



HAL
open science

Poétique de la manipulation narrative dans les Frères Karamazov de Fiodor Dostoïevski, La Prisonnière et Albertine disparue de Marcel Proust et Les Faux-monnayeurs d'André Gide

Pauline Gaudier

► **To cite this version:**

Pauline Gaudier. Poétique de la manipulation narrative dans les Frères Karamazov de Fiodor Dostoïevski, La Prisonnière et Albertine disparue de Marcel Proust et Les Faux-monnayeurs d'André Gide. Littératures. Université de Strasbourg, 2022. Français. NNT : 2022STRAC002 . tel-03875597

HAL Id: tel-03875597

<https://theses.hal.science/tel-03875597>

Submitted on 28 Nov 2022

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

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

ÉCOLE DOCTORALE 520 DES HUMANITÉS

EA 1337 – Configurations littéraires

THÈSE présentée par :

Pauline GAUDIER

soutenue le : 21 avril 2022

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline : Littérature comparée

**Poétique de la manipulation narrative
dans *Les Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski,
La Prisonnière et *Albertine disparue* de Marcel Proust
et *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide.**

THÈSE dirigée par :

M. DETHURENS Pascal

Professeur de littérature générale et comparée, université
de Strasbourg

M. FRAISSE Luc

Professeur de littérature française, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Mme HADDAD Karen

Professeur de littérature comparée, université Paris Nanterre.
Directrice du Centre de recherches Littérature et Poétique com-
parées

M. MASSON Pierre

Professeur émérite de littérature française du XX^e siècle de
l'université de Nantes.

À tous ceux qui aiment démêler des ficelles...

Remerciements.

Arrivée au bout de ce travail, je voudrais exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui m'ont soutenue au cours de ces années de doctorat.

Je remercie tout d'abord les membres de mon jury, Pierre Masson et Karen Haddad qui ont accepté de lire et de commenter mon manuscrit. Leurs travaux ont été essentiels dans l'évolution de mes réflexions et je suis très honorée de pouvoir échanger avec eux sur le contenu de ma thèse.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers mes directeurs, Pascal Dethurens et Luc Fraisse. Leurs enseignements en master et leur invitation à développer mon sujet de mémoire de recherche ont fortifié mon désir de me lancer dans une thèse. Ni l'un ni l'autre n'ont reculé devant un corpus (trop ?) ambitieux et une thématique aussi vague que floue. Ils ont au contraire écouté mes idées avec bienveillance, et, par leurs conseils avisés, leurs réserves critiques et leurs encouragements vivifiants, ils ont assuré mes pas dans cette voie semée d'embûches qu'est le doctorat.

Je voudrais également remercier les membres de mes comités de suivi de thèse, Yves-Michel Ergal, Tatiana Victoroff et Victoire Feuillebois qui, au cours de ces différents échanges, ont questionné mes idées et encouragé ma réflexion. Je pense tout particulièrement à Mme Feuillebois qui a manifesté un vif intérêt pour mes travaux et dont le soutien chaleureux me fut précieux. Ses invitations et ses propositions de rédaction m'ont plusieurs fois permis de me réaffirmer mon plaisir de la recherche alors que mon poste de professeur en lycée m'accaparait.

Je pense aussi à tous mes collègues de bibliothèque sans qui l'aventure de la thèse n'aurait pas été la même : Jeanne, Suzel, Rocio, Marie-Charlotte, Jules, Simon, Alessia et tant d'autres. Merci à Léa, ma plus vieille acolyte de doctorat, pour tous les cafés, toutes les inquiétudes et tous les questionnements partagés ensemble ! J'ai hâte de lire tes remerciements où j'espère figurer en bonne place ! Merci à Antoine, pour tous les goûters, repas et films qui ont été autant de pauses bénéfiques dans mon studieux quotidien.

Merci également à Alain d'avoir relu cette thèse avec rapidité et enthousiasme. Savoir que ce travail intéressait autrui a mis du baume au cœur d'une doctorante parfois démunie face à ses trop nombreuses pages.

Je remercie également ma famille, ma belle-famille et mes amis de longue date qui m'ont soutenue dans mes choix et qui ont toujours été curieux de mes travaux. Je suis particulièrement reconnaissante envers ma sœur, Marie, sans qui *Les Faux-monnayeurs* ne serait peut-être pas tombé entre mes mains. Qui sait où j'en serais aujourd'hui ?

Enfin, merci à mon tendre Gatien, dont la curiosité et l'esprit critique ont toujours été pour

moi un défi et une stimulation. Grâce à sa tendresse, son esprit pratique et son humour, j'ai pu surmonter mes moments de doute avec le sourire. Tous les deux, nous avons profité pleinement de l'expérience du doctorat et de la liberté qu'elle permet. C'est une page qui se tourne pour nous deux et j'ai hâte de voir ce que la suite nous réserve !

Abréviations utilisées.

Les éditions et abréviations utilisées pour *Les Frères Karamazov* sont les suivantes :

- *Братья Карамазовы* des éditions ЭКСМО (Moscou), publiée en 2015. L'œuvre sera indiquée par l'abréviation « *BK* ».
- *Les Frères Karamazov*, traduits par Henri Mongault, collection « Bibliothèque de la Pléiade » des Éditions Gallimard (1952). L'œuvre sera indiquée par l'abréviation « *FK* ».
- *Les Carnets des Frères Karamazov*, traduits par Henri Mongault, collection « Bibliothèque de la Pléiade » des Éditions Gallimard (1952). Le texte sera indiqué par l'abréviation « *CFK* ».
- *Les Frères Karamazov*, volume 1 et 2, traduits par André Markowicz, collection « Babel », aux éditions Actes Sud (2002). Cette édition sera toujours indiquée « *FK*, traduction d'A. Markowicz ».

Les éditions et abréviations utilisées pour *À la recherche du temps perdu* sont les suivantes :

- *Du Côté de chez Swann* dans collection « Folio classique » des Éditions Gallimard (1988). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *CS* ».
- *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans la collection « Folio Classique » des Éditions Gallimard (1988). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *JFF* ».
- *Le Côté de Guermantes* dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1988). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *CG* ».
- *Sodome et Gomorrhe*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1988). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *SG* ».
- *La Prisonnière*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1988). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *P* ».
- *Albertine disparue*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1989). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *AD* ».
- *Le Temps retrouvé*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1989). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *TR* ».
- *Contre Sainte-Beuve* dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » aux Éditions Gallimard (1971) sera indiqué par l'abréviation « *CSB* ».

Les éditions et abréviations utilisées pour *À la recherche du temps perdu* sont les suivantes :

- *Les Faux-monnayeurs* dans les Éditions Gallimard (2009). L'œuvre sera indiquée par l'abréviation « *FM* ».
- *Le Journal des faux-monnayeurs*, collection « L'Imaginaire » des Éditions Gallimard (2016). L'œuvre sera indiquée grâce à l'abréviation « *JFM* ».

Introduction.

Dans son œuvre critique intitulée *Le Récit est un piège*, publiée en 1978, Louis Marin prend une position ferme et qui peut surprendre. Affirmant que le lecteur est « piégé » par le texte, que celui-ci soit poétique, théâtral, ou romanesque, il présente la littérature comme une puissance manipulatrice et analyse avec minutie des extraits de La Fontaine, de Racine et de Perrault. Selon son propos, chaque texte serait un guet-apens tendu au lecteur afin de lui faire partager une idée, qu'elle soit politique, idéologique ou morale. Louis Marin dénonce ainsi à propos du « Pouvoir des fables » de La Fontaine la « stratégie du dialogue qui place le bénéficiaire du récit – obligatoirement – dans la situation d'écoute (de lecture) convenable à l'histoire et à la fable que l'histoire enveloppe. »¹ Il affirme alors sans ambages que « le discours, le dialogue piège l'auditeur du récit. »² Le texte littéraire apparaît donc comme une œuvre résolument manipulatrice. Cette position de Louis Marin peut cependant sembler relativement excessive : ne pousse-t-il pas trop loin son idée ? Affirmer que tout récit est un piège, n'est-ce pas généraliser un phénomène présent seulement dans certains textes dont, effectivement, l'enjeu ultérieur est l'affirmation d'un pouvoir politique ou d'une idéologie ? Toutefois, ces doutes initiaux résistent difficilement à l'observation consciencieuse du fonctionnement du récit littéraire. Car l'impact du texte, et particulièrement le roman, sur son lecteur est régulièrement souligné, voire dénoncé, par les critiques. Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu*, affirme ainsi que le déchiffrement d'un texte romanesque signifie être soumis à une « liberté sous contrainte »³. Comparant l'exercice de la lecture à un jeu où l'invention est soumise à un certain nombre d'obligations et citant pour cela Roger Caillois dans *Les Jeux et les hommes – le masque et le vertige*⁴, Michel Picard présente le romancier comme un maître du jeu dominant son lecteur en établissant ses propres règles. Le texte romanesque ne permettrait donc qu'une liberté réduite au lecteur, lequel serait en effet piégé par la narration. Cependant, certains critiques ne considèrent pas cette influence textuelle comme une manipulation. Michel Raimond, par exemple, écrit que le lecteur de romans « est pris en main par le romancier ; il est conduit ; on lui montre ce qu'il faut voir » suggérant que le lecteur n'est pas trompé, mais guidé. Pourtant, il semblerait de mauvaise foi de prétendre que ce dernier est tout à fait libre face à une œuvre littéraire. Construire une fiction signifie en effet chercher à faire ressentir certaines émotions au lecteur, que ce soit de l'affection

¹ *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Critique », 1986, p. 19.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ « Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une réponse *qui est libre dans la limite des règles* » Caillois Roger, *Les Jeux et les hommes – Le masque et le vertige*, Gallimard (1958), rééd. « Idées », 1967, p. 39.

pour le personnage principal, de l'animosité envers son opposant ou de l'inquiétude quant à l'issue des péripéties. Le texte littéraire, et particulièrement celui romanesque, programme donc les réponses émotionnelles et planifie les réactions du lecteur. Que ce dernier soit « guidé » ou « piégé », il est dans les deux cas soumis à des règles mises en place par le texte et est forcé de s'adapter à l'évolution de l'histoire qu'il déchiffre. Si on accepte le postulat que chaque texte a été écrit pour être lu, et donc tourné vers un destinataire, alors il semble inévitable qu'une part de manipulation, même inconsciente de la part de l'auteur, soit présente. Dans cette étude, nous avons choisi de désigner ce phénomène de jeu avec le lecteur, le menant là où l'auteur le désire, par le terme de « manipulation narrative ». Pourquoi utiliser ce terme si péjoratif de « manipulation »¹ ? Cette désignation ne s'érige pas comme un reproche au texte littéraire, mais nous semble plutôt refléter avec pertinence les enjeux de tout récit. Car parler de « stratégie » ou d'« illusion » narrative nous paraît laisser de côté le fait que tout texte est adressé à un lecteur et que ce dernier fait l'objet d'une « machination »², pour reprendre les mots de Umberto Eco. En laissant de côté la connotation péjorative du terme, il nous semble que cette formule reflète le phénomène qui est en jeu dans toute lecture : le lecteur se trouve entre les mains de l'auteur qui joue avec lui par texte interposé. Car raconter une histoire, c'est réfléchir à la façon de la relater et chaque œuvre romanesque met en place une stratégie narrative spécifique afin d'obtenir du lecteur les réactions désirées. La manipulation narrative, laquelle peut exister dans un texte à différents degrés, apparaît donc comme un phénomène constitutif de chaque récit.

Cependant, la poétique³ de la manipulation narrative mise en place par chaque auteur diffère, et ce parfois radicalement. Certains en exploitent les possibilités pleinement, en usant de façon à manipuler leur lecteur sans que celui-ci en ait conscience, tandis que d'autres la remettent en question au sein même de leurs textes et la donnent à voir. Car la manipulation romanesque peut avoir un enjeu démonstratif et être mise à profit par les œuvres à thèse, dont l'enjeu est de persuader d'adhérer à une idée ou à une philosophie, comme le souligne Louis Marin dans *Le Récit est un piège*. Rappelons que Susan Rubin Suleiman caractérise le roman à thèse par le fait qu'il prévoit la façon

¹ Par ce mot, nous n'entendons pas l'action physique de manipuler, mais bien la mise en place d'une influence. Or, parmi les différentes définitions du terme, *Le Trésor de la langue française* donne celles-ci : « Manoeuvre occulte ou suspecte visant à fausser la réalité » ou « Manoeuvre par laquelle on influence à son insu un individu, une collectivité (le plus souvent en recourant à des moyens de pression tels que les mass medias). » Ces définitions (avec l'usage des mots « occulte », « suspecte », et « moyen de pression ») laissent clairement entendre que toute manipulation est un acte répréhensible. Précisons que Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction* et Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* usent déjà de ce terme pour parler de l'action d'un texte sur son lecteur. (Voir *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965, pp. 14-15. Voir aussi *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1986, pp. 149-150 ainsi que pp. 260-261.)

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1985, p. 115.

³ Par « poétique » nous n'entendons pas un ensemble de règles rigoureuse mais nous reprenons l'acceptation que donne Umberto Eco à ce terme dans *L'Œuvre ouverte* (Poitiers, Édition du Seuil, 1965, p. 10.), laquelle est « le programme opératoire que l'artiste à chaque fois se propose ».

dont il sera lu par le lecteur¹. Cependant, cette même manipulation narrative peut avoir comme simple ambition de mettre en place un jeu littéraire sans autre conséquence que le divertissement du lecteur, comme c'est le cas dans la nouvelle *La Bourse* de Balzac. Dans ce petit récit où le héros, et le lecteur avec lui, deviennent convaincus, au fur et à mesure de l'intrigue, que la charmante voisine est en réalité une aventurière et une voleuse, le romancier joue avec les schémas narratifs traditionnels et les attentes de son lecteur, et de son héros, pour les pousser tous deux à imaginer une fiction qui se révélera fautive par la suite. Balzac manipule ici son lecteur de façon subtile, le poussant dans de fausses directions pour mieux créer un effet de surprise : la stratégie narrative du récit est pensée de façon à piéger presque inmanquablement le lecteur qui découvre la nouvelle pour la première fois². Mais citons encore un autre usage de la manipulation narrative. Celle-ci peut, de façon paradoxale, faire en sorte que le lecteur prenne conscience de son existence. C'est ce en quoi consiste le jeu de Diderot dans *Jacques le fataliste*. Allant à l'encontre de l'illusion romanesque, le romancier crée un narrateur insistant de façon ironique et moqueuse sur la soumission du lecteur aux exigences du texte : ce dernier oriente le lecteur vers des questions auxquelles il refuse ostensiblement de répondre et déçoit de nombreuses attentes qu'il a lui-même suscitées. La manipulation évoquée ici prend donc un enjeu métaromanesque : Diderot dénonce le jeu que met en place la littérature avec son public en le court-circuitant au sein de son récit. On voit donc que la manipulation narrative a différents usages possibles au sein d'une stratégie romanesque.

Or certaines œuvres proposent une poétique de la manipulation narrative ambiguë : elles jouent avec le lecteur de façon conventionnelle (introduisant l'histoire comme un récit vraisemblable, poussant le lecteur à faire certaines prédictions, présentant le personnel romanesque de façon à susciter certaines appréciations chez le lecteur) pour occasionnellement briser l'illusion romanesque soigneusement construite. Ce type d'œuvre, cherchant à la fois à construire une fiction traditionnelle et à la briser, met en place une manipulation narrative dont l'enjeu demeure flou. Or, ce jeu ambigu est visible dans le roman *Les Frères Karamazov*, publié en 1880. Dernier ouvrage de l'écrivain russe Fiodor Pavlovitch Dostoïevski, ce roman (dont le titre original est *Братья Карамазовы*) raconte l'histoire de trois frères, Dmitri, Ivan et Alexéi Karamazov, tous réunis pour la première fois dans leur ville natale où vit leur père, individu égoïste, jouisseur et avare, avec qui

¹ Voir pour cela *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* de Susan Rubin Suleiman, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 35.

² Le même phénomène peut être observé dans la *Recherche* à propos du personnage de Charlus, qui lors de sa première apparition, dans le chapitre « Combray », est présenté par le grand-père du narrateur comme l'amant d'Odette. Or, Proust dément cette première impression pourtant planifiée par le texte dans une lettre à Henri Ghéon datée du 2 janvier 1914 : « Certaines personnes trouvent que j'ai repris une situation bien banale, en montrant Swann confiant naïvement sa maîtresse à M. de Charlus, qui, croient ces lecteurs, trompe Swann. Or ce n'est pas cela du tout. M. de Charlus est un vieil homosexuel qui remplira presque tout le troisième volume et Swann dont il a été amoureux au collège sait qu'il ne risque rien en lui confiant Odette. » (Marcel Proust, *Lettres*, Paris, Plon, 2004, p. 655.)

l'aîné, Dmitri, a un contentieux important. Ce roman qui semble, à première vue, traiter une question sociale de façon réaliste, en présentant le récit comme des faits certains, s'avère, au fur et à mesure qu'il avance, briser de nombreux points du pacte de lecture initial, laissant le lecteur hésitant quant à la façon dont il doit considérer le récit. Cette même poétique ambiguë de la manipulation narrative se retrouve dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, publiée de 1913 à 1927, et plus particulièrement dans les tomes intitulés *La Prisonnière* (1923) et *Albertine disparue* (1925). Ce roman consiste en apparence en un récit autobiographique de la part du narrateur, lequel relate sa vie passée au fil de ses pensées, depuis son enfance et ses jours de lectures à Combray jusqu'à sa vieillesse et sa résolution de produire sa propre œuvre littéraire. Les deux tomes de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue* se concentrent sur l'histoire d'Albertine et du héros, lequel manipule la jeune fille et enquête sur son passé, la poussant involontairement à le quitter. Ces tomes se démarquent du reste de la *Recherche*, notamment par le surgissement d'un récit policier : la voix du narrateur, laquelle avait jusqu'alors été relativement fiable, se teinte d'incertitude et devient instable, ce qui remet indirectement en cause le pacte narratif initial. Après avoir construit pendant quatre tomes une illusion romanesque permettant au lecteur un certain confort de lecture, voilà que Proust interroge soudainement la nature du récit et dévoile une manipulation narrative réfléchie et mise en place dès les premiers tomes¹. Enfin, *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide (1925) mettent eux aussi en place un jeu narratif ambigu avec le lecteur. L'intrigue du roman, multiple et déconcentrée, concerne différents protagonistes, tous liés les uns aux autres par des relations familiales, amicales ou amoureuses. Le récit s'ouvre sur le jeune Bernard décidant de fuir le domicile familial après avoir découvert que son père n'est pas son géniteur naturel, et continue en s'intéressant à Olivier Molinier, ami de Bernard, attendant le retour de son oncle Édouard, romancier essayant d'écrire une œuvre intitulée *Les Faux-monnayeurs*. De personnage en personnage, l'intrigue se déroule à partir de ces différentes rencontres, oscille entre le monde judiciaire, intime et littéraire, et voyage de Paris à la Suisse. La complexité de cette trame romanesque et l'ambiguïté de l'enjeu de la manipulation narrative mise en place intriguent. Car *Les Faux-monnayeurs* jouent avec le lecteur en lui présentant le récit comme à la fois réel et fictionnel et en le poussant à réviser sans cesse son appréhension du roman et des personnages. On le voit, l'enjeu de la manipulation romanesque mise en place dans ces trois œuvres demeure flou. Cependant, le jeu narratif créé par ces romans évoque celui présent dans *Jacques le fataliste et son maître*, récit qui s'amuse, comme nous l'avons déjà évoqué, à briser les attentes conventionnelles de son lecteur et à le mettre face à l'illusion narrative du texte. Or il nous semble que, de façon plus subtile et à des degrés différents, les romans de Dostoïevski, Proust et

¹ On peut citer la lettre bien connue de Proust à Jacques Rivière du 6 février 1914 où le romancier, heureux de rencontrer un lecteur éclairé, explique que son œuvre est « une construction » où les affirmations du premier volume seront peu à peu modifiées dans la suite du récit (voir *Lettres, op. cit.*, p. 667).

Gide mettent en place, eux aussi, des moments de ruptures ostentatoires de la logique narrative. Ces entorses au pacte de lecture posent donc la question de la nature de cette manipulation. Alors que ces romanciers semblaient désirer pousser le lecteur à croire en l'illusion romanesque, à apprécier certains personnages et à en rejeter d'autres, voilà qu'ils brisent soudainement le sort sous l'emprise duquel était le lecteur. La manipulation narrative présente dans ces romans apparaît ainsi ambiguë et paradoxale : les romanciers souhaitent-ils véritablement soumettre le lecteur à leur texte en créant une illusion romanesque efficace ? Pourquoi soudainement la remettre en cause en allant à l'encontre des attentes créées chez le lecteur par le texte même ? La manipulation narrative mise en place au sein de ces œuvres semble ainsi avoir pour ambition d'être interrogée. Contrariant le jeu narratif traditionnel entre le lecteur et le romancier, les œuvres de Dostoïevski, de Proust et de Gide citées ci-dessus auraient-elles pour ambition de faire prendre conscience au lecteur de la manipulation narrative à laquelle il se soumet spontanément et de lui rendre ainsi un espace de liberté au sein de l'œuvre littéraire ? De quels ressorts usent ces romans pour construire leur manipulation narrative ? C'est ce que l'étude qui suit va chercher à approfondir.

Il est intéressant de remarquer que le contexte littéraire de parution de ces trois œuvres est relativement similaire. Dans les deux cas de figure, la Russie de la fin du XIX^e siècle et la France des années vingt, le monde littéraire est alors dominé par certaines idées critiques valorisant une manipulation narrative à enjeu didactique. Le canon romanesque alors en cours est en effet fondé sur un récit vraisemblable et un narrateur fiable dont la voix autoritaire fournit au lecteur une interprétation canonique. Que ce soit le contexte littéraire contemporain à Dostoïevski ou celui contemporain à Proust et Gide, tous deux sont fortement marqués par une conception utilitaire de la littérature, laquelle serait un lieu de démonstration et d'instruction.

Le monde littéraire russe de la fin du XIX^e siècle est effectivement dominé par l'ambition de créer une littérature à tendance sociale : l'École Naturelle, courant artistique attribuant à l'art un rôle utilitaire et dont le critique Biéliniski (1811-1848) est la figure de proue, se développe en Russie tout au long de la première moitié du siècle. Prenant en exemple Nicolas Gogol, dont il admire les œuvres à résonances sociales, Biéliniski promeut une esthétique réaliste et vraisemblable, fondée sur l'étude du quotidien de la société russe, et particulièrement de ses classes les plus basses, souvent absentes de la littérature de l'époque. Bien que l'École Naturelle ait pâti de la disparition de Biéliniski en 1848, celle-ci influença de nombreux écrivains et contribua au développement d'une littérature réaliste (fondée sur une esthétique du vraisemblable et du référentiel), didactique et sociale (voire

socialiste)¹, mouvement qui perdurera dans le monde littéraire russe jusqu'au XX^e siècle, où l'avènement du réalisme socialiste poussera encore plus loin l'idéal d'un art utilitaire. De plus, durant le XIX^e siècle, la littérature française est extrêmement répandue dans les foyers de la haute société russe. Léonid Grossman nous apprend ainsi que la famille de Dostoïevski, comme de nombreuses autres, était abonnée à la revue *Bibliothèque de lecture* qui publiait des textes français comme ceux de Balzac, de Hugo et de Sand². Ajoutons que le français était une langue couramment parlée par l'élite russe de l'époque et que le rythme de publication des romans français en Russie était presque similaire à celui de Paris. Ainsi, le mouvement réaliste français influence également le monde littéraire russe et certains de ses plus grands écrivains en sont fortement imprégnés³. On constate donc que, lors de la parution des *Frères Karamazov*, le contexte littéraire russe favorisait un art utile, social et instructif, proche du roman à thèse.

Le contexte littéraire dans lequel évoluèrent Marcel Proust et André Gide (la France de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle) s'avère relativement similaire à celui russe de la fin du XIX^e siècle. Bien que Balzac ait disparu en 1850, la critique historique a souvent observé que le monde littéraire français demeura enfermé dans le canon du roman balzacien durant une très longue période. La pratique romanesque qui fit suite au mouvement réaliste conservait en effet les « recettes » balzaciennes, et, bien que le roman naturaliste ou psychologique se développât à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, celui-ci se fondait toujours sur une esthétique de la vraisemblance tirée du réalisme comme pratique et convention littéraire⁴. Le roman français demeurait alors sous l'emprise de Balzac, ce qui poussa Catulle Mendès à écrire que « tous les romanciers sont naturalistes », ce à quoi Michel Raimond ajoute « ou psychologues »⁵. *La Nouvelle Revue Française*, fondée en 1908, fit ainsi de ses pages un appel au renouvellement du genre, notamment en présentant les œuvres étrangères comme la source de jouvence dans laquelle devaient se baigner les auteurs français pour trouver un nouveau souffle⁶. La pratique romanesque qui avait cours en France au début du XX^e siècle était donc marquée par une esthétique réaliste et exerçait une manipulation narrative axée sur

¹ Pour plus de détails, voir Ernest J. Simmons, *Introduction to Russian Realism*, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

² Pour plus de détails, voir Leonid Grossman, *Dostoïevski*, Paris, éditions Parangon, « L'Aventurine », 2003, p. 24.

³ Tourgueniev, romancier contemporain à Dostoïevski, est ainsi connu pour être un romancier « européen », fortement inspiré par le mouvement réaliste et fréquentant des écrivains comme Émile Zola et Gustave Flaubert.

⁴ Michel Raimond, dans *La Crise du roman*, décrit ainsi l'épuisement du genre romanesque au début du XX^e siècle et en rappelle les différentes caractéristiques : « le canon du roman balzacien, celui que Bourget avait retenu, la préparation d'une crise, la crise, et son dénouement, la technique flaubertienne, constituée d'une suite d'épisodes et qui, des Goncourt aux Margueritte, avait été si souvent reprise ; le moule naturaliste, qui présentait de chapitre en chapitre les différents secteurs du milieu exploré aussi bien que les personnages qui en étaient représentatifs. » (*La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 144.)

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ Voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française, l'âge critique 1911-1912*, Mayenne, édition Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1986.

le didactisme¹.

On constate donc que le contexte de publication de l'ultime roman de Dostoïevski ainsi que celui de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* présentent des points communs : tous deux valorisaient alors des œuvres usant d'une manipulation narrative qu'on pourrait qualifier de « premier degré », c'est-à-dire une manipulation cherchant à être invisible, qui a pour but de soumettre tout à fait le lecteur, lequel en est une victime inconsciente. Or, comme nous l'avons déjà évoqué, Dostoïevski, Proust et Gide semblent tous trois effectuer un pas de côté dans leur pratique romanesque et instaurer une manipulation narrative particulière, de « second degré » pourrait-on dire, ironique ou tout du moins ambiguë, et instaurant un rapport de force problématique avec le lecteur. On peut alors émettre l'hypothèse que les œuvres de notre corpus constitueraient une sorte de protestation contre l'enjeu didactique et autoritaire de la manipulation romanesque conventionnelle : nos auteurs chercheraient à briser les conventions romanesques alors en cours.

Cependant, on peut s'interroger sur le choix de ce corpus. Car *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* ne sont pas les seuls ouvrages à remettre en question le jeu romanesque traditionnel. Le Nouveau Roman, par exemple, rejette avec virulence la pratique romanesque balzacienne comme le proclame Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1956). Pourquoi nous intéresser à des œuvres encore ancrées dans un contexte romanesque dominé par une esthétique réaliste, pratiquant une manipulation « premier degré » ? C'est justement parce que ces textes ne rejettent pas véritablement le jeu narratif traditionnel que leur pratique de la manipulation narrative interroge : demeurant à mi-chemin d'une pratique conventionnelle et d'une remise en question profonde de celle-ci, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (et plus particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* se caractérisent par l'ambiguïté de leurs intentions.

On peut également se demander si le rapprochement entre ces trois œuvres n'est pas arbitraire et quels liens entre ces romans justifient ce corpus. Bien qu'à première vue, les trois écrivains n'aient que peu de points de contact, on remarque que l'influence de Dostoïevski, qui a vécu 50 ans avant Proust et Gide, est très importante sur ces deux auteurs. Non seulement le romancier russe partage avec ses collègues français de nombreuses références littéraires, mais de plus, il est une figure importante du renouveau romanesque dans le monde littéraire français du XX^e siècle². En effet, en 1886, Eugène Melchior de Vogüé publie *Le Roman russe* et fait découvrir au public

¹ Notons que Susan Rubin Souleiman considère dans *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* que le roman réaliste français met en place un indéniable didactisme et soutient que l'avènement du roman à thèse à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle fut préparé par celui du roman réaliste.

² Michel Raimond rapporte ainsi qu'on trouvait dans le numéro d'août 1909 de *La Nouvelle Revue Française*, une citation de Dostoïevski semblant être le programme romanesque mis en avant par la revue : « J'aime avec passion le réalisme dans l'art, le réalisme qui touche pour ainsi dire, au chimérique... Ce qu'on prend en général pour exceptionnel et presque fantastique n'est pour moi que l'essence même de la réalité. » Cela souligne bien le rôle de guide que la NRF avait alors attribué à Dostoïevski. [*La Crise du roman*, op. cit., p. 102.]

français les auteurs russes, notamment Tolstoï et Dostoïevski, à qui il assigne « une mission inattendue : ils doivent modifier la pensée française, la “révolutionner” »¹. Et, effectivement, le roman russe devient une sorte de Nouveau Roman de 1886 comme le suggère Luc Fraisse dans son introduction à l'étude de Anna Gichkina, *Eugène Melchior de Vogüé, ou comment la Russie pourrait sauver la France*². Les œuvres de Dostoïevski proposaient en effet, comme nous le verrons au cours de cette étude, de nombreux éléments dissonants par rapport au roman traditionnel français, que ce soit du point de vue de la narration ou de la psychologie des personnages. Cependant, comme le souligne Jean Onimus³, la réception des romans de Dostoïevski s'avéra difficile : beaucoup de critiques rejetèrent ses œuvres pour des raisons esthétiques (la narration dostoïevskienne allait à l'encontre des conventions françaises) et idéologiques (l'homme de Dostoïevski remettait en question la conception rationnelle et figée de l'intériorité humaine qui avait alors cours en France). L'écriture de l'auteur des *Frères Karamazov* est jugée si étrangère que les traductions proposées, notamment celle de Ely Halpérine-Kaminsky, récrivent ses textes de façon parfois très importante, ajoutant ou omettant des passages, changeant même parfois la fin du roman⁴. Et ainsi, l'opinion publique se fit-elle une représentation schématique des romans de Dostoïevski comme l'écrit Michel Décaudin :

C'est désormais [dès 1890] une idée reçue que ses personnages sont invraisemblables, sa psychologie fautive, exaltée et brumeuse, qu'il sombre dans la divagation tout en prétendant à une vaine profondeur, que son mépris de la logique nuit à l'organisation de son œuvre, qu'il représente en somme l'âme russe dans tous ses excès.⁵

L'œuvre de Dostoïevski, par sa différence et son innovation par rapport au roman français, est donc rejetée par beaucoup. Cependant, au cours du XX^e siècle, de nombreux romanciers, guidés par la NRF, commencent à le considérer comme un auteur important à la pratique romanesque révolutionnaire⁶. Sa popularité auprès du public français grandit, notamment lorsque des auteurs

¹ Jean-Louis Backès, « introduction » in Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 15.

² Luc Fraisse, « Préface », in Anna Gichkina, *Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France*, Paris, L'Harmattan, « série XIX^e siècle », 2018, p. 25. Celui-ci ajoute que « [l]e roman russe en général, et les romans de Dostoïevski singulièrement, semblent autoriser les romanciers français à renoncer à expliquer les gestes de leurs personnages ; à créer des personnages au besoin incohérents, qui s'improvisent dans leur destinée » [*Ibid.*, p. 25.] évoquant en cela, les idées développées par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*.

³ Voir Jean Onimus, « Introduction » in *Dostoïevski et les lettres françaises, Actes du Colloque de Nice*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, p. 6.

⁴ Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France, *op. cit.*, p. 168.

⁵ Michel Décaudin, « La première rencontre de Dostoïevski avec la France 1880-1890 », in *Dostoïevski et les lettres françaises, Actes du Colloque de Nice, op. cit.*, p. 49.

⁶ Karen Haddad-Wotling rappelle ainsi que « l'ouvrage du critique russe Merejowski, *Tolstoï et Dostoïevski, la personne et l'œuvre*, traduit en 1903, allait désormais donner le ton à une nouvelle critique dostoïevskienne et exercer une grande influence, notamment sur Gide. Comme le montre Jean-Louis Backès, ce livre va répandre l'image d'un Dostoïevski prophète, détenteur d'une "doctrine secrète", "expression d'une personnalité complexe, originale, marquée par la maladie, et, de ce fait, douée de pouvoirs inconnus". Il semble que tous les anciens "défauts" de Dostoïevski soient soudain devenus des qualités : son mystère, sa complexité sont autant de signes qu'il n'est pas un créateur comme les autres. » [*L'Illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 1995, p. 55.]

comme André Gide et Marcel Proust l'analysent dans leurs œuvres ou dans leurs propos personnels. Notons cependant, comme le rappellent Karen Haddad-Wotling¹ et Anna Gichkina², que les traductions qui étaient disponibles à l'époque étaient souvent insatisfaisantes et infidèles. Dans quelle mesure peut-on alors affirmer que Marcel Proust et André Gide connaissaient vraiment les écrits du romancier russe ? Bien que les traductions françaises existant alors ne reflétassent pas la complexité et la nuance des écrits de Dostoïevski, notons que bien des éléments se rapportant à la stratégie narrative dostoïevskienne (qu'il s'agisse de la complexité des protagonistes, de la façon dont le récit est rapporté ou de l'intrigue en elle-même) semblaient conservés. Si Proust et Gide n'ont pas eu accès à des traductions fiables des romans de Dostoïevski, du moins en ont-ils senti de nombreux éléments.

Tous deux ont en effet réfléchi à l'esthétique littéraire du romancier. Marcel Proust, grand admirateur de l'auteur russe, l'évoque dans plusieurs de ses articles et écrits personnels³. Dans une lettre à Gaston Gallimard, il note qu'il « admire passionnément le grand Russe, mais le connai[t] imparfaitement. »⁴ Pourtant, il fait de cet écrivain une référence clé dans la *Recherche* puisque le « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné », tout comme celui d'Elstir, est une découverte du héros qui l'explique à Albertine dans *La Prisonnière*. Ce passage unique dans la *Recherche* où le narrateur fait une sorte de conférence littéraire semble être l'occasion pour Proust de partager certaines de ses idées sur le romancier russe. Ce dernier, qu'il a probablement découvert pour la première fois à travers l'étude de Vogüé⁵, l'a en effet beaucoup influencé dans sa pratique romanesque. Pour reprendre les mots de Karen Haddad-Wotling, Proust trouve chez Dostoïevski « le secret d'une technique »⁶, celle de la présentation des personnages « en vertu d'un choix esthétique, qui consiste à montrer les êtres selon un certain point de vue — ou à ne pas les montrer. »⁷ Or, le résultat de celle-ci serait l'exposition du lecteur à une « illusion qui [le] frappe »⁸, effet de lecture que l'auteur de la *Recherche* met lui-même en place dans son roman. On peut donc conjecturer que la composition des *Frères Karamazov*, que Proust admirait, comme le rappelle Karen Haddad-Wotling, aurait

¹ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 38.

² Voir Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France, op. cit., pp. 168-169.

³ Voir les articles « Sentiments filiaux d'un parricide » p. 157 (in *Pastiches et mélanges*, « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, Gallimard, 1971), « Robert de Montesquiou ; le souverain des choses transitoires » p. 406, « Pour un ami (remarques sur le style) » p. 611, « À propos de Baudelaire » p. 622, « Dostoïevski » pp. 644-645 (in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971).

⁴ « Lettre à Gallimard » du 27 sept 1921, *Lettres*, op. cit., p. 1037.

⁵ Nous avons la certitude que Marcel Proust a lu de Vogüé comme en témoigne l'esquisse p. 1121 du *Côté de Guermantes* (*À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988) où l'écrivain évoque directement de Vogüé.

⁶ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ Terme employé par le narrateur dans *La Prisonnière* (*À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 880) pour définir le point commun entre la pratique romanesque de Dostoïevski et de Mme de Sévigné.

influencé celle de la *Recherche*¹. Marcel Proust se serait donc « “approprié” le romancier russe »² et se serait inspiré de ses pratiques romanesques.

Tout comme Proust, André Gide est fortement influencé par l'œuvre de Dostoïevski. Très intéressé par l'étude d'Eugène-Melchior de Vogüé, le jeune écrivain découvre l'auteur russe et se fait peu à peu sa propre opinion³. En 1923, André Gide publie *Dostoïevsky*, livre rassemblant des articles et conférences faits entre 1908 et 1922. Notons que l'œuvre de Dostoïevski paraît à André Gide être un miroir de ses propres idées⁴. Thomas Cazentre note ainsi dans *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture* la valeur formatrice pour l'auteur des *Faux-monnayeurs* de la découverte du romancier russe. Celui-ci permet à Gide de « relativiser le modèle de représentation romanesque incarné par Balzac, Dickens ou Tolstoï, et marqué par la “conséquence” de personnages “toujours cohérents avec eux-mêmes”, une “échelle des valeurs” manichéenne et “convenue”, et un point de vue omniscient qui ne laisse subsister aucune “ombre” dans le “tableau”. »⁵ L'art romanesque dostoïevskien paraît donc bien avoir influencé à la fois Marcel Proust et André Gide et les avoir éloignés de l'esthétique romanesque traditionnelle française.

Notons cependant que les lectures que font Proust et Gide des ouvrages du romancier russe ne sont pas influencées l'une par l'autre. La critique insiste en effet régulièrement sur le fait que Gide se focalise sur la portée psychologique et les idées des romans de Dostoïevski, tandis que Proust s'intéressait plus à sa composition et à son art romanesque⁶. Pourtant, il semble fort probable que, puisque Proust et Gide furent tous deux marqués par l'œuvre de Dostoïevski, des éléments communs puissent être trouvés dans leur œuvre respective. Bien que leurs mises en application finales divergent (l'esthétique des *Faux-monnayeurs* est bien différente de celle de la *Recherche*), tous deux ont tout de même intégré à leur conception de l'art romanesque leur interprétation et compréhension de l'œuvre de Dostoïevski. De plus, on ne peut nier le fait que l'œuvre de Proust ait influencé *Les Faux-monnayeurs*. Comme le rappelle Luc Fraisse dans son article « La norme et

¹ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 42. Juliette Hassine affirme d'ailleurs que Proust a relu *Les Frères Karamazov* en 1911 (voir Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 10).

² *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 113.

³ Après avoir beaucoup apprécié la lecture du *Roman russe* de Vogüé, André Gide revient de son admiration et se moque de « ce grand dadaï de Melchior » qui, selon lui, a abandonné devant la complexité des romans russes. [*Journal 1889-1939*, Dijon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 832.]

⁴ « [M]ais de livre en livre, nous les retrouvons [les idées de Dostoïevski] ; ce sont elles qui m'importent et d'autant plus que je les fais mienne. » [André Gide, *Dostoïevsky*, Saint-Amand, Gallimard, coll. « idées mf », 1964, p. 78.] Jean-Louis Backès note aussi que « [Gide] s'est attaché, dans l'œuvre romanesque [de Dostoïevski] et dans la correspondance, à ce qui, d'abord, rendait pour lui un son plus familier, mais on peut aussi bien dire qu'il s'est laissé incliner, réformer par une longue familiarité, par une lecture répétée. » [« Numquid et tu, Dostoïevski ? », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels [André Gide 9], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1991, p. 143.]

⁵ Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Édition Kimé, 2003, pp. 67-68.

⁶ Cette idée est soutenue à la fois par Juliette Hassine (*Proust à la recherche de Dostoïevski*, op. cit., p. 103) et par Karen Haddad-Wotling (*L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 74 et p. 122).

l'écart : André Gide commentateur de Proust. »¹, la lecture de la *Recherche* suscita chez Gide de nombreuses réflexions² allant toutes dans le sens d'une pratique littéraire moderne, laquelle se retrouve dans *Les Faux-monnayeurs*. Inversement, l'admiration que Proust professe pour les *Nourritures terrestres* de Gide ainsi que son plaisir à lire *Les Caves du Vatican* a pu aussi faire réfléchir l'auteur de la *Recherche* à sa pratique romanesque³. Existe-t-il effectivement des schémas et des procédés similaires dans les romans de Dostoïevski, Proust et Gide, particulièrement concernant la manipulation narrative ?

Il semble en effet que ces trois romanciers partagent certaines conceptions et techniques faisant aboutir les œuvres de notre corpus à une manipulation narrative spécifique. Mais pourquoi, parmi les textes de ces auteurs, avons-nous choisi ces œuvres-ci ? *Les Frères Karamazov*, tout d'abord, est l'ultime roman de Dostoïevski, et celui où la manipulation narrative nous semble la plus ambiguë, comme nous le montrerons par la suite. De plus, cet ouvrage est directement cité dans *La Prisonnière*⁴ et dans *Les Faux-monnayeurs*⁵ et constitue ainsi un lien, même ténu, entre le roman de Gide et celui de Proust. Concernant l'œuvre de ce dernier, nous avons choisi de nous focaliser sur deux tomes de la *Recherche*, *La Prisonnière* (1923) et *Albertine disparue* (1927) : centrer l'étude sur ces tomes finaux permet d'étudier la manipulation narrative au sein d'un roman dans le roman, celui d'Albertine et de la jalousie du narrateur, et d'éviter d'avoir à effectuer une analyse de la totalité de la *Recherche*. Car ces deux tomes forment une unité narrative forte autour de l'épisode d'Albertine, lequel est l'occasion d'une manipulation narrative particulièrement complexe et embrouillée, conjuguant le jeu du héros avec Albertine et celui du narrateur avec le lecteur. Bien entendu, le reste de la *Recherche* ne sera pas ignoré au cours de notre réflexion : la stratégie narrative mise en place dans le roman commence en effet dès le premier tome et évolue au cours du récit, selon un schéma que nous tenterons d'identifier, pour trouver, selon nous, son apogée lors de l'épisode d'Albertine. Enfin, parmi les textes gidiens, le choix des *Faux-monnayeurs* s'imposait puisqu'il s'agit du seul « roman » de Gide, ce dernier ayant décidé de nommer « récits » et « soties » tous ses écrits antérieurs. De plus, le lien entre cette œuvre et la pratique romanesque dostoïevskienne est régulièrement

¹ Luc Fraisse, « La norme et l'écart : André Gide commentateur de Proust. », *André Gide et la tentation de la modernité*, actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001) réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Gallimard, 2002, pp. 34-71.

² La lecture de la *Recherche* aurait en effet poussé Gide à s'interroger sur la notion de « moi », sur le concept d'œuvre et aussi sur le processus par lequel une œuvre conditionne sa réception. Luc Fraisse soutient également que Gide et Proust partageaient, sans le savoir, de nombreuses idées, comme l'opposition à la critique de Sainte-Beuve et la préfiguration de la théorie de Hans Robert Jauss.

³ Pour une étude des échanges ayant eu lieu entre Proust et Gide, voir l'ouvrage de Pierre Masson, *André Gide & Marcel Proust. À la recherche de l'amitié*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2020, 138 p.

⁴ Le narrateur évoque directement ce roman lors de sa discussion avec Albertine (*P*, pp. 882).

⁵ Bernard et Olivier discutent du désir de mort de Dmitri Karamazov face à une grande joie durant un de leur repas (*FM*, p. 265).

souligné par la critique¹. En outre, on peut noter que la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* sont régulièrement considérés comme des œuvres marquant un tournant important dans la pratique romanesque française². Michel Raimond, par exemple, identifie dans l'œuvre de Dostoïevski « un type d'organisation complexe »³ et un « nouveau type de composition »⁴ qu'il ne distingue que dans la *Recherche* ou *Les Faux-monnayeurs*. L'aspect dostoïevskien de ces deux romans est d'ailleurs régulièrement souligné par la critique⁵. Il semble donc pertinent de mettre en rapport ces deux œuvres avec le dernier roman de Dostoïevski pour voir s'il est possible d'y distinguer un schéma ou des procédés narratifs similaires qui expliqueraient la manipulation narrative ambiguë mise en place.

Car chacune de ces œuvres, comme nous le verrons, rompt avec un récit conventionnel cohérent et stable. Et même, leur stratégie narrative paraît fondée sur l'ambiguïté et la dissimulation, ce qui remet en question la manipulation romanesque traditionnelle, celle « premier degré ». En effet, ces œuvres subvertissent les ingrédients fondamentaux du roman traditionnel du XIX^e siècle (lequel, comme le souligne Michel Raimond, peut aussi être appelé « balzacien » ou « classique », « souvent implicitement défini comme “un récit donnant l'impression d'une histoire vécue et qui nous intéresse” »⁶ et dont l'exemple se perpétue au début du XX^e siècle) : la posture du narrateur s'avère instable, les protagonistes dépassent souvent le type auquel ils correspondaient initialement et l'intrigue qui se noue au début du récit se modifie peu à peu jusqu'à être méconnaissable. Cependant, ces romans prennent soin de ne pas présenter d'emblée un monde diégétique déconcertant : selon nous, c'est cette destruction progressive des différents socles du récit qui rend leur stratégie de manipulation narrative si particulière, établissant un jeu narratif tortueux avec leur lecteur. On remarque en effet que la « bienveillance » de la narration (pour reprendre le terme employé par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*) se délite petit à petit, laissant le lecteur de plus en plus perdu dans un récit dont les fondations craquent de toutes parts. Michel Raimond, dans *La*

¹ Peter Schnyder écrit ainsi que « [l]a découverte de Dostoïevski était profonde et durable, prétexte (avoué) et *pré-texte* dans la mesure où Gide s'explique sur sa rencontre de nombreux avatars de l'écrivain, dont *Les Faux-Monnayeurs* constituent l'aboutissement le plus important, le texte le plus significatif. » (*Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001, p. 137.)

² Notons pourtant que Daniel Moutote considère ces deux textes comme des opposés du point de vue de l'évolution du roman. Ainsi écrit-il dans *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs* : « Au point de vue artistique, *Les Faux-monnayeurs* s'efforcent enfin de promouvoir une forme nouvelle du roman, ce que Gide appelle de ses vœux : le “roman pur”. En face de quoi le roman de Proust renvoie à *La Comédie humaine* de Balzac. Ce qui est un titre de gloire. Car c'est replacer la grande œuvre de Proust dans une tradition qui va de *L'Illiade*, à l'*Énéide*, à *La Divine comédie*, et à *La Comédie humaine*. Tout cela fait de *la Recherche* le chef-d'œuvre du roman traditionnel. » (Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1990, p. 179.)

³ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 409.

⁴ *Ibid.*, p. 409.

⁵ « De son côté, le 28 janvier, Rivière écrit à Gide à propos de ses Faux-monnayeurs : “C'est la première fois que Dostoïevski (mais méconnaissable) renaît en France”. » (« De Dostoïevski et de l'insondable » in Jacques Rivière, *Études (1909-1924) ; l'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1999, p. 593.) Karen Haddad-Wotling, quant à elle, écrit que « *La Prisonnière* et *Albertine disparue* sont peut-être les livres les plus “dostoïevskiens” de Proust. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 110.)

⁶ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 179.

Crise du roman, propose de

suivre pas à pas cette mutation qui conduit [...] du récit objectif au monologue intérieur ; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'événement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage ; du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes ; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l'*homo fictus* pour rejoindre la grouillante pénombre d'une âme vivante.¹

Or, nous prétendons qu'il est possible d'observer ces différentes mutations en mouvement au sein même des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* (et plus particulièrement *La Prisonnière et Albertine disparue*) et des *Faux-monnayeurs*. Piégeant ainsi le lecteur en lui faisant miroiter un récit stable, construit sur des schémas familiers, Dostoïevski, Proust et Gide mettraient en place une manipulation du lecteur particulière et de « second degré ».

Quelle serait l'origine de cette pratique narrative singulière ? Par qui ou par quoi les auteurs de notre corpus ont-ils été inspirés ? Ce rapport presque ironique à la manipulation narrative traditionnelle se retrouve en effet chez des prédécesseurs de nos romanciers. Il est d'abord possible de penser à la pratique de la satire ménippée que Mikhaïl Bakhtine présente comme l'ancêtre du roman polyphonique². Notons également que, plus spécifiquement, Dostoïevski puisa probablement son inspiration quant à l'ambiguïté narrative qu'il met en place dans ses écrits auprès des textes de Nicolas Gogol et d'Alexandre Pouchkine. Son admiration pour *La Dame de Pique* se fonde en effet sur la nature incertaine du récit oscillant entre fantastique et réalisme³. Ce jeu avec l'invraisemblable se retrouve d'ailleurs dans les nouvelles de Gogol⁴ où des situations saugrenues et extraordinaires sont traitées à la manière de récits réalistes traditionnels⁵. De plus, chez Gogol, le narrateur s'adresse à son lecteur, à la façon de Diderot, et brise ainsi l'illusion réaliste⁶. Enfin, l'esthétique du mystère et de l'enquête ainsi que le jeu de séduction du roman-feuilleton évoque *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, œuvre souvent citée comme une référence de Dostoïevski⁷. Comme nous l'avons déjà évoqué,

¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

² Pour une analyse plus poussée de la nature de la satire ménippée voir Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*.

³ Voir « Lettre à Ioulia Fiodorovna Abaza » du 15 juin 1880 (Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, Paris, Édition Bartillat, 1998, p. 839), ainsi que les notes de Dostoïevski dans *Carnets, 1872-1881*, trad. Bernard Kreise, Paris, Payot-Rivages, « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2005, p. 234. Précisons que le « réalisme » évoqué ici semble être celui existentiel et non pas celui littéraire.

⁴ On peut par exemple penser aux nouvelles *Le Nez* ou *Journal d'un fou*.

⁵ Biéliniski soutient d'ailleurs que Gogol est un des premiers romanciers réalistes russes comme le rappelle Ernest J. Simmons dans son chapitre consacré à Gogol dans *Introduction to Russian realism*, *op. cit.* Cependant, le réalisme de Gogol tient moins d'une quelconque convention littéraire proche de celle de Balzac que d'une volonté de relater ce qu'il considère être la réalité sociale de son temps.

⁶ On trouve ainsi dans *Les Âmes mortes* des passages où le narrateur s'adresse directement au narrataire (son « lecteur ») et accepte ou non de satisfaire sa curiosité : il refuse d'indiquer le motif des déplacements de son héros, demande à son « lecteur » de prendre patience, mais accepte, devant l'intérêt du narrataire, de décrire le contenu de la trousse de toilette de Tchitchikof. (Par « illusion réaliste » on entend la logique interne d'une narration. Par exemple, un démiurge, par nature, devrait tout savoir. Remettre en question son statut, c'est reconnaître que certaines de ses informations ne devraient pas être en sa possession.)

⁷ Jacques Madaule rappelle ainsi dans « Dostoïevski et Claudel » (*in Dostoïevski et les Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 98) que Dostoïevski avait beaucoup lu Eugène Sue. Voir également Leonid Grossman, *Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 217 ; Konstantin

Proust et Gide, eux, semblent avoir été fortement influencés par l'écrivain russe. Cependant, on peut aussi penser que l'auteur de la *Recherche* a trouvé dans *Les Mille et une nuits*, œuvre à laquelle il est souvent fait allusion au sein du roman, un exemple éblouissant de manipulation narrative, notamment dans l'ascendant que Shéhérazade prend sur le sultan, faisant de son geôlier le prisonnier de ses récits. Gide, lui, s'intéresse fortement au roman anglais et apprécie chez Henry James un point de vue oblique ou partiel ménageant l'ambiguïté ainsi qu'un usage du « clair-obscur »¹, technique qu'il retrouve d'ailleurs dans les romans de Dostoïevski. Cette pratique romanesque particulière que nous tenterons de dégager dans *Les Frères Karamazov*, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Les Faux-monnayeurs* se retrouve ainsi de façon partielle et morcelée dans des œuvres précédentes. Il semble pourtant qu'il faille attendre les écrits de Dostoïevski pour découvrir le jeu narratif complexe que reprennent Proust et Gide et que nous essayerons de mettre à jour dans cette étude.

Mais quel serait l'enjeu des stratégies romanesques présentes dans ces œuvres ? À la différence de la majorité des romans, où la stratégie mise en place a pour but de faire accepter au lecteur la logique interne ou la vraisemblance du monde diégétique, l'objectif de cette manipulation narrative ci semble plutôt de soumettre le lecteur puis de rejeter l'obéissance acquise. Car cette poétique de l'ambiguïté oblige le lecteur à abandonner « l'idéal du roman bien fait, construit, objectif, évitant les intrusions de l'auteur, tout entier destiné à s'imposer comme un univers fictif »² dont parle Michel Raimond. Le lecteur se trouve alors en terrain romanesque inconnu, ce qui modifie sa place dans le déchiffrement du texte. Le voilà forcé à s'interroger et à faire un effort conscient pour comprendre le texte et s'y adapter. En cela, les œuvres de notre corpus annoncent le travail de Hans Robert Jauss³ et le développement de la théorie de la réception⁴. De plus, la valorisation de la subjectivité du lecteur dans la reconstruction individuelle du sens rompt avec « le positivisme scientifique et historique du XIX^e siècle proposant au lecteur un prêt-à-porter intellectuel »⁵. La manipulation narrative observée ici aurait donc comme ultime enjeu de forcer le lecteur à la découverte, correspondant en cela, du moins du côté de Proust et de Gide, aux réflexions de Jacques Rivière, directeur de la NRF qui écrit en 1924 dans un article intitulé « La Crise du concept de littérature » :

J'admets de tout mon cœur qu'une œuvre vivante ne peut plus naître aujourd'hui que d'une découverte, ne peut plus consister qu'en cette découverte. Ceci, décidément, est à jamais démodé, dans le concept de

Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, coll. « Bibliothèque historique », Paris, Payot, 1963, p. 174 ; Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 81.

¹ Voir pour cela Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, *op. cit.*, p. 282.

² Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 180.

³ Lequel écrit en effet dans *Pour une esthétique de la réception* : « Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne, il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « tel », 1978, p. 49.)

⁴ Luc Fraisse remarque déjà que les écrits de Gide à propos de Proust sont précurseurs de la théorie de Jauss (voir *La Petite musique du style*, *op. cit.*, p. 557).

⁵ Nous reprenons ici la formule que Valérie Michelet utilise dans son article « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », in *André Gide et la tentation de la modernité*, *op. cit.*, p. 13.

littérature, qui désignait un arrangement heureux de lettres et de mots autour d'un sentiment ou d'une idée déjà connus, déjà conquis par le sujet écrivain.¹

Or, cette pensée de Jacques Rivière trouverait elle-même sa source dans la lecture de Dostoïevski, auteur « exemplaire de ce qui est la vocation permanente de la découverte : engendrer du possible. »² *Les Frères Karamazov*, *La Prisonnière*, *Albertine disparue*, et *Les Faux-monnayeurs* mettraient donc en place une manipulation narrative réfléchie, jouant avec les conventions romanesques pour pousser son lecteur à adopter une posture de recherche. L'ambiguïté inoculée dans des schémas en apparence traditionnels permettrait donc à ces romans d'être des objets d'interrogation et de réflexion. L'objectif final de la manipulation narrative spécifique qui est mise en place dans notre corpus serait-elle finalement la transformation forcée du lecteur ?

État de la question

La difficulté de notre sujet porte, nous semble-t-il, sur les très nombreuses ramifications que la notion de manipulation narrative suggère. L'idée qu'une œuvre romanesque soit une construction stratégique jouant avec le lecteur interroge non seulement le rapport entre le lecteur et le texte, mais aussi le rapport que l'auteur établit avec le lecteur ainsi que les techniques et procédés à disposition du texte pour programmer sa propre réception. Face à ces questionnements, les travaux de Hans Robert Jauss sont incontournables. *Pour une esthétique de la réception* (1972) pose en effet les fondations d'une critique de la réception focalisée sur le lecteur. Jauss réaffirme dans cet ouvrage l'importance de l'histoire littéraire en élaborant la notion d'horizon d'attente pour désigner le système de référence culturel et littéraire dans lequel une œuvre s'inscrit ou avec lequel un lecteur aborde un texte. L'horizon d'attente évolue en fonction des normes sociales, des conventions littéraires ou des références disponibles et influe fortement sur la réception d'une œuvre. Soulignant que celui-ci peut tout à fait varier d'une personne à l'autre, Jauss fait du lecteur un composant essentiel dans l'accomplissement d'une œuvre : ce n'est qu'en lui qu'elle peut s'achever dans une interprétation unie. Le phénomène de lecture met alors en tension l'horizon d'attente auquel l'œuvre correspondait lors de sa création et celui du lecteur qui se renouvelle au fil du temps. De plus, le critique remarque que certaines œuvres rompent intentionnellement avec l'horizon d'attente qui leur est contemporain et sont alors rejetées. Ainsi, une même œuvre d'art sera perçue de façon tout à fait différente en fonction de l'horizon d'attente de ses lecteurs. Grâce à la jouissance esthétique, Jauss affirme que l'œuvre d'art peut être un moyen de modifier la perception et l'horizon d'attente du lecteur.

Continuant cette réflexion, Umberto Eco propose dans son œuvre critique une étude de l'interaction entre le texte et le lecteur. Dans *L'Œuvre ouverte* (1965), il s'intéresse à la poétique mise

¹ Article publié dans *La NRF*, n°125 1^{er} février 1924, repris dans *Études (1909-1924)*, *op. cit.*, pp. 399-400.

² Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, *op. cit.*, p. 71.

en place par certains textes qui se construisent autour du « *projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives.* »¹ Étudiant les pratiques utilisées, Eco fait écho aux idées de Jauss lorsqu'il réfléchit à l'importance du lecteur dans l'interprétation finale d'une œuvre. Cependant, il parle, lui, de « collaboration »² du lecteur, laquelle serait attendue et planifiée par le texte, et donc par l'auteur. Cette idée va à l'encontre de celle que développe Roland Barthes dans « La mort de l'auteur » (1967), article dans lequel il affirme que le lecteur doit décider sciemment d'intervenir dans la logique interprétative d'une œuvre pour se libérer de celle soutenue par l'auteur. « [L]es œuvres "ouvertes" [...] se caractérisent par une invitation à *faire l'œuvre* avec l'auteur », écrit Umberto Eco. Cette question du rôle que joue le lecteur dans un texte et l'espace que celui-ci lui attribue, le critique italien l'approfondit dans *Lector in fabula* (1979). Cet ouvrage critique s'interroge sur la façon dont un texte organise et intègre à sa stratégie narrative la subjectivité interprétative du lecteur. Investigant la façon dont le texte peut prévoir la manière dont il sera lu, Eco crée la notion de « lecteur modèle »³, être construit par le texte et capable de déchiffrer ce dernier de la façon dont le souhaite l'auteur. L'œuvre planifierait donc son sort interprétatif au cœur même de son mécanisme génératif. Eco étudie ainsi les différentes stratégies textuelles mises en place dans un récit littéraire et, comparant la littérature aux échecs, il souligne que tout lecteur, lorsqu'il fait des prévisions, est soumis à un certain nombre de règles établies par le texte.

Cette assimilation de la lecture à un jeu aux règles plus ou moins strictes en fonction de l'enjeu du texte est également effectuée par Michel Picard. Dans *La Lecture comme jeu* (1986), celui-ci se concentre sur la perception du lecteur et la façon dont celui-ci découvre peu à peu les règles qui ont cours dans le texte qu'il lit. Il insiste sur le fait que la lecture est un jeu sérieux qui exige la concentration du lecteur pour construire le sens : la collaboration du lecteur est ainsi un élément nécessaire à tout déchiffrement, mais demeure soumise aux contraintes imposées par le texte. Interrogeant ainsi le statut de l'illusion fictionnelle, Michel Picard attire l'attention sur le paradoxe de la coexistence du sujet « liseur », celui conscient de l'existence du monde réel, et du sujet « lu », qui s'abandonne à l'illusion narrative : le lecteur, chez qui ces deux sujets coexistent, croit et ne croit pas à la réalité du texte déchiffré, ce qui évoque la fameuse *willing suspension of disbelief* (qu'on peut traduire par « suspension consentie d'incrédulité ») dont parle le poète Coleridge dans *Biographia Literaria* en 1817.

Ce paradoxe d'un lecteur conscient et inconscient du véritable statut du récit est discuté avec précision par Michael Tomko dans *Beyond the Willing Suspension of Disbelief* (2016) qui cherche à comprendre le sens véritable des propos de Coleridge, lequel considérait ce phénomène comme

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 68.

une condition de l'existence de la « poetic faith ». Faisant de ce sujet une question de foi, Michael Tomko souligne la part de séduction qu'une œuvre doit mettre en place pour pousser le lecteur à croire volontairement en elle et propose une réflexion précise et éclairante sur ce phénomène souvent cité, mais peu expliqué. Selon Michael Tomko, cette foi poétique dont parle Coleridge serait quelque chose d'actif. Cependant, Michel Picard soutient que souvent, le lecteur plonge dans une œuvre de façon spontanée et est subjugué par certains romans, notamment ceux qui jouent des stéréotypes et séduisent le sujet *lu* par le plaisir de la reconnaissance. Prenant pour exemple *Madame Bovary* de Flaubert, il rappelle qu'il existe aussi une « lecture démystificatrice »¹ qui a pour enjeu de « réveiller, pas de reproduire passivement les thèmes anesthésiants d'une idéologie dominante quelconque »². Face à certaines œuvres qui sont des « machines à décerveler »³, d'autres proposent donc au lecteur de jouer un jeu plus complexe, convoquant un troisième type de sujet : le *lectant*. Celui-ci fait entrer dans le jeu littéraire « attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir »⁴. Ce *lectant* serait donc le fruit d'une littérature plus élaborée, mettant en place des stratégies narratives déconcertantes et une manipulation narrative peu conventionnelle.

Or, lorsqu'on se penche sur le phénomène de la manipulation narrative, il faut s'interroger sur les procédés dont celle-ci peut user. Parmi les différents textes critiques étudiant les techniques de narration innovantes, l'essai de Carlo Ginzburg, intitulé *À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire* (2001), reprenant les idées des formalistes russes, et notamment de Chlovski dans *Une Théorie de la prose* (1917), décrit le phénomène de « *l'estrangement* »⁵, une dissonance dans la perception d'éléments supposés connus. Prenant pour exemple *À la recherche du temps perdu*, Carlo Ginzburg soutient que *l'estrangement* consiste en la représentation renouvelée d'un élément cru connu et familier, que ce soit grâce à un angle d'observation inédit ou à une perception différente. L'enjeu de ce phénomène dans la *Recherche* serait ainsi « de dépasser les apparences et d'atteindre une compréhension plus profonde de la réalité. »⁶ Modifier les habitudes de perception du lecteur apparaît alors comme un procédé permettant d'engendrer chez ce dernier une réflexion personnelle inédite. *L'estrangement* est donc une stratégie narrative possible pour les romanciers souhaitant engendrer un certain type de manipulation. Cependant, l'auteur, dans le cas d'un roman, peut également influencer sur différents fondements littéraires.

Parmi les travaux critiques nous ayant permis de mieux identifier les procédés participant à l'organisation d'une stratégie narrative spécifique se trouve notamment *The Rhetoric of Fiction* (1961)

¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 276.

² *Ibid.*, p. 276.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ Le terme *estrangement* provient de *straniamento* en italien, venant lui-même du russe *ostranienie*.

⁶ Carlo Ginzburg, *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, coll. « NRF » n 2001, p. 32.

par Wayne C. Booth. Cet ouvrage fondateur interroge la façon dont l'auteur manipule son lecteur et son récit en déconstruisant point par point de grandes idées sur la façon dont une œuvre devrait être narrée. Se fondant sur des textes très divers, Booth entreprend une classification des différents types de narration possibles et s'intéresse notamment aux « unreliable narrations »¹, point très intéressant pour notre étude. Plus tard, dans *La Transparence intérieure* (1981), Dorrit Cohn s'intéresse elle aussi aux différents types de psychorécits, et les classe en fonction de la position du narrateur par rapport à ses personnages. N'évitant pas les textes « inclassables », Dorrit Cohn examine les contradictions et les incohérences des *Faux-monnayeurs*, de la *Recherche* et des nouvelles de Dostoïevski, nous éclairant sur les effets et les procédés narratifs en cours dans ces œuvres. De même, Raphaël Baroni dans *La Tension narrative* (2007) étudie avec attention la « poétique de l'intrigue » et l'impact cognitif de celle-ci sur le récepteur. Accordant une importance particulière à l'intertextualité et au « pacte de réception » dans les procédés narratifs étudiés, il souligne que le stéréotype et sa contestation constituent des ressources importantes dans l'établissement d'un piège narratif : pousser l'interprète à une anticipation fautive permet de déclencher ce que Raphaël Baroni appelle les *fonctions thymiques* du récit (surprise, curiosité, suspense). Interrogeant ces dernières, il propose une classification détaillée des différents éléments participant ou consécutifs à la tension narrative.

Enfin, il faut remarquer que les articles de Wolfgang Kayser² et de Wayne C. Booth³ dans *Poétique du récit* (1977) interrogent l'évolution du narrateur du demiurge balzacien à un être mystérieux et instable, ce qui ôte au lecteur le confort d'une lecture fiable. Dans ce même recueil critique, se trouve l'article de Philippe Hamon intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage » où le critique défend la pratique d'une « rhétorique du personnage »⁴. Il considère en effet ce dernier comme un signe qui s'inscrit dans le « message » d'un texte et participe à sa lisibilité, laquelle dépendrait de la cohérence entre le héros et l'espace moral admis par le lecteur. Les personnages constituent donc une ressource importante dans la construction du sens d'un texte et l'instauration d'un échange entre récit et lecteur. Car les protagonistes sont le fruit d'une reconstitution de ce dernier, lequel doit les situer par rapport à des personnages types (similarité ou opposition) et compléter l'étiquette qui caractérise les protagonistes. Philippe Hamon précise aussi que les outils d'analyse qu'il propose peuvent permettre de repérer un jeu déceptif où l'être et le paraître d'un personnage diffèrent. Le critique offre ainsi dans son article différentes techniques de classification pour permettre une analyse sémiologique du personnage, lequel devient alors un outil participant à l'ambition d'un texte.

¹ Traduisible par « narration non fiable ». [Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*, p. 288.]

² Wolfgang Kayser « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, sous la direction de G. Genette et Todorov, Paris, Édition du Seuil, 1977, pp. 59-84.

³ Wayne C. Booth « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, pp. 85-113.

⁴ P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 160.

Par la suite, Vincent Jouve dans *L'Effet personnage* (1992) étudie la façon dont le lecteur perçoit et participe à la vivification du personnel romanesque : à la façon des théoriciens de la réception, il affirme que le protagoniste ne peut exister sans être investi par la subjectivité du lecteur. Étudiant le personnage comme une ressource narrative, Vincent Jouve observe les différents usages qui peuvent en être faits (pion, personne ou prétexte) et s'intéresse à la réception qu'en fait le lecteur. Pour cela, il reprend la tripartition de Michel Picard en la modifiant quelque peu (le *liseur* disparaît tandis que le *lu* est dissocié entre le *lu* et le *lisant* – partie du lecteur qui fait l'effort de faire vivre le protagoniste). Soulignant l'importance du personnage dans la réception et l'interprétation d'un texte, Vincent Jouve affirme même que le protagoniste littéraire a la capacité de « transformer le goût du lecteur »¹. Le personnage apparaît alors véritablement comme un procédé stratégique s'inscrivant dans la manipulation narrative.

On le voit, chercher à comprendre ce phénomène signifie s'intéresser à de nombreux éléments constitutifs du roman à même d'être utilisés à des fins stratégiques. Cependant, lorsqu'on se penche sur la critique propre aux romanciers de notre corpus, on remarque que la question de la stratégie romanesque adoptée dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* est souvent indirectement traitée. Se concentrant sur un aspect de l'œuvre, qu'il soit poétique, narratif, ou structurel, de nombreuses études critiques évoquent de façon détournée la manipulation narrative mise en place dans ces trois romans.

En ce qui concerne la critique dostoïevskienne, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), de Mikhaïl Bakhtine, est une étude incontournable. Cet ouvrage s'intéresse à la question de la répartition des voix dans l'œuvre du romancier et à la subversion des conventions. Bakhtine affirme que, s'inspirant de la satire ménippée, Dostoïevski introduit des éléments carnavalesques au sein de ses romans et va à l'encontre des schémas romanesques traditionnels, ce qui a pour conséquence d'instaurer une insoluble ambiguïté et de relativiser des formes jusqu'alors établies. Ainsi l'œuvre du romancier rompt-elle avec toute interprétation monologique : selon Bakhtine, Dostoïevski a créé un nouveau type de roman, celui « polyphonique ». Rejetant la pertinence des lectures idéologiques souvent effectuées, le critique soutient que la multiplicité des voix et des consciences indépendantes les unes des autres présentes dans les romans de Dostoïevski font de ceux-ci des lieux de dialogues. Selon lui, les voix des protagonistes ne sont pas atténuées pour mettre en avant un propos supérieur qui serait le « message » du roman. Au contraire, dans ses œuvres, l'auteur ne prend pas la parole : seuls y existent les mots des personnages, lesquels sont des « moi » authentiques et libres et non des porte-parole instrumentalisés. Cet ouvrage, qui fait aujourd'hui autorité dans la critique dostoïevskienne, couvre donc différents aspects de l'œuvre du romancier : il porte

¹ Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, Paris, P.U.F., 1992, p. 217.

non seulement sur la pratique narrative de Dostoïevski, mais également sur le rôle dévolu aux personnages et du rapport instauré entre le lecteur et le texte. Les idées et concepts de Bakhtine ont joué un rôle fondamental dans la réflexion à l'origine de ce travail. C'est à travers ce concept de polyphonie que le mystère et l'ambiguïté de la narration des *Frères Karamazov* ont pris un intérêt stratégique à nos yeux. Les raisonnements proposés ici se fondent donc sur l'analyse bakhtinienne des œuvres de Dostoïevski que nous avons choisi de considérer comme exacte.

S'inscrivant dans la continuité du travail susmentionné, Malcolm V. Jones propose, dans *Dostoyevsky after Bakhtin* (1990), de continuer le travail de Bakhtine et d'explorer des chemins que le critique a selon lui négligés. Pour Jones, l'œuvre de Dostoïevski consiste en l'assimilation d'un discours autoritaire en un discours persuasif et intériorisé par le lecteur grâce à certaines stratégies narratives qu'il étudie. Il s'intéresse ainsi au travail de déconstruction que met en place le romancier. Selon lui, Dostoïevski use de l'intertextualité comme moyen de subversion, faisant en sorte d'aller contre les textes invoqués dans son œuvre, ce qui impacte aussi les personnages. Le chapitre portant sur *L'Idiot*, intitulé « Driving the reader crazy » nous intéresse particulièrement. Fondant ses réflexions sur le livre de Robin Feuer Miller, *Dostoyevsky and « The Idiot »*, qui étudie la « narrative strategy »¹ du roman et dévoile l'ambition de Dostoïevski de briser la confiance du lecteur dans les différentes voix du narrateur afin qu'il gagne en autonomie, Jones affirme que l'ambition de Dostoïevski est de déranger et de perdre son lecteur. Ce dernier se trouve alors prisonnier d'un récit sans direction ni guide. *Dostoyevsky after Bakhtin* propose ainsi de voir dans les différents romans de l'auteur russe l'évolution d'une pratique romanesque dont l'ambition serait de déstabiliser le lecteur afin de lui proposer un voyage dans une terre inconnue et ainsi de transformer un discours autoritaire en un discours intimement persuasif. Enfin, dans son article « *The Brothers Karamazov* today »², Robin Feuer Miller réfléchit également à l'interaction entre le lecteur et le texte des *Frères Karamazov*. Selon elle, « an enormous bag of tricks »³ permet au roman de susciter l'étonnement et l'investissement du lecteur, ce qui a pour conséquence de donner à l'œuvre un impact intemporel.

De même, l'ouvrage de Robert L. Belknap, intitulé *The Structure of the Brothers Karamazov* (1967), s'intéresse à la façon dont le roman est construit. Ses réflexions sur la composition du récit, à partir des associations de personnages et de la construction de l'intrigue, mettent en avant le jeu, organisé par le texte, avec la mémoire et les attentes du lecteur. De plus, Belknap insiste sur l'aspect vague et indistinct du narrateur qui oscille entre personnage intradiégétique et simple outil narratif⁴

¹ Robin Feuer Miller, *Dostoyevsky and The Idiot ; Author, Narrator and Reader*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 5.

² Robin Feuer Miller, « The Brothers Karamazov today », *A New Word on the Brothers Karamazov*, sous la direction de Robert Louis Jackson, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 3-16.

³ *Ibid.*, p. 10. [Littéralement « un énorme sac de tours », ce qu'on pourrait traduire par « une grande quantité de ruses ».]

⁴ Robert L. Belknap parle ainsi du narrateur comme « a narratorial device » (*The Structure of the Brothers Karamazov*, La Haye-Paris, Mouton & co, 1967, p. 85).

et dont le point de vue varie au cours du récit, ce qui va à l'encontre de toute logique narrative. En outre, l'aspect capricieux de ce narrateur qui dissimule certaines informations essentielles et insiste sur d'autres tout à fait secondaires engendrerait la méfiance du lecteur non seulement envers celui qui raconte l'histoire, mais aussi envers le roman. L'analyse que fait Belknap de la structure des *Frères Karamazov* donne donc de nombreuses pistes à explorer par rapport au jeu de manipulation mis en place.

Nous éloignant de la thématique de la manipulation narrative, de nombreux ouvrages critiques traitent de la pratique dostoïevskienne du roman. Jan Van Der Eng, dans *Dostoïevskij romancier, rapport entre sa vision du monde et ses procédés littéraires* (1957), observe la volonté de l'écrivain de rompre avec les conventions romanesques. Reprenant les réflexions de Mikhaïl Bakhtine, Jan Van Der Eng remarque que, suivant sa conception du monde, Dostoïevski favorise le mystère et obscurcit son récit, grâce notamment à une conception scénique du roman, donnant à voir et à entendre les protagonistes sans explications narratives, favorisant ainsi une représentation complexe de la réalité et de l'homme. Dans *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre* (1962), Motchoulski, après avoir présenté la vie du romancier en lien avec son œuvre, développe, à travers l'étude des *Possédés*, l'idée de l'art « expressif » de Dostoïevski, lequel use d'une composition dynamique afin d'instaurer une tension narrative, mais prend aussi soin de « charmer le lecteur »¹ en accordant de l'importance à l'énigme. Jacques Catteau, dans *La Création littéraire chez Dostoïevski* (1978) propose quant à lui une étude détaillée de la méthode de création du romancier. Le critique souligne le dialogue constant que maintient Dostoïevski avec son époque, que ce soit avec ses lecteurs ou avec la presse et rappelle l'importance de la composition de ses romans. Cependant, à notre connaissance, aucune étude ne s'est véritablement focalisée sur la stratégie narrative mise en place dans l'ultime roman de Dostoïevski.

La critique proustienne s'est souvent penchée sur le romancier russe dans des études comparatives entre son œuvre et celle de Proust. On trouve par exemple l'article de Jean-Louis Backès, « Le Dostoïevski du narrateur »² ou encore l'ouvrage de Karen Haddad-Wotling, intitulé *L'Illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée* (1995). Examinant les rapports et les affinités des deux écrivains, Karen Haddad-Wotling étudie avec précision les choix esthétiques de Proust et de Dostoïevski, observant leurs similitudes et leurs divergences. Partant de la phrase du narrateur affirmant que l'auteur des *Frères Karamazov* montre d'abord à son lecteur « l'effet, l'illusion qui nous frappe »³, la critique examine les différents procédés participant à cet effet. Remarquant que Proust trouve chez Dostoïevski « le secret d'une technique »⁴, elle insiste sur l'usage, chez

¹ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, Paris, Payot, 1963, p. 365

² Publié dans in *Études proustiennes*, 1, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », N° 6, 1973, pp. 95-107.

³ *P*, p. 880.

⁴ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 28.

les deux romanciers, d'une composition dynamique et d'une esthétique du mouvement¹. La structure complexe des récits, les interventions dérangeantes des narrateurs, la peinture des personnages ne correspondant pas à la psychologie traditionnelle et l'importance du secret sont autant d'éléments que Karen Haddad-Wotling retrouve chez Proust et Dostoïevski. La question de l'enjeu de ces pratiques littéraires la mène à s'interroger sur l'existence (ou plutôt, dans le cas de ces auteurs, sur l'inexistence) d'une vérité stable et atteignable au sein de ces œuvres. Elle démontre ainsi l'importance des points de contact des deux romanciers sur le plan littéraire et se focalise sur l'enjeu narratif de ces romans : soumettre le lecteur à une illusion révélée par la suite (à travers des procédés qui, selon nous, relèvent d'une manipulation narrative spécifique).

Dans la continuité de ces travaux, Juliette Hassine dans *Proust à la recherche de Dostoïevski* (2000) s'intéresse elle aussi à l'influence du romancier russe sur la *Recherche*. Entretenant d'analyser les propos que tient le narrateur dans *La Prisonnière*, la critique remarque que Proust use de la réputation et des œuvres de Dostoïevski pour insuffler dans son texte un surplus de sens. Jouant au jeu de l'erreur sciemment notée et rectifiée par la suite, il s'inspirerait d'une pratique narrative déjà présente chez l'auteur russe. L'ambition de Proust serait en effet de créer un effet de miroir entre les œuvres de Dostoïevski et l'odyssée de son narrateur, dissimulant ainsi au lecteur critique de nombreux indices littéraires sur la nature de certains personnages (dont le narrateur) et sur certaines conceptions littéraires. Juliette Hassine affirme donc qu'une esthétique de l'esquive, de la fuite et de l'illusion unirait la pratique romanesque de ces deux romanciers.

Parmi les études comparées portant sur ces deux auteurs, on trouve également le chapitre que Philippe Chardin consacre au « Dostoïevski de *La Prisonnière* » dans *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*². Le critique y identifie un ensemble de techniques narratives communes aux deux romanciers comme « le clair-obscur des informations données au lecteur, les révélations différées, les renversements de point de vue »,³ lesquelles provoquent un effet de brouillage dans le partage d'informations. Ces études attestent donc de l'influence de l'œuvre de Dostoïevski sur la pratique romanesque de Proust et éclairent l'importance de l'interférence et du mystère dans le jeu narratif de ces deux romanciers. Il semble cependant que ces études soient plus centrées sur les thématiques communes entre ces œuvres que sur la spécificité et l'ambition des manipulations narratives ambiguës qu'on y découvre.

La critique proustienne s'est elle aussi intéressée à la question du lien entre le lecteur et le

¹ « L'essentiel est le mouvement selon lequel se succèdent les illusions, le mouvement par lequel se déplacent à la fois le regard et les objets regardés, de sorte que la vérité recherchée elle-même change, s'éloigne, devient parfois méconnaissable. » *Ibid.*, p. 29.

² Voir le chapitre VII intitulé « Mises en abîme et anticipations : le Dostoïevski de *La Prisonnière* » dans *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, « Recherche proustienne n°9 », 2006, pp. 91-100.

³ *Ibid.*, p. 98.

texte de la *Recherche*. Lorsqu'on s'interroge sur la façon dont le roman se joue de son destinataire, la façon dont l'auteur planifie cette relation entre le lecteur et l'œuvre devient une question importante. De nombreux travaux, provenant majoritairement de la critique anglo-saxonne, se penchent sur le rôle que la *Recherche* assigne au lecteur. On pense à « Proust's Aesthetic of Reading » (1967) et « Bad readers in the world of Proust » (1971) de Robert Soucy, « Proust's reader and the voyage of self-discovery » (1977) d'Allan H. Pasco ainsi que *Marcel Proust and the strategy of reading* (1980) de Walter Kasell. Ce dernier affirme que, selon Proust, la lecture serait une expérience qui désoriente le lecteur, grâce à un texte présentant simultanément différentes directions. Il touche ainsi à la question du dépassement du langage que Proust cherche à mettre en place afin de ne pas limiter son texte à un seul sens défini. L'ambivalence fondamentale de la *Recherche* ferait ainsi du lecteur un juge devant décider quoi croire alors même que le texte ménage une « strategy of surprise »¹ et fait en sorte que la réalité des protagonistes soit toujours modifiée par de nouvelles révélations. La *Recherche* deviendrait alors l'histoire d'une lecture erronée et une allégorie de l'erreur. Les différents travaux cités ci-dessus concordent sur l'importance de l'individualité du lecteur dans le déchiffrement du roman, ce qui suggère que la manipulation narrative du roman de Proust serait centrée autour de l'investissement du destinataire.

Ce jeu romanesque est également étudié du point de vue narratif. Marcel Muller, dans *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu* (1965), s'intéresse au mystère de la voix qu'on entend dans la *Recherche*. Distinguant le protagoniste dont il dévoile la dissimulation, le romancier dont il dénonce le « flagrant délit » et le signataire dont les différentes apparitions rompent le pacte conclu avec le lecteur, Marcel Muller souligne qu'une impression d'ambiguïté, recherchée par Proust, domine la *Recherche*, que ce soit à propos de l'organisation chronologique du récit, de l'identité du « je » ou des limites entre fiction et réalité. Dans *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu* (1983), Pascal Ifri, lui, examine la question du lecteur inscrit dans le texte. Étudiant la *Recherche* à la façon d'un roman didactique, il suggère que le traitement du narrataire comme lecteur modèle s'inscrit dans une stratégie cherchant à influencer le lecteur. Le dialogue entre le narrateur et le narrataire serait un procédé de la manipulation narrative proustienne. L'article de Luc Fraisse, « Proust et le pacte romanesque » (2005), quant à lui, évoque les variations du contrat de lecture de la *Recherche*, lequel se modifie au cours du récit et oscille entre autobiographie et récit fictif. On le voit, la critique proustienne s'accorde sur l'instabilité du récit proustien, que ce soit du point de vue de la narration ou du pacte de lecture. Le jeu de Proust avec son lecteur est donc étudié avec attention : la critique a conscience que, dans la *Recherche*, le romancier rebat les cartes de la relation du texte et du lecteur pour laisser à ce dernier un nouvel espace dans lequel évoluer.

¹ Walter Kasell, *Marcel Proust and the Strategy of Reading*, Amsterdam, John Benjamins B. V., 1980, p. 72.

Pour autant, il semble qu'une étude plus systématique de la stratégie narrative de la *Recherche* et de la manipulation narrative à laquelle elle aboutit reste encore à faire.

Si Proust et Dostoïevski font souvent l'objet d'études comparées, le lien entre Dostoïevski et Gide a été tout autant souligné. Puisque l'auteur des *Faux-monnayeurs* a lui-même fait une série d'articles et de conférences à propos du romancier russe, les points de contact entre l'œuvre de Dostoïevski et de Gide apparaissent nombreux. Ceux-ci sont observés dans l'article de Daniel Moutote « Dostoïevski et Gide »¹, celui de Christina H. Roberts-Van Oordt, « Gide et la fonction de la littérature d'après son *Dostoïevsky* »² et celui de Jean-Louis-Backès, « Numquid et tu, Dostoïevski ? »³. Tous ces articles traitent de l'influence du romancier russe sur la pratique romanesque gidienne. Alors que Christina H. Roberts-Van Oordt affirme surtout que Gide prend les œuvres de Dostoïevski comme caution de ses reproches au roman français et de ses propres idées littéraires, Daniel Moutote et Jean-Louis Backès observent chacun quels sont les procédés dostoïevskiens repris par Gide. Tous deux constatent que la narration gidienne met en place une démonstration incomplète et une multiplicité de points de vue, mimant en cela le ton polyphonique du roman dostoïevskien, ce qui a pour effet d'interroger le lecteur.

La critique gidienne s'est également interrogée sur la question de la construction narrative des *Faux-monnayeurs* et notamment à travers la question de la place que ménage le roman à son lecteur. De nombreuses études s'intéressent aux intentions du texte d'André Gide par rapport à son destinataire. L'étude de Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture* (2003), réfléchit ainsi aux pratiques littéraires gidiennes à la lumière de la conception que l'auteur se fait de la lecture. L'ambition de susciter une lecture profonde au caractère inépuisable, capable d'« engendrer cette inquiétude du questionnement toujours reformulé »⁴ expliquerait le rejet, par le romancier, des traditions narratives classiques et le caractère complexe de ses écrits (car ce serait grâce aux failles, aux incohérences, aux écarts qu'une lecture devient intéressante). Jean-Michel Wittmann dans son article « “Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi” ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* »⁵ examine l'ambition romanesque de ce roman. Le critique présente ce texte comme une œuvre ambiguë (grâce, notamment, à des conclusions contradictoires), poussant le lecteur à l'exercice de sa liberté tout en l'orientant avec autorité vers certaines idées. La question de la lecture et du lecteur est aussi traitée par Sophie Savage-Lavrut dans son article « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-*

¹ Dostoïevski et les *Lettres françaises*, op. cit., pp. 64-93

² Article publié dans *Gide et la fonction de la littérature* [André Gide 3], textes réunis et présentés par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1972, pp. 67-81.

³ Article publié dans « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels, op. cit., pp. 139-149.

⁴ Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, op. cit., pp. 239-240.

⁵ Article publié dans *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, P.U.R., 2012, pp. 19-27.

monnayeurs »¹ où elle observe que le roman de Gide se fonde sur une « déception permanente »². Déconstruisant et reconstruisant le roman de façon à mener à la « régénérescence du lecteur »³, André Gide mettrait donc bien en place une « manipulation »⁴.

Ce jeu de tromperie narrative, Sophie Savage-Lavrut le distingue dans le réseau sous-jacent de significations tout au long du roman, la rupture du pacte romanesque traditionnel qui mine le récit et le refus de confirmer les hypothèses élaborées par le destinataire. C'est grâce à ces divers procédés que l'auteur « tricheur »⁵ exige la collaboration du lecteur et lui donne un rôle actif dont la latitude est pourtant calculée. Se fondant sur « une poétique de l'indiscrétion »⁶, *Les Faux-monnayeurs* ferait de la lecture une activité complexe, exigeant du lecteur l'attitude d'un inquisiteur, prêt à démonter le livre pour se l'approprier et en choisir un sens. Il faut également citer l'article de Valérie Michelet intitulé « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle »⁷ qui étudie l'évolution du romancier par rapport à la question du lecteur, dont il reconnaît l'autonomie dans les années 1920. La lecture devient alors un « acte créateur »⁸ permettant la prise de conscience de soi, car elle révèle « au lecteur sa personnalité par l'acte de reconstruction individuelle du sens. »⁹ Dans *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs* (1991) et *André Gide : esthétique de la création littéraire* (1993) Daniel Moutote insiste lui aussi sur la modernité de l'œuvre de Gide, dont l'ambition serait de donner à une œuvre intime une portée générale. Étudiant plus précisément la « forme nouvelle du roman »¹⁰ que *Les Faux-monnayeurs* mettent en place, Daniel Moutote présente le lecteur comme le principe unificateur de l'œuvre, laquelle lui laisse l'occasion d'« inventer ses propres valeurs »¹¹. Selon le critique, l'artifice de l'auteur fictif, le piège du « je » narratif¹², la présentation indirecte des événements, la fragmentation de l'information et l'ambiguïté placée au cœur des dialogues sont autant de techniques pour faire des *Faux-monnayeurs* le « roman du lecteur »¹³. Comme on le voit, la critique s'est beaucoup intéressée à la question du rôle du lecteur dans l'œuvre gidienne. La manipulation narrative observable chez *Les Faux-monnayeurs* aurait donc pour enjeu d'inciter le lecteur à la découverte de vérités qui ne sont pas énoncées directement par le texte et Gide aurait pour

¹ Article publié dans *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours* [André Gide 11], textes réunis par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1999, pp. 81-104.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ Ainsi n'hésite-t-elle pas à parler de « manipulation du lecteur » (*Ibid.*, p. 97).

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ Article publié dans *André Gide et la tentation de la modernité, op. cit.*, pp. 11-33.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs, op. cit.*, p. 179.

¹¹ Daniel Moutote écrit ainsi que *Les Faux-monnayeurs* sont « une proposition de roman que chacun réécrit en le lisant selon une optique particulière. » [*Ibid.*, p. 22.]

¹² *Ibid.*, p. 67.

¹³ *Ibid.*, pp. 98-99.

ambition de rendre le lecteur actif au sein du roman.

Parmi les techniques utilisées pour cela, les études susmentionnées évoquent le décentrement de l'œuvre romanesque, le développement d'une pensée ambiguë où les idées demeurent relatives les unes aux autres ou encore une situation narrative instable. Ce dernier point fait l'objet de l'importante étude de David Keypour, *André Gide : écriture et réversibilité dans « Les Faux-monnayeurs »* (1980). Après s'être penché sur l'usage du discours indirect libre et du monologue, le critique étudie la véritable posture du narrateur et identifie différentes voix au sein de cette œuvre, ce qui cause une narration instable, rompant avec les conventions. Après avoir examiné le rapport du narrateur aux personnages et au lecteur, il affirme le caractère polyphonique de la narration au sein du roman, dont l'ambition serait, selon lui, de créer une lecture menant à l'exercice d'un doute constructif. De même, l'article « Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne »¹ par Andrée Bouveret observe le jeu narratif mis en place dans le roman. Remarquant que Gide ne veut ni contraindre ni appriivoiser son lecteur, le critique souligne que le changement des types de discours (l'usage particulier du discours indirect libre) ainsi que le jeu des pronoms (l'emploi que fait le narrateur du « nous ») et des temps (le surgissement du présent de narration dans un récit initialement au passé) participent à une rupture du registre de la parole et laisse planer une certaine opacité sur le texte, ce qui oblige le lecteur à jouer un rôle conséquent dans l'élaboration du sens. On pense également au travail de Wladimir Kryszynski intitulé « *Les Faux-monnayeurs* et le paradigme du roman européen autour de 1925 »² qui porte sur la « stratégie de la narration auto-télique »³ qu'on trouve dans le roman de la première moitié du XX^e siècle. Essayant d'établir quelle « techniques narratives »⁴ *Les Faux-monnayeurs* mettent en place, Wladimir Kryszynski relativise la modernité du roman tout en soulignant son caractère inabouti : aucune dialectique n'y est atteinte⁵. Ce texte de Gide semble ainsi insatisfaisant pour certain à cause de son caractère équivoque.

Les articles de Raymond Mahieu, « *Les Faux-monnayeurs* : un dossier à rouvrir. »⁶, et de David

¹ Article publié dans *Le Romancier* [André Gide 7], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1984, pp. 25-46.

² Article publié dans *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975*, textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres Modernes, « Revue des Lettres Modernes : André Gide », N° 6, 1979, pp. 233-264.

³ Cette narration auto-télique est définie par Wladimir Kryszynski comme une narration « auto-réflexive qui se mire en elle-même, ou bien qui met en place tout un dispositif narratif et méta-narratif complexe afin de situer les questions et les réponses possibles portant sur son propre objet à différents niveaux du récit, de la narration et du discours. » (*Ibid.*, p. 242.)

⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶ Article publié dans le *Bulletin des Amis d'André Gide (B.A.A.G.)* vol. 13, n° 68, Montpellier, Centre d'études littéraires du XX^e siècle, 1985, pp. 34-46

Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide »¹, étudient plus précisément certaines techniques narratives auxquelles Gide a recours. Le premier interroge à partir de la théorie des perspectives de Genette la « stratégie d'écriture » du roman, laquelle consiste en un usage important de la focalisation interne allié à une coupure arbitraire du flux informatif. La narration joue ainsi avec la suspension de l'énonciation et l'incomplétude du récit, lequel s'éloigne résolument des récits « pleins » de Balzac. Le second propose d'étudier le jeu du silence dans le roman. L'intérêt du non-dit, selon David Steel, repose sur le fait que le lecteur peut substituer un sens qui lui est personnel à ces blancs narratifs : cette rétention d'information crée une attente et un désir de connaissance chez le lecteur. Ce refus de Gide de fournir une interprétation claire donne au non-dit gidien l'apparence d'une fuite en avant permettant le « bricolage du lecteur »². Michel Lioure, quant à lui, s'intéresse, dans « *Le Journal des Faux-monnayeurs* d'André Gide et la conception du personnage »³, à la genèse des protagonistes. Selon lui, ces derniers, leur mystère et leurs propos subjectifs ont pour enjeu d'appeler à la collaboration du lecteur. Celle-ci serait nécessaire pour « corriger le coefficient de subjectivité »⁴ présent dans le roman. La posture du narrateur, qui manifeste, face aux comportements des personnages une « ignorance interrogative et [une] inquiète objectivité »⁵ ainsi que les protagonistes et la façon dont ils sont présentés et expliqués constituent donc des procédés participant à une stratégie manipulatrice.

On constate donc que la critique gidienne, partant du constat que le rôle du lecteur est redéfini au sein de l'œuvre du romancier, s'est beaucoup intéressée aux différentes techniques dont use Gide pour obtenir de son lecteur un investissement soutenu. Cependant, il nous semble que ces articles et ouvrages critiques se focalisent souvent sur un aspect spécifique du roman. Une étude plus complète de la façon dont le texte joue avec son lecteur nous semble encore à faire. Notons que, puisque nous souhaitons effectuer une comparaison entre les stratégies narratives présentes dans les romans de notre corpus, nous nous demanderons si certains procédés observés par la critique gidienne peuvent être repérés dans *Les Frères Karamazov* et *la Recherche*.

Cependant, entreprendre une étude comparative des œuvres de Dostoïevski, de Proust et de Gide signifie s'intéresser également aux mutations du roman qu'elles reflètent. L'œuvre de Anna Gichkina *Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France* (2018) décrit de façon claire et détaillée l'accueil et l'impact de la littérature russe en France à la fin du XIX^e siècle. Ce travail entreprend d'expliquer pourquoi celle-ci a marqué si fortement le monde intellectuel français

¹ Article publié dans *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, op. cit., pp. 197-214

² David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, op. cit., p. 211.

³ Michel Lioure, « *Le Journal des Faux-monnayeurs* d'André Gide et la conception du personnage », in *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, sous la direction de Françoise Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1993, pp. 17-37.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.* p. 36.

de l'époque et quelles nouveautés elle apportait. Notons que les études portant sur l'évolution du genre romanesque en France incluent souvent les écrits de Dostoïevski dans leurs réflexions et en soulignent la valeur exemplaire. Michel Raimond dans *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt* (1966), cherche à comprendre l'affection dont paraît souffrir le roman à la fin du XIX^e siècle, et observe comment les mutations des concepts de personnage, de temps et d'espace mènent à une altération de la représentation. Or, il présente Dostoïevski, Proust et Gide comme des auteurs ayant donné naissance à des œuvres allant à l'encontre des conventions romanesques et ayant eu un impact fort sur l'évolution du roman. Se concentrant, lui, sur le roman des années 1920 à 1950, Michel Zéraffa s'intéresse au personnage, et plus précisément, à la façon dont le roman, durant cette période, use du protagoniste pour redéfinir une certaine idée de l'homme et du monde et faire d'eux des entités éclatées et multiples. S'arrêtant longuement sur Proust, *Les Faux-monnayeurs* et les romans de Dostoïevski, Michel Zéraffa voit dans le délitement du traditionnel personnage surdéterminé de Balzac le signe de l'avènement d'une nouvelle conception de l'homme. Ces œuvres critiques nous aident ainsi à mieux comprendre les mutations qui ont cours dans le paysage romanesque contemporain à nos auteurs et l'impact qu'eux-mêmes ont eu sur la pratique romanesque.

Après ce panorama des études critiques consacrées à nos auteurs et touchant à notre sujet, on constate qu'il n'existe pas, à notre connaissance d'étude comparative portant spécifiquement sur la stratégie narrative de ces trois romanciers. Les liens entre eux ont souvent été soulignés, mais nous n'avons pas trouvé de travail comparant l'œuvre de Proust et celle de Gide à travers l'influence de Dostoïevski. Il est cependant fréquent que, dans les études portant sur l'œuvre du romancier russe et de Proust, Gide soit évoqué comme un autre disciple de Dostoïevski en ayant sa propre approche. Cependant, les interprétations que Proust et Gide font de Dostoïevski sont souvent mises en opposition. De même, ces deux romanciers sont traditionnellement présentés comme des adversaires à cause du refus initial de la NRF de publier le premier volume de la *Recherche*. C'est oublier la grande admiration que Gide ressent pour le travail de Proust, peu de temps après l'avoir véritablement découvert. Leurs pratiques littéraires seraient aussi opposées : Proust est souvent considéré comme un auteur psychologique tandis que Gide paraît être un romancier moraliste¹. De même, Proust renverrait au roman balzacien, tandis que Gide serait l'auteur du « roman pur », résolument tourné vers la modernité². Il nous semble pourtant qu'en étudiant la pratique romanesque

¹ Daniel Moutote écrit ainsi dans *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs* : « L'œuvre de Proust est uniquement psychologique et artistique. *Les Faux-monnayeurs* sont une œuvre résolument critique en matière morale. » [*op. cit.*, p. 178]

² « Au point de vue artistique, *Les Faux-monnayeurs* s'efforcent enfin de promouvoir une forme nouvelle du roman, ce que Gide appelle de ses vœux : le « roman pur ». En face de quoi le roman de Proust renvoie à *La Comédie humaine* de Balzac. Ce qui est un titre de gloire. Car c'est replacer la grande œuvre de Proust dans une tradition qui va de *L'Illiade*, à *L'Énéide*, à *La Divine comédie*, et à *La Comédie humaine*. Tout cela fait de la *Recherche* le chef-d'œuvre du roman traditionnel. » [*Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 179]

de Proust et de Gide en relation à celle de Dostoïevski, de nombreux points communs émergent alors entre eux. Ces deux romanciers français semblent avoir tous deux été fortement influencés par l'écrivain russe et en avoir tiré un enseignement relativement similaire, bien que chacun ait appliqué ces principes de façons différentes. Nous prétendons donc que de nombreuses similitudes sont identifiables dans les stratégies narratives de Proust, de Gide et de Dostoïevski, et nous essaierons de le montrer dans ce travail. Car, en étudiant les travaux critiques disponibles sur ces trois auteurs et leurs pratiques romanesques, il semble déjà possible de déceler certains points communs, comme, par exemple, le jeu de déstabilisation du lecteur et l'instauration d'un rapport particulier entre lui et le narrateur, le poussant à adopter une posture différente de celle exigée de lui par le roman traditionnel et monologique. Nous nous demanderons donc dans cette étude dans quelle mesure les manipulations narratives mises en place dans *Les Frères Karamazov*, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* ainsi que *Les Faux-monnayeurs* présentent des similitudes et quels sont leurs enjeux. Nous nous interrogerons également sur les stratégies narratives et les procédés utilisés pour instaurer ces manipulations romanesques au sein de ces romans.

Nous nous pencherons tout d'abord sur les stratégies narratives observables dans notre corpus. Afin d'étudier comment ces œuvres façonnent les attentes du lecteur, nous observerons dans chacune d'elles les schémas traditionnels mis en jeu pour ensuite examiner les façons dont le texte s'avère tromper ces attentes. Ayant pour ambition de reconstruire le parcours du lecteur dans les romans de notre corpus, cette première partie sera organisée en trois étapes : la première sera focalisée sur les apparentes structures conventionnelles attirant le lecteur dans le piège d'une lecture confortable, mais superficielle, la deuxième observera les attaques infligées à ces schémas et la façon dont les romans de notre corpus mettent en place une lecture labyrinthique pour leur lecteur et la troisième interrogera l'intérêt d'un tel stratagème de la part de nos auteurs.

Cependant, la question de la manipulation à laquelle nos romanciers tentent de soumettre leur lecteur pose la question de l'identité de ce dernier. Est-il possible d'étudier les stratégies narratives mises en place dans les œuvres de notre corpus sans effectuer auparavant une étude historique sur l'identité des lecteurs auxquels elles étaient destinées ? Le lecteur contemporain réagit-il de la même façon que celui du XIX^e ou du XX^e siècle ? Nous soutenons que connaître l'identité des destinataires originaires de notre corpus n'est pas nécessaire pour notre étude et que la période historique de lecture n'influence finalement que peu l'impact du texte sur le lecteur, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à cause de la manipulation narrative que nous examinons, les romans de notre étude orientent les attentes et les prévisions de leurs destinataires. Ils semblent ins-

crire dès leurs premières lignes leur propre horizon d'attente, ramenant finalement un lecteur moderne au degré d'attentes d'un lecteur contemporain¹. Puis, la recherche de la stabilité narrative et l'habitude de la dissimulation de la manipulation romanesque sont des phénomènes ayant toujours cours : le lecteur cherche à être emporté dans une histoire sans difficulté et des stéréotypes fondés sur des conceptions passées perdurent encore souvent. De plus, l'habitude de caractères tout faits et simplistes demeure constante du point de vue du public. Peut-être peut-on incriminer la simplification des récits pour enfants où le « bon » l'emporte sur le « méchant », où le héros est toujours beau et l'héroïne généreuse et gentille. Notons que cette simplification se retrouve dans les œuvres populaires actuelles (romans et films dits « grand-public »). Enfin, on peut remarquer que, bien souvent, le lecteur s'adapte à l'époque de l'œuvre qu'il lit. Conscient de plonger dans un récit d'un siècle passé, il modifiera ses attentes en fonction de celles qu'il imagine correspondre à l'époque à laquelle appartient l'œuvre : c'est ainsi qu'un lecteur actuel peut être choqué de la crudité de certaines scènes de *The Monk* ou du *Château d'Udolphe* quand des péripéties équivalentes ne le feraient par sourciller dans un récit contemporain. Quand donc, dans cette étude, nous parlerons du lecteur, nous désignerons celui soumis aux textes de notre corpus, sans distinction d'ère temporelle ou de culture. De façon similaire à Raphaël Baroni dans *La Tension narrative*, nous souhaitons étudier une « réception modèle », puisque, tout comme lui « nous ne prétendons pas décrire l'actualisation plus ou moins personnelle qu'un interprète singulier produit effectivement, mais bien la manière dont le texte vise à être actualisé. »² Le lecteur étudié ici serait donc celui encodé dans le texte, soit le narrataire extradiégétique (pour reprendre la terminologie de Gerald Prince). En tant que tel, il demeure une variation constante du lecteur réel, dont la situation historique, culturelle et personnelle n'est jamais la même d'un individu à l'autre.

Après cette première partie portant sur les différents mouvements de la manipulation narrative que les œuvres de notre corpus mettent en place, la deuxième partie de notre étude se voudra plus proche du texte. Il s'agira d'identifier les différentes techniques utilisées pour manipuler et jouer avec le lecteur. On se focalisera dans trois étapes successives sur la façon dont l'ambiguïté est inscrite dans le tissu même de l'œuvre, que ce soit au cœur de la langue, de l'intrigue (forçant ainsi le lecteur à s'investir) ou de la narration (ce qui problématise l'origine du récit).

Enfin, notre dernière partie étudiera l'enjeu et les paradoxes de cette manipulation narrative aboutissant à l'émancipation du lecteur. Car, comme la critique l'a souvent remarqué à propos des romans de notre corpus, ces textes contraignent le lecteur à une certaine indépendance, organisant

¹ Certes, un lecteur actuel, familier avec la science psychologique et plus ouvert sur certaines questions sociales, sera peut-être moins enclin au rejet de certaines attitudes des protagonistes. Pour autant, le parcours de lecture auquel il est soumis demeure le même que celui d'un lecteur contemporain à la publication de l'œuvre.

² *La Tension narrative, op. cit.*, pp. 27-28.

pour une sorte de liberté forcée¹. Nous nous interrogerons donc sur cet apparent paradoxe et nous demanderons quelles sont les ambitions de la manipulation narrative observée ici. Touchant à la question de la foi en la littérature, nous verrons alors que l'ambiguïté romanesque a finalement pour enjeu une évaluation de la validité de l'œuvre littéraire et nous nous aiderons des catégories pascalienues pour codifier les positions du lecteur face à cette ambiguïté.

Se rattachant aux études narratologiques et à celle de la réception, et entreprenant une analyse aussi proche que possible des textes de notre corpus, ce travail s'évertuera donc à examiner la nature et la fonction des manipulations narratives spécifiques aux *Frères Karamazov*, à la *Recherche* (et surtout à *La Prisonnière* et à *Albertine disparue*) et aux *Faux-monnayeurs* ainsi qu'à essayer de distinguer dans quelle mesure les pratiques romanesques de Dostoïevski ont inspiré Proust et Gide dans l'écriture de leur roman respectif.

¹ On pense aux mots de Michel Raymond, à propos de la crise du roman : « d'un côté, il [le roman] veut ravir l'attention, endormir les facultés critiques, procéder par hypnose ; de l'autre, il veut éveiller la conscience du lecteur à des problèmes : entreprise apparemment contradictoire. » [*La Crise du roman, op. cit.*, p. 181.]

PARTIE I) L'AMBIGUÏTÉ COMME STRATÉGIE NARRATIVE.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, toute narration met en place, sur le plan littéraire, une « stratégie narrative » mûrement réfléchie afin d'aboutir à la manipulation souhaitée par l'auteur. Qu'elle ait pour simple ambition d'intéresser le lecteur aux péripéties relatées ou de lui faire partager, à la fin de sa lecture, les idées que défend l'œuvre, elle demeure un élément constitutif de tout récit. Le terme de « stratégie » (provenant de *stratos*, « l'armée », et *ageîn*, « conduire ») indique bien la puissance quasi martiale que l'organisation d'un texte confère : l'auteur devient véritablement un « stratège » puisqu'il conduit son texte pour soumettre son lecteur à l'histoire qu'il écrit. Valéry insiste d'ailleurs sur la tactique présente derrière tout récit :

Une œuvre est faite par une multitude « d'esprit » et d'événements — (ancêtres, états, hasards, écrivains antérieurs, etc.) — sous la direction de l'Auteur.

Ce dernier doit donc être un profond politique attaché à mettre d'accord ces larves et ces actions intellectuelles concurrentes. Il faut ruser ici ; et là, passer ; il faut retarder, éconduire, supplier de venir, intéresser à l'ouvrage.¹

Le texte littéraire semble donc être un lieu d'affrontement, où les lectures passées, les traditions culturelles et les éléments constitutifs de l'action romanesque sont autant de ressources dont dispose l'auteur pour orienter la lecture selon ses désirs. Il lui revient de créer un texte qui accapare son lecteur et le pousse à suivre le chemin tracé pour lui. Car un des éléments fondamentaux de la stratégie narrative romanesque du XIX^e siècle, grand siècle du roman, est en effet de faire naître l'intérêt du lecteur. Michel Raimond note ainsi :

Il est remarquable que les romans du XIX^e siècle, qu'ils fussent réalistes, psychologiques, ou romanesques, et quelles que fussent les différences d'intention, de ton ou de facture qu'ils pouvaient comporter, avaient ce caractère commun de raconter une histoire intéressante. Qu'il fût l'histoire d'une vie ou le récit d'une crise, qu'il retraçât la courbe d'un sentiment ou l'enchevêtrement d'aventures complexes, qu'il prétendît distraire ou instruire, qu'il fût soucieux de faire vivre un héros ou de susciter un univers, le roman était ce piège où se prend la curiosité du lecteur [...].²

On constate que l'enjeu initial, celui grâce auquel les enjeux secondaires (instruire, distraire, présenter une certaine vision de la réalité) peuvent être atteints, consiste à susciter l'attention du

¹ Paul Valéry, *Tel Quel I*, in *Œuvre*, t. III, coll. « la Pochothèque », Paris, Le Livre de Poche, 2016, p. 274

² Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 13.

lecteur : une fois celui-ci pris au piège du récit, il suit le chemin tracé par l'auteur¹. La stratégie narrative consiste ainsi à faire du texte lu un jeu de piste auquel on est obligé de se soumettre si l'on souhaite être un bon lecteur. À l'inverse, celui qui refuse de se plier à ce jeu organisé par la narration deviendrait, à la façon d'un « mauvais joueur », un « mauvais lecteur »².

Or, les textes de nos corpus mettent en place une stratégie narrative spécifique qu'il s'agit d'identifier. Quelle peut-elle être ? Outre la séduction initiale du lecteur, primordiale pour que la lecture et le piège du récit s'enclenchent, il semble que leur « plan d'attaque » narratif soit, pour chacun, fondé sur l'ambiguïté, l'interrogation, voir l'incertitude. Car, si l'on considère ces œuvres avec un point de vue d'ensemble, il semble que leur ouverture ainsi que le début de leur récit sont relativement conventionnels et invoquent des modalités connues, pour ensuite détruite un à un les différents points d'ancrage sur lesquels le lecteur construit inmanquablement son interprétation. Cette observation se vérifie-t-elle lors d'une étude précise des textes ?

Notons que dans cette première partie nous avons pris le parti, pour des questions d'équilibre et de clarté, de suivre le chemin que tracent pour leur lecteur *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* : nous nous intéressons d'abord à l'aspect convenu des premières pages ou premiers chapitres de nos romans pour après nous focaliser sur les éléments perturbateurs surgissant par la suite. Par conséquent, dans le chapitre qui suit, nous retracerons les différents éléments élaborant un début conventionnel dans ces œuvres. Cette étape, bien qu'un peu fastidieuse, doit pourtant être effectuée pour pouvoir observer, par la suite, la désagrégation de ces mêmes codes.

¹ Vincent Jouve note d'ailleurs que « le vouloir du lecteur est [...] conditionné par la place que lui assigne le roman ». (Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 122.)

² « Tout sujet, lorsqu'il aborde une œuvre, joue le rôle qui lui est réservé. Si le lecteur empirique refuse de se confondre avec le lecteur en attente, il y a non-respect des règles du jeu, et la lecture est faussée. On pourrait à la limite parler de « mauvais lecteur » comme on parle de « mauvais joueur ». » Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 121.

Chapitre A) Un début conventionnel rassurant.

Si l'on considère le roman comme un « piège où se prend la curiosité du lecteur »¹ alors le lecteur apparaît comme une proie que le romancier cherche à attraper. Louis Marin, dans *Le Récit est un piège*, se fonde sur un traité intitulé *Des Pièges, de leur composition et de leur usage*, par Gian Battista de Contugi, datant du XVI^e siècle, pour répertorier trois sortes de pièges pouvant être transposés dans la narration. L'un d'entre eux retient particulièrement notre attention :

Le piège de la fantaisie est celui dans lequel on représente à son adversaire sa propre image, dans laquelle il se complait [...] Celui-ci réside dans l'attrait du même et dans le plaisir de la ressemblance.²

Ce désir du connu et du familier pourrait expliquer l'attrait des lecteurs pour des textes dont ils reconnaissent les modalités. Umberto Eco, dans son article « James Bond : une combinatoire narrative »³, souligne ainsi que le succès des romans d'espionnage s'explique par « le plaisir du lecteur [qui] consiste à se trouver plongé dans un jeu dont il connaît les pièces et les règles, et même l'issue à part des variations minimales. »⁴ Certes, cela concerne les romans aux codes bien spécifiques. Néanmoins, ce plaisir de reconnaissance peut s'appliquer à bon nombre de lecteurs. En effet, chaque lecture instaure une découverte progressive d'éléments plus ou moins familiers. Hans Robert Jauss met en avant ce processus de reconnaissance dans *Pour une esthétique de la réception* :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; partout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles.⁵

Le lecteur, en avançant dans le texte lu, reconnaît et rassemble divers indices qui lui permettent de construire une hypothèse sur l'histoire à venir. Lorsque les indices donnés correspondent à des éléments familiers, il est alors plus facile pour le lecteur de construire de manière prospective l'histoire à venir. Commencer un texte équivaut donc à une recherche d'indices. Plus le texte découvert correspond à un écrit connu, plus il semble facile pour le lecteur de s'y engager sans crainte, avec le plaisir de la reconnaissance⁶. Valéry remarque ainsi que « la gloire ne s'attache

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 13.

² Louis Marin, *Le Récit est un piège*, op. cit., p. 13.

³ Article publié dans *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 83-99.

⁴ Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », in *L'Analyse structurale du récit*, op. cit., p. 96

⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 55.

⁶ Ajoutons que Wayne C. Booth note que [« [...] each work promises in its early pages a further provision of distinctive qualities exhibited in those pages. Whether the quality is a peculiar stylistic or symbolic brilliance, an original kind of wit, a unique sublimity, irony, ambiguity, illusion of reality, profundity, or convincing character portrayal, there is an

pas facilement aux œuvres que le public ne peut pas aisément se définir, qui n'entrent pas dans une simple catégorie. »¹ La possibilité d'identifier une œuvre à un genre simple participerait à son succès : les lecteurs se dirigeraient plus volontiers vers la familiarité. Le plaisir de la reconnaissance est un levier important pour intéresser le lecteur et le « prendre au piège »². Il semble donc important, pour qu'un récit soit lu, de « draguer »³ le lecteur. Or, cette stratégie de séduction semble bien être mise en place par les romanciers de notre corpus : chacun ouvre son roman en mettant en scène des situations convenues, des personnages dont le caractère semble simple et familier, ainsi qu'un pacte narratif clair et défini.

En ce qui concerne *Les Frères Karamazov*, cet usage du conventionnel s'explique par le fait que le roman fut publié sous forme de feuilleton dans *Le Messager russe*. Or, ce format nécessite d'accaparer l'attention du lecteur et de le séduire assez rapidement pour que ce dernier éprouve le désir d'en lire plus, dans la publication suivante. Jacques Catteau souligne ainsi l'usage de références communes à l'auteur et au lecteur grâce à « un code dont les signaux simples proviennent de la banque des lectures communes et de leur savoir commun. »⁴ Dostoïevski semble donc bien chercher à mettre en place le plaisir de reconnaissance pour son lecteur⁵.

Marcel Proust, de son côté, fit des concessions pour permettre une plus grande lisibilité de la *Recherche*, et donc pour un plus grand confort du lecteur : ses premiers tomes ne devaient pas rebuter le lecteur afin que les suivants aient également du succès. C'est ainsi qu'il consentit à mettre le texte en page et à abandonner son désir d'« un volume de sept cents pages au texte serré, compact, sans alinéas, même pas pour les dialogues »⁶. De plus, le début du roman prend l'aspect familier d'un récit autobiographique. L'image de mondain et de malade que l'auteur avait dans le monde se retrouve dans le roman et conforte cette idée⁷. Ainsi, dans les premiers tomes de la *Recherche*,

implied promise of more to come. » (*The Rhetoric of fiction*, *op. cit.*, p. 128.) [« [...] chaque œuvre promet dans ses premières pages une provision plus importante de qualités distinctives exhibées dans ces pages. Que cette qualité soit un style particulier ou une brillance symbolique, un tour d'esprit original, une sublimité unique, de l'ironie, de l'ambiguïté, une illusion de réalité, une profondeur, ou des portraits convaincants de personnages, il y a une promesse implicite qu'il y en a plus à venir. »]

¹ Paul Valéry, *Tel Quel I*, *op. cit.*, p. 276.

² « [Le lecteur] veut être apprivoisé peu à peu aux connaissances nouvelles, pris au piège de son plaisir, et forcé de s'instruire pour mieux goûter ce plaisir. » lit-on dans *Le Roman russe* d'Eugène-Melchior de Vogüé, p. 76 (*op. cit.*).

³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, coll. « Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 10.

⁴ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 263.

⁵ Précisons que, selon nous, toute la première partie des *Frères Karamazov*, constituée du livre I à III correspond à la première étape de la stratégie romanesque étudiée ici, celle où le lecteur est conforté dans une lecture conventionnelle. On peut cependant également considérer que le récit demeure relativement conventionnel jusqu'au meurtre de Fiodor Pavlovitch, événement qui marque un véritable tournant dans le récit.

⁶ Louis de Robert rapporte que l'intention originelle de Proust était « de publier un volume de sept cents pages au texte serré, compact, sans alinéas, même pas pour les dialogues. "Cela fait entrer davantage les propos, disait-il, dans la continuité du texte." » [Louis de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1969, p. 12.]

⁷ Bernard Brun en vient à se demander si Marcel Proust ne serait pas responsable des idées reçues à son sujet afin d'abriter son œuvre derrière certaines d'entre elles. Selon lui, Proust aurait « gravement aidé, avec ses amis, à la création d'une légende pour se protéger, pour protéger la création de l'œuvre et sa diffusion. » [Bernard Brun, « Les Idées reçues

l'auteur s'amuse à construire une œuvre dont les modalités, au début facilement identifiables, se modifieront au fur et à mesure du roman¹. Bien que ce travail porte principalement sur *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, nous nous concentrerons dans cette étape sur les trois premiers tomes de la *Recherche*, puisque ce sont ceux durant lesquels l'illusion d'un récit conventionnel est mise en place.

Les Faux-monnayeurs est un roman relativement court : Gide n'avait *a priori* pas de raison ultérieure de rendre son œuvre attrayante si ce n'est son désir d'être lu. Pourtant, dès l'ouverture, le roman dépeint une situation appelant à la curiosité du lecteur : celle de la découverte d'un secret de famille. Benjamin Crémieux souligne ainsi que Gide « commence par nous présenter, selon la méthode traditionnelle, une matière de roman, c'est-à-dire des caractères, des passions, des événements. »² Initialement, *Les Faux-monnayeurs* respectent les conventions romanesques.

Quels sont les différents « *éléments archétypiques* [...], ceux qui ont fait leurs preuves dans les fables traditionnelles »³ auxquels nos auteurs ont recours dans l'incipit de leur œuvre ?

1) *Titre et intrigue initiale.*

Avant même l'ouverture d'un livre, bien des éléments nous renseignent sur le contenu de celui-ci. D'un point de vue éditorial, cela peut être la couverture, le quatrième de couverture, la calligraphie utilisée, autant d'éléments représentatifs du contenu de l'œuvre. Cependant, ce jeu avec l'apparence du livre est un élément relativement récent dans l'histoire de l'édition. Du temps de nos trois auteurs, aussi bien en Russie qu'en France, la collection et l'éditeur étaient les seules indications que donnait l'objet. Mais sur la couverture, un autre élément éloquent renseigne sur le contenu de l'œuvre : le titre. En complément de celui-ci, à la première lecture du roman, les premiers chapitres introduisent généralement le sujet, les personnages et l'enjeu de l'intrigue. Ils prennent à charge de préciser, de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse ébauchée par le lecteur à partir du titre. Quelles sont les indications initiales des romans de notre corpus et quelles sont les hypothèses qu'elles suscitent ?

Le titre *Les Frères Karamazov* annonce le sujet du roman sans ambiguïté : il s'agit de l'histoire d'une famille, et plus précisément d'une fratrie. Dans la Russie contemporaine à Dostoïevski, le roman réaliste et à enjeu social était en vogue. Ce genre d'écrit se concentrait surtout sur l'étude de

au sujet de Marcel Proust », *Originalités proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, éditions Kimé, 2010 pp. 236-237.]

¹ David Ellison souligne ainsi dans *Proust et la tradition littéraire européenne* que « avant que la narration ne puisse se mettre en branle, avant que la *Bildung* proustienne ne puisse se développer à travers les péripéties du roman, le mensonge commence à tisser sa toile, déjà toujours en avance, comme réponse à une "lettre" qu'il a lui-même inventée, fonctionnant comme un dispositif contraignant qui cherche à emprisonner son interlocuteur/lecteur. » [David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, coll. « Bibliothèque proustienne », n° 4, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 251.]

² Benjamin Crémieux, « André Gide et l'art du roman », in *André Gide*, Paris, Editions du Capitole, 1928, p. 131

³ Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative », in *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, p. 97.

la société au travers d'un groupe donné d'individus, que ce soit une famille, un groupe identifié par ses revenus, *etc.* Le roman de Dostoïevski, avec ce titre qui indique clairement une histoire familiale, pouvait orienter vers ce genre de récit. L'attente se portait du côté de l'étude sociale, ici centrée autour d'une cellule familiale restreinte¹.

Pourtant, la préface indique que ce livre est la « biographie » d'Alexéi Fiodorovitch, lequel est désigné comme « le héros ». Pas de traces ici d'une quelconque fratrie. La préface, présentant ce personnage comme objet de ce récit, serait-elle en contradiction avec le titre ? Certes, le nom de Karamazov n'est pas mentionné, mais par une simple opération logique, le lecteur parvient à lier ces deux éléments. Alexéi Fiodorovitch doit donc être au centre du récit, et le lecteur ne doute pas qu'il rencontrera bientôt son ou ses frères. De plus, l'auteur présente ce roman comme celui de la « première jeunesse »² du héros, et indique que l'histoire continuera dans un second roman. Le lecteur est donc invité à découvrir la vie de cet Alexéi Fiodorovitch présumé Karamazov. Le sujet de ce roman semble alors être une biographie, centrée autour d'un membre d'une famille.

Le titre du « premier livre », « Histoire d'une famille »³, reprend l'idée du titre principal. Le lecteur, lors de sa première découverte du roman, se prépare donc bien à lire un roman familial. Et en effet, les premiers chapitres présentent successivement le père, Fiodor Pavlovitch, le premier fils, Dmitri Fiodorovitch et les deux suivants, Ivan Fiodorovitch et Alexéi Fiodorovitch, également appelé Aliocha. Ce dernier est d'ailleurs le sujet du chapitre IV. L'antécédent familial est donné de manière méthodique, afin de présenter au mieux les Karamazov au lecteur. C'est ainsi qu'Albert Thibaudet, dans un article paru le 1^{er} avril 1924 dans la *Nouvelle Revue Française* intitulé le « le roman domestique »⁴ ouvre son sujet avec comme exemple *Les Frères Karamazov* :

C'est en effet par un côté peut-être secondaire que je prendrai ici les *Karamazov*, celui qui est tracé dans le titre de la première des quatre parties : Histoire d'une Famille.⁵

Le critique a bien conscience que le sujet initialement présenté est « secondaire » par rapport à l'intégralité du roman. Cependant, cette remarque souligne bien que, *a priori*, lors d'une première lecture, le lecteur s'attend à lire un roman familial.

De plus, le début du roman annonce également une étude sociale. La situation des personnages est soulignée dès leur introduction : le père devenu, de pique-assiettes, rentier ; le premier

¹ Il est à noter que les romans de Dostoïevski étudiant un groupe ou un type d'individus ont souvent pour titre le sujet de l'étude. *Les Possédés* (ou *Les Démon*s, selon la traduction) désignait un groupe social précis, celui des révolutionnaires socialistes, mais le titre maintenait l'obscurité. Le roman précédant immédiatement *Les Frères Karamazov* s'intitulait *L'Adolescent*. Le singulier du titre semblait annoncer une étude sociale et psychologique à portée générale.

² « Le premier se déroule il y a treize ans ; à vrai dire ce n'est qu'un moment de la première jeunesse du héros [...] ». FK, pp. 1-2. [«Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя.» БК, p. 10.]

³ «История одной семейки» en version originale.

⁴ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 195-205.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

fil, d'origine noble par sa mère, engagé dans l'armée puis démissionnaire, le second au statut d'étudiant et le troisième souhaitant devenir moine. Un tel panel de situations suggère au lecteur que ces dernières auront leur importance. Le roman s'annonce donc comme l'étude d'une famille dans une petite ville de Russie (lieu idéal pour observer une société), dans laquelle les différents mouvements représentatifs de la société sont rassemblés : les libéraux dans la personne de Piotr Alexandrovitch Mioussov, parent de Dmitri Fiodorovitch, et les conservateurs dans l'institution du monastère, lequel est présenté en détail. Le roman entreprend même de décrire des pratiques religieuses, à la manière d'une étude de mœurs. Le chapitre V du premier livre, « les startsy », explique la spécificité et les règles de cette institution du christianisme orthodoxe avec détails et exemples. *Les Frères Karamazov* paraissent donc être un roman d'étude sociale.

Mais si le lecteur connaît l'auteur et est familier du reste de son œuvre, cette appréhension du roman comme une simple étude sociale est-elle toujours valable ? Car le nom de l'auteur peut également être révélateur du contenu du roman. Or, Fiodor Dostoïevski était (et est toujours) un écrivain réputé pour ses sujets difficiles. La description que fait le héros de Proust de cette œuvre dans *La Prisonnière* est révélatrice de l'idée générale qu'on se faisait de Dostoïevski au début du XX^e siècle : il en parle comme de « l'Histoire d'un Crime »¹. Karen Haddad-Wotling écrit :

C'est la vision banale des romans de Dostoïevski, et c'est pourquoi Proust, ici, s'adresse directement à ses lecteurs : cette vision commune et vulgarisée du romancier russe leur est familière [...].²

Ainsi la réputation de Dostoïevski peut venir ajouter une attente à la lecture de la première partie du roman. Or celui-ci s'ouvre sur l'évocation d'une « mort tragique, survenue il y a treize ans »³. Un lecteur familier de Dostoïevski peut y distinguer l'annonce du crime à venir, lequel est annoncé par d'autres indices comme la richesse de Fiodor Pavlovitch et le manque d'argent de Dmitri Fiodorovitch présenté comme la « circonstance [qui] provoqua la catastrophe »⁴. Cependant, tout ceci oriente moins le lecteur vers une enquête policière que vers le destin tragique d'une famille rongée par des désaccords puisque le coupable est déjà tout désigné. Notons que la situation familiale relativement complexe des Karamazov ainsi que l'allusion à une fin violente évoquent des lieux communs dignes du roman d'aventure, roman dont Leonid Grossman soutient que Dostoïevski fait abondamment usage afin de « capt[er] l'intérêt du lecteur par la narration même, et lui facilitait le parcours difficile à travers le labyrinthe des théories philosophiques, des images, des relations humaines, contenues dans ses romans. »⁵ Cette ouverture qui annonce déjà des éléments

¹ P, p. 881.

² Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 98-99.

³ FK, p. 5. [«[...] по трагической и темной кончине своей, приключившейся ровно тринадцать лет назад [...]» БК, p. 13.]

⁴ FK, p. 10. [«Вот это-то обстоятельство и привело к катастрофе, [...]» БК, p. 20.]

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 156.

tirés du roman d'aventure aurait ainsi l'avantage de séduire facilement le lecteur.

Les attentes créées par le nom de l'auteur, le titre, la préface et toute la première partie du roman s'assemblent donc pour annoncer une histoire de famille dont les dissensions entre les membres sont la cause d'un drame.

À la recherche du temps perdu est un titre à la signification relativement floue. L'idée de recherche évoque un roman d'enquête, cependant l'objet cherché (le temps perdu) brise l'aspect concret de cette quête. Celle-ci prend alors un tour plus abstrait, plus personnel. Le lecteur découvrant ce titre ne peut que s'interroger sur son sens¹. Or, un autre élément que le lecteur a à sa disposition avant même d'ouvrir le livre est le nom de l'auteur : Marcel Proust. Pour le lecteur contemporain à la parution de l'œuvre, cet homme, bien que n'étant pas une célébrité, était connu comme un grand mondain². La critique contemporaine a ainsi interprété le roman comme *Du côté de chez Swann* comme « une œuvre de loisir »³ d'un esthète qui remplit ses journées désœuvrées⁴. Aujourd'hui encore, cette image de Marcel Proust comme d'un dilettante perdure. Le lecteur, à sa première lecture, peut ainsi prendre la *Recherche* comme le récit des souvenirs d'un esthète se remémorant le temps perdu de sa vie.

Au risque de nous répéter, il nous semble important de définir ce qui constitue le « début conventionnel » d'*À la recherche du temps perdu*. Sur un roman constitué de sept tomes, peut-on considérer seulement les vingt premières pages comme le « début » de l'œuvre ? Aussi bien, nous estimons que les trois premiers tomes forment la mise en place de l'intrigue de la *Recherche* car ils constituent une certaine unité romanesque : le temps des illusions du narrateur et de sa découverte du monde⁵. Nous nous concentrerons, ici, sur le premier tome, *Du Côté de chez Swann*, et plus particulièrement sur la première partie intitulée « Combray ». *L'incipit* bien connu, « longtemps, je me suis couché de bonne heure », permet de pénétrer directement les pensées du narrateur qui se rappelle ses différentes chambres, du repas dominical et des soirées d'été dans le jardin de la tante

¹ Dorrit Cohn, dans *Le Propre de la fiction* propose cette analyse suivante : « De ce point de vue, l'expression titulaire "À la recherche du temps perdu" pourrait bien fonctionner (et tout à fait consciemment) comme un marqueur autobiographique, suggérant que la quête à laquelle le titre fait référence – la "recherche" – de même que l'objet visé (le "temps perdu") doivent être attribués à l'auteur dont ils accompagnent le nom. Le moins qu'on puisse dire est que la page de titre de Proust ne s'oppose aucunement à une interprétation de ce type. » (*Le Propre de la fiction*, traduction Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2001, p. 100).

² Gide, dans sa lettre de repentir après le refus par La NRF de *Du côté de chez Swann* écrit d'ailleurs à Proust : « [...] je m'étais fait de vous une image d'après quelques rencontres dans "le monde" qui remontent à près de vingt ans. Pour moi vous étiez resté celui qui fréquente chez Mme X et Z – celui qui écrit dans *Le Figaro*. Je vous croyais, vous l'avouerais-je ? "du côté de chez Verdurin" » ; un snob, un mondain amateur » (« Lettres de Gide à Proust (janvier 1914) », *Du côté de chez Swann*, coll. « folio classique », Paris, Gallimard, 1988, p. 461).

³ Nous reprenons ici les mots de Henri Ghéon dans un article intitulé « *Du côté de chez Swann* » paru dans la *N. R. F.*, le 1^{er} janvier 1914. (« Documents », in *Du côté de chez Swann*, coll. « Folio Classique », Paris, Gallimard, 1988, p. 453.)

⁴ Henri Ghéon écrit ainsi dans ce même article « Tout le temps est à lui [Marcel Proust] : il en profite à sa façon. Il le considère d'avance comme du temps perdu. Il ne saurait donc le mieux employer qu'à rassembler les souvenirs, encore vivants en lui, d'un temps déjà perdu aussi ! » (*Ibid.* pp. 453-454.)

⁵ Notons que ce n'est qu'à la fin du *Côté de Guermantes* que tous les personnages principaux sont introduits.

Eulalie. Ce chapitre I est donc principalement constitué des souvenirs d'enfance du narrateur.

L'ouverture du deuxième chapitre décale légèrement la focalisation du récit et présente au lecteur la ville de Combray¹, dont la société est le sujet de cette deuxième partie. Les souvenirs d'enfance s'élargissent ainsi vers une étude savoureuse présentant différentes classes sociales (les domestiques, les grands bourgeois, les nobles) dont les habitudes sont déconstruites par le regard interrogatif du jeune héros. L'évolution chronologique qu'on peut constater dans ce deuxième chapitre fait entrer le temps indistinct des souvenirs dans un espace-temps plus précis. Partant de la description d'une enfance insouciante dans le premier chapitre, le narrateur en arrive à la mort de sa tante Eulalie, et à son retour à Paris dans la troisième partie, « Nom de pays : le nom ». L'évolution chronologique est évidente, bien que très floue : Gilberte est une étrangère désirée dans « Combray », mais devient une camarade de jeu dans « Nom de pays : le nom » et Françoise, domestique de sa tante, entre au service de la famille du narrateur dans la dernière partie de *Du côté de chez Swann*. L'interruption de cette évolution par « Un amour de Swann » n'ôte pas au lecteur l'idée que le roman est un récit biographique, voire autobiographique, dont l'enjeu est de « retrouver le temps perdu », celui de sa vie passée.

Et en effet, l'œuvre raconte la vie du narrateur depuis son enfance jusqu'à la force de l'âge dans *Le Temps retrouvé*. L'allusion à la vie passée du narrateur déjà vieux², à la fin de « Combray », est déjà une promesse de récit : le lecteur espère en savoir davantage sur la vie du héros. *À la recherche du temps perdu* est donc un récit biographique³. Il est même facile d'y voir une autobiographie à cause de l'amalgame entre le narrateur et l'auteur auquel poussent les premiers tomes de l'œuvre. Proust lui-même avait bien conscience de cette ambiguïté et écrit à R. de Montesquiou en 1912 :

Quant à ce que vous dites du côté Souvenir d'Enfance hélas c'est la condamnation de l'idée d'écrire ces articles qui vont d'avance créer un malentendu au sujet de mon livre si composé et concentrique et qu'on prendra pour des Mémoires et Souvenirs d'Enfance.⁴

Et bien des critiques éclairés s'y sont trompés : Jacques Rivière ne confond-il pas le narrateur et l'auteur lorsqu'il parle du « manque de maîtrise de l'auteur sur son souvenir »⁵ pour décrire

¹ « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville [...]. » *CS*, p. 47.

² « C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur [...] d'une tasse de thé [...]. » *CS*, p. 186.

³ Jacques Madeleine, dans son rapport de lecture sur le manuscrit de Proust demandé par Fasquelle, écrit ainsi : « Pour quelqu'un qui n'est pas renseigné extérieurement [grâce à la lettre que Proust avait jointe à son manuscrit], c'est la monographie d'un petit garçon maladif, de système nerveux détraqué, d'une sensibilité, d'une impressionnabilité et d'une subtilité méditative exacerbées. » (« Documents », *Du côté de chez Swann, op. cit.*, p. 450.)

⁴ Marcel Proust, *Lettres*, Paris, Plon, 2004, p. 555.

⁵ « Le côté moisson du livre. Engrangement. Absence de choix. Le manque de maîtrise de l'auteur sur son souvenir ; il ne le contient pas, il le dirige tout juste, il lui donne l'orientation où s'échapper. » (Jacques Rivière, note n° 4, « Extrait de *L'Évolution du roman après le symbolisme* », in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, textes établis et présentés par Thierry Laget, coll. « Cahier Marcel Proust », n° 13, Paris, Gallimard, 1985, p. 243.)

le premier tome ? L'ouverture de la *Recherche* se présente ainsi comme une autobiographie.

Pourtant, un autre enjeu de l'intrigue est esquissé dès « Combray » : la vocation du héros pour la littérature. Le bonheur ressenti lors de l'écriture de l'essai sur les clochers de Méseglise annonce l'ambition du jeune homme : devenir romancier¹. Un bon lecteur peut ainsi comprendre que ces premiers tomes annoncent un roman d'apprentissage. En effet, le fait que ce récit d'enfance soit pris en charge par un narrateur adulte suggère que la *Recherche* aboutira nécessairement à la transformation du héros en auteur : le temps de la rédaction et celui de la diégèse sont supposés se superposer. L'hypothèse principale de lecture établie à partir du premier tome de la *Recherche* est donc celle d'un récit autobiographique relatant l'évolution du héros, devenant, de lecteur assidu, auteur du récit de sa vie².

Le titre du roman d'André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, est, quant à lui, assez transparent. À la manière des *Frères Karamazov*, il semble présenter les principaux protagonistes du roman à partir de leur activité. Cependant, rien ne vient compléter ce titre dans les premiers chapitres. Il est intéressant de noter que le personnage de Bernard, dans le récit, s'interroge sur ce même titre (que le romancier Édouard veut utiliser) et mime en cela la réaction du lecteur : « ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? »³. Alain Goulet commente ainsi :

Cette question implique une attente du lecteur, ce titre semblant annoncer un roman de mœurs dans la tradition balzacienne. *Les Chouans*, *Les Petits bourgeois* ou *Les Paysans* sont des romans centrés sur l'étude d'un groupe social spécifique désigné par le titre.⁴

Le lecteur, en se fondant seulement sur le titre du roman, peut ainsi s'attendre à l'étude sociale d'un ensemble de personnes vivant dans l'illégalité. Par-là, le titre annonce également un autre enjeu. Le fait que les potentiels protagonistes du récit soient des faussaires suggère qu'ils seront nécessairement aux prises avec la justice. Et en effet, comme le remarque Raymond Mahieu, les premiers chapitres de l'œuvre évoquent un roman policier⁵. L'*incipit* met en scène la découverte d'un secret : dès les premières lignes, le lecteur surprend Bernard en pleine investigation. Après avoir forcé une commode, et lu des lettres adressées à sa mère, il apprend être le fruit d'un adultère. La découverte de ce personnage fait signe vers le roman d'enquête : un mystère important demeure

¹ « [...] quand [...] j'eus fini de l'écrire, je me trouvais si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête. » *CS*, p. 180.

² *Le Côté de Guermantes II* confirme le lecteur dans cette idée en soulignant que le roman raconte « [...] le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire. » (*CG*, p. 691.)

³ « Ce titre pourtant semblait annoncer une histoire... ? [...] Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? » *FM*, p. 188.

⁴ Alain Goulet, « Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 34.

⁵ « C'est dire encore que, si la titrologie n'est pas un vain savoir, tout lecteur abordant le roman que Gide a intitulé *Les Faux-monnayeurs* incorpore au nombre de ses attentes - ne fût-ce que de manière confuse, ou méfiante - celle d'un récit à caractère policier. » (Raymond Mahieu « *Les Faux-monnayeurs* un dossier à rouvrir », in *B.A.A.G.*, vol. 13, N° 68, *op. cit.*, p. 34.)

après ses recherches. Il ignore le nom de son véritable père dont il ne connaît que l'initiale, et encore, celle-ci est illisible (« V » ou bien « N »). Cette figure inconnue, apparaissant dès les premières pages du roman, présente immédiatement un mystère à résoudre et peut se présenter, dans l'esprit du lecteur, comme un des enjeux du texte. De même, le chapitre 2 entretient l'atmosphère de récit d'enquête puisqu'il s'ouvre sur deux juges d'instruction, Profitendieu et Molinier, discutant d'une affaire en cours¹. Le roman fait à nouveau signe vers le genre du roman policier.

Qu'en est-il si le lecteur connaît le nom et les écrits d'André Gide ? Cette connaissance en amont ne semble pas orienter la réception de manière nette. Cependant, le roman précédant *Les Faux-monnayeurs*, intitulé *Les Caves du Vatican* contient déjà un aspect policier (le meurtre commis par Lafcadio) bien que celui-ci demeure secondaire. Le lecteur peut donc percevoir dans cet incipit une continuité du roman d'enquête dans l'œuvre d'André Gide. *Les Faux-monnayeurs* apparaissent donc définitivement comme un roman d'enquête.

On note ainsi que dès leur ouverture les œuvres de notre corpus orientent les hypothèses de lecture vers des genres romanesques assez spécifiques. Mais le titre et le début de l'intrigue ne sont pas les seuls indices permettant au lecteur d'ébaucher des hypothèses de lecture. Le personnel romanesque participe à l'enquête initiale du lecteur sur la nature du livre découvert.

2) D'apparents types littéraires.

Le personnage de roman est un être polymorphe. Cependant, il est également construit autour de concepts simples, parfois même simplistes. Cette critique est formulée avec une certaine virulence, en décembre 1884, par Émile Hennequin dont les propos sont rapportés par Michel Raimond, dans *La Crise du roman* :

Quand on dit, sans trop y songer : un héros, un vieillard, une jeune fille, une mère, nous apercevons vaguement quelque chose de fort net et de fort simple. Un héros est un beau jeune homme brave et rien de plus, une jeune fille est un être chaste, joli et timide. [...] De là, (une) psychologie écourtée, qui se borne à assigner à chaque type les tendances convenables et conventionnelles, à rendre les vieillards vulnérables et les mères tendres, les traîtres fourbes et les amantes éprises, sans nuances, sans complication et sans individualité, sans rien de ces contradictions abruptes et de ces hésitations frémissantes que présente tout être vivant.²

Hennequin, dans cet article, relaye une idée de plus en plus présente dans le monde littéraire de la fin du XIX^e siècle : les romanciers ne parviennent pas à se libérer des schémas romanesques traditionnels et des personnages conventionnels. Mais les auteurs ne sont pas ici les seuls

¹ La question porte sur des orgies entre de jeunes garçons et des femmes de mauvaise vie et il s'agit d'en découvrir les instigateurs.

² Émile Hennequin, « Victor Hugo », in *La Revue indépendante*, t. 11, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 125.

coupables. Comme Hennequin le souligne, le réflexe du lecteur de compter sur les poncifs littéraires est difficile à éradiquer¹. Le statut du personnage suffit à lui faire acquérir certains traits dans l'esprit du lecteur, de manière quasi spontanée : le « héros », le « traître » et la « jeune fille » sont des étiquettes ancrées dans l'imaginaire général, porteuses de caractéristiques spécifiques.

Philippe Hamon, dans son article intitulé « Pour un statut sémiologique du personnage », publié dans *Poétique du récit* en 1977, cherche à comprendre le rôle des protagonistes dans une construction romanesque. Il établit ainsi différentes catégories : les « personnages-référentiels », les « personnages-embrayeurs » et les « personnages-anaphores ». La première de ces catégories comprend les personnages qui « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologue, des clichés, ou de la culture [...] »² L'idée d'étiquette que nous évoquions précédemment correspond à cette notion de « personnages-types » : chaque lecture s'élabore autour d'une norme, construite par la tradition romanesque, par rapport à laquelle le lecteur doit situer le protagoniste³. Or ce dernier joue un grand rôle dans le développement de l'intrigue : plus le héros correspond à un type, plus l'intrigue se simplifie afin de lui permettre de demeurer fidèle à la norme à laquelle il appartient. Philippe Hamon souligne que lorsqu'un personnage-type est allié avec un schéma romanesque traditionnel, tout le récit devient prévisible pour le lecteur⁴. Une histoire forçant le lecteur à ôter au personnage des caractéristiques inhérentes à son « type » ne se dirigerait peut-être pas vers « l'illisibilité », pour suivre la logique de Philippe Hamon, mais vers une complication certaine de la lecture. Tout roman semble ainsi partir d'une norme romanesque (concernant les personnages et l'intrigue) pour s'en détacher de manière plus ou moins importante.

Cela signifierait-il que le classement des personnages n'est pas un phénomène historique ? Le lecteur contemporain du XIXe, habitué aux héros du réalisme et du naturalisme, décrits avec précision, cherchait peut-être consciemment cette construction de personnages-types, correspondant à une idéologie littéraire et sociale. Mais qu'en est-il du lecteur actuel ? On peut affirmer que ce dernier, même sans une grande familiarité avec les romans du XIXe, possède lui aussi ce réflexe

¹ On retrouve cette même critique bien des années plus tard sous la plume de Nathalie Sarraute : « Le lecteur, [...] même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifié. » (*L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Folio/Essai », 1956, p. 72.)

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 122.

³ « [Le personnage] sera principalement défini par rapport à un lexique de personnages-types plus généraux, que l'on nommera *actants* [...] » *Ibid.*, p. 136.

⁴ « La non-perturbation de cette structure [romanesque] est donc un élément important de sa lisibilité, lisibilité liée au fait que le lecteur peut non seulement *situer* un personnage dans une échelle de personnages-types et de relations d'oppositions ou de ressemblances, mais aussi *prévoir* certains déroulements-types. » *Ibid.*, p. 140.

de simplification. La tradition romanesque, à laquelle il ne peut échapper malgré le développement, dans les années d'après-guerre, de romans où le statut du personnage est fortement brouillé, a formé ses réflexes de lecture. Encore aujourd'hui, les personnages-types constituent la grande majorité du personnel des romans et des films à grand public. Aussi le personnage de roman est-il un être extrêmement codifié. La tradition littéraire le considère comme un actant, dont la position dans l'intrigue suffirait presque à en donner les caractéristiques. De plus, tout au long du XIX^e siècle, sa présentation passe par des étapes obligées : son nom, son apparence physique et son appartenance sociale. Peu d'œuvres, avant celles issues du Nouveau Roman, ont véritablement fait fi de cette tradition romanesque pour créer des personnages sans autre caractéristique que leur genre ou leur statut social.

À l'époque de Dostoïevski, en Russie, et à l'époque de Gide et de Proust, en France, de nombreux éléments étaient encore considérés comme nécessaires pour créer un personnage satisfaisant, correspondant à la norme romanesque et aux théories littéraires dominantes. La présentation réaliste constituait alors la norme romanesque : physique, vêtements, psychologie, position sociale et rente étaient autant d'éléments permettant de mieux représenter les protagonistes souvent transformés en types. Or, dans nos romans, lors de l'introduction des premiers personnages, nos auteurs se plient à cette pratique et octroient à ces êtres de papier des attributs permettant au lecteur de s'en constituer un portrait type. Les protagonistes de nos œuvres semblent, à la première lecture, correspondre à des types littéraires.

(a) *Les éléments traditionnels renvoyant à des « personnages-types ».*

Quels sont les éléments utilisés pour construire des personnages identifiables à un « type » romanesque traditionnel ? Il s'agit principalement de données biographiques permettant d'incarner l'être décrit. Ainsi, souvent, une des premières informations données dans nos romans sur nos personnages est la position sociale. Celle-ci se veut souvent révélatrice de la manière dont pense et se comporte un personnage.

i La position sociale.

Le statut social joue un rôle important chez les personnages des *Frères Karamazov*. Dès l'ouverture, le personnage de Fiodor Pavlovitch est présenté comme un « propriétaire foncier »¹. Sa profession donne un premier renseignement sur cet homme : il ne travaille pas et vit de ses rentes. Or, le narrateur précise le statut de Fiodor Pavlovitch : il est un « “propriétaire”, [...] bien qu'il n'eût presque jamais habité sa “propriété”. »² L'usage de guillemets pour désigner cette fonction

¹ FK, p. 5. [«помещика» БК, p. 13.]

² FK, p. 5. [«“помещике” ([...] хотя он всю жизнь совсем почти не жил в своем поместье)» БК, p. 13.]

remet en question sa légitimité. Fiodor Pavlovitch serait donc une sorte de faussaire usurpant un titre qu'il ne mérite pas. Dès la première page, le narrateur présente ce personnage comme un « type étrange, mais assez fréquent »¹, celui des êtres débauchés doués seulement pour gérer leurs affaires. L'histoire de sa vie est ensuite brièvement résumée : il est un « pique-assiette » sans le sou devenu millionnaire². Cette position de parvenu s'accompagne souvent, dans la psychologie romanesque traditionnelle, du défaut de cupidité, lequel est effectivement attribué à Fiodor Pavlovitch lorsqu'il est prié de financer ses fils. Mais Fiodor Pavlovitch appartient également à une autre catégorie de personnages : les « extravagants »³. Ce nouveau groupe prête lui aussi à la généralisation, ce que se permet d'ailleurs le narrateur du roman⁴. Le lecteur compose ainsi le personnage de Fiodor Pavlovitch à partir du type du parvenu et du libidineux.

Le fils aîné, Dmitri, appartient au corps militaire. Le soldat, dans la tradition romanesque, évoque généralement un être courageux, extravagant et passionné. L'introduction de Dmitri Fiodorovitch correspond à ces clichés. Un caractère mouvementé (arrêt du collège, duel), une vie d'aventures (départ pour le Caucase) et de plaisir (dettes et dépenses extravagantes)⁵, esquisse un personnage fougueux. Son père, après l'avoir vu quelques jours, pense d'ailleurs connaître tout de lui et dépeint un caractère en accord avec le type de l'impétueux⁶.

Le deuxième fils, Ivan Fiodorovitch, est, lui, un brillant universitaire sans le sou⁷. Sa supériorité intellectuelle se révèle notamment dans les articles qu'il écrit pour vivre⁸. Il correspond ainsi au type de l'intellectuel, sérieux et travailleur.

¹ FK, p. 5. [«[...] странный тип, довольно часто, однако, встречающийся [...]» БК, p. 13.]

² «Федор Павлович, например, начал почти что ни с чем, помещик он был самый маленький, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщички, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами.» БК, p. 13. [«Ce petit hobereau débuta avec presque rien et s'acquit promptement la réputation de pique-assiette : mais à sa mort il possédait quelque cent mille roubles d'argent liquide.» FK, p. 5.]

³ Le terme russe employé est « сумасбродов » qu'on traduit habituellement par « fou ». Notons qu'André Markowicz, lui, choisit le traduire par le terme d'« original ».

⁴ «[...] большинство этих сумасбродов довольно умно и хитро [...]» БК, p. 13. [«[...] les gens de cette sorte sont pour la plupart intelligents et rusées [...]» FK, p. 5.]

⁵ «Юность и молодость его протекали беспорядочно: в гимназии он не доучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил и сравнительно прожил довольно денег.» БК, p. 19. [«Son enfance et sa jeunesse furent mouvementées : il quitta le collège avant terme, entra ensuite dans une école militaire, partit pour le Caucase, servit dans l'armée, fut dégradé pour s'être battu en duel, reprit du service, fit la fête, gaspilla pas mal d'argent.» FK, p. 10.]

⁶ «[...] молодой человек легкомыслен, буен, со страстями, нетерпелив, кутила и которому только чтобы что-нибудь временно перехватить, и он хоть на малое время, разумеется, но тотчас успокоится.» БК, p. 19. [«[...] le jeune homme était étourdi, emporté, avec des passions vives, et qu'en donnant un os à ronger à ce fêtard, on l'apaiserait jusqu'à nouvel ordre.» FK, p. 10.]

⁷ «Этот мальчик очень скоро, чуть не в младенчестве [...], стал обнаруживать какие-то необыкновенные и блестящие способности к учению.» БК, p. 23. [«Ce garçon montra dès sa plus tendre enfance [...] de brillantes capacités pour l'étude.» FK, p. 13.]

⁸ «[...] молодой человек оказал всё свое практическое и умственное превосходство [...]» БК, p. 24. [«[...] le jeune reporter montra sa supériorité pratique et intellectuelle [...]» FK, p. 14.]

Le dernier fils, Alexéï, surnommé Aliocha, est, quant à lui, un aspirant moine¹. Ce personnage est dépeint comme un idéaliste pour qui la religion est « l'ascension idéale vers l'amour radieux de son âme dégagée des ténèbres et des haines d'ici-bas. »² Personnage aux allures naïves, il est aimé de tous et le récit de sa vie fait état d'une grande pureté³. Il réunit ainsi toutes les caractéristiques du jeune innocent : chasteté, tolérance, humilité, désintéret pour l'argent et amour des enfants. Il correspond au type du jeune homme tendre et naïf.

D'autres personnages, en apparence plus secondaires et apparaissant plus tard dans le roman, sont également initialement déterminés par leur condition sociale. Le valet Smerdiakov est un orphelin de basse extraction, de père inconnu et dont la mère était folle. Il n'est que cuisinier, mais aspire déjà à un certain luxe, *a priori* au-dessus de sa condition⁴. N'étant qu'un valet ambitieux et lâche (on le voit supplier Dmitri Fiodorovitch de ne pas lui faire de mal), il semble être amené à demeurer en retrait de l'intrigue. Ainsi, lorsque Fiodor Pavlovitch demande à son fils Ivan : « Vaut-il la peine de parler de lui ? », ce dernier rétorque sans hésitation : « Certainement non. »⁵ Sa position sociale (un valet au milieu de seigneurs) pousse le lecteur à le catégoriser comme un personnage secondaire.

Les deux principaux personnages féminins de ce roman sont Catherine Ivanovna, jeune fille noble, et Grouhegnka, fille entretenue par un riche marchand. Leur position dans la société annonce déjà le type de leur personnage. Catherine Ivanovna semble être la « gentille » et Grouhegnka, enchanteresse séductrice, la « méchante ». Fiodor Pavlovitch joue de ces positions lorsqu'il résume la situation de Dmitri. Il présente les deux jeunes filles à travers leur statut : Catherine Ivanovna, la fiancée, est « une jeune personne des plus distinguées et fort à son aise, la fille de son ancien chef, un brave colonel qui a bien mérité de la patrie, décoré du collier de Sainte-Anne avec glaives »⁶ et aussi une « jeune orpheline »⁷. Grouhegnka, elle est « une sirène »⁸ qui a « vécu en union libre avec un homme respectable »⁹. Ainsi Catherine Ivanovna, issue de la haute société,

¹ «[...] он тогда в нашем монастыре и, казалось, на всю жизнь готовился в нем затвориться.» БК, р. 27. [« [...] il habitait notre monastère et se préparait à y passer le reste de ses jours. » FK, р. 16.]

² FK, р. 16. [«[...] идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его.» БК, р. 27.]

³ «Черта эта в нем была дикая, испушенная стыдливость и целомудренность.» БК, р. 29. [« [...] il était d'une pudeur, d'une chasteté exaltée, farouche. » FK, р. 18.]

⁴ «Зато прибыл к нам из Москвы в хорошем платье, в чистом сюртуке и белье, очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно по два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английскою ваксой так, чтоб они сверкали как зеркало.» БК, р. 157. [« Il rapportait [de Moscou] des vêtements et du linge convenables, brossait soigneusement ses habits deux fois par jours, et aimait beaucoup à cirer ses bottes élégantes, en veau, avec un cirage anglais spécial, qui les faisait reluire comme un miroir. » FK, р. 136.]

⁵ FK, р. 144. [«[...] так стоит ли об нем говорить?/ — Конечно, не стоит.» БК, pp. 165-166.]

⁶ FK, р. 76. [«[...] девиц, хорошего дома, с состоянием, дочь прежнего начальника своего, храброго полковника, заслуженного, имевшего Анну с мечами на шее [...]» БК, р. 92.]

⁷ FK, р. 76. [«[...] она сирота [...]» БК, р. 92.]

⁸ FK, р. 76. Le terme russe employé est «обольстительнице» (БК, р. 92.) qu'André Markowicz a choisi, lui, de traduire par « enjôleuse » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, р. 134).

⁹ FK, р. 76. [«[...] жила, так сказать, в гражданском браке с одним почтенным человеком [...]» БК, р. 92.]

est présentée comme celle à plaindre : elle est celle qui a abandonné son statut pour Dmitri. Caractérisée par sa position de « fiancée », elle renvoie une image de douceur et de résignation tandis que Grouhegnka, elle, correspond au type de la tentatrice¹. Leur position sociale respective participe donc à l'esquisse du type de ces deux personnages.

Le roman de Proust lui aussi présente les personnages en fonction de leur classe. En effet, l'environnement social de la *Recherche* est extrêmement hiérarchisé au début du roman. Dès « Combray », le narrateur décrit les différentes strates qu'il percevait, enfant, autour de lui. Il y a d'abord les domestiques, catégorie elle-même régie par une hiérarchie précise : la fille de cuisine est d'un statut inférieur à celui de Françoise. Puis, la bourgeoisie de Combray est dépeinte à travers la famille du narrateur et ceux qui la fréquentent : Charles Swann (sans sa femme ni sa fille), Vinteuil et Legrandin. Au-delà se trouvent les nobles de la région, les Guermantes, que la famille du narrateur ne fréquente pas. Les personnages ne respectant pas cette organisation sociale sont sévèrement critiqués à Combray. Charles Swann est blâmé non seulement pour son mariage avec une femme de basse condition, mais également pour ses fréquentations nobles. Ainsi l'attitude sociale est-elle un critère important pour déterminer l'aspect positif ou négatif d'un personnage, au début du roman. Sont *a priori* considérés comme positifs ceux qui respectent leur position et ne cherchent pas à l'outrepasser, car cela révélerait une bonne éducation et un certain sens de l'humilité. Sont *a priori* considérés comme supérieurs (moralement, intellectuellement et même physiquement) ceux situés en haut de l'échelle sociale. Ainsi, au grand hôtel de Balbec dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, le héros pense que la fréquentation de Mme de Villeparisis, dame d'une grande noblesse, est « le moyen de [leur] donner à [sa] grand-mère et à [lui] [...] un prestige immédiat. »² Et pourtant, dès les premières pages de *Du Côté de chez Swann*, la marquise de Villeparisis est rabaissée dans l'esprit des notables de Combray par le fait qu'elle connaisse Swann.³ Au début du roman, à travers le regard du jeune héros fasciné par l'aristocratie, cette hiérarchie se transmet au lecteur qui adopte inconsciemment cette échelle de valeurs.

Voyons la manière dont le statut social modifie l'appréhension du personnel romanesque. Le héros est un grand bourgeois parisien dont la famille est très aisée, assez même pour vivre plus tard dans le même hôtel que la duchesse de Guermantes. Durant les deux premiers tomes, sa position sociale est signalée par sa qualité de « fils de » ou de « petit-fils de ». Il se définit en effet par rapport à sa famille, laquelle appartient à la haute bourgeoisie. Il souhaite rentrer en contact avec des personnes d'autres classes sociales (comme Gilberte ou Mme Swann), mais a conscience de la

¹ Son statut de « fille publique » (*FK*, p. 90) [«публичной девке» *БК*, p. 106.] est réaffirmé plus tard par Rakitine.

² *JFF*, p. 252.

³ *CS*, p. 20.

difficulté que cela peut représenter pour lui. Sa position de jeune homme de bonne famille, respectant les injonctions familiales, le rend donc positif dans l'imaginaire romanesque traditionnel.

Or, la position sociale est d'autant plus essentielle dans la *Recherche* que le jeune narrateur est fasciné par les sociétés différentes de la sienne, comme celle artiste ou celle aristocratique. Si Gilberte Swann et sa famille exercent sur lui une telle attraction dans *Du Côté de chez Swann*, c'est notamment grâce à leur lien avec Bergotte, écrivain ayant enchanté son enfance. Certes, Gilberte, fille d'Odette, n'a pas une position sociale très élevée. Pourtant, son élection par l'écrivain, qui l'a choisie comme amie, l'auréole d'un statut positif aux yeux du héros, et donc du lecteur. De même, la fascination que Saint-Loup exerce sur lui est due à son statut de neveu de la duchesse de Guermantes et de Mme de Villeparisis. Ce personnage de noble passionne ainsi le narrateur qui l'imagine, avant même de le rencontrer.

[...] déjà je me figurais qu'il allait se prendre de sympathie pour moi, que je serais son ami préféré, et quand avant son arrivée, sa tante laissa entendre à ma grand-mère qu'il était malheureusement tombé dans les griffes d'une mauvaise femme dont il était fou et qui ne le lâcherait pas, comme j'étais persuadé que ce genre d'amour finissait fatalement par l'aliénation mentale, le crime et le suicide, pensant au temps si court qui était réservé à notre amitié, déjà si grande dans mon cœur sans que je l'eusse vu encore, je pleurai sur elle et sur les malheurs qui l'attendaient comme sur un être cher dont on vient de nous apprendre qu'il est gravement atteint et que ses jours sont comptés.¹

Cet ami fictif répond à tous les poncifs littéraires du jeune noble romantique, loyal et affectueux, se perdant par amour pour une femme de basse condition. Le héros, à partir de la position sociale du jeune homme déroule déjà toute une histoire digne de *La Traviata* et donne immédiatement à Saint-Loup les traits d'un personnage-type. Le baron de Charlus, enfin, est présenté à travers de sa haute position sociale. Introduit par Saint-Loup, il acquiert un certain prestige avant même son apparition² et évoque le type du vieil aristocrate imbu de lui-même.

Mais les personnages à la position sociale inférieure intéressent également le héros, même s'ils appartiennent souvent à un imaginaire moins positif. À la première rencontre, le groupe de jeunes filles de Balbec est inclassable socialement et donc d'autant plus intrigant³. Les observations du héros le mènent finalement à déduire que « ces filles appartenaient à la population qui fréquente les vélodromes, et devaient être les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes. »⁴ Leur comportement provoquant le pousse à leur imaginer un statut social négatif⁵. On voit ici que, dans l'esprit du héros, la position sociale reflète la vertu et est un moyen de classer les personnages. Le narrateur

¹ JFF, pp. 295-296.

² « Saint-Loup me dit que même dans la société aristocratique la plus fermée, son oncle Palamède se distinguait encore comme particulièrement difficile d'accès, dédaigneux, entiché de sa noblesse [...] » *Ibid.*, p. 316.

³ « [...] la classe à laquelle elles appartenaient et que je n'aurais pu préciser » *Ibid.*, pp. 356-357.

⁴ *Ibid.*, p. 359.

⁵ « En tout cas, dans aucune de mes suppositions, ne figurait celle qu'elles eussent pu être vertueuses. » *Ibid.*, p. 359.

apprendra son erreur par la suite : ces jeunes filles sont de bonnes familles. Là encore, le niveau social est allié à l'idée de convenances : Andrée, « extrêmement riche »¹, est décrite comme une jeune fille sérieuse et mature. Le lecteur, face à ce personnage-type de jeune fille convenable, oublie bien souvent qu'elle est celle qui sauta au-dessus du vieux banquier. Albertine, « pauvre et orpheline »², est, elle, présentée comme plus inconséquente que son amie. Albertine a donc une position « inférieure » dans la hiérarchie sociale et ses qualités morales sont ainsi supposées plus vacillantes que celles d'Andrée. Dans un autre registre, un personnage cherchant à s'émanciper de sa classe sociale est *a priori* connoté de manière plutôt négative. Morel, fils de domestique, est dépeint comme un être impoli et imbu de lui-même³. Il est ainsi catégorisé comme un type négatif : il est celui avide de s'élever de la société, prêt pour cela à renier ses origines.

La position sociale et le rapport du personnage avec celle-ci constituent donc des éléments importants pour esquisser, au début de la lecture, les différents personnages.

Le roman d'André Gide, lui, semble, dans sa première partie, faire le récit d'une seule classe sociale : l'action des *Faux-monnayeurs* a lieu dans un milieu parisien aisé, évoluant autour du Jardin du Luxembourg. Cependant, une certaine hiérarchie s'instaure rapidement entre les personnages.

Le premier protagoniste introduit, Bernard, est un fils de bonne famille. Pourtant, dès *l'incipit*, son statut est problématique. Sa chute de jeune maître à bâtard lui ouvre des portes romanesques. Figure de picaro inversée, il part à la conquête d'un nouveau statut social. Dans l'imaginaire romanesque, le bâtard est souvent un aventurier se moquant de l'ordre social. Cette situation problématique, allée à la première place dans l'ordre d'apparition des personnages, fait ainsi de Bernard le type du jeune héros aventureux et insolent.

Mais ce protagoniste appartient également à une autre classe sociale : celle des lycéens. On constate ainsi que dans *Les Faux-monnayeurs*, les personnages peuvent, dès le début, être dissociés en trois classes sociales : les enfants, les lycéens et les adultes.

Au commencement du roman, le groupe des enfants est constitué du personnage de Caloub et de Georges. On pourrait les désigner par « ceux qui ne savent pas » : Caloub demande à son père de l'aide en latin et Georges, malgré ses récriminations, est présenté par Olivier comme un ignorant en ce qui concerne les femmes et l'aventure de leur grand frère, Vincent. Ainsi, ces jeunes garçons ne sont pas, *a priori*, appelés à être les héros d'un roman. En apparence encore soumis à l'autorité parentale, ils n'ont pas la liberté nécessaire pour mener une aventure, et ce d'autant plus si celle-ci est policière et concerne le trafic de fausse monnaie.

¹ *Ibid.*, p. 457.

² *Ibid.*, p. 457.

³ « Je me rendis vite compte que le fils de Morel était très "arriviste". » *CG* p. 562.

Les lycéens, ensuite, sont ceux en cours d'émancipation. Bernard découvre être un fils naturel et Olivier déclare, la nuit venue et sous le sceau du secret, avoir pour la première fois exploré sa sexualité avec une jeune fille. Leurs personnages se tournent résolument du côté de l'expérimentation et du changement. Ils sont *a priori* appelés à être les héros du récit.

Le groupe des adultes est plus indistinct. Dans l'ensemble, il regroupe des personnages déjà établis, dont la vie n'appelle pas l'aventure. Parmi cette classe, on peut dissocier ceux au statut privilégié, sans problème d'argent, de ceux financièrement en difficulté. Passavant, Lilian et Édouard appartiennent à la première catégorie. Le statut de nobles des deux premiers les sépare du monde bourgeois dans lequel ils évoluent. Leur caractère exceptionnel pourrait en faire les héros de l'intrigue. En effet, ils sont disponibles, puisqu'ils n'ont pas besoin de travailler, ont une vie plutôt dissolue et leurs principaux centres d'intérêt semblent être les excursions, l'argent et l'amour. Ces personnages piquent ainsi immédiatement la curiosité du lecteur, comme ils piquent celle de Vincent. De plus, traditionnellement, dans les romans, les protagonistes nobles sont bien souvent au premier plan, que ce soit en tant qu'acteurs ou en tant qu'enjeux. Cependant, le statut de héros étant *a priori* déjà attribué à Bernard, Lilian et Passavant semblent n'être « que » des personnages clés de l'intrigue. Édouard, lui, est un écrivain voyageur¹. Il a donc une position sociale privilégiée : son absence d'attaches matérielles lui accorde la même liberté que celle des adolescents. Ce personnage, dont l'apparition se fait attendre, est appelé à jouer un rôle central dans l'intrigue. Les parents, eux, ont une situation stable qui reflète leur ancrage dans la société : ils ont une position de responsabilité. M. Profitendieu et M. Molinier paraissent être des hommes respectables : tous deux travaillent pour l'État dans le domaine de la Justice. Ils ne semblent pas être des personnages centraux, dont la vie puisse être source d'aventures. Ils sont cependant des figures d'autorité immédiatement défiées par leur progéniture. Un autre personnage dont la position sociale incarne l'autorité est celui d'Azais, ancien pasteur qui dirige une pension pour jeunes garçons. Son rôle de supérieur hiérarchique est d'ailleurs souligné par sa localisation dans la pension². Il semble ainsi être un être sage et supérieur.

Apparaissent d'autres personnages d'adultes qui ont des problèmes d'argent et sont donc socialement instables. Vincent, tout d'abord, oscille entre deux positions : celle de médecin et celle de chercheur en sciences naturelles. Son statut d'homme empêché par l'argent problématise la perception que le lecteur se fait de lui. Quant à Laura, sa situation sociale est, elle aussi, difficile. Femme mariée enceinte d'un autre (statut allant à l'encontre de la bonne société), elle vit sans argent à Paris

¹ Olivier le présente comme un romancier rentrant de voyage lors de sa conversation avec Bernard (*FM* p. 40) et La Pérouse souligne qu'il est « si souvent en voyage » qu'il est difficile de le voir (*FM*, p. 121).

² « De la fenêtre de son bureau (acajou, creps et moleskine), il domine de haut la cour et surveille les allées et venues des élèves. » *Ibid.*, p. 108.

et ne trouve pas d'aide auprès de son amant. Ces deux personnages, en proie à de difficiles problèmes dès l'ouverture du roman, sont ainsi présentés comme de potentiels héros d'une intrigue en construction. Caractérisés par leurs positions instables, un changement nécessaire les attend.

Un autre personnage, enfin, révèle une position fragile : il s'agit du vieux professeur de piano, La Pérouse, que nous ne connaissons qu'à travers le carnet d'Édouard. Il est un monsieur âgé dont les leçons de piano n'ont plus de succès. Sa position sociale est donc en train de changer : il était un homme actif, avec un certain statut, et devient peu à peu un vieil homme sans travail, oublié de tous. Il semble être un personnage faible et sans défense : parvenir à le secourir s'annonce comme un des enjeux du roman.

On constate que la position sociale des personnages participe dès l'ouverture des romans de notre corpus à un processus de catégorisation auquel se livre le lecteur de manière quasiment spontanée. Le statut des protagonistes, traditionnellement utilisé pour déterminer leur rôle, oriente l'esprit du lecteur vers des classifications conventionnelles, malgré le fait que celles-ci n'aient peut-être pas cours dans ce roman. Le lecteur commence ainsi à construire les personnages en les catégorisant selon des critères extérieurs à leur caractère : leur position sociale permet d'établir de manière approximative leur fonction dans la diégèse. Mais cette indication n'est que provisoire et d'autres éléments viennent confirmer ou infirmer les déductions du lecteur.

ii « Portraits » et éléments physiques.

Dans ses romans, Balzac a popularisé l'usage de la physiognomonie, méthode qui suppose que la personnalité et les tendances de tout être sont observables dans son apparence physique. Cette technique, existant depuis l'Antiquité, fut établie comme une science par Johann Kaspar Lavater avec son ouvrage *Physiognomische Fragmente* publié de 1775 à 1778 et traduit en français entre 1806-1809. Balzac vante cet ouvrage dans *Physiologie du mariage*, publié en 1826¹. Ces théories, certes scientifiquement critiquées, furent amplement utilisées par les romanciers réalistes et naturalistes. Ainsi la description physique, déjà essentielle dans le roman, devint un élément nécessaire pour permettre au lecteur d'appréhender le caractère et les tendances des personnages, comme le souligne Gérard Genette². Bien des auteurs, à la suite de Balzac, reprurent cette théorie. Un traité sur la physiognomonie est encore publié en 1894 par Eugène Ledos et même en 1937 par Louis Corman, lequel appelle cette science la « morphopsychologie ». Ainsi, tout au long du XIX^e siècle et

¹ « La *Physiognomonie* de Lavater a créé une véritable science, qui a enfin pris place parmi les connaissances humaines ; [...] » Balzac, *Physiologie du mariage*, 1826, Paris, Gallimard, 1971, p. 195.

² « La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements tendent, chez Balzac, et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet. » Gérard Genette, « Frontière du récit » *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, p. 163

durant la première moitié du XX^e, le lien entre l'apparence physique et la psyché était considéré comme un fait scientifique. Aussi les personnages de nos romans sont-ils décrits physiquement : certains détails semblent même révéler leurs caractères et les orienter vers un certain type de personnage.

Le lecteur entamant *Les Frères Karamazov* découvre ainsi au fur et à mesure les visages des différents membres de cette famille et de leur entourage. La première description présente dans le roman porte sur le père, Fiodor Pavlovitch Karamazov. Ce personnage, antipathique dès son introduction, est doté un physique qui en adéquation avec son caractère : il est laid. Sa vie de débauche se lit sur son visage : « fort vieilli »¹, « ratatiné »², « sa physionomie portait alors les traces révélatrices de l'existence qu'il avait toujours menée »³. Cette dernière phrase évoque la physiognomonie : le physique serait modelé sur la personnalité et sur la vie passée. La description de cet homme permet de dépeindre son caractère :

Кроме длинных и мясистых мешочков под маленькими его глазами, вечно наглыми, подозрительными и насмешливыми, кроме множества глубоких морщинок на его маленьком, но жирненьком личике, к острому подбородку его подвешивался еще большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, что придавало ему какой-то отвратительно сладострастный вид. Прибавьте к тому плотоядный, длинный рот, с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов. Он брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить. Впрочем, и сам он любил шутить над своим лицом, хотя, кажется, оставался им доволен. Особенно указывал он на свой нос, не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающеюся горбиной: «Настоящий римский, — говорил он, — вместе с кадыком настоящая физиономия древнего римского патриция времен упадка».⁴

Ce portrait est d'une laideur presque caricaturale. Les commentaires qui l'accompagnent méritent notre attention : ce portrait n'est pas qu'une description objective. Le narrateur prend soin de décrypter la signification des traits du visage de Fiodor Pavlovitch. Ainsi ses yeux, en plus d'être « petits », sont « effrontés, méfiants, malicieux », sa pomme d'Adam est alliée à sa sensualité et sa

¹ FK, p. 20. [«страшно состарившимся» BK, p. 32.]

² FK, p. 21. Le terme russe est «обрюзг» (BK, p. 33) qu'André Markowicz choisit de traduire par « ramolli » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 47).

³ FK, p. 21. [«Физиономия его представляла к тому времени что-то резко свидетельствовавшее о характеристике и сущности всей прожитой им жизни.» BK, p. 33.]

⁴ BK, p. 33. [« Aux pochettes qui pendaient sous ses petits yeux toujours effrontés, méfiants, malicieux, aux rides profondes qui sillonnaient son visage gras, venait s'ajouter, sous son menton pointu, une pomme d'Adam charnue, qui lui donnait un air hideusement sensuel. Joignez-y une large bouche de carnassier, aux lèvres bouffies, où apparaissaient les débris noirâtres de ses dents pourries, et qui répandait de la salive chaque fois qu'il prenait la parole. Au reste, il aimait à plaisanter sur sa figure, bien qu'elle lui plût, surtout son nez, pas très grand, mais fort mince et recourbé. "Un vrai nez romain, disait-il ; avec ma pomme d'Adam, je ressemble à un patricien de la décadence." » FK, p. 20-21.]

bouche devient celle d'un animal connu pour son appétit pour la chaire. Cette figure incarne parfaitement le « méchant » de l'œuvre. L'adresse au lecteur (« joignez-y »¹) aurait-elle un écho ironique ? Le narrateur semble presque s'amuser à créer un masque de vilain pour ce personnage. Ce portrait si laid semble jouer avec les attentes du lecteur, lequel découvre un être dont le physique reflète l'âme maléfique.

Les fils Karamazov, eux, diffèrent de leur père. Aliocha surtout est décrit comme un beau jeune homme et répond aux exigences physiques du héros de roman.

Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлаый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток. Он был в то время даже очень красив собою, строен, средне-высокого роста, темно-рус, с правильным, хотя несколько удлиненным овалом лица, с блестящими темно-серыми широко расставленными глазами, весьма задумчивый и по-видимому весьма спокойный.²

Là encore, on constate un certain jeu avec les apparences. Le narrateur, ayant introduit Aliocha comme un religieux enthousiaste, s'amuse à surprendre le lecteur par une description physique digne d'un héros de roman d'aventure. Beau, jeune, fort, le visage « régulier », son physique reflète l'intégrité et l'honnêteté morale. La tradition romanesque, qui veut que le héros soit beau, est respectée. Ainsi, le physique d'Aliocha correspond à son statut romanesque.

La description de son frère aîné, Dmitri Fiodorovitch, corrobore, elle aussi, l'idée que le lecteur s'était fait de lui à partir du récit de sa vie.

Дмитрий Федорович, двадцативосьмилетний молодой человек, среднего роста и приятного лица, казался, однако же, гораздо старше своих лет. Был он мускулист, и в нем можно было угадывать значительную физическую силу, тем не менее в лице его выражалось как бы нечто болезненное. Лицо его было худощаво, щеки ввалились, цвет же их отливал какою-то нездорового желтизной. Довольно большие темные глаза навывкате смотрели хотя, по-видимому, и с твердым упорством, но как-то неопределенно.³

Autant la filiation entre Fiodor Pavlovitch et Aliocha ne semblait pas évidente, autant ici le lien de parenté se fait sentir par certains traits du visage, et donc certains traits de caractère. Dmitri Fiodorovitch est bel homme, cependant, tout chez lui révèle un vice. La vieillesse prématurée de

¹ FK, p. 21 [«прибавьте к тому» BK, p. 33.]

² BK, p. 36. [« Le lecteur se figure peut-être mon héros sous les traits d'un pâle rêveur malingre et extatique. Au contraire, Aliocha était un jeune homme de dix-neuf ans bien fait de sa personne et débordant de santé. Il avait la taille élancée, les cheveux châtain, le visage régulier quoiqu'un peu allongé, les joues vermeilles, les yeux gris foncé, brillants, grands ouverts, l'air pensif et fort calme. » FK, p. 23.]

³ BK, pp. 86-87. [« Dmitri Fiodorovitch, jeune homme de vingt-huit ans, de taille moyenne et de figure agréable, paraissait notablement plus âgé. Il était musculeux et l'on devinait en lui une force physique considérable : pourtant son visage maigre, aux joues affaissées, au teint d'un jaune malsain, avait une expression malade. Ses yeux noirs, à fleur de tête, avaient un regard vague, bien que paraissant obstiné. » FK, p. 71.]

ses traits rappelle celle de son père. Sa force physique évoque son passage dans l'armée, mais également son attachement aux plaisirs terrestres. Le teint de son visage et son aspect maladif soulignent sa vie de débauche. Ici encore, le narrateur se permet de nombreux commentaires orientant la représentation mentale du lecteur. Il rappelle l'origine de la maigreur de son visage, du jaune de son teint et de l'aspect maladif de son expression, insistant sur la débauche de ce personnage et sa querelle avec son père¹. On peut remarquer que cette description physique allie régulièrement des éléments contradictoires : la force physique et la maigreur du visage, son regard à la fois vague et obstiné. Ces surprenants contrastes sont étouffés par l'interprétation du narrateur qui attribue tous ces traits physiques à la débauche et à la colère, ce qui dirige la représentation que se fait le lecteur. De plus, cette présentation s'accompagne d'une description vestimentaire :

Вошел он безукоризненно и щегольски одетый, в застегнутом спортуке, в черных перчатках и с цилиндром в руках. Как военный недавно в отставке, он носил усы и брил пока бороду. Темно-русые волосы его были коротко обстрижены и зачесаны как-то височками вперед. Шагал он решительно, широко, по-фрунтовому.²

Sa tenue évoque une certaine aisance financière qu'il n'a pourtant pas. Dans son habit même, Dmitri Fiodorovitch révèle un goût de luxe qu'il ne peut se permettre. Ce protagoniste, personnage ambigu, crée donc par sa description physique, une impression assez négative.

Il est surprenant que le troisième fils, Ivan, ne soit pas décrit physiquement. En effet, ce personnage est plus caractérisé par son intellect que par son apparence. De plus, il apparaît sur le devant de la scène relativement tard, le début du roman se focalisant sur la dispute entre le père et le fils aîné, suivie par le cadet.

Dans la maisonnée Karamazov, un autre personnage bénéficie d'une description physique. Il s'agit du valet Smerdiakov, « jeune homme de vingt-quatre ans, insociable, taciturne, arrogant et qui paraissait mépriser tout le monde. »³ Après un séjour à Moscou, il est « [...] vieilli hors de proportion avec son âge, ridé, jauni, il ressemblait à un *skopets*.⁴ Moralement il était presque le même

¹ « Впрочем, некоторая болезненность его лица в настоящую минуту могла быть понятна: все знали или слышали о чрезвычайно тревожной и «кутящей» жизни, которой он именно в последнее время у нас предавался, равно как всем известно было и то необычайное раздражение, до которого он достиг в ссорах со своим отцом из-за спорных денег.» *БК*, p. 87. [« D'ailleurs son expression un peu souffrante n'avait rien que de naturel ; tout le monde était au courant de sa vie agitée et des excès auxquels il s'adonnait ces derniers temps, de même qu'on connaissait l'exaspération qui s'emparait de lui dans ses querelles avec son père, pour des questions d'argent. » *FK*, p. 71.]

² *БК*, p. 87. [« Il entra vêtu d'une façon élégante et irréprochable, la redingote boutonnée, en gants noirs, le haut-de-forme à la main. Comme officier depuis peu en retraite, il ne portait pour le moment que les moustaches. Ses cheveux châtain étaient coupés court et ramenés en avant. Il marchait à grands pas, d'un air décidé. » *FK*, p. 71.]

³ *FK*, p. 134. [« Человек еще молодой, всего лет двадцати четырех, он был страшно нелюдим и молчалив. Не то чтобы дик или чего-нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как будто всех презирал.» *БК*, p. 155.]

⁴ Un castrat.

qu'avant son départ ; toujours un vrai sauvage qui fuyait la société. »¹ On constate qu'à cette description physique succède immédiatement une description morale : l'aspect vieilli du jeune homme refléterait ses défauts. Loin d'être libidineux (puisqu'il semble n'avoir aucun désir de se marier, étant comparé à un castrat), Smerdiakov révélerait par ses traits abîmés une misanthropie farouche ou une arrogance mal placée, car le début du roman le présente fier, mais honnête². Là encore, le physique du personnage correspond à son caractère.

Deux autres esquisses méritent encore notre attention, car elles contribuent à la construction de types littéraires. Il s'agit des deux principaux personnages féminins : Catherine Ivanovna et Grouhegnka. Le physique de la première correspond à l'idée que se fait le lecteur d'une jeune fille de bonne famille. Le narrateur évoque ainsi le « maintien noble, l'aisance fière, l'assurance de la hautaine jeune fille »³ et ses « grands yeux noirs brillants [...] en parfaite harmonie avec la pâleur mate de son visage ovale. »⁴ Elle est d'une grande beauté et révèle dans sa posture une éducation appropriée pour une jeune fille noble. En opposition, Grouhegnka est dépeinte comme une femme du peuple, une beauté russe typique. Elle est :

[...] самое обыкновенное и простое существо на взгляд, — добрая, милая женщина, положим, красивая, но так похожая на всех других красивых, но «обыкновенных» женщин! Правда, хороша она была очень, очень даже, — русская красота, так многими до страсти любимая. Это была довольно высокого роста женщина, несколько пониже, однако, Катерины Ивановны (та была уже совсем высокого роста), полная, с мягкими, как бы неслышными даже движениями тела, как бы тоже изнеженными до какой-то особенной слащавой выделки, как и голос ее. [...] Ей было двадцать два года, и лицо ее выражало точь-в-точь этот возраст. Она была очень бела лицом, с высоким бледно-розовым оттенком румянца. Очертание лица ее было как бы слишком широко, а нижняя челюсть выходила даже капельку вперед. Верхняя губа была тонка, а нижняя, несколько выдававшаяся, была вавое полнее и как бы припухла. Но чудеснейшие, обильнейшие темно-русые волосы, темные соболиные брови и прелестные серо-голубые глаза с длинными ресницами заставляли бы непременно самого равнодушного и рассеянного человека, даже где-нибудь в толпе, на гулянье, в давке, вдруг остановиться пред этим лицом и надолго запомнить его. [...] Под шалью сказывались широкие полные плечи, высокая, еще совсем юношеская грудь. Это тело, может быть, обещало формы Венеры Милосской, хотя непременно и теперь уже в несколько утрированной пропорции, — это предчувствовалось.⁵

¹ *FK*, p. 136. [«Он вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоизмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца. Нравственно же воротился почти тем же самым, как и до отъезда в Москву: всё так же был нелюдим и ни в чем обществе не ощущал ни малейшей надобности.» *БК*, p. 157.]

² En effet, il rend un billet de cent roubles à son juste propriétaire, Fiodor Pavlovitch, qui l'avait laissé tomber.

³ *FK*, p. 157. [«[...] властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки.» *БК*, p. 180.]

⁴ *FK*, p. 157. [«[...] большие черные горящие глаза ее прекрасны и особенно идут к ее бледному, даже несколько бледно-желтому продолговатому лицу.» *БК*, p. 180.]

⁵ *БК*, pp. 184-185. [«[...] l'être le plus ordinaire, le plus simple à première vue, une femme charmante et bonne, jolie, certes, mais ressemblant à toutes les jolies femmes "ordinaires". À vrai dire, elle était même belle, fort belle, une beauté russe, celle qui suscite tant de passions. La taille assez élevée, sans égaler pourtant Catherine Ivanovna, qui était très grande, forte, avec de mouvements doux et silencieux, comme alanguie dans une douceur en accord avec sa voix. [...]

Cette description physique est la plus précise et la plus développée du roman. Ce portrait évoque le type de la femme fatale qu'incarne Grouhegnka au début de l'histoire. Son physique s'accorde avec la profession qu'on lui prête : sa beauté est décrite comme sensuelle et séductrice, notamment grâce à l'abondance de sa chevelure, élément souvent associé à la séduction. Elle est comparée à la Vénus de Milo, à la fois œuvre d'art et déesse de l'amour, pour la dépasser dans ses séductions puisque ses formes ont des proportions « quelque peu outrées ». La lascivité de sa personne se reflète dans ses gestes doux et sa démarche silencieuse. La grande beauté qui la caractérise n'est pas celle empreinte de dignité de Catherine Ivanovna. Bien des traits chez elle sont disproportionnés : l'ovale de son visage est « un peu large », sa mâchoire « un peu saillante », ses lèvres inférieures et supérieures disproportionnées l'une par rapport à l'autre. Même sa main est « peut-être trop potelée »¹. Cette beauté indéniable est présentée de manière presque négative. De plus, elle ne lui appartient pas : elle est celle de « la femme russe », et est, de plus, passagère.

Знатоки русской женской красоты могли бы безошибочно предсказать, глядя на Грушегнюку, что эта свежая, еще юношеская красота к тридцати годам потеряет гармонию, расплывется, самое лицо обрюзгнет, около глаз и на лбу чрезвычайно быстро появятся морщиночки, цвет лица огрубеет, побуреет может быть, — одним словом, красота на мгновение, красота летучая, которая так часто встречается именно у русской женщины.²

La description physique de ce personnage a donc comme spécificité de s'étirer dans le temps pour montrer dès à présent un autre visage, laid, empâté, et flétri. Cette laideur annoncée révèle au lecteur le danger dissimulé sous la beauté actuelle et ce portrait crée un certain inconfort chez le lecteur. Le personnage de Grouhegnka rejoint ainsi le rang des beautés fatales porteuses de malheur. Il est cependant intéressant de remarquer que cette description montre une évolution (de femme « ordinaire », elle devient une « beauté du diable »), ce qui insiste déjà discrètement sur les différents visages de ce personnage complexe. Mais le lecteur, emporté par le texte, ne verra chez elle, au début du moins, que le type de la femme tentatrice.

Les descriptions physiques des personnages des *Frères Karamazov* contribuent ainsi à leur classification en différents types dans l'esprit du lecteur.

Son visage indiquait juste son âge : vingt-deux ans. Sa peau était très blanche, avec un teint à reflets rose pâle, l'ovale du visage un peu large, la mâchoire inférieure un peu saillante, la lèvre supérieure était mince, celle de dessous qui avançait, deux fois plus forte et comme enflée ; une magnifique chevelure châtain très abondante, des sourcils sombres, d'admirables yeux gris d'azur aux longs cils : le plus indifférent, le plus distrait des hommes, égaré dans la foule, à la promenade, n'eût pas manqué de s'arrêter devant ce visage et se le rappeler longtemps. [...] Son châle dessinait des épaules pleines, une ferme poitrine de toute jeune femme. Ce corps promettait peut-être les formes de la Vénus de Milo, mais dans des proportions que l'on devinait quelque peu outrées. » *FK*, pp. 160-161.]

¹ *FK*, p. 163. [«[...] слишком, может быть, пухлую [...]» *БК*, p. 187.]

² *БК*, p. 185. [« En examinant Grouhegnka, des connaisseurs de la beauté russe auraient prédit avec certitude qu'à l'approche de la trentaine, cette beauté si fraîche encore perdrait son harmonie ; le visage s'empâterait ; des rides se formeraient rapidement sur le front et autour des yeux ; le teint se flétrirait, s'empourprerait peut-être ; bref, c'était la beauté du diable, beauté éphémère, si fréquente chez la femme russe. » *FK*, p. 161.]

Dans *À la Recherche du temps perdu*, peu de personnages bénéficient de portraits complets dans lesquels leurs traits sont précisément rapportés. Souvent, ils ne sont caractérisés que par quelques éléments que le roman indique au fur et à mesure. Par exemple, nous savons qu'Odette, d'une grande beauté¹, est maigre et a les joues piquetées de petits points rouges lorsqu'elle rencontre Swann². La duchesse de Guermantes est blonde aux yeux bleus³, Mme de Villeparisis est « une petite vieille »⁴ et Gilberte est rousse⁵. Malgré le fait que ces détails soient recueillis de manière éparse et qu'il n'y ait pas de portraits précis, ces éléments que nous venons d'énumérer participent à l'image que le lecteur se fait des personnages. Il est ainsi pertinent de se pencher sur certaines descriptions et informations que le lecteur rencontre au cours de sa lecture à propos de différents personnages.

Notons que le narrateur n'a pas pris la peine de broser son propre portrait. Cependant, le lecteur parvient à rassembler quelques informations à propos de son physique. Tout d'abord, l'aspect maladif du petit garçon, puis du jeune homme, lequel doit être envoyé à Balbec pour se soigner, évoque la tendresse et la fragilité. Plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe*, Céleste Albaret lui parle ainsi :

Oh ! petit diable noir aux cheveux de geai, ô profonde malice ! je ne sais pas à quoi pensait votre mère quand elle vous a fait, car vous avez tout d'un oiseau. Regarde, Marie, est-ce qu'on ne dirait pas qu'il se lisse ses plumes et tourne son cou avec une souplesse ? il a l'air tout léger, on dirait qu'il est en train d'apprendre à voler. [...] Il a tout des enfants. Est-ce boire du lait comme eux qui vous a conservé leur teint clair ? Ah ! jeunesse ! ah ! jolie peau ! Vous ne vieillirez jamais. Vous avez de la chance, vous n'aurez jamais à lever la main sur personne, car vous avez des yeux qui savent imposer leur volonté.⁶

Ce personnage de jeune homme maladif, passionné de littérature, semble donc avoir un physique en accord avec son caractère. Derrière la comparaison avec un oiseau, l'évocation des plumes et de la légèreté, se niche une impression de délicatesse et de subtilité. Son teint blanc et sa maladresse esquissent un jeune homme frêle, peu habitué à l'exercice physique. De même, le fait que le héros soit pris sous l'aile de ces deux jeunes chambrières le maintient dans une position de dépendance. Ces caractéristiques physiques dépeignent donc un jeune homme enfantin, survolant les réalités concrètes de la vie quotidienne. L'image de l'oiseau évoque également celle du poète, ce

¹ « [Swann] regrettait [...] que la grande beauté qu'elle avait ne fût pas du genre de celles qu'il aurait spontanément préférées. » *CS*, p. 194.

² Le narrateur parle ainsi des « joues qu'elle [Odette] avait si souvent jaunes, languissantes, parfois piquées de petits points rouges » (*Ibid.*, p. 219).

³ Le narrateur la décrit comme « une dame blonde avec un grand nez, des yeux bleus et perçants, une cravate bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit bouton au coin du nez » (*Ibid.*, p. 172).

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ Lors d'une promenade à Combray, le jeune héros aperçoit en effet « une fillette d'un blond roux » de son « visage semé de taches roses » et de ses « yeux noirs » (*Ibid.*, p. 139). Plus tard, le narrateur la décrit comme une « fillette à cheveux roux » (*Ibid.*, p. 387).

⁶ *SG*, pp. 240-242.

qu'il ambitionne de devenir. Ainsi le héros répond physiquement à certains de ses traits de caractère : la finesse intellectuelle et l'immaturation d'un homme encore traité comme un enfant.

Physiquement, il est placé en opposition avec un autre personnage, répondant mieux aux critères traditionnels du héros de roman : le marquis de Saint-Loup.

[...] grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, [je vis] passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil. Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer. [...] Il semblait que la qualité si particulière de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, de sa tournure, qui l'eussent distingué au milieu d'une foule comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière, devait correspondre à une vie différente de celle des autres hommes. [...] À cause de son « chic », de son impertinence de jeune « lion », à cause de son extraordinaire beauté surtout, certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes.¹

Saint-Loup réunit ici toutes les caractéristiques physiques traditionnelles du jeune aristocrate : grand, beau, blond, aux yeux bleus. Ses traits féminins pourraient annoncer son homosexualité cachée, mais, lors d'une première lecture, cette délicatesse de figure rappelle plutôt les héros de roman courtois à la beauté gracieuse. Son portrait évoque à la fois une sorte de Roi-Soleil² et un héros de roman de chevalerie³. Sa tenue se démarque de celle des autres personnes de l'hôtel. L'étoffe et le monocle semblent les signes d'une grande distinction aux yeux du narrateur qui présente Saint-Loup comme un être rare et précieux⁴. Ce dernier est sans conteste un personnage positif, un héros à même d'aider le délicat narrateur. Le physique complémentaire de ces deux amis correspond ainsi à leur statut respectif.

Le baron de Charlus bénéficie lui aussi d'un portrait qui le décrit d'une façon comique : la première description qu'en fait le narrateur donne à voir une silhouette disproportionnée⁵. Ce personnage, à l'apparence assez suspecte pour que le narrateur craigne d'être la cible d'un voleur, a en effet un physique marqué par l'exagération : sa taille, son poids et même la couleur de ses moustaches « très noires », ce qui suggère une coloration artificielle. Sa coiffure, courte sur le dessus du

¹ *JFF*, p. 296.

² « [...] la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil. » *Ibid.*, p. 296.

³ La comparaison avec le lion souligne sa bravoure et sa force, d'autant plus qu'il rappelle « le chevalier au lion » de Chrétien de Troyes. Cette désignation de « lion » signifie aussi « un jeune homme élégant vivant dans le luxe et l'oisiveté ».

⁴ « [...] comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainé dans une matière grossière [...]. » *Ibid.*, p. 296.

⁵ « Je tournais la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années, très grand et assez gros, avec des moustaches très noires, et qui, tout en frappant nerveusement son pantalon avec une badine, fixait sur moi des yeux dilatés par l'attention. [...] [Il était coiffé d']une brosse coupée ras qui admettait cependant de chaque côté d'assez longues ailes de pigeon ondulées [...]. » *Ibid.*, pp. 318-319.

crâne, longue sur les côtés, semble risible. Ces éléments ne suggèrent pas la laideur,¹ mais la bizarrerie. À la seconde apparition de ce personnage, le narrateur ajoute à ce portrait physique une description vestimentaire précise révélant « la véritable élégance »² du baron de Charlus. Alliant un physique risible et un goût vestimentaire très sûr, ce dernier renvoie ainsi une image d'original. Cette disparité entre élégance aristocratique et apparence imposante pousse le lecteur à le placer dans la catégorie des personnages burlesques³. On peut remarquer que, dans *À la recherche du temps perdu*, le vêtement est souvent révélateur du statut du personnage : Saint-Loup se démarque par son « chic » et son oncle marque les esprits par ses tenues extrêmement calculées.

La description physique d'Albertine est elle aussi importante. Dès son apparition, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, son apparence est marquée par le changement. Cette jeune fille insaisissable est décrite de manière répétée, mais imprécise. Le portrait emblématique que fait le narrateur d'Albertine est celui d'une jeune fille en polo poussant son vélo avec une démarche provocante⁴. Ses « grosses joues »⁵ et sa « magnifique chevelure »⁶ évoquent une beauté sauvage, d'autant plus que cette Albertine toute en cheveux est souvent placée à côté d'Andrée, dont la beauté plus classique évoque un caractère sage⁷. Cette insistance sur l'apparence exubérante d'Albertine suggère même que la jeune fille convenable chez Elstir⁸ n'est pas le véritable visage de la jeune fille.

Il est intéressant de remarquer que le héros lui-même, en tant que lecteur assidu, effectue cette lecture physiognomonique à partir de l'apparence physique. Ainsi, dans *Du Côté de Guermantes*,

¹ « Sans doute, s'il n'y avait pas eu ces yeux, le visage de M. de Charlus était semblable à celui de beaucoup de beaux hommes. » *Ibid.*, pp. 327-328.

² « Je vis qu'il avait changé de costume. Celui qu'il portait était encore plus sombre ; et sans doute c'est que la véritable élégance est moins de la simplicité que la fausse [...]. [...] Un filet de vert sombre s'harmonisait, dans le tissu du pantalon, à la rayure des chaussettes avec un raffinement qui décelait la vivacité d'un goût maté partout ailleurs et à qui cette seule concession avait été faite par tolérance, tandis qu'une tache rouge sur la cravate était imperceptible comme une liberté qu'on ose prendre. » *Ibid.*, p. 320. On remarque que le narrateur suggère fortement un lien entre les pointes de couleurs dans l'habit de M. de Charlus et un comportement psychologique (en l'occurrence, réfréner un goût particulier), ce qui correspond à la façon de faire balzacienne où l'habit en dit long sur le personnage.

³ Et en effet, lorsque Bloch l'aperçoit de loin dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il rit de son « impayable bobine de gaga de la plus haute lignée » (*Ibid.*, p. 344).

⁴ « [...] une fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un "polo" noir, enfoncé sur sa tête, qui poussait une bicyclette avec un dandinement de hanche si dégingandé, en employant des termes d'argot si voyous et criés si fort, [...]. » *Ibid.*, p. 359.

⁵ *Ibid.*, p. 359.

⁶ *Ibid.*, p. 433.

⁷ « [...] ses cheveux étaient dorés, et ne l'étaient pas seuls ; car si ses joues étaient roses et ses yeux bleus, c'était comme le ciel encore empourpré du matin où partout pointe et brille l'or. » *Ibid.*, p. 449. Remarquons la comparaison avec le matin, image de calme et de douceur. De plus, Andrée partage avec Saint-Loup un physique à la puissance lumineuse : tous deux semblent fiables, sans ombres, comme le soleil. La douceur et la maturité d'Andrée se reflètent ainsi sur son visage dont la beauté classique rayonne de lumière.

⁸ « Quand j'arrivai chez Elstir, un peu plus tard, je crus d'abord que Mlle Simonet n'était pas dans l'atelier. Il y avait bien une jeune fille assise, en robe de soie, nu-tête, mais de laquelle je ne connaissais pas la magnifique chevelure, ni le nez, ni ce teint et où je ne retrouvai pas l'entité que j'avais extraite d'une jeune cycliste se promenant coiffée d'un polo, le long de la mer. C'était pourtant Albertine. » *Ibid.*, p. 433.

les caractéristiques physiques et les traits de caractère des Guermantes deviennent pour lui un passionnant sujet d'étude¹ : à leur blondeur ou de leur port de tête, il allie le « génie de la famille »², cet « esprit Guermantes » si particulier, observable tout au long du roman. Cependant, son sujet d'étude le plus intéressant demeure Albertine dont il scrute la physionomie, espérant y saisir une explication de son caractère. Dans *La Prisonnière*, le narrateur souligne les liens qu'il faisait spontanément entre le physique d'Albertine et certaines qualités morales. La beauté épaisse de la jeune fille serait ainsi le signe de « quelque bonté loyale »³ et, à l'inverse, un angle lui donnant un contour crochu semble « révéler la méchanceté, l'âpreté du gain, la fourberie d'une espionne [...] »⁴ Ce réflexe du narrateur d'allier le physique et le moral reflète celui du lecteur, accoutumé à ce que ces liens soient faits dans la fiction.

On remarque donc que, chez Proust, comme chez Dostoïevski, les qualités ou défauts physiques apparaissent comme des « promesses » à propos du caractère des personnages, lesquelles, pour reprendre les mots de Karen Haddad-Wotling, sont souvent des « impressions trompeuses. »⁵ Bien que dans la *Recherche* les indications physiques soient éparées, il n'en reste pas moins que le physique joue un rôle important dans la perception et la catégorisation des personnages par le lecteur. Qu'en est-il chez André Gide ?

Le roman des *Faux-monnayeurs*, lui aussi, joue avec l'apparence des personnages afin de créer une certaine attente chez son lecteur. Bien que, à la manière de Proust, il n'existe pas de portrait en bonne et due forme dans ce roman, certains traits physiques, donnés au fur et à mesure, suggèrent certains traits de caractère. La rencontre du lecteur avec Olivier est l'occasion de la première description physique du roman :

Combien Olivier Molinier, parmi tous ceux-ci, paraît grave ! Il est l'un des plus jeunes pourtant. Son visage

¹ « Leur physique même, la couleur d'un rose spécial allant quelquefois jusqu'au violet, de leur chair, une certaine blondeur quasi éclairante des cheveux délicats, même chez les hommes, massés en touffes dorées et douces, [...] tout cela faisait que, [...] les Guermantes restaient reconnaissables, [...] comme les filons dont la blondeur veine le jaspe et l'onyx, ou plutôt encore comme le souple ondoisement de cette chevelure de clarté dont les crins dépeignés courent, comme de flexibles rayons, dans les flancs de l'agate mousse. » *CG*, p. 730.

² *Ibid.*, p. 732.

³ « Quand au moment de me quitter elle s'approchait pour me dire bonsoir, c'était leur douceur [des joues] devenue quasi familiale que je baisais des deux côtés de son cou puissant qu'alors je ne trouvais jamais assez brun ni à assez gros grains, comme si ces solides qualités eussent été en rapport avec quelque bonté loyale chez Albertine. » *P*, p. 585.

⁴ « Il n'y avait que, quand elle était tout à fait sur le côté, un certain aspect de sa figure (si bonne et si belle de face) que je ne pouvais souffrir, crochu comme en certaines caricatures de Léonard, semblant révéler la méchanceté, l'âpreté du gain, la fourberie d'une espionne, dont la présence chez moi m'eût fait horreur et qui semblait démasquée par ces profils-là. » *Ibid.*, p. 587.

⁵ « En revanche, chez Dostoïevski, la rondeur d'une Akhmakova, d'une Grouchenka, leurs formes juvéniles et saines, leur beauté presque trop simple, "rustique" pour Akhmakova, "ordinaire" pour Grouchenka, paraissent comme autant de gages d'une bonté qui ne les empêche nullement, toutefois, de jouer un rôle aussi "fatal" dans le déroulement du roman que les femmes maigres. De même dans la *Recherche*, outre l'opposition entre la malade Odette et la petite ouvrière "fraîche et bouffie comme une rose" qui lui préfère Swann au début d'*Un amour de Swann*, la fragilité d'Andrée, "souffreteuse" depuis son enfance, semble être associée à son aigreur, à sa méchanceté, tandis que le "cou puissant" d'Albertine est une promesse de "bonté loyale" et de bonnes mœurs, même si, là encore, c'est une impression trompeuse. » Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 410.

presque enfantin encore et son regard révèlent la précocité de sa pensée. Il rougit facilement. Il est tendre. Il a beau se montrer affable envers tout le monde, je ne sais quelle réserve secrète, quelle pudeur, tient ses camarades à distance. Il souffre de cela.¹

Cette description oscille entre un portrait physique et un portrait moral. Ce jeune homme aux joues rouges et à l'attitude réservée se caractérise dès le début par une apparence juvénile, ce qui suggère une grande sensibilité. Le narrateur évoque ici le caractère d'Olivier à partir d'observations physiques : c'est après avoir noté la tendance de ce dernier à rougir qu'il affirme qu'il est tendre. De même, c'est en remarquant que son affabilité s'accompagne d'une certaine réserve qu'il conclut qu'Olivier souffre de cette distance qu'il sent entre lui et les autres. Plus loin dans le roman, on apprend incidemment qu'il fut malade longtemps². Ce personnage correspond ainsi au type de l'adolescent gracile et sensible porté vers la poésie et les arts.

Dans le chapitre suivant, d'autres protagonistes apparaissent et sont dépeints l'un par rapport à l'autre :

Oscar Molinier pressait le pas tant qu'il pouvait et faisait effort pour suivre Profitendieu, mais il était beaucoup plus court que lui et de moindre développement crural ; de plus, le cœur un peu capitonné de graisse, il s'essouffait facilement. Profitendieu, encore vert à cinquante-cinq ans, coffre creux et de démarche alerte, l'aurait plaqué volontiers [...].³

L'alliance de ces deux personnages a un effet comique. La grande taille et la forme physique de M. Profitendieu suggèrent un homme discipliné et intransigeant, ce que confirment ses propos : il veut faire appliquer une justice stricte et punir d'ores et déjà les enfants impliqués dans l'affaire de mœurs⁴. M. Molinier, lui, prône la diplomatie et la discrétion : il souhaite qu'on épargne les jeunes coupables. Cet esprit généreux se reflète dans sa rondeur⁵, laquelle est généralement associée à la bonhomie. Ces personnages opposés dont le physique reflète la mentalité se prêtent très facilement à la caricature.

En continuant la lecture, on rencontre rapidement des portraits physiques plus précis. Il s'agit de ceux du comte de Passavant Père et de son plus jeune fils, Gontran de Passavant. Le premier est décrit alors qu'il est déjà mort : le narrateur fait le portrait d'un cadavre. Son « menton volontaire », ses « cheveux gris relevés en brosse » et son « œil [...] rentré sous l'arcade sourcilière »⁶ évoquent une apparence sévère. Cette description physique correspond à l'idée qu'on se fait d'un

¹ *FM*, p. 15.

² Olivier explique à propos de la pension Azaïs : « Je n'y serais pas entré du tout si je n'avais pas eu à rattraper le long temps où j'ai été malade. » *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ À propos du changement de visage de M. Profitendieu alors qu'il discute avec Édouard dans la troisième partie du roman, Elaine D. Cancalon souligne d'ailleurs « l'usage de ces mouvements faciaux dans la création de la caricature du juge d'instruction dont la méditation et l'observation affectent les yeux, les temps, les lèvres. » (« Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 160.)

⁵ En effet, sa petite taille et son cœur « capitonné de graisse » évoquent un personnage enrobé.

⁶ *FM*, p. 49.

homme antipathique, dur et cherchant sans cesse à contrôler son entourage, ce qui est le portrait esquissé par son fils, Robert de Passavant¹. Gontran, lui, a le physique parfait du tendre éphèbe. Il a « un regard très doux » et des « cheveux blonds » qui « flottent sur ses tempes »². Il est âgé de quinze ans et a un « visage presque féminin [qui] n'exprime que de la tendresse encore, et de l'amour. »³ Ce portrait représente un jeune homme idéal, un parfait héros de roman courtois. On peut remarquer le lien que fait le narrateur entre le visage « presque féminin » et des qualités traditionnellement considérées comme féminines comme la tendresse et la sensibilité. Gontran correspond également à l'idéal physique du jeune noble avec sa blondeur et ses traits fins⁴. Ce personnage évoque ainsi dès son apparition le type du jeune homme tendre, incapable de violence ou de malhonnêteté. Enfin, le portrait de La Pérouse qu'Édouard esquisse dans son carnet permet également d'imaginer le tempérament du vieil homme⁵. Décrit comme beau malgré sa vieillesse, avec un noble port de tête, il apparaît comme un être sage et bienveillant. Cependant, l'usure de son costume⁶ révèle sa difficile situation financière : sa beauté abîmée lui donne un aspect positif et pathétique.

On remarque que *Les Faux-monnayeurs* ne présentent finalement que peu d'indications physiques. Celles pourtant présentes orientent définitivement l'imagination du lecteur pour le pousser à ébaucher des caractères proches de personnages-types⁷.

On constate donc que nos romans jouent sur les caractéristiques physiques pour construire leurs personnages, lesquels sont souvent dotés d'apparences traditionnellement liées à des traits de caractère précis. Le lecteur peut difficilement découvrir ces protagonistes sans les assimiler à un type romanesque. Le personnel de nos œuvres se rapproche ainsi régulièrement des « personnages-référents » dont parle Philippe Hamon.

iii Les noms.

Une présentation commence généralement par la désignation de la personne introduite. Baptiser un personnage prend ainsi une place essentielle dans le processus de construction du per-

¹ « Vous a-t-il jamais dit merci ? Avez-vous obtenu le moindre regard, le plus fugitif sourire ? Il a toujours cru que tout lui était dû. [...] Je crois qu'il a fait souffrir tout le monde autour de lui [...] » *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ On peut remarquer que le personnage de Saint-Loup dans la *Recherche* rassemble également ces deux caractéristiques.

⁵ « Le vieux La Pérouse à l'harmonium ; son visage vieilli, plus beau, plus noble que jamais, mais son œil sans plus cette flamme admirable qui me communiquait sa ferveur, du temps de ses leçons de piano. » *Ibid.*, p. 101.

⁶ « Il est sorti en trottant à petits pas, puis est revenu presque aussitôt, couvert d'un mince veston d'alpaga, aux boutons arrachés, aux manches crevées, si élimé qu'on n'eût osé le donner à un pauvre. » *Ibid.*, p. 119.

⁷ On pourrait également dénombrer d'autres personnages dont l'apparence oriente vers un type de personnage (la jeune Bronja aux nattes d'or et au visage d'ange, Boris, jeune garçon aux traits encore tendre, Ghéridanisol à l'apparence sombre), mais ceux-ci n'apparaissent qu'à partir de la deuxième partie du roman.

sonnel romanesque. En effet, « indicateur d'individualité, le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne. »¹ Un patronyme permet non seulement au protagoniste d'être identifié et crédible, mais devient également (s'il ne reprend pas un personnage déjà connu) un espace vide dans lequel le lecteur doit injecter du sens². Mais le nom peut-il également participer à l'élaboration du caractère ? Il semble que les sonorités de certains patronymes peuvent effectivement annoncer le type du personnage. Philippe Hamon écrit :

De fait, le lecteur a presque toujours tendance à isoler, à l'intérieur du nom propre, des radicaux, suffixes, préfixes, morphèmes divers, qu'il analysera, par *rétroaction*, en fonction du signifié du personnage ou qui, inversement, lui serviront, s'il les reconnaît d'emblée, de référence *prospective*, d'horizon d'attente pour « prévoir » le personnage : suffixes de dérivation populaire comme —ard — ou —ouille [...] connotés péjorativement [...].³

Les sonorités d'un patronyme peuvent ainsi suffire à évoquer tel ou tel sentiment chez le lecteur, sans oublier qu'il y a même parfois des mots entiers incorporés dans le nom et évoquant un trait de personnalité⁴. Ces noms, véritables jeux de mots, poussent le lecteur à l'interprétation, que celle-ci soit consciente ou non. De plus, le nom peut avoir une signification antérieure (par exemple « Napoléon » ou « Phèdre ») : Philippe Hamon parle alors d'une « relative fixité du nom »⁵. Carlo Ginzburg, en évoquant les considérations d'Aristote dans la *Poétique*, développe cette idée : les noms utilisés dans les tragédies sont toujours issus des mêmes familles et véhiculent une histoire déjà connue du spectateur, devenant en cela de « véritables micro-récits »⁶. Cependant, tous ne sont pas à même de percevoir la signification de tel ou tel patronyme⁷ : l'interprétation des noms doit s'accompagner d'un bagage culturel et linguistique adéquat. Or, il semble bien que dans nos romans, nos auteurs aient joué avec les patronymes pour façonner leurs personnages.

Étudier l'onomastique dostoïevskienne signifie prendre en compte les usages russes en matière de dénomination. Ainsi, en russe, pour désigner une personne de manière respectueuse, on

¹ Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 111.

² Philippe Hamon écrit ainsi que « [l]a première apparition d'un nom propre non historique introduit dans le texte une sorte de "blanc" sémantique [...]. Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit "classique", assez rapidement (par exemple par un portrait, par la mention d'occupations significatives, d'un rôle social particulier) de signification. » « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 149

⁴ Le nom de Bovary en est ainsi un bon exemple, suggérant le mot « bovin » dans le nom de ce personnage si passif qu'est Charles Bovary.

⁵ « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 127

⁶ « Les noms, véritables micro-récits, ressaisissent les mythes en offrant au groupe qui en est témoin un puissant instrument d'identification qui excluait l'étranger — fonction parallèlement assumée par les généalogies non mythiques. Le nom isolé, ni vrai ni faux, auquel Aristote assimile le verbe isolé est le noyau du mythe. [...] Le mythe est par définition un récit qui a déjà été raconté, un récit déjà su. » Carlo Ginzburg, *À distance*, *op. cit.*, pp. 71-72.

⁷ Ainsi, Carlo Ginzburg souligne-t-il que Bloch ne comprend pas le sens du vers de Racine. « "La fille de Minos et de Pasiphaé", le seul vers que le snobisme parnassien de Bloch, l'ami du narrateur de la *Recherche*, sauvait de toute l'œuvre de Racine parce qu'il avait le mérite de "ne signifier absolument rien" est entre tous les vers de *Phèdre* le plus riche de contenu mythique. » *Ibid.*, pp. 71-72.

utilise le prénom de la personne et le nom de son père décliné selon son genre. Chaque personne a donc trois moyens de désignation : son nom de famille (par exemple, « Karamazov »), son nom suivi de son patronyme (« Alexéi Fiodorovitch ») et son diminutif, manière adoucie de prononcer son prénom (« Aliocha »)¹. Or, l'usage de ces appellations donne des indications sur le caractère des personnages dans *Les Frères Karamazov*.

Prenons le cas du héros : Alexéi Fiodorovitch est presque toujours appelé « Aliocha », diminutif à la sonorité douce grâce au chuintement et à l'ouverture de la voyelle finale. Si tous l'appellent rapidement par cet affectueux diminutif, c'est parce que sa douceur et sa gentillesse les y invitent. Ainsi Aliocha est-il en quelque sorte à l'image de son diminutif : un être doux et tendre. Mais son prénom a pourtant un sens précis qu'indique le *starets* à l'occasion du témoignage d'une jeune mère endeuillée dont le fils s'appelait Alexéi : « Alexéi » signifie « homme de Dieu ». Ce petit Aliocha, mort encore enfant, serait devenu un ange, selon le *starets*. De manière indirecte, notre héros est associé à cet enfant innocent. Ce rappel du roman permet aux lecteurs (étrangers ou non) de faire attention à la signification de ce prénom, ce qui suggère qu'elle a son importance².

Si Aliocha est presque toujours désigné par son diminutif, on constate, par exemple, qu'Ivan lui n'est jamais appelé « Vania »³. Cette appellation affectueuse, légèrement infantilisante, ne convient pas au personnage d'Ivan, homme cérébral, froid envers son père et ses frères. Le prénom Ivan en russe provient de « Johannes » ou « Jonas ». Le livre de Jonas pourrait-il renseigner le lecteur sur la personnalité d'Ivan ? Jonas se voit en effet confier une tâche par Dieu, mais refuse de l'accomplir. Ivan serait-il ainsi celui qui refuse d'obéir à Dieu, bien que celui-ci s'adresse à lui ? Sa position ambiguë d'athée souhaitant pourtant l'avènement de l'Église en lieu et place de l'État pourrait bien s'apparenter à celle de Jonas, chargé d'une encombrante mission. Cependant, cette signification du prénom n'est visible que par un lecteur érudit, connaissant les Écritures saintes : à la différence d'Alexéi, l'origine d'« Ivan » n'est pas rappelée dans l'œuvre. Ce prénom semble ainsi relativement neutre pour un personnage qui l'est, à première vue, tout autant.

Dmitri, lui, est régulièrement désigné par le diminutif de « Mitia ». Ce personnage, à la différence de son frère Ivan, demeure donc assez accessible pour que ses interlocuteurs se permettent de l'appeler ainsi. Ce diminutif, moins doux que celui d'Aliocha, dont le chuintement est remplacé par une consonne dure, le « t », exprime ainsi l'aspect enfantin, attachant, mais colérique et capricieux de ce personnage. Un lecteur érudit peut également savoir que le prénom Dmitri provient du « Demetrios », signifiant « celui qui appartient à Déméter », déesse de la terre et des moissons.

¹ Tout prénom russe possède son diminutif.

² Voir à ce sujet l'article de Faith Wigzell, « Dosotievskii and the Russian folk heritage », in *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, sous la direction de W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 31.

³ Il est une seule fois appelé « Ванечка » (BK, p. 415) [« Vanéitchka »] au chapitre II du livre VII par Rakitine qui ne l'apprécie pas, ce qui donne un ton ironique à ce surnom, lequel semble finalement bien peu affectueux.

Le personnage de Dmitri semble ainsi ancré dans la vie terrestre et physique.

Grouchegnka également est désignée par un diminutif¹ tout au long du roman, ce qui révèle son infériorité sociale². Or dans ce diminutif même il est possible de lire différents mots. On peut ainsi entendre « groucha » (« груша »), « poire » en russe. Le suffixe [enka] évoquant la petitesse, « Grouchengka » signifierait alors « petite poire » et soulignerait son pouvoir de séduction : elle est véritablement « à croquer ». Cependant, dans ce diminutif, il est également possible d'entendre la version féminine de « grechnik » (« грешник »), nom signifiant « pécheur ». Une oreille attentive et russophone peut donc distinguer derrière ce surnom en apparence si positif les sonorités menaçantes de ce nom accusateur. Grouchegnka porte ainsi inscrit dans son nom à la fois la séduction physique et le danger qu'elle symbolise pour la famille Karamazov.

Enfin, le nom de Smerdiakov est lourd de sens. Son patronyme provient du verbe « smerdiet » (« смредеть »), lequel signifie « puer la merde »³. La signification fortement négative de ce nom se reflète sur ce personnage très antipathique dès le début de l'œuvre. Pourtant, il est possible d'éprouver une certaine pitié connaissant l'origine de son nom, lequel provient du surnom de sa mère folle, violée par un inconnu et morte en couches. Ce protagoniste est également surnommé « l'ânesse de Balaam » par Fiodor Pavlovitch qui fait ici allusion à un épisode biblique : un ange arrête les pas de la monture de Balaam, lequel la bat. L'animal se met alors à parler et explique la situation à son maître. Ce surnom moqueur minimise l'intelligence de Smerdiakov alors assimilé à un animal réputé pour son idiotie et nie sa virilité en en faisant un animal de sexe féminin. Ce personnage semble donc être plus une victime de la société qu'un être foncièrement mauvais.

Enfin, il faut analyser le nom de Karamazov. *A priori* ce patronyme n'a pas de signification claire. Cependant, lorsqu'on prend la peine de le disséquer, on distingue des mots dissimulés : on y trouve « Kara » (« кара ») signifiant « châtiment divin » et le verbe « mazat » (« мазать ») signifiant « étendre, salir, barbouiller ». Ce nom semble alors de mauvais augure : les membres de cette famille seraient touchés par la colère divine, voire l'étendraient à autrui.

Les noms du roman des *Frères Karamazov* ont donc une signification très forte, mais bien souvent limitée à des lecteurs ayant une bonne connaissance du russe et une grande culture. Un lecteur russophone contemporain à Dostoïevski pouvait entendre les subtilités décrites ci-dessus, mais un lecteur français, lui, s'orientera plutôt grâce à l'usage des surnoms et entendra la dureté ou la douceur des patronymes. Dans ce roman, les noms participent donc à l'image typisée que le lecteur se fait des personnages.

¹ « Grouchegnka » provient du prénom Agraféna.

² Le narrateur ne révèle son nom de famille que lors du procès de Dmitri, c'est-à-dire tardivement dans le roman.

³ Le mot de « merde » peut d'ailleurs même être entendu dans ce patronyme par une oreille française.

L'usage de l'onomastique dans *À la Recherche du temps perdu* est bien différent. En effet, l'absence de prénom du héros est un élément fortement déstabilisant du roman. Tout au long de la *Recherche*, il n'est nommé qu'à deux occasions. « Marcel » est d'abord utilisé pour illustrer la façon dont Albertine l'appelle, mais ce passage souligne que ce prénom n'est pas celui du protagoniste, mais celui de l'auteur¹. Puis, dans une lettre, Albertine s'exclame : « Quel Marcel ! Quel Marcel ! »². Le prénom du héros demeure donc un mystère. De plus, dans les premiers tomes qui nous intéressent ici, le narrateur n'est désigné que par « je » ou « moi », ce qui en fait un personnage évanescant et corrobore son caractère rêveur. Un lecteur de bonne volonté pourrait ainsi supposer que l'absence de prénom est un oubli de ce narrateur perdu dans ses souvenirs. Mais la *Recherche* use tout de même de noms pour faire des suggestions au lecteur à propos de certains personnages.

Un des premiers patronymes qui apparaît dans la *Recherche* est celui de Guermantes, lequel est réel et provient d'une famille éteinte, lui donnant d'autant plus de poids dans l'esprit du lecteur qu'il peut, s'il le souhaite, retracer les origines de cette noblesse³. Proust met également en avant la force poétique des noms de ses protagonistes en glissant dans le roman des interprétations de certains. Dans *Du côté de Guermantes*, le narrateur décrit ce que lui évoque le nom de Guermantes.

[...] il me rend ce mauve si doux, trop brillant, trop neuf, dont se veloutait la cravate gonflée de la jeune duchesse, et, comme une pervenche incueillissable et refléurie, ses yeux ensoleillés d'un sourire bleu.⁴

Ce patronyme se nimbe d'une couleur, d'une forme et d'une texture dans l'esprit du jeune narrateur ce qui suggère au lecteur une vision particulière de ce nom⁵. Le nom agit ainsi comme un filtre apposé par le narrateur sur la vision qu'a le lecteur des personnages du roman. Mais peut-être l'interprétation poétique que donne le narrateur de tel ou tel nom en dit-elle plus sur le narrateur et sur ses rêveries que sur les personnages désignés⁶.

D'autres patronymes peuvent être interprétés sans trop de difficulté. « Saint-Loup » par exemple, reflète la position sociale du personnage⁷ ainsi que son caractère. Le premier composant de ce nom évoque la perfection de cet ami idéal tandis que le deuxième évoque la force, donnant

¹ « [...] ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel". » *P*, p. 583.

² *Ibid.*, p. 663.

³ Proust écrit d'ailleurs dans une lettre à Harry Swann, en 1920 que « pour beaucoup de noms, [il s'est] servi tout simplement, comme faisait Balzac, de noms réels appartenant à des gens existants. » (Marcel Proust, *Correspondance*, t. XIX, Paris, Plon, 1991, p. 660.) cité par Annick Bouillaguet in *Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert ; l'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 198.

⁴ *CG*, p. 312.

⁵ Jean-Yves Tadié souligne ainsi l'importance du patronyme et surtout de son interprétation dans la *Recherche* : « Le nom relève encore de la peinture des héros, parce que toute celle-ci est soumise à la mise en question des apparences, et que le nom est l'apparence de l'apparence [...]. Toute l'histoire — et la technique — des noms est ainsi soumise au point de vue ; il n'y a d'analyse de noms que dans la perspective du narrateur. C'est le personnage fait langage [...] : à la rude simplicité du nom balzacien, Proust intègre l'imagination et la poésie. » *Proust et le roman, op. cit.*, pp. 82-83.

⁶ « Bien plus que le héros, ce mot non choisi par lui exprime celui qui le commente. » *Ibid.*, pp. 82-83.

⁷ Les noms composés commençant par « saint » évoquent bien souvent des noms nobles.

une impression de l'ordre de la virilité. Lors d'une première lecture des trois premiers tomes, cette interprétation semble prévaloir. Saint-Loup serait ainsi un jeune noble aux grandes qualités morales et à la force virile. Le nom de « Charlus », lui, évoque un prénom français relativement commun, « Charles », auquel le suffixe *-us* apporte une sonorité latine, ce qui rappelle les auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance qui travestissaient leur nom pour lui donner une sonorité antique. Ce nom, comme la personne du baron, a donc un aspect un peu ridicule. Son prénom, Palamède, « qu'il avait hérité des princes de Sicile, ses ancêtres »¹, est présenté comme le signe d'une descendance aristocratique et devrait s'appliquer à un héros militaire, un homme ressemblant à un guerrier ou à un chevalier². Il correspond cependant bien peu à la personne du baron et crée une impression relativement burlesque. De plus, chez un lecteur découvrant ce nom, la sonorité désuète aura sûrement pour effet de renforcer l'aspect comique de ce personnage. Le nom d'« Albertine Simonet », quant à lui, se démarque de celui des autres personnages par sa simplicité. À la différence de tous ces patronymes complexes, il est véritablement sans prétention (sauf en ce qui concerne l'unicité de l'antépénultième consonne sur laquelle le texte insiste)³. Le suffixe en « -et », signifiant la petitesse, réduit encore l'impact que pourrait avoir ce nom déjà très commun de « Simon ». Le patronyme de cette jeune fille souligne ainsi son aspect commun et bourgeois. Nous sommes ici bien loin des noms mauves et mordorés des vieilles familles aristocratiques peuplant le roman. Enfin, le prénom de la fidèle servante du narrateur, Françoise, parlant le patois avec sa fille et maîtrisant des plats très complexes comme le bœuf en gelée, est lui-même emblématique de son éducation traditionnelle et fait d'elle une sorte d'incarnation de la vieille France campagnarde.

Remarquons que l'importance du nom dans la réception du lecteur ou de l'auditeur est soulignée au sein même de la *Recherche* par le baron de Charlus qui, dans *Sodome et Gomorrhe*, suggère à Morel de changer son nom pour « Charmel » afin d'avoir plus de succès⁴. Dans la *Recherche*, le patronyme corrobore donc souvent l'image déjà caricaturale que le lecteur se fait des personnages.

André Gide, quant à lui, considère le nom de ses personnages comme un élément nécessaire à leur existence et à leur incarnation. On peut lire dans le *Journal des faux-monnayeurs* que « [l]es personnages demeurent inexistantes aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés. »⁵ Le nom permet donc à différents traits de caractère de s'unir dans une seule personnalité, et ce aussi bien pour l'auteur que pour le lecteur.

¹ *JFF*, p. 316.

² Un lecteur très cultivé saura qu'il apparaît dans de nombreux mythes comme la guerre de Troie et le cycle arthurien.

³ *JFF*, p. 409.

⁴ « M. de Charlus aurait voulu que Morel tînt tout de lui, même son nom. S'étant avisé que le prénom de Morel était Charles, qui ressemblait à Charlus, et que la propriété où ils se voyaient s'appelait les Charmes, il voulut persuader Morel qu'un joli nom agréable à dire étant la moitié d'une réputation artistique, le virtuose devait sans hésiter prendre le nom de "Charmel", allusion discrète au lieu de leurs rendez-vous. » *JG*, p. 449.

⁵ *JFM*, p. 16.

Quels noms sont utilisés dans *Les Faux-monnayeurs* ? Les prénoms des personnages sont relativement communs. « Sarah » et « Rachel », désignant les filles Vedel, ont une connotation biblique très forte, ce qui rappelle leur position de fille de pasteur. Le prénom de « Gontran », assez rare et faisant référence au roi mérovingien, souligne l'origine aristocratique du personnage. De même, celui de M. Profitendieu est « Albéric », nom ancien aux sonorités relativement dures, ce qui correspond à l'apparente sévérité du personnage et évoque une certaine prestance.

Plus que les prénoms, les noms de famille tracent le profil des personnages dans l'esprit du lecteur. Certains ont des sonorités assez communes comme Vedel ou Molinier. Ces deux noms semblent plus jouer sur les sonorités que sur une quelconque signification cachée. Le nom de « Molinier » a une certaine douceur grâce à sa consonance. Il peut contribuer à donner des membres de cette famille (particulièrement du père, souvent désigné ainsi) une impression de mollesse. Le nom de « Vedel » en revanche, par ses sonorités dentales, exprime une certaine rigueur que la profession de pasteur semble en effet exiger. D'autres patronymes jouent plutôt sur les mots qu'ils contiennent. Ainsi, Profitendieu, dont la composition est assez transparente (« profite en dieu ») est un nom sentencieux, suggérant à la fois une foi inébranlable (puisque la croyance en Dieu serait profitable pour l'homme) et une certaine hypocrisie (puisque l'homme peut profiter de la religion de manière immorale). Le lecteur, face à cette double interprétation suggérant la tartufferie, a ainsi tendance à percevoir d'emblée les Profitendieu, et particulièrement le père, de manière négative. Et en effet, cette famille en apparence parfaite cache le secret des origines de Bernard. De plus, M. Profitendieu, lors du deuxième chapitre, adopte la position d'un chef de famille sentencieux et moralisateur envers son épouse¹. Le côté grandiloquent de ce nom (que Bernard souligne dans sa lettre²) le rend également relativement ridicule. Ce patronyme renvoie ainsi une image de dévotion, peut-être hypocrite, et prévient le lecteur contre M. Profitendieu.

Un autre patronyme a également une consonance religieuse forte : celui d'Azais. Cet « i » final et la terminaison du nom sur une consonne lui donnent une musicalité étrange et imposante évoquant la force. Un lecteur cultivé peut entendre dans ce patronyme le prénom d'Isaïe, lequel signifie en hébreu « Lui, Dieu sauve ». Ce nom d'Azais contribue à présenter ce personnage comme un élu de Dieu et une figure de sage.

Il faut encore nous interroger sur les noms des deux personnages nobles du roman : Passavant et Griffith. Chacun de ces patronymes est devancé par un titre (« le comte de Passavant » et « Lady Griffith ») qui signifie leur appartenance à la haute société. On peut y entendre des sonorités dures et presque agressives. Griffith, dont le sifflement est souligné par la terminaison anglaise « -

¹ « “Voilà l'expiation », dit-il. [...] Ma pauvre amie, vois-tu : il ne peut naître rien de bon du péché. Il n'a servi de rien de chercher à couvrir ta faute. [...] Dieu nous montre à présent que c'était une erreur de prétendre...” », *FM*, p. 30.

² « Je signe du ridicule nom qui est le vôtre [...] » *Ibid.*, p. 26.

th », contient ainsi le mot « griffe ». Le nom de cette jeune femme cherchant à séduire Vincent contribue à la présenter comme une femme fatale. La perception du conte de Passavant comme d'un arriviste et d'un arrogant est, elle, due, non seulement à son attitude, mais également à son nom qui signifie qu'il « passe avant » les autres. Or « Passavant » est également le cri de ralliement des Guermantes dans *La Recherche*¹. La coïncidence semble trop importante pour qu'il n'y ait pas de liens entre les deux œuvres. Passavant serait-il alors un héritier déchu des Guermantes ? De la famille noble fréquentant la plus haute société, Robert de Passavant serait devenu un écrivain mondain, frayant avec des personnages aussi peu recommandables que le « diabolique Strouvillou »². Il serait finalement un mauvais Saint-Loup ou Charlus, lesquels aimaient évoluer au milieu d'une société cosmopolite. Ce personnage serait-il un clin d'œil vers Proust ? D'autres personnages ont également des noms assez transparents, comme la doctoresse Sophroniska³, mais ceux-ci apparaissent seulement dans la deuxième partie du roman et ne feront pas l'objet d'une analyse ici.

Enfin, certains personnages n'ont pas de nom. Jusqu'à la fin du roman, nous ignorerons le patronyme d'Édouard. Voici donc un personnage dont le nom ne participe pas à l'esquisse du caractère. Le personnage de Bernard, lui, après la découverte de ses origines, se déclare sans patronyme⁴. Or, renoncer à un nom signifie renoncer à sa place dans la société et contribue à faire de lui un personnage d'*outlaw*. Dans *Les Faux-monnayeurs*, le nom participe donc bien à la construction d'une image relativement simpliste des protagonistes.

Avec l'analyse des patronymes et des prénoms, il semble que les protagonistes de nos romans se transforment de plus en plus en êtres caricaturaux. Le lecteur, à partir de la position sociale, du physique et du nom, se fait donc déjà une image relativement unie des personnages, lesquels se transforment peu à peu en types. Il semble alors possible au lecteur de résumer ces protagonistes par un ou deux traits de caractère principaux.

iv Des caractères schématiques.

Les personnages littéraires traditionnels sont généralement dotés d'un tempérament rudimentaire, se limitant à une qualité ou à un défaut principal. Dans *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute évoque cette psychologie simpliste à propos des protagonistes balzaciens et écrit :

De même que la couleur jaune *était* le citron et la couleur bleue le ciel, et qu'ils ne pouvaient se concevoir l'un sans l'autre, l'avarice *était* le père Grandet, elle en constituait toute la substance, elle l'emplissait

¹ JFF, p. 321.

² Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 159.

³ Pour l'analyse de ce nom, voir « Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. » par Andrée Bouveret in *Le Romancier, op. cit.*, p. 37.

⁴ « Vous ne m'avez pas dit votre nom. / — Bernard. / — Oui ; mais votre nom de famille ? / — Je n'ai pas de famille. / — Enfin, le nom de vos parents. / — Je n'ai pas de parents. » FM, p. 131.

jusqu'aux bords et elle recevait de lui, à son tour, sa forme et sa vigueur.¹

Cette critique, formulée en 1956, reproche cette trop grande simplicité de caractère : ces protagonistes à la psychologie superficielle appartiendraient à une pratique du roman révolue.

Dans l'histoire littéraire, on remarque que, souvent, les caractères des personnages étaient fondés sur la théorie des humeurs. Cette théorie médicale, déjà en usage dans l'Antiquité puis étudiée par Claude Gallien au III^e siècle, considérait que l'homme était guidé par quatre humeurs différentes : le sang, la bile noire, la bile jaune et le phlegme. Chaque tempérament, pensait-on, était dominé par une de ces quatre humeurs, lesquelles favorisaient des traits de personnalité différents². Les personnages fictionnels, devenus par la suite des figures traditionnelles, étaient donc construits à partir d'une humeur particulière et avaient donc des personnalités rudimentaires³. Or, cette simplicité de caractère se développa dans les mouvements réalistes et naturalistes. Bien que ces derniers ne crussent plus en la théorie des humeurs, ces mouvements avaient tout de même la prétention de fonder leurs personnages sur des considérations scientifiques (comme la théorie de l'hérédité étudiée par Taine) ce qui donna des protagonistes à la psyché calculée et souvent simplifiée. Cette volonté de construire un personnage autour d'un trait de caractère principal se retrouve également dans beaucoup d'œuvres à thèse : incarner un vice ou une qualité dans un seul être permet de la valoriser ou de la déprécier facilement au cours de l'intrigue. Dès les contes pour enfants, les personnages sont simplistes : Cendrillon est gentille alors que sa belle-mère est méchante, l'enfant qui criait au loup est menteur, la cigale est insouciant tandis que la fourmi est travailleuse. Tout lecteur, à la suite des récits pour enfants, qu'il soit habitué à la littérature réaliste (ce qui était le cas des lecteurs contemporains à nos auteurs) ou non, a l'habitude des personnages caractérisés par un ou deux traits de personnalité. Or, les premières parties de nos romans poussent le lecteur à assimiler chaque personnage à un tempérament simpliste.

Les protagonistes des *Frères Karamazov* sont, au début du roman, assimilables à des personnages-types. En effet, il est possible, voire tentant, de les résumer chacun par une ou deux caractéristiques. Les écrits de certains critiques illustrent d'ailleurs cette tendance du lecteur à catégoriser de façon assez schématique les personnages. Michel Evdokimov écrit ainsi :

Autour de [Fiodor Pavlovitch] ses trois fils, dont il ne s'est jamais soucié, en qui se ramassent symboliquement les grandes tendances de la nature humaine. La sensuelle, pleine aussi de générosité et d'amour de la vie chez Dmitri, dont le nom apparenté à Déméter, le relie aux forces vitales de la terre et de l'instinct ; [...]. [...] La tendance intellectuelle, chez Ivan, le rationaliste sceptique et raffiné, pour qui l'existence du

¹ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 65.

² Selon cette théorie, le sang engendre un caractère jovial et chaleureux, le phlegme, un caractère apathique, la bile jaune, un caractère colérique et enfin la bile noire, un caractère mélancolique.

³ Les personnages de Shakespeare sont souvent présentés comme malades à cause d'une humeur excessive : Othello souffrirait de la bile jaune et Hamlet de la bile noire.

mal est incompatible avec celle d'un Dieu parfaitement bon et tout-puissant [...]. [...] Enfin la tendance spirituelle, chez Aliocha le cadet, dont la foi lumineuse et l'extrême bonté lui permettent de gagner la confiance de ses frères, et d'apporter un soulagement moral à tout son entourage.¹

Cette perception des protagonistes est valable, bien qu'elle les résume de manière simplifiée : les personnages sont ramenés à peu de caractéristiques, donnant ainsi une vision schématisée de l'homme. Cette tendance à la simplification se retrouve également chez les critiques français, notamment dans les écrits d'Albert Thibaudet :

Cette nature Karamazov s'explique en quatre fils. Ivan, le *matérialiste*, celui qui ressemble le plus à son père, et qui s'entretient avec une partie de lui-même où Dostoïevsky nous fait reconnaître le diable : c'est le Russe tourné vers l'Occident. Dmitri, l'impulsif, le Russe oriental et nature. Smerdiakov, leur demi-frère, l'être effroyable fait de l'atmosphère pourrie de la vieille salle de bain où il est né. Alexis, le rédempteur, qui retourne, sur les voies de l'Évangile, aux racines de la vie spirituelle russe.²

On constate que les classifications utilisées pour définir ces personnages en France et en Russie sont similaires : ces derniers évoquent des types assez universels pour être reconnus par tout lecteur. Comment le roman pousse-t-il à classer ainsi ses protagonistes ?

Prenons d'abord Dmitri Fiodorovitch. À partir des renseignements que le lecteur glane lors de la première partie, on en conclut sans hésitation que ce personnage est un « colérique », il aurait trop de bile jaune. Il semble soumis à ses pulsions, à ses envies ponctuelles et irraisonnées³, d'où son « esprit saccadé et bizarre »⁴. Sa colère explose dans les endroits les moins appropriés (comme la cellule du *starets*) et il ne parvient pas à résister à Grouhegnka, bien qu'il la compare à « la peste »⁵. « [L]'érudit Ivan »⁶, quant à lui, est un intellectuel. Ses succès scolaires et journalistiques sont les seules véritables indications que nous avons sur lui lors de la première partie du roman. Mais le *starets* voit en lui un être au cœur torturé par la question divine⁷. Cette interprétation du *starets*, personnage que le lecteur a tendance à croire puisqu'il est présenté comme un être presque divin, pousse à considérer Ivan comme un « mélancolique », atrabilaire. Aliocha, quant à lui, est présenté

¹ Michel Evdokimov, *Le Christ dans la littérature russe*, série « Jésus et Jésus-Christ », n° 67, Paris, Desclée, 2007, p. 311.

² Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 200.

³ «Иные, видевшие в его глазах что-то задумчивое и угрюмое, случалось, вдруг поражались внезапным смехом его, свидетельствующим о веселых и игривых мыслях, бывших в нем именно в то время, когда он смотрел с такою угрюмостью.» БК, р. 87. [« Certains jours, son rire subit, attestant des idées gaies et enjouées, surprenait ceux qui, d'après ses yeux, le croyaient pensif et morose. » FK, р. 71.]

⁴ FK, р. 71. [«ума отрывистого и неправильного» БК, р. 87.]

⁵ FK, р. 128. [«чума» БК, р. 149.]

⁶ FK, р. 31. [«[...] ученого Ивана» БК, р. 45.]

⁷ «Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя...» БК, р. 90. [« [...] c'est par désespoir que vous vous divertissez à des articles de revues et à des discussions mondaines, sans croire à votre dialectique et en la raillant douloureusement à part vous. » FK, р. 74.]

comme le seul Karamazov qui soit bon et juste : il serait le seul de sa famille aux humeurs équilibrées. Mais il est aussi présenté comme extrêmement naïf¹. Cependant, cette lecture du personnage d'Aliocha est contestée presque immédiatement après par le narrateur qui affirme qu'Aliocha n'est pas « aussi naïf que tous le croyaient. »² Ce simple avertissement, au milieu d'une description dépeignant un type, suffit-il à changer l'image de jeune homme candide que s'est créée le lecteur ? Il semble que cette phrase n'ait pas suffisamment de poids pour faire sortir Aliocha du moule dans lequel il se coule si bien. On constate ainsi la force d'une conception caricaturale sur un esprit en recherche : le lecteur préfère souvent écarter les éléments pouvant troubler une image simpliste plutôt que les prendre en compte.

Penchons-nous maintenant sur le valet Smerdiakov. Dès le début du roman, il est présenté comme un personnage lâche. Lors de l'irruption de Dmitri chez son père, il se tient « pâle et tremblant [...] à l'autre bout de la table, serré contre Fiodor Pavlovitch. »³ Il se plaint également à Aliocha du traitement que lui inflige Dmitri⁴. Son absence de réaction face aux insultes des autres personnages tendrait à le classer du côté des flegmatiques, dont la caractéristique est d'être presque apathique. Smerdiakov semble ainsi n'être qu'un personnage en retrait, faible et lâche. Cette image générale néglige, comme chez Aliocha, d'autres indices évoquant l'ego démesuré de ce personnage, par exemple lorsqu'il est surpris à faire la cour à sa voisine, costumé et chantant des vers. Cet autre aspect de Smerdiakov demeure pourtant enfoui sous l'image de faiblesse qu'il donne à voir en public et devant la famille Karamazov. Fiodor Pavlovitch, quant à lui, a un caractère bilieux, comme Dmitri. Il est, lui aussi, soumis à ses passions et plutôt enclin à la violence. Pendant l'entretien avec le *starets*, il ment constamment et déclare ne pas parvenir à s'en empêcher. Incapable de résister à ses désirs pulsionnels, il est méchant et libidineux et se plaît à tourmenter les gens autour de lui, que ce soit ses deux épouses, ceux présents au monastère ou ses propres fils.

Quant aux deux figures féminines, Catherine Ivanovna et Grouchegnka, leur tempérament semble également établi dès les premiers livres, bien que le lecteur ne les ait pas encore vues. Catherine Ivanovna incarne la jeune fille et noble tandis que Grouchegnka ne serait que lascivité ce que confirme la première apparition de ces personnages. La réaction violente de Catherine Ivanovna, en colère d'avoir été bafouée, souligne sa fierté blessée. Certes, elle diffère alors de l'image

¹ «Знал Алеша, что так именно и чувствует и даже рассуждает народ, он понимал это, но то, что старец именно и есть этот самый святой, этот хранитель божьей правды в глазах народа, — в этом он не сомневался нисколько и сам вместе с этими плачущими мужиками и больными их бабами, протягивающими старцу детей своих.» БК, р. 42. [« Aliocha savait que le peuple sent et même raisonne ainsi et que le *starets* fût précisément ce saint, ce depositaire de la vérité divine aux yeux du peuple, il en était persuadé autant que ces paysans et ces femmes malades qui lui tendaient leurs enfants. » FK р. 29.]

² FK р. 31. [«[...] этот мальчик был вовсе не столь простодушным, каким все считали его.» БК, р. 45.]

³ FK, р. 150. [«[...] на другом конце, бледный и дрожащий, тесно прижимаясь к Федору Павловичу.» БК, р. 173.]

⁴ «Боюсь я их очень-с, и кабы не боялся еще пуще того, то заявить бы должен на них городскому начальству.» БК, р. 278. [« J'ai grand-peur de lui, et si j'osais, je devrais le dénoncer aux autorités. » FK, р. 246.]

de jeune fiancée prête à se sacrifier. Cependant, de cette façon elle rejoint un autre type de personnage, bien connu de Dostoïevski : la jeune fille fière et exaltée. Grouchegnka, quant à elle, demeure le type de la femme tentatrice. Sa comédie, dont Catherine Ivanovna est la crédule victime, illustre les deux traits de caractère qui semblent la résumer : la sensualité et la cruauté. Il est facile de la catégoriser comme un personnage négatif.

Ainsi, les protagonistes des *Frères Karamazov* correspondent-ils, lors de la première partie de l'œuvre, à des personnages traditionnels, parfois même caricaturaux. Leur caractère semble simple et le lecteur se fait d'eux une idée claire, puisqu'ils font tous signe vers un type littéraire évident.

Durant les premiers tomes d'*À la recherche du temps perdu*, les protagonistes sont eux aussi facilement assimilables à des modèles romanesques, et ce d'autant plus parce que l'idée que le héros se fait de son entourage imprègne l'esprit du lecteur et oriente sa compréhension¹.

Le personnage de Saint-Loup, jeune aristocrate et beau militaire, incarne la droiture et la fidélité. Son caractère ne révèle aucun défaut durant les deux premiers tomes de la *Recherche*. Serviable, attentionné et intelligent, il a tout du héros noble courageux. Même son mépris pour l'aristocratie dont il est issu et son idéal socialiste (il est un grand lecteur de Proudhon) participe à l'image du personnage : son désir de justice et sa générosité le poussent à critiquer une société qui lui est pourtant favorable. Son histoire avec Rachel est également très conventionnelle : un amour entre un jeune homme de bonne famille et une actrice rejetée par la bonne société est un thème récurrent. Le héros est fasciné par la fable que ce jeune homme incarne, ce qui a pour effet de faire d'autant plus ressortir l'aspect caricatural du personnage dans son récit. Il s'est également fait une certaine image d'Albertine. Sa première impression, comme nous l'avons vu, fut celle d'une jeune fille très libre : il la présente immédiatement au lecteur comme une personne lascive, bien qu'il découvre par la suite qu'elle est une jeune fille de bonne famille. Elle est également enjouée et impulsive : ses désamours soudains pour telle ou telle de ses camarades ou ses décisions hâtives renvoient d'elle une impression d'instabilité. Dès son apparition dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, elle est présentée comme changeant sans cesse². Elle incarne ainsi la charmante écervelée, inconstante dans ses affections et dans ses envies. Le personnage du baron de Charlus, lui, correspond au type du vieil excentrique. Par exemple, après avoir spontanément offert au héros un livre de Bergotte, il exige son retour dès le lendemain³ ; il fait preuve d'une familiarité inattendue en lui pinçant le cou pour

¹ Le narrateur a d'ailleurs conscience de la limitation que le regard d'autrui impose sur ses pairs. On lit ainsi dans « Combray » : « [...] notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. » (CS, p. 19).

² « [...] chacune de ces Albertine était différente, comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutés les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. » JFF, p. 507.

³ « Je vous ai prêté un livre de Bergotte dont j'ai besoin. Faites-le moi rapporter dans une heure par ce maître d'hôtel au prénom risible et mal porté, [...] » *Ibid.*, p. 334.

devenir glacial immédiatement après¹. Ses revirements sont incompréhensibles pour le héros qui s'évertue à chercher une explication². L'amour que Charlus a des femmes, claironné par Saint-Loup dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*³, le présente comme un personnage séducteur et sûr de lui. Le narrateur est d'ailleurs persuadé que le baron de Charlus fut l'amant d'Odette puisqu'il reconnaît en lui l'homme en blanc aperçu autrefois à Tansonville⁴. Ce protagoniste incarne ainsi le type du noble hautain et extrêmement susceptible.

La mère et la grand-mère du narrateur sont les deux seuls personnages absolument positifs du roman. La mère est ainsi perçue, dès « Combray » comme une femme aimante et tolérante et la grand-mère joue un rôle protecteur et rassurant à Balbec. C'est grâce à sa présence que le héros parvient à vivre dans ce nouveau cadre⁵. Ces deux femmes sont même dépeintes par le narrateur comme une espèce disparue⁶. Elles ne sont toutes deux que bonté et amour pour le héros. Il est ainsi relativement facile de se faire une idée caricaturale de tous les personnages de la *Recherche* durant les trois premiers tomes, grâce, en partie, à l'idée que se fait d'eux le héros et qu'il transmet au lecteur à travers son récit.

En effet, le narrateur, lui, est le type du jeune homme rêveur. Il se dépeint comme un grand lecteur qu'il faut forcer à sortir pour qu'il prenne l'air frais⁷ et comme un jeune homme sensible et délicat qui aime sa mère et sa grand-mère avec excès. Incapable de volonté, il semble faible de caractère⁸. Son imagination débordante construit pour lui des romances effrénées auxquelles il croit avec passion. Ainsi, il devient amoureux fou de la dame en rose après ne l'avoir aperçue qu'une seule fois chez son oncle⁹ et la représentation qu'il se fait de Gilberte en muse de Bergotte, son écrivain favori, suffit pour qu'il la désire passionnément¹⁰. De même, il suffit d'un simple regard et

¹ « [...] je fus bien étonné de l'entendre me dire, en me pinçant le cou, avec une familiarité et un rire vulgaires : / « Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand-père, hein ? petite fripouille ! / – Comment, monsieur, je l'adore ! / – Monsieur, me dit-il en s'éloignant d'un pas, et avec un air glacial, [...] » *Ibid.*, pp 333-334.

² « Puisqu'il refusait toute explication, j'essayais de m'en donner une, et je n'arrivais qu'à hésiter entre plusieurs dont aucune pouvait n'être la bonne. » *Ibid.*, p. 327.

³ Voir par exemple *Ibid.*, p. 317.

⁴ « Je reconnaissais maintenant dans le regard dur qui m'avait fait retourner tout à l'heure près du casino celui que j'avais vu fixé sur moi à Tansonville au moment où Mme Swann avait appelé Gilberte. » *Ibid.*, p. 323.

⁵ « N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand-mère entra [...]. [...] Quand j'avais ainsi ma bouche collée à ses joues, à son front, j'y puisais quelque chose de si nourricier, que je gardais l'immobilité, le sérieux, la tranquille avidité d'un enfant qui tète. » *Ibid.*, p. 236.

⁶ « Et depuis que la race de Combray, la race d'où sortaient des êtres absolument intacts comme ma grand-mère et ma mère, semble presque éteinte [...]. » *Ibid.*, p. 313.

⁷ « Enfin ma mère me disait : « Voyons, ne reste pas ici indéfiniment, monte dans ta chambre si tu as trop chaud dehors, mais va d'abord prendre l'air un instant pour ne pas lire en sortant de table. » » *CS*, p. 71.

⁸ Ainsi remet-il toujours à plus tard la réalisation de son œuvre.

⁹ « Éperdu d'amour pour la dame en rose, je couvris de baisers fous les joues pleines de tabac de mon vieil oncle [...] » *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ Voir *CS*, pp. 98-99.

d'un sourire de Mme de Guermantes¹ pour que son imagination lui représente ce que serait le bonheur de vivre aimé de cette femme.² De nombreux autres exemples peuvent être relevés, par exemple à propos de Mlle de Stermaria, des jeunes filles de Balbec, des crémières, etc. Ce jeune héros à l'imagination débordante se résume ainsi à sa qualité de grand rêveur. Il observe ainsi le monde avec distance, à travers les histoires qu'il se raconte à lui-même.

Ainsi, durant les trois premiers tomes, il semble possible de lire les personnages de la *Recherche* comme des êtres relativement simplistes, dont le caractère se définit par une ou deux caractéristiques. Ils correspondent bien souvent au personnage-type qu'annoncent leur apparence, leur position sociale et leur nom. Le lecteur se trouve ainsi au milieu de personnages qui lui sont relativement familiers et donc faciles à comprendre.

Tout comme dans les autres romans de notre corpus, les protagonistes des *Faux-monnayeurs*, lors de la première partie du roman, sont assimilables à des types romanesques au caractère marqué par seulement quelques traits.

Le personnage de Bernard représente celui qui ose. Dès le début, il est placé en opposition avec le personnage de Lucien Bercaïl, jeune poète au cœur tendre³. Ce dernier est dépeint comme aussi faible et timide que Bernard est fort et hardi. De même, les exergues des chapitres où Bernard est le centre de l'attention suggèrent certains traits de son caractère. Dès le deuxième chapitre, le lecteur peut lire cet extrait de *Poussin* de Paul Desjardins :

Il n'y a point de trace, dans les lettres de Poussin, d'aucune obligation qu'il aurait eue à ses parents. Jamais dans la suite il ne marqua de regrets de s'être éloigné d'eux. Transplanté volontairement à Rome ; il perdit tout désir de retour, on dirait même tout souvenir.⁴

Cette situation fait référence à la fugue de Bernard et suggère sa détermination. De même, au chapitre XIV, lors duquel le jeune homme va directement voir Laura dans sa chambre d'hôtel, la phrase de La Rochefoucauld en exergue⁵ fait référence à la hardiesse dont il fait preuve. De même, la lettre écrite à son faux père, son départ de chez lui, le vol de la valise d'Édouard et sa rencontre avec Laura confirment cette image d'audacieux risque-tout. Olivier, lui, incarne le type du jeune poète à l'âme sensible. Le manège auquel il se prête lorsqu'il voit Bernard approcher dévoile sa timidité. Alors que ce dernier lui demande un service, son émotion est vive⁶. Ses sanglots,

¹ « Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux. Alors me rappelant ce regard qu'elle avait laissé s'arrêter sur moi pendant la messe, [...] je me dis : "Mais sans doute elle fait attention à moi." Je crus que je lui plaisais, qu'elle penserait encore à moi quand elle aurait quitté l'église, [...]. Et aussitôt je l'aimai [...]. » *Ibid.*, p. 175.

² « Pendant toute la journée, dans ces promenades, j'avais pu rêver au plaisir que ce serait d'être l'ami de la duchesse de Guermantes, de pêcher la truite, de me promener en barque sur la Vivonne, et, avide de bonheur, ne demander en ces moments-là rien d'autre à la vie que de se composer toujours d'une suite d'heureux après-midi. » *CS*, p. 180.

³ « Autant Bernard est entreprenant, autant Lucien est timide. On le sent faible ; il semble n'exister que par le cœur ou par l'esprit. Il ose rarement s'avancer, mais devient fou de joie dès qu'il voit qu'Olivier s'approche. » *FM*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ « Il arrive quelquefois des accidents dans la vie, d'où il faut être un peu fou pour se bien tirer. » *Ibid.*, p. 127.

⁶ « Son émotion était si vive qu'il ne pouvait regarder Bernard. » *Ibid.*, p. 16.

lorsqu'il s'effraie de l'avenir de son ami, et les gestes d'affection qu'il a envers lui¹ insistent encore sur sa tendresse. Olivier est ainsi le type du jeune poète, sensible et délicat. Le petit frère d'Olivier, George, semble quant à lui être un enfant innocent. Le lecteur le découvre dans la chambre qu'il partage avec Olivier et dans laquelle Bernard vient trouver refuge. Il est alors désigné par « le petit »², ce qui met en avant sa jeunesse et, incidemment, son innocence. Sa petite comédie³ présente au lecteur l'image d'un enfant espiègle jouant à l'espion. Écoutant discrètement les propos de son frère et de Bernard, il semble excité de pénétrer les conversations des « grands » et d'apprendre des choses inédites. Pourtant, il ne parvient pas à se maîtriser lorsque sa fierté est attaquée :

« Sais-tu ce qu'il a demandé l'autre jour, à papa ?... Pourquoi les... »

Cette fois Georges n'y tient plus ; il se dresse à demi sur son lit et coupant la parole à son frère :

« Imbécile, crie-t-il ; tu n'as donc pas vu que je faisais exprès ?... Parbleu oui, j'ai entendu tout ce que vous avez dit tout à l'heure [...]. Pour Vincent je savais ça depuis longtemps. »⁴

L'incapacité de l'enfant à se contrôler lorsque son frère commence à rire de lui et la virulence de ses paroles prêtent à rire. Cette scène expose la protestation d'un enfant vexé qui tient alors des propos excessifs pour dissimuler son embarras. Ses démentis et ses affirmations semblent alors dus à de la hâblerie et sonnent faux. Quelques lignes plus loin, son innocence est encore suggérée par son sommeil d'enfant, rempli de rêves⁵. Georges semble donc correspondre au type de l'enfant innocent, et n'être qu'un personnage secondaire.

Lilian et Robert de Passavant, eux, sont des personnages connotés négativement. Ils rient de la situation difficile de Vincent et de Laura et parient sur le sort de ce jeune homme. Ils renvoient ainsi l'image de personnages jouisseurs et sans scrupule. Par opposition à ces figures d'aristocrates jouisseurs, le personnage de Gontran de Passavant semble un jeune homme doux et attentionné. Son attitude envers Fine, la vieille servante, témoigne d'un caractère humble et généreux.⁶ Il incarne un jeune homme idéal. Édouard, quant à lui, personnifie véritablement le héros chevaleresque. Il est celui qui conseille Olivier sur sa poésie et a ainsi une position de mentor. Il semble honnête puisqu'il ne flatte pas Olivier, mais lui dit sincèrement que son poème est mauvais⁷. Il est également celui qu'on appelle à l'aide : alors que Laura est dans une situation difficile, elle s'adresse à lui comme ultime recours. Ainsi, lors de sa première apparition physique, Édouard est déjà dans

¹ « Olivier serra Bernard dans ses bras. » *Ibid.*, p. 33 ; « Soudain, il éclate en sanglots ; il étreint convulsivement Bernard. » *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 36.

³ « Le petit, qui fait semblant de dormir, mais qui écoute tout, l'oreille tendue dans le noir, en entendant son nom, retient son souffle. » *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ « Le clair de lune touche à présent le pied du lit où Georges enfin s'est endormi ; il a presque tout entendu de ce qu'a raconté son frère ; il a de quoi rêver. » *Ibid.*, p. 39.

⁶ « Gontran pose ses lèvres sur la main rougie de Séraphine. "Sais-tu ce que tu devrais faire ? – Aller dormir." » *Ibid.*, p. 50.

⁷ « [...] il m'a dit qu'il trouvait mes vers très mauvais ; mais ça m'a fait plaisir de le lui entendre dire [...]. » *Ibid.*, p. 41.

une position d'homme d'action¹ puisqu'il répond à la lettre de Laura de manière concrète en rentrant immédiatement en France. Cette image d'un homme face à la mer, à l'aube, pensant à une femme en détresse correspond parfaitement à la position du chevalier servant accourant lorsqu'on l'appelle à l'aide. Enfin, La Pérouse est un vieillard triste et dépassé par la vie. Décidé au suicide afin de ne plus être un poids pour autrui, il ne se résigne pas à la vieillesse et fait preuve d'une volonté forte. Malgré son désespoir, ses résolutions fermes le présentent comme un personnage admirable².

Les protagonistes des *Faux-monnayeurs* peuvent donc tous être caractérisés par un ou deux traits de caractère marquants et semblent correspondre à des types romanesques traditionnels.

Cependant, si les personnages discutés ici paraissent simples et familiers au lecteur, c'est parce qu'ils font signe vers une culture littéraire commune.

(b) De l'usage de l'intertextualité comme typologie.

Les romans de notre corpus poussent le lecteur à assimiler les protagonistes à des personnages-types. Tout concourt à cela : leur physique, leur nom, l'esquisse de leur caractère, leur classe sociale, ainsi que l'« épaisseur intertextuelle ».³ Vincent Jouve écrit à propos de cette dernière notion :

[...] du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif.⁴

La compétence textuelle du lecteur entre en jeu à chaque nouveau déchiffrement, et ce de manière presque inconsciente. Les personnages en évoquant d'autres, connus grâce à la lecture, le folklore ou la *doxa*, acquièrent indirectement certaines caractéristiques appartenant originellement à leurs aînés. Umberto Eco explique cette création de schémas d'actions, spontanée chez le lecteur.

Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minimale de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur *sort du texte*. [...] En d'autres mots, si la fabula lui dit « x accomplit telle action », le lecteur hasardera « Puisque chaque fois qu'un x accomplit telle action on a d'habitude l'issue y » et conclura alors l'action de x aura l'issue y.⁵

Pour prendre un exemple, il suffit de penser à un personnage positif et méritant : puisque,

¹ « Sur le pont du navire qui le ramène en France, Édouard, à la première clarté de l'aube, relit la lettre qu'il a reçue d'elle, lettre plaintive et où elle appelle au secours. » *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, pp. 119-124.

³ Vincent Jouve utilise ces termes dans *L'Effet personnage* (*op. cit.*, p. 47) : il désigne par là le lien entre un personnage romanesque nouveau et tous ceux qui l'ont précédé : l'intertextualité participe de la construction du personnage.

⁴ *Ibid.*, p. 48

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, pp. 150-151.

dans un conte pour enfants, chaque fois qu'un héros prend la défense d'autrui, on a l'habitude que ce dernier l'aide en retour, alors les personnages aidés par le héros lui rendront toujours service. Lorsque ce schéma varie, le lecteur éprouve une légère déception : les conventions du genre ne sont pas respectées. Or, comme nous l'avons vu jusqu'alors, les protagonistes de nos romans possèdent bien des traits qui correspondent à des types littéraires. Le lecteur leur attribue ainsi des désirs, des tempéraments, des destins en accord avec ce que sa compétence intertextuelle lui propose. Comment nos auteurs font-ils usage de références intertextuelles pour pousser le lecteur à assimiler leurs personnages à des êtres caricaturaux ?

i Les protagonistes face aux modèles littéraires.

Non seulement l'attitude des personnages de nos romans participe à leur identification avec de grands types ou figures littéraires,¹ mais, de plus, nos protagonistes sont eux-mêmes des lecteurs et leur imagination leur présente parfois des êtres littéraires auxquels s'identifier. Bien que l'image qu'ils se font d'eux-mêmes ne corresponde pas toujours à celle qu'a construit le lecteur, ces références orientent tout de même l'imagination de ce dernier. Nos textes mettent ainsi en place un jeu intertextuel complexe afin que le lecteur puisse lire les personnages à la lumière d'autres figures romanesques connues.

Les personnages des *Frères Karamazov* sont très cultivés. Ils émaillent régulièrement leurs propos de citations assez complètes et jouent avec des références historiques et littéraires. C'est ainsi que Fiodor Pavlovitch s'amuse à ressembler à d'autres que lui : il compare son visage à celui d'un vieux Romain de la décadence², confirmant l'image de débauché que tous se font de lui et s'assimile au personnage du père dans *Les Brigands* de Schiller. Il déclare au *starets* en parlant d'Ivan :

Это мой почтительнейший, так сказать, Карл Мор, а вот этот сейчас вошедший сын, Дмитрий Федорович, и против которого у вас упрасы нищу, — это уж непочтительнейший Франц Мор, — оба из «Разбойников» Шиллера, а я, я сам в таком случае уж *Regierender Graf von Moor*!³

Fiodor Pavlovitch adopte très tôt dans le roman une position de victime⁴. En effet, dans la pièce de Schiller, les fils du *Regierender Graf von Moor* s'affrontent pour l'héritage de leur père. Karl Moor est un jeune homme rebelle et charismatique et le favori de son père, tandis que Franz Moor,

¹ Un personnage de rêveur qui ne sort des livres que pour imaginer des romances impossibles pourrait évoquer Emma Bovary. Un personnage de jeune impétueux prêt à en découdre avec le monde évoquerait la figure de Rastignac.

² *БК*, p. 33. [*FK*, pp. 20-21.]

³ *БК*, p. 91. [« C'est pour ainsi dire mon très révérencieux *Karl Moor*, mais voici mon autre fils qui vient d'arriver, Dmitri Fiodorovitch, contre lequel je demande satisfaction auprès de vous, c'est le très irrévérencieux *Franz Moor*, — tous deux empruntés aux *Brigands* de Schiller, et moi, dans la circonstance, je suis le *Regierender Graf von Moor* ! » *FK*, p. 75.]

⁴ Rappelons que Fiodor Pavlovitch se place déjà dans une position de victime dès son premier mariage, faisant le tour du voisinage afin d'annoncer le départ de sa femme. «[...]ему как будто приятно было и даже льстило разыгрывать пред всеми свою смешную роль обиженного супруга и с прикрасами даже расписывать подробности о своей обиде.» *БК*, p. 16. [« On aurait dit qu'il prenait plaisir à jouer devant tout le monde le rôle ridicule de mari trompé, à dépeindre son infortune en chargeant les couleurs. » *FK*, p. 7.]

le plus jeune, est un être froid, avide et calculateur. Pour s'attribuer l'héritage de son frère, Franz Moor ment à leur père en présentant Karl comme un jeune débauché, lequel forme une bande de brigands. Karl est en effet un jeune homme aux passions fortes, obéissant peu, coupable en apparence, mais au fond droit, courageux et honnête ; tandis que Franz paraît convenable aux yeux de son père alors qu'en réalité, il ment et intrigue pour parvenir à ses fins. Ivan est ainsi assimilé au jeune héros méconnu et Dmitri au froid intrigant. Bien que les caractères des personnages de Schiller ne correspondent pas aux fils Karamazov, le lecteur peut classer facilement les personnages grâce à cette référence. Ivan, jeune homme semblant déjà méritant dans sa vie personnelle, qui a travaillé pour subvenir à ses besoins pendant ses études et qui s'entend bien avec son père, reçoit la position de jeune héros courageux. Dmitri, capitaine bagarreur et dépensier, réclamant à son père une somme qu'il juge être à lui, est personnifié dans un personnage clairement négatif, dont l'intérêt et la jalousie guident les pas. Ce triangle littéraire entre père et fils donne à voir l'histoire des Karamazov à travers un filtre de lecture significatif. Fiodor Pavlovitch, en adoptant ce statut de père pour lequel se battent ses fils, n'est pas assimilé à ce personnage, mais semble effectivement être un des enjeux du texte.

Or, Dmitri Fiodorovitch et Ivan Fiodorovitch ont tous deux la même manie que leur père : eux aussi s'identifient à des personnages de fiction, offrant ainsi au lecteur de nouvelles références. Lors de sa confession à Aliocha¹, Dmitri se présente comme un héros malheureux, incompris du monde et parle de « [s]a tragédie »². Il fait également preuve d'une grande érudition littéraire puisqu'il cite successivement un poème de Nekrassov, un conte populaire russe, Schiller, Goethe et Schiller à nouveau³. Enfin, Dmitri récite intégralement un poème dont l'origine est inconnue⁴. Accumulant les citations, il pose comme un être cultivé, amateur de poésie romantique, remplie de sentiments forts. En définitive, ce personnage se dépeint comme un être dont rien n'arrêtera la chute. Après avoir parlé du « drame, qui s'est passé là-bas »⁵, dans la cellule du starets, il prédit que « [l]a seconde partie sera une tragédie et se déroulera ici. »⁶ Cette dernière phrase est éloquente. Outre le mauvais présage, l'idée de tragédie évoque le destin : Dmitri se déclare impuissant à diriger sa vie, poussé malgré lui vers une issue fatale. Ensuite, bien des tragédies ont pour centre des affrontements familiaux, se dénouant dans le sang. En se peignant comme un héros tragique, Dmitri pense peut-être à sa possible mort prochaine (mort par amour, par honte, par suicide), mais souffle également au lecteur le thème du parricide. En affirmant que sa vie sera une tragédie dont il n'a pas

¹ Voir les chapitres III, IV et V du livre III.

² FK, p. 119. [«[...] мою трагедию [...]» BK, p. 138.]

³ Voir le chapitre II du livre III. Dmitri cite *La Fête d'Éléusis* de Schiller.

⁴ Celui commençant par « La joie éternelle anime / L'âme de la création. » FK, pp. 116-117. [«Душу божьего творенья / Радость вечная поит.» BK, p. 135.]

⁵ FK, p. 125. [«[...] это драма, и произошла она там.» BK, p. 145.]

⁶ FK p. 125 [«Вторая же половина есть трагедия, и произойдет она здесь.» BK, p. 145.]

le contrôle, il semble avouer d'avance le meurtre de son père et ne pas s'en tenir responsable : le destin l'y pousserait malgré lui.

Ivan, lui aussi, est un homme d'une grande culture, comme son éducation le suggérait déjà. Il cite ainsi Schiller (auteur décidément apprécié des Karamazov) pour prendre congé de Catherine Ivanovna dont il déclare avoir été amoureux¹. Il cite ici les derniers vers du poème *le Gant*, racontant l'histoire d'un jeune homme qui, après avoir prouvé son amour de façon spectaculaire à une jeune fille qui l'y avait mis au défi, n'attend plus rien d'elle. Ivan pose ainsi comme un homme libéré du joug de l'amour. Il semble alors un jeune homme raisonnable, ayant retrouvé son bon sens, et correspond en cela à l'image que le lecteur s'était jusqu'alors faite de lui. De la même manière, il cite *Hamlet* de Shakespeare² lors de sa longue conversation avec Aliocha sur le thème de Dieu. Ivan connaît donc bien cette pièce dont le héros est considéré comme un modèle d'atrabilaire. L'appartenance d'Ivan au type du jeune mélancolique semble ainsi confirmée par ses références littéraires. Loin des références mythologiques de Dmitri, Ivan évoque indirectement Hamlet, héros ambigu de Shakespeare qui ne parvient pas à agir.

Certains des personnages des *Frères Karamazov* usent ainsi de références littéraires pour mieux s'exprimer et se faire comprendre d'autrui. L'intertextualité consciente qu'ils mettent en œuvre participe à la construction de leur caractère. Bien d'autres protagonistes renvoient, par leur position dans l'intrigue et par leur attitude, à d'autres figures romanesques connues. Cependant, ces références dépendent bien souvent des connaissances intertextuelles du lecteur. Ainsi, un lecteur ayant lu d'autres romans de Dostoïevski pourrait par exemple voir chez Aliocha la résurrection du prince Mychkine, chez Grouchegnka, celle de Nastasia Philippovna et chez Catherine Ivanovna celle d'Aglaé Ivanovna.

À la recherche du temps perdu présente des personnages utilisant plus ou moins consciemment leur culture comme un outil de représentation d'eux-mêmes.

Commençons par le narrateur. Passionné de littérature, il se représente souvent sa vie ou celle d'autrui à travers un filtre romanesque et se figure être le héros de micro-histoires construites au fil des événements. Par exemple, dès « Combray », le jeune garçon rêve de sa vie future : marié à Gilberte, il s'imagine devenir auteur ou critique à la manière de Bergotte, son écrivain favori.

[...] je pensais maintenant comme un inestimable avantage, que de cette mienne vie trop connue, dédaignée, Gilberte pourrait devenir un jour l'humble servante, la commode et confortable collaboratrice, qui le soir m'aidant dans mes travaux, collationnerait pour moi des brochures.³

¹ « *Den Dank, Dame, begehrt ich nicht,* » БК, p. 237. [FK, p. 209.]

² « [...] оборачивать словечки, как говорит Полоний в "Гамлете" [...] » БК, p. 292. [« [...] "retourner les mots", comme dit Polonius dans *Hamlet* [...] » FK, p. 259.]

³ CS, p. 402

Cette image idéale de vie laborieuse tournée vers la littérature, créée par le héros, lui appose une image d'écrivain en devenir. Après ce charmant tableau domestique, il se visualise comme le protagoniste d'un roman d'amitié incluant le marquis de Saint-Loup¹. Il s'y raconte une histoire malheureuse (une belle et virile amitié est détruite par une femme de mauvaise vie, menant l'un des deux amis à la mort) et s'arroge un des premiers rôles. On remarque qu'il fait de Saint-Loup son personnage principal, habitude qui perdure dans *Du côté de Guermantes* où il l'assimile ainsi au héros du mythe nordique et de l'opéra de Wagner en l'appelant « Siegfried-Saint-Loup »².

Il est intéressant de noter que le narrateur modifie la représentation qu'il se fait de lui-même au fur et à mesure de ses différentes lectures et influences. Ainsi, lors de son adolescence, puisqu'il souhaite découvrir Balbec sous la tempête « quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan »³, on peut supposer que ses lectures proviennent d'auteurs romantiques. Le fantasme des temps anciens que ces derniers ont magnifié s'accroche ainsi au nom de Balbec dans l'esprit du narrateur.

[...] c'était un de ces noms où comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux [...].⁴

Or, une fois sur place, le narrateur invoque des éléments littéraires pour soutenir son imagination vacillante face à la réalité de cette ville touristique.

Pour ma part, afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y étaient servi quelque vaste poisson, monstre marin qui au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer.⁵

L'évocation de Baudelaire montre bien l'écran littéraire que le narrateur interpose entre lui et la réalité. Une note de l'édition Pléiade signale que la référence aux Cimmériens proviendrait de la « Prière sur l'Acropole » de Renan. Le jeune héros s'identifierait donc à un poète romantique. La saison touristique à Balbec devient ensuite le lieu idéal pour les rêveries sentimentales. Le narrateur reconnaît que, dans le temps de sa jeunesse, la partenaire importait peu, pourvu qu'elle pût « donner

¹ [...] déjà je me figurais qu'il allait se prendre de sympathie pour moi, que je serais son ami préféré, et quand avant son arrivée, sa tante laissa entendre à ma grand-mère qu'il était malheureusement tombé dans les griffes d'une mauvaise femme dont il était fou et qui ne le lâcherait pas, comme j'étais persuadé que ce genre d'amour finissait fatalement par l'aliénation mentale, le crime et le suicide, pensant au temps si court qui était réservé à notre amitié, déjà si grande dans mon cœur sans que je l'eusse encore vu, je pleurai sur elle et sur les malheurs qui l'attendaient comme sur un être cher dont on vient de nous apprendre qu'il est gravement atteint et que ses jours sont comptés. » *JFF*, pp. 295-296.

² *CG*, p. 405.

³ *CS*, p. 379.

⁴ *Ibid.*, p. 381.

⁵ *JFF*, pp. 262-263.

la réplique dans la comédie amoureuse qu[il] avai[t] dans [sa] tête depuis [son] enfance ». Il souligne également que « le rôle, le scénario, les péripéties, le texte [de cette pièce] même gardaient une forme *ne varietur*. »¹ On constate que ses amours ne sont pas tant des histoires authentiques que des simulacres littéraires. De même, lorsqu'il est enfin introduit dans la société des Guermantes, il l'assimile à un monde surnaturel qu'il lui faut explorer, à l'image des grands romans médiévaux.

C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques [...]. [...] ce fin fond mystérieux des terres, ce lointain des siècles, il me semblait qu'aussi bien que par un voyage je pénétrerais dans leurs secrets, rien qu'en approchant un instant à Paris Mme de Guermantes, suzeraine du lieu et dame du lac [...].²

La mythologie arthurienne (la Dame du Lac) est ici invoquée. La découverte progressive du héros de ce monde enchanté ferait-elle de lui un preux chevalier aventureux ? En effet, il cherche à percer les mystères de ce monde merveilleux en visitant « [...] d'autres fées et leur demeure »³, dans la haute société parisienne. On constate ainsi que ses rêveries évoluent en fonction de ses lectures et du cadre dans lequel il se trouve (ou dans lequel il imagine se trouver). Il se rêve d'abord écrivain, puis jeune héros romantique face à une mer déchaînée, et enfin courageux explorateur d'un monde médiéval merveilleux. Ces différentes positions successives font à chaque fois du héros une nouvelle figure romanesque. Or, le lecteur ne prend pas au sérieux les multiples rêveries de ce jeune homme et ne l'assimile pas à toutes les situations évoquées. Grâce à cette capacité du héros à passer d'un conte à l'autre, il est alors facile de penser aux *Mille et une nuits* : sa vie, à l'image de cette œuvre, est le récit sans cesse réitéré d'un conte toujours nouveau. On peut remarquer que tous les personnages que le héros rêve d'incarner ont une représentation positive et appartiennent tous au camp des « gentils ». Le lecteur l'assimile donc à un jeune homme au cœur pur, rêvant d'amour, d'amitié et d'aventure, mais sans oser dépasser les limites de la fiction dans laquelle il se complaît. Le héros semble donc plus proche d'Emma Bovary que du roi Arthur. Cependant, le fait qu'il assimile son entourage et lui-même à des êtres de papiers renforce les images assez schématiques que le lecteur se fait des protagonistes.

Dans *Les Faux-monnayeurs* également, de nombreux personnages se perçoivent à travers le filtre d'une certaine culture littéraire. Le premier personnage qui apparaît, Bernard, vit d'ailleurs sa vie comme un héros de roman. Cela est particulièrement visible au chapitre VI de la première partie alors que, se réveillant au côté de son ami, il s'amuse à narrer sa propre aventure.

¹ « [...] la femme qui allait être éprise de moi, me donner la réplique dans la comédie amoureuse que j'avais écrite dans ma tête depuis mon enfance et que toute jeune fille aimable me semblait avoir la même envie de jouer, pourvu qu'elle eût aussi un peu le physique de l'emploi. De cette pièce, quelle que fût la nouvelle "étoile" que j'appelais à créer ou à reprendre le rôle, le scénario, les péripéties, le texte même gardaient une forme *ne varietur*. » JFF, p. 452.

² CG, p. 314.

³ SG, p. 138.

Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend. [...] Debout, valeureux Bernard ! Il est temps.¹

Il se convainc ici d'être un aventurier appelé par son destin et se trouve une désignation héroïque. Plus tard, il s'invente même une formule personnelle :

Il songe à sa nouvelle règle de vie, dont il a trouvé depuis peu la formule : « Si tu ne fais pas cela, qui le fera ? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce ? »²

Tous ces éléments (la désignation romanesque avec l'adjectif placé avant le prénom, l'évocation de l'appel du destin, sa phrase-signature) le dépeignent comme le courageux héros d'un roman d'aventures. Bernard vit sa fugue à travers un filtre littéraire qui lui permet de s'imaginer autrement qu'en simple adolescent sans le sou. Par la suite, nombre de ses actions trouvent en lui un écho littéraire : il cite successivement Fénelon³, Shakespeare⁴ et enfin Bossuet⁵. Il s'identifie à Thésée⁶, héros grec ayant trouvé la Toison d'or, et peut-être même à Télémaque, parti à la recherche de son père, dont Fénelon a écrit les aventures. Mais il rejette Hamlet qui lui apparaît comme un jeune homme trop gâté : un fantôme lui révèle ses origines tandis que lui, Bernard, dut chercher de lui-même. Il serait donc plus méritant que le héros shakespearien. Au chapitre X, il reprend pourtant les paroles de ce dernier⁷ : son mépris pour ce personnage disparaît dès que sa situation peut être assimilée à la sienne⁸. Également, une fois la valise en main, il s'exclame : « — *Maintenant, valise, à nous deux !...* »⁹, ce qui amène André Bouveret à écrire qu'« [i]l est alors tous les Rastignac. »¹⁰ Ce personnage se présente donc résolument (et intentionnellement) comme un héros, grâce à la forte résonance intertextuelle de ses actes et de ses propos. C'est ainsi que Pierre Masson affirme que Bernard « n'utilise la littérature que pour se blouser »¹¹. Les exergues contribuent également à l'assimilation du jeune homme avec les héros shakespeariens. Le premier, au chapitre III,¹² et le second, au chapitre VI¹³, lors desquels Bernard est le personnage central, sont tous deux tirés de la pièce *Cymbeline* et présentent des répliques faisant référence à la situation de Bernard, dont la posture de

¹ FM p. 62.

² *Ibid.*, pp. 61-63.

³ « Et puis cette curiosité, cette "fatale curiosité" comme dit Fénelon [...] » *Ibid.*, p. 63.

⁴ « Tout le monde ne peut pas se payer, comme Hamlet, le luxe d'un spectre révélateur. Hamlet ! » *Ibid.* p. 63.

⁵ « Aérons-nous. Gagnons le large ! "Bernard ! Bernard, cette verte jeunesse..." comme dit Bossuet [...] » *Ibid.* p. 63.

⁶ « Ça peut arriver à n'importe qui, de soulever le marbre d'un guéridon. Thésée devait avoir mon âge quand il souleva le rocher. » *Ibid.* p. 63.

⁷ : « *How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world ! / ai-je entendu dire à Hamlet. » Ibid.*, pp. 85-86

⁸ David Keypour souligne même que Bernard « semble décidément avoir choisi [Hamlet] comme modèle à suivre » *André Gide, écriture et réversibilité dans « Les Faux-monnayeurs »*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 44.

⁹ FM, p. 87.

¹⁰ Andrée Bouveret, « Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs* », in *Le Romancier, op. cit.*, p. 34.

¹¹ Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 59.

¹² « Plenty and peace breeds cowards ; hardness ever / Of hardness is mother. » FM, p. 33.

¹³ « We are all bastards ; / And that most venerable man which I / Did call my father, was I know not where / When I was stamp'd. » *Ibid.*, p. 61.

héros d'une tragédie shakespearienne est ainsi renforcée¹.

Cependant, dans *Les Faux-monnayeurs*, d'autres protagonistes évoquent des personnages emblématiques de la littérature sans que cela soit intentionnel ou conscient de leur part. Robert de Passavant, par exemple, ressemble à un nouveau vicomte de Valmont. Il est en effet présenté comme hypocrite², dissimulateur³, menteur⁴ et sans cœur, puisqu'il ne pleure pas la mort de son père. Il semble aussi être celui qui pousse au vice Vincent :

De quel démon alors avait-il écouté le conseil ? La somme, déjà remise en pensée à cette femme, cette somme qu'il lui vouait, lui consacrait, et dont il se fût trouvé bien coupable de rien distraire, quel démon lui souffla certain soir, qu'elle serait probablement insuffisante. ? Non, ce n'était pas Robert de Passavant. Robert n'avait jamais rien dit de semblable [...].⁵

Dans ce passage, la négation suggère que la réponse logique à la question initiale serait Robert de Passavant. De même, le jeu d'équivalence entre un « démon » et « Robert » suggère leur similitude. Ce personnage semble diabolique. Lilian Griffith, quant à elle, est présentée comme une nouvelle marquise de Merteuil. En apparence, elle semble un personnage positif puisqu'elle a poussé Passavant à prêter cinq mille francs à Vincent pour lui permettre de regagner ce qu'il avait perdu au jeu. Elle déclare en effet être amoureuse du jeune homme,⁶ mais se révèle rapidement être une dangereuse manipulatrice, ce que souligne son récit de l'aventure de Vincent.⁷ De plus, son attitude, prenant soin d'écarter tout soupçon sur sa moralité en exigeant qu'un domestique raccompagne ses hôtes à la lumière de bougies⁸, alors qu'elle donne à certains des clés en cachette pour qu'ils puissent revenir plus tard dans la nuit, est digne de la marquise de Merteuil elle-même. Tout comme elle, lady Griffith s'amuse des mésaventures d'autrui et joue la comédie afin de parvenir à ses fins. Ces deux personnages semblent ainsi des réincarnations des deux antihéros des *Liaisons dangereuses*. La similarité entre leurs positions est encore amplifiée lorsque Robert de Passavant demande Lilian en mariage et que celle-ci refuse : ce rejet rejoue celui de Valmont par la marquise. Ils apparaissent ainsi tous deux comme les véritables « méchants » du roman, ceux dont proviendra tout le mal à venir. Et il semble que le début du récit confirme ce soupçon.

¹ Pierre Masson suggère quant à lui que Bernard « voudrait inscrire son histoire dans la tradition des contes de fée » lorsqu'il imagine être peut-être fils de prince. (*Lire Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 84.)

² « Robert de Passavant, qui se dit maintenant son ami, est l'ami de beaucoup de monde. » *Ibid.*, p. 43.

³ « Mais, en plus de ceci, le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent [...]. » *Ibid.*, p. 44.

⁴ « “Tenez, je vous promets de rester en veston. [...]” Il regarda Vincent sortir, haussa les épaules, puis alla dans sa chambre pour passer son habit, qui l'attendait tout étalé sur un sofa. » *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ « – Vous le trouvez intéressant parce que vous êtes amoureuse de lui. / – Ça c'est vrai, mon cher ! » *Ibid.*, p. 53.

⁷ « [...] figurez-vous qu'alors j'ai été prise d'un fou rire. Je n'ai pas pu me retenir et je ne pouvais plus m'arrêter... Ça n'était pas tant ce qu'il me disait, qui me faisait rire ; c'était l'air intéressé et consterné que j'avais cru devoir prendre pour l'engager à continuer. » *Ibid.*, p. 56.

⁸ « L'escalier était sombre ; où il aurait été plus simple, sans doute, de faire jouer l'électricité ; mais Lilian tenait à ce qu'un domestique, toujours, vît sortir ses hôtes. / Le laquais alluma les bougies d'un grand candélabre qu'il tint haut devant lui, [...]. » *Ibid.*, p. 59.

Comme nous l'avons vu, certains protagonistes de nos œuvres s'identifient consciemment à des personnages littéraires, tandis que la posture diégétique ou l'attitude d'autres éveillent chez le lecteur le souvenir d'autres figures romanesques. Cependant, leur comportement à tous (et donc leur représentation) peut également être altéré lorsqu'ils jouent consciemment un rôle, que ce soit sur l'incitation d'autrui ou par réaction de défense.

ii Des personnages-acteurs jouant un rôle conventionnel.

Dans les romans de ce corpus, il arrive que certains protagonistes, à la manière d'acteurs, jouent la comédie de manière plus ou moins consciente, confortant de cette façon l'image type que leur entourage et le lecteur se font d'eux.

Observons tout d'abord le plus grand comédien des *Frères Karamazov* : Fiodor Pavlovitch. Cet homme est présenté comme un acteur né¹. Il utilise ce talent pour se moquer des autres et souligner leurs travers comme lors du rendez-vous chez le *starets* durant lequel il se donne en spectacle. Il commence par une imitation de Mioussov², puis il surjoue son propre personnage en se ridiculisant intentionnellement³. Utilisant le terme de « représentation »⁴ (« представление »), il pose en acteur comique jouant un personnage grotesque pour mettre dans l'embarras son public : il semble plus machiavélique que risible. Cependant, ce « vil comédien »⁵ se laisse parfois dépasser par son personnage et devient alors véritablement l'hystérique qu'il ne prétend qu'incarner⁶ : il apparaît alors comme un bouffon odieux et provocateur, un être foncièrement négatif.

Dmitri, qui pourtant accusait son père d'être un comédien, endosse parfois un rôle de brigand hors-la-loi. Tel un Robin des Bois prenant sa revanche sur le propriétaire injuste et avare qu'est son père, il se place avec bon cœur du côté de l'illégalité⁷. Son rôle de brigand, qui n'est qu'une farce dans son esprit, confirme néanmoins l'opinion qu'Aliocha et le lecteur se forment peu

¹ «Но действительно Федор Павлович всю жизнь свою любил представляться, вдруг проиграть пред вами какую-нибудь неожиданную роль, [...]» БК, р. 18. [«Fiodor Pavlovitch aime toute sa vie à prendre des attitudes, à jouer un rôle [...]» FK, р. 9.]

² «Точно так же поступил и Федор Павлович, на этот раз как обезьяна совершенно передразнив Мнусова.» БК, р. 52. [«Fiodor Pavlovitch fit la même chose, contrefaisant cette fois-ci Mioussov comme un singe.» FK, р. 38.]

³ «Господа, у иного сердце как у Александра Македонского, а у другого — как у собачки Фидельки. У меня — как у собачки Фидельки.» БК, р. 97. [«Messieurs, on peut avoir le cœur d'Alexandre de Macédoine ou celui d'un petit chien. Je ressemble au petit chien Fidèle.» FK, р. 81.]

⁴ «Я всё слушал да представлялся, да и смотрел потихоньку, а теперь хочу вам и последний акт представления проделать.» БК, р. 112. [«Tandis que je me donnais en représentation, j'écoutais tout, je regardais sans avoir l'air, et maintenant je veux vous offrir le dernier acte de la représentation.» FK, р. 95.]

⁵ FK, р. 78. [«подейшего комедианта» БК, р. 94.] Nous reprenons ici les mots de Dmitri Fiodorovitch Karamazov.

⁶ «Есть у старых лунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение (или секунду только спустя) могли бы сами шепнуть себе: “Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой ‘святой’ гнев и ‘святую’ минуту гнева”.» БК, р. 94. [«Il y a, chez les vieux menteurs qui ont joué toute leur vie la comédie, des moments où ils entrent tellement dans leur rôle qu'ils tremblent et pleurent vraiment d'émotion, bien qu'au même instant ils puissent se dire (ou tout de suite après) : “Tu mens, vieil effronté, tu continues à jouer un rôle, malgré ta sainte colère.”» FK, р. 78.]

⁷ Pour rire, il surprend Aliocha en criant : « La bourse ou la vie ! » (FK, р. 166). [«Кошелек или жизнь!» БК, р. 191.]

à peu de lui. Son rôle varie parfois pour devenir celui d'un espion : alors qu'il appelle Aliocha, caché dans un jardin, il chuchote sans raison¹. Dmitri Fiodorovitch est ainsi un personnage relativement fantasque qui fait de sa vie un roman d'aventures. Il joue même le brigand amoureux et repentî lorsqu'il raconte sa rencontre avec Katia et qu'il affirme avoir voulu se percer de son épée après qu'elle fut partie. Mais dans un élan de sincérité, il prend conscience du rôle surfait qu'il s'attribue et reconnaît avoir « un peu brodé »². Il prend parfois conscience de l'aspect théâtral de sa vie et reconnaît qu'il aime se mettre en scène³ et qu'il est sensible aux décors sombres⁴. Plus tard, il affirme « déclamer », mais être « parfaitement sincère »⁵. Est-ce à dire qu'il ne parvient pas à s'exprimer sans jouer un rôle ou bien que le rôle qu'il joue le reflète parfaitement ? Quoiqu'il en soit, cette comédie contribue à le peindre en bandit au grand cœur. Cependant, il endosse aussi le rôle de l'assassin, se déformant même physiquement⁶. Ce physique altéré pourrait jouer dans une étude physiognomonique : lorsque la colère le prend, il n'est plus le même homme. De plus, comme tout bon acteur, il répète son rôle : en frappant Grigori et son père lorsqu'il croit que Grouhegnka s'est réfugiée chez Fiodor Pavlovitch⁷, il semble s'entraîner à jouer la scène du meurtre. Le lecteur constate qu'il est capable d'agresser violemment deux figures paternelles : son père biologique et celui adoptif qui prit soin de lui quand il était petit. Cette action impressionne défavorablement le lecteur comme elle impressionne défavorablement les jurés lors du procès⁸. Dmitri Fiodorovitch adopte ainsi inconsciemment le rôle de parricide.

Catherine Ivanovna, elle, joue la femme ferme et sûre d'elle, dont les sentiments ne varient pas malgré l'adversité, tout en cachant ses véritables sentiments. Alors qu'elle apprend le départ d'Ivan, les efforts qu'elle fait pour rester dans son personnage sont visibles :

¹ «Я здесь на секрете и стерегу секрет. Объяснение впредь, но, понимая, что секрет, я вдруг и говорить стал секретно, и шепчу как дурак, тогда как не надо.» *БК*, p. 131. [«Je suis ici pour épier un secret. Les explications viendront après, mais, sous l'impression du mystère, je me suis mis à parler secrètement, à chuchoter comme un sot, sans raison.» *FK*, p. 112.]

² «И даже, кажется, я сейчас-то, рассказывая обо всех борьбах, немножко размазал, чтобы себя похвалить.» *БК*, p. 144. [«Il me semble d'ailleurs, que j'ai un peu brodé, pour me vanter, en te racontant les luttes de ma conscience.» *FK*, p. 124.]

³ «У меня деньги — аксессуар, жар души, обстановка.» *БК*, p. 137. [«Pour moi l'argent n'est que l'accessoire, la mise en scène.» *FK*, p. 118.]

⁴ «[...] но я всегда переулочки любил, глухие и темные закоулки, за площадью, — там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи.» *БК*, p. 137. [«J'affectionnais les ruelles, les impasses sombres et désertes, théâtre d'aventures, de surprises, parfois de perles dans la boue.» *FK*, p. 118.]

⁵ «Что в том, что человек капелку декламирует? Разве я не декламирую? А ведь искренен же я, искренен.» *БК*, p. 147. [«Moi aussi, je déclame et pourtant je suis parfaitement sincère.» *FK*, p. 127.]

⁶ «[...] Дмитрий Федорович, почти уже в исступлении от гнева, как-то чрезвычайно приподняв плечи и почти от того сторбившись, [...]» *БК*, p. 95. [«[...] Dmitri Fiodorovitch, que la colère égarait et qui leva les épaules au point d'en paraître bossu [...]» *FK*, p. 79.]

⁷ Voir le chapitre IX du livre III.

⁸ «После того как Григорий описал сцену за столом, когда ворвался Дмитрий Федорович и избил отца, угрожая воротиться убить его, — мрачное впечатление пронеслось по зале, [...]» *БК*, p. 795. [«Le récit de la scène, à table, où Dmitri Fiodorovitch fit irruption et battit son père, en menaçant de revenir le tuer, produisit une impression sinistre [...]» *FK*, p. 693.]

— Завтра, в Москву! — перекопилось вдруг всё лицо Катерины Ивановны, — но... но боже мой, как это счастливо! — вскричала она в один миг совсем изменившимся голосом и в один миг прогнав свои слезы, так что и следа не осталось. Именно в один миг произошла в ней удивительная перемена, чрезвычайно изумившая Алешу: вместо плакавшей сейчас в каком-то надрыве своего чувства бедной оскорбленной девушки явилась вдруг женщина, совершенно владеющая собой и даже чем-то чрезвычайно довольная, точно вдруг чему-то обрадовавшаяся.¹

Aliocha, outré de cette absence de sincérité, la met face à ses contradictions : « mais là encore vous jouez la comédie !... »². Il tente ainsi de lui ôter son masque, mais sans succès : elle refuse de se départir de son rôle de jeune fiancée noble de cœur et aimante³, pour en réalité, s'élever au-dessus d'autrui et obtenir de Dmitri un retour contrit et une admiration quasi divine⁴. En cela, elle semble correspondre au type de la jeune femme fière et impétueuse, blessée dans son orgueil.

Grouchevka, elle, joue au bon ange afin de mieux trahir la confiance d'autrui. Lors de sa conversation avec Catherine Ivanovna, elle l'assure de sa victoire pour l'humilier ensuite devant Aliocha. Or, elle affirme avoir « joué cette scène »⁵ pour le jeune homme. Le plaisir qu'elle semble tirer de sa tromperie participe à faire de Grouchevka une tentatrice malveillante.

On remarque ainsi que bien des personnages jouent la comédie de manière plus ou moins consciente et, de cette façon, renforcent leur ressemblance avec des types romanesques traditionnels.

Les personnages d'*À la recherche du temps perdu* évoluent également dans un monde d'apparences. Chacun est identifiable à ses origines familiales, comme chez les Guermantes, ou à ses opinions artistiques, comme chez les Verdurin. Gaëtan Picon écrit ainsi dans *Lecture de Proust*.

Parlant et vivant, chaque personnage s'imité lui-même : et la notion fréquentative que nous formons de lui contribue à renforcer le piège de cette imitation, nous conduit à l'y maintenir alors même qu'il s'en échappe parfois. [...] La personnalité prend un modèle ; elle obéit à un type ; elle vient vers nous par délégation d'un anonymat, d'un *on* psychologique ou professionnel.⁶

Chaque personnage cherche, plus ou moins consciemment, à jouer son propre rôle et le lecteur, bon public, a tendance à l'y identifier, quitte à laisser de côté des éléments perturbateurs. Ainsi le héros se fait-il parfois acteur. Dans *Du Côté de chez Swann* par exemple, il joue au maître face

¹ БК, р. 234. [« — Demain, pour Moscou ! s'exclama Catherine Ivanovna, le visage crispé... Mon Dieu, quel bonheur ! » reprit-elle d'une voix soudain changée, en refoulant ses larmes dont il ne resta pas trace. Ce changement, qui frappa fort Aliocha, fut vraiment subit ; la malheureuse jeune fille offensée, pleurant, le cœur déchiré, fit place tout à coup à une femme parfaitement maîtresse d'elle-même, et de plus satisfait comme après une joie subite. » FK, р. 207.]

² FK, р. 207. [« [...] как на театре в комедии сыграли!.. » БК, р. 235.]

³ Elle continue de parler « d'une voix calme et égale, comme si rien ne s'était passé. » (FK, р. 209). [« [...] по-видимому спокойным и ровным голосом, точно и в самом деле ничего сейчас не случилось. » БК, р. 237.]

⁴ « Я буду богом его, которому он будет молиться, [...] » БК, р. 232. [« Je serai son Dieu, à qui il adressera ses prières [...] » FK, р. 205.]

⁵ « Я это для тебя, Алешенька, сцену проделала. » БК, р. 189. [« C'est pour toi, Aliocha, que j'ai joué cette scène. » FK, р. 165.]

⁶ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, coll. « Folio essai », Paris, Gallimard, 1995, р. 78.

à Françoise afin de faire passer un billet à sa mère, restée à table.

Mais pour mettre une chance de mon côté, je n'hésitais pas à mentir et à lui dire que ce n'était pas du tout moi qui avais voulu écrire à maman, mais que c'était maman qui, en me quittant, m'avait recommandé de ne pas oublier de lui envoyer une réponse relativement à un objet qu'elle m'avait prié de chercher ; et elle serait certainement très fâchée si on ne lui remettait pas ce mot.¹

Cette première expérience d'acteur, bien que peu crédible², atteint son but : Françoise accepta de transmettre sa lettre. Par la suite, le héros joue relativement régulièrement la comédie. Afin de soigner son ego blessé par le rejet de Gilberte, il mime une tragique histoire d'amour et interprète, dans ses lettres, le rôle d'un jeune homme indifférent³ regrettant que la vie les ait séparés. La suite de sa vie est fréquemment scandée par des saynètes qu'il interprète pour les autres : cherchant à être aimé d'une jeune fille, il feint de s'intéresser à une autre⁴ ; afin de rencontrer la duchesse de Guermantes, il joue au promeneur qui la croise régulièrement par hasard⁵. On remarque que ces différents rôles sont toujours adoptés dans le même but : la séduction. Ses divers mensonges concourent à le présenter comme un amoureux maladroit, trop timide pour être direct et ayant recours à de compliqués stratagèmes. Ces derniers marchent d'ailleurs rarement : sa mère ne vient pas l'embrasser, Albertine résiste à ses avances à Balbec et la duchesse est exaspérée de le trouver toujours sur son passage. Au début de la *Recherche*, le héros apparaît, grâce à ses mises en scène, comme un amoureux timide et maladroit.

Charlus, lui aussi, semble être un acteur au jeu exagéré. Dès sa première apparition, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il joue à l'indifférent pour dissimuler qu'il observe le héros.

[...] prenant soudain un air distrait et hautain, [...] il se tourna vers une affiche [...]. Il sortit de sa poche un calepin sur lequel il eut l'air de prendre en note le titre du spectacle annoncé [...]. Fit le geste de mécontentement par lequel on croit faire voir qu'on a assez d'attendre, mais qu'on ne fait jamais quand on attend réellement, puis [...] il exhala le souffle bruyant des personnes qui n'ont pas trop chaud, mais le désir de montrer qu'elles ont trop chaud.⁶

Ce jeu outré et peu crédible annonce le comportement de Charlus par la suite : il sait mettre en scène de belles situations, mais est un mauvais acteur. Il invite ainsi le narrateur et sa grand-mère

¹ *CS*, p. 29.

² Il précise ainsi : « Je pense que Françoise ne me crut pas [...]. » *Ibid.*, p. 29.

³ « Ces expressions de regret qu'on réserve d'ordinaire aux indifférents, persuaderaient mieux Gilberte de mon indifférence, me semblait-il, que ne ferait le ton d'indifférence qu'on affecte seulement envers celle qu'on aime. Quand mieux qu'avec des paroles, par des actions indéfiniment répétées, je lui aurais prouvé que je n'avais pas de goût à la voir, peut-être en retrouverait-elle pour moi. » *JFF*, p. 159.

⁴ « Dans la semaine qui suivit je ne cherchai guère à voir Albertine. Je faisais semblant de préférer Andrée. [...] Je m'arrangeais ainsi à l'avoir [Andrée] chaque soir toute à moi, pensant non pas rendre Albertine jalouse, mais accroître à ses yeux mon prestige ou du moins ne pas le perdre en apprenant à Albertine que c'était elle et non Andrée que j'aimais. » *Ibid.*, pp. 487-488.

⁵ « Maintenant tous les matins, bien avant l'heure où elle sortait, j'allais par un long détour me poster à l'angle de la rue qu'elle descendait d'habitude, et, quand le moment de son passage me semblait proche, je remontais d'un air distrait, regardant dans une direction opposée et levant les yeux vers elle dès que j'arrivais à sa hauteur, mais comme si je ne m'étais nullement attendu à la voir. » *CG*, p. 358.

⁶ *JFF*, p. 319.

à venir chez Mme de Villeparisis après dîner, à Balbec, alors que cette dernière l'ignore, créant en cela la surprise de sa tante, et mimant lui-même l'étonnement¹. De même, M. de Charlus adopte en société des attitudes peu crédibles, ignorant certaines personnes alors même qu'elles le saluent en face.² La dissimulation serait ainsi un de ses grands talents de mondain. Son amour de la mise en scène met parfois autrui dans l'embarras. Alors que le baron de Charlus joue le rôle d'un homme très occupé consentant à devenir son mentor³, le héros n'entre pas dans son jeu : le remerciant chaleureusement, il souhaite lui épargner des efforts et ne donne pas suite à ses propositions, ce qui le brouille avec le baron, fâché que le jeune homme se soit révélé un mauvais partenaire. Ces mises en scène outrées et ce jeu d'acteur exagéré font apparaître considérer ce personnage comme un original à la fierté démesurée. Odette, qui cherche à se faire aimer de Swann, joue aussi un rôle afin de correspondre aux désirs d'autrui ou de la société. Le recours à la comédie participe à la catégorisation de ces personnages : Odette, puisqu'elle joue pour séduire, est une cocotte, le narrateur, un stratège poltron, et le baron de Charlus, un vieil aristocrate voulant persuader autrui de son importance. Remarquons que le narrateur et le baron de Charlus semblent tous deux des acteurs relativement mauvais, cherchant à mettre en scène leurs rêveries. Cet usage de la comédie comme d'une ressource en société dévoile chez eux un esprit romanesque et exalté, correspondant aux types de leurs personnages.

Il est intéressant de remarquer que, dès la première partie des *Faux-Monnayeurs*, presque tous les personnages jouent la comédie. À cela, on distingue différents mobiles.

Certains se font acteurs afin de maintenir leur position sociale. Ainsi, lorsque Antoine, son domestique, lui apprend que Bernard est parti, M. Profitendieu fait l'effort de demeurer impassible afin de conserver son autorité⁴. En face de lui, Antoine se comporte en parfait serviteur.⁵ Elain D. Cancalon souligne cette mise en scène sociale au sein la famille Profitendieu.

¹ « Cependant, j'étais un peu étonné de voir que Mme de Villeparisis, heureuse de nous voir venir, ne semblait pas s'y être attendue, je le fus plus encore d'entendre M. de Charlus dire à ma grand-mère : "Ah ! c'est une très bonne idée que vous avez eue de venir, c'est charmant, n'est-ce pas ma tante ?" » *JFF*, p. 326.

² « Mais quand arrivé dans le salon de Mme de Villeparisis je voulus saluer le neveu de celle-ci, j'eus beau tourner autour de lui [...] je ne pus pas attraper son regard ; je me décidai à lui dire bonjour et assez fort, pour l'avertir de ma présence, mais je compris qu'il l'avait remarqué, car [...], au moment où je m'inclinai, je vis ses deux doigts tendus pour que je les serrasse, sans qu'il eût tourné les yeux ou interrompu la conversation. Il m'avait évidemment vu, sans le laisser paraître [...]. » *Ibid.*, p. 326.

³ Après lui avoir offert de « diriger et élever si haut la vie » du narrateur (*CG*, p. 587), en lui parlant de secrets diplomatiques, de société des Francs-maçons, et de savoirs que lui seul pouvait lui fournir, Charlus lui fait une scène en lui reprochant d'avoir refusé sa proposition. Le narrateur parle ainsi de « mise en scène » (*Ibid.*, p. 842) alors que M. de Charlus le fait attendre affirmant avoir dû « éconduire plusieurs personnes des plus importantes, qui avaient pris rendez-vous depuis de longs jours » (*Ibid.*, p. 842) pour le recevoir.

⁴ « Il se ressaisit aussitôt ; il n'avait pas à laisser paraître son étonnement devant un subalterne ; le sentiment de sa supériorité ne le quittait point. » *FM*, p. 23.

⁵ « Que ce départ de Bernard fût pour toute la famille un événement inattendu, monstrueux, Antoine le sentait de reste, mais son rôle de parfait serviteur était de ne paraître pas s'en étonner. Il n'avait pas à savoir ce que Monsieur Profitendieu ne savait pas. » *Ibid.*, p. 23.

Dans ces tableaux, chacun des participants est conscient de jouer le rôle qui lui est assigné par la structure du groupe et/ou de l'institution (famille, religion, pseudo-avant-garde et ses vedettes). La pose familiale chez Profitendieu dépeint la caricature du mari autoritaire.¹

Les apparences jouent ainsi un rôle essentiel dans le maintien de la hiérarchie sociale et chacun s'efforce d'y correspondre, faisant des interactions entre membres d'une même maisonnée une vaste comédie. D'autres personnages jouent un rôle de manière presque continue. Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, Bernard imite un héros d'aventure et s'identifie à Thésée et Hamlet. Cependant, il endosse intentionnellement d'autres rôles selon ses besoins : il joue le jeune homme sûr de lui auprès d'Olivier², et, pour récupérer le bagage d'Édouard, il imite un voyageur revenant de son déjeuner. Pour ce rôle-ci, il utilise même des accessoires : un cure-dents « qu'il allait grignoter devant le bureau de consigne, pour avoir l'air rassasié. »³ Il se prépare également à jouer au sauveur devant Laura, en marquant un temps d'arrêt avant son entrée en scène et en réfléchissant à ses répliques⁴. Bernard est ainsi un acteur né : il joue, sans en avoir conscience, au jeune héros romanesque, mais incarne volontairement les rôles nécessaires à la continuation de ses aventures.

Passavant, lui aussi, est un grand acteur. Il joue une comédie à Vincent en se déclarant son « meilleur ami »⁵, affirme lui prêter cinq mille francs par scrupule alors qu'il agit sur la demande de Lilian et ne prétend, en guise de remerciement, à « qu'un peu d'amitié, peut-être »⁶. Ses talents d'acteurs sont d'ailleurs soulignés dans le roman, alors qu'il met son propre talent d'acteur au défi :

Il éprouva le besoin de mettre un temps et pour ainsi dire : de quitter un instant son rôle, à la manière d'un acteur bien assuré de tenir son public, désireux de se prouver et de lui prouver qu'il le tient.⁷

De même, il joue à l'ami prévenant en proposant à Vincent un placement qu'il affirme rentable à la fin du chapitre XVII. Tout au long de cette scène, des indications sur son jeu d'acteur⁸ soulignent son habileté. Enfin, il joue envers Olivier un rôle d'admirateur en s'adonnant à une grossière flatterie⁹. Robert de Passavant apparaît ainsi comme un acteur passé maître dans l'art de plaire. Seul Vincent, grâce aux avertissements de lady Griffith, parvient à voir derrière le masque. Or cette dernière est, elle aussi, une bonne comédienne et donc une bonne manipulatrice¹⁰. Lilian

¹ Elaine D. Cancalon, « Caricatures et caractères dans les romans de Gide » in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 161.

² « Je veux l'épouvanter par mon calme. » *FM*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ « Devant la porte du 16 il s'arrêta, voulut préparer son entrée, chercha des phrases [...]. » *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁸ Par exemple, « [...] reparti aussitôt Robert, comme s'il se piquait. » (*Ibid.*, p. 154) ou encore, « [...] sur l'air de “je ne saurais vous en vouloir : [...]” » (*Ibid.*, p. 154).

⁹ « [...] j'ai été très frappé de la maturité et de la sûreté de votre jugement, l'autre soir. Vous n'avez pas l'intention de faire de la critique ? » *Ibid.*, p. 138.

¹⁰ Comme nous l'avons déjà vu, elle adopte une attitude de femme compatissante envers Vincent afin de l'amener à abandonner sa maîtresse enceinte pour elle.

et Robert, par leur talent d'acteur, confirment leur statut de personnages mystificateurs et immoraux.

Nous pouvons également étudier la situation d'Armand, personnage rencontré brièvement dans la première partie à travers le carnet d'Édouard et « quintessence de la théâtralité »¹ selon Pierre Masson. Le jeune homme renvoie l'image d'un cynique aguerri, présentant le mariage de sa sœur comme motivé par l'argent et s'amusant à choquer son entourage par ses propos provocateurs². Or, selon Olivier, ce visage n'est pas le véritable Armand, mais « une espèce de rôle qu'il joue... malgré lui. Au fond il est très différent de cela... »³ Le jugement négatif auquel s'était exposé ce personnage est donc temporisé. Or, on remarque que ce rôle que joue le jeune homme perdure dans le roman. Faisons une rapide incursion dans la troisième partie pour observer comment Armand a étoffé son personnage. Il joue alors au poète maudit avec enthousiasme et a même créé un décor adapté : sa chambre est sombre et exigüe, et il a accroché aux murs des tableaux aux thèmes morbides⁴. Se réclamant des poètes « décadents », il cite l'« hymne » de Baudelaire⁵ et utilise un vers de ce dernier pour épigraphe de son *Vase nocturne*⁶. Alors qu'Olivier semble peu convaincu par cette œuvre, il s'amuse à jouer l'auteur vexé :

J'allais proposer mon *Vase nocturne* à ta glorieuse revue, mais, au ton dont tu viens de dire : « Ça », je vois bien qu'il n'a pas grand-chance de te plaire. Dans ces cas-là, le poète a toujours la ressource d'arguer : « je n'écris pas pour plaire », et de se persuader qu'il a pondu un chef-d'œuvre.⁷

Bien loin de l'héroïsation dans laquelle se complait Bernard, Armand, lui, se compare ironiquement à un personnage mythologique⁸. Jouant au poète sûr de sa valeur, il parvient à ce que, peu à peu, Olivier et le lecteur l'identifient à ce personnage cynique et moqueur. Armand est donc un acteur constant qui parvient à devenir le rôle qu'il joue. Pierre Masson, quant à lui, souligne le talent d'actrice de Laura qui « agit essentiellement en fonction du rôle qu'elle devine attendu par ses spectateurs »⁹.

Comme nous l'avons vu, les réminiscences romanesques participent à la création des personnages de deux manières. Tout d'abord, l'intertextualité est exploitée par les personnages eux-

¹ Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 77.

² « Ces demoiselles s'indignent à l'idée que Laura devra coucher avec [Douvier]. [...] J'ai tâché de leur faire comprendre [...] que, pour vingt mille francs de dot, on ne pouvait guère espérer trouver mieux, [...] » *FM*, p. 112

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ « À vrai dire, j'aime assez être mal installé ; mon père appellerait cela : le goût de la macération [...]. Ça, c'est une estampe en couleur [...] l'artiste a concentré sur un seul cheval tous les maux à l'aide desquels la Providence épure l'âme équine [...]. Ça, c'est un tableau symbolique des âges de la vie, depuis le berceau jusqu'à la tombe. » *Ibid.*, p. 274.

⁵ « Tu n'as pas idée de ce que l'atmosphère de cette chambre m'inspire : / *L'atmosphère d'un cher réduit...* » *Ibid.*, p. 275.

⁶ *Le Vase nocturne* ; hein ! quel beau titre !... Avec cet [sic] épigraphe de Baudelaire : / « Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs ? » *Ibid.*, p. 275.

⁷ *Ibid.*, p. 276.

⁸ « Je sais qu'on n'y voit pas très bien ici pour se regarder dans la glace ; mais quand je m'y contemple, tel Narcisse, je n'y vois qu'une tête de raté. » *Ibid.*, p. 276.

⁹ Pierre Masson, *Lire Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 59.

mêmes dans la construction de leur identité. Certains fixent leurs comportements sur des sources littéraires précises tandis que d'autres se comportent de manière à incarner une certaine image, à vivre une fiction de leur crue. Ensuite, cette même intertextualité participe à la construction des protagonistes dans l'esprit du lecteur, que ce soit par rapprochement entre les protagonistes du roman et des héros littéraires, ou bien par observation de leurs habitudes d'acteur. Cependant, l'intertextualité peut parfois polluer le comportement d'un personnage et le pousser à ne pas se comporter de manière spontanée, à suivre un schéma d'action déjà existant. Elle peut également troubler l'esprit du lecteur qui, à cause de certains éléments communs entre un personnage déjà connu et un protagoniste du roman, se composera une image simpliste du dernier. Le lecteur n'a cependant pas que lui-même à blâmer pour ce processus de simplification des caractères : il est en effet poussé à cela par certains personnages intradiégétiques.

(c) *L'influence de l'opinion des personnages sur autrui.*

Certains personnages secondaires n'ont que peu d'impact sur l'intrigue et sont principalement des observateurs en retrait de l'action. Grâce à cette position, ils sont en quelque sorte des acolytes du lecteur. De même, les personnages principaux relayent également leur idée de leurs congénères. Ces opinions orientent ainsi l'appréhension du lecteur.

Dans *Les Frères Karamazov*, Rakitine étudie la famille Karamazov avec attention¹. Lors du procès, il est entendu comme témoin principal, car « il savait une masse de choses, avait tout vu, causé avec une foule de gens, et connaissait à fond la biographie de Fiodor Pavlovitch et des Karamazov. »² Il est ainsi le premier dans le déroulement du roman, après le scandale chez le *starets*, à faire un résumé de la situation de la famille Karamazov.

[...] Митеньке теперь пересекает дорогу старикашка отец. Ведь тот по Грушеньке с ума вдруг сошел, ведь у него слюна бежит, когда на нее глядит только. [...] А Грушенька ни тому, ни другому; пока еще виляет да обоим дразнит, высматривает, который выгоднее, потому хоть у папаши можно много денег тянуть, да ведь зато он не женится, а пожалуй, так под конец ожидает и запрет кошель. В таком случае и Митенька свою цену имеет; денег у него нет, но зато способен жениться. Да-с, способен жениться! Бросить невесту, несравненную красоту, Катерину Ивановну, богатую, дворянку и полковничью дочь, и жениться на Грушеньке, бывшей содержанке старого купчишки, развратного мужика и городского головы Самсонова. Из всего сего действительно может столкновение произойти уголовное. А этого брат твой Иван и ждет, тут он и в малине: и Катерину Ивановну приобретет, по которой сохнет, да и шестьдесят ее тысяч приданого тянет.³

¹ « [...] il y a longtemps que je t'observe » dit-il à Aliocha. *FK* p. 86. [«[...] я тебя давно наблюдаю.» *БК*, p. 102.]

² *FK*, p. 696. [«[...] он всё знал, удивительно много знал, у всех-то он был, всё-то видел, со всеми-то говорил, подробнейшим образом знал биографию Федора Павловича и всех Карамазовых.» *БК*, p. 798.]

³ *БК*, pp. 102-103. « [...] un vieillard barre la route à Mitia, son propre père. Car celui-ci est follement épris de Grouhegnka, l'eau lui vient à la bouche rien qu'à la regarder. [...] Mais Grouhegnka se réserve, elle hésite encore et

Le lecteur qui obtient enfin un résumé clair de la situation, lui permettant de mieux comprendre les scènes déjà lues, se fonde sur cette explication pour construire l'intrigue et le caractère des personnages : il découvre alors Grouhegnka en intrigante vénale et Ivan en froid calculateur. Rakitine complète ce résumé par un portrait condensé des différents Karamazov.

Ничего я бы тут не видел, если бы Дмитрия Федоровича, брата твоего, вдруг сегодня не понял всего как есть, разом и вдруг, всего как он есть. По какой-то одной черте так и захватил его разом всего. У этих честнейших, но любострастных людей есть черта, которую не переходит. Не то — не то он и папеньку ножом пырнет. А папенька пьяный и невоздержный беспутник, никогда и ни в чем меры не понимал — не удержатся оба, и бух оба в канаву...¹

Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, [...].²

В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и юродивые! Брат твой Иван теперь богословские статейки пока в шутку по какому-то глупейшему неизвестному расчету печатает, будучи сам атенстом, и в подлости этой сам сознается — брат твой этот, Иван. Кроме того, от брата Мити невесту себе отбивает, ну и этой цели, кажется, что достигнет.³

Cette analyse présente les Karamazov comme des êtres cupides et sensuels. Seul le « saint » Aliocha sort du lot. Ces interprétations, très claires, bien qu'un peu simplistes, infléchissent les premières impressions du lecteur et formatent ses idées.

Or, les protagonistes sont souvent présentés à travers le regard d'autrui, influençant de cette façon le lecteur. Le personnage de Dmitri, par exemple, est décrit par plusieurs protagonistes. Catherine Ivanovna parle ainsi d'une « action honteuse... dont seul Dmitri Fiodorovitch est capable, lorsqu'il est en proie à la colère... et à ses passions ! »⁴ Elle insiste sur le fait que Dmitri est un homme colérique, capable de tout dans ses moments d'égarement. Ivan, lui, compare son père et son frère à des « reptiles »⁵ soulignant leur bassesse morale. Dmitri déclare lui-même être « un être bassement sensuel, une créature vile, incapable de se contenir. »⁶ Les différentes opinions sur la

taquine les deux, examine lequel est le plus avantageux, car si on peut soutirer beaucoup d'argent au père, en revanche, il n'épousera pas et finira peut-être par fermer sa bourse, tandis que ce gueux de Mitia peut lui offrir sa main. Oui, il en est capable ! Il abandonnera sa fiancée, une beauté incomparable, Catherine Ivanovna, riche, noble et fille de colonel, pour se marier avec Grouhegnka, naguère entretenue par Samsonov, un vieux marchand moujik dépravé et maire de la ville. De tout ceci, il peut vraiment résulter un conflit et un crime. C'est ce qu'attend ton frère Ivan ; il fait ainsi coup double : il prend possession de Catherine Ivanovna, pour laquelle il se consume, et empoche une dote de soixante mille roubles. » FK, pp. 86-87.]

¹ BK, p. 101. [« Je n'aurais rien vu si je n'avais compris aujourd'hui Dmitri Fiodorovitch, ton frère, d'un seul coup et en entier, tel qu'il est, d'après une certaine ligne. Chez ces gens très honnêtes, mais sensuels, il y a une ligne qu'il ne faut pas franchir. Autrement, il frappera même son père avec un couteau. Or, son père est un ivrogne et un débauché effréné, qui n'a jamais connu la mesure en rien ; aucun des deux ne se contiendra, et vlan, tous les deux dans le fossé. » FK, p. 85.]

² BK, p. 102. [« Tu es un saint, Aliocha, j'en conviens, mais tu es aussi une sainte nitouche, [...]. » FK, p. 86.]

³ BK, p. 102. [« Or, tous les Karamazov sont de nature sensuels, âpres au gain et déments ! Ton frère Ivan s'amuse maintenant à écrire des articles de théologie, calcul stupide, puisqu'il est athée, et il avoue cette bassesse. En outre, il est en train de conquérir la fiancée de son frère Mitia et paraît près du but. » FK, p. 86.]

⁴ FK, p. 210. [«[...] этого позорного его поступка... одного из таких поступков, на которые может решиться только один Дмитрий Федорович в своем гневе... и в страстях своих!» BK, p. 238.]

⁵ FK, p. 153. [«гал» BK, p. 175.]

⁶ FK, p. 129. [«[...] низкий сладострастник и с неудержимыми чувствами подлое существо.» BK, p. 150.]

personnalité de Dmitri sont ainsi très sombres. Le personnage de Grouchevka est lui aussi initialement présenté par les propos d'autrui. Or, tous les autres protagonistes la présentent comme un être dangereux. Fiodor Pavlovitch en fait une « sirène »¹, Dmitri la compare à la « peste »² et Ivan à « un monstre »³, ce qui fortifie son image de femme cruelle et machiavélique.

Smerdiakov, le serviteur est, de l'avis de tous, un être lâche et faible, dont on ne doit pas s'occuper. Le narrateur le compare à un personnage d'un tableau : « le *contemplateur* » de Kramskoi⁴. Il paraît alors être un personnage en retrait et la menace qu'il pourrait représenter semble bien faible. Ivan affirme en effet que Smerdiakov n'agira que dans un futur lointain, car il est « un faquin, un goujat [et qu'il] fera partie de l'avant-garde quand le moment sera venu. »⁵ Cette annonce d'une sorte d'apocalypse sociale dans un futur indistinct réduit à néant les possibilités d'action de la part de Smerdiakov selon Ivan. Fiodor Pavlovitch, lui, le présente comme un cuisinier misanthrope, mais honnête « et c'était l'essentiel. »⁶ Il est véritablement mis de côté par les autres personnages qui ne voient en lui qu'un serviteur méprisant. Seul Grigori, son père adoptif, le traite de « monstre »⁷. Cependant, son jugement est facilement mis en doute : le lecteur a déjà appris que le vieux serviteur a pris son nouveau-né pour un dragon, car le petit avait six doigts⁸. Ses accusations envers Smerdiakov paraissent donc partiales et discutables. Face à ce personnage antipathique, mais peu redoutable, Aliocha est une figure d'ange aimé de tous. Chacun le désigne par des mots doux comme « mon ange »⁹ : il semble n'avoir aucun défaut. Seul Rakitine voit en lui un digne membre de la famille Karamazov qui n'échappe pas au vice¹⁰. Cependant, ces propos semblent provenir d'un jeune homme envieux, jaloux de la richesse de la famille Karamazov et de l'amour que tous éprouvent pour Aliocha. Ces paroles sont difficilement prises en compte par le lecteur qui, pour l'instant, n'a vu d'Aliocha qu'un comportement angélique. Ivan, lui, est considéré par tous avec une

¹ FK, p. 76. Le terme russe employé est « обольстительнице » (BK, p. 92.) qu'André Markowicz a choisi, lui, de traduire par « enjôleuse » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 134).

² « Cette femme-là, vois-tu, c'est la peste ! » FK, p. 128. [«[...]ударила чума, заразился и заражен доселе, [...]» BK, p. 149.

³ FK, p. 155. Le terme russe employé est « зверь » (BK, p. 177) qu'André Markowicz a choisi, lui, de traduire par « fauve » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 263).

⁴ Voir le chapitre VI du livre III.

⁵ FK, p. 143. [«[...] это лакей и хам. Передовое мясо, впрочем, когда срок наступит.» BK, p. 165.] Remarquons qu'André Markowicz traduit cette dernière phrase par « De la viande d'avant-garde, remarquez, quand le temps sera venu. » [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 245.] ce qui ravale Smerdiakov au rang de chair à canon.

⁶ « Il le savait foncièrement honnête, incapable de dérober quoi que ce fût, et c'était l'essentiel. » FK, p. 137. [«Главное, в честности его он был уверен, и это раз навсегда, в том, что он не возьмет ничего и не украдет.» BK, p. 158.]

⁷ FK, p. 134. [«изверг» BK, p. 155.]

⁸ Voir le chapitre I du livre III.

⁹ FK, p. 153 [«Милый ангел» BK, p. 176.], p. 154 [«ангел» BK, p. 177.]. Dmitri l'appelle également « un ange » (FK, p. 114) [«ангел» BK, p. 133.]

¹⁰ «Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне — стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор. По отцу сладострастник, по матери юродивый.» BK, p. 102. [«[...] tu es un Karamazov, tu l'es tout à fait ; donc, la race et la sélection signifient quelque chose. Tu es sensuel par ton père et "innocent" par ta mère. » FK, p. 86.]

certaine déférence : Smerdiakov semble le respecter¹ et Fiodor Pavlovitch lui obéit², ce qui lui confère une autorité indéniable. Tout ceci trace la silhouette d'un personnage fort et réfléchi.

On remarque ainsi que les jugements des personnages à propos d'autrui jouent un rôle considérable dans l'esprit du lecteur pour façonner des caractères romanesques traditionnels et simplistes.

Dans *À la recherche du temps perdu*, les impressions jouent un rôle primordial dans la représentation des autres protagonistes, puisque ce récit se fonde sur ses souvenirs. Pourtant, il y a des moments où les jugements d'autres personnages parviennent à se faire entendre et parfois, le héros est visible à travers le regard d'autrui. Par exemple, l'attitude maternelle qu'adopte Saint-Loup envers son ami, que ce soit à Balbec,³ ou à Doncières⁴, et le fait qu'il place sa sensibilité bien au-dessus de la moyenne⁵ renvoient l'image d'un jeune homme émotif et maladif. Cependant, la fierté que manifeste Saint-Loup de l'avoir pour ami souligne son intelligence.⁶ Le narrateur écrit d'ailleurs à cette occasion que Saint-Loup « [lui] présentait pour la première fois l'idée qu'il avait de [lui] [...]. De sorte [qu'il] [s]'apercevai[t] tout d'un coup [lui]-même du dehors [...]. »⁷ Or, à cette occasion, le lecteur découvre lui aussi le héros selon un nouvel angle.

En ce qui concerne les autres protagonistes, il est rare que d'autres regards que celui du narrateur se posent sur eux : ce dernier monopolise la parole et, par conséquent, les seuls propos disponibles sur autrui sont ceux qu'il accepte de relayer. Souvent, il rapporte les commérages précédant l'apparition des protagonistes. Ainsi, il relaye les louanges de Mme de Villeparisis à propos de son neveu⁸ et la description de Charlus par Saint-Loup⁹, lesquelles orientent l'opinion du narrateur et, indirectement, celle du lecteur. Jean-Yves Tadié souligne d'ailleurs l'importance du discours de préparation dans l'introduction de Charlus.

La technique du discours préparatoire est directement liée au point de vue : Saint-Loup est le personnage

¹ Ivan affirme ainsi que Smerdiakov « a pris fantaisie de [le] respecter. » *FK*, p. 143. [«[...] уважать меня вздумал [...]» *БК*, p. 165.]

² «[...] МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК ИМЕЛ ДАЖЕ ВИДИМОЕ ВЛИЯНИЕ НА СТАРИКА; ТОТ ПОЧТИ НАЧАЛ ЕГО ИНОГДА КАК БУДТО СЛУШАТЬСЯ, ХОТЯ БЫЛ ЧРЕЗВЫЧАЙНО И ДАЖЕ ЗЛОБНО ПОДЧАС СВОЕНРАВЕН; ДАЖЕ ВЕСТИ СЕБЯ НАЧАЛ ИНОГДА ПРИЛИЧНЕЕ...» *БК*, p. 26. [« [...] le jeune exerçait une influence visible sur le vieillard, qui, bien que fort entêté et capricieux, l'écoutait parfois ; il commença même à se comporter plus décemment... » *FK*, pp. 15-16.]

³ Il est en effet occupé à « prévenir [ses] moindres malaises, à remettre des couvertures sur [ses] jambes [...], à rester le soir avec [lui] plus tard, s'il [le] sentait triste ou mal disposé [...] » *JFF*, pp. 302-303.

⁴ Il est « préoccupé par l'idée de [le] voir passer seul cette première nuit, car il connaissait mieux que personne [ses] angoisses du soir qu'il avait souvent remarquées et adoucies à Balbec [...]. » *CG* p. 370.

⁵ « Je connais la chambre où on vous mettrait personnellement je la trouve très gaie, mais je me rends bien compte que pour vous avec votre sensibilité ce n'est pas pareil. » *Ibid.*, p. 371.

⁶ « Et pendant toute l'histoire il attachait fiévreusement ses regards ravis tantôt sur moi, tantôt sur ses camarades. Je compris seulement quand j'eus fini au milieu des rires de tous qu'il avait songé qu'elle donnerait une haute idée de mon esprit à ses camarades et que c'était pour cela qu'il avait feint de ne pas la connaître. » *Ibid.*, p. 403.

⁷ *Ibid.*, p. 402.

⁸ « Au cours de nos promenades, elle nous avait vanté sa grande intelligence, surtout son bon cœur [...]. » *JFF*, p. 295.

⁹ « Saint-Loup me dit que même dans la société aristocratique la plus fermée, son oncle Palamède se distinguait encore comme particulièrement difficile d'accès, dédaigneux, entiché de sa noblesse, [...]. » *JFF*, p. 316.

réflecteur avec ses intuitions et ses illusions, et son discours est le seul moyen d'imposer au narrateur une image de Charlus qui se heurtera avec celle des premières rencontres. [...] Il fallait que Charlus fût présenté en un discours, pour que nous ayons à la fois la trace solidifiée qu'il laisse en Saint-Loup, et l'image évanescence qu'il imprime un instant dans l'esprit du narrateur.¹

Ce portrait joue ainsi plusieurs rôles dans la stratégie narrative proustienne. Il permet d'introduire au lecteur un certain baron de Charlus et jouer sur l'effet de contraste entre l'image que Saint-Loup a de son oncle de celle que se fera le narrateur (et le lecteur). Même si ces derniers se construisent leur propre impression, ils ont comme socle le portrait initial de Charlus, ce qui joue nécessairement dans leur appréhension du personnage. On constate ainsi que, dans *La Recherche*, l'opinion que les personnages expriment sur autrui joue soit un rôle additionnel, en confirmant l'image déjà construite, soit un rôle de support à la construction d'un nouvel avis. Cependant, le narrateur est à même de contrôler les opinions transmises, ce qui accentue la soumission du lecteur à un point de vue unique.

La narration des *Faux-monnayeurs*, quant à elle, se partage entre le point de vue du narrateur et celui d'Édouard. En effet, le lecteur prend connaissance de nombreuses péripéties à travers le carnet de ce dernier : certains personnages n'apparaissent même que dans ces pages. Grâce à lui, on découvre Mme de La Pérouse, qu'il compare à une « harpie »², tout en reconnaissant être « prévenu contre elle »³ : il a donc conscience de la caricature à laquelle il la soumet. Il nous présente aussi M. de La Pérouse qu'il peint comme un homme noble, mais déchu. Cependant, la tristesse qu'il éprouve en le retrouvant si changé peut avoir troublé son jugement⁴ : il fait peut-être du vieil homme un être plus pitoyable qu'il n'est. Édouard introduit également Douviers, le mari de Laura d'une façon peu flatteuse : il le considère comme un homme fruste, incapable de comprendre la poésie qu'il étudie⁵. Enfin, il fait de Rachel une image de martyre vertueuse, habillée d'un « tablier de servante, un torchon à la main » avec une « expression de tristesse tendre »⁶.

Rachel s'est effacée toute sa vie, et rien n'est plus discret, plus modeste que sa vertu. L'abnégation lui est si naturelle qu'aucun des siens ne lui sait gré de son perpétuel sacrifice. C'est la plus belle âme de femme que je connaisse.⁷

Cette représentation de Rachel la dépeint comme une Cendrillon moderne. Édouard semble ainsi avoir tendance à ébaucher des portraits simplistes et partiels puisque chacun des êtres qu'il décrit correspond à un type romanesque (la mégère, le vieux sage sublime, le mari fruste et la

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, pp. 68-69.

² *FM*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ Il se dit « péniblement affecté par l'expression harassée de ce visage qu'il avait connu si beau. » *Ibid.*, p. 119.

⁵ « Je sens je ne sais quoi d'insuffisant chez Douviers, d'abstrait et de jobard. » *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ *Ibid.*, p. 230.

jeune fille martyre) poussant le lecteur à reprendre ces catégories romanesques. Il s’amuse même parfois à voir en ses interlocuteurs des personnages fictionnels, comme lorsqu’il compare Mme Vedel à « l’Elvire de Lamartine ; une Elvire vieillie »¹, ce qui ennoblit ce personnage. Le jugement qu’il donne n’est pourtant fondé que sur une simple impression. Édouard donne ainsi sans retenue des images un peu caricaturales des êtres qui l’entourent, et les transmet ainsi au lecteur.

Cependant, les pensées du lecteur sont aussi orientées par le regard que portent certains protagonistes sur autrui. Ainsi la beauté d’Olivier est-elle soulignée par Édouard qui le compare « [...] à ce pâtre endormi d’un bas-relief du musée de Naples »² et par Armand qui l’assimile à Adonis³. De la même manière, le courage de Bernard est relayé par le regard admiratif que porte Olivier sur lui⁴. Il est également intéressant de souligner que ce sont les espoirs que chacun place en Édouard qui poussent le lecteur à se le représenter comme un personnage positif. Tous le considèrent comme l’homme de la situation : Olivier le présente comme quelqu’un de bons conseils⁵, d’honnête et de délicat⁶, Bernard, influencé par son ami, déclare, après l’avoir rencontré, qu’Édouard est bien celui qu’il espérait⁷, et Laura le considère comme une sorte de preux chevalier, venu l’emmener loin de Paris et de sa détresse⁸. Enfin, même La Pérouse compte sur lui pour exécuter ses dernières volontés⁹. L’aide que lui propose Édouard pour retrouver son petit-fils semble d’ailleurs confirmer la générosité de l’écrivain¹⁰. Enfin, Laura est présentée comme une femme pitoyable à travers le récit d’Olivier à propos de cette mystérieuse amante abandonnée¹¹ et celui de Vincent, qui émeut même Lilian¹². Bernard, conditionné par les propos d’Édouard, amoureux de Laura alors qu’il commençait son carnet¹³, se la représente comme une sorte d’héroïne

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Ibid.*, p. 101.

³ « Et puis qu’est-ce que deviendrait la repopulation, s’il fallait condamner au célibat tous ceux qui ne sont pas des Adonis...ou des Oliviers, dirons-nous pour nous reporter à une époque plus récente. » *Ibid.*, p. 112.

⁴ « Toi tu oses toujours tout. Tout ce qui te passe par la tête, tu le fais. » *Ibid.*, p. 38.

⁵ « [...] c’est quelqu’un de très bien. » *Ibid.*, p. 40.

⁶ « [...] il m’a dit qu’il trouvait mes vers très mauvais ; mais ça m’a fait plaisir de le lui entendre dire ; et ce qui m’a fait plus de plaisir encore c’est que, tout d’un coup il piqué du doigt deux vers, les deux seuls qui me plaisaient dans le poème ; il m’a regardé en souriant et a dit : “Ça c’est bon.” » *Ibid.*, p. 41.

⁷ « [...] vous êtes bien celui que j’espérais. » *Ibid.*, p. 133.

⁸ « “C’est vrai que près de vous je n’ai plus honte. J’ai vécu seulement pour vous attendre. [...] Emmenez-moi. Emmenez-moi.” lui déclare-t-elle. » *Ibid.*, p. 134.

⁹ « Puis-je compter sur vous pour m’aider ? [...] J’ai pensé que ce ne serait pas trop demander à votre amitié de veiller à ce que cela soit exécuté. [...] Et même, si vous vouliez me tranquilliser, vous accepteriez de prendre aussitôt avec vous cette enveloppe... » *Ibid.*, p. 160.

¹⁰ « Quoi ! vous feriez cela ?... Oh ! que vous êtes bon, dit-il. » *Ibid.*, p. 161.

¹¹ « Et elle l’appelait de nouveau par son nom et répétait : “Mon amant, mon amant”, d’une voix de plus en plus triste et de plus en plus basse. » *Ibid.*, p. 38.

¹² « Je vous assure, mon cher, que quand il m’a fait ce récit, je n’avais plus envie de rire du tout. De ma vie, je n’ai entendu rien de plus pathétique. » *Ibid.*, p. 57.

¹³ « Laura ne semble pas se douter de sa puissance ; pour moi qui pénètre dans les secrets de mon cœur, je sais bien que jusqu’à ce jour, je n’ai pas écrit une ligne qu’elle n’ait indirectement inspirée. » *Ibid.*, p. 74.

dostoïevskienne, femme fière et digne d'être aimée¹. On voit ici l'influence du discours du narrateur (Édouard) sur l'image que se crée son lecteur (Bernard) d'un des êtres décrits (Laura).

Notons que, de façon quelque peu comique, les personnages *a priori* négatifs du roman, Lady Griffith et le comte de Passavant, ont une opinion négative l'un de l'autre. Lilian déclare que Robert est « [...] vaniteux, hypocrite, ambitieux, versatile, égoïste... »² et met en garde Vincent contre les propositions de son acolyte³. De plus, Édouard, le « gentil » du roman, ne l'aime pas : présenté comme son opposé⁴, Passavant serait donc le « méchant » de l'histoire. De même, nous apprenons que Robert a toujours douté de la légitimité du titre de Lilian⁵. À ses yeux, elle serait une courtisane cachant son origine sous un faux titre. Ces personnages semblent ainsi définitivement mauvais.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, les opinions des protagonistes sur leurs congénères guident donc l'imagination du lecteur et contribuent à catégoriser les personnages, que ce soit en allant dans le sens d'une ébauche déjà faite ou en orientant une impression initiale.

Ainsi le personnel romanesque des romans de notre corpus est-il relativement facile à caricaturer. L'usage que font nos auteurs des repères traditionnels déclenche en effet chez le lecteur un processus d'identification proche du réflexe. Vincent Jouve écrit ainsi dans *L'Effet-personnage* :

Les potentialités d'un personnage sont ainsi considérablement réduites par l'inférence de scénarios communs. L'œuvre, une fois qu'elle a posé un personnage, ne peut en faire n'importe quoi. La figure romanesque se donne à lire à la lumière d'un « vraisemblable », entendu ici comme « image du vrai ».⁶

Le lecteur cherche ainsi à discerner de façon adéquate les figures des protagonistes pour bien correspondre à l'intrigue du récit. Vincent Jouve ajoute que « le vraisemblable, pour un lecteur de romans, ce n'est pas seulement la référence à l'expérience commune : c'est aussi — et surtout — la conformité à certaines règles préétablies du *genre*. »⁷ Le lecteur tend donc à faire correspondre son interprétation à des figures typiques qui se sont révélées fonctionnelles lors de lectures précédentes. Notons que dans les romans de notre corpus, les romanciers utilisent différents types de

¹ « Je l'imagine volontiers de ces femmes qui se rebiffent, vous crachent au front leur mépris et déchirent en petits morceaux les billets qu'on leur tend bienveillamment, mais dans une insuffisante enveloppe. » *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 53.

³ « [...] Si Robert te propose un placement pour tes cinquante mille francs, méfie-toi. Il est très riche, mais il a toujours besoin d'argent. » *Ibid.*, p. 146.

⁴ Passavant est un romancier à succès, suivant les goûts de son temps, tandis qu'Édouard est souvent écharpé par la critique pour ses œuvres jugées trop atypiques.

⁵ « Le comte de Passavant, qui n'avait jamais cru à l'authenticité du titre de son amie, sourit. » *Ibid.*, p. 58.

⁶ Vincent Jouve, *L'Effet personnage, op. cit.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, pp. 96-97.

références communes pour élaborer leurs protagonistes. Ils jouent à la fois sur ces scénarios communs¹ (avec l'apparence physique, les noms, la classe sociale et les tempéraments) et sur ces scénarios intertextuels² (lorsque les personnages font référence à d'autres œuvres ou se mettent à jouer un rôle). Enfin, les opinions que relayent les romans orientent nécessairement la perception du lecteur. Les romans de notre corpus instaurent ainsi ce que Vincent Jouve appelle un « système de sympathie »³ indiquant quels personnages sont à apprécier et quels autres sont à détester. Le lecteur suit ainsi le chemin que l'auteur a tracé pour lui : ses premières impressions des personnages le poussent à les assimiler à des personnages-types, positifs ou négatifs, suggérant par là même un schéma diégétique déjà connu.

Ainsi, grâce à l'annonce du thème de l'intrigue et à la hiérarchisation du personnel romanesque, le début des romans de notre corpus correspond aux conventions romanesques traditionnelles. Mais qu'en est-il de la parole du narrateur ? Correspond-elle également aux modalités d'une narration conventionnelle ?

3) *Un narrateur à la position claire.*

À la lecture des premières pages d'un roman, le lecteur non seulement forme une hypothèse sur le sujet de l'œuvre et sur l'identité du ou des protagonistes, mais aussi détermine la position du narrateur dans le monde diégétique. En effet, la modalité narrative utilisée est un élément essentiel du récit que le lecteur a appris à repérer au cours de ses lectures passées. Aussi respecte-t-il tacitement des règles de lecture qu'il a inconsciemment intériorisées petit à petit, comme le souligne Michel Picard⁴. Ce critique rappelle que dans tout roman, un « pacte » de lecture est implicitement souscrit et que les lecteurs s'adaptent spontanément aux exigences de l'œuvre lue. Or, un des éléments de ce contrat est la posture du narrateur dans la diégèse, ce que Tzvetan Todorov appelle « l'aspect »⁵. Dans « Les catégories du récit littéraire », communication donnée en 1966, ce dernier

¹ « Les scénarios communs, “règles pour l'action pratique”, sont largement partagés par les membres d'une même culture. » *Ibid.*, pp. 96-97.

² « Les scénarios intertextuels, eux, sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. » *Ibid.*, pp. 96-97.

³ « L'acceptation du système de sympathie imposé par l'œuvre apparaît *a priori* comme l'effet d'un contrat. [...] Lire, comme le rappelle Grivel, c'est accepter le rôle que nous assigne le texte : “le récit inclut la participation du lecteur : il lui est notifié qui “aimer”, qui “haïr”. De là seulement le roman s'entend. Les traits constitutifs des agents les classent et les désignent à notre accord (désaccord)”. Lire un roman, c'est accepter les règles qui le fondent. [...] On comprend la richesse méthodologique du concept de “lecteur implicite” dégagé par Iser : c'est parce que chaque roman construit son destinataire que le système de sympathie est incontournable. » *Ibid.*, p. 120.

⁴ Michel Picard écrit ainsi que « l'ensemble de ces règles [...] a toujours été acquis empiriquement, au cours du “second apprentissage” de la lecture, lequel à la différence du premier, le déchiffrement, laborieusement conscient et volontaire, s'est effectué à l'insu de l'apprenti lecteur. Le formalisme moderne a montré que des protocoles de lecture étaient offerts souvent visiblement, que des pactes étaient sollicités et tacitement souscrits. » (*La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 164).

⁵ « En lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit. En même temps que ces événements, nous percevons, bien que d'une manière différente, la perception qu'en a celui qui les

décrit différentes catégories de points de vue : celui « par derrière » d'un narrateur omniscient, utilisé dans le récit classique ; celui « avec », lorsque le narrateur en sait autant que les personnages (le récit peut alors être à la première ou à la troisième personne) ; celui « du dehors » où le narrateur n'est qu'un simple témoin, ne sachant que ce qu'il constate de lui-même¹. Le lecteur, consciemment ou non, catégorise spontanément, à partir de ces trois types de points de vue, le récit qu'il lit. En effet, l'origine de la narration peut modifier l'interprétation de l'histoire : comprendre d'où elle provient permet au lecteur de savoir quel degré de justesse il peut attendre des propos du narrateur et donc de déchiffrer correctement le texte. Le pacte fictionnel signifie alors que le lecteur accepte d'accorder un crédit adapté à la parole du narrateur, tandis que ce dernier promet de maintenir sa position initiale tout au long du récit afin de rester crédible². Un des enjeux de la narration est donc de rendre le narrateur crédible et digne de confiance aux yeux du lecteur, lequel feint alors de croire que l'histoire racontée est réelle³.

(a) Analyse du pacte narratif à l'ouverture de l'œuvre.

Il est important de remarquer que le pacte narratif ne peut être remis en cause sans déstabiliser l'ensemble de la narration⁴. En effet, la position du narrateur ne peut changer impunément : si celui-ci outrepassa sa posture initiale sans explications, il perd toute fiabilité, et son récit également. Il viole alors le contrat, pour reprendre les mots du titre d'un article de Tom Kindt⁵, lequel souligne, en se fondant sur le travail de H. P. Grice, que tout échange a pour socle un « principe de

raconte. C'est aux différents types de perception, reconnaissable dans le récit, que nous nous référons par le terme d'*aspects* du récit [...]. Plus précisément, l'aspect reflète la relation entre un *il* (dans l'histoire) et un *je* (dans le discours), entre le personnage et le narrateur. » Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, p. 147.

¹ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, pp. 147-148

² Notons que cela mène le lecteur à accepter régulièrement des conventions romanesques impossibles dans la réalité, comme par exemple, le point de vue omniscient, lequel est considéré comme « vraisemblable », car acceptable d'un point de vue romanesque. Dorrit Cohn, dans *Le Propre de la fiction* écrit ainsi : « Adopter une telle attitude, c'est oublier que l'attribution d'un récit imaginaire à un narrateur – une source vocale qu'on ne peut s'empêcher de concevoir en termes plus ou moins anthropologiques) repose sur une conception au moins aussi fantastique : celle de "quelqu'un" capable de regarder à travers les crânes (ou avec les yeux) d'autres êtres humains. » (*op. cit.*, p. 195.)

³ « Aborder un texte narratif signifie adopter une règle fondamentale : le lecteur passe tacitement un *pacte fictionnel* avec l'auteur, ce que Coleridge appelait "la suspension de l'incrédulité". Le lecteur doit savoir qu'un récit est une histoire imaginaire, sans penser pour autant que l'auteur dit des mensonges. Simplement, comme l'a dit Searle³, l'auteur *feint* de faire une affirmation vraie. Nous acceptons le pacte fictionnel et nous feignons de penser que ce qu'il nous raconte est réellement arrivé. » Umberto Eco, *Six promenades dans le bois du roman et d'ailleurs*, coll. « Le livre de poche », Paris, Grasset, 1994, p. 81.

⁴ Jean Paul Sartre déclare ainsi que « les êtres romanesques ont leurs lois, dont voici la plus rigoureuse : le romancier peut être leur témoin ou leur complice, mais jamais les deux à la fois. Dehors ou dedans. » (« M. François Mauriac et la liberté », in *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 48.)

⁵ Tom Kindt, « L'art de violer le contrat ; une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et J.M. Schaeffer, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp. 167-178.

coopération » que partagent les deux interlocuteurs. Tom Kindt liste alors les « maximes conversationnelles »¹ du narrateur et établit les règles de la quantité (parler de manière proportionnelle par rapport aux informations à donner), de la qualité (« que votre contribution soit véridique ») et de la relation (ce qui signifie « parler à propos », sans ambiguïté et sans obscurité). Ce serait à partir de ces maximes qu'un contrat communicationnel fiable pourrait être mis en place. Quel pacte mettent en place les romans de notre corpus lors de leur ouverture ?

Le roman de Dostoïevski dresse les conditions du pacte fictionnel dès ses premières pages durant lesquelles le narrateur se présente comme un simple témoin d'événements ayant eu lieu treize ans auparavant. Le lecteur est donc prévenu que ses connaissances sont limitées.

On peut même remarquer que sa position est soulignée avant même le début du récit. Lors de la préface, celui signant « l'auteur »² se présente comme un « biographe »³, ce qui sous-entend fortement que son récit porte sur un être réel, provenant du même monde que lui. « L'auteur » racontant cette histoire (adoptant alors la position de narrateur), se présente comme un simple spectateur de la vie d'Alexéï Fiodorovitch Karamazov et donne son avis sur son « héros »⁴ comme s'il l'avait connu. Dès la préface, il déplore la nature d'un héros « aussi modeste, aussi vague »⁵ ainsi que la répartition du récit de sa vie⁶. Il semble être un chroniqueur forcé par la réalité des choses, regrettant de ne pouvoir modifier son récit : Alexéï Karamazov ne serait pas une simple création que l'auteur pourrait façonner selon son désir. Tous ces éléments orientent le lecteur vers une biographie non fictionnelle. L'auteur qui, jusqu'à preuve du contraire, est Fiodor Dostoïevski, aurait donc assisté aux événements qu'il va raconter et son héros serait un être réel.

Ce n'est qu'au début du récit que le lecteur comprend que « l'auteur » de la préface pourrait n'être qu'un être de fiction, mettant en place son roman dès l'hypertexte. En effet, au chapitre I, le narrateur affirme son appartenance au monde de la diégèse grâce à l'usage du déterminant possessif « notre »⁷. Dès les premières pages du premier chapitre, il souligne l'aspect partial et fragmenté de

¹ *Ibid.*, pp. 171-172.

² L'édition de la Pléiade propose une « préface » signée par « l'auteur » (*FK*, pp. 1-2) tandis que la version originale place au début du roman ce qu'André Markowicz traduit par « une note de l'auteur » [«От автора» *БК*, p. 9].

³ *FK*, p. 2. [«биограф» *БК*, p. 10.] Il utilise ainsi à deux reprises le mot de « biographie » pour parler de son texte (*FK*, p. 1). Le terme russe, lui aussi présent deux fois, est «жизнеописание» (*БК*, p. 9, p. 10) qu'André Markowicz traduit, lui, par « histoire de la vie » (*FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 11, p. 12).

⁴ *FK*, p. 1. [«героя» *БК*, p. 9.]

⁵ *FK*, p. 2. [«такого скромного и неопределенного героя» *БК*, p. 10.]

⁶ «[...] но беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а романов два.» *БК*, p. 10. [« [...] , mais le malheur est que, pour une biographie, j'ai deux romans. » *FK*, p. 1.]

⁷ « notre district » *FK*, p. 5 [«нашего уезда» *БК*, p. 13.]

son récit : il choisit quoi raconter et quand¹, fait ouvertement des suppositions² et se fonde sur les rumeurs et les opinions des locaux comme source d'information³. Deux hypothèses s'offrent alors au lecteur : soit l'auteur de la préface est bien Fiodor Dostoïevski et le narrateur du récit est un nouveau personnage, soit « l'auteur » de la préface est déjà le narrateur intradiégétique⁴. Le pacte romanesque établit donc le narrateur comme un personnage intradiégétique, biographe d'un être qu'il a connu et donc auteur des pages lues par le lecteur. Il se différencie donc de l'auteur réel, Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski.

Les chapitres suivants confirment que le narrateur est bien un témoin intradiégétique. Par exemple, il avoue ne plus se souvenir de certains éléments de son récit⁵ et se rabat sur les bruits de couloirs⁶, ce qui souligne son immersion dans le monde de la diégèse. De même, il s'avoue défaillant quant à certaines connaissances plus générales qui faciliteraient son récit⁷ : le narrateur est donc un être limité, bien différent en cela d'un démiurge au savoir universel. Il fait d'ailleurs un usage régulier du verbe « казаться » qu'on peut traduire par « sembler » ou « paraître »⁸, ce qui met en avant son statut d'observateur extérieur. De plus, ce narrateur ne se contente pas de raconter la vie d'un autre, mais retrace également ses propres réactions lors des événements clés auxquels il a assisté⁹. Ce narrateur n'est donc pas qu'une voix : il est un homme avec son histoire propre, dont l'enfance lui permet de témoigner de la manière dont on traitait auparavant les possédées¹⁰. Le narrateur est donc un homme qui a connu la famille Karamazov, a assisté aux événements de loin et dont les

¹ «[...] о которой сообщу в своем месте. Теперь же скажу об этом “помещике” [...]» *БК*, p. 13. [« J'en parlerai plus loin et me bornerai pour l'instant à dire quelques mots de ce “propriétaire” [...] » *FK*, p. 5.] ; «[...] объяснять слишком не стану.» *БК*, p. 14. [« Je crois inutile de l'expliquer trop longuement. » *FK*, p. 5.]

² «[...] поступок Аделаиды Ивановны Миусовой был без сомнения отголоском чужих веяний и тоже пленной мысли раздражением. Ей, может быть, захотелось заявить женскую самостоятельность [...]» *БК*, p. 14. [« [...] la décision que prit Adélaïde Mioussov fut sans doute l'écho d'influences étrangères, l'exaspération d'une âme captive. Elle voulait peut-être affirmer son indépendance. [...] » *FK*, p. 6.] ; «Кто знает впрочем, может быть, было это в нем и наивно.» *БК*, p. 16. [« Qui sait, d'ailleurs, peut-être était-ce de sa part naïveté ? » *FK*, p. 7.]

³ «Рассказывали, что молодая супруга выказала при том несравненно более благородства и возвышенности, нежели Федор Павлович, [...]» *БК*, p. 15. [« On rapporte que la jeune femme se montra beaucoup plus noble et plus digne que Fiodor Pavlovitch [...] » *FK*, p. 6.]

⁴ Cette deuxième option semble plus logique puisque le récit est fait par un « biographe », un narrateur assumant sa position d'auteur.

⁵ «[...] доподлинно не знаю [...]» *БК*, p. 18. [« [...] je ne sais plus au juste [...] » *FK*, p. 9.]

⁶ «Подробностей не знаю, но слышал лишь то, что [...]» *БК*, p. 20. [« J'ignore les détails, j'ai seulement entendu dire que [...] » *FK*, p. 11.]

⁷ Alors qu'il entreprend d'expliquer à son lecteur ce qu'est le phénomène des startsy, il écrit : « [...] je regrette de n'avoir pas, dans ce domaine, toute la compétence nécessaire. » (*FK*, p. 25) [«[...] и вот жаль, что чувствую себя на этой дороге не довольно компетентным и твердым.» *БК*, p. 38.]

⁸ «Кажется» *БК*, p. 18. [« paraît-il » *FK*, p. 9.] ; «Кажется» *БК*, p. 19. [« semblait-il » *FK*, p. 10.] ; «Кажется» *БК*, p. 43. [« avait paru » *FK*, p. 29.]

⁹ «[...] я, помню, даже и тогда еще задавал себе этот вопрос с каким-то почти беспокойством.» *БК*, p. 19. [« Il me souvient que je me posai dès lors cette question avec une certaine inquiétude. » *FK*, p. 15.] ; «[...] мне Иван Федорович всё казался загадочным [...]» *БК*, p. 26. [« [...] Ivan Fiodorovitch me parut énigmatique [...] » *FK*, p. 16.]

¹⁰ «Не знаю, как теперь, но в детстве моем мне часто случалось в деревнях и по монастырям видеть и слышать этих кликуш.» *БК*, p. 62. [« J'ignore ce qui se passe maintenant, mais dans mon enfance j'eus souvent l'occasion de voir et d'entendre ces possédées, dans les villages et les monastères. » *FK*, p. 48.]

expériences passées lui ont constitué un système de référence qui lui est personnel.

Dans la suite du roman, les preuves de son existence intradiégétique relevées jusqu'ici s'intensifient. Le fait qu'il rapporte des propos qui lui ont été adressés¹ montre qu'il a à cœur de fonder son récit sur des témoignages de premier plan. Quand cela n'est pas possible, il se contente de rapporter le savoir du grand nombre². De plus, il prend la peine d'expliquer comment il a obtenu certaines de ses informations : il souligne ainsi qu'Alexéï Karamazov lui-même lui révéla quelques éléments et lui confia son manuscrit retraçant la vie et la mort du *starets*³. Ce narrateur apparaît donc bien comme un simple témoin et, à partir de cela, le lecteur établit un pacte romanesque simple : l'histoire qu'il lit est racontée du point de vue d'un personnage, soit « du dehors » pour reprendre le classement de Tzvetan Todorov. Le narrateur est un témoin rapportant ses propres observations et les informations qu'il a pu glaner grâce à une enquête rétrospective. Certains renseignements peuvent donc manquer et d'autres être incertains. Le narrateur paraît respecter la « maxime de la qualité » citée ci-dessus en apportant une contribution véridique à l'histoire, laquelle donne l'illusion d'être réelle. Le lecteur accepte ainsi de croire à l'histoire de la famille Karamazov et de faire confiance à ce narrateur-témoin⁴.

Le pacte narratif proposé dans *À la recherche du temps perdu* semble, lui aussi, assez clair. La première phrase du roman⁵ annonce sans ambiguïté qu'il s'agit d'un regard personnel et rétrospectif : le narrateur revient sur ses souvenirs et le lecteur pense alors s'engager dans un récit autobiographique. De manière tout à fait traditionnelle, « Combray » commence d'ailleurs par un récit d'enfance, présentant la famille et les lieux du passé. La prédominance de la première personne du singulier individualise ce narrateur qui peu à peu prend la figure d'un enfant rêveur, ayant peur de

¹ On relever par exemple : «Он горд, — говорил он нам тогда про него, [...]» БК, р. 26. [« Il est fier, nous disait-il, [...] ». » FK, р.15.] ; «“Трудно узнать, о чем он думает”, — отзывались иной раз разговаривавшие с ним.» БК, р. 87. [« “Il est difficile de savoir à quoi il pense”, disaient parfois ses interlocuteurs. » FK, р. 71.] ; «РАКИТИН повествовал потом, что [...]» БК, р. 107. [« Rakitine raconta par la suite que [...] » FK, р. 91.] «Подходил монашек, как и сам передавал он потом, с величайшим страхом.» БК, р. 206. [« Le moine s'approcha, comme il le raconta plus tard, avec une grande frayeur. » FK, р. 182.]

² À propos de Dmitri, par exemple, le narrateur tire son savoir de celui de la doxa : «[...] все знали или слышали о чрезвычайно тревожной и “кутящей” жизни, которой он именно в последнее время у нас предавался, равно как всем известно было и то необычайное раздражение, до которого он достиг в ссорах со своим отцом из-за спорных денег. По городу ходило уже об этом несколько анекдотов.» БК, р. 87. [« [...] tout le monde était au courant de sa vie agitée et des excès auxquels il s'adonnait ces derniers temps, de même qu'on connaissait l'exaspération qui s'emparait de lui dans ses querelles avec son père, pour des questions d'argent. Il circulait en ville des anecdotes à ce sujet. » FK, р. 71.]

³ «Здесь я должен заметить, что эта последняя беседа старца с посетившими его в последний день жизни его гостями сохранилась отчасти записанною. Записал Алексей Федорович Карамазов некоторое время спустя по смерти старца на память.» БК, р. 349. [« Je dois remarquer que ce dernier entretien du *starets* avec ses visiteurs le jour de sa mort fut conservé en partie par écrit. Ce fut Alexéï Fiodorovitch Karamazov qui le rédigea de mémoire quelque temps après. » FK, р. 307.]

⁴ Robert L. Belknap affirme même que ce narrateur-témoin est une astuce de Dostoïevski pour rendre le récit plus crédible auprès du lecteur. (voir *The Structure of the Brothers Karamazov*, op. cit., pp. 78-81.)

⁵ « Longtemps, je me suis couché de bonne heure [...] » CS, р. 3.

dormir. Ce « je » initial demeure constant tout au long du premier tome et même tout au long de la *Recherche* : le lecteur ne peut l'oublier. De plus, cette autobiographie, ancrée plusieurs fois dans la réalité¹, suit une logique chronologique : le narrateur évoque d'abord son enfance et ses rêves de romances à Combray, puis il raconte son amour pour Gilberte dont le lecteur peut suivre les progrès et l'échec. Les premiers tomes donnent donc à lire sans ambiguïté l'autobiographie du narrateur.

Cependant, notre étude se concentre sur le tome cinq et le six : *La Prisonnière* et *Albertine disparue*. Leur incipit présente-t-il un pacte narratif différent des premiers tomes ? On remarque que *La Prisonnière* s'ouvre sur le même thème que *Du Côté de chez Swann* : la chambre du narrateur². Cependant, il s'agit ici du réveil du héros et non de son endormissement.

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait.³

Le lecteur retrouve le narrateur dans une position et une pièce qui lui est familière : cet incipit ne rompt pas avec celui du premier tome. La vie du narrateur, dont la chronologie se fait plus floue, est toujours le sujet du roman. Ce dernier dévoile ainsi ses habitudes et ses pensées : il insiste sur son point de vue limité et subjectif⁴. Cette vision partielle du narrateur est régulièrement constatée tout au long de la *Recherche* : incapable de connaître les pensées et les sentiments d'autrui, il ne peut que les deviner, tout comme le temps qu'il fait dehors alors qu'il est enfermé dans sa chambre. La continuité de l'autobiographie est, de plus, soulignée par l'évocation des souvenirs du vieux narrateur que le lecteur considère comme l'auteur des pages qu'il lit.

Quand je pense maintenant que mon amie était venue [...], ce que j'évoque aussitôt par comparaison [...] celle [la nuit] où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien.⁵

Non seulement le narrateur évoque un événement déjà relaté, instaurant une continuité entre les différents tomes, mais en plus il souligne que son récit est le fruit de l'exercice de sa mémoire. Le lecteur paraît donc suivre les souvenirs d'un homme âgé se remémorant sa vie.

Le tome suivant, *Albertine disparue*, s'ouvre *in medias res* : le narrateur découvre qu'Albertine s'est enfuie.

¹ On pense par exemple à la description du tableau du Cercle de la rue royale dans lequel se trouve Swann, ou encore, de façon plus tardive, le dîner des Verdurin avec les Goncourt. « Ce genre de jeux d'illusions, écrit Dorrit Cohn, montre jusqu'où pouvait aller Proust pour ancrer sa fiction dans la réalité, à la manière des romans réalistes en général, et plus particulièrement des romans historiques et des mémoires fictionnels – tous genres auxquels la *Recherche* s'apparente. » (*Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 104.)

² Notons que Michel Butor, dans *Répertoire*, s'intéresse aux sept chambres qui structurent le cycle romanesque, et auxquelles on revient comme dans un passage obligé (« Les sept femmes de Gilbert le Mauvais », in *Répertoire IV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, pp. 293-322.)

³ *P*, p. 519.

⁴ « Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. » *Ibid.*, p. 519.

⁵ *Ibid.*, p. 520.

« Mademoiselle Albertine est partie » ! Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que [...]. Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance ; [...]. Ce fut dans cet ordre d'idées que mon instinct de conservation chercha pour les mettre sur ma blessure ouverte les premiers calmants [...].¹

On constate ici que le héros demeure toujours au centre de l'œuvre puisqu'il parle de « [sa] souffrance » et qu'il évoque ses tentatives pour « [s']analyser ». Cet examen rétrospectif d'une douleur qui fut violente et soudaine souligne le temps de réflexion qu'a eu le narrateur entre l'événement et la rédaction. Le lecteur bénéficie ainsi de ses réflexions puisqu'il prend soin de partager ses sentiments et de les expliquer au lecteur.

À la recherche du temps perdu semble donc être un récit que fait un homme de sa vie passée, depuis son enfance jusqu'au moment de la rédaction. L'aspect du récit correspond à la position « avec », selon Tzvetan Todorov, puisque le narrateur est un personnage au cœur de l'action, à la fois héros et témoin des événements. Le pacte romanesque mis en place permet ainsi au lecteur de faire semblant de croire à l'existence de ce narrateur et ainsi en l'authenticité du récit.

L'incipit des *Faux-monnayeurs* met lui aussi en place un contrat narratif traditionnel : le narrateur semble être un demiurge omniscient. Dès l'incipit du roman, le lecteur entre immédiatement dans les pensées de Bernard :

« C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor », se dit Bernard.²

L'illusion que le narrateur peut être le personnage qui parle est vite rectifiée par l'incise finale. Puisque le narrateur relaye les pensées d'un personnage qui lui est extérieur, il semble avoir une position omnisciente. En effet, immédiatement après, il rapporte sans hésitation la localisation des autres membres de la famille Profitendieu.

Mais non : son père et son frère aîné étaient retenus au Palais ; sa mère en visite ; sa sœur à un concert ; et quant au puîné, le petit Caloub, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour. Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot ; il n'avait plus devant lui que trois semaines.³

Le narrateur semble ainsi avoir une connaissance précise de la situation générale. Certes, il est également possible de voir ici un discours indirect libre : l'ouverture de cette phrase suggère qu'il s'agit d'une réponse à la première pensée de Bernard. Le narrateur serait-il alors capable de ne rapporter les pensées que d'un seul personnage ? Il semble que non : la dernière phrase de ce passage confirme la position omnisciente du narrateur. L'usage de son nom complet et le résumé de sa vie passée indiquent l'enjeu de ce passage : donner au lecteur des informations nécessaires à la bonne compréhension de la situation et à l'introduction du personnage. Immédiatement après, le

¹ *AD*, p. 3.

² *FM*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 13.

narrateur reprend à nouveau les paroles de Bernard (« Ça joue la larme »¹) lesquelles ne sont compréhensibles que grâce à l'explication précédente du narrateur (« Une goutte de sueur coula le long de son nez, et s'en alla tomber sur une lettre qu'il tenait en main »²). Le narrateur a donc le pouvoir de faire des allées et venues entre une vision interne (les pensées de Bernard) et une vision externe (sa situation physique, son passé). Aussi est-il à même de donner des indications précises³ non seulement sur la vie du personnage que nous venons de découvrir et qui semble être le héros du roman, mais aussi sur ses habitudes et celles de ses camarades⁴. Son savoir est ainsi établi dès l'ouverture du roman : il connaît tout de son héros, les habitudes, les pensées et le passé.

Mais le narrateur ne se focalise pas que sur Bernard Profitendieu. Dès le premier chapitre, il se détache de lui pour aller observer d'autres personnages. Quand Bernard quitte son domicile pour aller retrouver ses camarades, le narrateur semble adopter son point de vue : il remarque ainsi qu'il y a des individus que le jeune homme ne connaît pas⁵ et ne rapporte les propos de Dhurmer que tant que son héros les écoute⁶. Cependant, il abandonne ce personnage pour s'intéresser à un nouveau : Olivier Molinier. Il manifeste ainsi son savoir démiurgique en rapportant les sentiments secrets d'Olivier et son attachement à Bernard⁷. De même, il introduit ensuite le personnage de Lucien Bercaïl et décrit ce qu'il ressent avec certitude⁸. On peut remarquer avec Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, que « ce narrateur semble ainsi exercer une certaine maîtrise sur son récit, en particulier sur les personnages qu'il s'accorde le pouvoir de comprendre. »⁹ Par la suite, l'usage du futur pour annoncer l'avenir de Mme Profitendieu conforte cette position de démiurge omniscient¹⁰.

Le narrateur semble donc avoir tout pouvoir. La vision qu'il propose est une vision « par derrière », selon la terminologie de Tzvetan Todorov. Afin d'avoir l'illusion que l'histoire racontée est authentique, le lecteur accepte de ne pas interroger l'origine du savoir du narrateur et feint de croire qu'une vision omnisciente est possible. Les informations rapportées par ce démiurge sont

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Nous apprenons où il vit : « La rue de T..., où Bernard Profitendieu avait vécu jusqu'à ce jour, est toute proche du jardin du Luxembourg. » *Ibid.*, p. 14.

⁴ « Là, près de la fontaine Médicis, dans cette allée qui la domine, avaient coutume de se retrouver, chaque mercredi entre quatre et six, quelques-uns de ses camarades. » *Ibid.*, p. 14.

⁵ « Quelques-uns s'y étaient adjoints que Bernard ne connaissait pas encore. » *Ibid.*, p. 15.

⁶ « Bernard n'écoutait plus le discoureur [...]. » *Ibid.*, p. 15.

⁷ « [Olivier] a beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle secrète réserve, quelle pudeur, tient ses camarades à distance. Il souffre de cela. Sans Bernard, il en souffrirait davantage. » *Ibid.*, p. 15.

⁸ « Il ose rarement s'avancer, mais devient fou de joie dès qu'il voit qu'Olivier s'approche. » *Ibid.*, p. 17.

⁹ Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, *Le Roman somme d'André Gide*, coll. « CNED-PUF », Paris, Les Presses Universitaires de France, 2012, p. 54.

¹⁰ « Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas. » *FM*, p. 32.

donc supposées être justes¹, ce qui concorde avec la maxime de la « contribution véridique ». Capable de pénétrer dans les pensées de différents protagonistes dès les deux premiers chapitres (Bernard, Olivier, M. Profitendieu, Mme Profitendieu, Antoine), tout en conservant l'anonymat traditionnel du narrateur omniscient, il propose à son lecteur un pacte narratif relativement classique.

Chacune de nos œuvres propose ainsi un pacte narratif conventionnel. Les événements des *Frères Karamazov* sont rapportés par un témoin éloigné se fondant sur ses observations et sur son enquête personnelles. *À la recherche du temps perdu* est le récit d'un personnage au cœur de l'intrigue puisqu'il s'agit, en apparence, d'une autobiographie. Enfin, *Les Faux-monnayeurs* sont racontés par un être omniscient connaissant les pensées, le passé et le futur de ses protagonistes. Sous réserve que ces narrateurs respectent leur position initiale, le lecteur parvient à créer l'illusion de l'authenticité de ce qu'il lit. Or, au début de ces romans, ces-derniers semblent bien respecter les maximes suggérées par Tom Kindt et permettre à un pacte romanesque d'être établi.

(b) *Des entorses au pacte initial non prises en compte par le lecteur.*

Il est notable que ces pactes narratifs subissent des entorses dès le début de chacune de nos œuvres. Cependant, on constate que le lecteur les outrepassé sans difficulté. Bien que le narrateur adopte parfois une position bancal par rapport au contrat de lecture originel, le lecteur est disposé à fermer les yeux sur ces manquements pour le bien de la narration, de la même façon qu'il accepte de croire à l'existence d'un démiurge omniscient. En effet, ce sont ces infractions au pacte romanesque initial qui permettent de maintenir le suspense et l'intérêt du roman : sans elles, certains éléments n'auraient pas été renseignés ou alors tout aurait été dit immédiatement. Cette tolérance du lecteur dépend cependant de la bonne volonté du narrateur : si celui-ci fournit des explications, même peu probables, le lecteur fait alors l'effort de les croire, afin de pouvoir continuer sa lecture sans remettre en cause l'histoire déjà lue. Quelles sont ces entorses au pacte narratif outrepassées par le lecteur dans les romans de notre corpus ?

Comme nous l'avons vu ci-dessus, le narrateur des *Frères Karamazov* est un témoin éloigné de l'action ayant mené son enquête. Or, il est pourtant informé d'éléments très intimes qui semblent dépasser ses capacités d'enquête. Quelle explication donne-t-il pour justifier ce savoir abusif ?

En plus d'avoir effectué sa propre enquête, le narrateur aurait aussi bénéficié de confessions

¹ Alors qu'il parle de l'ultime chapitre de la deuxième partie du roman lors duquel le narrateur se présente comme l'auteur, Andrée Bouveret souligne que : « Sur le plan de la stylistique, quand le narrateur se désigne comme auteur, il est l'un des protagonistes de l'énonciation. La narration est rapportée à la troisième personne, c'est le type même du texte à neutralité bienveillante, relaté en style direct. » (« Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. », in *Le Romancier*, op. cit., p. 32.)

provenant des personnages eux-mêmes. Certains chapitres sont racontés du point de vue de protagonistes secondaires : la vision de Mioussov, par exemple, prend rapidement le dessus au chapitre I et II du livre II. Le narrateur connaît et rapporte les pensées de ce personnage durant la visite du monastère¹, ce qui permet au lecteur de découvrir l'apparence et le visage du *starets* à travers ses yeux². Comment le narrateur a-t-il pu prendre connaissance des pensées de Mioussov ? Selon toute vraisemblance, celles-ci lui auraient été rapportées par le personnage lui-même, ce qui peut surprendre, car certaines lui font bien peu honneur. C'est cependant la seule justification en adéquation avec le pacte narratif initial. Ainsi, la première explication plausible est le recours à la confession. De la même façon, Aliocha aurait discuté avec le narrateur des événements de cette période de sa vie et ce serait grâce à cela que son exaltation après la veillée du corps du *starets* Zosime est rapportée en détail³.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и испушенно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоя и люби сини слезы твои...» — прозвенело в душе его. [...] «Кто-то посетил мою душу в тот час», — говорила он потом с твердою верой в слова свои...⁴

Ici, le narrateur paraît être un observateur immédiat, dissimulé aux alentours, notant les gestes d'Aliocha. Mais il décrit également ses émotions, comme s'il pouvait lire dans les pensées du jeune homme. Cependant, la phrase finale sous-entend une explication acceptable : Aliocha aurait rapporté au narrateur ce moment de sa vie, et ce dernier citerait les paroles du jeune Karamazov. Pourtant, certains passages semblent difficiles à relater : la description du rêve d'Aliocha dans la

¹ Le chapitre I du livre II adopte rapidement le point de vue de Mioussov («Миусов рассеянно смотрел на могильные камни около церкви и хотел было заметить, что могилки эти, должно быть, обошлись дороговько хоронившим за право хоронить в таком “святом” месте, но промолчал: простая либеральная ирония перереждалась в нем почти что уж в гнев.» *БК*, p. 47. [« Mioussov contemplait d'un air distrait les pierres tombales disséminées autour de l'église et voulut faire la remarque que les occupants de ces tombes avaient dû payer fort cher le droit d'être enterrés en un lieu aussi “saint”, mais il garda le silence : son ironie de libéral faisait place à l'irritation. » *FK*, p. 34.]) et se termine sur les pensées de ce même personnage («Вошел он несколько раздраженный... “Ну, теперь заране себя знаю, раздражен, заспорю начну горячиться — и себя и идею унижу”, — мелькнуло у него в голове.» *БК*, p. 51. [« Il éprouva une légère irritation. “Eh bien ! je le sais d'avance, énervé comme je suis, je vais discuter, m'échauffer... m'abaïsser, moi et mes idées”, se dit-il. » *FK*, pp. 37-38.])

² «С первого мгновения старец ему не понравился. [...] “По всем признакам злобная и мелко-надменная душонка”, — пролетело в голове Миусова. Вообще он был очень недоволен собой.» *БК*, p. 53. [« Dès l'abord, le *starets* lui déplut. [...] “Selon toute apparence, une âme malveillante, mesquine, présomptueuse”, pensa Mioussov, qui se sentait fort mécontent de lui. » *FK*, p. 39.]

³ En effet, jusqu'à l'épisode de folie d'Ivan (livre XI, chapitre IX) la logique narrative du récit n'est pas remise en question de façon drastique : le lecteur peut toujours trouver des explications qui, bien que bancales, suffisent à maintenir l'illusion d'une continuité du pacte de lecture initial.

⁴ *БК*, p. 440. [« Il ignorait pourquoi il étreignait la terre ; il ne comprenait pas pourquoi il aurait voulu, irrésistiblement, l'embrasser tout entière ; mais il l'embrassait en sanglotant, en l'inondant de ses larmes, et il se promettait avec exaltation de l'aimer, de l'aimer toujours. “Arrose la terre de larmes de joie et aime-les...” Ces paroles retentissaient dans son âme. [...] “Mon âme a été visitée à cette heure”, disait-il plus tard, en croyant fermement à la vérité de ses paroles. » *FK*, pp. 389-390.]

cellule du *starets* est trop détaillée pour provenir d'un résumé fait après coup¹. Cependant, ce simple « ГОВОРИЛ ОН ПОТОМ » (« disait-il plus tard ») à la fin du chapitre permet au lecteur de se raccrocher à une explication logique et de maintenir intact le pacte romanesque. On retrouve cette idée de confession *a posteriori* lors de la scène du meurtre, avec les propos de Dmitri Karamazov². Le narrateur semble avoir recueilli les confessions de tous les personnages présents durant la semaine précédant le meurtre. Il connaît aussi avec nombre de détails des événements où il ne pouvait pas être présent. Ainsi il rapporte précisément le récit que le *starets* fit à ses disciples la veille de sa mort et les événements qui ont eu lieu chez les Karamazov la semaine précédant la nuit du meurtre. Dans le premier cas, le narrateur affirme avoir obtenu ses informations grâce au manuscrit qu'Aliocha a rédigé afin de relater la vie de son *starets*. Cette explication tout à fait crédible satisfait le lecteur. De même, ses connaissances sur les interactions entre les membres de la famille Karamazov et sur l'emploi du temps de Dmitri la nuit du meurtre peuvent provenir de sa présence au procès³. Cependant, il ne prend jamais la peine de justifier son savoir : c'est au lecteur de le faire. Ce dernier se raccroche donc aux idées hypothétiques de confessions et d'enquête pour valider le récit parfois déviant du narrateur, et ce même si cette forme de renseignement aurait difficilement pu lui apprendre tout ce qu'il sait.

Le pacte romanesque d'*À la recherche du temps perdu* présente un narrateur racontant sa propre vie. Il connaît donc son passé et son futur, c'est-à-dire les événements appelés à se dérouler jusqu'au moment où la diégèse et le temps de l'écriture se rejoindront. Ainsi il est normal qu'il connaisse ses émotions, ses pensées, les habitudes des gens autour de lui et leurs aventures. Cependant, dès la deuxième partie du premier tome, intitulée « Un amour de Swann », à la manière d'un être omniscient, le narrateur a accès à des informations auxquelles il ne peut normalement pas prétendre. En effet, il connaît les pensées et les sentiments de Swann avec précision⁴, est capable de relater des

¹ «Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят, и веселая толпа и... где же премудрый архитриклн? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидал меня, идет сюда... Господи!.. /Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся.» БК, р. 438. [« Mais qu'arrive-t-il ? Pourquoi la chambre oscille-t-elle ? Ah ! oui... ce sont les noces, le mariage... bien sûr. Voici les invités, les jeunes époux, la foule joyeuse et... où donc est le sage maître d'hôtel ? Qui est-ce ? La chambre oscille de nouveau... Qui se lève à la grande table ? Comment... lui aussi est ici ? Mais il était dans son cercueil... Il s'est levé, il m'a vu, il vient ici... Seigneur !... / En effet, il s'est approché, le petit vieillard sec au visage sillonné de rides, riant doucement. » FK, p. 387.]

² «Бог, — как сам Митя говорил потом, — сторожил меня тогда [...]» БК, р. 476. [« Dieu m'a préservé à ce moment », devait dire plus tard Mitia [...]. » FK, p. 419.]

³ De nombreux détails sont donnés lors de ce procès comme en témoigne la phrase suivante : «(Тут прокурор описал семейную встречу в монастыре, разговоры с Алешей и безобразную сцену насилия в доме отца, когда подсудимый ворвался к нему после обеда.)» БК, р. 842. [« Ici le procureur décrit la réunion de famille au monastère, les conversations avec Aliocha et la scène scandaleuse chez Fiodor Pavlovitch, chez qui l'accusé avait fait irruption après dîner. » FK, p. 732.]

⁴ Il explique ainsi comment la ressemblance d'Odette avec une peinture de Botticelli a causé l'amour de Swann (CS, p. 220) et il détaille les pensées et sentiments de Swann lors de ses crises de jalousie (*Ibid.*, pp. 268-269).

scènes de l'intimité d'Odette et de Charles Swann¹ et connaît leur code (« faire cattleyas »²) et leurs habitudes³. Le lecteur peut ainsi suivre l'évolution de la jalousie chez Swann tout au long de son amour pour Odette. Or, cette histoire eut lieu avant même la naissance du narrateur. Comment peut-il en savoir autant, être crédible et sembler véridique ? L'explication qu'il fournit se trouve à la fin de « Combray », partie précédant immédiatement « Un amour de Swann » :

C'est ainsi que je restais souvent à songer au temps de Combray [...] dont l'image m'avait été plus récemment rendue par [...] association de souvenirs à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris ; au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus faciles à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semblait impossible de causer d'une ville à une autre — tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée. Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux — entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris — sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de « formation ».⁴

Cette explication assez superficielle des détails que possède le narrateur sur la vie de Swann ne convaincrait aucun lecteur qui s'y pencherait avec un esprit critique : même une personne très amie avec Swann ne pourrait pas rapporter ses pensées exactes comme il le fait. Cependant, le narrateur lui-même souligne l'in vraisemblance d'un tel savoir. Or le fait qu'il reconnaisse son improbabilité et s'en étonne permet de la rendre crédible. La comparaison avec l'invention du téléphone, chose qui semblait impossible quelques années avant, souligne que ce récit a, lui aussi, une explication logique bien qu'elle paraisse absurde. Grâce à ce stratagème, il assure la vérité de cette explication, laquelle, bien qu'inattendue, semble valable. Le lecteur doit donc mettre son scepticisme de côté et accepter que le narrateur ait pu apprendre tous ces éléments grâce au rassemblement de différents témoignages. Marcel Muller, dans *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, souligne d'ailleurs que le narrateur, supposé être acteur, laisse parfois place à un « Romancier » qui ne prétend plus être un simple témoin.

La situation privilégiée du Romancier est définie d'abord par la liberté de déplacement dans le temps et déplacement dans l'espace. Ces deux formes de libertés sont le plus souvent associées. Proust use rarement de la concomitance : le Romancier n'est presque jamais le témoin d'incidents exactement contemporains

¹ « Il arriva chez elle après onze heures, et, comme il s'excusait de n'avoir pas pu venir plus tôt, elle se plaignit que ce fût en effet bien tard, l'orage l'avait rendue souffrante, elle se sentait mal à la tête et le prévint qu'elle ne le garderait pas plus d'une demi-heure, [...] » *Ibid.*, p. 268.

² *Ibid.*, p. 230.

³ « Maintenant, tous les soirs, quand il l'avait ramenée chez elle, il fallait qu'il entrât, et souvent, elle ressortait en robe de chambre et le conduisait jusqu'à sa voiture [...]. [...] les soirs de plus en plus rares où il allait dans le monde, elle lui demandait de venir chez elle avant de rentrer, quelque heure qu'il fût. » *Ibid.*, p. 231.

⁴ *CS*, pp. 183-184.

de ceux qui défilent dans le champ perceptif du Héros. [...] Seul le Romancier est à même de rapporter les paroles échangées sur l'âge de Swann, sur sa tristesse, sur la façon dont il a été remercié pour le vin d'Asti. Aucun lecteur ne se rend compte de ce changement d'optique.¹

Le narrateur, héros de sa propre histoire, se dédouble donc régulièrement pour adopter un point de vue différent. Or, le lecteur, pris dans le tourbillon romanesque, fait souvent peu attention à cette dualité du personnage et à la vraisemblance du récit. En effet, tant que la position de ce dernier ne pollue pas son discours, le lecteur tolère une certaine largesse de vision. Le pacte narratif, comme on le voit, peut être d'une grande souplesse.

Ainsi, alors qu'il rapporte avec précision des scènes auxquelles il n'a pourtant pas assisté, le narrateur explique souvent son savoir par le témoignage d'autrui. C'est grâce au rapport du sculpteur Ski qu'il peut raconter précisément le sauvetage de M. de Charlus par la princesse de Parme². De même, la discussion entre les Verdurin à propos de l'état de santé de Saniette après sa crise cardiaque lui aurait été relatée par le docteur Cottard³. Ce dernier, pourtant, n'a pas assisté à cette discussion intime entre mari et femme. Le bon docteur a seulement été mis dans la confidence parce qu'il devait servir de prête-nom pour couvrir la générosité des Verdurin envers Saniette. Pourtant, dans la bouche du narrateur, il semble que le témoignage de Cottard ait suffi à lui fournir toutes les informations qu'il relaye. Cette explication invraisemblable procure un alibi au narrateur qui peut continuer son récit comme si de rien n'était. Selon Brian G. Rogers, cette manière de justifier son savoir se retrouve régulièrement dans la littérature⁴. Ces quelques entorses au pacte narratif initial ne démarqueraient pas la *Recherche* d'autres romans : le lecteur ne verrait donc pas dans ces excursions peu orthodoxes une infraction grave au pacte initial, mais des exceptions conformes à la tradition de la narration romanesque. Le lecteur, dans les premiers tomes de la *Recherche*, accepte ainsi inconsciemment de fermer les yeux sur certaines entorses au pacte narratif afin de maintenir la lisibilité du récit.

Chez *Les Faux-monnayeurs*, on remarque également des manquements au contrat de lecture dressé au début. S'il est relativement classique pour un narrateur à la connaissance limitée d'outrepasser les frontières que lui impose son point de vue, comme nous l'avons vu ci-dessus avec la technique du « voyeur », l'ignorance abusive d'un narrateur omniscient est bien moins fréquente.

¹ Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Librairie Droz, 1965, p. 109.

² « [...] me raconta Ski, [...] » *P*, p. 825.

³ « Il en parla, à moi du moins, car c'est par lui que j'appris ce fait quelques années plus tard, à l'enterrement même de Saniette. » *Ibid.*, p. 829.

⁴ « The creation of viewpoints normally inaccessible to the individual enlarges the perspectives of different "moi". Sometimes referred to as the "voyeur technique", these optical manipulations extend the boundaries of subjectivity and are frequently introduced in novels like *La Princesse de Clèves* where letters, reported conversations, and characters or events observed through windows or other opening modify points of view. Interrogations, enquiries and other devices are also copied from the novels of Dostoevsky, Hardy and Barbey d'Aureville, [...] » Brian G. Rogers, *The Narrative Techniques of À la recherche du temps perdu ; Revised and augmented Edition of Proust's Narrative Techniques*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 126.

Or, dans ce roman, le narrateur se présente comme un démiurge : il est donc supposé avoir accès à toutes les informations qu'il désire. Or, ses aveux d'ignorance surprennent : il n'est pas tout à fait omniscient. Dès la fin du chapitre II, le narrateur exprime sa déception de ne pas pouvoir écouter ce que se disent les domestiques des Profitendieu et avoue ne pas connaître l'emploi du temps de Bernard ce soir-là¹. Le narrateur remet ainsi en cause la position de démiurge que les deux premiers chapitres donnaient pourtant à voir. Cependant, ces manquements n'entrent pas vraiment en conflit avec le récit : le narrateur n'ignore que des éléments négligeables. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann les considèrent comme une manière de rendre la position du narrateur plus vraisemblable. Celui-ci n'accorderait que peu d'intérêt au réel par choix : selon eux, il « laisse volontairement une partie du réel lui échapper »² ce qui a l'effet « paradoxal d'accréditer le récit. »³ Le narrateur serait une sorte de « démiurge vraisemblable », sachant « seulement » presque tout.

Les remarques personnelles du narrateur pourraient également remettre en cause l'équilibre du récit. Traditionnellement, un être omniscient demeure invisible et sa parole, loin d'être marquée par sa subjectivité, formule des vérités générales. Par exemple, les jugements du narrateur balzacien prennent presque toujours une valeur universelle : ses observations sur l'homme et la société sont considérées comme véridiques par le lecteur, d'autant plus que le récit les justifie. Lorsqu'il donne son avis sur ses personnages, le narrateur des *Faux-monnayeurs*, lui, souligne souvent qu'il ne s'agit que de ses propres observations.

À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur.⁴

La prédominance du « je » réduit la portée de ses propos bien qu'il prétende tout de même être « édifiant » : à la différence du narrateur balzacien, il ne prétend pas formuler des vérités générales. De plus, un être omniscient est supposé être un être démiurgique, supérieur et donc inhumain : il est inhabituel qu'il se permette d'apparaître comme un individu, avec ses goûts, ses expériences et ses inquiétudes. Cependant, les remarques où la subjectivité du narrateur apparaît sont assez rares dans la première partie du roman et ne prennent une force subversive qu'à partir du chapitre VII de la partie II, lorsqu'il dévoile ses possibles erreurs de jugement.

David Keypour, lui, donne une interprétation différente de la position du narrateur : il le considère plus comme un être très informé que comme un être omniscient. Ainsi, il trouve que les entorses au pacte romanesque seraient justement son savoir quasi universel, particulièrement son

¹ « J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. [...] Je ne sais pas trop où [Bernard] dina ce soir, ni même s'il dina du tout. » *FM*, p. 32.

² Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, *Le Roman-somme d'André Gide, op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *FM*, p. 142.

usage illimité du journal d'Édouard. Cependant, il juge ces entorses « sans conséquence (ou incon-
séquence) grave »¹. On remarque ainsi que le pacte narratif des *Faux-monnayeurs* est lui aussi occa-
sionnellement mis à mal, mais de façon relativement discrète dans la première partie du roman. Et
même, selon certains critiques, ces manquements pourraient rendre le récit plus crédible. Le lecteur
ignore donc ces égarements, soit parce que, préoccupé par l'intrigue, il ne les remarque pas, soit
parce qu'ils lui semblent inconséquents.

On constate ainsi que, dans chacune de nos œuvres, le pacte de lecture traditionnel adopté
spontanément par le lecteur au début du roman est assez régulièrement transgressé. Certaines in-
formations ont des origines incertaines, ou alors, au contraire, un manque de renseignement remet
en question la position initiale du narrateur. On constate ici la souplesse du pacte narratif qui devrait
pourtant rester intact afin que le récit soit fiable. Satisfaire le besoin d'explication du lecteur de-
mande pourtant peu d'effort pour ces narrateurs qui se contentent souvent d'une justification su-
perficielle, ou même simplement sous-entendue. Le lecteur, déjà engagé dans l'histoire et ne sou-
haitant pas la voir devenir instable, étend souvent sa crédulité. Il fait l'effort (bien souvent incons-
cient) de croire à des explications et à des sources souvent discutables. Ainsi le lecteur maintient-il
le pacte de lecture valable en refusant d'interroger sérieusement l'origine de l'information qu'il re-
çoit. Aucune des entorses évoquées ici n'est en effet assez importante pour véritablement déranger
la lecture du roman.

(c) *La mise en place de suspens, une promesse de résolution.*

Le lecteur engagé dans l'intrigue cherche, naturellement, à aboutir à la résolution de l'his-
toire. Or, dans chacun de nos romans, le narrateur instaure un certain suspens, ce qui suggère que
par la suite, il apportera les explications tant attendues. Ces mystères annoncés poussent ainsi le
lecteur à s'engager dans l'œuvre avec confiance car il est certain d'en découvrir les clés.

Le narrateur des *Frères Karamazov* suggère régulièrement, dans le récit et même dès le pa-
ratexte², qu'il faut continuer à lire pour obtenir des réponses. Par exemple, dans la préface, le nar-
rateur dissimule les raisons qui, selon lui, font d'Alexéï Karamazov un héros intéressant³. Son doute
quant à l'intérêt de ce personnage pour le public peut avoir pour effet d'éveiller la curiosité du
lecteur, lequel peut se poser des questions d'ailleurs relayées par le narrateur lui-même.

Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактов его жизни?

Последний вопрос самый роковой, ибо на него могу лишь ответить: «Может быть, увидите сами из

¹ David Keypour, *André Gide, Écriture et réversibilité dans « Les Faux-monnayeurs »*, op. cit., p. 152.

² Si on considère bien que « l'auteur » de la préface est déjà le narrateur.

³ «Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю.» *БК*, p. 9. [« À mes yeux, il est remarquable, mais je doute fort de parvenir à convaincre le lecteur. » *FK*, p. 1.]

романа».¹

Cette réponse semble sonner comme un défi lancé au lecteur : à lui de découvrir si l'histoire d'Alexéï Karamazov lui plaît ou non.

Le narrateur utilise aussi souvent le système des annonces. On remarque ainsi que l'enjeu est indiqué dès les premières lignes du texte, où est évoquée la « mort tragique »² de Fiodor Pavlovitch, premier mystère de l'œuvre. Le fait que le roman s'ouvre sur cette allusion est déjà l'assurance que cet élément jouera un rôle important dans l'intrigue et que le lecteur en connaîtra les détails. Mais on a également la promesse du narrateur de traiter ce sujet : « J'en parlerai plus loin »³. Le lecteur peut donc faire confiance à ce dernier pour obtenir les informations qui lui manquent encore. En évoquant des éléments mystérieux dont la révélation ne doit arriver que bien plus tard et en mettant en avant des « circonstances »⁴ (en l'occurrence le désaccord de Dmitri et de son père quant à l'héritage du premier) jouant dans le drame à venir, il instaure une atmosphère d'attente inquiète. Ainsi le texte est-il truffé de petits mystères⁵ à échéance plus ou moins courte. N'oublions pas que *Les Frères Karamazov* étaient publiés en feuilletons : le jeu avec le suspense était un élément essentiel afin d'attirer et de fidéliser les lecteurs. Le narrateur semble ainsi s'engager à expliquer les circonstances, relater les événements à venir et résoudre les mystères du roman.

Les propos des personnages suggèrent également des promesses indirectes de résolution. Par exemple, lors de ses discussions avec son jeune frère, certaines paroles de Dmitri demeurent énigmatiques⁶. De même, le *starets* Zosime prédit l'avenir d'Aliocha.

¹ БК, p. 9. [« Ai-je une raison, moi lecteur, de consacrer mon temps à étudier sa vie ? » / La dernière question est la plus embarrassante, car je ne puis qu'y répondre : « Peut-être ; vous le verrez vous-même dans le roman. » FK, p. 1.]

² FK, p. 5. La version originale du texte est encore plus intrigante, car le narrateur parle de «[...] трагической и темной кончине своей» (БК, p. 13) ce qu'André Markowicz traduit « son décès tragique et mystérieux » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 17).

³ FK, p. 5. [«[...] о которой сообщу в своем месте.» БК, p. 13.] Notons qu'André Markowicz traduit ici : « [...] décès dont je parlerai en lieux et place. » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 17).

⁴ « Cette circonstance provoqua la catastrophe dont le récit fait l'objet de mon premier roman, ou plutôt son cadre extérieur. » FK, p. 10. [«Вот это-то обстоятельство и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону.» БК, p. 20.] ; « Cette arrivée si fatale, qui engendra de telles conséquences, [...] » FK, p. 15. [«Стой роковой приезд этот, послуживший началом ко стольким последствиям, [...]» БК, p. 25.]

⁵ Par exemple, le mystère de la présence d'Ivan est résolu presque immédiatement («Только впоследствии выяснилось, что Иван Федорович приезжал отчасти по просьбе и по делам своего старшего брата, Дмитрия Федоровича, которого в первый раз отроду узнал и увидал тоже почти в это же самое время, в этот самый приезд, но с которым, однако же, по одному важному случаю, касавшемуся более Дмитрия Федоровича, вступил еще до приезда своего из Москвы в переписку. Какое это было дело, читатель вполне узнает в свое время в подробности.» БК, p. 26. [« On sut plus tard qu'Ivan était arrivé en partie à la demande et pour les intérêts de son frère aîné, Dmitri, qu'il vit pour la première fois à cette occasion, mais avec lequel il correspondait déjà au sujet d'une affaire importante, dont il sera parlé avec détail en son temps. » FK, p. 16.]) tandis que la véritable raison de la venue d'Aliocha demeure inconnue («Он даже сам признался было тогда, что затем только и приехал. Но вряд ли этим исчерпывалась вся причина его приезда.» БК, p. 30. [« Il avoua même n'être venu que pour cela. Mais ce n'était probablement pas la seule cause de son arrivée. » FK, p. 20.])

⁶ «[...] видишь, вот тут, вот тут — готовится страшное бесчестие. (Говоря “вот тут”, Дмитрий Федорович ударял себя кулаком по груди и с таким странным видом, как будто бесчестие лежало и сохранялось именно тут на груди его, в каком-то месте, в кармане может быть, или на шее висело зашитое). [...] Объяснять нечего, в свое время узнаешь.» БК, p. 194. [« [...] ici, vois-tu, ici une infamie exécrable se prépare. (En disant *ici*, Dmitri se frappait la

Не здесь твое место пока. Благословляю тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Всѣ должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. [...] Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи.¹

Le *starets* se fait ici le narrateur de la future vie du jeune homme et le lecteur pense lire la présentation des péripéties du récit à venir. Rappelons que ce passage arrive assez tôt dans le roman : cette annonce crée donc des attentes chez le lecteur, et ce d'autant plus que la préface annonce une « biographie » d'Aliocha et que les propos du *starets* vont dans le sens du sujet initial. Mais peut-être y a-t-il ici une sorte de réclame dissimulée pour la suite des *Frères Karamazov*, puisque celle-ci est annoncée dès la préface. La mise en place de ce suspense, orchestré par le narrateur et passant parfois par la bouche des personnages, pousse le lecteur à s'engager d'autant plus dans le roman. C'est notamment grâce à ces techniques de séduction que le romancier permet à son narrateur des écarts par rapport au pacte initial : le lecteur, souhaitant obtenir des explications, ferme les yeux sur la façon dont elles ont été obtenues. Il semble que le texte s'amuse ainsi à appâter le lecteur. D'ailleurs, Dostoïevski lui-même affirme chercher à le séduire dans ses écrits. À propos d'un projet de roman dont le sujet est l'athéisme (et qu'on suppose la première forme, dans l'esprit de l'auteur, des *Frères Karamazov*), il écrit que « cela doit captiver le lecteur *malgré lui*. »² Motchoulski souligne d'ailleurs, dans son *Dostoïevski*, qu'une des « particularité[s] de l'art "expressif" de Dostoïevski en est le caractère *captivant*. L'action du roman doit charmer le lecteur, exciter sa curiosité. »³ Le lecteur, victime de ce stratagème, est ainsi rapidement intrigué par ces nombreux mystères. Cherchant à en savoir plus, il accepte de faire confiance au narrateur et de le suivre dans ce récit correspondant, en apparence, aux traditions romanesques.

Dans la *Recherche*, l'usage que fait le narrateur du suspense est similaire à celui des *Frères Karamazov*. Tout au long des différents tomes, il annonce des événements à venir afin de piquer la curiosité du lecteur. On trouve cela par exemple dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

On verra comment cette seule ambition mondaine qu'il avait souhaitée pour sa femme et sa fille fut justement celle dont la réalisation se trouva lui être interdite et par un veto si absolu que Swann mourut sans supposer que la duchesse pourrait jamais les connaître. On verra aussi qu'au contraire la duchesse de Guermantes se lia avec Odette et Gilberte après la mort de Swann.⁴

poitrine d'un air étrange, comme si l'infamie était en dépôt dans sa poitrine ou suspendue à son cou.) [...] Inutile de t'expliquer, tu l'apprendras en son temps. » FK, p. 169.]

¹ BK, p. 98. [« Ta place n'est pas ici pour le moment. Je te bénis en vue d'une grande tâche à accomplir dans le monde. Tu pèreras longtemps. Tu devras te marier, il le faut. Tu devras tout supporter jusqu'à ce que tu reviennes. Il y aura beaucoup à faire. Mais je ne doute pas de toi, voilà pourquoi je t'envoie. [...] Tu éprouveras une grande douleur et en même temps tu seras heureux. Telle est ta vocation : chercher le bonheur dans la douleur. » FK, p. 82.]

² Fiodor Dostoïevski, Lettre à Sofia Alexandrovna Ivanova, février 1869, *Correspondance*, t. 2, Paris, Édition Bartillat, 2000, p. 425.

³ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 365.

⁴ JFF, p. 42.

Cette annonce sur le futur des désirs de Swann a pour spécificité de ne pas instaurer un suspens quant à l'événement en lui-même : le narrateur annonce clairement ce qui arrivera et le lecteur sait ainsi à quoi s'attendre. La question n'est plus alors : « y parviendront-elles à être ? », mais « comment ? » Il s'amuse ainsi à esquisser des situations surprenantes (comme l'avenir du baron de Charlus¹, le caractère dissimulé de Saint-Loup² ou sa véritable orientation sexuelle³) pour intéresser le lecteur au déroulement des événements futurs. Ainsi la formule introductive « on verra » ou « comme on le verra » est-elle fréquente dans la *Recherche*.⁴ Ces annonces d'événements à venir mettent en place un suspens particulier : elles n'instaurent pas un mystère à résoudre, mais annoncent des péripéties qui, dans le contexte où elles sont présentées, semblent peu probables. La curiosité du lecteur se porte sur le trajet de vie de ces personnages pour qu'ils parviennent à la situation indiquée. Le narrateur annonce également des événements sans préciser véritablement leur nature, se contentant de parler de « drame »⁵. Jean-Yves Tadié, à propos de « l'art de la préparation » dans la *Recherche*, soit l'annonce en sourdine d'évolutions extraordinaires, affirme ainsi que

[...] les moyens de Proust seront à ceux de Balzac, ce que ces derniers sont au roman noir : ils sont en effet constants, mais secrets ; minutieux, mais inaperçus.⁶

Les techniques de suspens proustiennes se caractériseraient alors par leur pouvoir insidieux et leur capacité à s'ancrer dans l'esprit du lecteur sans que ce dernier en ait conscience.

Notons qu'une promesse plus générale loge dans le fait même que le lecteur lise un roman *a priori* autobiographique. Le narrateur évoque en effet dès le premier tome de la *Recherche* son désir d'être écrivain, mais déplore son absence de talent. L'existence du texte laisse pourtant entendre que le narrateur parviendra à devenir romancier et que le temps de la diégèse et le temps du récit se rejoindront nécessairement à la fin de la *Recherche*. Le lecteur attend ainsi le moment où le héros prendra enfin la plume pour de bon.

Comme nous le constatons, ces mises en place de suspense ont lieu tout au long de la *Recherche*. Il ne s'agit pas d'un seul mystère évoqué au début du roman et dont on attend l'éclaircissement, mais de nombreuses microénigmes qui soutiennent l'intérêt du lecteur, lequel compte alors sur le narrateur pour les résoudre au fur et à mesure du récit.

¹ « On verra, en effet, dans le dernier volume de cet ouvrage, M. de Charlus en train de faire des choses qui eussent encore plus stupéfié les personnes de sa famille et ses amis, que n'avait pu faire pour lui la vie révélée de Léa. » *P*, p. 722.

² « Or, toute la charmante éducation, toute l'amabilité de Saint-Loup devait, en effet, au bout de peu de temps, me laisser voir un autre être, mais bien différent de celui que je soupçonnais. » *JFF*, p. 300.

³ « Mais ce qui est curieux, c'est que plus tard, si l'on apprit que ces bruits étaient vrais pour tous les quatre, en revanche chacun d'eux l'avait entièrement ignoré des trois autres. » *CG*, p. 699.

⁴ « On verra tout cela » (*P*, p. 564), « On verra » (*P*, p. 722), « comme on le verra » (*AD*, p. 247), « on verra » (*AD*, p. 249). Pascal Ifri écrit d'ailleurs que « les nombreux "on verra" ou "on lira" ont pour fonction, en partie au moins, d'allécher le narrataire, [...] » (Pascal Ifri, *Proust et le narrataire*, Genève, Champion, 1983, p. 202.)

⁵ « [...] (sans prévoir, hélas ! Le drame que de tels réveils tardifs et mes lois draconiennes et persanes d'Assuérus racinien devaient bientôt amener pour moi) [...] » *P*, p. 633.

⁶ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 363.

Le récit des *Faux-monnayeurs*, lui, ne fonctionne pas par annonce de résolutions successives. Certes, la vision omnisciente du narrateur permet à ce dernier de connaître le futur de la diégèse, mais il ne fait pas usage de son savoir pour annoncer des événements précis (sauf le fait que Mme Profitendieu ne partira pas du foyer conjugal une seconde fois¹). Il maintient le flou quant à l'avenir de l'intrigue. Cependant, pour intéresser le lecteur, le narrateur utilise des moyens détournés. Il attribue ainsi à certains événements une portée dans le futur que lui seul connaît :

Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative [...].²

L'usage du terme « déplorer » suggère la sombre tournure que prendra l'histoire. On ignore cependant ce que le narrateur regrette : parle-t-il simplement de la relation entre Édouard et Olivier ou bien d'un drame touchant plus de personnages ? Cette annonce certifie ainsi que le narrateur racontera bien « ce qui arriv[era] par la suite » : il promet indirectement au lecteur de l'éclairer. Or, sa situation d'être omniscient donne une résonance prophétique à nombre de ses réflexions. Ainsi, lorsqu'il évoque le sentiment de contrariété que ressent Bernard à la lecture du carnet d'Édouard, il semble penser tout haut :

Cela peut mener loin ce dépit-là, et faire faire bien des sottises ; comme tous les dépits, d'ailleurs.³

Cette remarque qui pourrait n'avoir qu'une valeur générale prend un aspect d'annonce sous la plume d'un être démiurgique, supposé être informé de l'avenir. Le personnage de Bernard, qui s'est déjà rendu coupable d'un vol, va-t-il adopter un comportement de plus en plus déplacé ? Il en va de même en ce qui concerne la description de l'état de Vincent. Après avoir partagé ses réflexions sur l'état psychologique du personnage, le narrateur remarque :

Le démon n'aura donc de cesse, que Vincent n'ait livré son frère à ce suppôt damné qu'est Passavant.⁴

Ne fait-il qu'exprimer son inquiétude ? L'usage du futur de la part d'un narrateur omniscient prend à nouveau ici la forme d'un présage : Vincent va probablement mettre Olivier en péril. Ces propos semblent donc annoncer des éléments futurs et instaurent un suspense indéniable.

Parfois, cependant, le narrateur semble découvrir le roman en même temps que le lecteur. Il abandonne alors sa position pour souligner les éléments qui lui demeurent mystérieux. Ainsi certains passages semblent-ils être des propositions d'enquête au lecteur.

[...] le vicomte avait de secrètes raisons pour se rapprocher de Vincent ; et celui-ci en avait d'autres encore pour accepter. La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite ; quant à celle de Vincent...⁵

Ici, la véritable motivation de Passavant est dissimulée et ne sera révélée qu'en temps et en

¹ « Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas. » *FM*, pp. 31-32.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

heure à condition que le lecteur et le narrateur travaillent de concert pour la découvrir. Cependant, le lecteur, face à cet être qu'il considère encore comme généralement omniscient, ne doute pas que cette énigme lui sera dévoilée plus tard dans l'œuvre. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* fait ainsi un usage plutôt subtil du suspens tout au long de l'œuvre. La promesse de résolution des intentions de Passavant, l'annonce d'événements déplorables à venir et du comportement futur de Vincent sont des occasions de suspens mises en place par le narrateur. D'autres éléments énigmatiques existent, mais résident plutôt dans l'intrigue elle-même, dépeignant des situations instables et aventureuses (la fugue de Bernard, la grossesse de Laura, l'affaire policière). Dans les deux cas, le lecteur est poussé à suivre aveuglément le narrateur, seule voix à même de lui dévoiler les mystères de l'intrigue.

Chacun de nos romans met ainsi en scène un narrateur à la position clairement identifiable au début de l'œuvre. De plus, les propos de ce dernier instaurant du suspens contiennent indirectement une promesse de résolution. Le narrateur prend alors aux yeux du lecteur un statut d'accompagnateur, de guide jusqu'à la résolution du mystère initial ou jusqu'au récit des faits évoqués au début. Il lui tend une main qui semble fiable et l'entraîne dans une histoire dont il est le garant. Le lecteur, face à un narrateur rendu familier par sa position conventionnelle, n'a *a priori* pas de raison de se méfier et accepte même de croire en un pacte parfois escamoté pour maintenir la valeur du récit et la fiabilité du texte.

Après avoir observé différents aspects des romans de notre corpus, on constate que tout concourt à ce que le lecteur se plonge dans l'histoire sans méfiance. Souvenons-nous que Gian Battista de Contugi, dans ses considérations sur le piège, souligne que la dissimulation « n'est pas l'efficace du piège, mais seulement sa condition nécessaire. L'essence du piège est donc de créer un lieu et un moment où une petite partie de la force et du mouvement de l'adversaire devient la cause de l'annihilation de sa force et de son mouvement total. »¹. Or, il semble qu'en poussant le lecteur à considérer leur œuvre comme un récit familier et à lui faire confiance, Proust, Dostoïevski² et Gide aient mis en place cette condition initiale de leur piège. Le lecteur, rassuré par ces débuts conventionnels, consent en effet à la *willing suspension of disbelief*³, pour reprendre une formule du

¹ Gian Battista de Contugi, *Des Pièges, de leur composition et de leur usage*, cité par Louis Marin dans *Le Récit est un piège*, *op. cit.*, p. 14.

² Robin Feuer Miller affirme ainsi : « In his letters and journalism Dostoevsky frequently stressed the importance of interesting and entertaining the public. Capturing and holding the reader's interest took precedence over any predetermined aesthetic requirements. » (*Dostoevsky and The Idiot ; Author, Narrator, and Reader*, *op. cit.*, 1981, p. 23.) [« Dans ses lettres, Dostoïevski soulignait fréquemment l'importance d'intéresser et de divertir le public. Capturer et maintenir l'intérêt du lecteur passait avant toute nécessité esthétique prédéterminée. »]

³ On traduit cette formule par « suspension consentie d'incrédulité ». L'expression entière apparaît dans *Biographia Literaria* en 1817 : « That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. » [Cette expression pourrait être traduite par : « la suspension consentie d'incrédulité pour un instant, ce qui constitue la foi poétique »]

poète Coleridge, laquelle conserve toute sa pertinence malgré le fait qu'elle soit devenue un poncif littéraire. Cette suspension consentie d'incrédulité est porteuse d'une double négation : le lecteur accepte de « ne pas ne pas croire »¹ et d'abdiquer temporairement son esprit critique, ce qui peut le mener à une crédulité abusive². Cependant, selon Earl Leslie Griggs³, une certaine cohérence ou probabilité dans l'œuvre lue est nécessaire à la mise en place de la suspension consentie d'incrédulité : le monde de la diégèse doit posséder une logique interne. De plus, continue-t-il, il faut aussi un certain état d'excitation du lecteur pour le pousser à croire⁴. La suspension consentie d'incrédulité résulte donc de conditions de séduction : c'est à la suite de la découverte de personnages intéressants et d'une intrigue prenante que le lecteur s'engage dans une œuvre avec plaisir et accepte alors de « croire » ce qu'il lit. Suivant son désir de lecture, il s'investit alors dans l'œuvre et laisse de côté son scepticisme afin d'assouvir sa curiosité.

À quel type de séduction nos romans ont-ils recours ? Il semble qu'ils ne se focalisent pas sur la séduction par l'étrange, mais qu'ils cherchent à évoquer chez le lecteur des schémas diégétiques familiers. En effet, au début des romans, les personnages semblent correspondre à des types romanesques, le titre et l'ouverture du récit annoncent un genre ou un sujet spécifique, et le narrateur adopte une position conventionnelle. Nos œuvres séduisent donc par le plaisir de la reconnaissance⁵. Michel Picard souligne d'ailleurs, dans *La Lecture comme jeu*, l'attraction que la familiarité exerce sur l'esprit du lecteur, ou du « joueur » comme il le désigne ici.

Appâté dès la page de couverture, ou même dès le lieu d'achat de son jeu, qu'il est persuadé de choisir librement, ce joueur, « intrigué », ferré dès les premiers leures – d'autant plus attirants qu'ils sont davantage

¹ Pour une réflexion sur ce phénomène voir Michael Tomko, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, 171 p.

² Notons que Coleridge utilise le terme *poetic faith* pour désigner la conséquence de la suspension consentie d'incrédulité. Ces deux idées sont-elles équivalentes ? Il semble que la *poetic faith*, ou « foi poétique », soit l'état à atteindre lors de la lecture et qu'abdiquer temporairement son esprit critique soit la condition ou le moyen pour y parvenir. Mais la suspension consentie d'incrédulité est-elle nécessairement le résultat d'une œuvre à l'intrigue réaliste et vraisemblable ? On remarque en effet que les écrits de Coleridge contiennent souvent des éléments surnaturels. (Ainsi *La Complainte du vieux marin* (dont le titre original est *The Rime of the Ancient Mariner*) est un poème racontant les aventures d'un marin aux prises avec des éléments surnaturels provoqués par le meurtre d'un albatros). La *poetic faith* n'est donc pas un élément qui se construit uniquement pour des œuvres crédibles.

³ Griggs, Earl Leslie, « The Willing suspension of disbelief », *Elizabethan Studies and Other Essays*. Ed. George F. Reynolds. Boulder : U of Colorado P, 1945, pp. 272-285. Cité par M. Tomko, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 4.

⁴ Dans *La Tension narrative*, Raphaël Baroni distingue, lui, trois « modes d'exposition » du récit : « la *suspense* (qui dépend d'une narration chronologique), la *curiosité* (qui est produite par une exposition retardée) et la *surprise* (qui fait surgir soudainement une information que l'on ignorait auparavant). » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Édition du seuil, « Poétique », 2007, p. 24.) Il semble que les romans de ce corpus parviennent à conjuguer les deux premiers modes exposés ici, ce qui permet de mettre en place une tension narrative captivant le lecteur.

⁵ Alain Robbe-Grillet note ainsi l'importance du processus de séduction du lecteur. Il écrit dans *Pour une esthétique de la réception* : « La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (deux éléments, par exemple, qui se contredisent, ou qui s'enchaînent mal) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si l'on n'est pas en train de lui « raconter des histoires », et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins il n'aura pas à se poser de question sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer. » (*op. cit.*, pp. 35-36.) L'usage de conventions serait donc une stratégie tout à fait efficace pour séduire le lecteur et le pousser à la lecture.

connus, et reconnus –, file jusqu’au bout du parcours programmé de l’intrigue sans reprendre haleine, sans mettre la tête hors de l’illusion, happé dans le courant de ce que Barthes nommait « code herméneutique » et qui s’apparente à quelque vorace curiosité toujours inassouvie. Il « dévore son livre », perd le contrôle de son activité, cesse de jouer, se fait jouer, se fait lui-même dévorer.¹

Le lecteur au début du roman prend donc plaisir à se trouver en un terrain connu : grâce à cela, il établit des prévisions par rapport à l’histoire découverte en utilisant sa *compétence intertextuelle*. Umberto Eco évoque ainsi, dans *Lector in fabula*, différents types d’hypothèses que le lecteur peut mettre en place.

En premier lieu, on pourrait définir des scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* : tels seraient les schémas standards du roman policier de série, ou des groupes de fables où se répètent toujours les mêmes fonctions [...] dans la même succession [...]. [...] En second lieu entreraient en jeu les *scénarios motifs*, schémas assez flexibles, du type la « jeune fille persécutée » où on détermine certains acteurs (le séducteur, la jeune fille), certains décors (le château des ténèbres), etc., sans que pour autant soit imposées des contraintes précises quant à la succession des événements [...]. Suivraient en troisième lieu des *scénarios situationnels* (exemple type : le duel entre le shérif et le bandit dans le western) qui imposent des contraintes au développement d’une portion d’histoire, mais qui peuvent être combinés de façons différentes pour produire différentes histoires.²

Or, chacune de nos œuvres fait appel à un type de *fabulae préfabriquées* (comme le genre des romans : un roman familial, un roman d’apprentissage et un roman policier), à plusieurs *scénarios motifs* (comme le jeune capitaine fougueux, le jeune poète rêveur, le jeune aventurier sans famille) et à des *scénarios situationnels* (l’affrontement entre père et fils pour une histoire d’héritage, les rêveries d’amour d’un jeune homme naïf, les errances d’un personnage sans le sou dans la ville, l’amante abandonnée). Chacun de nos romans construit ainsi pour le lecteur des situations relativement traditionnelles sur lesquelles ce dernier peut élaborer des scénarios dits « communs », lesquels « proviennent de la compétence encyclopédique normale du lecteur, qu’il partage avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient [...] »³ *Les Frères Karamazov*⁴, la *Recherche*⁵ et *Les*

¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 49.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 102-103.

³ Umberto Eco, *Ibid.*, p. 104

⁴ Melchior de Vogüé écrit d’ailleurs à propos de Dostoïevski que les Français sont « presque incapables de comprendre cet esprit sauvage, illuminé, sérieux ; et la difficulté est d’autant plus grande que, pour mieux nous dérouter, il emprunte [leurs] masques et [leurs] vieux habits. » (*Le Roman russe*, op. cit., p. 503). Dostoïevski est en effet nourri de littérature française, alors très répandue en Russie et est à même de mettre en place des scénarios intertextuels qui touchent à une culture russe et française. Il parvient ainsi à séduire un lectorat assez large par l’usage d’éléments qui lui sont familiers.

⁵ Le fait que Proust commence par endosser les caractéristiques du roman disons traditionnel est bien caractérisé par Michel Schneider qui écrit dans *L’Auteur, l’Autre. Proust et son double* : « [...] le roman traditionnel, que Proust récuse comme impossibilité théorique – et continue dans sa pratique littéraire [...] » (Paris, Gallimard, 2014, p. 70). Notons pourtant que la *Recherche* ne séduit pas nécessairement son lecteur. Paul Souday, dans *Le Temps*, écrit le 10 décembre 1913 : « Il nous semble que le gros volume de Marcel Proust n’est pas composé et qu’il est aussi démesuré que chaotique. [...] Ce volume est souvent obscur. Cette obscurité, à vrai dire, tient moins à la profondeur de la pensée qu’à l’embarras de l’expression. » Le lecteur n’est donc pas facilement séduit par ces phrases complexes et la temporalité relativement emmêlée du roman. Pourtant, malgré la langue surprenante de Proust, les personnages caricaturaux dépeints et le ton adopté dans le premier tome renvoient le lecteur à un genre romanesque connu, à mi-chemin entre le

*Faux-monnayeurs*¹ jouent ainsi avec des éléments littéraires connus afin de pousser le lecteur à s'investir sans méfiance dans la lecture². Cependant, lorsque le lecteur, entraîné par une œuvre littéraire séduisante, consent (inconsciemment) à la suspension d'incrédulité, il prend nécessairement un certain risque, comme le souligne Michel Picard³. Le début des œuvres de notre corpus aurait donc pour enjeu la dissimulation de leur caractère innovant dans le but de rassurer et de séduire le lecteur, lequel y plonge alors avec des attentes fondées sur des schémas romanesques communs. Pourtant, à la manière d'un piège qui se referme, ces prévisions soigneusement construites par les romans eux-mêmes s'avèrent destinées à être détruites.

récit d'enfance et la satire sociale. Nous pouvons également supposer que certains lecteurs s'attachaient au récit par désir de pénétrer dans les salons très fermés de la haute société parisienne.

¹ G. W. Ireland écrit d'ailleurs que « ce qui importe avant tout pour Gide c'est d'obtenir, par tous les moyens dont il dispose [...], de la part du lecteur envers un Je narrateur une confiance si totale, une sympathie si étroite qu'elle ne sauraient être consenties qu'à cet état d'intersubjectivité [...] ». (G. W. Ireland, « Le jeu des "je" dans deux récits gidiens » in », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975* [André Gide 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1979, p. 80). Cette affirmation qui nous semble abusive souligne tout de même que, dans la première partie des *Faux-monnayeurs*, le narrateur est si fiable que le lecteur n'hésite pas à abandonner son esprit critique et à lui faire confiance.

² Melchiorre de Vogüé, dans *Le roman russe* publié en 1886, œuvre dans laquelle il présente les auteurs russes jusqu'alors peu connus en France, souligne déjà que le lecteur « veut être apprivoisé peu à peu aux connaissances nouvelles, pris au piège de son plaisir, et forcé de s'instruire pour mieux goûter ce plaisir. » (*Le Roman russe, op. cit.*, p. 76).

³ « Il lui faut cependant aussi "se perdre pour se trouver". Pour lui, le risque correspond à une mise en jeu cathartique délibérée, à des aliénations consenties étroitement dépendantes de la qualité de son illusion, et de l'équilibre, ou de la dialectique, qu'il sait et peut établir entre "participation" et "distanciation" – pour utiliser le langage brechtien. » Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit.*, p. 159.

Chapitre B) Le piège se referme.

En suivant le cheminement du lecteur dans les œuvres de notre corpus, nous avons observé qu'initialement celui-ci s'engage confiant dans une histoire qui lui semble familière, comme l'y invite le texte. Or, Jacques Rivière affirme qu'écrire une histoire signifie « combiner ce piège où la curiosité se prend »¹. L'œuvre littéraire serait-elle effectivement le fruit d'une stratégie narrative retorse pour faire adhérer le lecteur au récit ? Dans son article, « La logique des possibles narratifs », Claude Brémont réfléchit à la façon dont le roman leurre son lecteur :

Piéger, c'est agir en sorte que l'agressé, au lieu de se protéger comme il le pourrait, coopère à son insu avec l'agresseur (en ne faisant pas ce qu'il devrait faire, ou en faisant ce qu'il ne devrait pas). Le piège se développe en trois temps : d'abord, une tromperie ; ensuite, si la tromperie réussit, une faute de la dupe ; enfin, si le processus fautif est conduit jusqu'à son terme, l'exploitation par le trompeur de l'avantage, qui met à sa merci un adversaire désarmé. [...] Pour mordre à l'appât, la dupe a besoin de le croire vrai et ne pas apercevoir l'hameçon.²

Dans le cas des romans de cette étude, la « tromperie » initiale serait leur apparence conventionnelle et la « faute de la dupe » consisterait en la *suspension consentie d'incrédulité* du lecteur et la confiance qu'il accorde au récit. Arrive alors « l'exploitation par le trompeur de son avantage », c'est-à-dire le moment où le piège se referme sur le lecteur. En quoi cette étape peut-elle consister ?

Il apparaît que le schéma stable et conventionnel que Dostoïevski, Proust et Gide instaurent au début de leur roman devient rapidement incertain à cause d'éléments perturbateurs brouillant les repères du lecteur. La séduction par le plaisir de la reconnaissance, première étape du piège tendu au lecteur, ne serait donc qu'une opération de dissimulation du caractère ambigu de nos récits. En effet, les romans de notre corpus accumulent des micro-disjonctions tout au long de leur texte jusqu'à ce que le lecteur ne parvienne plus à maintenir l'image qu'il s'en était faite au début³. Pour autant, ce dernier ne peut pas non plus modifier son idée de l'œuvre une fois pour toutes et parvenir à un schéma romanesque opposé⁴. Les œuvres envisagées ici semblent faire en sorte de maintenir le canevas initial tout en lui infligeant de nombreux accrocs, ce qui instaure un récit ambigu.

¹ Jacques Rivière, « Alain Fournier », in Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, « folio », 2009, p. 382. On pense également à Jean-Paul Sartre qui écrit dans « M. François Mauriac et la liberté » que « pour que la durée de mes impatiences, de mes ignorances, se laisse attraper, modeler et présenter enfin à moi comme la chair de ces créatures inventées, il faut que le romancier sache l'attirer dans son piège [...] » (in *Situation I, op. cit.*, p. 37.)

² Claude Brémont, « La logique des possibles narratifs », *L'Analyse structurale du récit, op. cit.*, pp. 75-76.

³ ...et ce, malgré qu'il soit prêt à fermer les yeux sur bien des entorses faites au pacte narratif et à la continuité des personnages.

⁴ Il ne s'agit pas d'une révolution complète où le lecteur pourrait alors retrouver ses marques : les « gentils » ne deviennent pas soudainement « méchants », et inversement, à la manière des romans policiers. Car dans ce cas, l'ancien gentil se révélerait avoir toujours été méchant, mais l'avoir seulement dissimulé. Le lecteur retrouverait alors un scénario familier, seulement différent de celui auquel il s'attendait.

Le piège inscrit dans *Les Frères Karamazov* se referme petit à petit entre la mort du *starets* et l'arrestation de Dmitri Karamazov. Alors que tout indique que l'aîné des frères est coupable, le lecteur se voit forcer à douter et ainsi à remettre en cause sa lecture du texte. Le roman familial et social initial, bâti autour de l'affrontement entre le père et le fils aîné, s'efface alors petit à petit. Notons que bien des éléments de rupture sont visibles avant le tournant du meurtre de Fiodor Pavlovitch mais ils ne permettent pas véritablement de remettre en question le schéma conventionnel à partir duquel le lecteur a jusqu'alors construit l'histoire.

Quand placer le point de rupture de la *Recherche* ? Maurice Bardèche affirme que *La Prisonnière* serait le premier tome où « l'autre côté des choses apparaît. »¹ Il semble que cela ne soit pas tout à fait exact puisqu'une des grandes révélations de la *Recherche* est l'orientation sexuelle du baron de Charlus, laquelle a lieu dans *Sodome et Gomorrhe*. Cependant, le nombre de dévoilements concernant des situations passées ou la véritable personnalité des protagonistes augmente sensiblement à partir de *La Prisonnière* pour continuer dans *Albertine disparue*. Ces deux tomes de la *Recherche* instaurent ainsi un récit où l'ambiguïté règne².

Malgré tous les petits éléments de rupture visibles dès le premier aveu d'ignorance du narrateur, vu ci-dessus, le roman des *Faux-monnayeurs* ne devient véritablement instable qu'au dernier chapitre de la deuxième partie, durant lequel le narrateur commente ses personnages avec distance et esprit critique. Cette manœuvre de sa part souligne un total changement de position et une hiérarchisation des personnages toute différente. Sophie Savage-Lavrut s'amuse d'ailleurs de la mystification du lecteur en notant que « Gide semble s'appliquer à le flouer dans les attentes que peuvent susciter en lui le titre, l'*incipit*, ou le genre littéraire annoncé »³. En remarquant qu'il y a un « refus systématique du suivi des personnages, du suspense et de l'attente romanesque du lecteur »⁴, elle souligne que bien des attentes créées au début de l'œuvre sont déçues par la suite.

Observons dans ces romans les différents éléments de rupture qui permettent à l'œuvre de refermer son piège sur son lecteur trop confiant.

¹ « *Le Temps retrouvé* commence, en réalité, avec *La Prisonnière*, parce que c'est à partir de *La Prisonnière* que le véritable visage des personnages se découvre. Et si nous en voulions un signe supplémentaire, *Albertine disparue*, suite de *La Prisonnière*, nous le fournit. Dans ce dernier tome, le voile qui couvrait la grande figure tragique de la vérité, tombe comme celui qu'on abat lorsqu'on inaugure une statue. L'autre côté des choses apparaît. » Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. II, Paris, Les Sept couleurs, 1971, p. 258.

² Notons cependant que cette volonté de Proust de tromper le lecteur jusqu'à un certain point était présente dès le début de sa rédaction, avant que la *Recherche* ne se trouve rallongée par les cycles de *Sodome et d'Albertine*. En effet, dans sa lettre du 6 février 1914 adressée à Jacques Rivière, Proust écrit : « cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement, mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera. » (*Lettres, op. cit.*, pp. 667-668) À cette époque, le deuxième volume désigne *Le Côté de Guermantes*, et le troisième *Le Temps retrouvé*.

³ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

1) *Le changement du sujet.*

Comme nous l'avons vu précédemment, chacun des romans envisagés semble appartenir à un genre littéraire relativement défini (études sociales, mémoires ou policier). Cependant, comme le note Raphaël Baroni, le genre est « un guide pas toujours fiable [...], puisqu'il peut tout aussi bien nous conduire dans des impasses, imprévues ou stratégiquement ourdies par l'auteur. »¹ Or, il semble effectivement que le sujet des œuvres de notre corpus se modifie au fur et à mesure de la lecture jusqu'à devenir bien éloigné de celui esquissé au début.

Les Frères Karamazov, comme la préface l'affirme, sont supposés être la première partie d'une biographie d'Alexéï Fiodorovitch Karamazov. Or, on remarque que l'évolution spirituelle et psychologique du « héros » du récit passe au second plan dès le livre VIII, lequel se focalise sur Dmitri Karamazov. La vie d'Aliocha disparaît alors derrière l'examen de l'aîné, puis derrière les remords du cadet. Le narrateur délaisse ainsi son héros pour se concentrer sur ses frères, le perdant même de vue pendant plusieurs mois après le meurtre. En effet, le lecteur le retrouve tout à fait changé au livre X² : il est parti du monastère, s'habille en costume de ville, n'est plus fiancé à Lise et a pris de nouvelles habitudes dans ses fréquentations. Le lecteur pensant lire la biographie d'Alexéï Karamazov doit se rendre à l'évidence que le sujet du roman a bien changé. Et en effet, le statut d'Aliocha est interrogé dès le livre VII où le narrateur parle du jeune homme comme du « principal quoique futur héros de [son] récit »³. Aliocha ne serait-il le protagoniste central que du second roman à venir ? *Les Frères Karamazov* n'ont donc en réalité pas pour sujet central la vie d'Aliocha, mais plutôt celle des trois frères Karamazov durant un temps court : celui du meurtre de leur père et du jugement de Dmitri.

Mais *Les Frères Karamazov* sont également présentés comme un roman familial tragique. La mort de Fiodor Pavlovitch est annoncée dès le début et le salut du *starets*⁴ ainsi que l'interprétation de Rakitine évoquent assez clairement les événements à venir : Dmitri, le fils aîné, est désigné comme le futur meurtrier de son père. Partant d'une peinture familiale et sociale, le roman prend pourtant l'aspect d'une enquête policière lorsque Dmitri affirme être innocent de ce meurtre. Le sujet du roman se modifie alors : il ne s'agit plus de suivre le déroulement d'un crime annoncé mais de découvrir l'identité du véritable meurtrier. Cependant, cette intrigue policière ne semble pas être l'enjeu central véritable autour duquel Dostoïevski centre son roman. En effet, dans une lettre du

¹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 247.

² «Здесь кстати заметим, что Алеша очень изменился с тех пор, как мы его оставили [...]» БК, р. 639. [« Notons en passant qu'Aliocha avait beaucoup changé depuis que nous l'avons quitté. » FK, p. 556.]

³ FK, 355. [« [...] хотя и будущего героя рассказа моего [...] » БК, р. 400.]

⁴ Lors de la dispute de Dmitri et de son père au monastère, le *starets* s'agenouille en effet devant Dmitri, ce que les autres personnages interprètent comme le signe des futurs méfaits de l'aîné des Karamazov.

8 novembre 1879 adressée à E. N. Lebedeva, lectrice impatiente, le romancier dévoile sans se faire prier l'identité du véritable coupable et les détails du meurtre¹. Il ajoute que :

le sujet du roman n'est pas la seule chose importante pour le lecteur : il y a également une certaine connaissance de l'âme humaine (de la psychologie) que tout auteur est en droit d'attendre du lecteur².

Dostoïevski rappelle ici que l'énigme en elle-même n'est pas l'élément central de son roman : plus que le crime, il semble que les mobiles et l'âme humaine en soient le véritable sujet. En effet, en parallèle de cette intrigue policière, un autre thème se développe au fur et à mesure du roman : celui de l'existence de Dieu. Certes, cette dimension spirituelle et métaphysique est présente dès le début de l'œuvre à travers la situation du héros, Alexéï Karamazov, novice dans un monastère. Pourtant cet aspect devient peu à peu central dans le roman lors de l'entretien entre Ivan et Aliocha et après la mort du *starets*. Plus tard dans le roman, alors que l'intrigue policière est résolue (Smerdiakov a avoué être le coupable), la question de l'existence ou non de Dieu et du diable fait soudainement l'objet de tout un chapitre³ et le roman d'enquête se transforme alors en réflexion métaphysique. Motchoulski écrit d'ailleurs à ce propos :

Dostoïevski commence son ascension en partant du bas, mais il mène des formes littéraires vulgaires et inférieures jusqu'à la faite de l'art. Les poncifs d'Eugène Sue et de Frédéric Soulié se remplissent d'un génial contenu psychologique et idéologique. [...] C'est ainsi que la littérature policière [...] devient les *Frères Karamazov*.⁴

En se fondant sur les lieux communs du genre, Dostoïevski fait ainsi évoluer son récit non seulement en une étude humaine et métaphysique mais aussi en une réflexion politique. En effet, le procès de Dmitri Fiodorovitch est une peinture très critique de la façon dont est alors rendue la justice en Russie⁵. Ce roman se trouve finalement avoir de multiples sujets.

Les Frères Karamazov sont une histoire de parricide, un roman philosophique sur l'athéisme et la foi en Dieu, un essai sur les phases et l'essence du mal, et, pour le dire en termes d'aujourd'hui, l'histoire d'un matricide potentiel, le meurtre commis sur notre mère la terre comme résultat de la pensée euclidienne d'Ivan, qui détermine la technique, l'industrie et l'économie de l'époque moderne, et contre laquelle, selon Dostoïevski, seule la pensée du moine Zosime peut sauver l'humanité.⁶

Cet ouvrage entraîne donc son lecteur bien loin de la biographie d'Alexéï Fiodorovitch Karamazov ou du drame familial initial pour lui proposer une enquête à la fois policière, humaine et métaphysique.

¹ Voir la lettre 824, Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, pp. 723-734.

² Voir la lettre 824 dans Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 734.

³ Chapitre IX du livre XI.

⁴ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 174.

⁵ Rappelons que Dostoïevski se rendait régulièrement à des procès pour en faire un compte-rendu dans son *Journal d'un écrivain*.

⁶ Rodolphe Neuhausern, « Avant-propos », in Michel Cadot, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Édition Maisonneuve et Laros, 2001, p. 11.

Comme nous l'avons vu, *À la recherche du temps perdu* paraît être un récit autobiographique fondé sur les souvenirs du narrateur. Pourtant, dans une lettre à A. Bibesco écrite peu avant le 25 octobre 1912, Proust révèle avoir intentionnellement mystifié son lecteur.

L'ouvrage est un roman ; si la liberté du ton l'apparente semble-t-il à des Mémoires, en réalité une composition très stricte (mais à ordre trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie au contraire extrêmement des Mémoires [...].¹

L'auteur a donc volontairement trompé son lecteur en lui faisant miroiter un genre de récit qu'il prévoit dès le début de modifier. Et en effet, alors que la *Recherche* semble porter sur l'accomplissement du héros, dont la vocation est de devenir écrivain, l'ambition de ce dernier s'atténue de plus en plus jusqu'à quasiment disparaître lors de l'épisode d'Albertine. En grandissant, sa capacité d'écrire s'enraye : avec la découverte du monde parisien, la littérature n'est plus la préoccupation première du jeune homme qui préfère rêver de noblesse et d'amour². Aussi, à partir du troisième tome, la *Recherche* s'éloigne-t-elle petit à petit d'une histoire de vocation pour se focaliser plutôt sur la peinture des milieux sociaux que découvre le héros. Cependant, le tome de *La Prisonnière*, lui, se concentre sur l'étude des relations amoureuses : il relate l'histoire du narrateur, sans cesse en train d'espionner Albertine, et se penche aussi avec attention sur les amours de Charlus. « L'histoire d'une vocation », termes qui auraient pu être le titre du récit, ne disparaît pas mais est interrompue par le roman de la jalousie, où le héros, devenu espion, enquête sur Albertine. Notons qu'à la fin de la *Recherche*, ce détour par l'angoisse et la quête de la vérité se révèle avoir été une étape essentielle dans l'accomplissement de l'ambition littéraire du héros, enfin revenu à l'écriture. Il n'en reste pas moins que le récit a dévié de son trajet conventionnel initial : le lecteur, qui croyait découvrir le cheminement ayant mené le héros à devenir écrivain, se trouve à enquêter avec lui sur la possible attirance qu'avait Albertine pour les femmes. L'entreprise autobiographique est ainsi progressivement occultée par l'apparition du romanesque. Comme le souligne Luc Fraisse, « le roman semble bien s'affirmer au détriment de l'entreprise autobiographique et de la visée philosophique de l'œuvre. »³

Et en effet, tout au long de l'œuvre de Proust, des éléments mystérieux s'immiscent de plus en plus dans le récit jusqu'à donner à la *Recherche* une véritable tournure policière quand le héros

¹ Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, p. 575.

² Luc Fraisse écrit ainsi dans son introduction à *La Fugitive* : « La vocation à écrire, pressentie dès l'époque lointaine de "Combray", semblerait bien oubliée : le héros de *La Fugitive* n'éprouve-t-il pas, dans les toutes dernières pages de cet avant-dernier volume, "le sentiment que jamais je ne serais capable d'écrire" [...] ? » (« Introduction » in Proust, *La Fugitive*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 269).

³ Luc Fraisse, « Proust et le pacte romanesque » in *Poétique*, 2/2005 (n° 142), p. 224.

enquête sur le passé de son amie. L'épisode d'Albertine consiste effectivement en longue investigation pour tout connaître de l'emploi du temps et des activités de la jeune fille¹. Le héros, originellement romancier en devenir, devient un enquêteur sans cesse mis en échec. La fuite de la jeune fille et les négociations qui s'engagent alors transforment la première partie d'*Albertine disparue* en une vaste opération de déchiffrement de messages codés². Même la mort d'Albertine ne met pas fin aux enquêtes du héros : elle empêche seulement l'accusée de se défendre. Dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, le lecteur, à la suite du narrateur, part ainsi à la recherche d'une vérité toujours vacillante. Pour reprendre les mots de Louis Bolle, la *Recherche* peut être qualifiée de « roman policier dont l'énigme serait métaphysique »³. Ainsi, cette enquête semble-t-elle finalement porter moins sur le passé d'Albertine que sur l'intériorité du narrateur et sur la psychologie humaine.

À la recherche du temps perdu se présente donc comme une autobiographie sous le sceau de la vocation d'écriture pour devenir finalement un roman policier à résonance ontologique. L'épisode d'Albertine apparaît alors comme un roman « facile [...] qui se développe pour l'agrément de la lecture et la curiosité du lecteur »⁴ lors duquel l'auteur cherche à accaparer le lecteur avec des schémas similaires à ceux du genre policier. Le cheminement de la *Recherche* paraît donc relativement similaire à celui des *Frères Karamazov* : le roman biographique laisse place au roman policier pour évoluer par la suite en un roman métaphysique chez Dostoïevski et théorique, en quelque sorte, chez Proust⁵. Dans les deux cas, les auteurs jouent avec les conventions romanesques et le lecteur doit revoir ses attentes : le sujet de l'œuvre lue se modifie en cours de route.

En ce qui concerne le roman des *Faux-monnayeurs*, la critique lui a régulièrement reproché son « éparpillement »⁶. Ainsi peut-on lire sous la plume d'André Thérive, dans *L'Opinion*, le 13 février 1926 :

C'est un livre non pas touffu, mais confus, et au bout du compte fatigant, non point par excès de matière, ni par balzacisme, mais plutôt parce qu'il est évident, au moindre lecteur, que les aventures y sont fort peu de choses, que de nouer et dénouer l'intrigue n'importe nullement à M. Gide [...].⁷

¹ Pour cela, le héros va même jusqu'à engager un chauffeur-détective chargé de lui rapporter les agissements de celle-ci. Mais la parole de ce dernier est-elle fiable ? Cet espion ne serait-il pas passé à « l'ennemi » ? On le voit, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* regorgent de doutes et d'énigmes.

² Chaque lettre d'Albertine subit ainsi de multiples tentatives de déchiffrement, à la façon d'une missive d'espion.

³ Marcel Proust ou le complexe d'Argus, Paris, Bernard Grasset, 1967, p. 11. Maurice Bardèche, lui, affirme que le roman de Proust « est construit comme un roman policier. Mais c'est un roman policier philosophique. » (*Marcel Proust romancier*, t. II, *op. cit.*, p. 349.)

⁴ « C'est-à-dire un roman romanesque, un roman facile, un peu naïf, un roman qui se développe pour l'agrément de la lecture et la curiosité du lecteur, et qui se passerait volontiers de toute philosophie du roman ; à l'intérieur pourtant, au centre de l'œuvre la plus théorique qui soit. » (« Proust et le pacte romanesque », in *Poétique*, *op. cit.*, pp. 225-226.)

⁵ L'expérience de l'adoration perpétuelle dans *Le Temps retrouvé* et les réflexions du narrateur sur la façon d'écrire une œuvre littéraire orientent la fin de la *Recherche* vers une œuvre à la fois métaphysique et théorique.

⁶ Marcel Arland, article paru dans *Les Feuilles Libres*, en janvier-février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, pp. 25-27.

⁷ André Thérive, article publié dans *L'Opinion*, le 13 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, pp. 41-49.

Effectivement, l'enchevêtrement des histoires est très complexe, au point qu'on a régulièrement renoncé à résumer le roman¹. L'intérêt des *Faux-monnayeurs* résiderait donc ailleurs que dans la résolution d'une intrigue. Or, il s'avère que le sujet que suggère le titre demeure secondaire : le lecteur ne fait qu'entrevoir les faussaires que sont Ghéridanisol et son cousin Strouvillou et, contrairement à ce que laisse entendre le début du récit, il n'assiste à aucune enquête sérieuse. Cet écart entre le titre et la matière du roman dérouté certains lecteurs, comme Albert Thibaudet qui écrit par exemple :

C'est un de ces titres auxquels on tient avant de savoir comment on les justifiera. Et, à vrai dire, il n'est ici justifié que par accident : l'émission de fausse monnaie ne figure qu'au second plan [...].²

Il se permet même d'imaginer un autre titre, qu'il juge plus en adéquation avec le récit :

Le vrai titre du livre, à mon goût, eût été *Les Amis d'Édouard* — je n'ose dire *Les Enfants d'Édouard*. [...] Un des titres possibles du livre serait d'ailleurs *Édouard écrit un roman*.³

Cet embarras du critique à arrêter un titre précis met en lumière la difficulté d'identifier un sujet exact qui guiderait le roman. Remarquons que le début des *Faux-monnayeurs* laisse attendre des péripéties qui finalement tournent court : Bernard ne cherche jamais son père, ce « N » ou ce « V » écrit en bas des lettres adressées à sa mère. Le voyage à la recherche du petit-fils manquant est aussi un semblant d'enquête n'ayant finalement même pas le temps de commencer : Édouard retrouve Boris sans aucune difficulté, dès son arrivée à Saas-fée et la gardienne de l'enfant, la doctoresse Sophroniska, vient lui parler d'elle-même. Le genre policier auquel se rattachait originellement le roman ne fait donc qu'affleurer durant l'intrigue. Cependant, le thème de l'illégalité et de l'enquête policière réapparaît dans un milieu relativement inattendu : celui des enfants. C'est entre les collégiens qu'on assiste au chantage, au trafic de fausses pièces et à un meurtre déguisé en suicide. Néanmoins, malgré tous ces éléments appelant une enquête, ce n'est pas non plus à cette occasion que *Les Faux-monnayeurs* deviennent un véritable roman policier : les manigances des enfants sont exposées au fur et à mesure au lecteur qui n'a donc pas le plaisir de l'enquête. De plus, les investigations menées sur les agissements de ces protagonistes tournent court à chaque fois : celle sur le trafic de fausses pièces grâce à l'intervention de M. Profitendieu cherchant à épargner la famille de son collègue et celle sur le suicide de Boris à cause de l'âge des suspects.

En réalité, l'intrigue des *Faux-monnayeurs* s'enroule autour de divers thèmes : les relations amoureuses et familiales, l'accès à l'âge adulte, la création littéraire. Edmond Jaloux dans son

¹ André Thérive continue ainsi « Vous aurez sans doute remarqué que je n'ai soufflé mot du sujet. Un résumé n'en rendrait que l'incohérence, l'insignifiance voulues, ou la complication arbitraire. » (*Ibid.*, pp. 41-49.) « It is not possible to summarize *The Counterfeiters* with any accuracy. » écrit Louis Kronenburger dans *The New York Times Book Review* le 2 octobre 1927, repris dans le *BAAG* n° 27, juillet 1975, pp. 15-18. [« Il est impossible de résumer *Les Faux-monnayeurs* de façon précise. »]

² Albert Thibaudet, article publié dans *L'Europe Nouvelle*, le 20 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 26, avril 1975, pp. 19-22.

³ *Ibid.*, repris dans le *BAAG*, n° 26, avril 1975, pp. 19-22.

compte-rendu du roman, insiste sur ce côté « étude sociale ».

Dans les pages qu'il écrit sur son livre, Édouard, l'esprit critique, nous dit bien que le sujet de son roman à lui qui s'appelle aussi *Les Faux-Monnayeurs* serait sans doute « la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière, ajoute-t-il, dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur l'interprétation particulière, fait le drame de notre vie. » Ce sujet-là n'est pas ce qu'on voit le plus clairement ; ce que l'on aperçoit le mieux, c'est l'étude d'un groupe d'adolescents évoluant dans un milieu donné.¹

Cet aspect ethnographique du récit semble effectivement important, mais ne demeure pas focalisé sur un groupe précis de personnages. Autour des deux enjeux initiaux que sont la relation entre Édouard et Olivier et la fugue de Bernard se greffent de nombreuses intrigues secondaires comme la grossesse de Laura, la vie de la pension Vedel-Azaïs, les agissements de Georges, ou encore la réunion de Boris et de son grand-père. Le roman aborde même des questions métaphysiques avec l'apparition régulière du diable et celle, ponctuelle, d'un ange guidant Bernard à travers Paris. On remarque alors que *Les Faux-monnayeurs* suivent un schéma opposé à celui de la *Recherche* et des *Frères Karamazov* : commençant comme un roman policier, il s'avère finalement être un récit biographique. Cependant, l'écho métaphysique final du récit le rapproche finalement des autres œuvres de notre corpus. Or, ce changement de trajet s'avère dû à une démarche consciente d'André Gide qui orchestre cet enchevêtrement d'intrigues :

Il n'y a pas, à proprement parler, un seul centre à ce livre, autour de quoi viennent converger mes efforts ; c'est autour de foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire un livre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginatif. Somme tout, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur.²

On constate que le romancier désoriente intentionnellement son lecteur : il a conscience de la perte de repère et de l'exaspération qu'engendre cette absence de sujet précis. Désirant surprendre son lecteur, il introduit également des péripéties qui ne s'inscrivent pas dans la continuité de l'histoire.

Ne pas établir la suite de mon roman dans le prolongement des lignes déjà tracées ; voilà la difficulté. Un surgissement perpétuel ; chaque nouveau chapitre doit poser un nouveau problème, être une ouverture, une direction, une impulsion, une jetée en avant — de l'esprit du lecteur.³

Égarer et surprendre sont donc des mots d'ordre du romancier : *Les Faux-monnayeurs* sont construits avec l'intention de dérouter le lecteur en faisant sans cesse surgir de nouveaux éléments et de nouvelles intrigues au milieu de celles qu'il croyait principales et qui passent alors au second

¹ Edmond Jaloux, article paru dans *les Nouvelles Littéraires*, le 13 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 27, juillet 1975, pp. 9-15.

² *JFM*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 83.

plan. Ainsi, tout au long du roman, et particulièrement à partir de la troisième partie, le lecteur doit sans cesse modifier son idée de l'œuvre et ses prévisions romanesques.

Comme on le voit, chacune de nos œuvres joue à se transformer en cours de route. Leur sujet initial, annoncé par leur titre et développé dans leurs premières pages, s'étirole au profit d'une autre intrigue ou d'un autre aspect de l'histoire. Le lecteur qui pensait s'engager dans un roman familial, une autobiographie ou un roman policier se trouve finalement au milieu d'une œuvre dont le sujet et l'enjeu sont décalés par rapport à ceux initiaux. Cherchant à réajuster sa perception de l'œuvre lue, il lui faut régulièrement réviser ses attentes pour s'adapter à ce qu'il est en train de lire. Les romans de notre corpus s'avèrent donc donner à leur intrigue initiale une nouvelle orientation sans pour autant changer du tout au tout. Sortant du genre auquel ils semblaient appartenir, ils s'avèrent bien souvent inclassables et difficiles à résumer à cause de cette multiplicité de sujets que nous avons pu observer. Cette réinterprétation d'un élément initial qui se trouve alors marqué par l'ambiguïté est-elle également observable à propos d'autres éléments du récit ?

2) La modification du personnel romanesque : l'éclatement des types.

Une intrigue romanesque doit beaucoup à ses protagonistes et si l'intrigue se modifie au milieu du roman, il faut également s'attendre à une modification de ses personnages¹. De plus, la personnalité de ces derniers est le fruit d'une construction narrative nécessairement progressive :

En règle générale, le personnage, lors de sa première occurrence, est l'objet d'une représentation très approximative, fortement marquée par l'imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête. L'image mentale, toutefois, ne se satisfait pas d'une addition de traits : c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe.²

Le lecteur est ainsi un constituant essentiel dans la composition des protagonistes. Or, lors de sa première lecture, il a naturellement tendance à prendre pour références des types romanesques qui lui sont familiers. C'est lors de sa progression dans l'œuvre qu'il est invité à détailler les silhouettes et le caractère des protagonistes. Dans les récits traditionnels, les traits ajoutés confortent souvent le type romanesque initial du personnage. Or, Philippe Hamon souligne que

le signifié du personnage [...] ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotifs) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé.³

¹ En effet, Vincent Jouve note que « l'œuvre construit sa signification sur les modulations qu'elle imprime à la présentation de ses protagonistes. » (*L'Effet personnage, op. cit.*, p. 175.)

² *Ibid.*, p. 50.

³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit, op. cit.*, p. 128.

Certes, Philippe Hamon évoque ici l'opposition de protagonistes entre eux, mais il est également possible que le personnage se construise contre lui-même, créant un contraste avec l'image que le lecteur s'était fait de lui. Ce dernier doit alors modifier son idée des protagonistes, lesquels se dégagent peu à peu du type romanesque auquel ils semblaient pourtant correspondre.

Or, dans les œuvres de notre corpus, le personnel romanesque semble effectivement se révéler bien plus complexe que ne le suggérait le début du roman. Ainsi Eugène-Melchior de Vogüé renonce-t-il à définir les personnages de Dostoïevski à ses compatriotes, car ils ne correspondent pas aux étiquettes de la littérature française¹. Proust semble s'être inspiré de cette complexité dostoïevskienne lorsqu'il écrit dans son carnet XX la note suivante : « montrer les faces les plus opposées d'un caractère pour faire sentir son volume comme d'un solide »². La complexification des caractères serait donc un élément essentiel pour consolider ses protagonistes. Cependant, comme le souligne Maurice Bardèche, les différents angles de description adoptés tout au long de la *Recherche* auraient également « pour objet non de décrire, mais de désorienter »³, ce qui suggère qu'il est impossible de construire une représentation claire et stable des personnages de la *Recherche*. Enfin, les protagonistes des *Faux-monnayeurs* paraissent eux aussi difficiles à définir puisque, pour reprendre les mots de Benjamin Crémieux, « à l'affirmation une et arbitraire de l'être de ses personnages, Gide préfère une profusion de "paraîtres". »⁴ Les protagonistes des *Faux-monnayeurs* dévoileraient-ils de multiples aspects superficiels de leur être, tous amenés à être remis en question au cours du récit ? Voyons de quelle manière nos auteurs déconstruisent l'image familière, que leur récit prend pourtant soin d'esquisser, de leurs protagonistes.

(a) Le renouvellement du personnel romanesque (disparitions, apparitions).

Entre disparitions inattendues et apparitions imprévues, le personnel romanesque de chacune de nos œuvres se renouvelle au cours du récit, en adéquation avec l'intrigue, forçant le lecteur à modifier ses attentes. Alors que le ou les héros(s) passent au second plan et que des personnages secondaires prennent soudain le devant de la scène, le lecteur doit restructurer la hiérarchie qu'il s'était faite des protagonistes du roman.

Le personnel romanesque des *Frères Karamazov* se modifie ainsi progressivement. On remarque d'abord que certains disparaissent. Même si la mort de Fiodor Pavlovitch est annoncée dès

¹ « En vérité, le désespoir me prend quand j'essaie de faire comprendre ce monde au nôtre, c'est-à-dire de relier par des idées communes ces cerveaux hantés d'images si différentes, pétris par des mains si diverses. » « Les écrivains russes contemporains : F.-M. Dostoïevski » in *Revue des Deux Mondes*, Vol. 67, n° 2 (15 janvier 1885), p. 333.

² Cité par Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, op. cit., p. 163.

³ Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. I, Paris, Les Sept couleurs, 1971, p. 348.

⁴ Benjamin Crémieux, « André Gide et l'art du roman », in *André Gide*, op. cit., p. 132.

L'ouverture du roman, et celle du starets Zosime fortement suggérée¹, le décès de ces deux personnages importants altère profondément le récit. Outre ces protagonistes de premier plan, d'autres, plus secondaires, présents au début du roman, n'apparaissent plus par la suite, comme Mioussov. On note également que certains changent de position dans l'intrigue : après le livre VII, Aliocha, présenté comme le héros du roman, n'est plus au centre du récit². Il abandonne ainsi son statut initial pour ne devenir qu'un observateur relayant les émotions et les agissements d'autrui.

À l'inverse, d'autres personnages apparaissent. Kolia Krassotkine surgit ainsi au livre X sans explications en amont. Cette introduction tardive peut sembler malvenue au lecteur venant d'assister à l'arrestation de Dmitri : le suspens du récit est mis de côté pour introduire ce nouveau personnage dont les aventures ne semblent qu'indirectement liées à l'intrigue. Pourtant, le jeune homme prend une importance grandissante puisqu'il prononce même les derniers mots du roman³. D'autres personnages sont introduits tardivement, mais demeurent secondaires, comme Piotr Ilitch Perkhotine, que le lecteur suit tout de même pendant tout un chapitre⁴, ou le procureur Porphyre, menant l'interrogatoire de Dmitri, dont le réquisitoire est un moment essentiel de l'œuvre⁵. On remarque donc que le personnel romanesque des *Frères Karamazov* est régulièrement modifié au fil du récit⁶.

À la recherche du temps perdu, roman aux multiples protagonistes, comprend lui aussi un renouvellement des personnages. Par exemple, la mort d'Albertine interrompt brusquement l'intrigue principale qui occupait le devant de la scène depuis plusieurs tomes et ce qui semblait être l'enjeu d'*Albertine disparue* (les stratagèmes du narrateur pour faire revenir Albertine et son projet de l'épouser) disparaît avec la jeune fille. D'autres protagonistes meurent dans le roman, mais leur mort est annoncée sans ambiguïté et n'altère pas le déroulement de la vie du narrateur, ou du moins en

¹ «В последнее время от припадков болезни он становился иногда так слаб, что едва бывал в силах выйти из кельи, [...]» БК, р. 42. [« Dans les derniers temps, la maladie l'avait tellement affaibli que c'est à peine s'il pouvait quitter sa cellule [...] » FK, р. 29.]

² Konstantin Vasil'evič Motchoulski écrit ainsi : « À l'instar de son prédécesseur spirituel, le prince Mychkine, Aliocha partage les sentiments et les émotions des autres, mais il ne détermine en rien l'action du roman et son "idée" n'est qu'esquissée. Cependant, les *Karamazov* avaient été conçus par l'auteur en tant que biographie d'Aliocha et, dans la préface, il le qualifie même de héros du roman. Dostoïevski s'efforce d'expliquer cette contradiction entre le plan et l'exécution : Aliocha ne ressemble pas à un héros, car "ses actes sont indéterminés, inexpliqués". Son image se révélera dans l'avenir. » (*Dostoïevski, l'homme et l'œuvre, op. cit.*, р. 525.)

³ «Ура Карамазову! — еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчишки подхватили его восклицание.» БК, р. 927. [« "Hourra pour Karamazov !" reprit Kolia avec enthousiasme ; et tous les enfants répétèrent son acclamation. » FK, р. 811.]

⁴ Il s'agit du chapitre I du livre IX.

⁵ Voir les chapitres VI à IX du livre XII.

⁶ Robert L. Belknap observe également dans *The Structure of the Brothers Karamazov, (op. cit., p. 32)* la modification de la hiérarchie du personnel du roman : « The positions in this hierarchy change as the novel progresses. » [« Les positions dans cette hiérarchie se modifie au fur et à mesure que le roman progresse. »]

respecte la logique¹. Celle d'Albertine surprend par sa soudaineté et son caractère inopportun : sa mort brise le suspens qu'avait instauré l'affrontement épistolaire entre le héros et elle. Les mots de Jacques Dubois semblent refléter la frustration du lecteur devant la disparition de ce personnage.

Elle survient dans un roman où elle n'était pas attendue et qui, de toute façon, n'était pas son genre. Elle va ensuite y prendre une place sans proportion avec sa vocation première. Très présente, elle quittera pourtant la scène avant la fin.²

Albertine s'avère ainsi instaurer une certaine instabilité dans la hiérarchie des protagonistes de la *Recherche*. Et effectivement, le roman valse avec ses personnages : la disparition de l'un permet la réapparition d'un autre. Gilberte, invisible depuis la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, retrouve une place importante dans le roman en occupant l'espace libéré par la mort d'Albertine. La fille de Swann, premier amour du narrateur, semblait pourtant appartenir au passé. Son surgissement est d'autant plus surprenant que son nom a changé (elle est devenue Mlle de Forcheville) et que même sa signature est modifiée³. Plus tard, dans *Le Temps retrouvé*, Gilberte change encore de nom (et incidemment de statut social) en épousant Saint-Loup⁴ et le temps altère à nouveau son physique la rendant une nouvelle fois difficile à reconnaître durant le « Bal de têtes »⁵. Gilberte, pourtant connue, semble ainsi devenir un être nouveau plusieurs fois au cours de la *Recherche*. La disparition de protagonistes importants au beau milieu de leur péripétie et la réapparition de personnages oubliés renouvellent ainsi le personnel romanesque d'*À la recherche du temps perdu*.

André Gide, dans son *Journal des faux-monnayeurs*, parle ouvertement de sa volonté de dissimuler au lecteur quels sont les personnages principaux du roman.

Ne pas amener trop au premier plan — ou du moins pas trop vite — les personnages les plus importants, mais les reculer, au contraire, les faire attendre. Ne pas les décrire, mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied. Au contraire, décrire avec précision et accuser fortement les comparses épisodiques ; les amener au premier plan pour distancer d'autant les autres.⁶

Le romancier s'amuse ainsi à tromper son lecteur sur le véritable statut des protagonistes dans l'intrigue. Par exemple, dans la première partie, Vincent et lady Griffith ont un rôle important et sont le sujet de plusieurs chapitres. L'ambition qu'a Lilian concernant Vincent et son désir de lui faire gravir les échelons sonnent comme une promesse pour l'avenir et donc pour la suite du récit.

¹ Charles Swann annonce à la duchesse de Guermantes en présence du narrateur qu'il est atteint d'une grave maladie et la santé de la grand-mère du narrateur se détériore progressivement, faisant de sa disparition une péripétie à part entière dans le roman.

² *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 11, cité par Luc Fraisse, dans « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive* (*op. cit.*, pp. 71-72). Luc Fraisse signale ainsi que « Albertine est aussi le personnage qui met en péril la composition du roman » (*Ibid.*, pp. 71-72).

³ « La véritable hypocrisie dans cette signature était manifestée par la suppression bien moins des autres lettres du nom de Swann que de celles du nom de Gilberte. » *AD*, p. 167.

⁴ « Gilberte m'annonçait son mariage avec Robert de Saint-Loup. » *Ibid.*, p. 234.

⁵ « “Vous me preniez pour ma maman, en effet je commence à lui ressembler beaucoup.” Et je reconnus Gilberte. » *TR*, p. 558.

⁶ *JFM*, pp. 63-64.

Pourtant, ces protagonistes disparaissent dès la deuxième partie du roman, pour ne réapparaître indirectement que ponctuellement, au travers de lettres. De même, le personnage de Laura, dont l'avenir semble être un des enjeux de l'œuvre, disparaît après la deuxième partie et ne resurgit qu'à travers une missive adressée à Édouard au chapitre X de la troisième partie.

Au cours du récit, d'autres protagonistes émergent et passent au premier plan. Il faut, ici, mentionner l'arrivée retardée d'Édouard, véritable pont entre les différentes intrigues¹, que le lecteur ne rencontre qu'au chapitre VIII de la première partie, après en avoir entendu parler par Olivier. De même, Georges, le petit frère que tout le monde néglige, et qui demeure à l'arrière-plan dans la première partie du roman, devient un protagoniste central à la fin du récit. Les autres acteurs de la péripétie finale apparaissent également tardivement. Boris (de même que Sophroniska et Bronja, personnages plus secondaires) n'est introduit que dans la seconde partie du roman. Or, dès son apparition, le petit-fils de La Pérouse devient un élément central. Son aventure met en avant celle de Georges, jusqu'à se confondre avec elle. Enfin, au chapitre IV de la troisième partie surgit le personnage de Léon Ghéridanisol dont l'influence devient considérable à la fin du roman. Le neveu de Strouvilhou mène le trafic de fausse monnaie, amorce le harcèlement de Boris et organise le suicide de ce dernier. L'intrigue finale, la plus tragique et la plus marquante du roman, concerne ainsi deux personnages relativement nouveaux.

Dans un article de 1942, relatant une entrevue d'un faux romancier, André Gide réfléchit à l'intérêt de ne pas centrer un roman autour d'un personnage unique et central.

Lui : Je pense que ce qui retient le roman en lisières, c'est de s'attacher, [...] encore (vous allez bondir) à des personnages. [...] Ne pas s'attacher à eux ; ne pas les suivre. Ce que je voudrais suivre c'est l'effet, sur des personnages de rencontre et que je quitterai tour à tour, d'une phrase ou d'un geste...²

Il semble que cette idée soit mise en pratique dans *Les Faux-monnayeurs* où l'intrigue est multiple et s'éclate en fonction des protagonistes rencontrés au gré du chemin. La multitude des personnages empêche le roman d'avoir un point focal fort et l'intrigue dépend moins d'eux que du contexte dans lequel ils se trouvent. Les héros initiaux, Bernard et Olivier, s'effacent ainsi petit à petit pour laisser place à Georges et à Boris. Certes, Édouard demeure une voix essentielle du récit, mais il n'en est pas vraiment acteur : en retrait de l'action, il observe, rapporte et, parfois, suggère. Le lecteur doit ainsi régulièrement accueillir de nouveaux protagonistes et leur faire une place auprès de ceux présents depuis le début du roman.

Ainsi le lecteur doit-il, dans chacune des œuvres de notre corpus, introduire de nouveaux

¹ Ce n'est que lors de son introduction qu'on découvre qu'il est au cœur du récit : l'oncle d'Olivier est en contact avec Laura et connaît Passavant.

² André Gide, « Interviews imaginaires, X ; l'interviewer interviewé », in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 359.

personnages porteurs de nouvelles péripéties dans un système d'interactions qu'il croyait déjà défini. Mais la réorganisation du personnel romanesque n'est pas seulement due à l'apparition et à la disparition de protagonistes : certains se transforment de façon inattendue.

(b) Il faut se méfier des apparences : le changement physique des personnages.

Dans la tradition romanesque, la description physique est un élément essentiel pour construire les personnages. En effet, l'apparence en dit beaucoup sur leur statut dans l'intrigue. L'assimilation de certains rôles à des particularités physiques ainsi que l'usage de la physiognomonie chez les auteurs réalistes et naturalistes ont habitué le lecteur à tirer des conclusions morales et psychologiques du physique des protagonistes. L'apparence est donc un constituant important et sa modification n'est pas anodine. Mais que se passerait-il si le physique des protagonistes évoluait fortement durant un récit ? Ou encore si certains personnages n'étaient pas décrits du tout ? Dans ces cas-là, la déduction du caractère à partir de la physionomie deviendrait impossible et le lecteur demeurerait sans fondements clairs pour comprendre les protagonistes. Or, précisément, dans les romans de notre corpus, l'apparence des personnages se révèle un élément instable, ce qui déçoit les lecteurs à la recherche de pierres d'ancrage claires.

i Le flou des descriptions.

Dans *Les Frères Karamazov*, les personnages sont souvent peu décrits. Jan Van der Eng remarque d'ailleurs que les portraits sont souvent réservés aux êtres à la personnalité déjà clairement définie, voire légèrement schématique¹. En effet, bien des protagonistes ne sont pas dépeints de manière méthodique et certains ne le sont même pas du tout². Ivan, par exemple, ne bénéficie d'aucune description bien qu'il soit un des héros du roman. Ce manque de focalisation sur le physique est souligné dans une lettre adressée à Dostoïevski par un certain Kovner qui lui écrit :

Vous ne versez jamais dans la description détaillée et mesquine du physique de vos personnages, de leur cadre de vie, des tableaux de nature, des toilettes et autres brouilles dont sont pourtant si friands nos meilleurs écrivains [...].³

Ce qui pourrait être un reproche est ici une louange : la description physique est négligée au profit d'autres éléments plus importants aux yeux de ce lecteur. Et en effet, les protagonistes

¹ « Pour certains personnages, tels que le père Karamazov ou le *starec*, Dostoïevskij s'efforce de nous donner l'essentiel tout de suite et il n'y apporte guère de modifications. Mais pour les personnages inachevés, ceux qui ont en quelque sorte manqué leur destin, qui ne sont pas ce qu'ils auraient dû être, c'est tout autre chose. Alors les visages sont fugitifs, leurs traits essentiels ne se laissent pas capter. » Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier, rapport entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*, Amsterdam, Mouton & Co., 1957, p. 85.

² Ainsi, lorsque Nathalie Sarraute évoque « l'impression irréaliste – on dirait qu'ils sont tous vus par transparence – que nous font les héros de Dostoïevski, malgré les descriptions minutieuses auxquelles, pour satisfaire aux exigences de son époque, il se croyait obligé », elle retranscrit un ressenti authentique, bien qu'elle exagère la précision des portraits de Dostoïevski (*L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 43.).

³ Jacques Catteau, « Note 3 », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 435.

principaux ne possèdent souvent qu'un ou deux traits physiques assurés et leurs tenues sont rarement décrites¹. En revanche, ce qui les caractérise, ce sont les impressions que ressent le narrateur ou celui dont le point de vue est adopté face à eux. Leurs expressions, l'éclat de leurs regards et leur air général sont les éléments revenant le plus concernant leur apparence. Ainsi, Grouhegnka et Catherine Ivanovna sont-elles toutes deux caractérisées par leur beauté, un concept bien relatif. La fiancée de Dmitri bénéficie ainsi d'une description assez vague : puisqu'elle est observée à travers les yeux d'Aliocha, son portrait se fonde sur le ressenti du jeune homme.

Его поразила властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки. [...] Он нашел, что большие черные горящие глаза ее прекрасны и особенно идут к ее бледному, даже несколько бледно-желтому продолговатому лицу.²

Certes, la couleur des yeux, la forme et la carnation du visage sont indiquées ici. Cependant, les éléments dépeignant le mieux Catherine Ivanovna dans l'esprit du lecteur semblent plutôt être son charisme, c'est-à-dire son maintien noble, son assurance et son air hautain. Ce sont ces caractéristiques qui permettent d'attribuer une silhouette particulière à la jeune fille. Remarquons que cette description est ponctuelle : elle traduit le ressenti d'Aliocha lors de sa première rencontre avec Catherine Ivanovna. Son impression change d'ailleurs du tout au tout lors de sa seconde visite.

В этот раз лицо ее сияло неподдельною простодушною добротой, прямою и пылакою искренностью. Изю всей прежней «гордости и надменности», столь поразивших тогда Алешу, замечалась теперь лишь одна смелая, благородная энергия и какая-то ясная, могучая вера в себя.³

La couleur de ses yeux et la forme de son visage n'ont pas évolué, mais la peinture de la jeune fille change pourtant du tout au tout. Cette différence reflète la subjectivité des descriptions chez Dostoïevski : les portraits des *Frères Karamazov* dépendent presque toujours de circonstances spécifiques et du regard de l'observateur. Jan Van der Eng écrit ainsi :

L'élément subjectif s'accroît à mesure qu'on éprouve certains sentiments particuliers à la vue de quelqu'un. En même temps le personnage dépeint se dresse plus vivant. Je ne connais guère de notation aussi mordante que celle qui caractérise Gruchenka : « La friponne, son corps rappelle une couleuvre, cela se voit à ses jambes, jusqu'au petit doigt de son pied gauche qui en porte la marque. » C'est ainsi que Mitja, épris d'elle, la voit.⁴

Ces portraits dépendant d'une vision unique, subjective et ponctuelle, perdent toute pertinence sur le long terme puisqu'ils ne reflètent qu'un aspect du personnage observé. On pourrait

¹ Seul Dmitri et Grouhegnka bénéficient chacun d'une description relativement précise de leur tenue : pour Dmitri, lors de sa première apparition (БК, p. 87 [FK, p. 72]) et lors de son procès (БК, pp. 790-791 [FK, p. 690]), et pour Grouhegnka, lors de sa première apparition (БК, p. 184 [FK, p. 161]).

² БК, p. 180. [« Le maintien noble, l'aisance fière, l'assurance de la hautaine jeune fille le frappèrent. Ses grands yeux noirs brillants lui parurent en parfaite harmonie avec la pâleur mate de son visage ovale. » FK, p. 157.]

³ БК, p. 181. [« Cette fois-ci, le visage de la jeune fille rayonnait d'une bonté ingénue, d'une sincérité ardente. De la "fierté", de la "hauteur" qui avaient alors tant frappé Aliocha, il ne restait qu'une noble énergie, une confiance sereine en soi-même. » FK, p. 158.]

⁴ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier, op. cit.*, p. 85.

presque avancer qu'il n'existe pas de descriptions physiques chez Dostoïevski, mais seulement des photographies instantanées d'impressions. Cette imprécision ne permet donc pas au lecteur de connaître clairement les caractéristiques physiques des protagonistes pour se faire d'eux une image précise.

À la recherche du temps perdu possède un personnel romanesque important dont certains spécimens, comme le baron de Charlus, marquent l'imagination grâce à quelques traits finement décrits¹. Pourtant, l'auteur écrit dans une lettre à Jean de Pierrefeu datant de janvier 1920 : « Quant aux portraits il n'y en a pas un seul dans mes romans. »² La couleur des cheveux, des yeux, la forme du nez et toutes ces caractéristiques physiques ne seraient-elles que des éléments secondaires chez les personnages proustiens ? En effet, comme chez Dostoïevski, on constate que les descriptions sont toujours soumises à l'esprit de celui qui observe. Les renseignements sur le physique des personnages sont donc assez sporadiques puisqu'ils dépendent de leur pertinence dans le récit du narrateur³. On remarque également que ce dernier ne ressent pas le besoin de s'attarder sur l'apparence de ceux qu'il a toujours connus⁴, tandis que l'aspect de ceux qu'il rencontre l'intéresse plus. Nous ne connaissons d'ailleurs des protagonistes que les traits ayant marqué le narrateur : la blondeur de Saint-Loup, la rondeur de Charlus, les cheveux roux de Gilberte... L'impression générale prédomine dans la description : plutôt que les traits du visage de Saint-Loup, on décrit son attitude et sa manière de marcher en courant après son monocle. Il en va de même pour Gilberte. Lorsque le narrateur la recroise, il donne d'elle une description très rapide⁵ mais s'attarde sur sa façon de le regarder : sa gestuelle est plus expressive que son physique⁶. Seule Albertine, présentée comme une femme séduisante, est décrite de manière répétée et détaillée par le narrateur sous le charme : elle est en effet le sujet de ses investigations⁷. Lorsque le héros montre le portrait d'Albertine à Saint-Loup, il est persuadé que la beauté de la jeune fille sautera aux yeux de son ami⁸. Or, la réaction de

¹ Pour une étude sur le portrait dans la *Recherche*, voir le livre de Stéphane Chaudier, *Proust ou le démon de la description* et plus particulièrement la partie intitulée « Décrire des hommes, vers une éthique du portrait ».

² Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, p. 942. Et Jean-Yves Tadié affirme que « Proust garantit à ses personnages un état civil, non un portrait. » (*Proust et le roman, op. cit.*, p. 83.) Leur situation sociale et leurs fréquentations joueraient donc un rôle plus important que leur physique.

³ « L'interrogation du personnage commence à son visage, mais à condition qu'il soit vu ; l'on ne sait presque rien, au début, du visage de Swann, parce qu'on l'aperçoit mal [...]. [...] Le visage de Bloch est esquissé tardivement, en trois lignes, et simplement parce qu'Albertine l'a trouvé "assez joli garçon" : c'est le reflet du regard de la jeune fille. » *Ibid.*, p. 86.

⁴ Les parents du héros ne sont jamais décrits et sa grand-mère ne l'est qu'une fois ses traits changés par la maladie.

⁵ « La blonde avait un air un peu plus délicat, presque souffrant, qui me plaisait moins. » *AD*, pp. 142-143.

⁶ « [...] la blonde [...] me lança furtivement un premier regard, puis m'ayant dépassé, et retournant la tête vers moi, un second qui acheva de m'enflammer. » *Ibid.*, p. 143. Remarquons que cette deuxième description de Gilberte ne se fonde que sur ce que ressent le narrateur.

⁷ « Ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ? C'était Albertine elle-même. Je la regardais. » *P*, p. 884.

⁸ Le narrateur « pensai[t] bien [que Saint-Loup] trouverait la photographie d'Albertine jolie [...] ». (*AD* p. 21.)

ce dernier contredit l'image donnée jusqu'alors¹ et le lecteur est poussé à remettre en question le charme d'Albertine. Cet épisode rappelle que les descriptions de la *Recherche* n'ont qu'une valeur subjective puisqu'elles sont fortement influencées par les sentiments du narrateur.

De plus, ce dernier insiste sur la difficulté, voire l'impossibilité, d'effectuer un portrait en pied à la première rencontre avec autrui lorsqu'il précise l'emplacement du grain de beauté d'Albertine qu'il avait, jusqu'alors mal placé². Connaître quelqu'un, y compris physiquement, se fait nécessairement par touches successives, ce qui va à l'encontre des portraits en pied de la tradition romanesque. Une description complète des personnages dépend ainsi de la connaissance qu'en a le héros, lequel porte un regard différent sur la personne à chaque nouvelle rencontre. « Le visage finit par n'être qu'un champ vide, une page blanche, rempli un instant par l'observateur toujours changeant [...] »³ Le narrateur fait moins des portraits objectifs qu'un condensé de ses impressions à un moment particulier, proche de la peinture impressionniste⁴. Ortega y Gasset affirme ainsi que « les personnages chez Proust [...] manquent de silhouette ; ce sont bien plutôt de variables condensations atmosphériques, des images spirituelles qu'à toute heure les vents et les lumières transforment. »⁵ La versatilité des descriptions physiques des protagonistes rend impossible la constitution d'une image fixe à partir de laquelle, selon la tradition physiognomonique, le lecteur pourrait construire un caractère ferme.

André Gide s'amuse lui aussi à ne donner de ses personnages que des éléments superficiels et à ne leur attribuer que peu de caractéristiques physiques. Daniel Moutote remarque ainsi que ces protagonistes « ne sont jamais décrits dans leur apparence extérieure. »⁶ Il ajoute qu'ils ont « l'apparence dépouillée de signes »⁷ et « n'en sont que davantage caractérisés par leur personnalité intérieure. »⁸ Les détails recueillis sur les personnages, comme la couleur de cheveux de Laura, la coiffure d'Azaïs ou le costume de La Pérouse ne sont donnés que de manière incidente. S'il n'existe pas de portraits précis, chaque protagoniste possède cependant un trait particulier. Séraphine a « la

¹ « "C'est ça, la jeune fille que tu aimes ?" finit-il par me dire d'un ton où l'étonnement était maté par la crainte de me fâcher. » *Ibid.*, p. 21.

² « Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté. [...] le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à jamais sur la lèvre supérieure au-dessous du nez. » *JFF*, p. 440.

³ *Ibid.*, p. 87

⁴ Jean-Yves Tadié affirme ainsi que Proust fait « de l'instantané, qui correspond à la fragmentation de la vision, son moyen technique favori de peindre ses héros [...]. » (*Proust et le roman, op. cit.*, p. 72.)

⁵ José Ortega y Gasset, « Le temps, la distance et la forme chez Proust ; simple contribution aux études proustienne », *Hommage à Marcel Proust*, coll. « NRF », Paris, Gallimard, 1927, p. 274.

⁶ Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, pp. 104-105.

⁷ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁸ *Ibid.*, pp. 104-105.

main rougie »¹. Passavant a « les cheveux châtons » et commence à se dégarnir². Lilian, que Vincent trouve « si belle »³, a « la souplesse de ce corps brûlant à l'étrange parfum de santal »⁴. Édouard paraît à Bernard « charmant ; à peine un peu plus grand qu'Olivier, l'allure à peine un peu moins jeune »⁵. Georges n'est « peut-être pas beau [mais a un] joli regard »⁶ selon Édouard. Boris, vu en photo par Édouard, a « le grand front bombé, les yeux rêveurs du vieux La Pérouse. »⁷ Bernard, à travers les yeux de Laura, est « un enfant encore ; [...] un être naïf et très beau. »⁸ Bronja est, selon Bernard « la plus jolie créature qu'il ait vue de [sa] vie »⁹. En observant ces différents traits, on constate qu'il est rare, surtout après le chapitre IV, où est brossé le portrait de Gontran de Passavant, que le narrateur dépeigne le physique de ses protagonistes depuis son propre point de vue. Souvent, les descriptions passent par le prisme d'un personnage intradiégétique, à la façon des *Frères Karamazov*.

Le seul portait véritablement assumé par le narrateur est celui du défunt père de Robert de Passavant : ce personnage va disparaître et le narrateur ne le verra plus. Conscient de cela et l'expliquant au lecteur¹⁰, il décrit avec précision ce visage inerte¹¹. On remarque alors que la seule description un peu précise des *Faux-monnayeurs* est celle d'un cadavre, ce qui suggère qu'un portrait n'est donc possible que pour un être immobile et inanimé, dont les traits ne changeront plus, à la différence d'un être vivant qui est, lui, constamment en évolution.

Les critiques contemporains ont d'ailleurs reproché à André Gide ce manque d'éléments physiques, laissant peu de repères au lecteur pour esquisser la silhouette des protagonistes :

Bernard, Olivier, Armand, Georges, se ressemblent tous : à tout moment l'on se trompe, on les confond d'autant plus que d'après un principe très discutable, M. André Gide déclare qu'il n'appartient pas au romancier de peindre la figure de ses héros. Je l'assure bien que s'il avait pris le soin de nous dépeindre physiquement, comme l'ont fait Tolstoï et Tourguenieff, ses principaux personnages, on ne les embrouillerait pas si facilement.¹²

¹ *FM*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰ « Précisément parce que nous ne devons plus le revoir, je le contemple longuement. » *Ibid.*, p. 49.

¹¹ « Une barbe de quelques jours adoucit l'angle de son menton volontaire. Les rides transversales qui coupent son front, sous ses cheveux gris relevés en brosse, semblent moins profondes, et comme détendues. L'œil est rentré sous l'arcade sourcilière qu'enfle un buisson de poils. » *Ibid.*, p. 49.

¹² Edmond Jaloux, « *Les Faux-monnayeurs* par André Gide », *Les Nouvelles littéraires*, n° 74, 13 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 27, juillet 1975, pp. 9-15. On peut également citer les mots de Paul Souday dans *Le Temps*, le 4 février 1926 : « Nous ne serions pas fâchés de voir leur figure, ou tout au moins de savoir comment il la voit, ce qui laisserait encore le champ assez libre à notre imagination. Il nous dit bien de quelques jeunes gens qu'ils sont beaux, et apparemment cela lui suffit. Pour nous, cela n'épuise pas la question, et nous souhaiterions aussi quelques détails sur les

Ne pas offrir au lecteur les éléments physiques usuels, à partir desquels on déduit traditionnellement la psychologie et le statut des personnages, est perçu comme un manquement important aux conventions romanesques. Mais André Gide assume ce parti pris.

L'ennui, voyez-vous, c'est d'avoir à conditionner ses personnages. [...] Je sais comment ils pensent, comment ils parlent ; je distingue la plus subtile intonation de leur voix ; je sais qu'il y a de tels actes qu'ils doivent commettre, tels autres qui leur sont interdits... mais dès qu'il faut les vêtir, fixer leur rang dans l'échelle sociale, leur carrière, le chiffre de leurs revenus ; dès surtout qu'il faut les avoisiner, leur inventer des parents, une famille, des amis, je plie boutique.¹

André Gide refuse ainsi de fournir les indications traditionnellement attendues à propos de ses protagonistes. Loin de se réduire à un ensemble de caractéristiques extérieures, ses personnages sont moins constitués par leur apparence que par leur voix, leurs paroles et leurs gestes. Le lecteur ne peut donc se fonder sur leur physique pour imaginer des caractères, à la manière de la physiognomonie réaliste et naturaliste.

ii *La mystification du portrait.*

Non seulement nos auteurs ne donnent pas de descriptions physiques nettes de leurs personnages, mais en plus, les quelques portraits tout de même tracés orientent souvent le lecteur vers une direction fautive.

Dans *Les Frères Karamazov*, on constate ainsi que deux personnages, le *starets* et le père Théraponte, semblent avoir le physique correspondant à la personnalité de l'autre.

Le lecteur découvre tout d'abord l'apparence du *starets* à travers les yeux de Mioussov à qui il déplaît². Cependant, ce regard subjectif est validé par le narrateur lui-même qui remarque que, dans la figure du *starets*, il y avait « quelque chose qui eût paru choquant à bien d'autres qu'à [lui] »³. À la lecture de ce portrait, un lecteur habitué aux considérations physiognomoniques est fortement poussé à percevoir ce personnage comme négatif :

Это был невысокий сгорбленный человек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере лет на десять. Всё лицо его, впрочем, очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки. Седенькие волосики сохранились лишь на висках, борода была крошечная и реденькая, клином, а губы, часто усмехавшиеся, — тоненькие, как две бечевочки. Нос не то чтобы длинный, а

autres visages qui l'intéressent moins. Le roman, qui n'a pas les ressources de la suggestion poétique, a besoin d'être un peu concret et circonscrit. » (article repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, pp. 33-41.)

¹ *JFM*, pp. 58-59.

² «С первого мгновения старец ему не понравился.» *БК*, p. 53. [« Dès l'abord, le *starets* lui déplut. » *FK*, p. 39.]

³ *FK*, p. 39. [«В самом деле, было что-то в лице старца, что многим бы, и кроме Миусова, не понравилось.» *БК*, p. 53.]

востренький, точно у птички.¹

Le fait qu'il paraisse plus âgé², qu'il ait un visage « sec », des yeux « pas très grands », et des lèvres « minces comme deux lanières » ainsi que le caractère anguleux de son visage évoquent un personnage peu généreux et sévère. La comparaison avec un oiseau évoque l'image d'un rapace étudiant les faiblesses d'autrui. D'ailleurs, le commentaire final de Mioussov qui déduit qu'il s'agit « selon toute apparence, [d']une âme malveillante, mesquine, présomptueuse »³, souffle au lecteur l'interprétation à avoir. Le physique du *starets* suggère donc un personnage négatif.

Dans le Livre IV, le lecteur découvre ensuite le Père Théraponte dont l'apparence est en tous points opposée à celle du *starets*⁴. Ce « vigoureux vieillard » surprend par son apparente jeunesse, sa haute taille et sa dense chevelure, renvoyant une image de force, à la fois physique et morale. Ses « grands yeux bleus lumineux » ébauchent *a priori* une image de sage éclairé. Le physique du Père Théraponte suggère qu'il est un homme avisé, dont les conseils s'appuient sur une foi inébranlable et sur un esprit juste, interprétation que semble aussi avoir le moine d'Odbrosk, favorablement impressionné par ce grand jeûneur et sceptique par rapport au *starets*⁵.

Or, au fil de l'histoire, il semble que le physique de l'un corresponde en réalité à l'âme de l'autre. Zosime est celui dont les conseils tombent toujours juste et qui prêche un pardon général tandis que le Père Théraponte, envieux et cherchant à attirer les regards à soi, dénigre le *starets*. Dostoïevski s'amuse ainsi à mystifier son lecteur en échangeant les caractéristiques physiques traditionnelles entre ces deux protagonistes.

De la manière inverse, le portrait psychologique et moral de certains protagonistes suggère de façon erronée un physique adapté. Alors qu'il a présenté Aliocha comme un jeune homme maladivement timide, très religieux et prêt à devenir moine, le narrateur s'amuse de l'erreur dans laquelle il a lui-même précipité son lecteur :

¹ БК, р. 53. [« C'était un petit homme voûté, les jambes très faibles, âgé de soixante-cinq ans seulement, mais qui paraissait dix ans de plus, à cause de sa maladie. Tout son visage, d'ailleurs fort sec, était sillonné de petites rides, surtout autour des yeux, qu'il avait clairs, pas très grands, vifs et brillants comme deux points lumineux. Il ne lui restait que quelques touffes de cheveux gris sur les tempes ; sa barbe, petite et clairsemée, finissait en pointe ; les lèvres, minces comme deux lanières, souriaient fréquemment ; le nez aigu rappelait un oiseau. » FK, p. 39.]

² Remarquons que, dans le roman, les autres personnages faisant plus vieux que leur âge sont des débauchés : Fiodor Pavlovitch et Dmitri Fiodorovitch.

³ FK, р. 39. [« По всем признакам злобная и мелко-надменная душонка. » БК, р. 39.]

⁴ « [...] отец Ферапонт, при несомненном великом постничестве его и будучи в столь преклонных летах, был еще на вид старик сильный, высокий, державший себя прямо, несогбенно, с лицом свежим, хоть и худым, но здоровым. Несомненно тоже сохранилась в нем еще и значительная сила. Сложения же был атлетического. Несмотря на столь великие лета его, был он даже и не вполне сед, с весьма еще густыми, прежде совсем черными волосами на голове и бороде. Глаза его были серые, большие, светящиеся, но чрезвычайно вылапывшиеся, что даже поражало. » БК, pp. 206-207. [« [...] le Père Théraponte, en dépit de son grand âge et de ses jeunes prolongés, semblait encore un vigoureux vieillard, de haute stature et de constitution athlétique. Il avait le visage frais, bien qu'émacié, la barbe et les cheveux touffus et encore noirs par places, de grands yeux bleus lumineux mais fort saillants. » FK, p. 182.]

⁵ « [...] сердце его несомненно всё же лежало больше к отцу Ферапонту, чем к отцу Зосиме. » БК, р. 209. [« [...] son cœur l'inclinait davantage vers le Père Théraponte que vers le Père Zossime. » FK, p. 185.]

Может быть, кто из читателей подумает, что мой молодой человек был болезненная, экстазная, бедно развитая натура, бледный мечтатель, чахлый и испитой человек. Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем девятнадцатилетний подросток.¹

On remarque ainsi que les apparences sont trompeuses dans *Les Frères Karamazov*. On trouve d'ailleurs dans la bouche de Dmitri plusieurs avertissements, tous adressés à Aliocha dont un des plus clairs est sûrement « Не верь фантому. »² expression russe signifiant « Ne te fie pas aux apparences ».

De la même façon, dans *À la recherche du temps perdu*, le physique des personnages ne permet pas de faire des déductions pertinentes quant à leur avenir. Par exemple, le narrateur, à l'apparence faible et à la santé fragile, survit à beaucoup d'autres protagonistes à la santé florissante comme Albertine et Saint-Loup. D'autres ont un physique allant à l'encontre de leur personnalité comme la princesse Sherbatoff que le héros prend pour une tenancière de maison close³ ou encore Morel dont la beauté contraste avec le caractère difficile⁴. La description physique n'est donc pas un élément fiable pour comprendre la nature ou prédire le rôle des personnages dans l'intrigue.

Certaines scènes dans le roman soulignent d'ailleurs l'illusion de l'apparence. Le narrateur remarque ainsi que, concernant l'orientation sexuelle du sévère Charlus, le visage de ce dernier « loin de répandre, dissipait les mauvais bruits »⁵. L'apparence physique peut donc suffire à contredire une affirmation n'ayant aucun lien avec elle. De plus, comme chez Dostoïevski, il arrive que l'apparence oriente de manière erronée vers un certain tempérament : Brichot suspecte ainsi le sculpteur Ski d'être homosexuel à cause de son habillement et certaines de ses habitudes⁶. Or, M. de Charlus critique très clairement cette déduction fondée sur un cliché affirmant que « Ski est justement cela pour les gens qui n'y connaissent rien »⁷ et que « s'il l'était, il n'en aurait pas tellement

¹ БК, p. 36. [« Le lecteur se figure peut-être mon héros sous les traits d'un pâle rêveur malingre et extatique. Au contraire Aliocha était un jeune homme de dix-neuf ans bien fait de sa personne et débordant de santé. » FK, p. 23.]

² БК, p. 131. Cette expression est traduite par « Ne te fie pas aux apparences » dans l'édition de la Pléiade (FK, p. 113) tandis qu'André Markowicz la traduit littéralement par : « Ne crois pas au fantôme. » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 193). On trouve également : « Снаружи правда, внутри ложь! » БК, p. 93 [« L'apparence est vérité, le fond mensonge ! » FK, p. 77] ; « Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. » БК, p. 135 [« Ne pense pas que je sois seulement un fantoche costumé en officier, bon à boire et à faire la noce. » FK, p. 116].

³ « [...] cette femme qui pouvait avoir perdu sa situation, mais n'en était pas moins d'une grande naissance, qui en tous cas était la perle d'un salon comme celui des Verdurin, c'était la dame que dans le même train, j'avais cru, l'avant-veille, pouvoir être une tenancière de maison publique. » SG, p. 285.

⁴ « [...] le visage si ouvert de ce Morel au cœur si fermé, ce visage paré de la grâce néo-hellénique qui fleurit aux basiliques champenoises. » *Ibid.*, p. 448.

⁵ P, p. 731.

⁶ « [...] il avait choisi Ski, se disant que, puisqu'il n'y avait que trois innocents sur dix, il risquait peu de se tromper en nommant Ski qui lui semblait un peu bizarre, avait des insomnies, se parfumait, bref était en dehors de la normale. » *Ibid.*, p. 805.

⁷ *Ibid.*, p. 805.

l'air »¹. Dans la *Recherche*, on trouve ainsi de nombreux personnages surpris par la différence entre l'idée qu'ils s'étaient faite d'une personne en fonction de son caractère, de ses œuvres ou de son attitude passée, et son apparence. On pense à l'étonnement du narrateur à propos de Bergotte², celui de Saint-Loup à propos d'Albertine³, ou celui de Mme Sazerat à propos de Mme de Villeparisis⁴. Rappelons que, dans la *Recherche*, l'apparence des personnages n'est souvent que le reflet du regard d'autrui. Lorsque le narrateur déclare que M. de Charlus parvient de plus en plus difficilement à dissimuler la femme qui est en lui, cela ne reflète pas l'opinion publique qui persiste à voir en cet homme un grand amateur de femme mais celle du narrateur qui a découvert la véritable nature du baron. Le changement d'apparence que décrit le narrateur, faisant ressortir un aspect efféminé, est en réalité causé par une modification du regard du héros⁵. Ainsi, bien des changements physiques par lesquels passent les personnages sont les résultats naturels de l'évolution des relations entre l'observateur et l'observé. L'apparence physique, dans la *Recherche*, ne permet donc pas au lecteur de déduire la nature des personnages : le physique est souvent trompeur.

Les Faux-monnayeurs jouent aussi sur des décalages, même subtils, entre la nature et l'apparence. Le personnage de Gontran, par exemple, est parfait physiquement et moralement. Sa délicatesse, sa blondeur et sa jeunesse reflètent la douceur de son caractère, ce que confirme sa tendresse envers Séraphine, la vieille servante. Le lecteur attend de ce personnage un comportement tendre et sensible digne du type littéraire auquel il correspond. Pourtant, alors que le jeune homme reste seul à veiller son père, son attitude s'éloigne de celle attendue.

[...] Gontran se jette à genoux au pied du lit ; il enfonce son front dans les draps, mais il ne parvient pas à pleurer ; aucun élan ne soulève son cœur ? Ses yeux restent désespérément secs. Alors, il se relève. Il regarde ce visage impassible. Il voudrait en ce moment solennel, éprouver je ne sais quoi de sublime et de rare, écouter une communication de l'au-delà, lancer sa pensée dans des régions éthérées, suprasensibles — mais elle reste accrochée sa pensée, au ras du sol. Il regarde les mains exsangues du mort, et se demande combien de temps encore les ongles continueront à pousser. Il est choqué de voir ces mains disjointes. Il voudrait les rapprocher, les unir, leur faire tenir le crucifix. Ça, c'est une bonne idée. Il songe que Séraphine sera bien étonnée quand elle reverra le mort aux moins jointes, et d'avance il s'amuse de son étonnement ; puis, aussitôt ensuite, il se méprise de s'en amuser.⁶

Dans ce passage, le lecteur est placé face à ses propres attentes. Gontran commence à agir

¹ *Ibid.*, p. 805.

² « Ce nom de Bergotte me fit tressauter [...] mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste [...]. » *JFF*, p. 117.

³ *AD*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁵ « Et pourtant, même sous les couches d'expressions différentes, de fards et d'hypocrisie qui le maquillaient si mal, le visage de M. de Charlus continuait à taire à presque tout le monde le secret qu'il me paraissait crier. J'étais presque gêné par ses yeux où j'avais peur qu'il ne me surprît à le lire à livre ouvert, par sa voix qui me paraissait le répéter sur tous les tons, avec une inlassable indécence. » *P*, p. 731.

⁶ *FM*, p. 50.

comme le lecteur le prévoit : il prend une position de deuil conventionnelle, à genoux, la tête sur le lit à côté du défunt. Son attitude de fils désespéré correspond à son personnage : il se prépare à être submergé par l'émotion. Pourtant, la tristesse, suite logique de son comportement, ne vient pas : Gontran ne parvient qu'à mimer la douleur de façon superficielle. Ainsi, ce jeune homme en apparence si sensible ne ressent-il rien à la mort de son père et va même jusqu'à imaginer une plaisanterie de mauvais goût. Les attentes du lecteur et même les siennes sont donc déçues : Gontran sort du type dans lequel son apparence l'inscrivait.

Dans le roman, d'autres personnages trahissent leur apparence. Par exemple, Mme Vedel, ressemblant selon Édouard à « une Elvire vieillie »¹, est assimilée à un personnage poétique incarnant la douceur et l'amour. Pourtant, elle se révèle rapidement haïssable en maltraitant sa nouvelle bonne² et en considérant sa fille aînée comme une domestique sans mérite³. On peut également observer le processus inverse : M. Profitendieu est certes décrit comme « encore vert à cinquante-cinq ans »⁴ mais les interactions avec les membres de sa maisonnée donnent de lui une image plutôt ridicule, voire antipathique⁵. Son « coffre creux »⁶ se traduit en une image de sécheresse aussi bien physique qu'émotionnelle. Pourtant, dans la troisième partie du roman, Édouard le décrit comme « un homme de bel aspect, bien découpé et d'une indéniable prestance. »⁷ Ce nouveau regard sur M. Profitendieu propose de lui une image contrastant avec celle un peu ridicule que s'était constituée le lecteur au début du roman. De plus, alors que M. Profitendieu adopte, lors de sa conversation avec Édouard, une attitude noble et grave, confirmant l'impression initiale, l'émotion le gagne peu à peu⁸ : l'image de sévérité que renvoyait le personnage est ainsi détruite. Son physique et son intériorité s'entremêlent ici pour dépeindre une nouvelle silhouette, le remodelant ainsi dans l'esprit du lecteur. Notons que d'autres protagonistes révèlent des traits de caractère que leur apparence physique ne suggérerait pas, comme ce jeune Boris si « délicat »⁹, avec « sa voix musicale, sa grâce, son air de fille »¹⁰ qui connaît pourtant le péché de chair. Moins innocent qu'il n'en a l'air, il est aussi plus courageux qu'il ne semble puisqu'il accepte le défi dangereux lancé par ses camarades de classes.

Enfin, il arrive également qu'un trait physique change d'interprétation au cours du récit.

¹ *Ibid.*, p. 233.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, pp. 234-235.

⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵ Il est cocu, bataille avec lui-même pour ne pas perdre la face aux yeux de son serviteur, repousse son fils aîné et fait une leçon de morale à sa femme dévastée.

⁶ *FM*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 325.

⁸ « Soudain, il cacha dans ses mains son visage, et le haut de son corps fut tout secoué de sanglots » *Ibid.*, p. 327.

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ *Ibid.*, p. 364.

Lors de sa présentation initiale, la rondeur d'Oscar Molinier, le rendant certes un peu ridicule, est tout de même connotée positivement : il est un procureur clément et généreux, en opposition à son collègue, sec et sévère. Édouard lui découvre pourtant un autre visage : alors qu'il l'observe en tant que mari¹, son embonpoint se transforme en un élément pitoyable². Édouard le présente alors comme un personnage faible, dont le physique reflète parfaitement la lâcheté. Ce protagoniste d'abord sympathique se révèle finalement un être égoïste et menteur semblant se réjouir de la déconvenue de M. Profitendieu. Sa corpulence n'est plus l'indice d'une générosité naturelle mais la conséquence d'une glotonnerie égoïste. On remarque ainsi qu'un même attribut chez un personnage peut changer de signification au cours du roman. *Les Faux-monnayeurs* jouent donc eux aussi avec la description physique des protagonistes et les attentes du lecteur.

Il est ainsi fréquent que, dans les romans de notre corpus, l'apparence des personnages suggère une interprétation erronée. Utiliser les codes physiques romanesques traditionnels, attitude relevant en quelque sorte de l'automatisme, précipite le lecteur dans le piège du roman.

iii Des changements physiques importants.

Dans nos œuvres, il arrive que les caractéristiques physiques des personnages se modifient, remettant en question la silhouette que s'était imaginée le lecteur ainsi que ses déductions psychologiques faites, consciemment ou non, à partir d'elle³.

Dans le roman de Dostoïevski, les protagonistes ont une apparence reconnaissable même si elle ne correspond pas exactement à leur caractère. Pourtant, il arrive que leurs traits soient profondément altérés. Prenons l'exemple d'Aliocha qui a des traits doux et angéliques. Lorsque Raktine le voit après la mort du *starets*, il s'écrie : « Mais tu n'as plus le même visage ! Ta fameuse douceur a disparu. »⁴ Cette transformation physique ponctuelle n'est pas la seule que subit ce personnage au cours du roman. Au livre X, le lecteur apprend qu'il a « beaucoup changé »⁵.

[...] он сбросил подрясник и носил теперь прекрасно спитый сюртук, мягкую круглую шляпу и коротко обстриженные волосы. Всё это очень его скрасило, и смотрел он совсем красавчиком.

¹ « Jusqu'à ce jour, je n'avais vu de lui que le magistrat ; l'homme enfin écartait la toge. » *FM*, p. 222 ; « Le magistrat avait commencé sa phrase au passé ; le mari l'achevait au présent, dans un indéniable rétablissement personnel. » *Ibid.*, p. 224.

² « Le pauvre homme ne se doutait pas combien la position courbée dont il se plaignait paraissait naturelle à son échine ; il s'épongeait le front fréquemment, mangeait beaucoup, non tant comme un gourmet que comme un goinfre, et semblait apprécier particulièrement le vieux bourgogne que nous avions commandé. » *Ibid.*, p. 224.

³ Remarquons que dans le roman traditionnel, les personnages conservent leurs traits particuliers, et ce même dans un roman d'apprentissage : chaque description initiale donne au lecteur une image précise du protagoniste dont les caractéristiques physiques, associées à leurs traits de caractère, ne changent pas, ou très peu, durant le roman.

⁴ *FK*, p. 367. [«Знаешь, ты совсем переменялся в лице. Никакой этой кротости прежней пресловутой твоей нет.» *БК*, p. 414.]

⁵ *FK*, p. 556. [«[...] Алеша очень изменился [...]» *БК*, p. 639.]

Миловидное лицо его имело всегда веселый вид, но веселость эта была какая-то тихая и спокойная.¹

Le lecteur modifie alors l'image qu'il se faisait d'Aliocha : il n'est plus le jeune novice en retrait du monde mais un homme adulte intégré dans la société. De même, Lise a changé physiquement : son visage espiègle et rieur a désormais des traits durs et amaigris². Enfin, Grouhegnka, la tentatrice, dévoile, elle aussi, un autre visage au cours du récit.

Глаза ее горели, губы смеялись, но добродушно, весело смеялись. Алеппа даже и не ожидал от нее такого доброго выражения в лице... Он встречал ее до вчерашнего дня мало, составил об ней устрашающее понятие, а вчера так страшно был потрясен ее злобною и коварною выходкой против Катерины Ивановны и был очень удивлен, что теперь вдруг увидал в ней совсем как бы иное и неожиданное существо. И как ни был он придавлен своим собственным горем, но глаза его невольно остановились на ней со вниманием. Все манеры ее как бы изменились тоже со вчерашнего дня совсем к лучшему: не было этой вчерашней слащавости в выговоре почти вовсе, этих изнеженных и манерных движений... всё было просто, простодушно, движения ее были скорые, прямые, доверчивые, но была она очень возбуждена.³

La surprise d'Aliocha reflète celle du lecteur : la description de la jeune fille ne correspond pas du tout à la sorcière séductrice aperçue auparavant. Le lecteur découvre alors un autre visage de Grouhegnka. Or, par la suite, ce personnage évolue encore physiquement.

Она сильно изменилась в лице, похудела и пожелтела, хотя вот уже почти две недели как могла выходить со двора. [...] Что-то как бы укрепилось в ее взгляде твердое и осмысленное. Сказывался некоторый переверот духовный, являлась какая-то неизменная, смиренная, но благая и бесповоротная решимость. Между бровями на лбу появилась небольшая вертикальная морщинка, придававшая милому лицу ее вид сосредоточенной в себе задумчивости, почти даже суровой на первый взгляд. Прежней, например, ветрености не осталось и следа. [...] В гордых прежде глазах ее засияла теперь какая-то тихость, хотя... хотя, впрочем, глаза эти изредка опять-таки пламенели некоторым зловещим огоньком, когда ее посещала одна прежняя забота, не только не заглохнувшая, но даже и увеличившаяся в ее сердце.⁴

¹ БК, p. 639. [« [...] il avait abandonné le froc et portait maintenant une redingote de bonne coupe, un feutre gris, les cheveux courts. Il avait gagné au change et paraissait un beau jeune homme. Son charmant visage respirait toujours la gaieté, mais une gaieté douce et tranquille. » FK, p. 556.]

² «Алеппа изумился тому, как она изменилась в три дня, даже похудела.» БК, p. 695. [« Aliocha fut frappé du changement qui s'était opéré en elle durant ces trois jours ; elle avait même maigri. » FK, p. 607.] ; «Алеппу всего более поражала ее серьезность: ни тени смешливости и шутовности не было теперь в ее лице, хотя прежде веселость и шутовность не покидали ее в самые "серьезные" ее минуты.» БК, p. 698. [« Ce qui frappait surtout Aliocha, c'était son sérieux : il n'y avait pas l'ombre de malice ni de badinage sur son visage, alors qu'autrefois la gaieté et l'enjouement ne la quittaient jamais dans ses minutes les plus sérieuses. » FK, p. 610.]

³ БК, p. 423. [« Ses yeux brillaient, elle souriait, mais avec bonté. Aliocha ne s'attendait pas à lui voir une expression aussi bienveillante... Il s'était fait d'elle une idée terrifiante ; sa sortie perfide contre Catherine Ivanovna l'avait bouleversé l'avant-veille, maintenant il s'étonnait de la voir toute changée. [...] Ses manières s'étaient améliorées ; les intonations doucereuses, la mollesse des mouvements avaient presque disparu, faisant place à la bonhomie, à des gestes prompts et sincères ; mais elle était surexcitée. » FK, p. 374.]

⁴ БК, pp. 675-676. [« Elle avait beaucoup changé, maigri, jauni, bien qu'elle pût sortir depuis une quinzaine. [...] Ses yeux avaient pris une nuance résolue ; une décision calme, mais inflexible, se manifestait dans tout son être. Entre les sourcils s'était creusée une petite ride verticale qui donnait à son gracieux visage une expression concentrée, presque sévère au premier abord. Nulle trace de la frivolité de naguère. [...] Dans ses yeux jadis fiers, une sorte de douceur

Cette jeune fille qui n'était que séduction se transforme en femme sévère. Son visage change et reflète son attitude : elle a désormais une beauté résolue issue de la douleur morale. On pourrait alors penser que le changement de physionomie signifie le changement de caractère : le lecteur n'a qu'à remplacer un type par un autre et la correspondance entre le physique et le psychologique est respectée. Pourtant, cette évolution n'est pas linéaire : la jeune fille redevient provocatrice lors du procès de son amant¹. Ainsi, différentes Grouchevka coexistent-elles sous ce même visage plus sévère. Cette altération des traits des personnages ne permet pas au lecteur de s'en faire une image stable, valide tout au long du roman.

D'autres protagonistes ont un visage extrêmement mobile et n'ont pas besoin de temps pour se modifier physiquement. Catherine Ivanovna, par exemple, est une « hautaine jeune fille »² qui affiche pourtant un visage rayonnant « d'une bonté ingénue, d'une sincérité ardente »³ lors de la seconde visite d'Aliocha, pour finalement révéler un physique altéré par la colère⁴. Ainsi a-t-elle plusieurs visages différents dès sa première apparition dans le roman. Ce sont les émotions qui modifient fortement le physique de ce personnage, ce qui en relativise la portée significative. Catherine Ivanovna tire même parti de cette mobilité de visage pour jouer la « comédie »⁵, passant en un instant d'une « malheureuse jeune fille offensée, pleurant, le cœur déchiré »⁶ à « une femme parfaitement maîtresse d'elle-même, et de plus satisfaite comme après une joie subite. »⁷ Ainsi cette versatilité peut-elle être mise à profit par les personnages qui se dissimulent en interprétant un rôle : le physique peut donc ne révéler que des éléments superficiels.

Marcel Proust lui aussi fait de ses protagonistes des êtres changeants⁸. En effet, *À la recherche du temps perdu* est une œuvre qui s'étale sur un temps long : elle présente ainsi des personnages en

brillait maintenant, mais ils avaient parfois une lueur mauvaise, quand elle était reprise d'une ancienne inquiétude, qui, loin de s'apaiser, grandissait dans son cœur. » FK, p. 589.]

¹ «Плавню, своею неслышною походкой, с маленькою раскачкой, как ходят иногда полные женщины, приблизилась она к балюстраде, пристально смотря на председателя и ни разу не взглянув ни направо, ни налево. [...] Уверяли тоже, что у ней было какое-то сосредоточенное и злое лицо.» БК, р. 816. [« Elle s'avança vers la barre de sa démarche silencieuse, en se dandinant légèrement, comme font parfois les femmes corpulentes, les yeux fixés sur le président. [...] On assura aussi qu'elle avait l'air absorbé, méchant. » FK, p. 711.]

² FK, p. 157. [«[...] надменной девушки.» БК, р. 180.]

³ FK, p. 158. [«[...] неподдельною простодушною добротой, прямою и пылкою искренностью.» БК, р. 181.]

⁴ «Всякая черточка дрожала в ее совсем искажившемся лице.» БК, р. 189. [« Tout son visage convulsé tremblait. » FK, p. 165]

⁵ FK, p. 207. [«[...] как на театре в комедии сыграли.» БК, р. 235.]

⁶ FK, p. 207. [«[...] плакавшей сейчас в каком-то надрыве своего чувства бедной оскорбленной девушки [...]» БК, р. 234.]

⁷ FK, p. 207. [«[...] женщина, совершенно владеющая собой и даже чем-то чрезвычайно довольная, точно вдруг чему-то обрадовавшаяся.» БК, р. 234.]

⁸ Jacques Rivière souligne le côté *polymorphe* du narrateur dans « Marcel Proust et l'esprit positif » (in *Hommage à Marcel Proust, op. cit.*, p. 181.) tandis que Jean Rousset observe que « l'homme proustien est sujet, comme maints personnages des Contes arabes, à de surprenantes métamorphoses. Saint-Loup, Albertine, Charlus sont aussi multiformes, peuvent se montrer aussi différents d'eux-mêmes que ces êtres qu'une fée transforme en chèvre, en chien, ou qui échangent leurs sexes. » (*Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, impr. 2006, 1962, pp. 158-159.)

constante évolution. Gilberte est un de ces êtres au physique changeant. La petite camarade de jeux rousse devient, dans *Albertine disparue*, une « jeune fille blonde »¹ que le héros ne reconnaît pas². De même, lorsqu'elle devient marquise, sa situation change à nouveau, et avec cela, son physique, puisque, à la manière de Catherine Ivanovna, elle modifie son apparence de façon artificielle dans un but précis : ressembler à Rachel pour plaire à son mari³. Enfin, devenue une grosse femme dans *Le Temps retrouvé*, elle est à nouveau difficile à reconnaître pour le héros⁴.

Albertine est, elle aussi, un personnage particulièrement protéiforme. Le narrateur, dans *La Prisonnière*, repense aux différentes versions de cette jeune fille qu'il a vues et aimées⁵, ce qui apprend de manière incidente au lecteur ses différents changements physiques. On découvre ainsi que les grosses joues d'Albertine, attribut qui lui est pourtant caractéristique, ont disparu un temps à cause de sa maigreur⁶. De même, on apprend après sa fuite qu'elle a « tellement changé et grossi »⁷ au cours de son séjour chez le héros qu'elle est devenue difficile à reconnaître. L'apparence d'Albertine est donc instable tout au long de la *Recherche* et le narrateur n'a pas jugé pertinent de rapporter ces modifications, suggérant par là qu'elles ont peu d'importance dans le caractère de la jeune fille et son rôle dans l'intrigue. Enfin, le narrateur également confesse qu'il a changé physiquement durant le récit⁸. Mais le temps n'est pas le seul responsable de toutes ses transformations. Ainsi la colère est-elle parfois la raison de la profonde altération de son visage : l'idée qu'il se fait de lui-même se heurte alors à son reflet⁹. L'apparence physique serait donc moins le miroir d'un caractère que celui d'émotions ponctuelles. Comment alors se fonder sur l'apparence des personnages pour les assimiler à un type romanesque ? La *Recherche* semble en effet faire en sorte que le lien entre l'apparence et le caractère ne puisse être tissé que lorsqu'on connaît déjà la nature du personnage concerné¹⁰. Ainsi le côté efféminé de Saint-Loup, bien que souligné par le narrateur lors de sa première apparition, n'est-il pas du tout interprété comme un signe de l'homosexualité par un lecteur découvrant

¹ *AD*, p. 153.

² « Vous ne vous souvenez pas que vous m'avez beaucoup connue autrefois, vous veniez à la maison, votre amie Gilberte. J'ai bien vu que vous ne me reconnaissiez pas. » *Ibid.*, p. 154.

³ « [...] Gilberte, elle, cherchait à avoir quelque chose de Rachel, afin de plaire à son mari [...]. » *Ibid.*, p. 261.

⁴ « Alors j'entendis la grosse dame me dire, une seconde plus tard : “ Vous me preniez pour maman, en effet je commence à lui ressembler beaucoup. ” Et je reconnus Gilberte. » *TR*, p. 558.

⁵ *AD*, p. 70.

⁶ « Quand autrefois, à Balbec, Albertine m'attendait sous les arcades d'Incarville et sautait dans ma voiture, non seulement elle n'avait pas encore “ épaissi ”, mais à la suite d'excès d'exercice elle avait trop fondu ; maigre, enlaidie par un vilain chapeau qui ne laissait dépasser qu'un petit bout de vilain nez et voir de côté que des joues blanches comme des vers blancs, je retrouvais bien peu d'elle [...]. » *P*, p. 24.

⁷ « Quant à ce qu'il reconnut Albertine [...] elle avait, au dire de tous, tellement changé et grossi que ce n'était guère probable. » *AD*, p. 20.

⁸ « L'homme que j'étais, le jeune homme blond n'existe plus, je suis un autre. » *Ibid.*, p. 221.

⁹ « [...] aussitôt je me rappelai qu'Albertine m'avait dit une fois combien elle me trouvait l'air terrible quand j'étais en colère, et m'avait appliqué les vers d'*Esther* : [...] » *P*, p. 896.

¹⁰ Jean-Yves Tadié souligne que, dans la *Recherche*, « [il] reste donc peu de choses de la physiognomonie balzacienne », mais reconnaît qu'« il y a bien une parenté entre les traits et le comportement » tout en précisant que « nous pouvons rarement la saisir [...] si nous ne le connaissons déjà ». (*Proust et le roman, op. cit.*, p. 87.)

la *Recherche* pour la première fois¹. On peut également observer qu'une même cause donne des évolutions physiques différentes. Legrandin a les mêmes goûts que M. de Charlus mais vieillit de manière très différente². Il semble donc impossible de lier directement un trait physique précis à un type d'attitude. Dans *À la recherche du temps perdu*, le lecteur ne peut donc pas se fonder sur l'apparence des personnages pour déduire leur caractère à la façon du récit balzacien.

L'intrigue des *Faux-monnayeurs*, elle, se passe sur un temps court (approximativement de juin à septembre) où les changements physiques ont *a priori* peu d'amplitude. Pourtant l'apparence des personnages varie parfois de façon surprenante.

Les principaux changements physiques dans le roman sont d'ordre vestimentaire. On remarque que les personnages d'Olivier et d'Armand, après être devenus secrétaires de Passavant, changent de tenue : même si leur transformation concerne leur habillement et non leurs caractéristiques physiques, l'image que le lecteur avait d'eux en est modifiée. Or, ce changement d'apparence entraîne également une modification de leur attitude. Après son séjour en Corse, Olivier n'est plus le jeune homme timide de la première partie : il est « élégamment vêtu, conscient de sa force, de sa jeunesse, de sa beauté »³. Armand, lui, est « méconnaissable ; rasé de frais, souriant et le front redressé ; dans un complet neuf trop cintré, un peu ridicule peut-être, le sentant et laissant paraître qu'il le sentait. »⁴ Ces tenues ont transformé ces deux personnages et dévoilent un autre aspect d'eux-mêmes, leur ébauchant une nouvelle silhouette. Bernard, à l'inverse, est habillé de la même façon tout au long du roman. Lors de ses retrouvailles avec Olivier, il « [...] porte le même costume encore, qu'il avait le soir de sa fuite. »⁵ Et en effet, le changement de Bernard après l'été est plus moral que physique. Pourtant son apparence aussi en est modifiée : les traits du personnage s'adaptent à son état d'esprit. Il est devenu « grave [et ne ressemble] déjà plus à l'insouciant voleur de valise qui croyait qu'en ce monde il suffit d'oser. »⁶ Ainsi, ce personnage change lui aussi d'apparence dans l'esprit du lecteur : son air provocant est remplacé par un visage sérieux. Dans ce cas, l'évolution physique correspond à la modification psychologique du personnage : Bernard apparaît bien différent de celui qu'il était au début du roman.

D'autres personnages changent de manière plus imprévisible. Par exemple, M. Profitendieu alterne entre son visage de père inquiet pour son fils et celui de juge occupé par ses enquêtes.

¹ « [...] certains lui trouvaient même un air efféminé, mais sans le lui reprocher, car on savait combien il était viril et qu'il aimait passionnément les femmes. » *JFF*, pp. 296-297.

² « Au fur et à mesure que M. de Charlus s'était alourdi et ralenti, Legrandin était devenu plus élancé et plus rapide, effet contraire d'une même cause. » *AD*, p. 244.

³ « Quand il sortit, rasé de frais, douché, élégamment vêtu, conscient de sa force, de sa jeunesse, de sa beauté, [...] » *FM*, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 353.

⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁶ *Ibid.*, p. 337.

Je ne lui eus pas plutôt parlé de celle-ci que Profitendieu changea de visage ; ses paupières se fermèrent à demi, tandis qu'au fond de ses yeux s'allumait une flamme bizarre ; sur ses tempes, la patte d'oie se marqua ; ses lèvres se pincèrent ; l'attention tira vers en haut tous ses traits. [...] Le juge envahissait le père, et rien n'existait plus pour lui que le métier.¹

Or, cette évolution du personnage n'est pas linéaire : chez M. Profitendieu, différents visages coexistent ce qui rend difficile l'existence d'un portrait physique stable le représentant clairement. *Les Faux-monnayeurs* présentent ainsi des protagonistes dont les changements d'apparence remettent régulièrement en question l'image que le lecteur s'en était faite.

Dans les romans de notre corpus, les personnages se révèlent ainsi avoir des caractéristiques physiques versatiles. Ces modifications peuvent être le résultat du développement de traits de caractère spécifiques. Dans ce cas, le principe physiognomonique est respecté. Cependant, certains personnages changent d'aspect sans changer de caractère ou changent de physique mais retrouvent ponctuellement leurs attributs précédents. Leurs différents visages sont tous valables pour les définir : il y a rarement une évolution linéaire des personnages. Et même, régulièrement, nos auteurs ne les caractérisent pas avec précision : ils ne donnent à voir d'eux qu'un reflet dans le regard d'autrui. Ils jouent ainsi avec le physique des personnages et avec l'image que le lecteur s'en fait pour déstabiliser ce dernier et infirmer nombre de ses déductions, lesquelles sont souvent de l'ordre du réflexe². De la même manière, on constate que la psychologie des personnages ne se conforme pas aux conventions littéraires traditionnelles.

(c) *L'incertitude des caractères : l'éloquence de l'acte face à l'analyse psychologique.*

Lors de l'introduction des personnages, les romans de notre corpus prennent soin d'évoquer des types romanesques à la psychologie simpliste, réductibles à deux ou trois traits de caractère. Or, au cours du récit, les protagonistes se révèlent avoir un comportement plus complexe que ce que le début des romans laissait prévoir. Bien souvent, l'acte³ est utilisé comme signe révélateur de l'intériorité plutôt que l'analyse psychologique. Pourtant, dans *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute le déclare inapte à illustrer les « actions souterraines » de l'âme humaine.

Les actes, en effet, se déploient en terrain découvert et dans la lumière crue du grand jour. Les plus infimes d'entre eux, comparés à ces délicats et minuscules mouvements intérieurs, paraissent grossiers et violents : ils attirent aussitôt les regards. Toutes leurs formes sont depuis longtemps étudiées et classées ; ils sont

¹ *Ibid.*, p. 329.

² Remarquons que cette assimilation de caractéristiques physiques à un type de personnage n'est pas limitée aux romans usant du principe de physiognomonie. Les contes pour enfants déjà amalgament les héros à la beauté et les adversaires à la laideur. Les films grand public perpétuent encore aujourd'hui ces liens traditionnels entre physique et moral.

³ Dans le mot « acte », nous comprenons le geste, la réaction et l'émotion spontanées, les paroles, soit tout ce qui est observable de façon extérieure et qui révèle un mouvement intérieur plus important.

soumis à une réglementation minutieuse, à un contrôle de chaque instant. Enfin de grands mobiles très évidents et connus, de grosses cordes bien visibles font marcher toute cette énorme et lourde machinerie.¹

Nathalie Sarraute reproche à ces « grands mobiles très évidents » de manquer cruellement de subtilité : tous correspondraient à un schéma explicatif déjà tracé et presque immuable et refléteraient la simplicité de la psychologie romanesque traditionnelle. De plus, aucun acte ne serait assez subtil pour refléter les « délicats et minuscules mouvements intérieurs » de la nature humaine. Pourtant, dans nos romans, il semble que la psychologie des personnages n'est jamais aussi justement exprimée que lorsqu'elle se traduit en actes, alors même que certains sont mystérieux et demeurent inexpliqués. En effet, on constate que les œuvres de notre corpus laissent dans l'ombre la psychologie de leurs protagonistes : leurs comportements, leurs paroles, leurs gestes ou encore leurs regards semblent être les seuls éléments révélateurs de leur intériorité.

i Une obscure intériorité.

Alors que, dans la tradition romanesque, l'intériorité des protagonistes est analysée et que les actes sont éclairés à la lumière des intentions des personnages, les romans de notre corpus, eux, ne proposent qu'une observation nébuleuse des mouvements intérieurs du personnel romanesque. Qu'il s'agisse de l'absence de portrait psychologique, de la difficulté de mettre en mots une intériorité complexe ou de dévoiler des mobiles prenant le contre-pied de ceux attendus, les romans que nous étudions ici laissent l'intériorité de leurs protagonistes dans un demi-jour embrumé.

- *L'absence de portraits psychologiques.*

Tout comme leur apparence, la psychologie des personnages n'est pas décrite lors de leur apparition ou dans la suite du récit. Le lecteur ne bénéficie pas d'une présentation claire des attentes, espoirs ou désirs des protagonistes et doit reconstituer leur intériorité au fil de sa lecture.

On remarque que, dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur ne fait aucun portrait psychologique des personnages. Seuls deux protagonistes bénéficient d'un moment de description de leur personnalité : Grigori le vieux serviteur et Alexéï Fiodorovitch. Le premier ne fait l'objet que d'un portrait moral² : tout en lui est rectitude vertueuse et devoir religieux³. Étant l'un des personnages les plus schématiques du roman, demeurant fidèle à lui-même tout au long du récit (à la différence des autres protagonistes), il peut être décrit psychologiquement sans erreurs. En tant qu'homme attaché à la tradition passée⁴, il semble également provenir d'un roman traditionnel et correspondre au type du serviteur droit et taciturne.

¹ *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 101.

² БК, pp. 117-119. [FK, pp. 100-102.]

³ Il est « ferme et inflexible » (FK, p. 100) [«твердый и неуклонный» БК, p. 117], « honnête et incorruptible » (FK, p. 100) [«честен и неподкупен» БК, p. 118] et « d'une fidélité à toute épreuve » (FK, p. 101) [«человек вернейший» БК, p. 118].

⁴ Il refuse ainsi de quitter son maître, une fois libre, parce que c'est son « devoir » (FK, p. 101). [«долг» БК, p. 118.]

La psychologie d'Aliocha, héros du récit, est, en apparence, également étudiée, mais cela ne se révèle être en réalité qu'une ébauche superficielle. Durant l'introduction du personnage, pour peindre son intériorité, le narrateur se contente de recenser des faits¹ et des actes passés², utilisant de nombreux verbes d'apparence³. De même, il recense ses impressions et celles d'autrui à propos d'Aliocha⁴. Ce dernier est, dès son introduction, un être difficile à comprendre, conservant son mystère. Pourtant, au début du chapitre V du livre I, le lecteur croit enfin découvrir une étude de l'intériorité du jeune homme.

Скажут, может быть, что Алеша был туп, неразвит, не кончил курса и проч. Что он не кончил курса, это была правда, но сказать, что он был туп или глуп, было бы большою несправедливостью. Просто повторю, что сказал уже выше: вступил он на эту дорогу потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его.⁵

Or, ce portrait n'est en fait pas psychologique mais religieux : il décrit son attirance pour la foi et son désir d'idéal. Cependant, la fin de cette étrange description dévie du personnage du roman pour ne présenter cet Aliocha-croyant que comme une possibilité de sa personnalité :

Точно так же если бы он порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты [...].⁶

L'Aliocha-socialiste serait une autre facette équivalente de lui-même et aurait engendré le

¹ «Кстати, в классах он всегда стоял по учению из лучших, но никогда не был отмечен первым.» *БК*, p. 30. [« Il compta toujours parmi les meilleurs élèves, sans jamais prétendre à la première place. » *FK*, p. 19.] De même, le narrateur présente comme un fait l'amour et la confiance qu'éprouve le jeune héros pour le *starets* (voir le chapitre V du livre I). La ferveur religieuse et le caractère de ce personnage sont indiqués, mais demeurent inexpliqués.

² «В детстве и юности он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, [...] от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не касавшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других.» *БК*, p. 28 [« Dans son enfance et dans sa jeunesse, il se montra plutôt concentré et même taciturne [...] par une sorte de préoccupation intérieure si profonde qu'elle lui faisait oublier son entourage. » *FK*, p. 17] ; «Что-то было в нем, что говорило и внушало (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть судьей людей, что он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит. Казалось даже, что он всё допускал, нимало не осуждая, хотя часто очень горько грустя.» *БК*, p. 28 [« Quelque chose en lui révélait qu'il ne voulait pas se faire le juge d'autrui. Il paraissait même tout admettre, sans réprobation, quoique souvent avec une profonde mélancolie. » *FK*, p. 17] ; «Он редко бывал резв, даже редко весел, но все, взглянув на него, тотчас видели, что это вовсе не от какой-нибудь в нем угрюмости, что, напротив, он ровен и ясен.» *БК*, p. 29 [« Il n'était guère folâtre, ni même gai ; à le considérer, on voyait vite que ce n'était pas de la morosité, mais au contraire, une humeur égale et sereine. » *FK*, p. 18] «И не то чтоб он при этом имел вид, что случайно забыл или намеренно простил обиду, а просто не считал ее за обиду, [...]» *БК*, p. 29. [« Loin de paraître avoir oublié l'offense, ou résolu à la pardonner, il ne se considérait pas comme offensé. » *FK*, p. 18.]

³ Voir les verbes utilisés dans les citations de la note précédente : «внушитель» («révéler»), «казаться» (sembler), «видеть» («voir»), «иметь вид» («avoir l'air», «paraître»). Toutes ces informations ne sont donc que des observations extérieures.

⁴ «Впрочем, я не спорю, что был он и тогда уже очень странен, начав даже с колыбели.» *БК*, p. 27 [« Je conviens qu'il avait, dès le berceau, fait preuve d'étrangeté. » *FK*, p. 17] ; «Да и все этого юношу любили, где бы он ни появился, и это с самых детских даже лет его.» *БК*, p. 28. [« Depuis son enfance, Aliocha avait toujours été aimé de tout le monde. » *FK*, p. 17].

⁵ *БК*, p. 36. [« On dira sans doute qu'Aliocha était peu développé, qu'il n'avait pas achevé ses études. Ce dernier fait est exact, mais il serait fort injuste d'en inférer qu'il était obtus ou stupide. Je répète ce que j'ai déjà dit : il avait choisi cette voie uniquement parce qu'elle seule l'attirait alors et qu'elle représentait l'ascension idéale vers la lumière de son âme dégagée des ténèbres. » *FK*, p. 24.]

⁶ *БК*, p. 37. [« Pareillement, s'il avait conclu qu'il n'y a ni Dieu ni immortalité, il serait devenu tout de suite athée et socialiste [...]. » *FK*, p. 24.]

même caractère. Ainsi, une caractéristique d'Aliocha, sa foi fervente, est présentée comme un élément contingent de sa personnalité. De plus, ce portrait ne semble pas être spécifiquement celui d'Aliocha : la description de sa psychologie s'étend rapidement à toute une génération.

Прибавьте, что он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с неперменным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью.¹

Cette description ne concerne plus le caractère d'un personnage précis mais celui de tout un groupe social. Elle passe d'une figure singulière à un pluriel générique, négligeant le personnage.

En réalité, dans *Les Frères Karamazov*, ce qui passe pour un portrait psychologique initial n'est que la description des actes et des attitudes passés des personnages. Ainsi le chapitre d'ouverture portant sur Fiodor Pavlovitch ne fait-il que recenser les différentes étapes de sa vie. La précision initiale, affirmant qu'il est « un de ces individus corrompus en même temps qu'ineptes – type étrange mais assez fréquent – qui s'entendent uniquement à soigner leurs intérêts »², est tout ce que le narrateur dira de sa psychologie. Il le pose ainsi en personnage extrêmement simpliste et l'assimile même immédiatement à un type. La description d'Ivan confirme cette façon de faire : le narrateur le dépeint en « adolescent morose, renfermé, mais nullement timide »³ puis évoque des faits datés et issus d'une observation extérieure⁴. Le personnage décrit ici ne correspond pas à celui contemporain au récit. Ce portrait superficiel de l'intériorité d'Ivan se termine par sa mystérieuse entente avec son père, incompréhensible à la vue des éléments indiqués précédemment⁵. Seule la discussion qu'il a avec Aliocha permet d'en savoir plus sur lui. Jan Van der Eng, dans *Dostoïevski romancier*, souligne d'ailleurs l'importance du dialogue dans l'établissement du caractère des personnages⁶. Le critique rappelle qu'à la différence d'un auteur réaliste utilisant des « analyses et des explications

¹ БК, pp. 36-37. [« En outre, ce jeune homme était bien de notre époque, c'est-à-dire loyal, avide de vérité, la cherchant avec foi, et une fois trouvée, voulant y participer de toute la force de son âme, voulant des réalisations immédiates, et prêt à tout sacrifier à cette fin, même sa vie. » FK, p. 24.]

² FK, p. 5. [«[...] тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, — но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки, и только, кажется, одни эти.» БК, p. 13.]

³ FK, p. 13. [«[...] он рос каким-то угрюмым и закрывшимся сам в себе отроком, далеко не робким [...]» БК, p. 23.]

⁴ «Этот мальчик очень скоро, чуть не в младенчестве (как передавали по крайней мере), стал обнаруживать какие-то необыкновенные и блестящие способности к учению.» БК, p. 23. [« Ce garçon montra dès sa plus tendre enfance (à ce qu'on raconte tout au moins) de brillantes capacités pour l'étude. » FK, p. 13.]

⁵ «И вот молодой человек поселяется в доме такого отца, живет с ним месяц и другой, и оба уживаются как не надо лучше.» БК, p. 25. [« Et voilà que le jeune homme s'installe chez un tel père, passe auprès de lui un mois, puis deux, et qu'ils s'entendent on ne peut mieux. » FK, p. 15.]

⁶ « Le dialogue empiète même sur l'élément descriptif du roman par le fait que, d'après Meretzkovskij, nous voyons vivre les personnages par ce qu'ils disent, tandis que chez d'autres écrivains, chez un Tolstoï par exemple, c'est souvent la description répétée de quelques traits saillants de leur extérieur qui les caractérise à nos yeux. » Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier*, op. cit., p. 70.

narratives »¹ pour créer son personnage dont les paroles « ne font qu'illustrer l'état d'âme que l'auteur nous a déjà fait connaître »², Dostoïevski, lui, « se retire dans les coulisses et évite [...] autant que possible les appréciations et les explications. »³ L'auteur des *Frères Karamazov* prend ainsi soin de ne donner que des informations superficielles et partielles, laissant le lecteur reconstituer l'intériorité des personnages en les étudiant vivre au fur et à mesure du roman.

Cette indétermination psychologique concerne également plusieurs protagonistes de la *Recherche*, parmi lesquels on trouve le narrateur lui-même, dont le caractère demeure mystérieux⁴. En effet, ce dernier ne prend pas la peine de faire une présentation de son tempérament en bonne et due forme. Jean-Paul Sartre rappelle d'ailleurs que « la pure description introspective de soi ne livre aucun caractère : le héros de Proust “ n'a pas ” de caractère directement saisissable [...] »⁵ D'ailleurs, le narrateur lui-même reconnaît son manque d'unité⁶. La *Recherche* est donc une sorte de portrait en action, ébauchant une personnalité de plus en plus complexe au cours du récit.

Car les portraits psychologiques dans ce roman sont soumis au regard du narrateur : il s'agit d'études subjectives toujours en évolution. Certains personnages secondaires, que le héros n'étudie pas beaucoup, ont ainsi un caractère stable : Françoise n'est que domestique, rarement mère et jamais femme, la duchesse de Guermantes n'est que mondanité, et Mme Verdurin, despotisme de salon. Les tableaux que nous avons de leur tempérament sont souvent axés sur un seul aspect de leur personnalité : celui que distingue le narrateur. D'autres personnages sont observés avec plus d'attention, ce qui permet de dévoiler leur complexité. L'intériorité d'Albertine est ainsi très confuse. Pour mieux la comprendre, le lecteur doit rassembler les informations éparpillées dans le récit du narrateur, lequel partage occasionnellement ses observations. Par exemple, c'est à l'occasion d'une découverte (celle qu'Albertine n'a accepté de rentrer à Paris qu'après avoir reçu un télégramme d'Andrée lui annonçant qu'elle ne reviendrait pas) qu'il présente deux traits particuliers de la jeune femme⁷. L'un le console (l'« habitude de faire servir une même action au plaisir de plusieurs

¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

² *Ibid.*, pp. 65-66.

³ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁴ Jean-Yves Tadié écrit ainsi : « Proust a beau “ tout dire ” du “ personnage narrateur ” — sauf l'essentiel — celui-ci nous reste mystérieux. Il garde jusqu'à la fin du récit quelque chose de l'obscurité de la chambre nocturne où nous l'avons rencontré la première fois. Paradoxe, alors qu'il est le seul héros dont les pensées secrètes, les interprétations — les causes — d'actes qu'il ignore lui-même nous soient toutes connues. Cette transparence le rend mystérieux : nous passons au travers et ne le voyons pas, comme pour nous-mêmes. » (*Proust et le roman, op. cit.*, p. 30.)

⁵ La citation continue ainsi : « [...] [le narrateur de Proust] se livre d'abord, en tant qu'il est conscient de lui-même, comme un ensemble de réactions générales et communes à tous les hommes ('mécanisme' de la passion, des émotions, ordre d'apparition des souvenirs, etc.) où chacun peut se reconnaître : c'est que ces réactions appartiennent à la nature générale du psychique. » Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 416.

⁶ « Peut-être chez moi, et chez beaucoup, le second homme que j'étais devenu était-il simplement une face du premier, exalté et sensible du côté de soi-même, sage Mentor pour les autres. » *P*, p. 617.

⁷ « Deux traits du caractère d'Albertine me revinrent à ce moment à l'esprit, l'un pour me consoler, l'autre pour me désoler, car nous trouvons de tout dans notre mémoire [...]. » *P*, p. 892.

personnes »¹), l'autre le désole (« la vivacité avec laquelle la saisissait la tentation irrésistible d'un plaisir »²). Puisqu'une seule action peut être expliquée par deux traits de caractère opposés, comment alors broser un portrait cohérent d'Albertine ? Une des caractéristiques de la jeune fille est ainsi sa propension au mensonge³. Dès qu'elle se sait étudiée par le narrateur, elle se dérobe pour ne rien révéler de ses sentiments⁴. Le narrateur de la *Recherche*, comme celui des *Frères Karamazov*, ne connaît de certains êtres que des éléments superficiels. Un portrait psychologique s'avère impossible : seules des observations ponctuelles demeurent. Peu de personnages essentiels de la *Recherche* bénéficient donc d'un véritable portrait psychologique.

Les protagonistes des *Faux-monnayeurs* ne bénéficient pas non plus d'une présentation psychologique. Ce manque de précision à propos de leur caractère est d'ailleurs souligné dès l'époque de la parution par Edmond Jaloux qui remarque qu'il « est dans le dessein de M. André Gide de ne pas les formuler complètement, de laisser flotter leurs arêtes dans ce demi-jour qui les prolonge et de donner à suggérer autant qu'à réfléchir. »⁵ Et en effet, bien que le narrateur semble bénéficier d'un point de vue omniscient, il ne commente que ponctuellement, de façon superficielle et en son nom propre, des comportements particuliers⁶. Pour esquisser les différents caractères, le lecteur doit compter sur les propos vagues du narrateur et sur ce que pensent les personnages. Par exemple, le tempérament de M. Profitendieu est précisé par les réflexions d'Antoine⁷ et de la mère de Bernard⁸. La personnalité de cette dernière est aussi spécifiée à l'occasion du départ de son fils, non pas par le narrateur mais par le personnage lui-même dont les pensées sont rapportées au discours indirect libre⁹. Ces réflexions ponctuelles ne constituent pas de véritables portraits psychologiques.

Il existe tout de même une analyse poussée portant sur l'intériorité du personnage : celle de Vincent Molinier. Lorsque ce dernier abandonne Laura, le narrateur prétend exposer les différents

¹ *Ibid.*, p. 892.

² *Ibid.*, p. 892.

³ « Chez Albertine, la sensation du mensonge était donnée par bien des particularités qu'on a déjà vues au cours de ce récit [...]. » *Ibid.*, p. 684.

⁴ « Et depuis quelque temps, depuis qu'elle m'avait pénétré sans doute, aucune demande d'inviter personne, aucune parole, même un détournement des regards, devenus sans objet et silencieux, et avec la mine distraite et vacante dont ils étaient accompagnés, aussi révélateurs qu'autrefois leur aimantation. » *Ibid.*, pp. 596-597.

⁵ Edmond Jaloux, « André Gide et le problème du roman », in *André Gide, op. cit.*, p. 164.

⁶ À propos d'un personnage tout à fait secondaire, Lucien Bercaïl, le narrateur déclare : « On le sent faible ; il semble n'exister que par le cœur et par l'esprit. » (*FM*, p. 17.) On remarque ici l'usage de verbes d'apparence (« sentir », « sembler ») ce qui indique une part de déduction subjective de la part du narrateur : celui-ci donne son avis.

⁷ « Enfin il [Antoine] eut la joie de voir le juge perdre son calme et l'entendre, pour la première fois de sa vie, frappant du pied, gronder. » *Ibid.*, p. 24.

⁸ « Marguerite sait si bien que toujours, insupportablement, quelque enseignement moral doit sortir, accouché par lui, des moindres événements de la vie ; il interprète et traduit tout selon son dogme. » *Ibid.*, p. 30.

⁹ « Quand elle était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître, elle se disait : Va, tu auras beau faire ; tu ne seras jamais qu'une honnête femme. Elle avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance ; ce qui fit qu'au bout de dix jours, elle rentrait repentante au foyer. Ses parents autrefois avaient bien raison de lui dire : Tu ne sais jamais ce que tu veux. » *Ibid.*, pp. 31-32.

stades de son évolution « pour l'édification du lecteur »¹. Pourtant, son explication du caractère de Vincent n'apparaît finalement que comme une étude psychologique théorique appliquée au personnage. Le narrateur liste les différents symptômes de chaque « période » mais demeure vague². Il n'est pas précisé, par exemple, à quel stade se trouve Vincent³. Le narrateur se contente d'éclairer ponctuellement une attitude : il ne prétend pas expliquer le tempérament du personnage⁴. En effet, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide insiste sur l'indétermination des caractères.

Bernard : son caractère encore incertain. Au début, parfaitement insubordonné. Se motive, précise et limite tout le long du livre, à la faveur de ses amours.⁵

Olivier : son caractère peu à peu se déforme. Il commet des actions profondément contraires à sa nature et à ses goûts — par dépit et violence. Un abominable dégoût de lui-même s'ensuit. L'émoussement progressif de sa personnalité — son frère Vincent de même.⁶

Le personnel romanesque des *Faux-Monnayeurs* est effectivement en constante évolution : Mme Profitendieu quitte son mari, M. Profitendieu pleure le départ de Bernard, lequel devient un homme sage et conservateur. Olivier affirme même, après sa tentative de suicide, qu'« en rien de tout cela il ne consentait plus à se reconnaître ; que c'était tout cela [...] qu'il avait effacé de sa vie. »⁷ Daniel Moutote va même plus loin dans cette réflexion et affirme qu'« [a]ucun [des personnages de Gide n'est un caractère] »⁸. La vanité des portraits psychologiques pour des êtres aussi changeants apparaît alors. Aussi *Les Faux-monnayeurs* ne fournissent-ils que des indications superficielles sur la personnalité des protagonistes. Pourtant Gide inclut dans son roman un personnage dont le tempérament demeure constant : lady Griffith, qui « n'a pas d'existence morale, ni même à vrai dire de personnalité »⁹ est un type au caractère caricatural. Cependant, elle n'obtient pas de portrait psychologique : lady Griffith ne serait qu'un outil utilisé par le romancier pour faire disparaître Vincent. À la manière des personnages secondaires de Proust qui demeurent fixes, elle semble être un type romanesque sans complexité.

¹ « À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur » *Ibid.*, p. 142.

² Qu'est-ce donc que la « nouvelle éthique de Vincent » lui permettant de légitimer sa conduite ? (*Ibid.*, p. 143.)

³ Serait-ce la période n° 3 : « Constance et force d'âme. Besoin, après la perte de cette somme, de se sentir "au-dessus de l'adversité" » ? Ou bien est-il déjà à la période n° 5 ? « Griserie du gagnant ? Dédain de la réserve. Suprématie. » ? La suite du chapitre où il cherche auprès de Lilian la force de se détacher de ses remords semble indiquer que non. Le narrateur dépasse donc dans son exposé théorique la situation de Vincent et prédit ainsi sa future conduite.

⁴ « Il resterait beaucoup à dire ; mais ce que dessus suffit déjà à mieux nous expliquer Vincent » *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 310.

⁸ « [...] un personnage de Gide est toujours psychologiquement orienté. C'est ce qui compense en lui l'indécision du caractère qu'exige sa liberté constitutive et surtout celle du créateur, qui entend bien ne pas laisser son instrument entraver sa toute puissante faculté poétique devant la page blanche. Aucun n'est un caractère, même pas Bernard, qui est pourtant volontaire, fils prodigue dont le retour embarrassera assez Gide pour l'amener à changer le personnage de M. Profitendieu à la fin du roman. » Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹ « Le caractère de lady Griffith est et doit rester comme hors du livre. Elle n'a pas d'existence morale, ni même à vrai dire de personnalité ; [...] » *JFM*, p. 82.

Ainsi, dans les trois romans de notre corpus, les portraits psychologiques des personnages sont soit incomplets, soit absents. Or, l'analyse des caractères est encore rendue difficile par la complexité de l'intériorité des protagonistes.

- *Une analyse psychologique irréalisable.*

Dans les récits de notre corpus, l'analyse psychologique se heurte à l'impossibilité d'identifier clairement les mouvements intérieurs des protagonistes, que ce soit par le narrateur ou par les personnages eux-mêmes.

On remarque que, dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur échoue régulièrement à expliquer les émotions et les ressentis des protagonistes : ses indications sont souvent marquées par l'incertitude et l'ambiguïté. La tournure « какой-то »¹ revient ainsi souvent pour exprimer du mieux possible des émotions pourtant vagues². On trouve dans le texte de nombreuses autres formulations signifiant le flou dans le domaine des émotions³. Il est également fréquent que le narrateur utilise des termes génériques, comme « что-то »⁴ (qu'on peut traduire par « quelque chose » ou « idée »), pour désigner des sentiments subtils. De même, il arrive que les personnages eux-mêmes ne comprennent pas ce qu'ils ressentent : le narrateur relaye alors cette confusion, sans la démêler.

[...] он ее и сам определить бы не мог [...]⁵

В чем именно состояла катастрофа и что хотел бы сказать сию минуту брату, может быть, он и сам бы не определил.⁶

«Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, [...]»⁷

Да и сам он ни за что не объяснил бы, что было тогда с ним в ту минуту.⁸

¹ « Une sorte de » (dans la traduction de Pierre Pascal) ou « une espèce de » (dans celle d'André Markowicz).

² Par exemple : «какой-то как бы внутренней заботы» БК, р. 28 [« une sorte de préoccupation intérieure » FK, р. 17] ; «даже какую-то торжественностью» БК, р. 90 [« je ne sais quoi de solennel » FK, р. 75] ; «какого-то истерического восторга» БК, р. 496 [« une sorte d'extase » FK, р. 436] ; «какая-то тихость» БК, р. 676 [« une sorte de douceur » FK, р. 589] ; «какая-то словно радость» БК, р. 758 [« une sorte d'allégresse » FK, р. 662] ; «какую-то бесконечную твердость» БК, р. 758 [« une espèce de fermeté illimitée » FK, traduction d'A Markowicz, vol. 2, р. 541].

³ Par exemple, «что-то граничило почти с отчаянием» БК, р. 178 [« un sentiment voisin du désespoir » FK, р. 156.] ; «что-то другое.» БК, р. 129 [« quelque chose d'autre » FK, р. 110.] ; les adjectifs «смутно» БК, р. 413 et р. 436 [« confus » FK, р. 367 et р. 385], «необъяснимою» БК, р. 90 [« inexplicable » FK, р. 74] et «непостижимое» [« inconcevable » FK р. 150], «странно» БК, р. 90 et р. 436 [pouvant être traduit par « bizarre » (FK, р. 74), « bizarrement » (FK, р. 74) ou « chose étrange » (FK, р. 385)] ; l'adverbe «загадочностью» БК, р. 90 [« énigmatiquement » (traduit par « je ne sais quoi d'énigmatique » FK, р. 75)]. De nombreux autres exemples sont présents dans les pages du roman.

⁴ Par exemple, lors de l'illumination d'Aliocha, le narrateur utilise ces termes génériques : «что-то твердое и незыблемое» (БК, р. 440) [« quelque chose de ferme, d'inébranlable » dans la traduction d'A. Markowicz, FK, vol. 2, р. 73] et «какая-то как бы идея» (БК, р. 440) [« comme une espèce d'idée » dans la traduction d'A. Markowicz, FK, vol. 2, р. 73].

⁵ БК, р. 128 [« [...] lui-même n'eût pu la définir [...] » FK, р. 110.]

⁶ БК, р. 272 [« De quelle nature était-elle et qu'aurait-il voulu dire à présent à son frère, il n'en avait pas lui-même une idée bien nette. » FK, р. 241.]

⁷ БК, р. 270 [« Il y avait dans ces brusques paroles quelque chose de mystérieux, de trop subjectif peut-être, que lui-même ne s'expliquait pas [...] » FK, р. 239.]

⁸ БК, pp. 335-336 [« Lui-même n'aurait pu expliquer ce qu'il éprouvait. » FK, р. 296.]

И очень было бы трудно объяснить почему.¹

Не в тоске была странность, а в том что Иван Федорович никак не мог определить, в чем тоска состояла.²

Jan Van Der Eng affirme ainsi que les protagonistes « ne sont pas capables d'expliquer eux-mêmes les motifs et les buts de leurs actes [...]. Il faut que l'auteur intervienne pour exprimer ce que de tels personnages sentent plutôt qu'ils ne le pensent. »³ Or, le narrateur reconnaît lui-même parfois ne pas parvenir à décrire l'intériorité trop embrouillée des protagonistes⁴. Dans ces situations, l'analyse psychologique semble impossible : seule une description factuelle, constituée de sensations et de faits, permet de fournir au lecteur des informations fiables, bien que partielles. *Les Frères Karamazov* proposent ainsi régulièrement au lecteur des énigmes quant à l'état d'esprit des personnages. Les actes ou les paroles au sens flou ainsi que l'imprécision des sentiments et des idées qui les habitent empêchent toute explication claire de la part du narrateur.

Les personnages de la *Recherche* s'avèrent eux aussi avoir une psychologie bien plus complexe que celle entrevue initialement dans les premiers tomes. On peut imaginer que cette apparente simplicité est causée par le fait que le héros, encore enfant, a schématisé son entourage, pour découvrir des comportements difficilement explicables seulement en grandissant. En effet, Marcel Proust écrit à Jacques Rivière en 1919 qu'il travaille « sur plusieurs plans, de manière à éviter la psychologie plane. » Ainsi des personnages relativement simplistes dans *Du côté de chez Swann* gagnent en complexité dans la suite du roman. Les Cottard, couple caricatural de « Un amour de Swann », sont ainsi rappelés et complexifiés à partir du *Côté de Guermantes* pour « donner [...] un aperçu des substructions et des étagements divers. »⁵ Marcel Proust cherche ainsi à révéler l'intériorité complexe de ses protagonistes.

Aussi *À la recherche du temps perdu* dépeint-elle régulièrement des personnages difficiles à comprendre : leur intériorité est souvent trop floue pour être analysée. Le récit étant à la première personne, ce qui suppose la restriction de champ, il paraît normal que le narrateur échoue dans l'analyse d'autrui (la psychologie d'Albertine lui pose ainsi régulièrement des énigmes). Il est plus étonnant que ce qu'il ressent lui demeure parfois inexplicable. Dès le premier tome, le narrateur ne

¹ БК, p. 442 [« Il lui eût été difficile d'expliquer pourquoi. » FK, p. 391.]

² БК, p. 324 [« Ce n'était pas la sensation qui l'étonnait, mais l'impossibilité de la définir. » FK, p. 287.]

³ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier, op. cit.*, p. 75.

⁴ «И даже если б и попробовали что передать, то было бы очень мудрено это сделать, потому что были не мысли, а было что-то очень неопределенное, а главное — слишком взволнованное.» БК, p. 336. [« La tâche sera d'ailleurs malaisée, car ce n'était pas des pensées qui la harcelaient, mais une sorte d'agitation vague. » FK, p. 296.] ; «Тем не менее признаюсь откровенно, что самому мне очень было бы трудно теперь передать ясно точный смысл этой странной и неопределенной минуты в жизни столь излюбленного мною и столь еще юного героя моего рассказа.» БК, p. 410. [« Néanmoins, j'avoue qu'il me serait maintenant très difficile de définir exactement ce moment étrange de la vie de mon jeune et sympathique héros. » FK, p. 364.]

⁵ Lettre à Jacques Rivière du 29 ou 30 avril 1919, *Correspondance 1914-1922*, Paris, Édition Sillage, 2013, p. 55.

parvient pas à identifier la nature ou l'origine de l'émoi qu'il ressent lors de l'expérience de la madeleine. Identifier cette émotion deviendra d'ailleurs un des enjeux du roman. Cette expérience d'incompréhension de soi est régulièrement réitérée. Face à sa tristesse quand il découvre que Saint-Loup aimait déjà les hommes lors de leur première rencontre à Balbec alors qu'il affirme ne pas croire à l'amitié¹, le narrateur ne suggère aucun élément de réponse : le lecteur est libre d'imaginer sa propre hypothèse. D'autres passages mettent en scène des tentatives du narrateur d'expliquer ses propres émotions : il réfléchit à l'origine de son sentiment de vexation lorsqu'il apprend, des années plus tard, la tromperie de Gilberte lorsqu'ils se fréquentaient² ou à l'origine de son angoisse quand il croit reconnaître le bruit d'une fenêtre ouverte chez lui alors qu'Albertine y habite encore³. Dans ces deux exemples, le narrateur suggère des interprétations précaires et vacillantes : il se révèle incapable de fournir une analyse satisfaisante de ses propres sentiments. Il est ainsi fréquent que les émotions des personnages aient des causes trop complexes pour être clairement expliquées par le narrateur. Nous sommes alors bien loin de la simplicité psychologique des types romanesques.

Les Faux-monnayeurs présentent eux aussi des personnages à la psychologie complexe et même le signalent directement au lecteur : un exergue tiré des *Pensées* de Pascal, à l'ouverture du chapitre X de la troisième partie, rappelle que « [r]ien n'est simple, de ce qui s'offre à l'âme ; et l'âme ne s'offre simple à aucun sujet. »⁴ Et en effet, dans le roman, l'analyse des mouvements intérieurs des protagonistes est rendue difficile par leur complexité : l'aspect composite des personnages entrave la possibilité même de l'analyse. Ainsi Édouard est-il un être en constant changement, un « Protée » qui « s'échappe sans cesse »⁵. Incapable de se comprendre lui-même, il remet en cause toute introspection.

L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s' imagine éprouver. [...] Dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. Et, s'il suffit d'imaginer qu'on aime ; pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime pour aussitôt aimer un peu moins [...].⁶

¹ « Le doute que me laissaient les paroles d'Aimé ternissait toute notre amitié de Balbec et de Doncières, et bien que je ne crusse pas à l'amitié, ni en avoir jamais véritablement éprouvé pour Robert, en repensant à ces histoires du lift et du restaurant où j'avais déjeuné avec Saint-Loup et Rachel j'étais obligé de faire un effort pour ne pas pleurer. » *AD*, p. 266.

² « Mais je me demandai un instant si mon amour d'autrefois était aussi mort que je le croyais [...]. Comme je ne crois pas que la jalousie puisse réveiller un amour mort, je supposai que ma triste impression était due, en partie du moins, à mon amour-propre blessé [...]. Et cela me fit même me demander rétrospectivement si dans mon amour pour Gilberte, il n'y avait pas eu une part d'amour-propre [...]. » *P*, p. 641.

³ « Quand je n'entendis plus rien, je me demandais pourquoi ce bruit m'avait fait si peur. [...] Je ne me dis pas exactement tout cela, mais je continuai à penser, comme à un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette, à ce bruit de la fenêtre qu'Albertine avait ouverte. » *Ibid.*, p. 903.

⁴ *FM*, p. 301.

⁵ « Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois. » *Ibid.*, p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

L'imagination du sujet modifierait inconsciemment ses véritables émotions faussant systématiquement l'examen intérieur. Cela signifierait qu'exprimer ce qu'on ressent est un exercice d'invention. Il semble alors impossible de conduire une analyse psychologique fiable.

De plus, le roman met en scène des sentiments impossibles à mettre en mots. Régulièrement, le narrateur échoue à nommer certaines émotions qu'il qualifie d'« inexplicables »¹. De la même manière, Bernard ne parvient pas à exprimer clairement ce qu'il ressent.

Je sens en moi, confusément, [...] des agitations incompréhensibles, et que je ne veux pas chercher à comprendre, que je ne veux même pas observer, par crainte de les empêcher de se produire.²

Comme Édouard, Bernard se méfie de l'analyse psychologique : chercher à comprendre ses sentiments risquerait de les étouffer. Ainsi, les regards de Sarah « remuaient il ne savait quoi de trouble en son cœur. »³ De même, la « paix inconnue »⁴ qu'il ressent lors de sa rencontre avec l'ange est une « émotion [...] si confuse qu'aucun mot ne l'eût exprimée [...] »⁵ L'impossibilité de mettre en mots l'intériorité des protagonistes empêche de fournir une analyse psychologique satisfaisante. Enfin, d'autres personnages revendiquent leurs émotions paradoxales : Armand fait souffrir volontairement ceux qu'il aime et refuse d'expliquer sa conduite, déconseillant même à autrui de tenter de comprendre ce paradoxe⁶. L'analyse psychologique est ainsi remise en question au cœur même du roman.

Malmenant la tradition romanesque, les narrateurs de ces récits émettent régulièrement des réserves plus ou moins directes quant aux analyses psychologiques habituellement attendues. L'intériorité complexe des personnages rend difficile, voire impossible, toute analyse stable et claire. Face à des mouvements intérieurs embrouillés, leurs faits et gestes apparaissent comme les seuls signes tangibles de leurs émotions et de leur état d'esprit. Cependant, il est fréquent que ceux-ci ne correspondent pas aux « grands mobiles très évidents » dont parle Nathalie Sarraute.

- *Des mobiles différents de ceux attendus.*

Il est fréquent que les récits étudiés ici rapportent les actes et les propos des personnages sans les avoir analysés en amont. Le lecteur imagine alors des explications correspondant au classement traditionnel des mobiles dont parle Nathalie Sarraute : selon les conventions romanesques, chaque action évoque telle ou telle explication. Or il arrive que le récit prenne le contre-pied de ces

¹ « J'ai dit qu'ils ne se parlaient pas beaucoup ; une sorte de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls. » *Ibid.*, p. 211.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 286.

⁴ *Ibid.*, p. 332.

⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁶ « Explique ça comme tu pourras [...]. — Rachel est, je crois bien, la seule personne de ce monde que j'aime et que je respecte. [...] Et j'agis toujours de manière à offenser sa vertu. [...]. Ne cherche pas à comprendre. » *Ibid.*, p. 359.

interprétations, remettant en cause la psychologie des personnages, lesquels ne semblent plus correspondre à des types romanesques.

Dans le texte des *Frères Karamazov*, on peut ainsi relever différentes structures détrompant le lecteur sur les mobiles imaginés. Il peut s'agir d'une simple négation de l'explication naturellement sous-entendue par le récit¹.

[...] он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюбимости, вовсе даже напротив, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, [...].²

[...] что это вовсе не от какой-нибудь в нем угрюмости, что, напротив, он ровен и ясен.³

Боялся он не того, что не знал, о чем она с ним заговорит и что он ей ответит. [...] Но не красота ее мучила его, а что-то другое.⁴

Мало того, тут было даже совсем противоположное: все смущение его произошло именно оттого, что он много веровал.⁵

[...] тут не то чтобы чудеса. Не легкомысленное в своем нетерпении было тут ожидание чудес. И не для торжества убеждений каких-либо понадобились тогда чудеса Алеше [...]. [...] тут во сем этом и прежде всего, на первом месте, стояло пред ним лицо, и только лицо - лицо возлюбленного старца его [...].⁶

О, не то чтобы что-нибудь было поколеблено в душе его из основных, [...] ее верований. Бога своего он любил и веровал в него незыблемо [...].⁷

Dans tous ces exemples, le narrateur cherche à rectifier l'idée que le narrataire pourrait se faire de l'état d'esprit du protagoniste. L'explication niée correspond souvent aux « grands mobiles très évidents » dont parle Nathalie Sarraute. Remarquons que même si l'hypothèse prévue par le narrateur n'avait pas été émise par le lecteur, le fait qu'elle soit présentée comme une interprétation évidente pousse ce dernier à la prendre en considération. Il est ainsi indirectement souligné que les motifs traditionnels soufflés par l'habitude romanesque se révèlent souvent faux. Jacques Rivière admire cette technique de l'auteur russe, laquelle fait apparaître « l'insuffisance des *raisons* par lesquelles on serait tenté d'expliquer ses déterminations [au personnage] »⁸ et qui « nous retire sans

¹ Pour une meilleure lisibilité, ce relevé ne concerne qu'Aliocha, le héros du roman. Nous soulignons.

² БК, p. 28. [il se montra plutôt concentré et même taciturne, non par timidité ou par sauvagerie, mais par une sorte de préoccupation intérieure [...]. FK, p. 17.]

³ БК, p. 29. [« [...] ce n'était pas de la morosité, mais, au contraire, une humeur égale et sereine. » FK, p. 18.]

⁴ БК, p. 128. [« Sa crainte ne provenait pas de ce qu'il ignorait ce qu'elle pouvait bien lui vouloir. Ce n'était pas non plus la femme en général qu'il redoutait en elle [...]. Ce n'était pas sa beauté qui le tourmentait, mais quelque chose d'autre, [...]. » FK, p. 110.]

⁵ БК, p. 411. [« Bien plus, c'était même tout le contraire : son trouble provenait de sa foi ardente. » FK, pp. 364-365.]

⁶ БК, p. 412. [« Il ne s'agissait pas ici d'attendre des miracles avec une impatience frivole. Et ce n'est pas pour le triomphe de certaines convictions qu'Aliocha avait alors besoin de miracles, ni pour celui de quelque idée préconçue sur une autre, en aucune façon ; avant tout, au premier plan, surgissait devant lui la figure de son *starets* bien-aimé, du juste pour qui il avait un culte. » FK, p. 365.]

⁷ БК, p. 413 [« Non que ses croyances fondamentales fussent en rien ébranlées : en dépit de ses murmures subits, il aimait son Dieu et croyait fermement en lui. » FK, p. 367.]

⁸ Jacques Rivière, « De Dostoïevski et de l'insondable », *Études (1909-1924) ; l'œuvre critique de Jacques Rivière à la Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 1999, p. 594.

cesse les moyens que nous croyons apercevoir de le [le fond de l'âme des protagonistes] faire entrer en équation avec des valeurs connues. »¹ En effet, les rectifications du narrateur ne font souvent que nier les explications évidentes et évoquer la vérité de manière sibylline. Cette structure de phrase (« non pas... mais ») concerne de nombreux autres personnages : le *starets* Zosime², Ivan³ ou encore le marchand Samsonov⁴. Elle nie ainsi tout au long du roman et de manière répétée la logique psychologique traditionnelle.

Il arrive également que des personnages rectifient d'eux-mêmes les erreurs d'autrui. Ainsi, lorsqu'Aliocha rougit devant les souvenirs de Dmitri ce dernier est persuadé que son frère éprouve du dégoût, ce que ce dernier réfute⁵. Le jeune moine naïf révèle alors être semblable au sensuel militaire, une similitude allant à l'encontre du type littéraire du vertueux héros qu'Aliocha incarnait. Ainsi le comportement des personnages s'avère-t-il régulièrement dévier des explications traditionnelles qu'attendait autrui.

Les actions, réactions et émotions des personnages de la *Recherche* ne s'expliquent pas non plus par les « grands mobiles » de Sarraute et mettent souvent à mal la psychologie traditionnelle des types littéraires. Tout comme le texte des *Frères Karamazov*, celui de la *Recherche* souligne régulièrement que les mobiles normalement attendus ne sont pas ceux derrière les singuliers comportements des protagonistes⁶. Par exemple, alors que le narrateur découvre qu'Albertine lui a menti à propos de son voyage à Balbec, il explique ainsi son « extrême envie de pleurer » :

Celle-ci était causée non pas par le mensonge lui-même et par l'anéantissement de tout ce que j'avais tellement cru vrai [...], mais par cette mélancolie que [...] Albertine n'ait pas une fois eu le désir [...] de venir passer en cachette un jour chez moi [...].⁷

Le mensonge d'Albertine n'est pas, comme on le supposerait *a priori*, la cause de la tristesse du narrateur. Or, conscient que la cause de ses larmes sera mal interprétée, il détrompe son narrataire (« non pas ») et en indique la véritable raison (« mais par »). On observe une structure similaire

¹ *Ibid.*, p. 594.

² « Тот же сидел совсем уже бледный, но не от волнения, а от болезненного бессилия. » *БК*, p. 93. [« Ce dernier était pâle, non d'émotion, mais de faiblesse malade. » *FK*, p. 77.]

³ « Не в тоске была странность, а в том, что Иван Федорович никак не мог определить, в чем тоска состояла. » *БК*, p. 324 [« Ce n'était pas la sensation qui l'étonnait, mais l'impossibilité de la définir. » *FK*, p. 287] ; « К самому же Федору Павловичу он не чувствовал в те минуты никакой даже ненависти, а лишь любопытствовал почему-то изо всех сил [...] » *БК*, p. 337 [« Il n'éprouvait alors aucune haine pour Fiodor Pavlovitch, mais seulement une curiosité intense [...] » *FK*, p. 297].

⁴ « Пригласил отец этого молодца не то чтоб из страху пред капитаном, характера он был весьма неробкого, а так лишь, на всякий случай, более чтоб иметь свидетеля. » *БК*, p. 448. [« Celui-ci l'avait fait venir non par crainte du capitaine – il n'avait pas froid aux yeux – mais à tout hasard, plutôt comme témoin. » *FK*, p. 395.]

⁵ « Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты. » *БК*, p. 138. [« Ce ne sont pas tes paroles ni même tes actions qui me font rougir. Je rougis d'être pareil à toi. » *FK*, p. 119.]

⁶ Les relevés présents dans ce passage sont tirés seulement des tomes de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue*.

⁷ *P*, p. 838.

lorsqu'il cherche à comprendre pourquoi M. de Charlus ne s'est pas vengé des Verdurin : le narrateur nie d'abord l'explication logique (« car il est trop simple de croire que... »¹) puis donne des éclaircissements (« Mais ce n'est probablement pas dans une métastase qu'il faut chercher l'explication [...] ; bien plutôt dans la maladie elle-même »²). On trouve encore cette structure dans l'épisode du télégramme pour souligner que la réaction du narrateur lorsqu'il découvre qu'Albertine est toujours vivante ne correspond pas au bonheur attendu³. Cette structure rectificative, régulièrement observable dans la *Recherche*, corrige les hypothèses simplistes du lecteur.

De la même façon, le narrateur rectifie les interprétations erronées des personnages. Il peut s'agir de celles de l'opinion générale⁴ ou celles de protagonistes précis, comme M. de Charlus⁵, Albertine⁶, le héros lui-même⁷ ou encore Bloch⁸. Le narrateur considère d'ailleurs ce dernier comme

fort excusable, car [...], ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.⁹

Le narrateur avertit ici son lecteur : les apparences sont trompeuses et la réalité difficile à deviner par soi-même. Or, lui-même se trompe parfois sur le motif de certaines réactions : des révélations sur Saint-Loup et Albertine lui font entrevoir de nouvelles perspectives à propos d'éléments qu'il pensait pourtant avoir compris¹⁰. Grâce à la mise en scène d'erreurs d'interprétation, la *Recherche* rappelle donc à son lecteur que les actes des personnages n'obéissent pas à la mécanique romanesque conventionnelle.

¹ *Ibid.*, p. 826.

² *Ibid.*, p. 826.

³ « Non seulement cette nouvelle qu'elle était vivante ne réveilla pas mon amour, non seulement elle me permit de constater combien était déjà avancé mon retour vers l'indifférence, mais elle lui fit instantanément subir une accélération si brusque que [...] » *AD*, p. 222. (Nous soulignons.)

⁴ « Les manières conjugales de M. de Charlus avec Morel auraient à bon droit étonné qui aurait su qu'il ne l'aimait plus. Mais il était arrivé à M. de Charlus que la monotonie des plaisirs qu'offre son vice l'avait lassé. » *P*, p. 716. « [...] j'avais appris que Gilberte était malheureuse, trompée par Robert, mais pas de la manière que tout le monde croyait, que peut-être elle-même croyait encore [...] » *AD*, p. 256. « Qui eût dit que l'autre femme qu'il [Robert] compromettait ainsi n'était pas en réalité sa maîtresse eût passé pour un naïf, aveugle devant l'évidence. » *Ibid.*, p. 256. (Nous soulignons.)

⁵ « En quoi M. de Charlus put s'apercevoir qu'il se trompait, en partie du moins : Morel s'occupait souvent chez le baron à résoudre des équations. » *P*, p. 669.

⁶ « Seulement elle faisait une erreur d'interprétation, non sur l'effet que devait avoir cette phrase, mais sur la cause en vertu de laquelle elle devait produire cet effet, cause qui était non pas d'apprendre sa culture musicale, mais ses mauvaises relations. » *P*, p. 840. On remarque ici la présence de la structure « non pas[...], mais ».

⁷ « Ma première idée [...] fut que [...] Mais ma mère crut, et j'ai cru ensuite comme elle, que [...]. » *AD*, p. 192.

⁸ « Quand, beaucoup plus tard, [Bloch] apprit qu'Albertine habitait alors chez moi, [...] il déclara qu'il voyait enfin la raison pour laquelle [...] je ne voulais jamais sortir. Il se trompa. » *P*, pp. 519-520. (Nous soulignons.) Remarquons cependant que, même si le narrateur souligne l'erreur de Bloch pour l'instruction du lecteur, il n'en dévoile pas les véritables mobiles. Il est fréquent que les précisions du narrateur soient floues et que le lecteur demeure dans l'ombre.

⁹ *Ibid.*, pp. 519-520.

¹⁰ « Dans le cas où Aimé ne se fût pas trompé, la rougeur de Saint-Loup quand Bloch lui avait parlé du lift ne venait peut-être pas seulement de ce que celui-ci prononçait "laift". » *AD*, p. 260. « Si tout cela était vrai, la rougeur qui était venue au visage d'Albertine quand j'avais parlé de Mille Vinteuil venait de ce que je l'avais fait à propos de cette matinée qu'elle avait voulu me cacher à cause de ce projet de mariage que je ne devais pas savoir. » *Ibid.*, p. 201.

À la différence des narrateurs des *Frères Karamazov* et de la *Recherche*, celui des *Faux-monnayeurs* ne rectifie pas directement les interprétations erronées du lecteur. Plutôt, il joue avec la posture des personnages et leur attitude afin de révéler certains mobiles insoupçonnés. Prenons le personnage de Laura : enceinte et sans ressource, mais fière et intègre, elle est une femme honnête, coupable d'un écart excusable à cause de sa maladie. Bernard, à partir de sa lecture du journal d'Édouard, l'imagine tout d'abord comme une héroïne dostoïevskienne¹ puis, après l'avoir rencontrée, la dépeint comme une sainte². Pourtant, à deux occasions, les causes derrière certaines de ses réactions se révèlent loin d'être dignes d'estime. Le narrateur explique ainsi les raisons de son insatisfaction à Saas-fée, où Édouard l'a emmenée pour l'été :

Laura non plus ne se sentait pas satisfaite. [...] . Sa situation vis-à-vis d'Édouard lui paraissait de jour en jour plus fausse. Ce dont elle souffrait surtout et qui, pour peu que s'y attardât sa pensée, lui devenait insupportable, c'était de vivre aux dépens de ce protecteur, ou mieux : de ne lui donner rien en échange ; ou plus exactement encore : c'était qu'Édouard ne lui demandât rien en échange, alors qu'elle se sentait prête à tout lui accorder.³

Au fur et à mesure de l'exposition de ses états d'âme, les causes du malaise de Laura se modifient. Il y a ainsi trois étapes dans l'approfondissement de ses sentiments : tout d'abord, elle se sent dans une situation fautive vis-à-vis d'Édouard et vivre à ses dépens la gêne. Puis la proposition d'ouvrant sur « ou mieux » précise qu'en réalité, elle aimerait faire quelque chose pour lui. Enfin, la proposition commençant par « ou plus exactement encore » donne l'explication réelle : Laura est vexée du manque d'intérêt d'Édouard à son égard⁴. Elle n'est donc pas tant gênée par un scrupule d'honnêteté que par un désir inassouvi et se révèle ainsi plus sensuelle que le texte ne le laisse *a priori* penser. Plus tard, Félix Douviers, son mari qu'elle est allée retrouver, souhaite provoquer en duel l'ancien amant de sa femme. À cette occasion, Laura reconnaît que ce qu'elle redoute surtout, c'est « qu'il ne se couvre de ridicule »⁵. Elle fait ainsi preuve d'une surprenante bassesse en craignant moins pour la vie de son mari que pour sa réputation. Le lecteur doit alors modifier son interprétation du personnage et intégrer à son caractère un trait s'opposant au type romanesque auquel elle semblait correspondre.

Le trajet opposé s'observe pour le personnage de Strouvillhou qui, lui, apparaît comme un être négatif dès sa première évocation. Par la suite, cette impression se confirme : il provoque l'honorable Azaïs, ne s'acquitte pas de ses dettes, fréquente le conte de Passavant, peu apprécié par la

¹ « Je l'imagine volontiers de ces femmes qui se rebiffent, vous crachent au front leur mépris et déchirent en petits morceaux les billets qu'on leur tend bienveillamment, mais dans une insuffisante enveloppe. » *FM*, p. 128.

² « Oui, vraiment, près d'elle, on est comme forcé de penser noblement. » *Ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ Le lecteur est averti des sentiments amoureux que Laura éprouve pour Édouard. La formulation « à tout lui accorder » n'est pas ambiguë : il semble clair que Laura espérait qu'il lui demande d'être sa maîtresse.

⁵ *FM* p. 303

plupart des protagonistes, et enfin, se révèle être un faussaire. Dépeint comme un sceptique, il correspond au type du malfaiteur cynique, ne croyant qu'au pouvoir de l'argent. Pourtant, Strouvillou affirme au comte de Passavant (et indirectement au lecteur) qu'il se méprend sur lui :

Vous m'avez pris pour un sceptique et je suis un idéaliste, un mystique. Le scepticisme n'a jamais rien donné de bon. On sait du reste où il mène... à la tolérance ! Je tiens les sceptiques pour des gens sans idéal, sans imagination ; pour des sots...¹

Une nouvelle interprétation du personnage s'ébauche soudainement. Ses actes répréhensibles auraient pour origine non pas un manque de foi, mais une foi trop forte. Il se présente ainsi comme une sorte de justicier, agissant contre la société pour punir les hommes de leur laideur morale. Une autre face de Strouvillou est mise au jour. Le même phénomène peut être observé chez le personnage de Lilian, sorte de marquise de Merteuil dont la philosophie de vie égoïste provient pourtant d'une expérience où son abnégation se démarque².

Mais le texte se concentre aussi parfois sur des actes précis pour nier certaines interprétations. On peut penser aux sentiments d'Édouard à l'égard de Bernard, sur lesquels s'interroge le narrateur :

L'estime de Bernard lui importait extrêmement. Était-ce pour la conquérir qu'Édouard, aussitôt devant lui, laissait son Pégase piaffer ? [...] À quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ?... Mais non ; je ne crois pas.³

Dans ce passage, le narrateur réfute l'idée de la *doxa* (représentée par « on »), mais seulement en partie : la formulation « je ne crois pas » souligne l'incertitude du narrateur qui ne fait que donner son opinion. Il arrive aussi que des mobiles inconnus du lecteur soient réfutés. Après sa tentative de suicide inexplicée⁴, Olivier dément un mobile tout en ne le formulant pas clairement⁵, le laissant seulement sous-entendu. Cette rectification floue laisse au lecteur le soin non seulement d'imaginer le véritable mobile, mais aussi de comprendre la raison niée, passée sous silence. Ainsi le lecteur découvre-t-il régulièrement, à l'occasion d'études du narrateur ou de confessions de personnages,

¹ *Ibid.*, p. 318.

² En effet, sa philosophie hédoniste ne provient pas, comme chez bien des personnages de ce genre, de l'ennui, mais d'un événement bien plus tragique : le naufrage du *Bourgogne*. Le personnage de Lilian a tiré de cette expérience traumatisante, lors de laquelle elle a découvert les macabres procédés des marins pour garder les chaloupes à flot, une philosophie de vie égoïste. Pourtant, elle fit preuve de courage lors de cet épisode en sauvant une petite fille au péril de sa vie. Le personnage de Lilian laisse ainsi le lecteur perplexe. Alors qu'elle semblait une parfaite manipulatrice sans foi ni loi, elle dévoile à son amant un passé inattendu. De même, elle prend la défense de Laura en poussant Vincent à s'acquitter de sa dette envers elle. Sur l'ambiguïté des propos de Lilian, voir Jean-Michel Wittmann, « Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi ? » L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* » in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 25.

³ *FM*, p. 182.

⁴ À partir de différentes informations, on peut supposer que l'amour partagé entre Olivier et Édouard en soit la cause. Le jeune homme avait déclaré à son ami qu'il comprenait la tentative de suicide de Dmitri Karamazov, souhaitant mourir après avoir ressenti un bonheur si fort que rien après ne pourrait s'y comparer. On peut donc supposer que la réunion entre Édouard et Olivier a suscité chez lui un tel bonheur que la mort fut envisageable. Cependant, rien, dans le roman, ne vient confirmer cette hypothèse.

⁵ « Non plus, ne va pas t'imaginer que c'est par honte... » (*FM*, p. 310.) Le sujet de la honte qu'Olivier n'a pas ressentie demeure flou dans l'esprit du lecteur et n'est jamais expliqué dans le roman.

des causes inattendues derrière des attitudes ou des gestes pour lesquels des explications romanesques conventionnelles seraient naturellement envisagées.

Chacun de nos romans prend donc régulièrement le contre-pied de ce que la psychologie romanesque traditionnelle suggère. Lorsque les narrateurs de nos récits sont à même d'éclairer le comportement des protagonistes, il est fréquent que l'explication aille à l'encontre des attentes du lecteur. Ainsi, les actes des personnages sont-ils l'occasion d'approfondir la psychologie des protagonistes. Or, ces derniers échappent souvent au type romanesque auquel ils correspondaient.

On constate que les romans de notre corpus ont recours à une certaine forme de behaviorisme¹, ce que la critique reconnaît plus ou moins directement lorsqu'elle souligne le rôle primordial des actes dans la construction des protagonistes. Jan Van der Eng parle du « roman scénique »² de Dostoïevski qui utiliserait les événements pour compliquer les motifs des personnages³. Jean-Yves Tadié affirme, de son côté, que le roman dit « psychologique » de Marcel Proust possède un versant « behavioriste »⁴. Et enfin, Daniel Moutote écrit que le roman des *Faux-monnayeurs* « est une combinaison d'actes dont les héros sont les signes : comme les poussières qui font voir le rayon. »⁵ Est-ce à dire que, au sein des romans de notre corpus, les actions des personnages primeraient donc sur leur unité ? Cela signifierait qu'elles seraient premières dans la création romanesque et constitueraient l'essence des protagonistes : les gestes, paroles, réactions et émotions des personnages leur tiendraient donc lieu de psychologie. Observons comment cette primauté de l'acte se manifeste dans les romans de notre corpus.

ii L'importance de l'acte.

Comme nous l'avons vu, le texte pousse le lecteur à identifier les personnages à des tempéraments schématiques et à assimiler leurs actes à des mobiles leur correspondant. Cependant, cette représentation psychologique simpliste devient rapidement problématique au cours de la lecture :

¹ Le behaviorisme, ou la science du comportement, est une théorie qui se développe au cours du XIX^e et du XX^e siècle. Bien que la pratique romanesque nommée ainsi se soit particulièrement développée au sein du roman américain et du Nouveau Roman, les pratiques observables chez nos romanciers s'en rapprochent déjà fortement.

² Van den Erg, *Dostoïevskij romancier*, *op. cit.*, p. 89. Le critique ajoute également que Dostoïevski met en place « un type de roman où tout est dans les actes et dans les paroles des personnages, un roman construit, pour la plus grande partie, de scènes où les personnages ne sont montrés que dans l'immédiat de leur apparition, au moment précis où ils agissent ou parlent. » (*Ibid.*, p. 60.)

³ Il est ainsi écrit dans *L'Idiot* : « les mobiles des actions humaines sont habituellement beaucoup plus complexes et plus variés qu'on ne se le figure après coup [...] le mieux est parfois, pour le narrateur, de se borner au simple exposé des événements. » (Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 588.)

⁴ « [...] on a longtemps considéré que Proust, romancier de l'intériorité, ne s'intéressait pas aux actes de ses héros, que seuls les sentiments, le "cœur", comptait pour lui, que, dans son livre, enfin, il ne se passait rien. [...] On s'est fait du romancier une image si sommaire que l'on a refusé de voir dans son livre non seulement une surabondance d'événements, mais une prolifération d'actes : ôtons l'analyse, ôtons l'intériorité, les héros ne disparaissent pas, ils s'intègrent à un roman "behavioriste". Il n'y a pas, dans la *Recherche*, d'intériorité sans extériorité. » Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁵ Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 186.

elle ne permet pas d'expliquer et de comprendre certains actes ou certaines paroles. En effet, les actes¹ des protagonistes sont souvent des symptômes de mouvements intérieurs inconnus. Le lecteur est alors invité à entrer dans une démarche interprétative pour mettre au jour les raisons de certains comportements dissimulés entre les lignes. L'image type des protagonistes construite par le lecteur se heurte ainsi souvent à la réalité d'un acte et doit faire l'objet d'une modification parfois importante.

- *La description factuelle des actes : l'absence de mobile.*

Que se passe-t-il lorsqu'un narrateur se contente de décrire les actions des personnages (ou les siennes propres) de l'extérieur, sans en présenter les causes ? Les moindres gestes, les moindres mots, peuvent alors devenir des énigmes à déchiffrer. À chaque nouvelle action mystérieuse, le lecteur est indirectement invité à en imaginer les mobiles, échafaudant des hypothèses et remaniant, lorsque cela est nécessaire, les caractères des personnages.

Dans *Les Frères Karamazov*, de nombreuses questions restent en suspens à propos des actes des protagonistes, notamment ceux du héros, Alexéï Karamazov. Dès le début du récit, on ignore les causes de l'arrêt de ses études², de sa venue chez son père³ et ce qu'il ressent sur la tombe de sa mère⁴. Par la suite, alors qu'Aliocha est devenu un personnage familier, certains de ses gestes sont rapportés de façon factuelle. Leur sens n'est pas expliqué et les raisons n'en sont pas données, ce qui leur confère un aspect mystérieux.

Перекрестив себя привычным и спешным крестом и сейчас же чему-то улыбнувшись, он твердо направился к своей страшной даме.⁵

Алеппа прочел с удивлением, прочел два раза, подумал и вдруг тихо, сладко засмеялся. Он было вздрогнул, смех этот показался ему греховным. Но мгновение спустя он опять рассмеялся так же тихо и так же счастливо. Медленно вложил он письмо в конвертик, перекрестился и лег.⁶

¹ Nous rappelons que par « acte » nous entendons ce qui est de l'ordre du spontané comme les réactions, les regards, les gestes, les propos ou encore les émotions non identifiées, surgissant de façon inattendue chez le personnage.

² « Приехав в наш городок, он на первые расспросы родителя: “Зачем именно пожаловал, не окончив курса?” — прямо ничего не ответил, а был, как говорят, не по-обыкновенному задумчив.» *БК*, p. 31. [« Comme son père lui demandait pourquoi il n'avait pas achevé ses études, il ne répondait rien, mais se montra plus pensif que d'habitude. » *FK*, pp. 19-20.]

³ « Вскоре обнаружилось, что он разыскивает могилу своей матери. Он даже сам признался было тогда, что затем только и приехал. Но вряд ли этим исчерпывалась вся причина его приезда.» *БК*, p. 31. [« Bientôt on constata qu'il cherchait la tombe de sa mère. Il avoua même n'être venu que pour cela. Mais ce n'était probablement pas la seule cause de son arrivée. » *FK*, pp. 19-20.]

⁴ Seule son attitude est indiquée : « Алеппа не выказал на могилке матери никакой особенной чувствительности; он только выслушал важный и резонный рассказ Григория о сооружении плиты, постоял понурившись и ушел, не вымолвив ни слова.» *БК*, p. 33. [« Devant la tombe de sa mère, Aliocha ne montra aucune émotion particulière ; il prêta l'oreille au grave récit que fit Grigori de l'érection de la dalle, se recueillit quelques instants et se retira sans avoir prononcé une parole. » *FK*, p. 21.]

⁵ *БК*, p. 129 [« Après une minute de réflexion et un signe de croix hâtif, il eut un sourire mystérieux et se dirigea résolument vers la terrible personne. » *FK*, p. 110.]

⁶ *БК*, p. 198. [« Aliocha lut deux fois cette lettre avec surprise, demeura songeur, puis rit doucement de plaisir. Il tressaillit, ce rire lui paraissait coupable. Mais au bout d'un instant, il eut le même rire heureux. Il remit la lettre dans l'enveloppe, fit un signe de croix et se coucha. » *FK*, p. 173.]

Почему-то заметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде. Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю.¹

Алеппа вдруг криво усмехнулся, странно, очень странно вскинул на вопрошавшего отца свои очи, на того, кому вверил его, умирая, бывший руководитель его, бывший владыка сердца и ума его, возлюбленный старец его, и вдруг, все по-прежнему без ответа, махнул рукой, как бы не заботясь даже и о почтительности, и быстрыми шагами пошел к выходным воротам вон из скита.²

Dans ces exemples, le narrateur ne fournit au lecteur qu'une description extérieure des gestes du personnage, ne rapportant que ce qu'il voit, sans chercher à pénétrer les pensées de son héros. Il se permet cependant d'interpréter des éléments, comme lorsqu'il affirme qu'Aliocha a un « rire heureux » ou qu'il rit « de plaisir ». Parfois, la cause de certaines actions semble claire : après avoir lu la lettre d'amour de Lise, on peut supposer sans risque que le rire d'Aliocha provient du plaisir de se savoir aimé. Mais, à d'autres occasions, le mobile demeure énigmatique : pourquoi ce « sourire mystérieux » lorsque le jeune homme se rend chez Catherine Ivanovna ?

De nombreuses autres actions demeurent sans explications. Par exemple, on ignore les causes de la venue d'Ivan Fiodorovitch chez son père³ et son attitude lors de sa conversation avec Smerdiakov, la veille de son départ, est déconcertante : il reste à parler avec le cuisinier alors qu'il ne veut pas s'arrêter⁴, il l'écoute avec attention alors qu'il souhaite le punir⁵, et enfin il rit alors qu'il pensait être prêt à se fâcher de ses insinuations⁶. Pourquoi espionne-t-il son père ce soir-là⁷ ? Le

¹ БК, р. 323. [« Tout à coup, il remarqua, pour la première fois, qu'Ivan se dandinait en marchant et qu'il avait, vu de dos, l'épaule droite plus basse que l'autre. Mais soudain Aliocha fit volte-face et se dirigea presque en courant vers le monastère. » FK, р. 286.]

² БК, р. 410. [« Tout à coup Aliocha eut un sourire contraint, jeta un regard des plus étranges sur le Père qui le questionnait, celui auquel l'avait confié, avant de mourir, son ancien directeur, le maître de son cœur et de son esprit, son *starets* bien-aimé ; puis, toujours sans réponse, il agita la main comme s'il n'avait cure de la déférence et se dirigea à pas rapides vers la sortie de l'ermitage. » FK, р. 364.]

³ «Зачем приехал тогда к нам Иван Федорович, [...]» БК, р. 25. [« Pourquoi Ivan Fiodorovitch était-il venu chez son père ? » FK, р. 15.]

⁴ «Иван Федорович поглядел на него и остановился, и то, что он так вдруг остановился и не прошел мимо, как желал того еще минуту назад, озлило его до сотрясения.» БК, р. 327. [« Il le regarda et s'arrêta, et le fait d'agir ainsi, au lieu de passer outre comme il en avait l'intention, le bouleversa. » FK, р. 289.]

⁵ «Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!» — полетело было с языка его, но, к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое : [...]» БК, р. 327. [« “Arrière, misérable ! Qu'y a-t-il de commun entre nous, imbécile !” voulut-il s'écrier ; mais au lieu de cette algarade, et à son grand étonnement, il proféra tout autre chose [...] » FK, р. 289.]

⁶ «Но Иван Федорович вдруг, к удивлению Смердякова, засмеялся [...]» БК, рр. 335-336. [« Mais, à sa grande surprise, Ivan Fiodorovitch éclata de rire. » FK, р. 296.]

⁷ «Припоминая потом долго спустя эту ночь, Иван Федорович с особенным отвращением вспоминал, как он вдруг, бывало, вставал с дивана и тихонько, как бы страшно боясь, чтобы не подглядели за ним, отворял двери, выходил на лестницу и слушал вниз, в нижние комнаты, как шевелился и похаживал там внизу Федор Павлович, — слушал подолагу, минут по пяти, со странным каким-то любопытством, затаив дух, и с биением сердца [...]» БК, р. 337. [« Longtemps après, Ivan Fiodorovitch se souvint avec répulsion que cette nuit-là il allait doucement, comme s'il craignait d'être aperçu, ouvrir la porte, sortait sur le palier et écoutait son père aller et venir au rez-de-chaussée ; il écoutait longtemps, avec une bizarre curiosité, retenant son souffle et le cœur battant ; lui-même ignorait pourquoi il agissait ainsi. » FK, р. 297.]

fait qu'Ivan lui-même ne comprenne pas ses propres actes¹ rend les causes de son attitude d'autant plus impénétrables. De même, la rencontre finale de Dmitri et Katia, durant laquelle ils se déclarent à nouveau leur amour, laisse perplexes Aliocha² et le lecteur. Jamais ce revirement soudain ne sera expliqué ou justifié dans le récit. Les paroles des protagonistes sont les seules informations disponibles pour imaginer une explication³. N'oublions pas non plus tous les petits gestes mystérieux soulignés tout au long du récit. Ces derniers, qu'évoque déjà Eugène-Melchior de Vogüé⁴, sont autant d'énigmes à résoudre pour le lecteur. Il s'agit souvent d'un rire ou d'un sourire « inexplicable »⁵ « inattendu »⁶ ou « étrange »⁷, mais on trouve également des paroles⁸, des attitudes⁹ ou des courses¹⁰ dont la signification est laissée dans l'ombre. Il est ainsi fréquent dans le roman que le lecteur doive déduire le mobile d'actes décrits de façon factuelle tout en étant démuné : ses interprétations sont vouées à rester en suspens puisque le narrateur ignore ou garde le silence sur les mobiles véritables des actions décrites, et que, parfois, ceux-ci semblent inconnus des protagonistes eux-mêmes.

Dans la *Recherche*, il arrive également que des actes demeurent inexplicables. Puisque le récit est constitué des souvenirs du narrateur, les observations psychologiques proposées proviennent de ses réflexions personnelles. Or, le héros, parfois incapable de pénétrer les pensées de l'être décrit et limité à des observations superficielles, reste régulièrement perplexé devant certaines réactions ou attitudes. En effet, comme le souligne Jean-Yves Tadié, les gestes jouent un rôle clé dans la compréhension des personnages, à la fois par le narrateur et par le lecteur :

Ce qui attire Proust dans la peinture des gestes, ce n'est pas leur but, mais leur sens ; non pas : "Pourquoi lève-t-il le bras ?", mais : "Que signifie un bras levé ?" Au-delà de ses fins directes, et conscientes pour le

¹ « Сам он чувствовал, что потерял все свои концы. Мучили его тоже разные странные и почти неожиданные совсем желания, [...] спросили бы вы за что, и сам он решительно не сумел бы изложить ни одной причины в точности, [...] [...] не раз охватывала в эту ночь его душу какая-то необъяснимая и унижительная робость, [...] [...] а для чего он всё это проделывал, для чего слушал — конечно, и сам не знал. » *БК*, p. 337. [« Lui-même sentait qu'il perdait pied. Des désirs étranges le tourmentaient. [...] si on lui avait demandé pourquoi, il n'aurait pas pu indiquer un seul motif [...] [...] une timidité inexplicable, humiliante, l'envahit à plusieurs reprises, [...] [...] lui-même ignorait pourquoi il agissait ainsi. » *FK*, pp. 296-297.]

² Aliocha reste « silencieux et déconcerté ; il ne s'attendait pas à cette scène [...] » *FK*, p. 799. [« Алеппа стояла безмолвный и смущенный; он никак не ожидал того, что увидел. » *БК*, p. 915.]

³ Karen Haddad-Wotling remarque cette importance de la parole dans la peinture du personnage lorsqu'elle écrit que « c'est seulement par la parole, et en particulier par le dialogue, que cette intériorité [celle des héros] apparaît. » (*L'illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 311)

⁴ « [...] voici les indications qui reviennent presque à chaque alinéa : "Il frissonna,.. il se leva d'un bond,.. son visage se contracta,.. ses dents claquaient..." » Eugène-Melchior de Vogüé, « Les écrivains russes contemporains : F.-M. Dostoïevski », in *Revue des Deux Mondes*, Vol. 67, n°2 (15 janvier 1885), pp. 344-345.

⁵ « un sourire inexplicable » *FK*, p. 74 [« с какою то необъяснимою улыбкой » *БК*, p. 90.]

⁶ « un rire sec inattendu » *FK*, p. 398 [« своим коротким деревянным смехом, совсем неожиданным » *БК*, p. 451.]

⁷ « avec un étrange sourire » p. 653 [« как-то странно ухмыляясь » *БК*, p. 747.]

⁸ « Слова были странные. » *БК*, p. 347. [« Ces paroles étaient étranges. » *FK*, p. 306.]

⁹ « Было что-то в нем чрезвычайно ее поразившее [...] » *БК*, p. 505 [« Quelque chose en lui la frappait [...] » *FK*, p. 443.]

¹⁰ « Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю. » *БК*, p. 323. [« Mais soudain Aliocha fit volte-face et se dirigea presque en courant vers le monastère. » *FK*, p. 286.]

personnage qui l'accomplit, le geste est un langage qui s'adresse involontairement au narrateur, une parole qui, sur sa route ailée, largue inconsciemment un peu de son sens dans la mémoire de l'observateur.¹

Aussi le narrateur cherche-t-il fréquemment à déceler dans les moindres gestes ou paroles² des protagonistes les indices d'un mouvement intérieur plus profond. Prenons pour exemple Albertine, un des personnages les plus étudiés de la *Recherche* : ses pensées, ses réactions et ses gestes demeurent souvent mystérieux. Le comportement de la jeune femme quand elle dort³, ses regards⁴, ses paroles ensommeillées⁵, son manque de curiosité pour autrui⁶ sont autant d'énigmes que le narrateur met en avant dans son récit et dont il cherche à percer la signification. Pourquoi avait-elle rougi lorsqu'on parlait de son peignoir de bain à Balbec⁷ ? Pourquoi une telle colère d'Albertine lorsqu'elle apprend que le narrateur vient de chez les Verdurin⁸ ? A-t-elle prémédité sa fuite⁹ ? Mentait-elle lorsqu'elle approuvait la venue d'Andrée chez le narrateur puisqu'elle demande à revenir immédiatement après¹⁰ ? Pourquoi était-elle rentrée la première fois à Paris de Balbec ? A-t-elle quitté le narrateur par amour pour les femmes ? Par désir de se marier avec Octave ? Par injonction de sa tante ? La liste des questions irrésolues quant à son comportement est bien longue. Presque tous les propos et actes d'Albertine sont laissés inexplicables : alors même que le narrateur émet des hypothèses, il souligne leur fragilité par des interrogations¹¹ ou des modalisateurs¹². D'autres personnages moins mystérieux agissent occasionnellement, eux aussi, de manière énigmatique, comme Saint-Loup qui ignore le salut du héros alors que celui-ci quitte Doncières.

Cependant, le héros lui-même se comporte parfois de façon inattendue et n'explique pas, ou trop peu, ce qui l'y pousse. Alors qu'Albertine vient de s'enfuir de chez lui, il se rend jusqu'à son logement où elle ne se trouve pas :

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 102.

² Karen Haddad-Wotling précise en effet que « le langage à son tour peut être considéré comme un signe involontaire du corps, mais à condition de ne pas l'interpréter, selon l'expression du Narrateur, comme "une expression rationnelle et analytique de la vérité", mais "à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit". [La Prisonnière, p. 596.] » (*L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 384.)

³ « Par instant elle était parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants. » *P*, p. 579.

⁴ « Souvent pour ces simples regards furtifs ou détournés sur la plage de Balbec ou dans les rues de Paris, je pouvais me demander si la personne qui le provoquait n'était pas seulement un objet de désirs au moment où elle passait, mais une ancienne connaissance, ou bien une jeune fille dont on n'avait fait que lui parler et dont, quand je l'apprenais, j'étais stupéfait qu'on lui eût parlé, tant c'était en dehors des connaissances possibles, au juger, d'Albertine. » *Ibid.*, p. 597.

⁵ « Pourtant, un soir où les yeux fermés elle s'éveillait à demi, elle dit tendrement en s'adressant à moi : "Andrée." Je dissimulais mon émotion. » *Ibid.*, p. 621.

⁶ « Il est déjà difficile de dire "pourquoi avez-vous regardé telle passante ?", mais bien plus "pourquoi ne l'avez-vous pas regardée ?" » *Ibid.*, p. 597.

⁷ Voir *AD*, p. 73.

⁸ Voir *P*, p. 835.

⁹ Voir *AD*, p. 10.

¹⁰ Voir *Ibid.*, p. 59.

¹¹ « [...] Albertine, par discrétion et pour me laisser (devinait-elle cela ?) tout le loisir de la questionner, prolongeait son déshabillage dans sa chambre. » *P*, p. 570. (Nous soulignons.)

¹² « [...] cela expliquait peut-être qu'elle inventât pour s'innocenter des aveux naturels [...]. » *Ibid.*, p. 697. (Nous soulignons.)

Devant la porte d'Albertine, je trouvai une petite fille pauvre qui me regardait avec de grands yeux et qui avait l'air si bon que je lui demandai si elle ne voulait pas venir chez moi, comme j'eusse fait d'un chien au regard fidèle. Elle en eut l'air content. À la maison je la berçai quelque temps sur mes genoux, mais bientôt sa présence, en me faisant trop sentir l'absence d'Albertine, me fut insupportable. Et je la priai de s'en aller, après lui avoir remis un billet de cinq cents francs. Et pourtant, bientôt après, la pensée d'avoir quelque autre petite fille près de moi, mais de ne jamais être seul sans le secours d'une présence innocente fut le seul rêve qui me permit de supporter l'idée que peut-être Albertine resterait quelque temps sans revenir.¹

Le narrateur ne justifie pas sa décision de prendre soin de cette petite fille. Son explication est abstraite (le désir d'une présence innocente) et le lecteur est limité à de simples suppositions à partir de son comportement. Ce passage aurait-il été développé et expliqué dans une version achevée d'*Albertine disparue* ? Karen Haddad-Wotling nie fermement cette idée et remarque que cet épisode « généralement considéré comme mystérieux, comme une pièce rapportée qui manque d'explications, [...] pourtant a été maintenu sans modifications dans la version courte d'*Albertine disparue* que le romancier avait élaborée à la veille de sa mort »². Ainsi le narrateur néglige-t-il parfois d'éclaircir ses propres gestes ou de ceux de son entourage³. Jean-Yves Tadié utilise ainsi le mot à portée psychanalytique « symptômes »⁴ pour parler des faits, gestes, paroles ou émotions rapportés dans le roman, lesquels sont tous des manifestations extérieures de mouvements intérieurs⁵, tandis que Michel Zérafra, lui, remarque que chez Proust « les motivations cachées sont recouvertes —, noyées sous leurs effets, que le Narrateur utilise comme des moyens d'interprétations de lui-même et du monde. »⁶ La description factuelle semble alors être la plus fiable : au narrateur (et au lecteur) de parvenir à déduire les uns à partir des autres.

Cette technique de l'acte inexplicé⁷ se trouve également dans *Les Faux-monnayeurs*. En effet, certains événements pourtant lourds de conséquences sont décrits seulement à partir des observations extérieures d'un narrateur en retrait : ils sont ainsi laissés dans l'ombre. Par exemple, lorsqu'Édouard retrouve Olivier inconscient, le narrateur, faisant un pas en arrière, laisse la voix du personnage guider le récit⁸. L'incertitude en ce qui concerne la nature de ce geste demeure : l'hypothèse du suicide n'est proposée que quand Bernard rapporte les paroles d'Olivier prononcées la

¹ *AD*, pp. 15-16.

² Karen Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 145.

³ « [...] souvent le narrateur, commentant ses propres actes, se perd dans une zone d'ombre. » remarque également Jean-Yves Tadié, dans *Proust et le roman* (*op. cit.*, p. 31.)

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ « Les expressions de physionomie sont la traduction irrationnelle et romanesque d'idées ou de sentiments [...] » *Ibid.*, p. 132.

⁶ Michel Zérafra, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Éditions Klincksieck, 1969, p. 222.

⁷ La théorie de l'acte gratuit présente à travers le personnage de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* s'en rapproche fortement sans pour autant s'y superposer car le lecteur connaît les motivations de Lafcadio lorsqu'il commet son meurtre, ce qui n'est pas le cas de plusieurs actes décrits dans *Les Faux-monnayeurs*.

⁸ « Que s'était-il passé ? Accident ? Congestion ?... Il ne pouvait y croire. La baignoire était vide. [...] Il contemplait ce visage clos et s'achoppait à son énigme. Pourquoi ? Pourquoi ? On peut agir inconsidérément le soir, dans l'ivresse ;

veille. Et encore cette idée n'est-elle pas clairement énoncée dans le texte :

Tous deux, sans plus ajouter rien, se regardèrent. Le jour se faisait dans leur esprit. Édouard enfin détourna les yeux ; et Bernard s'en voulut d'avoir parlé.¹

Ici, le narrateur ne daigne pas éclairer le lecteur sur ce que les protagonistes ont compris, tout en suggérant que la vérité a été mise au jour dans leur esprit². Il note seulement des indices superficiels de leurs pensées : le silence, le jeu de regards et l'émotion de Bernard. C'est ainsi que « l'incompréhensible tentative de suicide »³ n'est jamais expliquée, et d'ailleurs Olivier en est incapable⁴. Le lecteur ne peut qu'ébaucher des hypothèses, condamnées à rester incertaines. D'autres actes demeurent mystérieux dans le roman, comme l'intervention d'Armand qui jette Bernard dans les bras de sa sœur Sarah⁵ ou la protection de Boris par Strouvillou⁶. À ces énigmes s'ajoutent encore de nombreux petits gestes et propos énigmatiques : il peut s'agir de paroles rapportées sans que leur sens ou ce qui les a motivées soient expliqués⁷ ou de petits signes physiques semblant porter une signification voilée⁸. L'intériorité de Bernard est ainsi souvent observée d'un point de vue physiologique, à la façon de symptômes inexpliqués⁹. Ce sont tous ces éléments qui poussent Edmond Jaloux à écrire que le romancier des *Faux-monnayeurs* :

s'est interdit volontairement ici, et par principe, toute introspection. Les gens parlent et agissent et nous sommes éternellement spectateurs et non confidents. De là l'abondance des dialogues et des actes.¹⁰

Les agissements, paroles et réactions des protagonistes sont ainsi des énigmes à résoudre, des signes révélateurs d'une mystérieuse intériorité.

Dans les romans de notre corpus, bien des actes demeurent ainsi inexpliqués, nécessitant du lecteur un effort interprétatif pour comprendre les mobiles des personnages. Cependant, certains d'entre eux forcent le lecteur à modifier drastiquement l'idée qu'il s'était faite d'eux.

mais les résolutions du petit matin portent leur plein chargement de vertu. Il renonçait à rien comprendre, en attendant le moment où Olivier pourrait enfin lui parler. » *FM*, pp. 297-298.

¹ *Ibid.*, pp. 298-299.

² L'expression « le jour se faisait dans leur esprit » suggère que ce que les personnages comprennent est juste.

³ *Ibid.*, p. 305.

⁴ « Il faut que tu me promettes quelque chose... De ne jamais chercher à savoir pourquoi j'ai voulu me tuer avant-hier. Je crois que je ne le sais plus moi-même. Je voudrais le dire, vrai ! je ne le pourrais pas... » *Ibid.*, p. 310.

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁷ Ainsi, le « je le tuerais » de Bernard, à la lecture de la lettre d'Olivier (*Ibid.*, p. 214), suggère une haine pour Passavant que la simple amitié explique difficilement. On pense également à son « je me sens triste » qui reste inexpliqué (*Ibid.*, p. 253).

⁸ Le « bizarre sourire d'un coin de la lèvre seulement » de Ghéridanisol lorsqu'il salue Boris la veille de son suicide organisé (*Ibid.*, p. 371) ou encore le « sourire [de Ghéridanisol], d'abord volontaire, [qui] persista jusqu'à la fin de la scène » lorsqu'il attend durant l'étude la mort de Boris (*Ibid.*, p. 373).

⁹ « Quand il le vit au bras d'Édouard, un sentiment bizarre tout à la fois lui fit suivre le couple, et le retint de se montrer. Péniblement, il se sentait de trop, et pourtant eût voulu se glisser entre eux. » (*Ibid.*, p. 85.) ; « Une indignation violente ; quelque chose de subit et de surprenant, d'irrésistible comme un cyclone. » (*Ibid.*, p. 256.)

¹⁰ Edmond Jaloux, « *Les Faux-monnayeurs* par André Gide » in *Les Nouvelles littéraires*, n°74, 13 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 27, juillet 1975, pp. 9-15.

- *Un comportement incompatible avec l'image initiale et schématique des protagonistes.*

Outre les actes inexplicables, on trouve dans chacun de nos romans, des comportements contredisant le type romanesque des personnages. Certains agissent de façon incompatible avec le modèle auquel le lecteur était poussé à les identifier.

Le roman de Dostoïevski rapporte ainsi des faits remettant en question l'image de plusieurs protagonistes. Ainsi, Lise, jeune fiancée d'Aliocha enthousiaste et taquine, change du tout au tout après le meurtre de Dmitri Fiodorovitch. Elle se blesse intentionnellement¹, s'offre à Ivan « comme les femmes corrompues »² et souhaite se détruire, elle qui était heureuse de guérir³. Nombre de ses gestes surprennent le lecteur : Lise agit en totale contradiction avec son image initiale. Son comportement n'est jamais expliqué par le narrateur. Là encore, celui-ci se tient à distance, se contentant de décrire ses gestes et de rapporter ses propos.

On peut également citer Ivan, l'intellectuel athée, qui dévoile parfois une soif de religion allant à l'encontre du type cynique auquel il se rattache. Ainsi, la rencontre au monastère entre le père et le fils fut-elle proposée non par Aliocha, mais par Ivan⁴. Celui-ci reçoit la bénédiction du *starets*⁵ et déclare même peut-être admettre Dieu⁶, deux attitudes qui surprennent son entourage. De même, ce jeune homme raisonnable, voire froid, perd parfois sa maîtrise, ce qui était jusqu'alors l'apanage de son père et de son frère aîné. Il lui arrive ainsi de faire preuve de violence envers autrui, tout d'abord envers Maximov, à la sortie du monastère⁷, puis envers un ivrogne, qu'il décide de laisser inconscient dans la neige, le condamnant à une mort certaine⁸. Si le premier acte ne détonne

¹ «А Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его. Секунда через десять, высвободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь. Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя: — Подлая, подлая, подлая, подлая!» БК, pp. 701-702. [« Dès qu'il se fut éloigné, Lise entrouvrit la porte, mit son doigt dans la fente et le serra de toutes ses forces en fermant. Au bout de quelques secondes, ayant retiré sa main, elle alla lentement s'asseoir dans le fauteuil, examina avec attention son doigt noirci et le sang qui avait jailli sous l'ongle. Ses lèvres tremblaient et elle murmura rapidement : « Vile, vile, vile, vile ! » FK p. 613.]

² FK, p. 628. [«[...] как развратные женщины предлагаются.» БК, p. 718.] Aliocha, à l'image du lecteur, est choqué d'apprendre cela : «Что ты, Иван, что ты? [...] Это ребенок, ты обижаешь ребенка!» БК, p. 718. [« Que dis-tu là, Ivan ? [...] C'est une enfant, tu insultes une enfant ! » FK, p. 628.]

³ «Я хочу себя разрушать.» БК, p. 698. [« Je veux me détruire. » FK p. 610.]

⁴ «Сам ведь ты весь этот монастырь затеял, сам подстрекал, сам одобрял, чего ж теперь сердиться?» БК, p. 115. [« Car c'est toi qui as imaginé cette visite au monastère, qui l'as provoquée et approuvée. Pourquoi te fâcher maintenant ? » FK p. 98.]

⁵ «Поступок этот, да и весь предыдущий, неожиданный от Ивана Федоровича, разговор со старцем как-то всех поразили своею загадочностью и даже какою-то торжественностью, [...]» БК, p. 91. [« Cette attitude et toute sa conversation précédente avec le *starets*, qu'on n'attendait pas de lui, frappèrent tout le monde par je ne sais quoi d'énigmatique et de solennel [...] » FK, p. 75.]

⁶ «Ну, представь же себе, может быть, и я принимаю бога, — засмеялся Иван, — для тебя это неожиданно, а?» БК, p. 287. [« Figure-toi que j'admets peut-être Dieu, dit Ivan, en riant ; tu ne t'y attendais pas, hein ? » FK, p. 254.]

⁷ «Но Иван Федорович, [...], молча и изо всей силы вдруг отпихнул в грудь Максимова, и тот отлетел на сажень. Если не упал, то только случайно.» БК, p. 115. [« Mais Ivan Fiodorovitch [...] repoussa d'une forte bourrade dans la poitrine Maximov qui recula d'une toise ; s'il ne tomba pas, ce fut un pur hasard. » FK, p. 98.]

⁸ «Иван Федорович давно уже чувствовал страшную к нему ненависть, об нем еще совсем не думая, и вдруг его осмыслил. Тотчас же ему неотразимо захотелось пришибить сверху кулаком мужичонку. Как раз в это

pas nécessairement avec le caractère d'Ivan Fiodorovitch, le second, lui, surprend : cet homme calme et mesuré éprouve de la haine et agit avec rage.

Dmitri, lui aussi, agit parfois de façon inattendue : alors qu'il est prêt à tuer son propre père par jalousie, il n'en éprouve pas à l'idée que Grouchevka soit partie avec son ancien amant. Le narrateur concède que cette réaction est difficile à croire et, de cette façon, la légitime¹. Le lecteur doit accepter ce ressenti allant à l'encontre de la logique psychologique traditionnelle du jaloux.

Enfin, Aliocha, jeune novice naïf et naturellement bon, se comporte de façon discordante avec le type du héros vertueux. Lors de sa conversation avec Lise, alors qu'ils s'avouent leur amour mutuel, il lui fait ainsi un lourd aveu : « je ne crois peut-être pas en Dieu. »² Ce jeune novice dévoué à son *starets* est-il un hypocrite ? Ne parvient-il pas à croire malgré son désir ? Cette révélation modifie profondément le personnage d'Aliocha dont la foi était un élément constitutif. De même, ce jeune héros, souvent qualifié d'« ange », a pourtant recours à la dissimulation face à Lise³ et face à Dmitri, alors que celui-ci avait loué sa sincérité immédiatement avant⁴. Certes, il s'agit de pieux mensonges, mais la surprise de Lise souligne l'importance de cet acte⁵. Enfin, alors que le jeune homme est présenté comme un garçon « d'une pudeur, d'une chasteté exaltée, farouche »⁶, il affirme pourtant comprendre l'attirance sensuelle⁷ et a ce geste osé et inattendu :

мгновение они поверстались рядом, и мужичонко, сильно качнувшись, вдруг ударился изо всей силы об Ивана. Тот бешено оттолкнул его. Мужичонко отлетел и шлепнулся, как колода, об мерзлую землю, болезненно простонав только один раз: о-о! и замолк. Иван шагнул к нему. Тот лежал навзничь, совсем неподвижно, без чувств. “Замерзнет!” — подумал Иван и запагал опять к Смердякову.» *БК*, p. 743. [« Depuis un bon moment, Ivan Fiodorovitch éprouvait inconsciemment une véritable haine pour cet individu ; tout à coup il s'en rendit compte. Aussitôt, il eut une envie irrésistible de l'assommer. Juste à ce moment, ils se trouvèrent côte à côte, et l'homme, en titubant, heurta violemment Ivan. Celui-ci repoussa avec rage l'ivrogne, qui s'abattit sur la terre gelée, exhalant un gémissement et se tut. Il gisait sur le dos, sans connaissance. “ Il va geler ! ” pensa Ivan qui poursuivit son chemin. » *FK*, pp. 649-650.]

¹ « Не поверят мне, может быть, если скажу, что этот ревнивец не ощущал к этому новому человеку, новому сопернику, выскочившему из-под земли, к этому «офицеру» ни малейшей ревности.» *БК*, p. 495. [« On croirait difficilement que ce jaloux n'éprouvait aucune jalousie envers ce personnage nouveau, ce rival surgi brusquement. » *FK*, p. 435.]

² *FK*, p. 239. [« А я в Бога-то вот, может быть, и не верую.» *БК*, p. 270.]

³ « Видите, я знал, что вы меня... кажется, любите, но я сделал вид, что вам верю, что вы не любите, чтобы вам было... удобнее... » *БК*, p. 268. [« Voyez-vous, je savais que... m'aimiez, mais j'ai fait semblant de croire que vous ne m'aimiez plus, pour vous être... agréable... » *FK*, p. 237.] ; « Пожалуй, солгал, — смеялся и Алеша, — чтобы вам не отдавать письма, солгал.» *БК*, p. 269. [« Il est vrai que j'ai menti, mais c'était pour ne pas vous rendre la lettre. » *FK*, p. 238.]

⁴ Mitia déclare à Aliocha, « Люблю я тебя за то, что ты всегда всю цельную правду скажешь и ничего не утаишь! » (*БК*, p. 913 [« Je t'aime, car tu dis toujours la vérité sans rien cacher » *FK*, p. 797]). Or, en réponse à l'une des questions de son frère, Aliocha ment : « Одобряю, — сказал Алеша, не желая ему противоречить. » (*БК*, p. 914 [« “ oui ”, dit Aliocha pour ne pas le contredire. » *FK*, p. 798]).

⁵ « Как? Так вы давеча солгали, вы монахи и солгали? » *БК*, p. 269. [« Comment, vous avez menti ? Vous, un moine, mentir ! » *FK*, p. 238.]

⁶ *FK*, p. 18. [« Черта эта в нем была дикая, испуганная стыдливость и целомудренность. » *БК*, p. 29.]

⁷ « Тут влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это сладострастник может понять), то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество [...]. — Я это понимаю, — вдруг брякнул Алеша. » *БК*, p. 101. [« Qu'un homme s'éprenne du corps d'une femme, même seulement d'une partie de ce corps (un voluptueux me comprendrait tout de suite), il livrera pour elle ses propres enfants, il vendra son père, sa mère et sa patrie [...]. / — Je comprends cela, lança soudain Aliocha. » *FK*, p. 85.]

Алеша стоял, всё еще держа свою руку в ее руке. Друг он нагнулся и поцеловал ее в самые губки.

[...] — И в этом платье! — вырвалось у ней между смехом [...].¹

L'évocation de l'habit de moine juste après le baiser met en avant le paradoxe entre le statut d'Aliocha et son comportement. Par la suite, ce personnage brise encore d'autres interdits de sa condition² et fait ainsi de nombreuses entorses au type du jeune homme dévoué et pur auquel le texte pousse à l'assimiler. De plus, Lise affirme qu'il a parfois « l'air pédant »³ et qu'il est aussi « froid et présomptueux. »⁴ Devant ce jugement étonnant, l'image d'Aliocha comme un être doué d'une empathie exceptionnelle se fissure. On peut rappeler les propos d'A. S. Souvorine, lequel rapporte ce que Dostoïevski avait prévu pour le futur de son héros : il « aurait cherché la vérité, et, au cours de ses recherches, serait devenu révolutionnaire. »⁵ Le jeune homme se serait ainsi transformé au fil du temps pour devenir tout à fait autre. Et en effet, le temps de la diégèse est celui de l'évolution : ces comportements étonnants libèrent les personnages des figures types auxquelles le lecteur les assimile au début du roman pour qu'ils deviennent des êtres singuliers.

Les protagonistes d'*À la recherche du temps perdu* brisent eux aussi l'image que le texte renvoie d'eux. Marcel Proust écrit ainsi à René Blum, en 1913, que les personnages « sont “préparés” [dans] ce premier volume, c'est-à-dire qu'ils feront dans le second exactement le contraire de ce à quoi on s'attendait d'après le premier. »⁶ Et en effet, dans le roman, des personnages négatifs ont parfois des comportements louables. Morel, rempli de remords, pleure de manière hystérique après avoir insulté sa fiancée, alors qu'il affirmait avoir pour fantasme de s'enfuir après avoir pris la virginité d'une jeune fille amoureuse⁷. Plus tard, dans *le Temps retrouvé*, ce même Morel, homosexuel et planqué, réapparaît fidèle à une femme⁸ et héros de guerre⁹. De même, les Verdurin, poussant Saniette à la mort par leur méchanceté, décident pourtant de pourvoir financièrement à ses besoins durant toute sa convalescence et souhaitent garder leur générosité secrète¹⁰, ce qui conduit le narrateur à

¹ БК, p. 267. [« Lise le regarda tendrement. Aliocha avait gardé sa main dans la sienne. Tout à coup il se pencha et l'embrassa sur la bouche. [...] « Et dans cet habit ! laissa-t-elle échapper en riant [...] » FK, p. 236.]

² Alors que le corps du *starets* se décompose, il accepte le saucisson et la vodka de Rakitine (БК, p. 415 [FK p. 368.]) et se laisse enlacer par Groucheganka (БК, p. 424 [FK p. 375]). L'étonnement de Rakitine (« Видел бы это брат Ванечка, так как бы изумился!» БК, p. 415 [« Si ton frère Ivan te voyait, c'est lui qui serait surpris ! » FK, p. 368]) signale ce changement soudain et total.

³ « Алексей Федорович, вы удивительно хороши, но вы иногда как будто педант... » БК, p. 266. [« Alexéï Fiodorovitch, vous êtes d'une bonté surprenante, mais parfois vous avez l'air pédant... » FK, p. 235.]

⁴ « Алеша, милый, вы холодны и дерзки. » БК, p. 267. [« Aliocha, mon cher, vous êtes froid et présomptueux. » FK, p. 236.]

⁵ Jacques Catteau, « Chronologie », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 103.

⁶ Marcel Proust, lettre à René Blum du 23 février 1913, *Lettres, op. cit.*, p. 608.

⁷ P, pp. 698-699.

⁸ « [Morel] s'était épris d'une femme avec laquelle il vivait et qui, ayant plus de volonté que lui, avait su lui imposer une fidélité absolue. » TR, p. 360.

⁹ « Le général voulait faire pour le défunt que Morel fût simplement envoyé sur le front, il s'y conduisit bravement, échappa à tous les dangers et revint, la guerre finie, avec la croix que M. de Charlus avait jadis vainement sollicitée pour lui et qui lui valut indirectement la mort de Saint-Loup. » *Ibid.*, p. 432.

¹⁰ P, pp. 827-831.

changer d'opinion sur ce M. Verdurin, qu'il croyait « le plus méchant des hommes »¹. Inversement, des personnages positifs dévoilent des visages bien sombres : Saint-Loup loue ainsi l'utilité de la diffamation pour se débarrasser d'un tiers². La seconde interprétation que Proust fait du nom de Saint-Loup prend alors tout son sens³. L'étonnement du narrateur à propos de la générosité des Verdurin⁴ et des propos de Saint-Loup⁵ reflète celui du lecteur. Il faut souligner que ces révélations ne sont pas l'occasion d'une totale révolution de caractère. Même si « M. Verdurin avait des vertus, il n'en était pas moins taquin jusqu'à la plus féroce persécution et jaloux de domination dans le petit clan jusqu'à ne pas reculer devant les pires mensonges »⁶. De même, Saint-Loup se révèle diabolique envers certaines personnes, mais demeure un être bon et généreux envers le narrateur⁷. Les personnages ne passent pas d'un type à l'autre (de « gentil » à « méchant » et inversement). Ils conservent leur caractère initial, auquel le lecteur, comme le narrateur, doit ajouter une nouvelle facette, même si celle-ci semble *a priori* incompatible.

Remarquons que le narrateur révèle lui aussi des traits de caractère inattendus. Supposé être un jeune homme tendre et sensible, il devient toutefois un tyran dissimulateur auprès d'Albertine. Lui-même souligne l'étonnement qu'il aurait ressenti, plus jeune, devant son comportement agressif⁸. Ainsi, le rôle qu'il joue se modifie : loin d'être un rêveur sensible, il est un Othello jaloux. Le jeu auquel s'adonnent Albertine et le narrateur, se récitant l'un à l'autre des extraits d'*Esther*⁹, est devenu réalité : le narrateur parle de ses « lois draconiennes et persanes d'Assuérus racinien »¹⁰ et se complaît dans ce rôle¹¹. Il brise le type sous les traits duquel il s'était dépeint. De plus, le regard

¹ *Ibid.*, p. 830.

² *AD*, p. 53.

³ Dans le carnet XX de mise au propre de la *Recherche*, on peut ainsi lire : « mais sous ce loup – à moins que ce n'y fût pas encore quand je le connaissais – il y avait autre chose. » Le « Loup » fait alors référence au masque.

⁴ « Néanmoins, au moment de ma découverte, la nature de M. Verdurin me présenta une face nouvelle, insoupçonnée ; et je conclus à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. » *P*, pp. 829-830.

⁵ « Je restais muet de stupéfaction, car ces paroles machiavéliques et cruelles étaient prononcées par la voix de Saint-Loup. Or je l'avais toujours considéré comme un être si bon, si pitoyable aux malheureux, que cela me faisait l'effet comme s'il récitait un rôle de Satan ; mais ce ne pouvait être en son nom qu'il parlait. » *AD*, p. 53.

⁶ *P*, pp. 829-830.

⁷ « Mais pendant qu'il fut auprès de moi, c'était pourtant au Saint-Loup d'autrefois, et surtout à l'ami qui venait de quitter Mme Bontemps, que je pensais. » *AD*, p. 53.

⁸ Certes, j'eusse été bien étonné dans ce temps-là si l'on m'avait dit que je n'étais pas entièrement bon et surtout que je chercherais jamais à priver quelqu'un d'un plaisir. » *P*, p. 585.

⁹ *Ibid.*, p. 627.

¹⁰ *Ibid.*, p. 633.

¹¹ « Et toutes ces rêveries m'étaient si agréables que je me félicitais de la « sévère loi » qui faisait que, tant que je n'aurais pas appelé, aucun « timide mortel », fût-ce Françoise, fût-ce Albertine, ne s'aviserait de venir me troubler « au fond de ce palais » où / *une majesté terrible / Affecte à mes sujets de me rendre invisible.* » *Ibid.*, p. 913.

qu'Albertine porte sur le narrateur, relayé par ce dernier¹ ou par Andrée², renvoie l'image d'un homme colérique et dominateur. Maurice Bardèche observe ce changement radical :

Ah ! le personnage insignifiant du narrateur, comme il est loin de nous, maintenant ! Au lieu de cet ahuri, naïf, aveugle, douillet, n'ayant en propre qu'une vanité malade, qui enregistrait sur sa bande sonore le ronron des premiers tomes, c'est un fou maintenant, un fou doux et implacable qui rumine dans son antre et qui tyrannise, qui torture la pauvre grosse Albertine et lui-même [...].³

Même des personnages secondaires révèlent parfois un autre aspect de leur caractère : Octave « Dans-les-choux », jeune homme uniquement préoccupé de cocktails, de smokings et de chevaux lorsque le narrateur le rencontre à Balbec, présente plus tard des œuvres révélant en lui un artiste d'une grande subtilité⁴. Son talent artistique étonne au point même que son entourage attribue ses œuvres à sa femme, Andrée⁵. À la façon d'un lecteur habitué à la simplicité des caractères, l'opinion générale imagine un secret pour éviter de modifier sa perception du jeune homme et en cela fait fausse route : Octave est bien l'auteur de ses œuvres. Il est en effet intéressant de constater que certains vont jusqu'à occulter les éléments remettant en question la silhouette du personnage qu'ils ont construite lors de leur lecture. Alors que l'homosexualité de Saint-Loup est annoncée dès *Sodome et Gomorrhe*, « [m]algré tout, Mauriac, ainsi que Souday, sont apparemment indignés d'être trahis par la bonne image qu'ils gardaient de Saint-Loup. Autrement dit, ils n'ont pas pu comprendre ce personnage en tant qu'"homosexuel en puissance" lors de leur première lecture, ni dans leur lecture rétrospective, au moins mentale. »⁶ Cela dévoile la résistance du type romanesque dans l'esprit du lecteur, lequel va parfois jusqu'à nier le texte pour ne pas avoir à modifier sa conception d'un personnage.

Les actes des protagonistes de la *Recherche* brisent ainsi l'image que le récit avait construite d'eux. En effet, leur comportement, leurs propos et leurs actes sont les preuves indéniables de traits

¹ « Mais aussitôt je me rappelai qu'Albertine m'avait dit une fois combien elle me trouvait l'air terrible quand j'étais en colère, et m'avait appliqué les vers d'*Esther* : / Jugez combien ce front irrité contre moi / Dans mon âme troublée a dû jeter d'émoi... / Hélas ! sans frissonner quel cœur audacieux / Soutiendrait les éclairs qui partent de ses yeux ? » *Ibid.*, p. 896.

² « Car Albertine vous craignait beaucoup, et par moment assurait que vous étiez fourbe, méchant, la détestant au fond. » *AD*, p. 180.

³ Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. II, *op. cit.*, p. 233.

⁴ *AD*, p. 184. Le narrateur manifeste alors sa surprise : « Certes rien ne laissait soupçonner cette hypothèse quand je le rencontrais à Balbec [...]. » (*Ibid.*, p. 185.)

⁵ « Les personnes qui l'avaient connu à Balbec attentif seulement si la coupe des vêtements des gens qu'il avait à fréquenter était élégante ou non [...] pensèrent que peut-être ses œuvres étaient d'Andrée [...] ou que plus probablement il payait avec sa grande fortune personnelle [...], quelque professionnel génial et besogneux [...]. » *Ibid.*, pp. 184-185.

⁶ Tomoko B. Woo, « Les homosexuels en puissance : une étude génétique de la formation du personnage de Saint-Loup », in *Proust sans frontières. 2 [Marcel Proust 7]*, textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa, Caen, Minard, « Lettres modernes », 2009, p. 88.

de caractère insoupçonnés et le narrateur lui-même comprend que ses agissements sont révélateurs¹. Ces faits prouvent ainsi à un lecteur parfois récalcitrant que ces protagonistes ne correspondent pas à la psychologique schématique qu'il leur avait attribuée : il est ainsi forcé de délaisser les types romanesques et de créer des moules inédits, adaptés aux caractères singuliers peuplant la *Recherche*.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, le geste a une fonction essentielle dans la construction des personnages. Michel Lioure souligne ainsi que « les faits [...] ne servent qu'à mieux suggérer les caractères à travers les réactions et les relations qu'ils provoquent. »² Pour reprendre les propos d'Édouard³, le lecteur, après avoir vécu la « brusque cristallisation » du début du récit (c'est-à-dire après avoir poussé le lecteur à assimiler les personnages à des rôles figés), découvre les autres visages des protagonistes grâce à la « lente *décristallisation* » permise par l'accumulation de faits révélateurs. Prenons pour exemple Gontran, dont l'attitude face au cadavre de son père rompt son image de garçon délicat et sensible. Alors que sa blague (déplacer le corps) tourne court, il révèle une nouvelle facette de lui-même, se surprenant lui et le lecteur :

Il abandonne tout [...] ; et, dans le grand silence funèbre, il entend soudain un brutal « Nom de Dieu », qui l'emplit d'effroi, comme si quelqu'un d'autre... Il se retourne ; mais non : il est seul. C'est bien de lui qu'a jailli ce juron sonore, du fond de lui qui n'a jamais juré. Puis il va se rasseoir et se replonge dans sa lecture.⁴

Cet extrait dévoile la valeur des paroles et des gestes spontanés. Gontran a juré sans le vouloir et sans le savoir, révélant un aspect de son caractère qu'il ne connaissait pas. Il en va de même pour Bernard. Lui qui affirmait être « très chaste »⁵ et ne plus pouvoir être attiré que par Laura⁶, passe pourtant la nuit avec Sarah et ressort de cette expérience « étrange à lui-même »⁷. De plus, sa froideur envers la jeune fille, le lendemain matin, l'interroge :

Eh quoi ? sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse ? Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi ? Je ne sais pas. Il ne sait lui-même. Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire.⁸

Ici, c'est l'absence de geste qui surprend Bernard : il découvre que son comportement ne

¹ « Si donc on prouve sa préférence par l'action qu'on accomplit plus que par l'idée qu'on forme, j'aurais aimé Albertine. » *AD*, p. 658.

² Michel Lioure, « Le Journal des Faux-Monnayeurs d'André Gide et la conception du personnage. », in *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, op. cit., p. 20.

³ « On parle sans cesse de la brusque cristallisation de l'amour. La lente *décristallisation* ; dont je n'entends jamais parler, est un phénomène qui m'intéresse bien davantage. [...] Quel admirable sujet de roman : au bout de quinze ans, de vingt ans de vie conjugale, la *décristallisation* progressive et réciproque des conjoints ! » *FM*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁶ « [...] je crois que je ne puis plus être sensible, jamais plus, à une forme de beauté que la sienne [...]. » *Ibid.*, p. 265.

⁷ *Ibid.*, p. 296.

⁸ *Ibid.*, p. 296.

correspond pas au personnage qu'il croyait être. À la façon de Mauriac et Souday devant l'homosexualité de Saint-Loup, il aimerait occulter ce que révèle son attitude pour maintenir une unité de caractère rassurante. De nombreux autres passages donnent à voir des gestes et des comportements inattendus. La violence de La Pérouse envers sa femme surprend de la part du doux vieillard¹. Le jeune Bercaïl présenté comme « timide [et] faible »² essuie pourtant le coup de feu d'Alfred Jarry sans trembler³. Robert de Passavant, qui semblait être un second comte de Valmont, « manque de pratique »⁴ lorsqu'il essaie de séduire Sarah et la protège, durant la mascarade de Jarry, en lui indiquant où se cacher⁵. L'attitude lâche qu'on aurait attendue de lui (se réfugier sous la table) est finalement adoptée par Bernard et Olivier. Georges, le jeune garçon au regard franc qu'Olivier croit ignorant des choses de la vie se révèle être bien plus déniaisé que son frère⁶, lequel, délicat et doux, se précipite chez Passavant par jalousie et sensualité⁷. Enfin, Pauline Molinier sort de son rôle de mère résignée et dévoile son exaspération et sa fatigue face à ce qu'on attend d'elle, ce qui surprend Édouard⁸.

Certains actes se démarquent par leur caractère énigmatique : alors qu'Armand a poussé Bernard dans les bras de sa sœur Sarah, il se livre le lendemain matin à un curieux cérémonial.

Armand s'avance vers le lit où sa sœur et Bernard reposent. Un drap couvre à demi leurs membres enlacés. Qu'ils sont beaux ! Armand longuement les contemple. Il voudrait être leur sommeil, leur baiser. Il sourit d'abord, puis, au pied du lit, parmi les couvertures rejetées, soudain s'agenouille. Quel dieu peut-il prier ainsi, les mains jointes ? Une indicible émotion l'étreint. Ses lèvres tremblent... Il aperçoit sous l'oreiller un mouchoir tâché de sang ; il se lève, s'en empare, l'emporte et, sur la petite tâche ambrée, pose ses lèvres en sanglotant.⁹

Dans ce passage, l'attitude d'Armand défie l'image qu'il s'était forgée : ce cynique fier et athée se prosterne devant un dieu mystérieux et semble pleurer l'innocence de sa sœur dont il a pourtant organisé le dépuçelage. Cet extrait dévoile le retrait du narrateur qui, certes, rapporte les gestes, les pensées et les émotions d'Armand, mais reste silencieux sur leur signification : au lecteur de déduire ce que cette « émotion indicible » pourrait être. Ce comportement mystérieux force ce dernier à remettre en jeu le caractère qu'il avait tracé du personnage d'Armand¹⁰. Ainsi, comme

¹ *Ibid.*, p. 158 et p. 354.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, pp. 290-291.

⁴ *Ibid.*, p. 289

⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁶ « Alors Phiphi à Ghéri, en montrant Georges : / “ C'est sa poule. ” » *Ibid.*, p. 250.

⁷ « Son cerveau s'emplissait de visions impures qu'il n'essayait même pas de chasser. [...] Cette nuit, les démons de l'enfer l'habitèrent. Le lendemain matin il se précipita chez Robert. » *Ibid.*, p. 171.

⁸ « Et tout à coup, se départant de son calme, avec un emportement où je la reconnaissais à peine [...] » *Ibid.*, p. 307.

⁹ *Ibid.*, p. 295.

¹⁰ Plus tôt dans le roman, Armand tombe déjà le masque lors d'une discussion avec Olivier, où il cite Pascal les larmes aux yeux (*Ibid.*, p. 279). Comme Ivan Karamazov avec Schiller, Armand cite avec émotion un auteur qui ne sied pas à son image d'athée. Cependant, le jeune homme se moque aussitôt de lui-même et reprend sa posture habituelle.

Daniel Moutote l'écrit, André Gide, à l'exemple de Dostoïevski que la NRF admirait, « entendait conférer et conserver à ses personnages une part d'ombre et de mystère, indispensable à leur vérité humaine. »¹ L'auteur des *Faux-monnayeurs* aurait ainsi fait le même usage de l'acte que Dostoïevski en lui donnant pour rôle de révéler la complexité intérieure des protagonistes, libérés des conventions psychologiques romanesques. Pourtant, il est intéressant de noter que le lecteur habitué à la classification de personnages en types n'abandonne pas son réflexe si facilement : Henri Bidou, par exemple, tient à catégoriser les frères Molinier d'une façon qui rappelle la classification des frères Karamazov :

Quoi qu'il en soit, ces trois frères [...] représentent trois espèces d'hommes ; l'un est viril et résolu ; l'autre est tendre, sensible et ambigu ; le dernier est infâme.²

Le critique passe ainsi d'une catégorisation à l'autre : refusant le flou psychologique, il déclare Georges « infâme », oubliant ses larmes après la mort de Boris. Certains comportements sont ainsi occultés non pas pour permettre au lecteur de conserver l'image initialement construite, mais pour pousser le personnage dans une autre case, tout aussi réductrice. Cependant, les protagonistes des *Faux-monnayeurs* se révèlent bien être ambivalents.

Les protagonistes des romans de notre corpus agissent ainsi régulièrement de manière inattendue ou incompréhensible pour la plus grande perplexité du lecteur. Ces actes, paroles et réactions brisant les types romanesques traditionnels sont d'autant plus difficiles à comprendre que le narrateur et les personnages ne les expliquent et ne les justifient pas. Alors que Philippe Hamon, dans « Pour un statut sémiologique du personnage », écrit qu'on pourrait « définir le personnage comme un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte »³, on remarque pourtant que, dans les romans de notre corpus, les protagonistes participent plutôt à une certaine illisibilité du texte en complexifiant les codes traditionnels. Entre une psychologie peu dévoilée et floue et des comportements inexplicables et inexplicables, les personnages de nos romans sont donc difficiles à définir avec certitude. Loin d'être ces actes à « grands motifs » que critique Nathalie Sarraute, ceux examinés ici ont pour spécificité de remettre en cause les associations systématiques entre tempérament et comportement. Ils dévoilent ainsi un nouvel aspect des protagonistes et dégagent ces derniers du type romanesque auquel ils sont associés au début du récit. Or, cet usage de l'acte comme élément révélateur est prôné par Jacques Rivière qui, dans « Le roman d'aventure », article publié en 1913, avant du *Côté de chez Swann* et *Les Faux-monnayeurs*, espère le renouveau du roman français grâce à l'exemple d'œuvres étrangères.

¹ Michel Lioure, « Le Journal des Faux-Monnayeurs d'André Gide et la conception du personnage. », in *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, op. cit., p. 35.

² Henry Bidou, article publié dans *La Revue de Paris* le 15 mai 1926, repris dans le *BAAG*, n° 21, pp. 11-19.

³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, op. cit., p. 144.

En un mot, dans le roman français, le personnage est toujours l'incarnation d'un certain caractère intelligible. Dans le roman nouveau, au contraire, ce qui paraît d'abord du personnage, ce qui vient en avant, ce à quoi l'on se heurte ce sont les traits particuliers ; ils précèdent l'essence et la masquent, le personnage ne se laisse aborder que par ses manies, ses travers, ses façons de boire et de manger ; c'est pourquoi on sent le besoin de l'interroger ; il est incorporé à ses actes et il faut l'en dégager peu à peu ; il marche d'abord, il tourne dans sa chambre, il s'appuie à la cheminée, et nos yeux le suivent et cherchent anxieusement ce qu'il y a de commun à tous ses gestes, quelle âme est là-dessous. Si l'auteur essaie de nous l'expliquer, nous sentons que cette définition n'est pas le germe créateur du personnage, mais un aspect arraché à sa complexité, une mise au point provisoire, un effort pour s'emparer, au moins partiellement, d'une réalité qui continue à déborder notre prise et que nous ne tenons pas encore.¹

On constate ainsi que Proust et Gide, sur qui les romans de Dostoïevski ont eu une influence importante, allaient dans le sens de la nouveauté prônée par la NRF², laquelle discutait d'une rénovation possible du personnage de roman³. En effet, les protagonistes des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* se révèlent tous plus complexes que ne le laissait supposer leur apparition initiale⁴. C'est ainsi que le lecteur, après avoir naïvement catégorisé les personnages comme des êtres types, comme la narration le lui suggérerait fortement, se voit forcé de déconstruire l'image qu'il avait d'eux : il se trouve alors au beau milieu d'une intrigue dont les acteurs ont changé de visage.

Cette stratégie (pousser le lecteur à une mauvaise interprétation des personnages pour le forcer à les remodeler ensuite) est revendiquée par Proust dans une lettre à Jean de Pierrefeu datée du 15 janvier 1920 où il parle du « mouvement de vie qui fait qu'on connaît dans [s]es livres les personnages que comme on le fait dans la vie, c'est-à-dire qu'on se trompe d'abord sur eux, mouvement au cours duquel une autre révolution s'accomplit, celle du personnage autour de lui-même. »⁵ Dans la *Recherche*, le héros déclare d'ailleurs distinguer une stratégie similaire chez Dostoïevski :

¹ Jacques Rivière, « Le roman d'aventure », in *Études*, *op. cit.*, p. 340.

² N'oublions pas qu'André Gide était lui-même un des directeurs de la NRF et qu'il a activement participé aux débats esthétiques de la revue.

³ La NRF réfléchit alors à la psychologie en mouvement, laquelle permet aux personnages romanesques d'être libérés d'une prédestination schématique et de gagner en complexité. (Voir Auguste Anglès, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française*, 2, *L'âge critique, 1911-1912*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 204.)

⁴ Cette technique romanesque de présentation des protagonistes dits « modérément retenus » est théorisée par Vincent Jouve en 1992, dans *L'Effet personnage* (*op. cit.*, p. 177) où il écrit « Le personnage *modérément retenu* est souvent perçu comme un être complexe : on a l'impression que ses sentiments sont si difficiles à démêler que l'auteur renonce à l'analyse. » Le critique souligne ainsi que « [d]ans la plupart des romans de Dostoïevski, les personnages sont présentés comme *modérément retenus* : le texte révèle leurs paroles, mais dissimule leurs sentiments » et que « [l]es personnages de Proust, essentiellement transparents dans la majeure partie de la *Recherche*, se présentent, vers la fin, comme *modérément retenus*. L'écrivain, au terme de son œuvre, semble renoncer à découvrir leur vérité. » Au vu de nos observations, il semble que les protagonistes des *Faux-monnayeurs* trouvent également leur place dans cette catégorie.

⁵ Marcel Proust, *Lettres*, *op. cit.*, p. 943. Il déclare également à Bernard Faÿ : « Si vous avez lu les premiers volumes d'*À la recherche du temps perdu*, vous avez constaté le nombre considérable de personnages et la complexité du problème. Dans les autres volumes, vous les retrouverez tous, mais les relations entre eux changeront, parfois s'inverseront. L'impression de réalité résultera de ces correspondances et de ces conflits. Mon livre est une construction, et là réside le travail essentiel pour moi, le travail le plus délicat, du reste. Il faut relier chaque partie à la précédente, annoncer ce

[...] au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, [il] nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissant aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés après d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire.¹

Les rectifications successives de l'illusion première permettent petit à petit la « dé cristallisation » évoquée plus haute, jusqu'à ce que le lecteur observe le personnage de manière libre, sans filtres littéraires préexistants. Karen Haddad-Wotling parle ainsi de « dévoilements successifs » pour évoquer la découverte des personnages de Proust et de Dostoïevski². Or, ni ce dernier ni Gide ne parlent de leur stratégie directement³. Cependant, on peut effectivement constater que leur œuvre joue avec les attentes que le personnel romanesque fait naître dans l'esprit du lecteur⁴.

Les protagonistes de nos romans se détachent ainsi du personnage traditionnel « richement pourvu »⁵ dont parle Nathalie Sarraute. Son conseil qui était d'« éviter qu[e le lecteur] disperse son attention et la laisse accaparer par les personnages et, pour cela, les priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour fabriquer des trompe-l'œil »⁶, semble avoir été suivi à l'avance par les auteurs de notre corpus⁷. En sabotant régulièrement le type auquel les protagonistes correspondent en apparence, nos romanciers empêchent leur lecteur de se conforter dans une logique psychologique conventionnelle⁸. Le lecteur, constamment sollicité, rectifie sans cesse la silhouette des protagonistes, faisant ainsi resurgir la vérité profonde de ces êtres

qui viendra tout en ménageant la part de l'imprévu. » (Bernard Fay, *Les Précieux*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966, p. 98.)

¹ *P*, p. 880.

² Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 359.

³ Remarquons tout de même que Dostoïevski note dans son carnet de préparation des *Frères Karamazov* : « Casse-tête. Un mot compromettant, d'avance (sur l'assassinat du père)... » (*CFK*, p. 827) ce qui suggère qu'il souhaitait en amont un personnage, sûrement Dmitri comme le parfait coupable, piégeant ainsi son lecteur !

⁴ Albert Thibaudet parle ainsi de « romanesque psychologique » pour désigner cette confusion contrant la psychologie conventionnelle (« Le romanesque psychologique apparaît lorsque les sentiments et les actions des personnages font éclater et démentent tous les cadres préconçus dans lesquels le lecteur pouvait les prévoir, et aussi dans lesquels ils pouvaient, le moment d'auparavant, se prévoir eux-mêmes. Et il est évident que la réalité implique une grande part de ce romanesque psychologique. » Albert Thibaudet, « la psychologie romanesque », *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 214.) et déclare qu'il « règne presque en maître dans Dostoïevsky. » (*Ibid.*, p. 215).

⁵ *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 74. Ce conseil a pour but d'« empêcher le lecteur de courir deux lièvres à la fois, et puisque ce que les personnages gagnent en vitalité facile et en vraisemblance, les états psychologiques auxquels ils servent de support le perdent en vérité profonde » (*Ibid.*, p. 74).

⁷ Karen Haddad-Wotling note ainsi que « si Proust et Dostoïevski sont responsables, avec quelques autres, de la mort du personnage traditionnel, c'est donc pour lui avoir ôté sa stabilité et sa solidité d'antan. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 437.)

⁸ « Les vieilles cloisons se fondent les unes dans les autres. Les hommes sont en même temps des scélérats et des saints ; leurs actes à la fois beaux et méprisables. Nous aimons et haïssons en même temps. Plus rien de cette nette division en bien et mal à laquelle nous sommes habitués. » Virginia Woolf, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 128.

de papier, ressemblant de plus en plus à des hommes réels¹. Cependant, aux modifications de l'intrigue et des personnages s'ajoute celle d'une structure fondamentale du roman : la narration.

3) *L'instabilité narrative.*

Comme nous avons pu le souligner, chacune des œuvres de notre corpus présente dès son ouverture un pacte narratif clair : *Les Frères Karamazov* semblent racontés par un témoin distant, *À la recherche du temps perdu* est un récit de souvenirs et *Les Faux-monnayeurs* sont relatés par un narrateur omniscient connaissant les pensées et le passé des personnages. Et en effet, établir l'identité de celui qui parle est une des questions initiales de toute lecture². Une fois la position du narrateur établie, le lecteur peut alors se plonger dans le roman avec une certaine confiance. La constance du point de vue lui garantit la fiabilité et la clarté du récit : les informations données, procédant d'une même logique, s'imbriqueront sans accroc pour former l'intrigue. Cependant, le mélange des systèmes est un recours possible, bien que Roland Barthes rappelle que cela est « ressenti comme une facilité »³ et que « la rigueur du système choisi [est] une condition nécessaire de l'œuvre »⁴. L'idéal d'honnêteté littéraire consiste ainsi dans le maintien de la position narrative initiale. Tout lecteur en commençant une histoire s'attend à ce que les conditions de transmission du récit demeurent identiques jusqu'au bout. Or, Roland Barthes précise également que « [...] ce qu'on appelle le roman psychologique est ordinairement marqué par un mélange des deux systèmes⁵, mobilisant successivement les signes de la non-personne et ceux de la personne [...] »⁶. Or, les auteurs de notre corpus ont souvent été considérés comme des auteurs de romans psychologiques, cherchant à explorer la nature humaine. Les œuvres que nous étudions mélangent-elles effectivement deux systèmes narratifs différents au détriment du maintien de leur angle de vue initial ?

(a) *La rupture du pacte de lecture : trahison injustifiée de la posture initiale du narrateur.*

Chacun de nos romans, dès son ouverture, propose au lecteur un pacte de lecture précis :

¹ Jacques Rivière écrivait ainsi dans *Le Roman d'aventure* qu'« [u]n événement ou un personnage imaginés commencent à prendre vie à mesure qu'ils se compliquent [...] ». (*Études, op. cit.*, p. 338.)

² Dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes affirme que la question initiale de toute lecture est « qui est le donateur du récit ? » (in *L'Analyse structurale du récit, op. cit.*, pp. 25-26.)

³ *Ibid.*, pp. 26-27. Pour exemple, le roman d'Agatha Christie *Cinq heures vingt-cinq* met en scène un « truquage » : la narration rapporte les informations sur l'intrigue « en trichant sur la personne de narration » (un personnage est décrit de l'intérieur, mais un aspect de lui reste dissimulé). (*Ibid.*, pp. 26-27.)

⁴ *Ibid.*, pp. 26-27. Barthes précise pourtant que cette condition ne peut pas toujours être tenue jusqu'au bout.

⁵ Les deux systèmes dont parle Roland Barthes sont celui du récit personnel étant l'expression d'un *je* et celui du récit provenant d'un narrateur impersonnel, « à la fois intérieur à ses personnages (puisqu'il sait tout ce qui se passe en eux) et extérieur (puisqu'il ne s'identifie jamais avec l'un plus qu'avec l'autre). » (*Ibid.*, pp. 25-26.)

⁶ *Ibid.*, p. 27.

le narrateur sera un témoin éloigné (*Les Frères Karamazov*), le héros de l'action (la *Recherche*) ou un narrateur omniscient (*Les Faux-monnayeurs*). Ce pacte de lecture initial se maintient-il tout au long de ces œuvres ? L'existence de passages lors desquels le narrateur adopte une position qui devrait lui être impossible brise non seulement ce contrat, mais aussi l'illusion narrative qui rendait jusqu'alors ces récits crédibles et permettait la « suspension d'incrédulité ».

Dans *Les Frères Karamazov*, la position ambiguë du narrateur est suggérée avec subtilité dès le début du roman¹. Celui qui se présente comme un témoin, habitant la ville où eurent lieu les événements racontés, rapporte parfois des informations difficiles à obtenir grâce à une simple enquête ultérieure. Le narrateur connaît ainsi des éléments très intimes de la vie de Fiodor Pavlovitch dont personne ne peut témoigner². Cependant, il est tout de même possible au lecteur d'imaginer diverses explications³. De plus, ces renseignements trop précis sont occasionnels : leur caractère n'est pas assez choquant pour forcer le lecteur à remettre en cause la position du narrateur.

Pourtant, il arrive que ce dernier se mette à parler comme un écrivain, désignant Aliocha comme « [s]on héros »⁴. Cette posture surprenante interroge son statut au sein de l'œuvre et amène le lecteur à reconsidérer la préface : celle-ci rapporterait-elle la voix d'un romancier expérimenté ? L'auteur y désigne en effet *Les Frères Karamazov* comme un récit constitué de « deux romans »⁵, suggérant indirectement que ces textes sont des œuvres de fiction. Enfin, la théâtralité de la fin de la préface (« et maintenant, commençons »⁶) présente le narrateur moins comme un témoin que comme un metteur en scène. Cette posture de romancier, très ambiguë dans la préface, est à nouveau rappelée quand le narrateur évoque la « passion d'Ivan Fiodorovitch »⁷ dont il dit que « cela formerait la matière d'un autre roman qu'[il] écrirai[t] peut-être un jour. »⁸ Cependant, ces éléments semblent, à nouveau, trop ponctuels pour mettre en question la position du narrateur dans l'esprit du lecteur.

Le changement de focalisation d'un chapitre à l'autre suscite une interrogation plus conséquente. De Fiodor Pavlovitch à Aliocha, en passant par Mioussov et Rakitine, le narrateur peut se plonger dans les pensées intimes de personnages très divers. Il connaît parfois leur intériorité⁹, ce

¹ Pour une étude de la posture instable du narrateur des *Frères Karamazov*, voir la partie IV de *The Structure of The Brothers Karamazov* intitulée « The Narrative structure » (*op. cit.*, pp. 77-105).

² Rien que dans les chapitres 1 et 2 du livre I, on peut citer son absence d'attirance pour sa première femme, le fait qu'il ignore les raisons le poussant à partir de la ville ou encore sa satisfaction en découvrant le caractère de Dmitri.

³ Le narrateur aurait-il été un intime de Fiodor Pavlovitch ? Les beuveries auxquelles ce dernier s'adonnait étaient-elles le lieu de révélations impudiques, lesquelles auraient pu remonter jusqu'aux oreilles du narrateur ?

⁴ FK, p. 1. [«Героя моего» БК, p. 9.]

⁵ FK, p. 1. [«Романов два» БК, p. 10.]

⁶ FK, p. 2. [«А теперь к делу.» БК, p. 10.]

⁷ FK, p. 639. [«[...] страсти Ивана Федоровича [...]» БК, p. 731.]

⁸ FK, p. 639. [«[...] это всё могло бы послужить канвой уже иного рассказа, другого романа, который и не знаю, предприиму ли еще когда-нибудь.» БК, p. 731.]

⁹ «Вот о чем грезилось сердцу Алеши.» БК, p. 43. [« Voilà ce dont rêvait le cœur d'Aliocha » FK, p. 29.]

qu'ils ont pensé, mais qu'ils n'ont pas dit¹ et leurs émotions². Puisqu'il ne prend pas la peine d'expliquer d'où lui viennent ces informations, l'ambiguïté demeure : l'aveu devient la seule explication justifiant son savoir abusif. Or certains passages sont des cas limites de confession. Il arrive ainsi que le narrateur comprenne l'intériorité du personnage mieux que ce dernier, comme lorsqu'il rassure le lecteur sur la vertu d'Aliocha alors que le jeune homme se croit faible devant Grouchegnka³. Il offre alors une analyse de l'intériorité du héros sans passer par le point de vue de celui-ci, ce qui conteste l'idée que ses informations proviennent de la confession des protagonistes. Les renseignements du narrateur sont ainsi difficiles à justifier⁴.

De même, les conversations sont rapportées avec un extrême détail, notamment celle entre Ivan et Smerdiakov la veille du meurtre. Cependant, certaines formulations suggèrent qu'Ivan l'aurait racontée au narrateur⁵ et le niveau pourtant étonnant de précision du récit ne surprend que rarement le lecteur qui accepte par habitude la « convention de la mémoire parfaite » dont parlent Frances Fortier et Andrée Mercier⁶. L'idée qu'Ivan soit la source des informations du narrateur pour cette scène est tout de même soumise à deux conditions improbables : que le jeune homme se soit confié au narrateur et qu'il se soit rappelé avec une précision quasi parfaite toute la conversation. Considérer le narrateur comme omniscient est finalement plus simple et plus instinctif au lecteur. Sans que ce dernier en ait effectivement conscience, il ne peut s'empêcher d'imaginer le narrateur surplombant la scène, oubliant ainsi le pacte narratif initial. En effet, si Ivan s'était confessé, le narrateur aurait ignoré certaines informations données dans ce passage, comme les symptômes physiques des émotions du personnage⁷. Le narrateur des *Frères Karamazov* bénéficie ainsi d'une connaissance abusive.

¹ «Миусов [...] хотел было заметить, что могилки эти, должно быть, обошлись дороговенько хоронившим за право хоронить в таком “святом” месте, но промолчал: простая либеральная ирония перерождалась в нем почти что уж в гнев.» БК, р. 47. [« Mioussov [...] voulut faire la remarque que les occupants de ces tombes avaient dû payer fort cher le droit d'être enterrés en un lieu aussi “ saint ”, mais il garda le silence : son ironie de libéral faisait place à l'irritation. » FK, р. 34.]

² «Точно так же невозможно было бы разъяснить в нем с первого взгляда: любил он свою безответную, покорную жену или нет, а между тем он ее действительно любил, и та, конечно, это понимала.» БК, р. 120. [« Au premier abord, on ne pouvait deviner s'il aimait ou non sa femme, alors qu'il aimait vraiment cette douce créature et que celle-ci s'en rendait bien compte. » FK, р. 102.]

³ «[...] если только мог бы он в сию минуту дать себе полный отчет, то и сам бы догадался, что он теперь в крепчайшей броне против всякого соблазна и искушения.» БК, р. 424. [« [...] s'il avait pu en ce moment s'analyser, il aurait compris qu'il était cuirassé contre les tentations. » FK, р. 375.]

⁴ De même, le narrateur déclare pouvoir « entrer dans l'âme » d'Ivan (FK, р. 296 [«входить в эту душу» БК, р. 336]) et se permet de rapporter les pensées de protagonistes morts, que ce soit Fiodor Pavlovitch (БК, р. 114 [FK, р. 97]) ou bien Smerdiakov (БК, р. 747 (FK, р. 653) ou БК, р. 327 [FK, р. 289]). Or, il semble bien improbable que le narrateur ait obtenu une confession de ces personnages avant leur décès.

⁵ «[...] он вспомнил это потом.» БК, р. 327. [« [...] [Ivan] se le rappela après coup » FK, р. 289.]

⁶ Frances Fortier, Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques. » *La Transmission narrative. Modalité du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, р. 349.

⁷ «Что-то как бы перекосилось и дрогнуло в лице Ивана Федоровича. Он вдруг покраснел.» БК, р. 334. [« Les traits d'Ivan se contractèrent. Il rougit. » FK, р. 294.]

Enfin, on trouve dans le roman des cas tout à fait irréguliers. Le narrateur rapporte parfois des informations qu'il ne peut pas connaître en tant que témoin, notamment lorsqu'il relate les faits et gestes de certains personnages. Ainsi, les propos et les pensées de Fiodor Pavlovitch alors qu'il est seul sont exposés à deux reprises : après une visite d'Aliocha¹ et la nuit même de sa mort². Concernant ce dernier cas, puisque le protagoniste meurt plus tard la même nuit, il est impossible que le narrateur ait obtenu sa confession. Comment connaît-il alors l'état d'esprit du personnage ? De même, le comportement de Lise lorsqu'elle est laissée seule et se blesse intentionnellement est décrit minutieusement, de façon factuelle³. Le narrateur est alors soit un témoin dissimulé (explication bien peu probable : où se cacherait-il ?) soit une conscience omnisciente (ce qui va à l'encontre du pacte de lecture initial). Souvent, ces passages sont en fin de chapitre et semblent laisser la « caméra » tourner alors que le personnage qui aurait pu rapporter la scène au narrateur est parti. L'emplacement laisse au lecteur une impression d'inconfort : la dernière information du chapitre qu'il reçoit est d'origine inconnue. Ces récits semblent n'être permis que grâce à une vision omnisciente, niant alors la position de témoin du narrateur, devenu un démiurge capable d'« entrer dans l'âme »⁴ de ses personnages. Le narrateur est-il un témoin ayant parfois des illuminations omniscientes ou bien est-il un démiurge simulant ponctuellement l'ignorance ? Le mystère demeure⁵. Le lecteur est ainsi forcé de reconsidérer la position du narrateur qui apparaît trop différente de celle du début du roman. Le pacte narratif initial s'est modifié au cours des pages et le lecteur n'a désormais pour narrateur qu'une voix énigmatique et instable.

Le début de la *Recherche* relate les souvenirs du héros devenu narrateur et racontant sa vie

¹ «[...] опять запер шкапик, опять положил ключ в карман, затем пошел в спальню, в бессилни прилег на постель и в один миг заснул.» БК, р. 216. [« Il referma le buffet, remit la clef dans sa poche, puis, à bout de forces, alla s'étendre sur son lit où il s'endormit aussitôt. » FK, p. 191.]

² «Сердце неугомонного старичка билось тревожно, он ходил по пустым своим комнатам и прислушивался. [...] Хлопотливо было Федору Павловичу, но никогда еще сердце его не купалось в более сладкой надежде: почти ведь наверно можно было сказать, что в этот раз она уже непременно придет!..» БК, р. 344. [« Le cœur de l'incorrigible vieillard battait violemment ; il allait et venait dans les chambres vides en prêtant l'oreille. [...] Fiodor Pavlovitch était tracassé, mais jamais plus douce espérance n'avait bercé son cœur : il était presque sûr que cette fois-ci elle viendrait. » FK, pp. 302-303.]

³ «А Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду, приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его. Секунда через десять, высвободив руку, она тихо, медленно прошла на свое кресло, села, вся выпрямившись, и стала пристально смотреть на свой почерневший пальчик и на выдавившуюся из-под ногтя кровь. Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя: — Подлая, подлая, подлая, подлая!» БК, pp. 701-702. [« Dès qu'il se fut éloigné, Lise entrouvrit la porte, mit son doigt dans la fente et le serra de toutes ses forces en fermant. Au bout de quelques secondes, ayant retiré sa main, elle alla lentement s'asseoir dans le fauteuil, examina avec attention son doigt noirci et le sang qui avait jailli sous l'ongle. Ses lèvres tremblaient et elle murmura rapidement : "vile, vile, vile, vile !" » FK, p. 613.]

⁴ FK, p. 296. [«входить в эту душу» БК, р. 336.]

⁵ Richard Freeborn souligne ainsi que « Of the fundamental narrative devices which Dostoyevsky had at his command, none was employed more paradoxically than that of narrator. » (*The Rise of the Russian Novel, Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, p. 169.) [Parmi les dispositifs narratifs fondamentaux dont dispose Dostoïevski, aucun ne fut employé de façon plus paradoxale que celui du narrateur.]

passée. Cet être intradiégétique n'est supposé connaître des événements que ce qu'il a vécu ou ce qu'on lui a raconté : son savoir devrait donc être limité. Pourtant, dans *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue* (et même dès *Sodome et Gomorrhe*), bien des passages rompent le pacte narratif initial.

Tout d'abord, il arrive que l'affrontement de deux temporalités, celle du récit et celle de la diégèse, dévoile une incohérence dans la position du narrateur : le narrateur-écrivain racontant ses souvenirs est supposé avoir tout pouvoir sur l'agencement chronologique de son récit. C'est ainsi que lors de l'épisode de la madeleine ou de l'Adoration perpétuelle, il se permet de faire durer sur plusieurs pages quelques secondes de sa vie. Pourtant, dans *La Prisonnière*, il indique à deux occasions, lorsque M. de Charlus, Brichot et lui se rendent ensemble chez les Verdurin, que son récit doit s'adapter à la temporalité réelle de faits pourtant passés :

En effet, disons (pour anticiper de quelques semaines sur le récit que nous reprendrons aussitôt après cette parenthèse que nous ouvrons pendant que M. de Charlus, Brichot et moi nous dirigeons vers la demeure de Mme Verdurin), disons que, peu de temps après cette soirée [...].¹

Mais il est temps de rattraper le baron qui s'avance avec Brichot et moi, vers la porte des Verdurin.²

Ces propos suggèrent que le narrateur ne contrôle pas le temps qui lui est imparti pour son récit. Les événements, à la fois présents et passés, semblent se dérouler indépendamment de sa volonté puisque sa narration doit correspondre au déroulement de ses souvenirs qu'il n'a pas le pouvoir d'interrompre. On assiste ici à une sorte de dédoublement d'un même personnage : le narrateur paraît raconter ses souvenirs en même temps que le héros les vit³.

Il arrive également que le narrateur fasse preuve d'une omniscience ponctuelle qu'il ne prend pas la peine de justifier⁴. Il se permet ainsi de dévoiler l'intériorité de certains personnages autour de lui. Par exemple, il lit dans les pensées du baron de Charlus à propos du mariage de Morel⁵ ou dans celles du duc de Guermantes lors d'une scène intime entre ce dernier et sa femme⁶.

¹ *P*, p. 720.

² *Ibid.*, p. 722. On trouve des exemples similaires dans *Sodome et Gomorrhe* : « [...], mais je n'ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec (où, pour mon malheur, je vais faire un second séjour qui sera aussi le dernier), de commencer des peintures du monde qui trouveront leur place bien plus tard. » (*SG*, p. 139.) ; « La station suivante du petit train, Maineville, me rappelle justement un incident relatif à Morel et M. de Charlus. [...] Le souvenir relatif à Morel se rapporte à un incident d'ordre plus particulier. Il y en eut d'autres, mais je me contente ici, au fur et à mesure que le tortillard s'arrête et que l'employé crie Doncières, Grattevast, Maineville, etc., de noter ce que la petite place ou la garnison m'évoquent. » (*SG*, pp. 461-463.)

³ Marcel Muller souligne d'ailleurs l'ambiguïté de « l'organisation des données chronologiques surtout en ce qui concerne la position du Sujet et du Narrateur. Pour peu qu'elle s'arrête à cette question, la critique est entraînée dans des discussions qui peuvent sembler byzantines en renvoient en fin de compte à l'interrogation. [...] L'impression d'ambiguïté qui se dégage de l'examen de cette question résulte des intentions de Marcel Proust. » (*Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 52.)

⁴ Dorrit Cohn relève cette entorse au pacte narratif dans *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 104. (« Autre trait formel remarquable (et souvent remarqué) venant à temps à autre perturber le discours autobiographique du narrateur : les libertés cognitives qu'il se permet à l'égard de la pensée des autres. »)

⁵ « L'amour de M. de Charlus pour Morel reprenait un nouveauté délicate quand il se disait : sa femme aussi sera à moi tant il est à moi, ils n'agiront que de la façon qui ne peut me fâcher [...]. » *P*, p. 560.

⁶ « M. de Guermantes tout prêt, en gants gris perle et le tube sur la tête, se disait : "Oriane est vraiment encore étonnante. Je la trouve délicieuse." » *AD*, p. 159.

L'absence de justification laisse le lecteur libre d'imaginer des explications accréditant les propos du narrateur¹. On constate que la préoccupation de ce dernier quant à la crédibilité de son récit diminue au cours de l'œuvre : dans *Du côté de chez Swann*, il prend la peine d'affirmer que l'origine de son savoir sur l'histoire de Swann et d'Odette est fiable, bien que surprenante², ce qu'il ne fait plus dans *La Prisonnière*. L'« énorme service de renseignement »³ du narrateur dont parle Jean-Yves Tadié devient ainsi de moins en moins plausible⁴. Et même, Karen Haddad-Wotling observe que « ce savoir touche parfois aux limites du vraisemblable »⁵. Or, il arrive parfois que la restriction de champ du héros et la pénétration psychologique du narrateur entrent en conflit. Dans *La Prisonnière*, bien que, selon le texte, le héros n'ait jamais adressé la parole à l'amie de Mlle Vinteuil, le narrateur expose de façon assurée et sans hésitation les émotions de ce personnage⁶ pour reprendre, immédiatement après, sa position de témoin extérieur déduisant les pensées de son entourage⁷. La contradiction entre la position d'un narrateur capable de lire les pensées d'un personnage et celle d'un héros dont la réflexion est limitée par ses informations rend l'origine du récit instable.

L'impossible omniscience du narrateur s'impose parfois comme évidente lorsque ce dernier expose les pensées intimes de personnages qui lui sont pourtant inconnus⁸. C'est le cas de Mme de Mortemart et de Mme de Valcourt qui apparaissent uniquement lors de la fête de M. et Mme Verdurin. Comme ces protagonistes n'ont jamais été mentionnés, on peut supposer qu'ils ne sont pas proches du narrateur. Il est alors peu probable que les informations de ce dernier proviennent de confidences. Plutôt, il semble que le narrateur lise dans les pensées à la manière d'un demiurge :

« Non, elle ne peut pas distinguer ce que je dis », conclut mentalement Mme de Mortemart, rassurée par

¹ Peut-être ces scènes lui ont-elles été décrites par les personnages eux-mêmes ou par des confidents proches ? Le lecteur ne peut qu'imaginer ces explications qui ne lui sont pas données.

² En effet, le récit du grand-père du héros n'a pu contenir tous les détails présents dans « Un amour de Swann ». Le narrateur essaie (maladroitement) de s'en justifier en parlant de « cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible ». (CS, 184.)

³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 45.

⁴ Luc Fraisse développe lui aussi cette idée dans son introduction à *La Fugitive* : « La source d'information de ce narrateur passe-muraille pose parfois difficulté, puisqu'il incarne en principe l'induction, c'est-à-dire le fait que nous n'avons connaissance que de ce qui, de la réalité, est parvenu jusqu'à nous (sens, intelligence, information, mémoire, déduction aussi). Quand il s'agit de pénétration psychologique, c'est la caractéristique du narrateur. Quand il s'agit d'informations factuelles, la restriction de champ est discrètement rompue : ainsi au moment de revenir sur le rôle du comte de Forcheville vis-à-vis d'Odette, puis adoptant Gilberte. Comment le narrateur a-t-il connu ces circonstances assez secrètes, on ne le saura pas plus que l'origine de ce qui a fait la matière d'« Un amour de Swann ». » (« Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, op. cit., p. 155.)

⁵ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 318.

⁶ « L'amie de Mlle Vinteuil était quelquefois traversée par l'importune pensée qu'elle avait peut-être précipité la mort de Vinteuil. Du moins, en passant des années à débrouiller le grimoire laissé par Vinteuil, en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus, l'amie de Mlle Vinteuil eut la consolation d'assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années, une gloire immortelle et compensatrice. » *P*, p. 766.

⁷ « Elle devait bien se rendre compte, me disais-je, au moment où elle profanait avec son amie la photographie de son père, que tout cela n'était que maladif, de la folie, et pas la vraie et joyeuse méchanceté qu'elle aurait voulue. » *Ibid.*, p. 766.

⁸ ...du moins qui n'ont jamais été évoqués par le narrateur et que le lecteur rencontre pour la première fois.

son propre regard, lequel avait eu en revanche sur Mme de Valcourt un effet tout différent de celui qu'il avait pour but : « Tiens, se dit Mme de Valcourt en voyant ce regard, Marie-Thérèse arrange avec Palamède quelque chose dont je ne dois pas faire partie. »¹

De même, les intentions de ces protagonistes sont connues :

Elle comptait le lendemain de la fête lui écrire une de ces lettres, complément du regard révélateur, lettres qu'on croit habiles et qui sont comme un aveu sans réticences et signé.²

Le narrateur rapporte même les impressions et décisions d'un jeune péruvien présent alors qu'il ignore jusqu'à son nom³. Dans *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn note, à propos de l'incohérente omniscience de ce narrateur capable de répéter les dernières pensées de Bergotte, que « Proust lui-même contrevient à sa propre règle, ainsi qu'à la logique du récit à la première personne »⁴. Ces différents passages mettent en évidence l'entorse au pacte narratif initial : le narrateur est plus qu'un simple témoin.

Ce dernier rompt le pacte narratif d'une façon encore plus surprenante lorsqu'il adopte une position d'auteur de fiction. Ces passages d'abandon de l'illusion narrative ont paradoxalement lieu au cœur d'intrigues particulièrement romanesques, comme les amours du narrateur et d'Albertine.

Elle retrouvait la parole, elle disait : « Mon » ou « Mon chéri », suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel ».⁵

On assiste ici à un véritable tour de passe-passe où Proust parvient à laisser en suspens le rapport entre l'auteur et le narrateur tout en affirmant que ces deux entités sont distinctes, ce qui met en évidence « l'ambiguïté générique »⁶ de l'œuvre de Proust. Cependant, si l'on en croit cette affirmation, l'illusion de l'autobiographie est rompue : le *je* du romancier prend la place de celui du narrateur relégué à une simple créature de fiction puisqu'il diffère de « l'auteur de ce livre »⁷. Ce *je* instable surgit plusieurs fois :

¹ *P*, p. 774.

² *Ibid.*, p. 774.

³ « Mais soupçonneux, voyant jusqu'à l'évidence les mystères qu'on lui faisait sans prendre garde qu'ils n'étaient pas pour lui, il éprouva aussitôt à l'endroit de Mme de Mortemart une haine atroce et se jura de lui faire mille mauvaises farces [...]. » *Ibid.*, p. 775.

⁴ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, coll. « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 101.

⁵ *P*, p. 583.

⁶ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction, op. cit.*, pp. 101-102. Philippe Lejeune, à propos de ce passage, parle lui d'une « bizarre intrusion d'auteur [qui] installe le texte dans un espace ambigu. » (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1975, p. 29.)

⁷ Dans *Le Propre de la fiction*, Dorrit Cohn propose une analyse tout à fait pertinente de ce passage : « La formulation est contradictoire et déroutante : tout en séparant auteur et narrateur nominalement, elle les réunit sur le plan de la voix (puisque la personne nommée Marcel et celle dont le nom nous est inconnu parlent d'une seule et même voix – ou, plus exactement, écrivent d'une seule et même plume). [...] ce paradoxe sémantique repose sur une transgression discursive encore plus surprenante des normes de l'autobiographie et de la fiction. Car si la *Recherche* est lue comme une autobiographie, l'homonymie du narrateur et de l'auteur ne fait aucun doute, et pourtant le doute naît de la présence du conditionnel – "en donnant [...] eût fait". Si en revanche on lit la *Recherche* comme une fiction, le narrateur ne peut (comme il le fait ici) manifester aucune connaissance de l'existence de son auteur, et encore moins de son nom. En fait, plus on considère cette phrase, plus elle devient énigmatique. » (*op. cit.*, pp. 101-102.)

Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann.¹

En faisant de Charles Swann un personnage de fiction, le *je* narratif se détache du monde diégétique pour rejoindre celui réel, celui où « Charles Swann » serait, selon toute vraisemblance, Charles Haas. La limite entre la fiction et la réalité se brouille : le narrateur, biographe de sa propre vie, se confond avec l'auteur pour en même temps s'en détacher. De même, le *je* abandonne parfois sa position fictive pour révéler que toute l'œuvre n'est qu'une création littéraire :

Or si au cours de cet ouvrage, j'ai eu et j'aurai bien des occasions de montrer comment la jalousie redouble l'amour, c'est au point de vue de l'amant que je me suis placé.²

Proust s'amuse ainsi à dissocier la voix du narrateur et la voix de l'auteur et le lecteur assiste à ce dédoublement du *je*, à la fois fictif et réel. L'union indirectement promise au début du récit entre le jeune héros et l'écrivain de l'œuvre lue est alors remise en cause, ce qui rompt avec le pacte autobiographique initial³.

Ainsi le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* ne conserve-t-il pas tout au long du roman sa position initiale de héros intradiégétique. Sa soumission au temps de l'action contredit sa position de maître des souvenirs. De même, son omniscience ponctuelle inexplicable et inexplicquée le transforme en un démiurge omniscient capable d'investir les pensées d'autrui. Enfin, lorsque le *je* incarne la voix de l'auteur, différent du narrateur, il remet en cause non seulement le statut de l'histoire (qui devient une fiction, alors qu'elle était supposée être le récit d'une vie réelle), mais également le statut du *je*. Celui-ci oscille entre héros fictif et romancier renonçant à l'illusion réaliste. Le lecteur ne peut alors que remettre en cause la position du narrateur et la véracité de l'histoire.

Les Faux-monnayeurs, eux, sont supposés être le fruit d'un narrateur omniscient. En effet, durant l'ouverture du roman, il rapporte sans hésitation les émotions et les sentiments de ses personnages. Pourtant, ce statut de démiurge est rapidement mis en danger lorsque le narrateur bute sur la description d'Olivier Molinier.

Combien Olivier Molinier, parmi tous ceux-ci, paraît grave ! Il est un des plus jeunes pourtant. [...] Il a

¹ *P*, p. 705.

² *Ibid.*, p. 697.

³ Rappelons que le narrateur est devenu narrateur dès 1913, d'après la fin du premier volume, alors que le héros continue à n'être que le héros au-delà de cette date dans *Le Temps retrouvé*. Marcel Muller souligne cette entorse : « Les apparitions du Signataire-Auteur, au contraire, sont autant de dérogations aux conventions de l'art romanesque, et en particulier aux conventions propres à *La Recherche du temps perdu* : l'œuvre se donnant pour le récit d'une vocation littéraire tardive, c'est d'une certaine façon rompre le pacte conclu avec le lecteur que de présenter le roman comme déjà écrit, ou déjà sur le métier. » (*Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, pp. 173-174.)

beau se montrer affable envers tous, je ne sais quelle réserve, quelle pudeur, tient ses camarades à distance.¹

La voix narrative, jusqu'alors indéterminée, devient un « je » individualisé qui ignore certains éléments. Le lecteur reçoit là un aveu d'ignorance de la part d'un narrateur pourtant supposé omniscient. Aussi ce dernier dévoile-t-il rapidement l'instabilité de son point de vue, brisant l'impression du lecteur d'écouter le récit d'un demiurge. Ainsi, il avoue régulièrement son ignorance à propos du passé de ses personnages². De même, il s'en tient souvent à des suppositions, ce qui suggère qu'il est incapable de connaître précisément les faits³. Ce narrateur, rapportant pourtant des éléments impossibles à connaître à partir d'une simple observation, ignore certaines informations importantes. Observons le paragraphe achevant le chapitre II de la première partie :

Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les. Il est bientôt onze heures. Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable. Elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas. Quand elle était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître, elle se disait : Va, tu auras beau faire ; tu ne seras jamais qu'une honnête femme. Elle avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance ; ce qui fit qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer. Ses parents autrefois avaient bien raison de lui dire : Tu ne sais jamais ce que tu veux. Quittons-la. Cécile dort déjà. Caloub considère avec désespoir sa bougie ; elle ne durera pas assez pour lui permettre d'achever un livre d'aventures, qui le distrait du départ de Bernard. J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier.⁴

Ce curieux passage présente des éléments contradictoires. Le narrateur a le don d'ubiquité puisqu'il connaît le passé et le futur de Marguerite et les émotions de différents personnages, Caloub et Cécile : il fait donc preuve d'une omniscience irréfutable. Pourtant il abandonne soudainement sa position en affirmant être limité dans ses déplacements et dans ses écoutes. Le temps qui passe le force à s'éloigner (« voici l'heure ») : il ne peut pas tout voir ni tout entendre. Sa personne physique, l'empêchant d'être à deux endroits à la fois, fait obstacle à son récit et le limite dans son savoir⁵. L'expression de son regret souligne son incapacité à satisfaire sa curiosité et celle de son lecteur : ses émotions entrant en jeu dans le récit, il n'est plus une pure voix narrative ni un esprit neutre flottant au-dessus des personnages.

De plus, le narrateur est également soumis au temps qui passe : comme dans la *Recherche*, il

¹ *FM*, p. 15.

² « Je ne sais pas trop où il dina ce soir, ni même s'il dina du tout. » (*Ibid.*, p. 32) ; « [...] : il s'agissait de pansements à renouveler, de délicats sondages, de piqûres, enfin de je ne sais trop quoi qui exigeait des mains expertes. » (*Ibid.*, p. 44.) (Nous soulignons.)

³ « S'il ne venait pas ici souvent il n'entrerait pas si crânement dans ce fastueux hôtel. [...] Robert de Passavant [...] est l'ami de beaucoup de monde. Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus. Au lycée sans doute, encore que Robert de Passavant soit sensiblement plus âgé que Vincent [...]. » (*Ibid.*, p. 43) ; « Mais peut-être ne le sait-il pas. » (*Ibid.*, p. 254).

⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁵ L'effort physique du narrateur est d'ailleurs suggéré lorsqu'il s'efforce de suivre Vincent (« Encore qu'il marche vite, suivons-le. » *Ibid.*, p. 43), ce qui sous-entend qu'il doit adapter son rythme de marche à celui de son personnage.

doit adapter son récit au rythme de la diégèse qu'il ne contrôle pas. Ainsi prend-il soin d'observer un personnage qu'il ne reverra plus¹, ce qui sous-entend que sa mémoire est limitée. La « convention de la mémoire parfaite » évoquée plus haut est ainsi mise à mal, parfois de façon paradoxale. Alors qu'au chapitre II de la deuxième partie, le narrateur rapporte un long dialogue au discours direct, ce qui suppose que les propos tenus sont exacts, il bute sur une information négligeable et *a priori* bien plus facile à mémoriser que tous les mots prononcés ce jour-là.

[...] on entendit un long soupir ; je crois qu'il fut poussé par Laura.²

Cette ignorance soudaine dans un passage révélant pourtant les connaissances omniscientes du narrateur brise les attentes du lecteur : ce dernier prend alors conscience de l'origine incertaine des informations qu'il lit. Pour un court temps, son attention est soudainement redirigée sur le narrateur plutôt que sur les propos des personnages. Pour revenir sur le problème de la temporalité, on constate que les commentaires du narrateur s'adaptent au rythme de l'action qu'il décrit. Aussi comble-t-il par ses remarques le temps que prend Bernard pour reprendre ses esprits avant de se replonger dans le journal d'Édouard³. À moins qu'il ne fasse ces commentaires dans le but de laisser à Bernard un moment de répit ? Dans les deux cas, le temps de l'action et le temps du récit sont étroitement imbriqués⁴. De même, c'est grâce à l'été, un temps de pause dans la vie des personnages que le narrateur a le temps de les examiner avec plus d'attention⁵ : le narrateur s'adapte à la temporalité à laquelle sont soumis ses personnages⁶, niant sa position de demiurge maîtrisant la chronologie de son récit.

Tout comme il ne peut pas influencer sur le temps diégétique (bien que celui-ci soit supposé se dérouler dans le passé), il ne peut influencer sur l'avenir, et semble parfois l'ignorer. Le chapitre VII de la deuxième partie reçoit les aveux du narrateur, inquiet de la direction que prend son intrigue⁷. La suite du chapitre révèle ainsi qu'il ignore de nombreuses choses par rapport à ses personnages : ce qu'ils ont pensé, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils vont faire. Le lecteur est alors face à un narrateur

¹ « Précisément parce que nous ne devons plus le revoir [Passavant père], je le contemple longuement. » *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 188.

³ « Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se plonge dans sa lecture. » *Ibid.*, p. 117.

⁴ Andrée Bouveret remarque ainsi que « [l]a narration utilise les temps du passé par rapport à un présent en devenir donnant l'illusion que l'histoire événementielle a lieu au moment de la lecture. Le récit est au présent. » (Andrée Bouveret, « Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnaieurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. », in *Le Romancier*, *op. cit.*, p. 35.)

⁵ « Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages pour les examiner à loisir. » *FM*, p. 216.

⁶ Pierre Masson va plus loin lorsqu'il affirme que « Gide s'amuse ostensiblement à brouiller les repères chronologiques, mêlant l'avant et l'après-guerre » (*Lire Les Faux-Monnaieurs*, *op. cit.*, p. 33) et qu'il dénonce la « chronologie en charpie » (*op. cit.*, p. 141) du roman.

⁷ « L'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend son souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit. » *Ibid.*, p. 215.

hybride. L'incertitude du créateur quant à l'avenir de son récit est révélatrice d'un statut intermédiaire inconciliable. Le narrateur se positionne comme un créateur : il se compare à un « auteur »¹ et souligne que les personnages du roman appartiennent à une histoire qu'il a inventée,² mais qu'il ne contrôle pas. Son statut est donc particulièrement problématique : un personnage d'auteur incarné par un *je* narratif affirme ne pas maîtriser l'histoire qu'il invente. Les personnages, fruits de la fiction, ne peuvent pas être contrôlés par l'auteur qui « se doit à eux »³. La position de témoin impuissant qu'il adopte contredit son statut d'auteur de fiction.

Le narrateur des *Faux-monnayeurs* est donc un être instable, impossible à catégoriser. Il est par moment un narrateur omniscient, capable de lire dans les pensées de ses personnages, parfois un simple témoin impuissant à donner des informations provenant du passé et limité dans ses connaissances par le poids de son corps. Loin d'être un démiurge sans identité ou une simple voix narrative survolant l'intrigue, il est un être tangible à la subjectivité affirmée, laquelle devient parfois un obstacle à son récit. Sa position initiale devient donc vite instable et le lecteur a des difficultés à identifier le pacte narratif qui a cours au sein de ce roman.

Ainsi donc, dans les œuvres de ce corpus, le pacte narratif est régulièrement rompu. Souvent, le narrateur abandonne sa posture initiale sans l'annoncer : il ne justifie pas ses écarts et continue son récit. Pourtant sa position devient intenable : dans chacune des œuvres, le narrateur est à la fois un démiurge omniscient et un simple témoin. Les moments de connaissance universelle alternent parfois sans délai avec des aveux d'ignorance. Cette incertitude sur la position du narrateur, successivement témoin, démiurge et même, parfois, auteur, évoque le phénomène de la métalepse⁴. Ainsi, chez Proust et chez Gide, la contamination des différents niveaux narratifs rend le récit instable : dans la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*, la figure de l'auteur surgit et affiche le récit comme fiction. Genette désigne ce genre d'instabilité narrative par le terme de « métalepse de l'auteur » qu'il définit comme la « transgression délibérée du seuil d'enclassement »⁵, lorsqu'un récit voit son origine changer de plans dans l'intrigue. Il semble difficile d'identifier un moment de métalepse clair dans *Les Frères Karamazov*. Pourtant, le double statut du narrateur, à la fois personnage intradiégétique et démiurge en surplomb marque un changement de plans narratifs et révèle l'aspect

¹ *Ibid.*, p. 215.

² « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés [...]. Laura, Douviers, La Pérouse, Azais... que faire avec tous ces gens-là ? » *Ibid.*, pp. 217-218.

³ « Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux. » *Ibid.*, p. 218.

⁴ La « métalepse », notion introduite par Gérard Genette dans *Figures III*, désigne le passage d'un niveau narratif à un autre. Sachant qu'on admet en général qu'un récit est une narration d'événements, on peut y voir deux niveaux : celui de la narration et celui des événements narrés. Lorsqu'il y a contamination des niveaux que ce soit dans un sens ou dans l'autre, il y a métalepse.

⁵ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Édition du Seuil, « Poétique », 2004, pp. 13-14.

fictionnel du récit¹. Aussi le lecteur est-il forcé de s'interroger : peut-il faire confiance à un narrateur dont la position oscille constamment ? Quel est le véritable statut dans l'œuvre de ce dernier ? Puisque le narrateur balance entre omniscience et connaissance testimoniale, qu'en est-il de son objectivité ? Le narrateur décrit-il l'action sans parti pris, ou bien s'immisce-t-il dans l'esprit des personnages et passe-t-il par leur vision ? Puisque nos narrateurs sont hybrides (témoins omniscients ou démiurges limités dans leurs observations), quel statut accorder à leurs propos ?

(b) *L'impossible identification de la position du narrateur : la mise en question de la valeur du récit.*

Certes, ces passages où le narrateur adopte une position différente de celle que le pacte narratif indiquait dérangent le lecteur, mais celui-ci, emporté par l'intrigue, les néglige souvent. Parfois cependant les œuvres de notre corpus attirent volontairement l'attention du lecteur sur l'origine du récit et surtout sur l'impossible identification de celle-ci². Mettant en avant l'instabilité du statut du narrateur, le texte pousse le lecteur à s'interroger sur la valeur de ce qu'il lit. Quel est le degré de partialité de ces récits ? Les informations fournies par le narrateur sont-elles justes ? Proviennent-elles du savoir d'un narrateur-démiurge, ou bien sont-elles issues de la vision partielle des personnages ou du témoin-narrateur ? Dans chacune de nos œuvres, on peut en effet observer des cas limites où la sincérité du narrateur et la fiabilité du récit sont mises en question. Alliant récit objectif et observation subjective, ces passages brouillent les pistes et présentent un récit instable dont le lecteur est fortement incité à se méfier.

Dans *Les Frères Karamazov*, la position intenable du narrateur, entre rapports objectifs et déductions subjectives, apparaît de façon évidente dans le chapitre IX du livre IX intitulé « Le diable, hallucination d'Ivan Fiodorovitch ». Durant cette section, le narrateur (toujours supposé être un témoin intradiégétique) observe la scène : Ivan, seul et malade, reçoit la visite du diable. Le titre même du passage affirme qu'il s'agit d'une hallucination³. Cependant, au fur et à mesure du chapitre, des éléments mettent en doute la nature du diable : plutôt que le fruit de l'imagination

¹ Pour une analyse comparative des ruptures des pactes narratifs chez Proust et chez Dostoïevski, voir Karen Haddad-Wotling, la section « le rôle du narrateur » du chapitre 3 dans *L'Illusion qui nous frappe*, (*op. cit.*, pp. 318-322.)

² Dorrit Cohn remarque dans *Le Propre de la fiction* que : « Confronté à un discours non mimétique apparemment incorrect dans un texte de fiction homodiégétique, le lecteur a le choix entre deux options : il peut rendre l'auteur responsable, expliquant l'incongruité par les circonstances historiques ou personnelles de ce dernier ; ou bien il peut en accuser le narrateur, et, ce faisant, non seulement il exempte l'auteur de toute responsabilité, mais il lui accorde la maîtrise et le contrôle créateur concernant la faillibilité de son personnage-narrateur. Face à ce type de contradiction, tout lecteur a recours plus ou moins consciemment à l'une de ces deux hypothèses mutuellement exclusives – qu'on peut appeler la “ solution génétique ” et la “ solution perspectivique ”. » De notre côté, nous penchons donc pour une « solution perspectivique ». (*op. cit.*, p. 116.)

³ Le titre russe, lui, parle de « кошмар » (cauchemar). Dans les deux cas, le diable semble n'être qu'une création de l'esprit d'Ivan Karamazov.

d'Ivan, il semble être une créature réelle, objectivement observable par le narrateur. L'introduction à ce chapitre commence dès la fin de celui précédent et ce passage allie subtilement observations de gestes et suggestions d'émotions :

Наконец взгляд его пристально направился в одну точку. Иван усмехнулся, но краска гнева залила его лицо. Он долго сидел на своем месте, крепко подперев обеими руками голову и все-таки кося глазами на прежнюю точку, на стоявший у противоположной стены диван. Его видимо что-то там раздражало, какой-то предмет, беспокоило, мучило.¹

Ce passage maintient encore la position de témoin indiscret du narrateur². Ce dernier semble être présent dans la même pièce qu'Ivan. Il rapporte directement les gestes du jeune homme³ : ses observations seraient donc objectives. Mais, dans cette description précise, le narrateur glisse également des déductions subjectives en interprétant les éléments observés. Il suppose ainsi des émotions à partir de données physiques⁴ et donne une comparaison pour exprimer l'attitude du protagoniste⁵. Le narrateur n'étant qu'un témoin, le lecteur a conscience que le récit provient d'un regard subjectif : ce qu'il lit n'est que la perception du narrateur. La valeur des informations est donc claire dans l'esprit du lecteur. Aussi la description semble-t-elle fiable : bien qu'issue de l'observation subjective du narrateur, elle demeure objective dans le sens où ce dernier s'en tient à ce qu'il voit, proposant des interprétations sans les présenter comme certaines.

Puis, le titre du chapitre lui-même rappelle que le diable serait une création subjective d'Ivan (« cauchemar » ou « hallucination ») : il semble alors impossible au narrateur de le voir, car il faudrait pour cela regarder à travers les yeux du protagoniste. L'ouverture du chapitre se focalise sur la personne du narrateur qui rappelle son existence. Le lecteur doit ainsi abandonner son observation d'Ivan et se concentrer sur l'origine du récit qu'il lit.

Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю. Забегая вперед, скажу лишь одно: он был теперь, в этот вечер, именно как раз накануне белой горячки, которая наконец уже вполне овладела его издавна расстроенным, но упорно сопротивлявшимся болезнью организмом. Не зная ничего в медицине, рискну высказать предположение, что [...].⁶

¹ БК, p. 759. [« Enfin, son regard se fixa sur un point. Il sourit, mais le rouge de la colère lui monta au visage. Longtemps il demeura immobile, la tête dans ses mains, lorgnant toujours le même point, sur le divan placé contre le mur d'en face. Visiblement, quelque chose à cet endroit l'irritait, l'inquiétait. » FK, p. 663.]

² Robert L. Belknap l'appelle ainsi « the unobserved observer » (*The Structure of The Brothers Karamazov*, op. cit., p. 80.) [« L'observateur passant inaperçu »]

³ Pensons à l'usage de l'adverbe « visiblement » (« видимо »).

⁴ « le rouge de la colère » (« краска гнева »), quelque chose « l'irritait, l'inquiétait » (« беспокоило, мучило »).

⁵ « comme pour examiner quelque chose » (« как будто что-то высматривая »).

⁶ БК, p. 759. [« Je ne suis pas médecin, et pourtant je sens que le moment est venu de fournir quelques explications sur la maladie d'Ivan Fiodorovitch. Disons tout de suite qu'il était à la veille d'un accès de fièvre chaude, la maladie ayant fini par triompher de son organisme affaibli. Sans connaître la médecine, je risque cette hypothèse que [...]. » FK, p. 663.]

Ici, alors que la fin du chapitre précédent ancre le lecteur dans l'aventure d'Ivan Fiodorovitch, le narrateur brise l'unité thématique pour mettre son processus de recherche au premier plan et souligner sa subjectivité. En rappelant que ce qu'il propose n'est qu'à l'état d'hypothèse, il témoigne de son désir de sincérité : ce qu'il avance n'est qu'une déduction et le lecteur peut la remettre en question. En fondant son récit sur des éléments objectifs comme les citations des paroles des personnages¹, il confirme sa position de témoin.

Pourtant, cette ouverture peut sembler quelque peu ironique après la lecture complète du chapitre. Alors qu'il ne devrait pouvoir rapporter que des éléments visibles, il se permet pourtant de relayer l'« hallucination » d'Ivan. Et même, ancré dans sa position de témoin, décrivant ce qu'il voit et ce qu'il entend, il présente l'apparition du diable comme une chose réelle et objectivement observable.

Итак, он сидел теперь, почти сознавая сам, что в бреду, и, как уже и сказал я, упорно приглядывался к какому-то предмету у противоположной стены на диване. Там вдруг оказался сидящим некто, бог знает как вошедший, потому что его еще не было в комнате, когда Иван Федорович, возвратясь от Смердякова, вступил в нее.²

Cet extrait montre un glissement de perspective. Le narrateur, simple témoin, relaye l'état d'esprit d'Ivan Karamazov puis présente le diable, supposé n'être qu'une création de l'esprit du jeune homme, de manière factuelle. Il s'interroge même naïvement sur le surgissement de cet individu dans la pièce³, comme s'il avait oublié les avertissements qu'il vient de donner au lecteur. Il semble impossible au lecteur de trouver une explication logique sauvegardant le pacte narratif initial. D'ailleurs, immédiatement après, le narrateur entame une description physique précise du diable, comme s'il pouvait le voir.

Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильной проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженной бороде клином. Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно от лучшего портного, но уже поношенный, спитый примерно еще третьего года и совершенно уже вышедший из моды, так что из светских достаточных людей таких уже два года никто не носил. [...] Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных

¹ Il rapporte les propos d'Ivan («[...] «оправдать себя пред собою»» БК, р. 760 [«[...] “se justifier à ses propres yeux”» FK, р. 663] ; ««Хожу ведь, силы есть пока, свалюсь — дело другое, тогда пусть лечит кто хочет» [...]» БК, р. 760 [«“J'ai encore la force de marcher ; quand je tomberai, me soignera qui voudra !”» FK, р. 663]) et ceux du médecin (««Галлюцинации в вашем состоянии очень возможны, — решил доктор, — хотя надо бы их и проверить... вообще же необходимо начать лечение серьезно, не теряя ни минуты, не то будет плохо»» БК, р. 760 [« Les hallucinations sont très possibles dans votre état, mais il faudrait les contrôler... D'ailleurs vous devez vous soigner sérieusement, sinon cela s'aggraverait. » FK, р. 663]).

² БК, р. 760. [« Il avait presque conscience de son délire et fixait obstinément un certain objet, sur le divan, en face de lui. Là apparut tout à coup un individu, entré Dieu sait comment, mais il n'y était pas à l'arrivée d'Ivan Fiodorovitch après sa visite à Smerdiakov ». FK, pp. 663-664.]

³ « entré Dieu sait comment » («Бог знает как вошедший»).

средствах.¹

Ce portrait semble provenir d'une observation directe, ayant ainsi une certaine objectivité : le narrateur décrit ce qu'il voit. Cependant, ce dernier use immédiatement après de son imagination pour inventer la vie de cet individu à partir de son apparence.

Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве; очевидно, выдавший свет и порядочное общество, имевший когда-то связи и сохранивший их, пожалуй, и до сих пор, но мало-помалу с обеднением после веселой жизни в молодости и недавней отмены крепостного права обратившийся вроде как бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым, которые принимают его за уживчивый складный характер, да еще и ввиду того, что все же порядочный человек, которого даже и при ком угодно можно посадить у себя за стол, хотя, конечно, на скромное место.²

Loin de le considérer comme un être imaginaire, sans passé et sans futur, le narrateur étaye la réalité de ce personnage en lui forgeant une histoire : le diable n'est pas traité comme une hallucination, mais décrit comme un personnage à part entière. Dans la suite du chapitre, le narrateur rapporte en détail la conversation qui a lieu entre le diable et Ivan. L'existence de ce dernier n'est pas remise en question par le narrateur, bien que le diable lui-même affirme n'être qu'une hallucination³. Seuls Ivan et le diable lui-même interrogent la nature de ce visiteur qui semble indépendant du jeune homme, lequel ne sait que croire. Puis l'intrus disparaît et Ivan se retrouve dans une pièce sombre, agencée différemment de celle dans laquelle il croyait se trouver et qu'avait décrite le narrateur⁴, ce qui suggère qu'il a rêvé toute la scène. Le narrateur se serait-il alors glissé dans l'intériorité d'Ivan pour décrire sa vision ? Le début du chapitre suivant conteste pourtant cette idée.

En effet, l'ambiguïté de la position du narrateur atteint son apogée lorsque le lecteur constate que son récit diffère de ce qu'a vécu Ivan. En effet, alors que ce dernier discute avec Aliocha, après le départ du diable, il affirme que c'est cet être surnaturel qui l'a informé de la mort de

¹ БК, p. 760 [« C'était un monsieur, où [sic] plutôt une sorte de gentleman russe, qui frisait la cinquantaine, grisonnant un peu, les cheveux longs et épais, la barbe en pointe. Il portait un veston marron, de chez le bon faiseur, mais déjà élimé, datant de trois ans environ et complètement démodé. [...] Bref, l'air comme il faut et en même temps gêné. » FK, p. 664.]

² БК, p. 760. [« Le gentleman devait être un de ces anciens propriétaires fonciers qui florissaient au temps du servage ; il avait vécu dans le monde, mais peu à peu, appauvri après les dissipations de la jeunesse et la récente abolition du servage, il était devenu une sorte de parasite de bonne compagnie, reçu chez ses anciennes connaissances à cause de son caractère accommodant et à titre d'homme comme il faut qu'on peut admettre à sa table en toute occasion, à une place modeste toutefois. » FK, p. 664.]

³ «[...] я только твой кошмар [...]» БК, p. 766. [« [...] je ne suis que ton hallucination. » FK, p. 668.]

⁴ «Наконец вдруг порвались путы, и Иван Федорович вскочил на диване. Он дико осмотрелся. Обе свечки почти догорели, стакан, который он только что бросил в своего гостя, стоял перед ним на столе, а на противоположном диване никого не было. Стук в оконную раму хотя и продолжался настойчиво, но совсем не так громко, как сейчас только мерещилось ему во сне, напротив, очень сдержанно.» БК, p. 779 [« Enfin les liens se rompirent et Ivan Fiodorovitch se releva. Les deux bougies achevaient de se consumer, le verre qu'il avait lancé à son hôte était sur la table. Sur le divan, personne. Les coups à la fenêtre persistaient, mais bien moins forts qu'il ne lui avait semblé, et même fort discrets. » FK, p. 680.]

Smerdiakov¹. Le titre même du chapitre est « c'est lui qui l'a dit ! »² et met en avant l'affirmation d'Ivan de façon presque exagérée. Or, à la relecture, on constate qu'il se trompe : cette information ne se trouve pas dans la bouche du diable : les propos d'Ivan contredisent le récit. Toute la scène précédente ne peut donc pas avoir été rapportée par le jeune homme au narrateur, car dans ce cas, ce dernier aurait relaté que le diable lui avait annoncé la mort de Smerdiakov : la seule explication de l'origine du récit s'effondre. Puisque le narrateur rapporte des informations différentes de celles du personnage, cela signifie-t-il qu'il a observé directement la scène ? Le fait que son récit et que celui d'Ivan se contredisent rend impossible l'identification de l'origine des informations et met en avant l'impossible statut du narrateur. Si l'on considère que ce dernier a été témoin de la scène, cela postule l'existence réelle du diable, lequel se présente pourtant de lui-même comme une hallucination. De plus, si lui on accorde un pouvoir d'omniscience, alors le pacte narratif est définitivement rompu. Alors que le narrateur prétend, au début du chapitre, vouloir être précis et digne de confiance, il apparaît finalement comme un être aux informations peu fiables.

Ainsi le lecteur ne peut-il plus définir le statut du récit qu'il lit. Provenant de l'intériorité d'Ivan, mais observée par le narrateur, impossible de savoir si la scène rapportée a vraiment eu lieu. Le statut du texte des *Frères Karamazov* et la nature du narrateur se trouvent ainsi indéfinissables.

Dans *La Prisonnière* et dans *Albertine disparue*, il est également possible de trouver des passages où le narrateur semble à la fois présent et absent. A-t-il assisté à la scène ou bien en a-t-il connaissance par son statut démiurgique ? Quelles sont l'origine et la valeur de ses informations ? Entre témoignage relevant de l'observation directe et connaissances supérieures fruits de l'omniscience, la fiabilité de son récit est mise en doute.

Prenons pour exemple une scène rapportée dans *La Prisonnière* : la discussion intime entre M. et Mme Verdurin qui a lieu dans leur chambre à coucher et que le narrateur affirme ne connaître que par un témoignage de seconde main.

Pour revenir en arrière, à la soirée Verdurin, ce soir-là quand les maîtres de maison furent seuls, M. Verdurin dit à sa femme : [...] M. Verdurin ajouta un mot qui signifiait évidemment ce genre de scènes touchantes et de phrases qu'ils désiraient éviter. Mais il n'a pu m'être dit exactement, car ce n'était pas un mot français, mais un de ces termes comme on en a dans les familles pour désigner certaines choses, [...]. [...] Comme je n'ai connu aucun parent des Verdurin, je n'ai pu restituer exactement le mot. Toujours est-il qu'il fit certainement sourire Mme Verdurin, car l'emploi de cette langue moins générale, plus personnelle, plus secrète, que la langue habituelle donne à ceux qui en usent entre eux un sentiment égoïste qui ne va jamais sans une certaine satisfaction. Cet instant de gaieté passée : « Mais si Cottard en parle ? objecta Mme Verdurin. – Il n'en parlera pas. » Il en parla, à moi du moins, car c'est par lui que j'appris ce fait quelques années

¹ «А ведь я знал, что он повесился. [...] Да, он мне сказал. Он сейчас еще мне говорил...» БК, р. 780. [« Je savais qu'il s'était pendu. [...] Oui, il me l'a dit, il vient de me le dire. » FK, р. 681.]

² «Это он говорил!»

plus tard, à l'enterrement même de Saniette.¹

Alors que le narrateur fait un récit précis de la scène, rapportant les propos et les réactions des protagonistes à la manière d'un démiurge, il déclare soudainement ignorer un mot prononcé par M. Verdurin. La scène, bien que contrevenant au pacte romanesque, avait néanmoins une unité de point de vue : provenant d'un narrateur omniscient, les informations fournies étaient objectives et fiables. Pourtant, en affirmant que le mot utilisé par les Verdurin n'a pas pu lui être répété, le narrateur nie soudainement son point de vue omniscient. Tous les éléments qu'il vient de rapporter seraient ainsi issus d'un témoignage de seconde main, ce qui semble impossible au vu de la précision des informations². Jusqu'à ce mot mystérieux, le statut du narrateur et la source du récit ne sont pas des sujets d'interrogation pour le lecteur. Or, en se positionnant tout à coup en témoin, le narrateur met au premier plan la façon dont il a obtenu ses informations : puisqu'il n'a pas pu connaître le mot utilisé par M. Verdurin, comment a-t-il pu connaître la conversation qu'il a eue avec sa femme ? Selon toute logique, son informateur a soit entendu le mot mystère (et aurait pu le lui répéter) soit n'a pas connu son existence (et alors le narrateur n'en aurait pas parlé). En remettant brusquement en jeu l'origine du récit, le narrateur réveille l'esprit critique du lecteur, forcé de s'interroger sur la valeur des informations fournies. En devenant tout à coup un témoin au second degré, l'authenticité de la scène que le lecteur vient de lire devient incertaine.

Observons maintenant une scène similaire dans *Albertine disparue*. Lors de leur séjour à Venise, le narrateur et sa mère aperçoivent le marquis de Norpois en pleine discussion avec le prince Foggi, personnage que le narrateur n'a jusqu'alors jamais rencontré. La position du narrateur ne lui permet pas d'entendre les propos tenus ni d'observer précisément les visages³ et pourtant, il rapporte les pensées du prince. Il semble alors utiliser un point de vue omniscient⁴, ce que le lecteur, habitué aux entorses narratives, accepte sans difficulté⁵. Pourtant, il décrit la réaction du prince durant la conversation⁶ pour affirmer ignorer ses impressions quelques lignes plus loin⁷. Il adopte

¹ *P*, pp. 827-829.

² Les paroles des époux Verdurin sont rapportées au discours direct. La convention de la mémoire parfaite peut difficilement fonctionner si le témoin qui rapporte les propos n'était pas présent sur place !

³ « Un garçon vint me dire que ma mère m'attendait, je la rejoignis et m'excusai auprès de Mme Sazerat en disant que cela m'avait amusé de voir Mme de Villeparisis. » (*AD*, p. 213.) Le narrateur se tient donc à distance.

⁴ « Le prince Foggi crut au premier instant que ces questions de politique n'intéressaient pas M. de Norpois, car celui-ci, qui jusque-là s'était exprimé avec tant de véhémence, s'était mis soudain à garder un silence presque angélique qui semblait ne pouvoir s'épanouir, si la voix revenait, qu'en un chant innocent et mélodieux de Mendelssohn ou de César Franck. Le prince pensait aussi que ce silence était dû à la réserve d'un Français qui devant un Italien ne veut pas parler des affaires de l'Italie. » *Ibid.*, p. 214.

⁵ Bien sûr, on peut supposer qu'il a obtenu les confidences du prince par la suite, mais jamais il ne le précise ni ne justifie ses connaissances, se rangeant alors plutôt du côté du point de vue omniscient.

⁶ « À ses mots, les écaillés tombèrent des yeux du prince Foggi ; il entendit un murmure céleste. » *Ibid.*, p. 215.

⁷ « Nous ignorons quelles furent exactement les impressions du prince Foggi. Il était assurément ravi d'avoir entendu ce chef-d'œuvre : [...] » *Ibid.*, p. 215.

ainsi successivement une position de narrateur omniscient et une position de témoin ignorant, laissant le lecteur s'interroger sur ces deux informations contradictoires. Or, dans le paragraphe suivant, le narrateur évoque un article de journal où la conversation entre M. de Norpois et le prince Foggi est rapportée.

Trois mois après un journal raconta l'entrevue du prince Foggi avec M. de Norpois. La conversation était rapportée comme nous l'avons fait, avec la différence qu'au lieu de dire : « M. de Norpois demanda finement », on lisait : « dit avec ce fin et charmant sourire qu'on lui connaît ». M. de Norpois jugea que « finement » avait une force explosive suffisante pour un diplomate et que cette adjonction était pour le moins intempestive.¹

L'existence de cet article rend définitivement instable l'origine du récit. En effet, alors qu'on pourrait penser que le narrateur en a tiré son inexplicable savoir, cette possibilité est niée par la différence fermement établie entre l'article et le récit du narrateur. Ce dernier semble antérieur à la publication du journal rapportant la discussion. En effet, le narrateur parle d'une « adjonction » pour évoquer la différence entre son texte et celui du journal, lequel serait alors une réécriture du texte initial : le sien. M. de Norpois aurait donc lu l'extrait examiné ici avant de lire l'article en question, lequel pourrait même être copié de la *Recherche*². Le roman deviendrait ainsi un document à la disposition des personnages du roman lui-même³. En mettant au premier plan l'origine ambiguë de ses renseignements, le narrateur attire l'attention du lecteur sur sa position problématique. Comment le narrateur a-t-il pu écrire ce texte ? D'où tenait-il ses informations ? Quelle valeur leur attribuer ?

Jouant avec l'instabilité des origines de son récit, le narrateur s'amuse des contradictions qu'il fait surgir avec malice sous les yeux du lecteur. Est-il objectif dans son relais d'informations ou bien invente-t-il des éléments qu'il fait passer pour réels ? Le lecteur ne peut occulter le fait que les sources du récit sont trop contradictoires pour être fiables : il doit pourtant accepter l'instabilité des propos de ce narrateur dont la parole devient immanquablement suspecte.

Les Faux-monnayeurs présentent également au lecteur des passages instables, où la parole du narrateur perd toute fiabilité. L'omniscience supposée de ce dernier lui permet de rapporter les pensées et les émotions des personnages, bien que nous ayons vu ci-dessus qu'il était parfois étrangement limité dans ses connaissances. Or, le chapitre XIII de la troisième partie dépeint une aven-

¹ *Ibid.*, pp. 215-216.

² Cette idée est indirectement suggérée par l'expression « comme nous l'avons fait ».

³ Notons que dans un brouillon de Proust sur cette conversation, recopié par Luc Fraisse dans *Le Mystérieux Correspondant*, Norpois évoque « un écrivain français » et ajoute : « Cet écrivain s'appelle Marcel, je ne me rappelle plus le nom » (Luc Fraisse, « Aux sources de la *Recherche du temps perdu* », in Marcel Proust, *Le Mystérieux Correspondant et autres nouvelles inédites*, Paris, Éditions de Fallois, 2019, p. 171). Au cœur même de ce passage déjà ambigu, l'auteur avait donc songé à augmenter la confusion en suggérant que ses personnages ont la possibilité de lire ses propres écrits, à condition toutefois que ce fameux « Marcel » soit bien lui...

ture qui résonne fortement avec celle d'Ivan Karamazov dans *Les Frères Karamazov*. En effet, Bernard, après avoir appris qu'il avait été reçu à son examen, rencontre un ange.

Il méditait depuis quelques instants, lorsqu'il vit s'approcher de lui, glissant et d'un pied si léger qu'on sentait qu'il eût pu poser sur les flots, un ange. Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit : « Viens », il se leva docilement et le suivit.¹

Cette aventure étonnante est rapportée d'une façon très factuelle, comme si le narrateur avait assisté à toute la scène. Ainsi l'apparition de l'ange ne perturbe-t-elle pas le récit : ni le narrateur ni Bernard ne manifestent de la surprise. L'ange semble être une créature réelle et tangible : le narrateur le traite comme un personnage normal dont il peut observer les gestes sans difficulté. L'univers diégétique est alors altéré. Lui qui semblait jusqu'alors similaire à celui du lecteur se voit ajouter un nouveau plan : le surgissement des anges serait un phénomène naturel dans le monde des *Faux-monnayeurs*. Le narrateur ne traite pas cette aventure comme une hallucination issue de l'intériorité de Bernard. Et même, le fait qu'il apporte des précisions que Bernard ignore montre bien qu'il peut observer de lui-même cette créature.

Il chercha plus tard à se souvenir si l'ange l'avait pris par la main ; mais en réalité ils ne se touchèrent point et même gardaient entre eux un peu de distance.²

Ainsi ce récit serait issu d'une observation objective : tout un chacun pourrait voir l'ange qui entraîne Bernard à la découverte de Paris. Pourtant, le statut de cet ange, et donc celui du récit, est remis en cause dans la suite de l'aventure.

Bernard s'achemina, l'ange l'accompagnant, vers l'église de la Sorbonne, où l'ange entra d'abord, où Bernard n'était jamais entré. D'autres anges circulaient en ce lieu ; mais Bernard n'avait pas les yeux qu'il fallait pour les voir.³

Puisque l'ange que voit Bernard n'est pas le seul dans ces lieux, mais le seul que le jeune homme voit, le lecteur doit alors modifier sa compréhension de la scène. Le narrateur n'apparaît plus comme un témoin objectif : sa vision dépasse celle du personnage puisqu'il note ses limites. Cependant, le statut des anges devient problématique : tout indique qu'ils sont des êtres surnaturels, dont l'existence est soumise à la perception de chacun. Le fait de les voir découlerait donc d'un point de vue subjectif. Le narrateur dont la position semblait être celle de témoin adopte alors un point de vue omniscient en précisant l'existence d'autres anges. Il se limite pourtant à la perception de Bernard en se focalisant sur son expérience⁴. Le point de vue omniscient du narrateur se réduit ainsi à une vision subjective, ce qui est souligné lorsque le regard de Boris entre en jeu.

Bernard s'avança dans le noir. L'ange était entré dans la chambre avec lui, mais, bien que la nuit ne fût pas très obscure, Boris ne voyait que Bernard. [...] Boris voyait confusément Bernard s'agiter. Il crut que c'était

¹ *FM*, p. 332.

² *Ibid.*, p. 332.

³ *Ibid.*, p. 332.

⁴ On peut penser que c'est parce que Bernard ne peut les voir que les autres anges sont laissés de côté dans le récit.

sa façon de prier et prit garde de ne point l'interrompre.¹

Le fait que Boris ne parvienne pas à voir l'ange rappelle que celui-ci est visible seulement par Bernard (et par le narrateur omniscient, se soumettant à sa vision). L'hypothèse d'une hallucination de Bernard est suggérée. Pourtant, le narrateur s'étonne que Boris soit incapable de le voir : l'obscurité de la nuit lui semble une explication insatisfaisante. Et en effet, elle semble peu valable puisque le jeune garçon voit Bernard, et donc devrait voir l'être qui l'accompagne. Le narrateur joue ici la naïveté : il semble croire que l'ange est un être réel visible par tous. Le lecteur reste ainsi perplexe sur le statut à accorder à cet être. Est-il visible pour le narrateur parce que celui-ci passe par la vision subjective de Bernard ? Mais alors dans ce cas, pourquoi ce dernier s'étonne-t-il de l'aveuglement de Boris ? Ce narrateur au savoir omniscient semble donc offrir au lecteur un récit subjectif (issu de la vision de Bernard), tout en ignorant que ce qu'il décrit n'est pas objectivement observable (il ignore pourquoi Boris ne voit pas l'ange). La question se pose ainsi du statut de ce passage². Ces informations sont-elles issues de l'observation objective du narrateur qui aurait été témoin de la scène ? Ou bien sont-elles issues de l'intériorité de Bernard, investie grâce à une vision omnisciente ? L'instabilité du point de vue contamine la valeur des informations données et le lecteur, incertain du statut du récit, met ainsi en question sa fiabilité. Le narrateur apparaît ainsi comme une voix fallacieuse.

Que faire aussi de la voix de l'autre narrateur du roman ? Bien des péripéties sont en effet rapportées au lecteur à travers les carnets d'Édouard, le romancier écrivant lui-même une œuvre intitulée *Les Faux-monnayeurs*. De façon similaire au passage dans *Albertine disparue*, un extrait des *Faux-monnayeurs* d'Édouard est lu par un de ses protagonistes : alors qu'il cherche à construire son roman tout en modifiant le cours de la réalité, le romancier fait lire à son neveu Georges un passage où le jeune garçon est dépeint sous les traits d'Eudolphe. Cependant, il apparaît que cet extrait n'a que peu d'impact sur le jeune garçon qui ne s'y reconnaît pas : devant cet échec, Édouard décide alors de changer son texte³. Le roman se voit alors en quelque sorte modifié en son sein même par ses propres acteurs, rendant la fiabilité des écrits d'Édouard bien incertaine.

Dans chacune de nos œuvres, nous trouvons donc des passages qui oscillent entre objectivité et subjectivité, entre omniscience et témoignage. Les narrateurs de nos romans se trouvent ainsi inmanquablement dans une position intenable qui pousse le lecteur à s'interroger sur la validité des récits lus.

¹ *Ibid.*, pp. 332-336.

² Le lecteur s'interroge, à l'exemple de Henri Daniel-Rops qui le présente comme une maladresse chargée de sens : « Les maladresses mêmes ont leur sens [...]. Par exemple le passage de l'ange... » (Henri Daniel-Rops, article publié dans *La Revue nouvelle*, le 15 avril 1926, repris dans le *BAAG*, n° 23, juillet 1974, pp. 20-24.)

³ « En relisant les pages des *Faux-monnayeurs* que je montrais à Georges, je les ai trouvées assez mauvaises. Je les transcris ici telles que Georges les a lues ; mais tout ce chapitre est à récrire. » *FM*, p. 351.

(c) Un narrateur indigne de confiance : quand la subjectivité altère le récit.

Comme on le voit, chacun de nos romans donne au lecteur des raisons de se méfier de son narrateur, lequel semble ne pas se soucier des normes ou de la logique romanesque. Chacun outre-passe en effet sa position de façon évidente ou rapporte des informations dont l'origine est chancelante tout en prétendant tout de même proposer un récit fiable, que le lecteur peut croire sans crainte. Le socle du récit est devenu bancal, le lecteur se méfie peu à peu du narrateur qui, puisqu'il n'agit pas en accord avec les normes de l'œuvre tracées initialement, semble indigne de confiance : il est un « *unreliable narrator* »¹. Cependant, comme le rappelle Sylvie Patron, Ansgar Nünning introduit une distinction dans cette notion :

La plupart des théories ne définissent pas clairement la narration non fiable et, en particulier, ne font pas de différence entre la non-fiabilité factuelle (le narrateur ne raconte pas les faits tels qu'ils sont censés s'être déroulés dans le monde fictionnel) et la non-fiabilité morale ou idéologique (le narrateur fait des commentaires ou porte des jugements qui s'écartent des normes habituelles). Nünning propose de réserver le terme de narration non fiable au premier type de non-fiabilité et de parler de narration « indigne de confiance » (*untrustworthy*) pour le second.²

La question demeure : quel type de non-fiabilité mettent en place nos œuvres ? Déclarer que le narrateur ne peut pas connaître les éléments dont il parle (ou à l'inverse, ne peut ignorer les éléments qu'il tait), c'est lui attribuer une « non-fiabilité fictionnelle ». Mais alors, le lecteur remet en cause une partie importante de la diégèse elle-même et s'aliène l'œuvre. Considérer le narrateur comme non-fiable moralement permet de conserver le récit intact, mais remet alors en cause la confiance que le lecteur plaçait dans la parole du narrateur. Est-il vraiment ce qu'il dit qu'il est ? Peut-on se fier à ses analyses ? Est-il sincère ? Ansgar Nünning écrit ainsi que « le but de la narration non fiable est de focaliser l'attention du lecteur sur le narrateur plutôt que sur l'histoire narrée et de susciter son intérêt pour les particularités de la psychologie du narrateur. »³ En effet, à partir du moment où l'instabilité du narrateur est mise en avant, le lecteur prend conscience de l'origine de l'histoire qu'il lit. Or, celle-ci passe nécessairement par un relais subjectif, et donc potentiellement fautif. Le lecteur est ainsi poussé à se méfier des renseignements qu'il reçoit de ce narrateur apprenti sorcier.

¹ Cette notion est introduite par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of fiction*: «For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.» (*The Rhetoric of Fiction, op. cit.*, pp. 158-159.) [« Par manque de meilleurs termes, [...] je dirai d'un narrateur qu'il est *digne de confiance* (*reliable*) quand il parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre (ce qui revient à dire : les normes de l'auteur implicite), et je le dirai *indigne de confiance* (*unreliable*) dans le cas contraire. »

² Ansgar Nünning, « Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses » (1999), cité par Sylvie Patron dans *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin, « U », 2009, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 145.

Dans *Les Frères Karamazov*, le récit provient d'un homme vivant dans le monde de la diégèse qui essaie de reconstituer la vie d'un personnage réel, Alexéï Fiodorovitch Karamazov, appartenant au même monde que lui. Il se présente comme un biographe et un témoin de l'affaire racontée. Par conséquent, il devrait avoir un point de vue subjectif et surtout restreint aux éléments qu'il est possible d'obtenir par l'enquête. Il souligne d'ailleurs régulièrement les limites que lui impose sa mémoire¹. Cependant, bien qu'il soit un témoin, donc un homme à la voix subjective, il prétend rapporter des faits objectifs. Il a en effet de nombreuses sources à sa disposition : le procès-verbal de Dmitri, ses souvenirs du procès auquel il a assisté et les témoignages qu'il a pu entendre, notamment celui d'Aliocha. Il prétend donc tout de même avoir une vision objective des événements puisqu'il s'est documenté, tout en avouant les limites de sa connaissance.

Pourtant, sa reconstitution des faits vire vite à l'enquête criminelle sur le meurtre de Fiodor Pavlovitch Karamazov : comment un simple témoin éloigné pourrait-il obtenir des renseignements précieux démontrant que Smerdiakov et Ivan sont les véritables coupables ? Car, rappelons-le, Aliocha lui-même ne croit pas à la culpabilité d'Ivan quand celui-ci dit la vérité au procès. Ainsi, le benjamin des Karamazov, qui a rapporté certains faits au narrateur (il lui a confié son manuscrit sur la vie du *starets* par exemple), n'est pas à l'origine de toutes les informations relayées. Certains éléments sont donc présentés comme objectifs alors qu'ils n'ont pas pu être obtenus par voie d'enquête, comme par exemple, la vision d'Ivan, ou les sentiments de Fiodor Pavlovitch quand il était seul. Le narrateur prétend être un témoin enquêteur quand en réalité il a recours à une vision omnisciente, ce qui manifeste sa non-fiabilité factuelle.

Le lecteur a donc le choix : accepte-t-il toutes les informations fournies (même celles qui n'ont pas pu être obtenues rationnellement) ou bien les remet-il en cause ? Puisque de très nombreuses informations sont « hors enquête », il est difficile de les nier sans s'aliéner une bonne partie de l'œuvre. Cependant, le doute subsiste à propos de certaines : le diable est-il vraiment une hallucination ? Qui est le véritable meurtrier ? Puisqu'Ivan malade est le seul à affirmer que Smerdiakov est le meurtrier, Dmitri pourrait-il tout de même être le coupable ? En effet, si le narrateur obtient la plupart de ses informations par Aliocha, comme il l'affirme, et que ce dernier croit à l'innocence de son frère, peut-être le narrateur fut-il lui-même influencé dans ses conclusions ? Il y a donc un double filtre subjectif dans ce récit : celui d'Aliocha et celui du narrateur, lequel tend vers l'objectivité en se permettant parfois une omniscience abusive. La non-fiabilité morale semble surgir, car

¹ «[...] я всего и припомнить не могу.» БК, р. 795 [« [...] je ne puis me les rappeler toutes. » FK, р. 694] ; «Я не упомяну всего в порядке, сам был взволнован и не мог уследить. Знаю только, что [...]» БК, р. 823 [« Je ne me rappelle pas tout dans l'ordre, l'émotion m'empêchait de bien observer. Je sais seulement que... » FK, р. 716] ; «[...] (текста не помню)» БК, р. 902 [« [...] (j'ai oublié le texte exact). » FK, р. 785] ; «[...] но я уже не ждал и не слушал. Запомнил лишь несколько восклицаний, уже на крыльце, при выходе.» БК, р. 903 [« [...] , mais je n'écoutais déjà plus. Je me rappelle seulement quelques exclamations sur le perron à la sortie : [...] » FK, р. 785].

c'est la personnalité de celui qui raconte qui pose question ici. À la façon d'un apprenti sorcier, ce narrateur instable apparaît alors indigne de confiance : son récit est inexplicable et certaines informations sont frappées d'incertitude¹.

Le narrateur de la *Recherche* est également un personnage de la diégèse : il vit des aventures, en observe d'autres et interagit avec les protagonistes. Les éléments qu'il nous rapporte sont supposés être ceux qu'il a observés de lui-même ou qu'il a vécus. Il a donc un regard d'une grande subjectivité, d'autant plus que les tomes *La Prisonnière* et *Albertine disparue* traitent presque exclusivement de son amour jaloux pour une jeune fille et de son deuil après la mort de celle-ci. Ainsi il existe des informations que le narrateur donne de manière apparemment objective, mais qu'il reconstitue de lui-même. Par exemple, lors d'un passage relatant son flux de conscience, on assiste « en direct » à ses réflexions². Le lecteur voit alors l'obsession jalouse surgir dans les pensées du narrateur. Ses renseignements sont donc issus de souvenirs dont certains sont à moitié oubliés. Ses moments d'omniscience contaminent parfois son jugement et il semble certain d'informations qu'il n'a pourtant obtenues que par déduction, ce qui pousse le lecteur à s'interroger sur la légitimité de certaines de ses affirmations³. On peut ainsi qualifier la subjectivité du narrateur de polluante : celle-ci le pousse à prendre pour des vérités objectives de simples déductions de sa part, ce dont le lecteur est invité à se rendre compte⁴. Le narrateur apparaît *untrustworthy* : ses moments « d'omniscience » deviennent source de méfiance à cause de sa non-fiabilité morale. La réaction de Bloch qui, au début de *La Prisonnière* sourit constamment face aux héros en train de le réprimander de ses propos auprès de M. Bontemps⁵ suggère que, peut-être, son entourage ne le prend pas au sérieux non plus, ce dont le narrateur ne semble pas se rendre compte.

¹ Robert L. Belknap souligne ainsi le caractère capricieux du narrateur dans sa façon de choisir les informations qu'il fournit, ce qui « set the reader on guard against the narrator, making him wary of even his own expectations. » (*The Structure of The Brothers Karamazov*, op. cit., pp. 92-93.) [« met le lecteur en garde contre le narrateur, ce qui le rend méfiant envers ses propres attentes. »]

² « Même les tout premiers jours de l'arrivée, je n'avais pas connu sa présence à Balbec. Par qui donc l'avais-je appris ? Ah ! oui, par Aimé ! Il faisait un beau soleil comme celui-ci. Brave Aimé ! Il était content de me revoir. Mais il n'aime pas Albertine. Tout le monde ne peut pas l'aimer. Oui, c'est lui qui m'a annoncé qu'elle était à Balbec. Comment le savait-il donc ? Ah ! Il l'avait rencontrée, il lui avait trouvé mauvais genre. » P, p. 592.

³ On peut penser à l'interprétation que fait le narrateur du mot mystère d'Albertine : il présente sa trouvaille comme une certitude sans avoir aucune preuve à l'appui. (« Et tout d'un coup deux mots atroces, auxquels je n'avais nullement songé, tombèrent sur moi : "le pot". » *Ibid.*, p. 842.)

⁴ Walter Kasell écrit d'ailleurs à propos du narrateur : « His story must be read at every point as *his* interpretation, his version of the experience, for it bears everywhere the imprint of his desires, his errors, and his intentions, as well as his particular conceptions of temporality, progress, error, and the possibility of reaching a clear image of the world. It is surprising then, how many of Proust's finest critics have accepted Marcel's description of his experience without questioning its structural premises. » (*Marcel Proust and the strategy of reading*, op. cit., p. 14.) [« Son histoire doit être lue à chaque instant comme *son* interprétation, sa version de l'expérience, car elle est partout marquée par ses désirs, ses erreurs et ses intentions, de même que ses conceptions personnelles de la temporalité, du progrès, de l'erreur, et la possibilité d'atteindre une image claire du monde. Il est surprenant qu'autant de grands critiques proustien aient accepté la description que Marcel fait de son expérience sans interroger ses structures en amont. »]

⁵ « Bloch à partir de ce moment-là ne cessa plus de sourire, moins, je crois, de joie que de gêne de m'avoir contrarié. » AD, pp. 26-27.

Cependant, nous trouvons également des passages d'une omniscience déstabilisante : le narrateur révèle des aventures intimes qui n'ont pas pu être rapportées par leurs acteurs (que ce soit par gêne, goût du secret ou impossibilité physique) ou encore des pensées qui n'ont pas pu être communiquées par la personne que le narrateur connaît à peine (dont, du moins, il ne nous a pas parlée). Il nous fournit rarement des explications sur la manière dont il a obtenu ces informations. Pourtant il est difficile de les remettre en question : le présent gnomique souvent utilisé laisse peu de place au doute. On ne peut donc que supposer qu'il a eu des informations rétrospectives (ce qu'il ne précise pas) ou qu'il a des moments d'omniscience. Une des solutions trouvées par la critique pour faire la part des choses entre ces moments où le doute est permis (et même exigé) et ceux où il n'y a pas lieu de remettre en question les éléments lus, est de dissocier le récit en deux voix : lors des moments d'erreur, le lecteur écouterait la voix du héros, mais lors des moments de savoirs et de certitude, ce serait la voix du rédacteur âgé qui prendrait le dessus. Cependant, cette dissociation ne résout pas la question du « je » auctorial, qui rappelle parfois que ce récit est une invention, et qui diffère de celui du héros et du narrateur. Cette multiplication des voix déstabilise le pacte romanesque initial qui est celui d'une autobiographie, ce qui pose « le problème de la crédibilité de la voix narrative. »¹ Le lecteur se voit ainsi floué dans sa lecture à cause de la non-fiabilité factuelle : le narrateur digne de confiance de la *Recherche* s'est désagrégé au fil des pages.

Le narrateur des *Faux-monnayeurs*, lui, fait le va-et-vient entre un démiurge omniscient et un être incarné, avec son expérience propre. Nous avons déjà pu noter l'inconstance de son savoir : le narrateur se contredit à plusieurs occasions. Ainsi, il déclare ignorer où mangea Bernard le soir de sa fuite,² mais donne cette information une trentaine de pages plus loin³. Le lecteur est poussé à s'interroger : quand et comment le narrateur a-t-il appris cet élément alors qu'il avait affirmé l'ignorer ? A-t-il menti ? L'idée que le narrateur ne bénéficie que d'une omniscience partielle, ce qui est un point de vue peu commun, mais néanmoins acceptable, est elle-même incertaine. Il est difficile de comprendre ce que le narrateur sait ou ne sait pas puisqu'il se contredit. De même, bien qu'il annonce dans le dernier chapitre de la deuxième partie ignorer ce qu'il va se passer, il persiste pourtant à utiliser le futur dans la troisième partie⁴, comme s'il connaissait l'avenir. Ses propos ne sont alors plus auréolés de l'autorité conventionnelle du narrateur omniscient et objectif : ils semblent sujets à caution, et même parfois, mensongers. La non-fiabilité factuelle est ici alliée à celle morale : le narrateur est *untrustworthy* parce qu'il est *unreliable*.

¹ David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, op. cit., p. 126.

² « Je ne sais pas trop où il dina ce soir, ni même s'il dina du tout. » *FM*, p. 32.

³ « [...] (car hier soir, il n'a pas dîné). » *Ibid.* p. 62.

⁴ « Ghéridanisol n'est pas si gourde qu'il ne sache écouler lui-même ses pièces ; mais, suivant les instructions de son grand cousin, il cherche à s'assurer des complices. Il rendra compte de sa mission bien remplie. » *Ibid.*, p. 260.

Et en effet, l'objectivité du récit des *Faux-monnayeurs* évolue jusqu'à être mise en doute. Au début du roman, le narrateur se place dans une position omnisciente objective. Sa parole semble fiable et ses informations exactes : il connaît le passé, le futur et les pensées des personnages¹. Cependant, la subjectivité du narrateur surgit ensuite régulièrement dans le texte², interrogeant la crédibilité de ses informations et rappelant qu'omniscience démiurgique n'est pas synonyme d'objectivité. Au chapitre VII de la deuxième partie, la subjectivité du narrateur est ainsi présentée comme un élément pouvant perturber le récit.

Édouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers, par exemple), indigné même ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent.³

Dans ce passage, l'homme qui assiste aux événements et qui raconte souligne la difficulté d'effacer son jugement subjectif pour rapporter un récit juste et fiable. Le personnage qui dit *je* semble faire l'effort de jouer le rôle du narrateur omniscient et objectif dans le corps de l'intrigue, tout en reconnaissant, dans des apartés avec le lecteur, y parvenir de manière imparfaite. Loin de n'être qu'une simple voix omnisciente et désincarnée narrant le récit de façon objective, *Je* semble un personnage à part entière⁴. Son individualité joue donc un rôle important dans la manière dont l'histoire est relayée. Loin d'être une voix sans histoire et sans personnalité, le narrateur est un personnage de créateur dont la subjectivité dérange parfois le récit⁵, trahissant son rôle de simple relais. Certains critiques pensent ainsi que Gide échoue à atteindre ce point de vue neutre qu'exigerait le roman⁶. Ce surgissement de la personnalité du narrateur est considéré comme un échec de la part de l'auteur : « quoi qu'il [Gide] en ait, son exigeante subjectivité perce de place en place sous le masque d'objectivité dont elle essaie de se recouvrir. »⁷ écrit René Gillouin. Pourtant, cette ambiguïté narrative est un élément consciemment voulu par André Gide : la personnalité du narrateur devient un élément constitutif de l'intrigue des *Faux-monnayeurs*.

On constate en effet dans les réflexions créatrices de l'auteur que ce dernier décide d'imposer une contrainte à son système narratif : il refuse d'avoir un seul médium de savoir et hésite à

¹ Ainsi, il connaît le passé, les pensées et même, semble-t-il, le futur de la mère de Bernard (*Ibid.*, pp. 31-32).

² Par exemple, il évalue les diabolins de Léon Ghéridanisol qu'il juge « assez bien dessinés ma foi. » (*Ibid.*, p. 365.)

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ André Gide parle ainsi dans son *Journal* du personnage du narrateur en le désignant par « Je, romancier » (*op. cit.*, p. 794).

⁵ Certains critiques, comme Pierre Masson, affirment même que ce narrateur « est un moraliste bien-pensant, qui juge les personnages au lieu de se limiter à des données objectives. » (Pierre Masson, *Le Roman-somme d'André Gide*, *op. cit.*, p. 55).

⁶ René Gillouin écrit ainsi que « le roman veut l'objectivité complète [mais que] malheureusement, M. André Gide n'avait pas les moyens de la soutenir. » (Article publié dans *La Semaine littéraire* le 20 février 1926, repris dans le *BAAG* n° 23, pp. 35-41.)

⁷ René Gillouin, article publié dans *La Semaine littéraire* le 20 février 1926, repris dans le *BAAG* n° 23, pp. 35-41.

confier la narration de son roman à l'un de ses anciens personnages¹. Devant la limitation qu'impose cette idée, Gide réfléchit à ses possibilités dans son *Journal des Faux-monnayeurs*.

La grande question à étudier d'abord est celle-ci : puis-je représenter toute l'action de mon livre en fonction de Lafcadio ? Je ne le crois pas. Et sans doute le point de vue de Lafcadio est-il trop spécial pour qu'il soit souhaitable de le faire sans cesse prévaloir. Mais quel autre moyen de présenter *le reste* ? Peut-être est-ce folie de vouloir éviter à tout prix le simple récit impersonnel.²

On constate ainsi que l'option d'un narrateur intradiégétique clairement défini ne satisfait pas l'auteur. À la différence de Fiodor Dostoïevski ou de Marcel Proust, André Gide ne semble pas envisager la possibilité d'outrepasser la simple vision limitée et subjective de son personnage narrateur. Finalement, celui qui raconte le récit n'est ni Édouard ni Lafcadio, et son omniscience se révèle limitée³. Les hésitations d'André Gide dévoilent ainsi l'ambiguïté du narrateur : entre subjectivité et objectivité, ce dernier est un être hybride, sachant et ne sachant pas à la fois, dont la voix singulière se fait clairement entendre, ayant accès à une connaissance quasiment illimitée, mais dont les affirmations sont parfois trompeuses. Le lecteur ne peut donc pas entièrement faire confiance à ce narrateur qui se contredit régulièrement. Non-fiabilité morale et non-fiabilité factuelle sont ici étroitement emmêlées : il devient difficile de les distinguer l'une de l'autre.

Ainsi, il semble impossible pour le lecteur d'accorder sa confiance aux narrateurs des œuvres de notre corpus : tous se révèlent à la fois *unreliable* et *untrustworthy*⁴. Le pacte initial n'étant pas respecté, le lecteur voit les bases de sa lecture trahies et tombe dans le piège ourdi par l'auteur⁵. Après avoir entamé le roman et s'être fié à la voix narrative, il prend conscience de l'instabilité de celle-ci et de l'ambiguïté de ses sources. Il lui faut alors s'interroger sur sa fiabilité, car le narrateur semble un apprenti sorcier ne maîtrisant pas encore ses outils de connaissance. Jouant avec ses différents points de vue, ce dernier s'amuse à montrer ses tricheries et ses erreurs à son lecteur, adoptant parfois une position presque provocatrice. Face aux facéties d'un narrateur dont le récit devient suspect, le lecteur se retrouve seul au milieu de l'intrigue, incertain de pouvoir compter sur

¹ « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. [...] Cela me retiendrait d'aborder certains sujets, d'entrer dans certains milieux, de mouvoir certains personnages... » *JFM*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Remarquons qu'André Gide n'hésite pas à limiter la position d'un narrateur omniscient, alors qu'élargir la vision d'un narrateur-témoin lui semblait une chose trop complexe.

⁴ C'est ainsi que les propos de G. W. Ireland nous semblent devoir être fortement nuancés lorsqu'il affirme que « ce qui importe avant tout pour Gide c'est d'obtenir, par tous les moyens dont il dispose [...], de la part du lecteur envers un Je narrateur une confiance si totale, une sympathie si étroite qu'elle ne sauraient être consenties qu'à cet état d'intersubjectivité, un Je narrateur pleinement constitué – un Je, c'est-à-dire, dont le lecteur n'est séparé par aucune méfiance, par aucune réserve, un Je en fait, dont il a si peu l'impression d'être séparé par quoi que ce soit qu'il finit par ne plus se distinguer de lui. » (« Le jeu des « je » dans deux récits gidiens », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975, op. cit.*, p. 80.)

⁵ Wayne C. Booth précise d'ailleurs que « The history of unreliable narrators from *Gargantua* to *Lolita* is in fact full of traps for the unsuspecting reader, some of them not particularly harmful but some of them crippling or even fatal. » (*The Rhetoric of fiction, op. cit.*, p. 239.) [« L'histoire des narrateur indignes de confiance depuis *Gargantua* jusqu'à *Lolita* est en fait remplies de pièges pour le lecteur confiant, certains peu nuisibles mais d'autres handicapants ou même fatals. »]

son guide.

On constate ainsi qu'un même schéma narratif est visible dans chacune des trois œuvres de notre corpus. Ces dernières commencent par mettre en place des situations romanesques bien connues, que ce soit dans l'intrigue, les personnages ou le modèle narratif. Elles ont ainsi recours à une sorte de séduction romanesque : présenter à leur lecteur des éléments bien connus leur permet d'endormir la vigilance de ce dernier. Celui-ci s'engage ainsi aisément dans le roman : reconnaissant les pierres fondatrices du roman conventionnel, il croit se trouver en terrain connu. Sa lecture commence donc sans difficulté : l'intrigue est annoncée par le titre et l'ouverture du roman, les personnages semblent correspondre à des caractères simplistes, bien connus de la littérature et le narrateur a, à l'abord du récit, une position stable et relativement classique. Cependant, ces éléments fondamentaux s'altèrent au fur et à mesure que le lecteur avance dans l'œuvre. L'intrigue change de direction, les personnages ne correspondent plus à leur type initial et le narrateur se révèle instable et même suspect. Il semble que l'on puisse reprendre les propos de Béatrice Bloch dans *Le Roman contemporain* à propos de la cohérence des contrats de lecture.

Lorsque le lecteur a affaire à un contrat de lecture entièrement cohérent avec le reste de la texture du récit, on peut parler d'un contrat contraignant. Alors, ou bien ce que dit ce contrat peut consister précisément en un aveu d'incohérence. Et le lecteur aura, malgré le caractère autoritaire du récit, tout loisir de considérer le texte comme profondément souple à l'interprétation, les zones d'incohérences dégageant autant de lieux de troubles (un trouble, bien sûr, prévu de toute éternité par la narration) [...].¹

Nos romans proposeraient donc des contrats incohérents et piégeraient volontairement leur lecteur. En effet, de dernier découvre au fur et à mesure une œuvre au contrat bien plus souple qu'il n'y paraissait : perdu au beau milieu du bois du roman, de nombreuses questions surgissent auxquelles le texte ne répond pas. À lui de fournir, qu'il le souhaite ou non, un effort d'interprétation. Car ses attentes sont démantelées à un moment stratégique : c'est une fois qu'il est investi dans l'intrigue, qu'il s'est pris d'affection pour les personnages, qu'il a identifié le narrateur à une voix rassurante que l'auteur brise ce cadre familial. Le lecteur est engagé dans l'œuvre et abandonner sa lecture à cause de l'instabilité grandissante est difficile : sa curiosité est piquée et il est en quête de réponses. Pour maintenir debout le récit dans lequel il s'est investi, le lecteur doit remplacer une lecture confortable par une lecture investigatrice, ce qui brise ses habitudes de lecture. Cette modification du comportement du lecteur serait-elle une des ambitions de la stratégie narrative complexe que nos auteurs ont mise en place ?

¹ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur, Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute...*, Paris, L'Harmattan, « Littérature », 1998, p. 135.

Chapitre C) Quel est le but de cette lecture labyrinthique ?

Les stratégies narratives mises en place par nos auteurs présentent de nombreux points communs. Chaque œuvre joue de l'ambiguïté instaurée dans ses pages pour leurrer le lecteur en se présentant sous des traits relativement familiers. Cependant, les grands piliers construisant un texte romanesque (l'intrigue, les personnages et le narrateur) se délitent au fur et à mesure que l'altérité s'immisce et mine les codes romanesques traditionnels. Le lecteur expérimente ainsi une perte de repère. Pourquoi, alors, ne rejette-t-il pas l'œuvre qu'il lit dans son ensemble ? C'est là que le jeu de séduction mis en place par nos romanciers entre en jeu. Puisque l'instabilité du récit (instaurée grâce à l'ambiguïté du caractère des personnages et de la posture du narrateur) n'est révélée que lorsque le lecteur est déjà investi dans le roman, ce dernier ne peut se désintéresser de l'intrigue ou de l'avenir des protagonistes auxquels il s'est attaché. De plus, selon Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, cette perte de repère induirait un vertige auquel le lecteur prendrait plaisir¹. Roland Barthes différencie ainsi deux types d'œuvres, procurant chacun deux types de satisfaction littéraire :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.²

Au vu de cette classification, il semble que nous puissions sans hésitation placer nos romans dans la seconde catégorie, car la stratégie narrative que nous avons observée met justement en place un piège pour faire vaciller les habitudes. Cependant, on peut s'interroger sur le but de cette embuscade. Pourquoi forcer le lecteur à mettre en doute des éléments romanesques qu'il croyait constants et immuables ?

On peut identifier plusieurs raisons pour lesquelles nos romanciers font en sorte qu'on se perde au milieu de leur texte sans points de repère et sans références extérieures auxquelles se raccrocher. Tout d'abord, cela permet de renforcer la cohésion de l'ouvrage : les allusions autoréflexives déstabilisent la lecture, mais affirment l'œuvre en tant qu'œuvre. De plus, cela oblige le lecteur à sortir des sentiers battus littéraires. C'est ce que font nos auteurs lorsqu'ils ont recours à des codes traditionnels pour attirer le lecteur cherchant une « lecture de plaisir » et que par la suite, ils l'obligent à une « lecture de jouissance » en instaurant une ambiguïté insoluble dans leur texte. Pour reprendre à nouveau les mots de Roland Barthes, nos auteurs cherchent à transformer des

¹ Le lecteur expérimenterait « la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (*Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 14.) Roland Barthes présente ce « *fading* » comme une des caractéristiques du plaisir que procurent les œuvres modernes.

² *Ibid.*, pp. 22-23.

« lectures *mortes* (assujetties aux stéréotypes, aux répétitions mentales, aux mots d'ordre) » en des « lectures *vivantes* (produisant un texte intérieur, homogène à une écriture virtuelle du lecteur). »¹ Nos auteurs utilisent ainsi l'expérience du *fading* pour contraindre leurs lecteurs à une nouvelle manière de lire. Leur stratégie narrative est construite pour créer une expérience didactique et pousser le lecteur à réinventer ses habitudes de lecture. Sans codes romanesques traditionnels à appliquer, le lecteur est donc seul face au texte et contraint de s'y frayer son propre chemin.

1) Se dresser contre une littérature de convention.

Durant la période où paraissent les œuvres de notre corpus, de nombreuses conventions ont cours dans le roman, lequel ne parvient pas à se renouveler. En effet, en Russie, les théories de Biéliniski et du réalisme social prédominant, ce que critique Dostoïevski, tandis qu'en France, la majorité des écrivains propose une éternelle variation de Balzac et de Flaubert². Michel Raimond dans *La Crise du roman* écrit ainsi que le roman français s'en tenait « aux différents *canons* qui avaient eu cours pendant le XIX^e siècle : le *canon* du roman balzacien, celui que Bourget avait retenu, [...] la technique flaubertienne, [...] le moule naturaliste [...] »³ Or, comme l'écrit Albert Thibaudet en 1938, dans *Réflexions sur le roman* :

Le vrai roman débute par un *Non !* devant les romans [...].⁴

Cette opposition semble être l'un des mots d'ordre de chacun des auteurs de notre corpus. Leur stratégie fondée sur l'ambiguïté aurait donc comme enjeu de contrer la répétition stérile de formules trop usées. En se dressant contre la littérature de convention dans leur œuvre et dans leurs propos personnels, ils prétendent libérer le lecteur de normes romanesques éculées.

(a) La critique des « formules » littéraires.

Durant la période contemporaine à nos auteurs, de nombreux codes romanesques étaient en vigueur en France et en Russie et provenaient du canon balzacien. Ceux-ci dominèrent le roman sur une longue période. Observons qu'en 1919, Virginia Woolf s'en prend encore à cette esthétique dont elle donne la « recette » avec exaspération :

L'auteur semble contraint, non par sa propre et libre volonté, mais par quelque puissant tyran sans scrupules qui l'a réduit en esclavage, de fournir une intrigue, de fournir de la comédie, de la tragédie, de l'amour, de l'intérêt et, enveloppant le tout, un air de probabilité si impeccable que si tous ses personnages prenaient vie ils se trouveraient habillés jusqu'au dernier bouton de leur veste à la mode du jour. Le tyran est obéi.

¹ Barthes, « Pour une théorie de la lecture », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Édition du seuil, 1994, p. 1456.

² « Tous ces auteurs qui paraphrasaient la préface de *Pierre et Jean* ne faisaient que développer les leçons de Balzac et de Flaubert. » Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 247.

Le roman est cuit à point.¹

Or, nos romanciers rejettent cette « recette » littéraire contraignante en en dénonçant les formules romanesques que ce soit dans leurs propos personnels ou dans leur roman.

i Considérations des auteurs.

Dostoïevski s'est beaucoup exprimé sur la vie littéraire de son époque grâce à ses publications : il a de ses contemporains une vision très critique et les accuse d'« aim[er] l'opinion générale et [de courir] après elle »². Il déplore ainsi que de jeunes talents soient tellement accaparés par la « tendance » qu'ils ont revêtu leurs œuvres d'un « uniforme » : « sujet en uniforme, tenue d'uniforme de la pensée, tenue d'uniforme des procédés, du style, du naturalisme... »³. L'effort ne serait plus du côté de l'invention, mais du côté du respect des normes. Dans ses derniers carnets, Dostoïevski note d'ailleurs cette phrase relativement sibylline :

La vie vivante s'est enfuie de vous, ne sont restées que des formules et des catégories, et vous semblez en être contents. Plus de tranquillité, n'est-ce pas (de la paresse).⁴

Bien qu'on ne sache pas qui désigne ce « vous », on remarque tout de même l'usage des termes « formules » et « catégories » : que Dostoïevski parle de la littérature ou d'une question sociale, son reproche semble bien être la simplification de la réalité. Or, on peut supposer que ces termes reflètent l'aspect rationnel et mécanique de la « littérature en uniforme » qu'il critique. Appelant de ses vœux une libération des artistes enfermés dans des poncifs, Dostoïevski souhaite trouver dans l'art « davantage d'audace, davantage d'indépendance de pensée, et peut-être davantage de culture. »⁵ En se faisant l'avocat de l'émancipation créatrice, il encourage ainsi le rejet de formules rebattues.

Marcel Proust déplore également la difficulté des auteurs contemporains à se détacher de pratiques littéraires éculées. Voici ce qu'écrivit l'auteur dans un texte inédit, figurant sur les placards n°29 et n°30, du *Côté de Guermantes II*, dans les archives de Mme Mante-Proust.

On ne peut évidemment d'un seul coup bouleverser toutes les règles du récit et jusqu'au système d'écriture littéraire qu'on use dans nos pays, mais enfin, s'il s'est glissé dans la manière habituelle de nos romanciers certains artifices devenus presque rituels et dont il serait fort utile de débarrasser la littérature (par exemple, la « notation » purement arbitraire — habitude héritée sans doute des récits de voyages — du cadre accidentel dans lequel l'écrivain s'est trouvé avoir telle pensée, ce qui lui crée l'obligation ridicule de dire si le soleil était intolérable ou si à un paysage pelé commencent à succéder de riantes collines), en revanche il y

¹ Virginia Woolf, *L'Art du roman*, *op. cit.*, pp. 14-15.

² « Vous aimez l'opinion générale et vous courez après elle : c'est un lieu de plaisir et de revenus. Vous êtes comme les sénateurs de l'Antiquité. Je suis d'accord avec l'opinion générale. » Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881*, *op. cit.*, p. 66.

³ Fiodor Dostoïevski, « À propos d'une exposition », *Journal d'un écrivain*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 104.

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881*, *op. cit.*, p. 241.

⁵ Fiodor Dostoïevski, « À propos d'une exposition », *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 107.

a certaines réalités bien nécessaires que notre graphisme ne retient pas.¹

L'auteur d'*À la Recherche du temps perdu* en utilisant le terme d'« artifices » (lequel fait écho à celui de « formules » et de « catégories ») souligne l'aspect superficiel de certaines normes romanesques. Proust écrit ainsi qu'« il faut se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation »². Dans une lettre à Lionel Hauser du 28 avril 1918, il regrette également la stérilité de la pensée des jeunes auteurs, étouffés par les conventions sociales.

Je vois les fils de doctrinaires, élevés dans un esprit de haute solidarité et d'entière pureté morale, la descendance des Broglie si tu veux, devenir d'académiques fruits secs qui ne servent à personne, et en revanche la parole nouvelle qui découvre une parcelle encore inconnue de l'esprit, une nuance supplémentaire de la tendresse, jaillir de l'ivrognerie d'un Musset ou d'un Verlaine, des perversions d'un Baudelaire ou d'un Rimbaud, voire d'un Wagner, de l'épilepsie d'un Flaubert.³

Si l'œuvre est dictée par des principes extérieurs (des préceptes politiques, une éducation ou une idéologie religieuse) elle demeurerait donc « sèche », sans vie et sans force. C'est par la recherche d'une « vérité intérieure »⁴ qu'une parole nouvelle peut advenir : créer sans chercher à répondre à des conventions permet de préserver l'originalité de la création et d'échapper à l'uniforme de la pensée⁵. Marcel Proust défend ainsi une littérature sincère, détachée des poncifs aussi bien poétiques que structurels⁶.

Les propos d'André Gide font écho à ceux de Dostoïevski et de Proust : lors d'une conférence écrite en 1901, mais jamais donnée, intitulée « Les limites de l'art », il critique les jeunes auteurs cherchant le succès au détriment de la création originale.

[...] certains pensent découvrir d'après lui [l'artiste de génie] quelque secret du beau, quelque recette, ou plutôt pensent que la réussite du maître va les dispenser d'un effort et que, puisque le maître trouve, il n'importe plus de chercher ; ce n'est pas précisément qu'ils l'imitent, ils s'en défendent bien du moins, mais ils suivent sa direction [...]. C'est par eux que la forme d'un maître devient formule, aucune intérieure nécessité ne la motivant plus. C'est par eux, c'est sur eux que la nuit se fait sans qu'ils s'en doutent, car leurs yeux, éblouis par le soleil couché, voient encore l'astre au lieu du couchant obscurci [...].⁷

¹ Cité par M. Clarac dans « Les “croyances intellectuelles” de Marcel Proust (textes inédits) » in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 8, 1958, p. 467. On peut aussi citer une lettre de 1913 : « J'ai toujours été émerveillé chaque fois que j'ai vu un écrivain arracher un « genre » littéraire à la technique immémoriale où il se momifiait » (*Correspondance*, t. XII, Paris, Plon, 1984, p. 195). S'agissant de la *Recherche*, Proust a tout à fait conscience que la difficulté majeure sera « de faire accepter des lecteurs un livre qui à vrai dire ne ressemble pas du tout au roman classique » (*Correspondance*, t. XI, Paris, Plon, 1984, p. 252).

² Lettre de Marcel Proust à Ramon Fernandez, en août 1919, citée par Hélène Maurel-Indart dans « L'obsession de l'originalité ou la hantise du “copiateur” dans *Le Temps retrouvé* », in *Originalités proustiennes*, *op. cit.*, p. 65.

³ Marcel Proust, « Lettre à Lionel Hauser », 28 avril 1918, *Lettres*, *op. cit.*, pp. 860-861.

⁴ *Ibid.*, p. 861.

⁵ C'est ainsi que Charles Du Bos écrit à propos de Proust que « [l]a convention n'a touché ni son esprit ni son œuvre auxquels elle se borne à fournir une inépuisable matière. » (« Marcel Proust », in *Approximations*, Paris, Fayard, 1965, p. 98.

⁶ Hélène Maurel-Indart, dans « L'obsession de l'originalité ou la hantise du “copiateur” dans *Le Temps retrouvé* », cite ainsi ces propos de Proust dans une lettre à Ramon Fernandez, en août 1919 : « il faut se purger du vice si naturel d'idolâtrie et d'imitation. » (in *Originalités proustiennes*, *op. cit.*, p. 71.)

⁷ André Gide, « Les limites de l'art », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 420.

Le terme de « formule » (qu'on trouvait déjà chez Dostoïevski) et de « recette »¹ souligne bien l'aspect mécanique de ce type de littérature faite à partir des canons passés. Ces auteurs perpétuant les techniques des maîtres participent à la création des conventions littéraires, enfermant peu à peu le roman dans des codes désuets². Ces « grands faiseurs » sont la raison pour laquelle « triomphe en littérature [...] la poésie d'occasion »³. André Gide souligne ainsi l'importance de remettre régulièrement en question les normes en cours.

[...] en art, il est bon, je crois, que chaque génération nouvelle se pose à nouveau le problème ; qu'elle n'accepte jamais toute trouvée la solution que ceux d'avant-hier et d'hier lui apportent, et qu'elle n'oublie point que tous ceux du passé, qu'elle admire, sont précisément ceux qui l'ont eux-mêmes d'abord et péniblement recherchée.⁴

On ne peut créer en usant des procédés d'autrui : l'objet fait (et non pas « créé ») n'a alors aucune valeur artistique⁵. L'œuvre littéraire de valeur serait donc constamment en recherche de sa propre forme et non pas soumise à une formule passée.

ii *Des critiques mises en scène au sein des romans.*

Il est possible de retrouver dans chacune des œuvres de notre corpus la mise en scène de personnages usant de formules⁶ et se pliant aux normes pour parvenir à leurs fins.

Dans *Les Frères Karamazov*, on peut penser à Rakitine, jeune opportuniste rédigeant des brochures ou des articles en fonction de ce que désire le public. Nous apprenons ainsi lors du procès qu'il est l'auteur d'une brochure « pleine de pensées religieuses profondes »⁷ intitulée « Vie du bienheureux Père Zosime ». Pourtant, nous découvrons aussi que, s'inspirant du déterminisme social, il rédige un article relatif au meurtre de Fiodor Pavlovitch dans une revue⁸. Dmitri, qui le traite de « Bernard »⁹ (faisant en cela allusion à Claude Bernard et, indirectement, à la littérature naturaliste¹⁰) affirme alors que Rakitine est athée et qu'il « a mystifié »¹¹ les religieux. Ce séminariste ambitieux

¹ Précisons que derrière le mot « formule » ne se trouve pas que l'aspect stylistique de la création : des situations ou personnages poncifs sont également des composants de la « recette » littéraire.

² André Gide accuse même directement de grands auteurs d'avoir créé, parfois malgré eux, des formules devenues des normes : « Le jour où La Rochefoucauld s'avisa de ramener et réduire aux inclinations de l'amour-propre les mouvements de notre cœur, je doute [...] s'il n'arrêta pas l'effort d'une plus indiscrete investigation. Une fois la formule trouvée, l'on s'y tint et, durant deux siècles et plus, on vécut avec cette explication. [...] Je reproche surtout à ceux qui l'ont suivi, de s'en être tenus là. » (*Journal, op. cit.*, p. 661.)

³ André Gide, « Les limites de l'art », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 421.

⁴ *Ibid.*, p. 420.

⁵ Thomas Cazenre rappelle d'ailleurs que pour André Gide la vérité esthétique est le fruit « d'une lutte constante contre la manière, contre le poncif. » (*Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture, op. cit.*, p. 101.)

⁶ Rappelons que les « formules » littéraires ne sont pas nécessairement des éléments de langage, il peut également s'agir de personnages types ou de situations conventionnelles.

⁷ *FK*, p. 697. [«[...] полную глубокых и религиозных мыслей [...]» *БК*, p. 799.]

⁸ «[...] свидетель готовит в журнал статью о настоящем преступлении [...]» *БК*, p. 798. [«[...] le témoin préparait pour une revue un article relatif au crime [...]» *FK*, p. 696.]

⁹ *FK*, p. 698. [«Бернар!» *БК*, p. 800.]

¹⁰ En effet, Émile Zola souhaitait créer une littérature expérimentale à l'image de la médecine expérimentale de Claude Bernard. On peut voir dans cette insulte de « Bernard » une accusation indirecte de conformité aux idées naturalistes.

¹¹ «[...] cet athée ; il a mystifié sa Grandeur ! » *FK*, p. 698. [«[...] в бога не верует, преосвященного надул!» *БК*, p. 800.]

change donc l'uniforme de sa pensée en fonction de son public.

Le procureur et l'avocat ont également recours à des formules littéraires pour convaincre les jurés. Tous deux font de nombreuses citations dans leur discours. Le procureur fait référence à Hamlet¹, reprend un poème de Pouchkine² et utilise la métaphore de la troïka présente dans les Âmes mortes de Gogol³. Or, on peut remarquer que le public répond positivement à ces références :

Здесь речь Исполнителя Кирилловича была прервана рукоплесканиями. Либерализм изображения русской тройки понравился.⁴

Про тройку-то помните? «Там Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!» Это он ловко.⁵

А про тройку-то ведь у него хорошо [...].⁶

Ce que les auditeurs louent dans le discours du procureur, ce sont ces références familières qu'ils parviennent à reconnaître. On peut encore remarquer le fait que ce personnage emprunte les mots d'autrui : ayant connaissance de l'article de Rakitine, il en cite des passages⁷. De même, il parsème son discours d'expressions connues comme « après moi le déluge »⁸ ou encore « comme une goutte d'eau résume le soleil »⁹. Ainsi le « chef-d'œuvre »¹⁰ du procureur est-il constitué d'un assemblage de citations et, de façon significative, s'achève sur une variation du motif de la troïka : reprenant diverses « formules » littéraires, il ne fait pas l'effort d'une invention personnelle.

L'avocat Fétjoukovitch, lui aussi, semble appliquer une sorte de recette : il a « un système »¹¹ et se comporte « afin de mettre en œuvre tous ses procédés d'avocat »¹². Ce personnage utilise donc des méthodes convenues durant ce procès. De plus, lors de sa plaidoirie, il a lui aussi recours à des

¹ «[...] без малейших гамлетовских вопросов [...]» БК, р. 831 [« [...] sans se demander, comme Hamlet [...] » FK, р. 723], «[...] у тех Гамлеты [...]» БК, р. 858 [« [...] comme Hamlet. » FK, р. 746].

² «[...] “он между нами жил”...» БК, р. 831. [« [...] “il vécut parmi nous”... » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 649.] Cette référence à un poème de Pouchkine dédié à Mickiewicz est soulignée par A. Markowicz, mais est passée sous silence dans l'édition de la Pléiade.

³ «Великий писатель предшествовавшей эпохи, в финале величайшего из произведений своих, олицетворяя всю Россию в виде скачущей к неведомой цели удалой русской тройки, восклицает: “Ах, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал!” [...]» БК, р. 832. [« À la fin d'un de ses chefs-d'œuvre, un grand écrivain de la période précédente, comparant la Russie à une fougueuse troïka, qui galope vers un but inconnu, s'écrie : ‘Ah ! troïka, rapide comme l'oiseau, qui donc t'a inventée ?’ » FK, р. 724.] La métaphore est reprise durant toute la fin du discours du procureur.

⁴ БК, р. 832. [« Ici, le discours d'Hippolyte Kirillovitch fut interrompu par des applaudissements. Le libéralisme du symbole de la troïka russe plut. » FK, р. 724.]

⁵ БК, р. 868. [« Vous vous rappelez la troïka ? « Ailleurs on a Hamlet, et nous n'avons encore que des Karamazov ! » Ce n'est pas mal. » FK, р. 755.]

⁶ БК, р. 868. [« La tirade sur la troïka était bien envoyée. » FK, р. 755.]

⁷ «[...] прокурор [...] в речи своей [...] цитовал несколько мыслей из этой статьи [...]» БК, р. 798. [« Le procureur [...] en cita [...] quelques passages dans son réquisitoire. » FK, р. 696.]

⁸ En français dans le texte original. БК, р. 833. [FK, р. 725.]

⁹ FK, р. 724. [«[...] “как солнце в малой капле вод” [...]» БК, р. 832.] Les guillemets dans la version originale présentent ces propos comme une citation dont l'origine nous demeure malheureusement inconnue.

¹⁰ En français dans le texte original. БК, р. 829. [FK, р. 722.]

¹¹ FK, р. 692. [«система» БК, р. 794.]

¹² FK, р. 692. [«[...] чтоб уж ничего не было забыто из принятых адвокатских приемов [...]» БК, р. 794.]

formules littéraires : il fait allusion aux *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliff¹, à Schiller², à Ostrovski³, à la Bible⁴ et même à Gogol puisqu'il termine à son tour sa plaidoirie en reprenant la métaphore de la troïka. Il accuse même le procureur de s'être perdu dans des formules qui n'ont plus de sens lorsqu'il soutient que toute l'accusation repose sur « ces deux mots, puisque et donc. »⁵ En suggérant que ce « donc » n'est pas fondé, il critique l'usage d'expressions superficielles.

Or, le procureur, amer, dénonce le jeu de référence de son adversaire, usant de nombreuses citations, ce qui est un procédé efficace pour influencer autrui⁶. Il se moque du « poème à la Byron »⁷ que compose l'avocat, ironise qu'« il ne manquait que des vers à sa plaidoirie. »⁸ et lui reproche d'avoir transformé « l'imbécile Smerdiakov [...] en une sorte de héros romantique qui se venge de la société à cause de sa naissance illégitime »⁹. Le recours à la peinture de personnages types constituerait donc une autre sorte de « formules » littéraires. L'avocat et le procureur s'accusent ainsi l'un l'autre d'avoir brodé un « roman »¹⁰ artificiel pour convaincre leur public. Et en effet, tous deux se rapprochent de figures de romanciers opportunistes, cherchant à raconter une histoire convaincante (celle du meurtre) pour emporter l'adhésion. Pourtant, ils échouent dans leurs analyses du meurtre. L'usage de systèmes ou de techniques artificiels les a empêchés de distinguer la réalité : ils n'ont créé qu'un boniment s'inspirant de stéréotypes. Les Frères Karamazov suggèrent donc que les formules littéraires sont du côté du récit erroné et opportuniste.

À la manière des *Frères Karamazov*, la *Recherche* met également en scène des personnages faisant usage de formules littéraires pour convaincre autrui. Reprenant le mot qu'employait Proust dans sa correspondance avec Lucien Daudet pour désigner des propos ridicules qui font loucher,

¹ Voir le chapitre XI du livre XII, « Ni argent ni vol » : BK, p. 876 et p. 879 [FK, p. 761 et p. 764].

² Voir le chapitre XIII du livre XII, « Un sophiste » où le procureur s'inspire probablement du monologue de Franz dans *Les Brigands* (BK, p. 893 [FK, p. 777]).

³ «[...] подобно московским купчихам, боящимся “металла” и “жупела”.» BK, p. 892. [« [...] comme les marchandes de Moscou, qui craignent le “métal” et le “soufre”. » FK, p. 776.]

⁴ Il cite ainsi l'évangile de Jean («Аз есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает душу свою за овцы, да ни одна не погибнет...» BK, p. 891 [« Je suis le Bon Pasteur, qui donne sa vie pour ses brebis ; aucune d'elles ne périra. » FK, pp. 774-775]), de Paul («Отцы, не огорчайте детей своих.» BK, p. 891 [« Pères, ne contristez point vos enfants. » FK, p. 775]), et de Matthieu («В ню же меру мерите, возмерится и вам.» BK, p. 892 [« On se servira envers vous de la même mesure dont vous vous serez servis. » FK, p. 775.]).

⁵ FK, p. 766. [«Этими двумя словечками: коли был, так уж непременно и значит, всё исчерпывается, всё обвинение [...]» BK, p. 881.]

⁶ «Мы заглядываем в Евангелие лишь накануне речей наших для того, чтобы блеснуть знакомством все-таки с довольно оригинальным сочинением, которое может пригодиться и послужить для некоторого эффекта, по мере надобности, всё по размеру надобности!» BK, p. 898. [« Nous ne lisons l'Évangile qu'à la veille de nos discours, pour briller par la connaissance d'une œuvre assez originale, au moyen de laquelle on peut produire un certain effet dans la mesure où c'est nécessaire. » FK, p. 781.]

⁷ FK, p. 780. [«[...] поэма в байроновском вкусе.» BK, p. 897.]

⁸ FK, p. 780. [«Не доставало только стихов.» BK, p. 897.]

⁹ FK, p. 780. [«Слабоумный идиот Смердяков, преобразенный в какого-то байроновского героя, мстящего обществу за свою незаконнорожденность [...]» BK, p. 897.]

¹⁰ L'avocat déclare : « L'accusation tient à son propre roman » (FK, p. 762 [« Обвинению понравился собственный роман [...] » BK, p. 877]) tandis que le procureur demande à propos de la plaidoirie : « n'est-ce pas un poème ? » (FK, p. 780 [« Да разве это не поэма? » BK, p. 897]).

Pierre-Louis Rey appelle « louchons » ces protagonistes ayant recours à des formules littéraires. Il en distingue deux sortes :

ceux qui usent avec art de périphrases et d'expressions stupides parce que leur fonction sociale consiste à endormir les consciences (le marquis de Norpois, diplomate de métier, n'est pas *a priori* un sot, mais chez lui la sottise est devenue une seconde nature), et ceux qui font écho à cette stratégie, au premier rang desquels on est, malgré la parenthèse généreuse de Proust, tenté de ranger M^{me} Cottard. De même, en littérature, existe-t-il d'habiles faiseurs de clichés, et des écrivains innocents qui ramassent précieusement ces clichés en s'imaginant que là réside le grand art.¹

Le critique avance ainsi que « l'homme politique ou le diplomate s'opposent au poète », car leur emploi est « de prononcer avec opportunité des formules depuis longtemps éprouvées. »² Norpois fait ainsi écho à l'homme de loi chez Dostoïevski³.

Le diplomate n'est cependant pas le seul à avoir recours à des formes familières éculées. Il arrive que celles-ci surgissent malgré soi dans le processus créatif. Dans *La Prisonnière*, le narrateur ne parvient pas à créer de mondes nouveaux à la façon de Vinteuil et se dit « comme ces poètes qui remplissent leur prétendu Paradis de prairies, de fleurs, de rivières qui font double emploi avec celles de la Terre. »⁴ Il regrette ainsi l'imitation servile qu'on trouve dans ces « froids pastiches des écrivains d'aujourd'hui qui disent *au fait* (pour *en réalité*), *singulièrement* (pour *en particulier*), *étonné* (pour *frappé de stupeur*) »⁵. La recherche d'une formule passée ne suffit donc pas à donner de la valeur à une œuvre. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur critique ainsi ces auteurs qui « n'ont même pas eu la force d'esprit de se débarrasser de toutes les banalités de forme acquises par l'imitation. »⁶ *La Recherche* se moque également des auteurs opportunistes *à travers le personnage de Bloch qui adapte son style en fonction de ses propos* « comme il arrive à certains écrivains qui quittent le maniérisme quand, ne faisant plus de poèmes symbolistes, ils écrivent des romans-feuilletons. »⁷ Son expression ne provient pas d'une nécessité intérieure : elle est quelque chose de superficiel et de modulable. D'ailleurs, on retrouve Bloch dans *Le Temps retrouvé* en auteur à succès grâce à des « ouvrages sans originalité mais qui donnaient aux jeunes gens et à beaucoup de femmes du monde l'impression d'une hauteur intellectuelle peu commune »⁸ L'imitation serait donc un des moyens d'obtenir le succès public, lequel semble alors avoir bien peu de valeur.

Comme dans les œuvres de Proust et de Dostoïevski, on trouve dans *Les Faux-monnayeurs*

¹ Pierre-Louis Rey, « Les "louchonneries" de Proust », in *Proust sans frontières. 2, op. cit.*, pp. 47-48.

² *Ibid.*, p. 52.

³ On trouve en effet, dans les cahiers de brouillon, des listes d'expressions, glanées dans les soirées ou dans la presse, à faire dire par Norpois ou Cottard, lequel s'émerveille souvent des expressions toutes faites dont il redécouvre la substance.

⁴ *P*, p. 754.

⁵ *Ibid.*, p. 544.

⁶ *TR*, p. 477.

⁷ *AD*, p. 170.

⁸ *TR*, p. 536.

des protagonistes usant de formules éculées. Le personnage de Passavant est ainsi le type du « faiseur » de romans opportuniste, appliquant des formules littéraires afin de plaire à son public.

Pour Passavant, l'œuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen. Les convictions artistiques dont il fait montre ne s'affirment si véhémentes que parce qu'elles ne sont pas profondes ; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande ; elles répondent à la dictée de l'époque ; leur mot d'ordre est : opportunité.¹

Passavant applique les recettes à la mode. Sa création est soumise à l'opinion publique et cela paye. On apprend ainsi que son dernier roman *La Barre fixe* est un grand succès : « on en parle partout »² et les critiques sont louangeuses³. L'usage de formules dictées par l'extérieur permet donc de séduire le public grâce à l'attrait du « texte de plaisir » dont parle Roland Barthes. Notons pourtant que Passavant s'adresse à la jeunesse : il semble ne pas tant suivre une norme bien établie que les goûts superficiels de l'époque. Il n'en demeure pas moins un « faiseur » empruntant les mots et les idées d'autrui sans scrupule⁴. Cette attitude est d'ailleurs suivie par *Léon Ghéridanisol*, répétant les mots de son cousin pour impressionner ses camarades⁵ ou encore Olivier, reprenant les mots de Passavant, eux-mêmes empruntés à un autre, lors de ses retrouvailles avec Bernard⁶. Seul le jeune Molinier ne parvient pas à emporter l'adhésion, car son ami est un spécialiste de la formule romanesque. En effet, le narrateur dit de Bernard que :

C'est un très bon élève, mais les sentiments neufs ne se coulent pas volontiers dans les formes apprises. Un peu d'invention le forcerait à bégayer. Il a trop lu déjà, trop retenu, et beaucoup plus appris par les livres que par la vie.⁷

En se plongeant trop dans la littérature, il devient difficile de ne pas employer les « formes apprises » : on se retrouve alors enfermé dans des formules convenues. Or, c'est par rejet de celles-ci que Strouvilhou dénonce la stérilité de la littérature, laquelle est, selon lui, condamnée à n'être que « complaisances et flatteries [...] du moins tant qu'elle n'aura pas balayé le passé. »⁸ Strouvilhou perçoit ainsi les littérateurs comme des faux-monnayeurs :

[...] l'auteur spéculé [sur des sentiments admis] comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art.⁹

Dénonçant le caractère superficiel de ces faussaires littéraires qui proposent des romans de contrefaçon, Strouvilhou se veut le grand destructeur de la formule. Son projet est ainsi de rendre

¹ FM, p. 79.

² *Ibid.*, p. 71.

³ « [...] chacun des trois journaux qu'il achète, à peine débarqué, contient un éloge de *La Barre fixe*. » *Ibid.*, p. 71.

⁴ « Tout ce qui n'était pas imprimé, était pour Passavant de bonne prise ; ce qu'il appelait "les idées dans l'air", c'est-à-dire : celles d'autrui. » *Ibid.*, p. 255.

⁵ « Ce propos insolent faisait leur joie ; on n'imaginait rien de plus spirituel. Bateau fort usagé déjà, Léon le tenait de son cousin Strouvilhou, [...] » *Ibid.*, p. 248.

⁶ « Cette dernière phrase, Olivier la tenait de Passavant, qui lui-même l'avait cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise, un jour que celui-ci discourait dans un salon. » *Ibid.*, p. 255.

⁷ *Ibid.*, pp. 216-217.

⁸ *Ibid.*, p. 319.

⁹ FM, p. 319.

« antipoétiques, tout sens, toute signification »¹. Le véritable héros des *Faux-monnayeurs* serait-il Strouvillou ? Laissant cette hypothèse en suspens, on note que, quoi qu'il en soit, ce roman remet en cause la littérature fondée sur le recel de formules artificielles.

Chacun de nos auteurs critique ainsi l'imitation et les « formules » littéraires, enfermant les esprits créatifs dans une recette qui ressemble beaucoup à celle donnée par Virginia Woolf². En mettant en scène dans leur œuvre des personnages tirant profit de ces conventions, les écrivains de notre corpus cherchent à ce que leur lecteur prenne conscience de l'omniprésence de ces trompe-l'œil artistiques, appelés « faux bon romans » par Nathalie Sarraute³.

(b) *La critique du lecteur passif face à un imaginaire romanesque conventionnel.*

L'usage répété des formules romanesques impacte la façon de lire du grand public. Au début du XX^e siècle, Valéry déplore ainsi les pratiques de lecture de ses contemporains.

L'évolution de la littérature moderne n'est que l'évolution de la *lecture* qui tend à devenir une sorte de divination d'effets au moyen de quelques mots *vus* presque simultanément et au détriment du dessin des phrases. [...] L'homme voit et ne lit plus.⁴

Le lecteur français du XIX^e et du XX^e siècle serait trop habitué à des « textes de plaisir », dont la lecture demande peu d'efforts puisqu'ils sont fondés sur le principe de la reconnaissance. La lecture de ce genre de roman ne proposerait aucune aspérité à l'attention du lecteur :

Poncifs, stéréotypes, clichés et lieux communs invitent à un glissement huilé ininterrompu. Captivé par les scènes fantasmatiques qu'il *reconnaît*, le lecteur sans recul s'identifie fiévreusement, accepte l'attitude voyeuriste passive qui lui assigne la narration [...]. [...] Aucune difficulté de lecture : donc aucune occasion de reprendre conscience qu'on lit.⁵

Ce type de texte ne cherche que le confort et le divertissement et le lecteur, emporté par cette « machine à décerveler »,⁶ demeure passif. Il n'est pas surprenant que Michel Picard parle de « *procédures de régression* »⁷ pour désigner les « procédés, la plupart du temps grossiers, qui permettent

¹ *Ibid.*, p. 320.

² Remarquons pourtant avec Wayne C. Booth qu'une part de « formule » est nécessairement présente dans toute œuvre romanesque : « The truth is that, if recognizable appeals to the reader are a sign of imperfection, perfect literature is impossible to find ; in the great works, not just of fiction but of all kinds, we find such appeals wherever we look. » (*The Rhetoric of fiction*, *op. cit.*, p. 99.) [« La vérité est que si des appâts familiers au lecteur sont un signe d'imperfection, une littérature parfaite est impossible à trouver ; dans les grands travaux, pas seulement de fiction mais de toutes sortes, on trouve des appâts similaires où que l'on regarde. »]

³ « Comme ceux-ci, ils ne dressent plus d'obstacles, n'exigent plus guère d'efforts, et permettent eux lecteurs, confortablement installés dans un univers familier, de se laisser glisser mollement vers de dangereux délices. » (*L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 136.)

⁴ Paul Valéry, *Cahiers*, p. 1183.

⁵ Michel Picard, à propos des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas dans *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibid.* p. 150

la manipulation de la réception, au niveau de l'énoncé et de l'énonciation »¹ comme le recours au « déjà lu » ou l'utilisation de clivages manichéens. Grâce à ces procédures de régression, « la lecture est maintenue de façon coercitive à des niveaux psychologiques primitifs. »² Le lecteur serait donc enfermé dans des schémas narratifs conventionnels. Face à ce piège de la littérature « huilée », les romanciers de notre corpus se débattent : dans leurs propos personnels et leur œuvre, ils critiquent de façon acerbe la prédominance d'un imaginaire romanesque conventionnel aveuglant les lecteurs paresseux et les confortant dans une lecture passive. Leur but serait-il d'attirer le lecteur dans une œuvre où les difficultés forcent à reprendre conscience qu'on lit ?

Les propos de Dostoïevski ne sont pas optimistes. Il considère ses contemporains comme des lecteurs gâtés par de mauvais livres. Durant les années 1875-1876, ses carnets sont remplis de notes accusatrices :

Une absurdité est fort souvent incluse non dans un livre, mais dans l'esprit du lecteur. [...] Et tu ne comprends pas, non pas parce que l'écrivain n'est pas clair, mais parce que tes aptitudes ne sont pas développées, sont émoussées.³

Il reproche au public son manque de volonté : dès qu'un élément ne s'assimile pas sans effort, le lecteur abandonne et accuse l'auteur de complication⁴. Il déplore ainsi dans une lettre à Nikolai Nikolaïevitch Strakhov en 1871 que la littérature se soit transformée en jeu.

Les gens se sont imaginés qu'ils avaient autre chose à faire que de s'occuper de littérature (comme si c'était un jouet, il est bien question d'instruction !) et le niveau de la sensibilité critique et de toutes les exigences littéraires a terriblement chuté.⁵

On constate ainsi que Dostoïevski perçoit véritablement le roman comme un moyen d'enseignement. Pourtant le public ne cherche qu'un divertissement au prix même de la corruption de l'objet observé, comme lorsqu'un procès judiciaire devient la meilleure des comédies⁶.

Et ainsi, dans le roman, le procès de Dmitri est effectivement portraituré comme un amusement pour le public. Le narrateur assimile l'audience à une pièce de théâtre dont « les spectatrices demeurèrent satisfaites »⁷. La sortie du procès est ainsi l'occasion d'un entracte où le public commente la représentation en cours⁸. Et même, les spectateurs s'observent entre eux, comme dans un

¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Ibid.*, p. 150

³ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 55.

⁴ « De nos jours, d'ailleurs, on est même fier de ne pas comprendre ; quelqu'un regarde l'œuvre d'un autre et dit soudain fièrement : je ne comprends pas, et il passe à côté. Mais, encore une fois, cette incompréhension peut fort souvent se produire non pas parce que l'artiste est incompréhensible, mais parce que tu es bête... » *Ibid.* p. 99.

⁵ Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 2, *op. cit.*, p. 705.

⁶ Dostoïevski écrit ainsi à propos des plaidoyers : « Ce dont elle [la foule] a soif, ce n'est pas de vérité, mais de talent, pourvu qu'il amuse et distraie. » (« Octobre 1877 », *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 1228.)

⁷ *FK*, p. 721. [« Да, полагаю, что наши зрительницы дамы остались довольны [...] » *БК*, p. 828.]

⁸ « Психологии навертел уж много, — раздался другой голос. » *БК*, p. 867. [« Un peu trop de psychologie, dit une voix. » *FK*, p. 754.]

théâtre à l'italienne¹. Or, ce public, dans l'attente d'une sorte de *catharsis*, est sensible au pathétique et à l'horreur du sang, ce qu'Ivan souligne avec mépris :

Не будь отцеубийства — все бы они рассердились и разошлись злые... Зрелищ!²

Les spectateurs cherchent ainsi une histoire qui parle à leur imagination. Le désir des dames que Dmitri soit coupable n'est pas fondé sur la recherche de la vérité, mais sur une raison littéraire : « cela eût diminué l'effet du dénouement. »³ Les spectateurs du procès, dont le narrateur fait partie, sont ainsi un parfait exemple de lecteurs paresseux, laissant leur imagination, maîtresse d'erreur et de fausseté, être accaparée par des éléments superficiels, comme la voix « nette et sonore »⁴ du greffier, le « langage original »⁵ de Grigori, ou les accents pathétiques du procureur⁶. Dostoïevski, souligne d'ailleurs de son côté la force des apparences lors de la réception d'un discours.

On peut dire positivement que tout parleur ayant des manières tant soit peu convenables (les manières convenables sont une chose pour laquelle notre public a encore, hélas, un préjugé de faiblesse, en dépit de l'éducation que dispensent de plus en plus abondamment les feuilletons) peut tenir le haut du pavé et faire gober à ses auditeurs tout ce qu'il voudra [...].⁷

Et en effet, la passivité des lecteurs réside dans leur soumission à un imaginaire littéraire, qui se réactive à partir d'éléments même mineurs. Nous prendrons deux exemples qui, par leur valeur autoréflexive, peuvent nous renseigner sur la conception que l'auteur se fait de la littérature, et sans doute donc du récit romanesque. Tout d'abord, le personnage de Mme Khokhlakov s'attache tellement à l'apparence que cela lui suffit pour considérer de façon abusive Piotr Ilitch Perkhotine (qui est « toujours bien mis »⁸) comme un héros⁹ et Rakitine (affublé de « gros souliers »¹⁰), comme un homme grossier. Par la suite, le narrateur aussi imagine spontanément la vie des membres du jury à partir d'une observation superficielle :

[...] все эти четыре чиновника, попавшие в состав присяжных, были люди мелкие, малочиновные,

¹ «Это какая такая дама, с лорнетом, толстая, с краю сидит? [...] Подле нее через два места сидит блондиночка, та лучше.» *БК*, p. 867. [« Qui est cette obèse, avec une lorgnette, assise tout au bout ? [...] Deux places plus loin il y a une petite blonde, celle-ci est mieux. » *FK*, p. 754.]

² *БК*, p. 821. [« S'il n'y avait pas de parricide, ils se fâcheraient et s'en iraient furieux. C'est un spectacle ! » *FK*, p. 715.]

³ *FK* p. 692. [«[...] не было бы такого эффекта в развязке, когда оправдают преступника.» *БК*, p. 793.]

⁴ «[...] он произвел на меня сильное впечатление. Секретарь прочел четко, звучно, отчетливо. Вся эта трагедия как бы вновь появилась пред всеми выпукло, концентрично, освещенная роковым, неумолимым светом.» *БК*, p. 792. [« [...] je fus vivement impressionné. Le greffier lisait d'une voix nette et sonore. Toute la tragédie apparaissait en relief, éclairée d'une lumière implacable. » *FK*, p. 691.]

⁵ «После того как Григорий описал сцену за столом, [...] мрачное впечатление пронеслось по зале, тем более что старый слуга рассказывал спокойно, без лишних слов, своеобразным языком, а вышло страшно красноречиво.» *БК*, p. 795. [« Le récit de la scène, à table [...] produisit une impression sinistre, d'autant plus que le vieux domestique narrait avec calme et concision, dans un langage original, ce qui faisait beaucoup d'effet. » *FK*, p. 693.]

⁶ «[...] кончил-таки патетически — и, действительно, впечатление, произведенное им, было чрезвычайное.» *БК*, p. 866. [« [...] [il] termina d'une façon pathétique et produisit un grand effet. » *FK*, p. 753.]

⁷ Fiodor Dostoïevski, « Une des contre-vérités du temps présent », *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 186.

⁸ *FK*, p. 601. [«[...] всегда так хорошо одет [...]» *БК*, p. 689.]

⁹ «Он в тот ужасный день меня почти от смерти спас, придя ко мне ночью.» *БК*, p. 689. [« Dans cette affreuse journée, il m'a presque sauvée de la mort en venant me trouver la nuit. » *FK*, p. 601.]

¹⁰ «Ну, а ваш друг Ракитин приходит всегда в таких сапогах и протянет их по ковру...» *БК*, pp. 689-690. [« Quant à votre ami Rakitine, il s'amène toujours avec ses gros souliers qu'il traîne sur le tapis... » *FK*, p. 601.]

седые — один только из них был несколько помоложе, — в обществе нашем малоизвестные, прозябавшие на мелком жалованье, имевшие, должно быть, старых жен, которых никуда нельзя показать, и по куче детей, может быть даже босоногих, много-много что развлекавшие свой досуг где-нибудь картинками и уж, разумеется, никогда не прочитавшие ни одной книги.¹

On constate que le narrateur crée une sorte de micro-roman, tout à fait infondé, à propos des membres du jury, lequel, remarquons-le, est le même pour tous. Pourquoi cette unité alors qu'ils sont évidemment des êtres différents, ne s'étant peut-être jamais rencontrés avant ce procès ? Il semble que le simple fait qu'ils soient d'une même classe sociale et d'une même tranche d'âge ait induit cette unité de destin. On prend ici conscience des conventions dans lesquelles l'imagination du narrateur s'entretient : à une situation modeste, elle ne parvient à assimiler qu'une vie difficile et fruste. Dostoïevski suggère-t-il indirectement qu'une grande partie de l'invention romanesque se résume souvent à l'application de canevas éculés ? Pourtant ce sont ceux auxquels l'imagination s'attache et répond spontanément. Ainsi, on remarque que, lors du procès, ce sont les éléments les plus convenus qui convainquent le plus facilement : tous croient que l'argent était dissimulé sous l'oreiller. Pourtant, comme l'indique Smerdiakov, « garder l'argent sous le matelas, dans une cassette fermée à clef, eût été tout bonnement ridicule. Mais tout le monde a cru à cette cachette : raisonnablement stupide ! »². Même l'argument rationnel de l'avocat (que le lit aurait été maculé de sang si Dmitri y avait touché) ne parvient pas à faire entendre raison aux jurés. De même, Félioukovitch appelle « supposition fantasque et romanesque »³ l'idée que l'argent volé soit dissimulé à Mokroïé. Mais c'est justement le côté romanesque, captivant et familier de cette péripétie qui convainc. Face à la séduction familière de ces théories imaginaires, l'argument logique n'a plus de poids : le public est aveuglé par son imagination, soumise aux schémas romanesques conventionnels, et se détourne de la réalité.

Dostoïevski considère ainsi la littérature comme un lieu d'enseignement et regrette la paresse des lecteurs qui refusent de se détourner des conventions romanesques. C'est probablement pourquoi il ridiculise, dans *Les Frères Karamazov*, l'aveuglement des jurés et du public qui rejettent

¹ БК, p. 790. [« [...] les quatre fonctionnaires faisant partie du jury étaient de petites gens, déjà grisonnants, sauf un, peu connus dans notre société, ayant végété avec de chétifs appointements ; ils devaient avoir des vieilles femmes, impossibles à exhiber, et une ribambelle d'enfants, qui couraient peut-être nu-pieds ; les cartes charmaient leurs loisirs et ils n'avaient, bien entendu, jamais rien lu. » FK, pp. 689-690.]

² FK, p. 655. [«А под тюфяком так и смешно бы их было держать вовсе, в шкатулке по крайней мере под ключом. А здесь все теперь поверили, что будто бы под тюфяком лежали. Глупое рассуждение-с.» БК, p. 750.]

³ «Вот именно это соображение и было причиною предположения обвинителя, что деньги где-то спрятаны в расщелине в селе Мокром. Да уж не в подвалах ли Удольфского замка, господи? Ну не фантастическое ли, не романическое ли это предположение.» БК, p. 876. [«L'accusation suppose que l'argent est caché quelque part au village de Mokroïé ; pourquoi pas dans les caves du château d'*Udolphe* ? N'est-ce pas une supposition fantasque et romanesque ? » FK, p. 761.]

tout élément enrayant la machine bien huilée du récit conventionnel¹.

Marcel Proust, qui déplore la recherche de la facilité en littérature, semble arriver au même constat que Dostoïevski. Dans *Contre Sainte-Beuve*, il se moque des lecteurs fainéants à travers le personnage de M. de Guermantes, grand amateur de Balzac, incapable, pourtant, de porter un jugement littéraire sur les différentes œuvres de cet auteur.

Quand [on] les ouvrait et que le même papier mince couvert de grands caractères vous présentait le nom de l'héroïne, absolument comme si ce fût elle-même qui se fût présentée à vous sous cette apparence portative et confortable, accompagnée d'une légère odeur de colle, de poussière et de vieillesse qui était comme l'émanation de son charme, il était bien difficile d'établir entre ces livres une division prétendue littéraire qui reposait artificiellement sur des idées étrangères à la fois au sujet du roman et à l'apparence des volumes ! Et Blanche de Mortsauf et ² employaient pour s'adresser à vous des caractères d'une netteté si persuasive (le seul effort que vous aviez à faire pour les suivre était de tourner ce papier que la vieillesse avait rendu transparent et doré, mais qui gardait le moelleux d'une mousseline) qu'il était impossible de ne pas croire que le conteur ne fût pas le même et qu'il n'y eût pas une parenté beaucoup plus étroite entre Eugénie Grandet et la duchesse de Mers, qu'entre *Eugénie Grandet* et un roman de Balzac à un franc.³

Ce « on » général incarne ici les pensées d'un lecteur appréciant les romans qui le laissent passif. La lecture décrite ici n'est le fruit d'aucun autre effort que de tourner les pages, lesquelles sont appréciées pour leur transparence (leur facilité de compréhension) et leur moelleux (le livre est ici présenté comme un lieu de repos). Ce somnolant lecteur est également dépourvu d'esprit critique : le nom de l'auteur suffit à le convaincre de la qualité de l'œuvre lue. M. de Guermantes n'apprécie donc pas tant Balzac que la facilité de lecture que ses romans proposent. De plus, il fait le choix, lorsqu'il lit, « d'écouter avec déférence » et de « donner raison » à l'ouvrage « sans choisir et sans discuter »⁴ : il abandonne tout esprit critique lors de sa lecture. Cette adhésion complète semble une attitude relativement fréquente dans le milieu littéraire selon Proust. Dans *Sur la lecture*, il alerte sur la lecture idolâtre du « lettré », lequel « lit pour lire, pour retenir ce qu'il a lu. » Assimilant l'œuvre à une « idole immobile », il transforme ce qui devrait être un « principe de vie » en « un principe de mort »⁵. L'œuvre n'est alors pas lue, mais apprise. Loin d'être l'occasion d'une expérience, elle se transforme en un objet stérile.

¹ On peut alors penser à « la tragédie du "cœur faible" » que Motchoulski développe dans son *Dostoïevski* et qui consiste dans « son incapacité à être libre. Dans l'asservissement, il goûte une honteuse béatitude. » (*op. cit.*, p. 69). Les personnages étudiés ici ressemblent finalement à ces « cœurs faibles », adhérant facilement à la prison de l'illusion, plus confortable que la réalité.

² Espace laissé vide dans le texte original.

³ Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », in *CSB*, pp. 282-283.

⁴ « Un ouvrage est encore pour moi un tout vivant, avec qui je fais connaissance dès la première ligne, que j'écoute avec déférence, à qui je donne raison tant que je suis avec lui, sans choisir et sans discuter. » *Ibid.*, p. 233.

⁵ « [Le lettré] lit pour lire, pour retenir ce qu'il a lu. Pour lui, le livre n'est pas l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu'il adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure. [...] Son esprit sans activité

Si M. de Guermantes accepte cette adhésion complète, c'est parce que ce qu'il lit correspond à un imaginaire familial. Proust, dans une lettre à Mme Strauss du 2 février 1908, critique les lecteurs qui n'apprécient que ce qu'ils reconnaissent, ce qui correspond à leurs idées.

Seulement (c'est encore un effet de leur stupidité) ils [les gens du monde] n'apprécient guère les gens de lettres que s'ils expriment leur mentalité à eux gens du monde. Ils trouvent les livres de Madame de Noailles stupides et ceux de Bourget sublimes.¹

L'absence d'efforts est présentée ici comme le principal critère de réussite d'un livre. Les gens du monde refusent d'étudier d'autres d'idées que les leurs : dès qu'un ouvrage les entraîne hors de leurs schémas de pensée, ils le rejettent. Aussi Paul Bourget, auteur presque didactique, créant des personnages à partir d'une psychologie souvent jugée simpliste, emporte-t-il l'adhésion. Or Proust déclare que cette facilité de lecture est vouée à l'échec :

On peut plaire par la vulgarité, par l'aisance du style et la bassesse de la pensée, mais on le paye un jour ou l'autre. Même pour les plus brillants des écrivains "faciles", les Paul de Cock, les Eugène Sue, les Dumas père, leur clientèle ne cesse de diminuer et graduellement disparaît. La révélation d'un monde inconnu, comme fit Balzac, comme fit Stendhal, au contraire, prépare un succès durable.²

C'est par l'attrait de l'inconnu et la difficulté que les romanciers parviennent à s'inscrire dans l'histoire littéraire. La facilité ne serait qu'une recette ponctuelle pour parvenir au succès.

Or, le narrateur de la *Recherche* se révèle être lui-même un lecteur paresseux qui se tourne vers des œuvres déjà connues pour obtenir un soulagement :

J'essayais de prendre un livre. Je rouvris un roman de Bergotte que j'avais particulièrement aimé. Les personnages sympathiques m'y plaisaient beaucoup, et, bien vite repris par le charme du livre, je me mis à souhaiter comme un plaisir personnel que la femme méchante fût punie ; mes yeux se mouillèrent quand le bonheur des fiancés fut assuré.³

Le roman est un refuge lorsqu'il est connu et d'une lecture facile⁴. De plus, cette œuvre semble mettre en place les « procédures de régression » dont parle Michel Picard : le « déjà lu » et le clivage manichéen (avec la « femme méchante » opposée aux fiancés, qu'on suppose « gentils »). Le lecteur n'a aucun effort à fournir⁵ : il est infantilisé et paraît même se cantonner à des livres pour enfants. Le roman semble ainsi avoir mauvaise presse dans la *Recherche* et est souvent assimilé à des rêveries ridicules ou factices comme le remarque Luc Fraisse dans son article « Proust et le pacte

originale ne sait pas isoler dans les livres la substance qui pourrait le rendre plus fort ; il s'encombre de leur forme intacte, qui, au lieu d'être pour lui un élément assimilable, un principe de vie, n'est qu'un corps étranger, un principe de mort. » Marcel Prout, *Sur la lecture*, Paris, Libro, 2000, p. 49-50.

¹ Marcel Proust, « Lettre à Mme Strauss », le 2 février 1908, *Lettres, op. cit.*, p. 436.

² Bernard Fay, *Les Précieux, op. cit.*, p. 102.

³ *AD*, p. 121.

⁴ Notons que les romans qualifiés de romans dans la *Recherche* sont souvent dévalorisés. À propos du passage de « Combray » sur la lecture au héros par sa mère de *François le Champi*, Proust prévient son ami Georges de Lauris, qui vient de lire un premier état de ce passage dans un cahier manuscrit : « Ne croyez pas que j'aime George Sand. Ce n'est pas un morceau de critique. C'est comme cela à cette date-là. Le reste du livre corrigera » (*Lettres, op. cit.*, p. 499).

⁵ On lui demande d'éprouver de l'affection pour les personnages « bons », de la haine pour ceux « mauvais » et de la satisfaction lors de la fin définitive et positive, des émotions convoquées naturellement par le roman.

romanesque »¹. On constate ainsi le danger de la littérature. Certes, celle-ci peut apporter la consolation d'un plaisir familier et du réconfort, mais elle a aussi le pouvoir d'endormir l'esprit critique et même d'orienter la pensée. La passivité du lecteur semble donc devoir être contrée².

Gide, de son côté, observe le même phénomène que Dostoïevski et Proust. Il écrit ainsi dans « Interviews imaginaires, XIII ; Métrique et prosodie » qu'« en art, ce que le public aime, c'est d'abord ce qu'il reconnaît. »³ Il met en cause les « anciens moules [desquels] ne peuvent plus sortir que des poncifs »⁴ auxquels les lecteurs sont toujours attachés. Selon lui, le lectorat a tendance à considérer comme artificiel tout ce qui ne correspond pas à un imaginaire romanesque fait de conventions et de clichés :

Leur « bien écrire » est toujours tenu d'abord pour une recherche assez vaine, par tous ceux qui n'aiment pas être dérangés dans leurs habitudes d'œil, d'oreille et de pensée.⁵

Malgré tout, les écrivains doivent trouver la force de ne pas s'adapter aux goûts du public et de ne pas contrefaire leur art, tentation pourtant forte et que ressent aussi Gide⁶. Or, l'effort de l'artiste consiste justement à forcer les lecteurs à se détacher de leurs habitudes. Notre romancier appelle ainsi de ses vœux des lecteurs critiques prêts à être dérangés par une œuvre.

Le public ne fait pas l'artiste, mais du moins peut-il exiger de lui, et ne pas se montrer facile.⁷

Gide semble ainsi relativement optimiste : c'est par le lectorat que la littérature peut évoluer. Cependant, il faut encore que l'esprit critique du public s'affine pour que la production littéraire s'améliore. Car, selon lui, « la société décomposée, sans idéal distinct à formuler dans aucun style, accepte imprudemment, au hasard des rencontres, tous les idéals du passé et chacun de ceux que chacun des artistes nouveaux lui propose. »⁸ Un roman tel que *Les Faux-monnayeurs* aurait ainsi pour mission de forcer son lecteur à expérimenter une lecture active pour stimuler son esprit critique et lui faire rejeter, par la suite, les « machines à décérébrer » fondées sur des conventions passées.

¹ « C'est au point que le mot de roman lui-même, s'il vient à être employé, est assez souvent à comprendre au sens de roman de quatre sous, fruit d'une chimère frivole. Ici, les amoureux suspicieux inventent devant la femme aimée toujours "les mêmes romans" ; là, le héros rêve de désirer Albertine, "mais sans accompagnement de sentiment romanesque" ; ailleurs est montré comment l'amoureux "construit tout un roman sur une femme qu'il ne connaît pas" ; ailleurs encore, Charlus voyant rougir en société Morel "voyait là tout un roman". » Luc Fraisse, « Proust et le pacte romanesque », *Poétique*, 2/2005 (n° 142), p. 230.

² Elisheva Rosen dans « Sur l'art de prendre position dans la *Recherche* » écrit d'ailleurs que l'esthétique de Proust « ne mise pas sur la docilité du lecteur, d'un lecteur captif et tenu pour éternel "mineur", enfant, ouvrier ou adolescent (la "jeunesse des écoles"), mais fait le pari d'un lecteur cultivé (indépendamment de toute origine de classe, voir les membres de la CGT), autonome, curieux, ouvert et qui ne s'en laisse pas conter. » (Article publié dans *Proust, écrivain de la première guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, Dijon, éditions universitaire de Dijon, 2014, p. 94.)

³ André Gide, « Interviews imaginaires, XIII ; Métrique et prosodie », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵ André Gide, « Journal sans dates [février 1910] », *Ibid.*, p. 217.

⁶ Il prie ainsi pour lui-même : « Puisse, au pressentiment des regards du lecteur, ma pensée ne pas trop se contrefaire. » (« Journal sans dates [décembre 1909] », *Ibid.*, p. 199.)

⁷ André Gide, « De l'importance du public », *Ibid.* p. 431.

⁸ *Ibid.*, p. 428.

Aussi cet ouvrage dépeint-il des personnages soumis à l'influence d'un imaginaire romanesque conventionnel : à partir d'éléments superficiels, leur imagination leur déroule des schémas types dont ils ne peuvent se défaire. Ainsi, lorsqu'il écrit apprécier Mme Vedel, Édouard évoque-t-il en premier lieu son apparence :

J'aime beaucoup [...] la pastoresse. Madame Vedel ressemble à l'Elvire de Lamartine ; une Elvire vieillie.¹

C'est ce physique évocateur qui le séduit et l'aveugle sur le véritable caractère de Mme Vedel : cette « Elvire » se révèle en effet être injuste et dure envers son entourage. De même, Édouard apprécie chez elle le « flou poétique » de ses phrases inachevées, attribuant une caractéristique littéraire à une personne réelle. Sans cette apparence d'héroïne tragique, l'inachèvement des propos de Mme Vedel deviendrait probablement un tic de langage exaspérant.

De même, le costume est un élément que l'imagination s'approprie pour convoquer des lieux communs. Lilian a bien conscience de ce jeu de l'imagination lorsqu'elle souligne l'influence de la tenue sur les idées de la personne qui le porte².

Je me souviens d'un jour, quand j'étais toute petite, à San Francisco ; on a voulu me mettre en noir, sous prétexte qu'une sœur de ma mère venait de mourir ; une vieille tante que je n'avais jamais vue. Toute la journée j'ai pleuré ; j'étais triste, triste ; je me suis figuré que j'avais beaucoup de chagrin, que je regrettais immensément ma tante... rien qu'à cause du noir. Si les hommes sont aujourd'hui plus sérieux que les femmes, c'est qu'ils sont vêtus plus sombrement.³

Rien que l'habillement influencerait donc sur l'imagination et pousserait à endosser un rôle plus ou moins sérieux, plus ou moins affligé. Elle joue ainsi avec Vincent et l'habille en pacha pour modifier ses pensées⁴. Olivier, quant à lui, bien habillé et rasé de près, est « conscient de sa force, de sa jeunesse, de sa beauté »⁵. Armand change également d'attitude lorsqu'à son tour il est vêtu aux frais de Passavant : le voilà « souriant et le front redressé »⁶. À partir d'un simple costume, l'imagination s'emballe et modifie la représentation qu'un être a de lui-même.

Subtilement, ce procès latent de la littérature éculée peut se lire à travers le décor et l'usage qu'en font certains personnages dans les histoires qu'ils se racontent. Armand Vedel adopte par exemple le rôle du poète maudit lorsqu'il se complait dans une chambre sordide⁷. Il affirme apprécier d'être mal installé et a orné son mur de tableaux sinistres : un cheval affligé de tous les maux

¹ *FM*, p. 233.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ « Oh ! attends ! attends que je t'arrange, s'écria Lilian ravie. Elle sortit d'un coffre oriental deux larges écharpes aubergines, ceintura Vincent de la plus sombre, l'enturbanna de l'autre. [...] Je parie que déjà tu n'as plus les mêmes idées que tout à l'heure. » *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶ *Ibid.*, p. 353.

⁷ « C'était une petite pièce étroite, dont la fenêtre ouvrait sur une cour intérieure où donnaient également les cabinets et les cuisines de l'immeuble voisin. Un réflecteur en zinc gondolé cueillait le jour d'en haut et le rabattait tout blafard. La pièce était mal aérée ; il y régnait une pénible odeur. » *Ibid.*, p. 274.

connus à la famille des équidés, « un tableau symbolique des âges de la vie, depuis le berceau jusqu'à la tombe »¹ et la photographie d'une courtisane du Titien. Cette ambiance délétère le conduit à la création d'un poème : *Le Vase nocturne*, « idée qui [...] [lui] est venue naturellement en respirant l'odeur de cette chambre. »² Incarnant son « rôle »³ jusqu'au bout, il a créé son décor idéal, ce qui, reconnaissons-le, fait de lui un lecteur relativement actif, bien qu'il se laisse complaisamment guidé par l'idée balzacienne que le lieu devrait correspondre au personnage. On constate ainsi que bien des éléments modifient l'attitude des protagonistes, lesquels laissent leur imagination leur dicter une attitude spécifique, tirée de schémas littéraires conventionnels.

Dostoïevski, Proust et Gide s'avèrent donc très critiques vis-à-vis du lectorat qui leur est contemporain. Ce qui l'emporte de façon générale chez le lecteur, ce serait la recherche du confort selon Proust et Gide et celle du divertissement selon Dostoïevski. Tous trois regrettent la soumission de l'esprit critique aux schémas romanesques conventionnels et remarquent que dans chacun de leur roman, la littérature court-circuite la réalité : elle fausse le procès de Dmitri, elle transforme le héros de la *Recherche* en enfant et elle dénature le comportement des acteurs des *Faux-monnayeurs*. Le plaisir de la reconnaissance serait donc un phénomène néfaste dont il faut libérer le lecteur⁴. Notons cependant que ces constatations des auteurs de notre corpus ne sont pas limitées dans le temps : cette pratique d'une lecture passive se pratique encore aujourd'hui.

Que le lecteur moyen se considère le receveur, le destinataire passif d'un récit que lui adresse l'auteur ou son représentant implicite ou explicite dans le roman, c'est là une habitude que des siècles de tradition narrative ont consolidée.⁵

L'imaginaire littéraire inculqué par la tradition narrative semble alors tout puissant : aveuglé par celui-ci, le lecteur répond inconsciemment aux éléments de la vie réelle comme s'il s'agissait d'une construction romanesque, ce qui peut le conduire à rejouer des scènes fictives dans la réalité ou à rejeter cette dernière au profit d'un idéal littéraire.

(c) *La critique du choix de l'imaginaire romanesque au détriment de la vie réelle.*

Si la littérature conventionnelle se conforme à des traditions narratives et sociales, elle a à son tour le pouvoir d'influencer la société, phénomène illustré par *La Comédie humaine*.

[...] le roman de Balzac a exercé, sur ses lecteurs, une suggestion, les a conduits à faire passer dans leur vie,

¹ *Ibid.*, p. 275.

² *Ibid.*, p. 276.

³ Olivier n'affirme-t-il pas à propos d'Armand que c'est « une espèce de rôle qu'il joue » ? (*Ibid.*, p. 115.)

⁴ Vincent Jouve, par exemple, critique les « personnages «culinaires», ingrédients d'un produit de consommation » qui conforte le lecteur dans ses habitudes. Il les oppose d'ailleurs aux « personnages «littéraires» qui déçoivent, voire transforment le goût du lecteur. » (*L'Effet-personnage, op. cit.*, p. 217.)

⁵ David Keypour, *André Gide : Écriture et réversibilité, op. cit.*, p. 149.

dans leur société, un peu de son âme et de son être. Certes Balzac a imité, et a fait concurrence à l'état-civil. Mais à son tour l'état-civil a fait concurrence à Balzac, et la société s'est peuplée de personnages balzaciens.¹

La littérature aurait donc cet incroyable pouvoir de modeler les sociétés humaines en poussant l'homme à agir en fonction d'une fiction. Hans Robert Jauss écrit ainsi que « égarés par les poètes [...] nous voyons la nature dans le miroir des notions anthropocentriques [...] comme si nous ne pouvions supporter de la voir sous son aspect original [...]. »²

Car même si la description littéraire de la réalité ne renvoie pas immédiatement aux *choses*, elle se réfère à la *représentation* que nous en avons – soit qu'elle nous permette de les reconnaître avec évidence, soit qu'elle fasse naître cette représentation chez le lecteur encore jeune ou inexpérimenté qui ne la possédait pas, et préforme ainsi son expérience à venir. [...] l'expérience esthétique apparaît comme un univers à part, et peut cependant se rapporter aux choses mêmes de l'expérience pratique, de la vie réelle.³

Ainsi la littérature peut-elle instituer des normes ou des habitudes dans le monde réel en modifiant les représentations des lecteurs, ce que nos auteurs font eux-mêmes remarquer lorsqu'ils déplorent cette accoutumance à des schémas littéraires simplistes.

i Considérations des auteurs.

Dostoïevski s'insurge d'ailleurs régulièrement contre le fait que la vie humaine se conforme parfois à des constructions fictives.

Des lettrés ! Vous avez même oublié comment on vit d'une vie vivante et vous vivez d'après les livres.⁴

Exaspéré par ce phénomène qu'il juge néfaste, il tente de faire prendre conscience de la fausseté des normes sociales en s'adressant à ses lecteurs dans son *Journal d'un écrivain*.

Ainsi s'est complètement perdu chez nous cet axiome, que la vérité est ce qu'il y a de plus poétique au monde, et particulièrement à son état le plus pur ; davantage même, qu'elle est plus fantastique que tout ce que pourrait feindre ou se fabriquer l'esprit humain, cet esclave de la routine. La vérité, en Russie, a presque toujours un caractère totalement fantastique. C'est qu'en effet les hommes ont tant fait que, pour finir, tout ce que l'esprit humain forge et reforge de mensonges leur devient beaucoup plus compréhensible que la vérité : et il en est ainsi partout et dans le monde entier. La vérité est là sur la table, devant les hommes, depuis des centaines d'années, et ils ne la prennent pas, et ils préfèrent courir après les fruits de leur fantaisie, parce que c'est elle précisément, la vérité, qu'ils tiennent pour étant le fantastique et l'utopique.⁵

Cette critique est d'une grande clarté : la vérité rebute les hommes, car elle ne correspond pas à leurs habitudes de pensée lesquelles sont formées à partir de schémas fictionnels. Or, le phénomène que dénonce Dostoïevski est, selon lui, universel : il ne se limite pas à une période ou à une zone géographique. Le danger de l'accoutumance à des schémas fictifs toucherait donc tout lecteur passif accoutumé à considérer les conventions littéraires plus vraies que les faits réels.

¹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, *op. cit.*, p. 252.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réflexion*, *op. cit.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 291.

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881*, *op. cit.*, p. 194.

⁵ Fiodor Dostoïevski, « Quelques mots sur la hâblerie », *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 182.

Proust, plus moqueur que Dostoïevski sur ce point, ridiculise les lecteurs faisant de la vie réelle le lieu d'accomplissement de situations romanesques. Dans *Contre Sainte-Beuve*, il en fait la caricature à travers Mme de Cardillec, née Forcheville, lectrice tellement influencée par Balzac qu'elle cherche à recréer ses romans dans la réalité¹. Il la représente allant régulièrement habiter une propriété de son mari « avec une grande façade sur la place comme dans *Le Cabinet des antiques*, avec un jardin descendant jusqu'à la Gracieuse comme dans *La Vieille Fille* » « y trouvant un grand charme qu'elle qualifiait elle-même de balzacien. »² Sa vie tourne ainsi autour de personnages balzaciens dont elle a plaqué les masques sur des êtres réels :

Si vous voulez, vous viendrez demain avec moi à Forcheville, me dit-elle, vous verrez l'impression que nous produirons dans la ville. C'est le jour où Mlle Cormon attelait sa jument pour aller au Prébaudet. En attendant mettons-nous à table, vous allez manger un de ces []³, et si vous avez le courage de rester jusqu'à lundi, soir où je « reçois », vous ne quitterez pas ma province sans avoir vu, de vos yeux vu, M. du Bousquier et Mme de Bargeton, et vous verrez en l'honneur de toutes ces personnes allumer le lustre, ce qui causa, vous vous en souvenez, tant d'émotion à Lucien de Rubempré.⁴

Cette lectrice cultivée vit donc dans un monde altéré par les références romanesques⁵. Jean Rousset dit ainsi de Proust qu'il condamne cette « idolâtrie esthétique », « véritable péché qu'il tiendra toujours, et de plus en plus, pour capital, tant les conséquences en sont funestes pour ceux qui se vouent à l'art »⁶. Ainsi, dans une lettre à Jacques Rivière du 17 août 1920, Proust écrit : « On a toujours trop lu »⁷, idée également présente dans *Les Faux-Monnayeurs* où il est dit que Bernard a « trop lu déjà »⁸. La lecture passive, qui enregistre comme vrais des éléments fictifs sans s'interroger sur leur fiabilité, peut donc conduire à soumettre sa vie à des schémas artificiels.

Et en effet, Gide s'inquiète lui aussi de la vision « littéraire » qu'ont certains lecteurs de la réalité. Lors d'un cycle de conférences sur Dostoïevski, il déclare ainsi que « [n]ous vivons sur des données admises, et prenons vite cette habitude de voir le monde, non point tant comme il est vraiment, mais comme on nous a dit, comme on nous a persuadés qu'il était. »⁹ La perception du réel serait ainsi polluée par les habitudes de pensée. Or, dans *Les Faux-monnayeurs*, on retrouve des propos similaires dans la bouche de Strouvillhou, en pleine discussion avec Robert de Passavant.

Je n'y vois [dans la littérature] que complaisance et flatteries. [...] Nous vivons sur des sentiments admis et

¹ Dans le même *Contre Sainte-Beuve*, Proust présente Balzac comme considérant la vie à l'image d'un roman : « Si l'on a beaucoup dit que les personnages étaient pour lui des êtres réels [...] on peut dire que sa vie était un roman qu'il construisait absolument de la même manière. » (Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », *CSB*, p. 266) Le lecteur que dépeint Proust lui rend en quelque sorte la pareille.

² *Ibid.*, p. 293.

³ Espace laissé blanc par Proust.

⁴ Marcel Proust, *CSB*, p. 294.

⁵ Ce texte illustre d'ailleurs le fait que le nom de Forcheville ait été choisi pour sa consonnance balzacienne.

⁶ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. 151.

⁷ Lettre de Marcel Proust à Jacques Rivière, *Correspondance 1914-1922*, *op. cit.*, p. 148.

⁸ *FM*, p. 217.

⁹ André Gide, *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 153.

que le lecteur s'imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime [...]. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours.¹

La littérature est donc nettement mise en cause et l'avis de Strouvillhou, personnage pourtant négatif, semble relayer celui de Gide : le lecteur, victime de la contrefaçon littéraire, serait le jouet de conventions simplistes auxquelles il attribuerait plus de valeur qu'à la réalité. Thomas Cazentre relaye ainsi l'opinion de Gide sur le danger des poncifs littéraires², lesquels seraient capables d'induire un comportement artificiel. Selon le critique, cela explique la forte animosité qu'éprouve Gide envers Chateaubriand, qu'il accuse d'avoir contribué au mensonge littéraire en se dévoilant pour de faux dans ses *Mémoires d'outre-tombe*³. Ce dernier aurait ainsi mis en circulation dans le monde des sentiments contrefaits que le public a repris pour son compte, s'imaginant ressentir des émotions en réalité fictives.

ii Des critiques mises en scène au sein des romans.

Au sein des romans de notre corpus, cet aveuglement littéraire est régulièrement mis en scène. Dans *Les Frères Karamazov*, le comportement de certains personnages ne semble motivé que par l'identification à un schéma littéraire. Marie Kondratievna rêve de duels romantiques à la façon des romans de Pouchkine et perçoit de la beauté dans ce genre de « tableau »⁴, terme révélateur de la prédominance dans son esprit d'une image figée et préconçue. Kolia Krassotkine s'imagine en metteur en scène et organise un « coup de théâtre »⁵ en faisant apparaître un chien que tous croyaient mort. Dans son désir de proposer une « représentation théâtrale »⁶ marquante et de faire durer le suspense, il ne visite Ilioucha que tardivement et précipite la mort du jeune garçon, frappé par l'émotion du spectacle monté par Kolia. Mme Khokhlakov, quant à elle, joue presque malgré elle une scène convenue en mettant à la porte Rakitine sans véritable raison.

Ах, Алексей Федорович! Я сама знаю, что скверно сделала, я всё лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена... Только верите ли, эта сцена все-таки была натуральна, потому что я даже расплакалась [...].⁷

¹ FM, p. 319.

² « Le poncif [...] est un énoncé ni vrai ni faux en soi, tant qu'il n'est qu'une proposition, mais qui, sous l'effet de la répétition notamment, finit par persuader autrui, et se persuader soi-même, de sa propre évidence. » Thomas Cazentre, *Gide lecteur, op. cit.*, pp. 253-254.

³ *Ibid.*, pp. 253-254.

⁴ « C'est effrayant une telle bravoure, surtout quand de jeunes officiers échangent des balles pour une belle. Quel tableau ! Ah ! Si les femmes pouvaient y assister, je voudrais tant... » FK, p. 244. [«Страшно так и храбро, особенно коли молодые офицерики с пистолетами в руках один против другого палят за которую-нибудь. Просто картинка. Ах, кабы девиц пускали смотреть, я ужасно как хотела бы посмотреть.» BK, p. 276.]

⁵ FK, p. 568. Le terme original est «штука» (BK, p. 652) qu'André Markowicz choisit de traduire par «tour» (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 384).

⁶ « Je vais vous montrer un numéro, Karamazov, une représentation théâtrale en son genre [...] ; c'est pour ça que je suis venu. » FK, p. 562. [«Я вам сейчас один фортель покажу, Карамазов, тоже одно театральное представление, [...] я с тем и пришел.» BK, p. 645.]

⁷ BK, p. 691. [« Ah, Alexéï Fiodorovitch, je sais bien que j'ai mal agi ; je mentais, je n'étais nullement fâchée contre lui, mais soudain, il me sembla que ce serait très bien cette scène... Seulement, le croiriez-vous, cette scène était pourtant naturelle, car je pleurais vraiment [...]. » FK, p. 603.]

Le comportement de Mme Khokhlakov n'est pas dicté par ses sentiments, mais par un instinct littéraire : elle veut « faire une scène » dramatique digne de ce nom. On peut également citer le personnage du père Théraponte qui se conforme à la représentation littéraire du fol-en-Christ, devenu un type littéraire depuis Pouchkine¹. Ainsi, face à la décomposition rapide du corps du starets Zosime, laquelle déçoit les moines qui espéraient un miracle, l'histoire que propose le Père Théraponte est bien plus attrayante. Ses gestes et ses paroles exaltés donnent à voir une scène particulièrement romanesque correspondant à la représentation que l'opinion publique se fait d'un homme touché par la grâce et chargé d'exorciser le Mal.

Подняв руки горе, отец Ферапонт вдруг завопил:

— Извергая извергну! — и тотчас же начал, обращаясь во все четыре стороны попеременно, крестить стены и все четыре угла кельи рукой. [...]

Но расходившийся старик еще не окончил всего: отойдя шагов двадцать, он вдруг обратился в сторону заходящего солнца, воздел над собою обе руки и — как бы кто подкосил его — рухнулся на землю с превеликим криком:

— Мой господь победил! Христос победил заходящу солнцу! — неистово прокричал он, воздевая к солнцу руки, и, пав лицом ниц на землю, зарыдал в голос как малое дитя, весь сотрясаясь от слез своих и распростирая по земле руки. Тут уж все бросились к нему, раздались восклицания, ответное рыдание... Иступление какое-то всех обуяло.

— Вот кто свят! вот кто праведен! — раздавались возгласы уже не боязненно, [...].²

Dans quelle mesure le comportement du père Théraponte est-il dicté par des références littéraires ? On peut en effet s'interroger sur la spontanéité de son attitude³. Néanmoins, on constate à nouveau que les spectateurs ont tendance à croire réel ce qui correspond à leurs attentes : les moines adoptent le père Théraponte comme leur nouveau saint parce que sa conduite correspond à la représentation stéréotypée d'un homme touché par la grâce.

Marcel Proust met également en scène ce genre d'attitude dans la *Recherche*. Le personnage du baron de Charlus vit sa vie au travers d'éléments littéraires comme le souligne Jean Rousset⁴.

¹ « À partir de Pouchkine, le *yourodivyj* acquiert droit de cité dans le domaine des arts et des lettres, devient un “type” aisément repérable, maintes fois repris par les poètes et les prosateurs. » Michel Evdokimov, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, Paris, Desclée, « Jésus et Jésus-Christ », n° 67, 2007, p. 233.

² БК, pp. 406-409. [« Les bras levés, le Père Théraponte vociféra : “Je chasse les démons !” Il se mit aussitôt, en se tournant successivement aux quatre coins de la cellule, à faire le signe de la croix. [...] Mais le vieux fanatique n'avait pas fini : à vingt pas il se tourna vers le soleil couchant, leva les bras en l'air et — comme fauché — s'écroula sur le sol en criant : “Mon Seigneur a vaincu ! Le Christ a vaincu le soleil couchant !” / Il poussait des cris de forcené, les bras tendus vers le soleil et la face contre terre ; puis il se mit à pleurer comme un petit enfant, secoué par les sanglots, écartant les bras par terre. / Tous alors s'élancèrent vers lui, des exclamations retentirent, des sanglots... Une sorte de délire s'était emparé d'eux tous. / “Voilà un saint ! Voilà un juste ! s'écriait-on sans crainte [...].” » FK, pp. 361-363.]

³ Robert L. Belknap n'hésite pas à déclarer que son attitude est « a parody of grace which is specifically diabolic, since Ferapont's action is a conscious imitation of the mannerisms of holiness. » (*The Structure of the Brother Karamazov*, op. cit., p. 51.) [« une parodie de grâce qui est spécifiquement diabolique puisque l'action de Théraponte est une imitation consciente des manières de la sainteté. »]

⁴ « Ici encore, Charlus, par cette assimilation saugrenue, confond la vie et l'art, lui-même et un personnage littéraire ; il confirme de la sorte son impuissance foncière à s'élever au niveau de l'invention, qui impliquerait le détachement aussi bien à l'égard de soi-même que de ses admirations livresques. » Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. 155.

Citant abondamment Balzac, mais également Victor Hugo et même des peintres comme Thomas Couture¹, il esthétise sa vie selon ses goûts littéraires. Reprenant le livre préféré de sa génitrice après la mort de celle-ci, la mère du narrateur n'existe dans un premier temps qu'à travers les *Lettres* de Mme de Sévigné et les cite à tout propos. Le héros, lui, recrée des situations littéraires pour tenter (en vain) de ressentir les mêmes émotions que les protagonistes². Il souligne par ailleurs l'étrange force du romanesque qui souffle au lecteur des interprétations fictives de sa propre réalité.

D'ailleurs dans ce roman il y avait des jeunes filles séduisantes, des correspondances amoureuses, des allées désertes où l'on se rencontre, cela me rappelait qu'on peut aimer clandestinement, cela réveillait ma jalousie, comme si Albertine avait encore pu se promener dans des allées désertes. Et il y était aussi question d'un homme qui revoit après cinquante ans une femme qu'il a aimée jeune, ne la reconnaît pas, s'ennuie auprès d'elle. Et cela me rappelait que l'amour ne dure pas toujours et me bouleversait comme si j'étais destiné à être séparé d'Albertine et à la retrouver avec indifférence dans mes vieux jours.³

On remarque ici que le roman et la vie du narrateur présentent des similitudes. En effet, la lecture de cet ouvrage traitant de subterfuges et d'amours clandestins fait écho à sa jalousie et les retrouvailles déçues décrites peuvent évoquer le futur manque d'enthousiasme lorsque le narrateur apprendra qu'Albertine est encore vivante et veut lui parler mariage. Or, comme ce retour d'Albertine ne sera que le fruit de son imagination, on peut se demander dans quelle mesure ce roman n'a pas poussé le narrateur à façonner sa vie à son image. C'est peut-être cette lecture qui a participé à faire du narrateur un jaloux maladif. À une autre occasion, la relation du héros et d'Albertine est assimilée à une situation littéraire lorsque la mère du narrateur reprend les mots de Mme de Sévigné pour décrire ses inquiétudes⁴. Poussé à identifier sa condition à celle d'un personnage, certes réel, mais peint par la littérature, le narrateur transforme une situation complexe en un schéma simplifié et y trouve une justification à son éternelle hésitation.

Je suis un jeune homme indécis et il s'agit d'un de ces mariages dont on est quelque temps à savoir s'ils se feront ou non. Il n'y a rien là de particulier à Albertine.⁵

On constate ainsi qu'assimiler sa situation à un cliché littéraire lui permet de ne plus s'in-

¹ « Venez, reprit-il, n'est-ce pas, voilà le moment agréable des fêtes, le moment où tous les invités sont partis, l'heure de Dona Sol, espérons que celle-ci finira moins tristement. [...] Nous sommes là comme les philosophes de Couture, ce serait le moment de récapituler la soirée [...] » *P* p. 790.

² « Jadis il m'était souvent arrivé en lisant des Mémoires, un roman, où un homme sort toujours avec une femme, goûte avec elle, de désirer pouvoir faire ainsi. J'avais cru parfois y réussir, par exemple, en emmenant avec moi la maîtresse de Saint-Loup, en allant dîner avec elle. Mais j'avais beau appeler à mon secours l'idée que je jouais bien à ce moment-là le personnage que j'avais envié dans le roman, cette idée me persuadait que je devais avoir du plaisir auprès de Rachel et ne m'en donnait pas. » *Ibid.*, p. 671.

³ *AD*, p. 121.

⁴ « Pour moi, je suis persuadée qu'il ne se mariera pas ; mais alors pourquoi troubler cette fille qu'il n'épousera jamais ? Pourquoi risquer de lui faire refuser des partis qu'elle ne regardera plus qu'avec mépris ? Pour troubler l'esprit d'une personne qu'il serait si aisé d'éviter ? » *P*, pp. 865-866.

⁵ *Ibid.*, p. 866.

terroger : la littérature le mène à une simplification pernicieuse de la réalité, ce dont il prend d'ailleurs conscience par la suite¹.

Ce même phénomène est visible dans *Les Faux-monnayeurs*, où plusieurs personnages agissent sous l'influence de scènes conventionnelles. Certains protagonistes jouent avec des tableaux convenus ou des références littéraires, à la façon d'une représentation théâtrale. Par exemple, Lilian reproduit régulièrement une scène éculée, qui semble tirée des *Liaisons dangereuses*, lorsqu'elle exige que ses laquais éclairent la sortie des invités à la bougie pour préserver sa réputation, tout en mettant la clé d'une porte dérobée dans la main de celui qu'elle a choisi pour la nuit². De même, après son suicide raté, La Pérouse adopte une position conventionnelle de martyr³, usant de sa posture, du ton de sa voix et de sa manière de parler pour apitoyer Édouard. Chez les Argonautes, la vie doit être un constant spectacle : Jarry et Bercaïl jouent une fausse scène d'exécution⁴ et le public, afin de compléter la scène de dispute qui s'ensuit, pousse Olivier et Dhurmer au duel⁵. Enfin, lors de son discours, Justinien refuse qu'on ouvre la fenêtre « pour l'acoustique »⁶ : cela risquerait de gâcher sa mise en scène.

D'autres personnages se réfugient dans la littérature et la prennent comme référence afin de savoir comment agir et réagir. Gontran, par exemple, veut créer une belle scène en positionnant correctement le cadavre de son père⁷ et cherche à ressentir la douleur du deuil grâce à une posture stéréotypée⁸. Or, l'échec de sa tentative souligne l'artificialité de la scène : elle réunit, en apparence, toutes les conditions pour créer l'émotion, mais il y manque la sincérité et la spontanéité de la vie réelle. On peut également penser à Félix Douviers qui cherche à s'extirper de sa condition de « comparse »⁹ en adoptant l'attitude d'un héros romantique : il souhaite provoquer l'amant de sa femme en duel¹⁰. Enfin, alors qu'il est sur le point de se suicider, Boris pense à un roman lu il y a longtemps où un bandit exige d'une femme qu'elle fasse sa prière pour la convaincre de sa mort

¹ « Cette pensée me donna une détente profonde, mais courte. Bien vite je me dis : “On peut tout ramener, en effet, si on considère l'aspect social, au plus courant des faits divers : du dehors, c'est peut-être ainsi que je le verrais. [...]” L'histoire du fiancé hésitant et du mariage rompu peut correspondre à cela, comme un certain compte rendu de théâtre fait par un courriériste de bon sens peut donner le sujet d'une pièce d'Ibsen. Mais il y a autre chose que ces faits qu'on raconte. » *Ibid.*, p. 866.

² « L'escalier était sombre ; où il eût été simple, sans doute, de faire jouer l'électricité ; mais Lilian tenait à ce qu'un domestique, toujours, vît sortir ses hôtes. [...] Le laquais alluma les bougies d'un grand candélabre qu'il tint haut devant lui, précédant Robert et Vincent dans l'escalier. » *FM*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁶ *Ibid.*, p. 283.

⁷ « Il est choqué de voir ces mains disjointes. Il voudrait les rapprocher, les unir, leur faire tenir le crucifix. Ça, c'est une bonne idée. » *Ibid.*, p. 50.

⁸ « Dès que Séraphine l'a laissé seul, Gontran se jette à genoux au pied du lit ; il enfonce son front dans les draps, mais il ne parvient pas à pleurer ; aucun élan ne soulève son cœur. Ses yeux restent désespérément secs. » *Ibid.*, p. 50.

⁹ Édouard le désigne ainsi au chapitre X de la troisième partie, p. 303.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 302-304.

prochaine¹. Se conformant aux exigences formulées dans ce récit, il essaye de prier avant sa mort : sa réaction se calque sur un scénario ancien. Et ainsi certains personnages perçoivent ce qui les entoure en fonction de rêveries littéraires : la réalité n'est plus leur élément. Mme Vedel est « enfoncée dans une rêverie poético-religieuse où elle perd tout sens du réel [...] »² tandis que Bernard imagine Laura en héroïne dostoïevskienne³ et assimile Édouard à « l'orateur sacré, selon Bossuet, celui de la sagesse divine. »⁴ Nombreux sont donc les protagonistes des *Faux-Monnayeurs* à regarder le monde à travers des filtres romanesques et à calquer leur comportement sur des *scenarii* littéraires.

iii Le rejet de la réalité au profit de ces schémas romanesques dans les romans de notre corpus.

Cependant, il arrive que la réalité se heurte aux constructions imaginaires et soit alors violemment rejetée. Dans *Les Frères Karamazov*, Ivan déclare ainsi :

Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда. Если бы всё было как на сцене, в балете, где нищие, когда они появляются, приходят в шелковых лохмотьях и рваных кружевах и просят милостыню, грациозно танцуя, ну тогда еще можно любоваться ими.⁵

Les reproductions magnifiées de la réalité créent ainsi des attentes irréalistes et l'image réelle devient inacceptable pour une population de « lettrés ». Nombre d'actions humaines seraient ainsi dictées par l'illusion⁶. Malgré le fait qu'il ait conscience de cette attitude, Ivan lui-même semble en colère contre le diable, car ce dernier ne correspond pas à la représentation qu'il s'en faisait.

Воистину ты лишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, «время и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт? Нет, в тебе таки есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским.⁷

¹ « Boris se souvint d'un roman qu'il avait lu naguère, où des bandits, sur le point de tuer une femme, l'invitaient à faire ses prières, afin de la convaincre qu'elle devait s'apprêter à mourir. » *Ibid.*, p. 372.

² *Ibid.*, p. 109.

³ « Je l'imagine volontiers de ces femmes qui se rebiffent, vous crachent au front leur mépris et déchirent en petits morceaux les billets qu'on leur tend bienveillamment, mais dans une insuffisante enveloppe. » *Ibid.*, p. 128. Ce portrait rappelle Nastasia, une des héroïnes de *L'Idiot*.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *БК*, p. 290. [« En théorie, encore, on peut aimer son prochain, et même de loin : de près, c'est presque impossible. Si, du moins, tout se passait comme sur la scène, dans les ballets où les pauvres en loques de soie et en dentelles déchirées mendient en dansant gracieusement, on pourrait encore les admirer. » *FK*, p. 257.]

⁶ « [...] чуть повыше страдание, за идею например, нет, он [мой благодетель] это в редких разве случаях допустит, потому что он, например, посмотрит на меня и вдруг увидит, что у меня вовсе не то лицо, какое, по его фантазии, должно бы быть у человека, страдающего за такую-то, например, идею. » *БК*, p. 290. [« [...] mais dès que ma souffrance s'élève, qu'il s'agit d'une idée par exemple, [mon bienfaiteur] n'y croira que par exception, car, peut-être, en m'examinant, il verra que je n'ai pas le visage que son imagination prête à un homme souffrant pour une idée. Aussitôt il cessera ses bienfaits, et cela sans méchanceté. » *FK*, p. 257.]

⁷ *БК*, p. 775. [« En vérité, tu m'en veux de n'être pas apparu dans une lueur rouge, « parmi le tonnerre et les éclairs », les ailes roussies, mais de m'être présenté dans une tenue aussi modeste. Tu es froissé dans tes sentiments esthétiques

Ivan rejette ce qui se heurte à ses représentations : ses réactions d'hostilité sont de l'ordre du réflexe. Il se met ainsi en colère lorsqu'il découvre Smerdiakov avec des lunettes, car cet attribut d'intellectuel contrecarre l'image d'idiot qu'il s'était fait de lui¹. De la même manière, Mitia est exaspéré de découvrir des boucles, attribut lié à la jeunesse et à la beauté, chez Liagavi, marchand fruste et ivrogne². Lorsqu'il prend conscience de la différence entre la littérature et la réalité, Dmitri s'exclame : « Quelles tragédies on rencontre dans la vie réelle ! »³ Kalganov va encore plus loin en choisissant sciemment de vivre dans l'illusion puisque son principe de vie est « À quoi bon vivre ? mieux vaut rêver. »⁴ Dostoïevski montre de cette façon l'enfermement dans lequel vit l'imagination humaine formatée par des normes littéraires et son roman est une sorte de manifeste contre la « pensée en uniforme ». Comme l'écrivait Léon Chestov dans « Dostoïevski et la lutte contre les évidences » : « La conscience commune, voilà l'ennemi principal de Dostoïevsky. »⁵

La Recherche présente elle aussi des personnages rejetant la réalité au profit de clichés romanesques. Le baron de Charlus, vivant pourtant enfoncé dans les références littéraires, dénonce ainsi l'erreur de l'opinion publique de confondre caricatures et réalité. Il évoque les clichés sur les homosexuels qui auraient pour attributs spécifiques

l'abondance des bagues par exemple, que les gens incompetents s'imaginent absolument être caractéristique de ce que vous dites, comme ils croient qu'un paysan ne dit pas deux mots sans ajouter *jarniguié*, ou un Anglais *goddam*. C'est de la convention pour théâtre des boulevards.⁶

Notons que le baron de Charlus fait référence à des exemples littéraires tout à fait classiques : le « goddam » du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais et le « jarniguié » du *Don Juan* de Molière, deux formules qui sont employées de façon abusive dans ces pièces comme des caractéristiques langagières d'un type de personnage (respectivement, l'anglais et le paysan). La littérature peut ainsi être la source d'erreurs auxquelles tous les romanciers, même involontairement, participent. Les lecteurs, habitués à identifier tel attribut physique avec telle particularité de caractère,

d'abord, ensuite dans ton orgueil : un si grand homme recevoir la visite d'un diable aussi banal ! Il y a en toi cette fibre romantique raillée par Biéliniski. » *FK*, p. 676-677.]

¹ « На носу его были очки, которых Иван Федорович не видывал у него прежде. Это пустейшее обстоятельство вдруг как бы вдвое даже озлило Ивана Федоровича: “Этакая тварь, да еще в очках!” » *БК*, p. 734. [« Vêtu d'une robe de chambre bariolée, doublée d'ouate et passablement usée, il portait des lunettes, et ce détail, qu'il ignorait, eut le don d'irriter Ivan Fiodorovitch : “Une pareille créature, porter des lunettes !” » *FK*, p. 641.]

² « Митя рассматривал эту физиономию со страшною ненавистью, и ему почему-то особенно ненавистно было, что он в кудрях. » *БК*, p. 456. [« Mitia considèrait cette physionomie avec une véritable haine ; les boucles surtout l'exaspéraient, Dieu sait pourquoi. » *FK*, p. 403.]

³ *FK*, p. 402. [« Каким страшным трагедии устраняет с людьми реализм! » *БК*, p. 456.]

⁴ *FK*, p. 608. [« [...] зачем взаправду жить, лучше мечтать. » *БК*, p. 697.]

⁵ Léon Chestov « Dostoïevski et la lutte contre les évidences » in *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVIII, Paris, Gallimard, 1922, p. 146.

⁶ *P*, p. 801.

plaquent ces systèmes d'équivalence dans le monde réel¹. Par exemple, puisque les romans conventionnels peignent le physique des personnages en fonction de leur valeur morale, bien des lecteurs imaginent que les qualités internes se reflètent sur l'apparence. Le narrateur évoque ainsi les « si fréquentes désillusions quand [les admirateurs] sont admis auprès de l'auteur, dans le visage de qui la beauté intérieure s'est si imparfaitement révélée »², faisant référence à sa propre déception face à Bergotte dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Cependant, le héros a le mérite d'avoir accepté l'apparence physique de l'auteur sans changer d'opinion sur son œuvre. Car il arrive que la force de l'habitude aille jusqu'à modifier la perception de la réalité. Le narrateur remarque d'ailleurs que « [l]'habitude de penser empêche parfois d'éprouver le réel, immunise contre lui, le fait paraître de la pensée encore. »³ Entre la réalité et la perception qu'on en a, se dresse donc « l'habitude de penser », ce dont la littérature, participant à l'instauration de schémas intellectuels, peut être tenue responsable.

Notons pourtant que, chez Proust, la littérature peut aussi aider à accepter la réalité. Pour se consoler de la mort d'Albertine, le narrateur poétise la dernière lettre de la jeune fille.

Il me semblait que c'était non seulement plus doux, mais plus beau ainsi, que l'événement eût été incomplet dans ce télégramme, eût eu moins figure d'art et de destin.⁴

Lisant une situation réelle à travers une esthétique littéraire, il magnifie son deuil grâce à la beauté artistique. De même, on peut y apercevoir l'idée qu'une forme ordinaire devient belle par le seul fait d'être tronquée, expliquant l'intérêt esthétique du fragment. Voir la réalité au travers d'un filtre d'art et de beauté serait donc un soulagement et un moyen de fuite⁵. Car, comme l'écrit Proust, « l'imagination [...] est [...] un filet à désarmer le réel, une flèche à dévitaliser la vie »⁶. Elle permet d'instaurer une distance avec une réalité difficile et d'accepter cette dernière plus facilement, à partir de critères esthétiques et romanesques.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, enfin, ce phénomène de rejet est également observable. Édouard lui-même refuse régulièrement de faire face à la réalité des choses. Par exemple, alors qu'il accepte à grand-peine qu'Oscar Molinier soit le père d'Olivier, il rejette tout à fait sa posture d'amoureux.

Je l'acceptais père de famille (encore qu'il me fût pénible de me dire qu'il était le père d'Olivier), bourgeois,

¹ Karen Haddad-Wotling écrit ainsi dans *L'Illusion qui nous frappe* en citant *Du Côté de chez Swann* que les Cottard « reflètent les réactions effrayées du public, qui “ne connaît du charme, de la grâce, des formes de la nature que ce qu'il en a puisé dans les poncifs d'un art lentement assimilé”, tandis qu'“un artiste original commence par rejeter ces poncifs” (*op. cit.*, p. 217).

² *P*, p. 847.

³ *AD*, pp. 181-182.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ Il en va de même lorsqu'André dévoile au narrateur la « vraie » orientation sexuelle d'Albertine : « S'il faut le dire, si triste malgré tout que je fusse des paroles d'Andrée, je trouvais plus beau que la réalité se trouvât enfin concorder avec ce que mon instinct avait d'abord pressenti, plutôt qu'avec le misérable optimisme auquel j'avais lâchement cédé par la suite. J'aimais mieux que la vie fût à la hauteur de nos intuitions. » (*AD*, p. 189.)

⁶ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, p. 132.

rangé, honnête, retraité ; amoureux, je ne l'imaginais que ridicule. [...] les sentiments qu'il m'exprimait, ni son visage ni sa voix ne me paraissaient faits pour les rendre ; on eût dit une contrebasse s'essayant à des effets d'alto ; son instrument n'obtenait que des couacs.¹

Dans l'esprit du romancier, le physique d'Oscar ne lui permet pas de jouer ce rôle, car il ne correspond pas à l'image stéréotypée d'un homme amoureux. De même, Édouard refuse à Douviers l'envergure d'un « premier rôle » : il n'est qu'un « comparse »² qui « manque de lyrisme »³. Bernard également doit accepter qu'un auteur apprécié ne corresponde pas à ses attentes.

C'est Jarry ! Je le prenais pour un domestique.

— Oh ! tout de même pas, dit Olivier un peu vexé, car il se faisait une fierté de ses grands hommes.

Regarde-le mieux. Tu ne trouves pas qu'il est extraordinaire ?

Il fait tout ce qu'il peut pour le paraître, dit Bernard, ne prisait que le naturel, mais pourtant était plein de considération pour *Ubu*.⁴

On assiste ici à deux attitudes différentes : Olivier est celui qui s'aveugle afin que sa réalité corresponde à ses illusions et Bernard est celui qui remet en cause son idée de l'auteur, comme le narrateur de la *Recherche* face à Bergotte. De même, les femmes de la pension Vedel s'aveuglent sur le véritable coupable du meurtre de Boris : elles interprètent le tremblement nerveux de Ghéridanisol comme « la marque d'une excessive émotion. On préfère tout supposer plutôt que l'inhumanité d'un être si jeune »⁵. L'association convenue de l'enfance et de l'innocence est ainsi la cause d'une erreur judiciaire. Enfin, Olivier ne parvient pas à laisser la littérature de côté : alors qu'Armand se confie enfin sincèrement à lui, il rectifie la citation erronée de Pascal et étouffe l'émotion de son ami⁶. La littérature altérée le concerne plus que le désespoir d'autrui.

On constate donc combien les personnages des *Faux-monnayeurs* sont nourris de littérature, laquelle entre régulièrement en conflit avec la réalité. De cette façon, Gide rappelle à son lecteur le risque d'aveuglement de celui incapable de se détacher de l'imaginaire romanesque. Lui appelle de ses vœux « [u]n esprit non prévenu (ou qui sut se déprendre de ses préventions) [...] et c'est à la non-prévention [qu'il] attache le plus de prix. »⁷

Selon Dostoïevski, Proust et Gide, la littérature aurait donc une force de persuasion non négligeable. Tous trois constatent, avec plus ou moins d'amertume et de virulence la domination

¹ *FM*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 304.

⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁵ *Ibid.*, p. 375.

⁶ « Il reprit plus doucement, tendrement presque : / “Tu te souviens : J'ai versé telle larme pour toi...” / Certes Olivier se souvenait de la phrase de Pascal ; même il était gêné que son ami ne la citât pas exactement. Il ne put se retenir de rectifier : “J'ai versé telle goutte de sang...” » *Ibid.*, p. 279.

⁷ André Gide, « Feuilletts », in *André Gide, op. cit.*, p. 17.

de poncifs et de fantaisies littéraires sur la réalité de la vie¹. Illustrant leurs idées au sein de leur roman, ils ridiculisent plus ou moins directement les personnages ayant recours aux conventions littéraires dans le comportement et donnent à voir l'impact que peut avoir l'imaginaire sur la perception de la réalité². Dans leur roman, on trouve toujours des cas où des êtres plaquent sur le réel qui les entoure des schémas romanesques et des situations types. Or, tout comme ces protagonistes, attirés par ce qu'ils croient reconnaître, le lecteur, lui, serait attiré par des œuvres aux schémas familiers. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss met en avant ce phénomène de reproduction d'habitudes sociales (lesquelles peuvent provenir de la littérature)³ et précise que perturber les règles du jeu inconsciemment intégrées par tous serait le seul moyen de stimuler l'exercice de l'esprit critique chez le lecteur⁴ et de le réveiller de cet habitus⁵ littéraire. Conscients de cela, nos auteurs utilisent la stratégie narrative vue plus tôt dans ce travail pour faire expérimenter à leur lecteur une perturbation féconde de ces « règles du jeu » littéraires.

2) *Destruction des attentes romanesques codifiées.*

Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss continue en soulignant que la littérature peut être le remède à l'omniprésence des poncifs et à l'étouffement de l'esprit critique.

[Le lecteur] ne prend conscience des normes, des règles du jeu, que quand elles sont perturbées. Sauf si l'art et la littérature éveillent chez lui précisément cette conscience. Car c'est là l'une des contributions les plus importantes, quoique encore bien peu étudiée, que l'expérience esthétique apporte à la praxis sociale : faire parler les institutions muettes qui régissent la société, porter au niveau de la formulation thématique les normes qui font la preuve de leur valeur, transmettre et justifier celles qui sont déjà traditionnelles – mais aussi faire apparaître le caractère problématique de la contrainte exercée par le monde institutionnel,

¹ On retrouve cette critique sous la plume d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* lorsqu'il loue les romanciers cherchant à inventer de nouvelles formes. « Ils savent, ceux-là, que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain. » (*Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 10.) Les conventions romanesques rendraient l'homme aveugle à propos de la réalité du monde.

² Notons qu'on retrouve cette vision d'un rôle formateur, voire contraignant, de l'habitude dans le travail d'Umberto Eco, lequel écrit : « tout homme, fût-il un écrivain familier des techniques nouvelles, réagit, lorsqu'il se trouve devant une situation concrète pressante, selon des schémas de compréhension fondés sur l'habitude et sur la notion commune de causalité – précisément parce que ces rapports sont encore, en l'état actuel de notre civilisation, ceux qui peuvent le plus facilement nous guider dans la vie quotidienne. » (*L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, pp. 163-164.)

³ « De tels modèles, que la vie sociale engendre en "habitualisant" certaines actions, c'est-à-dire en les érigeant en stéréotypes de comportement, ont pour effet de provoquer des attentes qui se fixent en normes sociales et peuvent se transmettre de génération en génération sans avoir besoin pour autant d'être expressément formulées ou codifiées comme les dispositions de la loi, les commandements de la religion ou les maximes de la morale. » Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, pp. 294-295.

⁴ « [...] le système des comportements et des relations humaines auquel son environnement l'appelle à obéir a pour lui d'ordinaire un tel caractère d'évidence ou d'invisibilité qu'il ne prend conscience des normes, des règles du jeu, que quand elles sont perturbées. » *Ibid.*, p. 294-295.

⁵ « Il s'agit d'un savoir dans l'ordre du comportement, de l'*habitus*, qui peut s'apprendre par l'action même ou par exemple, comme un rôle que l'on doit jouer, qui implique certaines attitudes et que l'étranger ou l'historien peuvent mieux observer, avec le recul de la distance, que celui qui participe au jeu [...]. » *Ibid.*, pp. 294-295.

éclairer les rôles que jouent les acteurs sociaux, susciter le consensus sur les nouvelles normes en formation et lutter ainsi contre les risques de la réification et de l'aliénation par l'idéologie.¹

La littérature, et particulièrement la littérature ambiguë, celle qui perturbe les « règles du jeu », est donc une arme contre la banalisation et l'uniformisation de la pensée à partir de poncifs artistiques et sociaux. Or, il semble bien que nos auteurs cherchent à mettre en place une littérature de l'inquiétude dans le but d'éveiller les consciences. Afin de transgresser les attentes romanesques codifiées, ils s'attaquent à des normes traditionnelles et instaurent une ambiguïté impossible à résoudre. Ainsi, en France, dans les années 1920 :

Sont transgressées les lois implicites d'un discours romanesque suivi, historique, explicatif, tandis que la réalité sociopsychologique révélée par le roman perd tous contours stables pour composer au contraire un univers d'incertitude et d'interrogation. En massacrant (le mot est de V. Woolf) le personnage-portrait et le récit-discours (le commentaire univoque et explicatif), les romanciers des années vingt mettent en lumière cette relativité proprement historique des formes et des principes esthétiques [...] : le récit et le type, tels que les conçut, par exemple, Balzac, n'ont pas plus force de loi sur le romanesque que ne l'a, sur la peinture, "une figuration perspective de l'espace".²

D'après ce que nous avons déjà pu observer, cette réflexion peut tout à fait s'appliquer aux œuvres de Dostoïevski (et particulièrement aux *Frères Karamazov*), bien qu'elles datent de la fin du XIX^e siècle, de Proust et de Gide. Cette destruction de piliers romanesques au sein de leur roman participe de la stratégie narrative examinée ici : attirer le lecteur dans une œuvre type et en modifier les traits par la suite pour le perdre dans un roman instable, allant à l'encontre des attentes codifiées. On peut cependant s'interroger sur l'ambition d'une telle stratégie et sur les procédés utilisés. L'instauration de fausses pistes au sein du récit, forçant le lecteur à rebrousser chemin, aurait-elle pour enjeu le dépassement de l'horizon d'attente ?

(a) La mise en place de fausses pistes.

Tout lecteur, devant un texte, cherche à unifier ce dernier dans un sens logique. Car, pour reprendre les mots de Vincent Jouve, « lire, [...] est un travail de déchiffrement. »

Or, déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. La lecture romanesque est soumise au principe de pertinence : le besoin de comprendre, l'instinct « interprétatif », sont présents chez tout lecteur.³

Le lecteur est donc un être en recherche : il souhaite comprendre les personnages, connaître les détails de l'intrigue, et même, parfois, en tirer des enseignements. Il s'engage ainsi dans une œuvre comme dans un voyage dont le guide serait le narrateur. Le lecteur suit les pistes suggérées par le texte pour parvenir à construire l'intrigue de manière pertinente et arriver à sa destination sans encombre. Or puisque, comme l'écrit Umberto Eco dans *Lector in fabula*, un texte est « une

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., pp. 294-295.

² Michel Zérafra, *Personne et personnage*, op. cit., p. 25.

³ Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, op. cit., pp. 99-100.

machine à produire des mondes possibles, celui de la fabula, ceux des personnages de la fabula et ceux des prévisions du lecteur »¹, il a le pouvoir de manipuler les pronostics de ce dernier. Or, chacun de nos romans propose régulièrement « une fausse requête de coopération »² et oriente avec dextérité son lecteur vers de fausses pistes afin de mieux le surprendre par la suite. Comment les œuvres de notre corpus suggèrent-elles ces erreurs d'interprétation à leur lecteur ?

Le roman policier est particulièrement propice à faire de la littérature une énigme à résoudre : tout en conservant une structure relativement fixe et reconnaissable (un mystère se met en place au début du roman et tout le récit en est une tentative de résolution) il se fonde sur un principe de recherche et invite le lecteur à participer à l'investigation. En cela, il semble être une forme résolument moderne de la littérature. Or, *Les Frères Karamazov* appartient à ce genre et jouent avec cet investissement du lecteur pour mieux le perdre. Le roman est construit autour d'une fausse piste principale : celle que Dmitri serait l'assassin de son père. En effet, tout suggère que le fils aîné est le meurtrier recherché : ses propos, son attitude, l'ébauche de son caractère et les preuves qui l'accablent après le meurtre. Or, cette fausse piste est savamment organisée par l'auteur. On trouve ainsi dans les *Carnets des Frères Karamazov* cette phrase évocatrice : « Casse-tête. Un mot compromettant à l'avance (au sujet du meurtre du père). »³ Cette réflexion semble s'appliquer au personnage de Dmitri, puisqu'il est celui « compromis » par cet assassinat. L'auteur doit ainsi trouver comment pousser son lecteur dans une mauvaise direction sans que le narrateur soit accusé de mentir. Car alors, l'erreur d'interprétation ne proviendrait pas du lecteur et celui-ci n'aurait pas à remettre en question son raisonnement. Quels sont les procédés utilisés par Dostoïevski pour construire cette fausse piste ?

Tout d'abord, l'ouverture de l'intrigue présente le personnage de Dmitri comme un meurtrier en puissance. Il est un homme violent, capable de mauvaises actions lorsqu'il est ivre ou sous l'emprise de la colère : il humilie en public le capitaine Sniégouïrov ou surgit chez son père et les frappe, lui et Grigori, deux figures de père, l'un biologique et l'autre adoptif. Cette dernière scène semble même être une répétition du meurtre réel : la construction structurelle du roman prend soin de donner à voir une première occurrence pour que, lorsqu'une scène similaire se présente sans être décrite, le lecteur utilise la référence déjà vue pour « remplir le blanc ». La violence qu'a exercée Dmitri Fiodorovitch contre son père est un élément déjà connu et donc facile à imaginer. Ainsi lorsque Proust dit de Dostoïevski que son originalité est « dans la composition »⁴, peut-être entend-

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 221.

² *Ibid.*, p. 156. Umberto Eco continue ainsi : « Le texte fournit des indices destinés à désorienter le lecteur, en le poussant sur la voie de prévisions que le texte n'acceptera jamais de vérifier. » (*Ibid.*, p. 156.)

³ CFK, p. 827.

⁴ Marcel Proust, « Dostoïevski », *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 645.

il le fait qu'il « montre d'abord l'illusion qui nous frappe. »¹ Proust lui-même assimile le personnage de Dmitri à un assassin. Dans son article « Pour un ami (remarques sur le style) » paru dans *La Revue de Paris* le 15 novembre 1920, puis devenu la préface de *Tendres Stocks* de Paul Morand il écrit :

Cela est aussi beau que ces personnages salueurs, analogues à de nouveaux Anges, qui, çà et là, dans l'œuvre de Dostoïevski, s'inclinent jusqu'aux pieds de celui qu'ils devinent avoir assassiné.²

Le salut du *starets* devant Dmitri a donc pris chez Proust, comme chez de nombreux lecteurs, un sens accusateur. Karen Haddad-Wotling souligne pourtant le statut ambigu de ce salut.

[...] c'est un cas de fausse annonce, car la prosternation de Zosime, elle-même « préfigurée » par le profond salut « à la russe » de Katerina Ivanovna ne font qu'anticiper sur la « grande souffrance future » de Dmitri, selon la formule du *starets* et non sur son crime. [...] Ainsi, dans la mesure où cette scène peut apparaître comme symétrique de la première rencontre entre Dmitri et Katerina Ivanovna, elle se rapproche de l'effet de préfiguration, mais d'un effet qui se révèle trompeur.³

Dostoïevski joue ainsi avec les doubles interprétations, dévoilant sa maîtrise de la duperie narrative. Dans un propos qu'il tient à son frère Michel alors qu'il écrit *Le Sous-sol*, et rapporté par Motchoulski, il souligne l'importance de l'inattendu dans le dénouement pour révéler comme essentiel un élément qui semblait anodin.

Comprends-tu ce que c'est en musique le *passage* d'un ton à un autre ? Dans le premier chapitre, apparemment c'est du bavardage, mais subitement dans les deux derniers chapitres, ce bavardage aboutit à une catastrophe inattendue.⁴

Ainsi, déjà dans les années 1860, Fiodor Dostoïevski construisait ses textes autour d'un changement de « ton » : c'est volontairement que la première musique jouée se révèle discordante par la suite, et le passage d'un thème à l'autre doit être subit et inattendu. La composition a donc toujours été un élément crucial dans sa pratique littéraire. Or, cette structure soignée doit, pour être efficace, se fonder sur d'autres procédés présents ponctuellement dans *Les Frères Karamazov*.

Dans le roman se trouvent de nombreuses formulations qui induisent le lecteur en erreur. Les propos de Dmitri Karamazov sont souvent interprétés de façon erronée. Lorsqu'en lavant ses mains pleines de sang, il s'exclame à propos d'un « vieillard »⁵ que « s'il s'était relevé, il ne [lui] aurait pas pardonné »⁶, le lecteur identifie ce « vieillard » à son père. D'autant plus qu'il l'envoie au diable immédiatement après⁷, attitude habituelle de Dmitri envers Fiodor Pavlovitch. Or, il s'avère que ce

¹ P, p. 880. Proust continue : « C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés après d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire. »

² Marcel Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », *Essais et articles*, op. cit., p. 611.

³ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 288.

⁴ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, op. cit., pp. 202-203.

⁵ FK, p. 426. [«Старика!» БК, p. 485.]

⁶ FK, p. 426. [«Если бы встал, так не простил бы [...]» БК, p. 485.]

⁷ «[...] к черту его [...]» БК, p. 485. [« [...], mais qu'il aille au diable ! » FK, p. 426]

« vieillard » dont il parle est en réalité le serviteur Grigori que Mitia a frappé dans sa fuite. Cependant, focalisé sur l'affrontement principal entre le père et le fils, le lecteur néglige ce personnage qui ne semble être qu'un dommage collatéral. Les mots de Mitia lors de son trajet vers Mokroïé résonnent ainsi comme ceux d'un parricide qui s'est « condamné [lui]-même »¹.

Les propos du narrateur sont également bien souvent porteurs d'un sens ambigu. À plusieurs reprises, il suggère que Dmitri s'est rendu coupable d'une chose grave. Alors qu'il relate les pensées du jeune homme imaginant Grouchevka choisissant son père plutôt que lui, il se permet de les commenter ainsi :

и тогда... но тогда... Митя, впрочем, не знал, что будет тогда, до самого последнего часу не знал, в этом надо его оправдать. Намерений определенных у него не было, преступление обдуманно не было.²

Cette annonce du narrateur à propos de l'absence de préméditation suggère au lecteur que Dmitri va effectivement se rendre coupable d'un « crime ». À la relecture, on peut s'interroger : de quel crime parle le narrateur averti de l'innocence de Dmitri ? Évoque-t-il l'agression de Grigori ? Le contexte dans lequel s'inscrit cette phrase donne pourtant à entendre que ce fameux « crime » concerne Grouchevka ou Fiodor Pavlovitch. D'autant plus que le narrateur évoque « une nouvelle circonstance, accessoire, mais fatale et insoluble »³ à venir. Cette notion de fatalité rejoint les grands discours de Dmitri évoquant sa propre tragédie : bien que le lecteur ignore quelle est cette « nouvelle circonstance », il lui semble que le destin se mêle de la vie de Dmitri pour faire de lui un parricide.

Le narrateur induit le lecteur en erreur à bien d'autres occasions. Alors qu'il introduit le personnage de Smerdiakov, il présente ses excuses au lecteur :

[...] мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповаю, что о Смердякове как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести.⁴

Il suggère ainsi qu'il ignore si Smerdiakov sera à nouveau inclus dans son récit ou non. Pourtant, ce narrateur, ayant réuni des informations pour écrire son œuvre, devrait savoir que Smerdiakov est l'assassin et qu'il sera donc question de lui par la suite ! Avant même de le présenter, il insinue ainsi que ce personnage, pourtant central, n'est pas important dans le récit. Enfin, à propos de la crise d'épilepsie de Smerdiakov le jour du meurtre, le narrateur propose au lecteur deux hypothèses :

¹ «[...] я сам осудил себя [...]» БК, р. 499. [« [...] je me suis condamné moi-même [...] » FK, р. 438.]

² БК, pp. 443-444. [« Alors... oh ! alors... Mitia ignorait d'ailleurs ce qui arriverait alors, et il l'ignora jusqu'au dernier moment, on doit lui rendre cette justice. Il n'avait pas d'intentions arrêtées ; le crime ne fut pas prémédité. » FK, р. 392.]

³ FK, р. 392. [«[...] одно совсем новое и постороннее, но тоже роковое и неразрешимое обстоятельство.» БК, р. 444.]

⁴ БК, р. 127. [« [...] je me fais scrupule d'arrêter si longtemps l'attention du lecteur sur des valets et je continue, espérant qu'il sera tout naturellement question de Smerdiakov au cours de mon récit. » FK, р. 109.]

Приключился ли с ним припадок в ту минуту, когда он сходил по ступенькам вниз, так что он, конечно, тотчас же и должен был слететь вниз в бесчувствии, или, напротив, уже от падения и от сотрясения произошел у Смердякова, известного эпилептика, его припадок — разобрать нельзя было [...].¹

L'hésitation semble ainsi n'exister qu'entre ces deux alternatives : l'idée que Smerdiakov a mimé sa crise n'est pas proposée. Le narrateur, supposé connaître le futur de l'histoire qu'il raconte, n'offre donc que des alternatives erronées². C'est ainsi que le lecteur n'envisage plus l'hypothèse que la crise soit fausse qu'avec difficulté et en outrepassant la parole du narrateur.

Les formulations viciées du narrateur et l'ambiguïté des propos des personnages poussent naturellement le lecteur à croire Dmitri coupable. Remarquons qu'un dénommé Aksakov, dans une lettre du 20 août 1880, commente ainsi le *Journal d'un écrivain* et les procédés d'écriture du romancier.

Vous donnez *beaucoup trop* d'un coup au lecteur et quelque chose, inévitablement, reste non dit. Parfois dans vos parenthèses, on saute dans un horizon infini, *avec la perspective d'un lointain si neuf*, que le lecteur en a la tête troublée et tourneboulée...³

Cette critique semble valable pour *Les Frères Karamazov*, où certains développements à venir sont évoqués, mais non explicités, occasionnant une certaine perte de repère temporelle et la tentation de deviner les éléments futurs sans les informations pourtant nécessaires.

Car les révélations tardives constituent un autre procédé du narrateur pour piéger le lecteur. En effet, en fournissant des informations incomplètes, le texte pousse à une interprétation erronée. Ainsi le narrateur passe-t-il des éléments sous silence lorsqu'il décrit la liasse de billets de banque qu'a soudain Dmitri en revenant de chez son père, les mains couvertes de sang. La présence de l'argent entre les mains de Dmitri semble une preuve inévitable de sa culpabilité : le narrateur, rapportant les faits et gestes du personnage ce soir-là, a pourtant passé sous silence le moment où le jeune homme récupère l'argent caché sous sa chemise. D'ailleurs, le narrateur avoue de lui-même taire un des moyens de Dmitri d'obtenir l'argent tant désiré.

Забегая вперед: то-то и есть, что он, может быть, и знал, где достать эти деньги, знал, может быть, где и лежат они. Подробнее на этот раз ничего не скажу, ибо потом всё объяснится; но вот в чем состояла главная для него беда, и хотя неясно, но я это выскажу; чтобы взять эти лежащие где-то средства, чтобы иметь право взять их, надо было предварительно возратить три тысячи Катерине Ивановне [...]. [...] Тогда же, в ту ночь, расставшись с братом, почувствовал он в исступлении своем, что лучше даже «убить и ограбить кого-нибудь, но долг Кате возратить».⁴

¹ БК, p. 343. [« Avait-il eu une attaque en descendant les marches qui l'avait fait rouler jusqu'en bas sans connaissance, ou bien était-ce la chute et la commotion qui l'avaient provoquée, on n'en savait rien. » FK, p. 302.]

² À moins qu'il ne relaye les pensées de Marthe Ignatiévna qui trouve Smerdiakov évanoui ? Cette phrase serait alors du discours indirect libre. Cependant, cette interprétation n'est envisageable qu'à la relecture : lors d'une première découverte du texte, ce type de discours n'est pas visible dans ce passage.

³ Cité par Jacques Catteau, « Note n° 2 », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 877.

⁴ БК, pp. 444-445. [« Il savait peut-être où trouver cet argent. Je n'en dirai pas davantage pour le moment, car tout s'éclaircira, mais j'expliquerai sommairement en quoi consistait pour lui la pire difficulté ; pour se procurer ces ressources, pour avoir le droit de les prendre, il fallait d'abord rendre à Catherine Ivanovna ses trois mille roubles [...]. [...]

Le narrateur ici manipule soigneusement les informations qu'il rapporte, jouant avec le silence et le sous-entendu. Le fait qu'il taise l'origine de l'argent auquel pense Dmitri, mais rapporte ses pensées par rapport à sa dette envers Catherine Ivanovna favorise l'idée que l'aîné des Karamazov commettra un meurtre. De plus, les évocations de la future situation d'accusé du personnage¹ font entrevoir la perspective d'un procès pour un crime lié à l'argent. Le lecteur imagine alors l'évidence : que Dmitri va tuer et dévaliser son père. Mais l'élément le plus suggestif est le blanc textuel au moment où Dmitri Fiodorovitch s'apprête à frapper Fiodor Pavlovitch. Ce silence soudain permet au lecteur de se tromper tout à fait sur le coupable.²

Le texte prend soin d'accompagner le lecteur dans ses erreurs grâce aux autres personnages intradiégétiques, lesquels croient tous à la culpabilité de Dmitri. Fénia, le voyant attraper le pilon, s'exclame « Seigneur, il veut tuer quelqu'un ! »³. Mme Khokhlakov, en réponse au récit de Piotr Illitch, saute sur la conclusion que « [c]'est son vieux père qu'il a tué ! »⁴ Piotr Illitch lui-même, qui souhaitait pourtant trouver Dmitri innocent, est forcé de conclure à sa culpabilité devant le témoignage de Grigori⁵. Cependant, alors que Dmitri est emmené par la police, après son interrogatoire à Mokroïé, le personnage de Kalganov est seulement « presque convaincu de la culpabilité de Mitia. »⁶ Ainsi, il demeure une certaine place au doute, ce que révèle d'ailleurs la lettre qu'envoie E. N. Lebedeva à Fiodor Dostoïevski le 8 novembre 1879. Cette lectrice s'interroge sur les points de suspension placés au moment du coup fatal⁷ et sur ce qu'ils laissent entendre. Étonnamment, l'auteur lui répond complaisamment : il lui indique qui est le véritable meurtrier et attire son attention sur les indices laissant entendre que Dmitri est innocent.

La même nuit, il sentit dans son délire qu'il valait mieux "tuer et dévaliser quelqu'un, mais s'acquitter envers Katia". » FK, pp. 392-393]

¹ «Но, таким образом, запомнился и обозначился факт, что "накануне некоторого события, в полдень, у Мити не было ни копейки и что он, чтобы достать денег, продал часы и занял три рубля у хозяев, и всё при свидетелях"» БК, р. 453 [« Mais de cette façon on constata et on se souvint qu'«à la veille d'un certain événement Mitia n'avait pas le sou, que pour se procurer de l'argent il avait vendu une montre et emprunté trois roubles à ses logeurs, tout cela devant témoin.» » FK, р. 400] ; «Но таким образом опять получился факт, что всего за три, за четыре часа до некоторого приключения, о котором будет мною говорено ниже, у Мити не было ни копейки денег, и он за десять рублей заложил любимую вещь, тогда как вдруг, через три часа, оказались в руках его тысячи...» БК, р. 463. [« Mais de cette façon on constata de nouveau que, trois ou quatre heures avant un certain événement dont il sera question, Mitia était sans le sou et avait engagé un objet auquel il tenait, tandis que trois heures plus tard il se trouvait en possession de milliers de roubles... » FK, р. 408.]

² Nous étudierons ce procédé plus tard dans ce travail et ne faisons que l'évoquer pour l'instant.

³ FK, р. 416. [«Ах господи, он убить кого хочет! — всплеснула руками Феня.» БК, р. 472.]

⁴ FK, р. 473. [«Это он старика отца своего убил!» БК, р. 540.]

⁵ «Тут-то вот Марья Кондратьевна и побежала и всполошила всех у исправника. Прибытие же Петра Ильича упредила всего только пятью минутами, так что тот явился уже не с одними своими догадками и заключениями, а как очевидный свидетель, еще более рассказом своим подтвердивший общую догадку о том, кто преступник (чему, впрочем, он, в глубине души, до самой этой последней минуты, всё еще отказывался верить)» БК, р. 548. [« Sur l'ordre de Grigori, Marie Kondratievna courut chez l'*ispravnik* donner l'alarme. Elle précéda de cinq minutes Piotr Ilitch, de sorte que celui-ci arriva comme témoin oculaire, confirmant par son récit les soupçons contre l'auteur présumé du crime, que jusqu'alors, au fond de son cœur, il avait refusé de croire coupable. » FK, р. 479.]

⁶ FK, р. 534. [«О, он поверил в виновность Мити почти вполне!» БК, р. 614.]

⁷ Voir la note °1 de la lettre 824, in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, р. 723

Lorsque Dmitri Karamazov saute de la palissade et entreprend d'essuyer le sang de la tête du vieux serviteur qu'il a blessé, par là même et par les mots : « Le vieux s'est trouvé là au mauvais moment », etc., il dit déjà en quelque sorte au lecteur qu'il n'est *pas* le parricide.¹

De même, la reprise du texte après le silence annonce l'innocence de Mitia². Cependant, rares sont les lecteurs à ne pas tomber dans le piège du roman et à croire en l'innocence de Dmitri. La construction de la culpabilité de l'aîné des Karamazov est en effet d'une force telle que le lecteur occulte les indices indiquant son innocence à la façon de ces lecteurs négligeant inconsciemment les passages ne correspondant pas à leur idée de l'intrigue ou des personnages. Le recours à la fausse piste s'avère être une des caractéristiques des *Frères Karamazov*.

À la recherche du temps perdu propose également de nombreuses fausses pistes, à l'image de celles qu'emprunte le héros du roman. À la différence des *Frères Karamazov*, l'œuvre n'est pas construite autour d'une hypothèse erronée centrale, mais de nombreuses petites. Par exemple, rien qu'au sein du « roman d'Albertine », le lecteur est invité à réfléchir à de nombreux points qui interrogent le narrateur : les réactions de la jeune fille, ses amours et ses potentiels mensonges. Or, guidé par le héros, le lecteur s'engage souvent sur de fausses pistes. *La Recherche* semble donc elle aussi chercher à créer des mirages³.

Afin d'égarer le lecteur, Proust joue avec la multiplicité des voix narratives dont la position temporelle incertaine empêche l'identification. En effet, le lecteur ne parvient pas toujours à situer de quelle strate temporelle provient la voix qu'il entend⁴. Il peut ainsi confondre la voix du jeune héros et celle du vieux narrateur. Parfois, alors qu'il croit écouter le narrateur, celui qui, normalement, a vérifié ses informations, il découvre qu'il s'agit en réalité du héros, affirmant une chose qui se révélera fausse par la suite. Jean-Yves Tadié remarque d'ailleurs que ce dernier « est d'abord sujet à l'erreur : innombrables sont les héros, les paroles, les gestes sur lesquels le narrateur se trompe, mais comme il ne le sait pas, nous n'en sommes pas avertis. »⁵ Par exemple, dans *La Prisonnière*, le héros affirme sans hésitation que Mlle Vinteuil est la cause de l'embarras d'Albertine lors de son retour de chez les Verdurin.

Et voulant profiter de ce que j'allais pouvoir lui montrer que j'étais au courant pour le départ de Balbec : « Ainsi tenez, vous saviez que Mlle Vinteuil devait venir chez Mme Verdurin l'après-midi où vous êtes allée au Trocadéro. » Elle rougit. « Oui, je le savais. — Pouvez-vous me jurer que ce n'était pas pour ravoir des

¹ *Ibid.*, p. 724.

² «Бог, — как сам Митя говорил потом, — сторожил меня тогда» [...]» БК, p. 476. [« Dieu m'a préservé à ce moment », devait dire plus tard Mitia [...]. » FK, p. 419.]

³ Karen Haddad-Wotling souligne d'ailleurs que « [c]e que Proust admire tant chez Dostoïevski, c'est précisément cet effet de "trompe-l'œil" qui gêne tant Rivière, et qui rappelle bien sûr les "trompe-l'œil" d'Elstir auquel le romancier russe est comparé à deux reprises. » (*L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., pp. 81-82.)

⁴ Est-elle située dans le passé, c'est-à-dire dans la diégèse ? Ce serait alors la voix du jeune narrateur. Est-elle située dans le moment de l'écriture, c'est-à-dire le présent ? Ce serait alors la voix du vieux narrateur, celui à l'origine de l'écriture.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., pp. 38-39.

relations avec elle ? — Mais bien sûr que je peux vous le jurer. Pourquoi “ravoir” ? je n’en ai jamais eu, je vous le jure. » J’étais navré d’entendre Albertine me mentir ainsi, me nier l’évidence que sa rougeur m’avait trop avouée. Sa fausseté me navrait.¹

Il semble n’y avoir aucun doute quant à la validité de ces informations. Albertine « nie l’évidence » visible sur son visage. Or, le lecteur n’assistant pas à la scène est bien obligé de croire celui qui était présent. De plus, par la suite, cette interprétation est réitérée avec assurance². Pourtant, dans *Albertine disparue*, Andrée rectifie l’erreur du héros : la rougeur d’Albertine était due à la présence d’Octave « Dans-les-choux », nouveau prétendant proposé par Mme Verdurin³. Ce n’est qu’alors que le narrateur revient sur ses affirmations passées⁴, après avoir convaincu le lecteur de la véracité de son interprétation. Car, en effet, la cause de la rougeur d’Albertine est présentée comme une certitude : cette voix assurée semblait appartenir au narrateur âgé alors qu’elle était celle du héros jaloux. Le même phénomène a lieu lors de l’annonce de la mort de Bergotte.

J’appris, ai-je dit, que ce jour-là Bergotte était mort. Et j’admirai l’inexactitude des journaux qui — reproduisant les uns les autres une même note — disaient qu’il était mort la veille. Or la veille Albertine l’avait rencontré, me raconta-t-elle le soir même, et cela l’avait même un peu retardée, car il avait causé assez longtemps avec elle. C’est sans doute avec elle qu’il avait eu son dernier entretien.⁵

Ce passage donne raison à Albertine et incrimine les journaux. Ce récit fait au passé semble digne de foi : l’usage du présent suggère une vérité toujours actuelle prononcée par le narrateur reprenant la parole au héros. Pourtant, à la page suivante, le narrateur revient sur ces affirmations : Albertine lui a menti⁶. On remarque qu’il prend soin de laisser au lecteur le temps de croire le héros avant de le détromper : au lieu d’annoncer dès le début avoir eu tort de croire Albertine, il se tait et fait expérimenter au lecteur sa propre erreur. Cette polyphonie de la *Recherche* ne correspond pourtant pas à la logique du pacte narratif. Puisque le narrateur est supposé être l’auteur du texte, il devrait pouvoir corriger les erreurs du héros. Or leurs voix se mélangent au sein du récit pour la plus grande confusion du lecteur lequel est invariablement précipité dans les erreurs du héros⁷.

¹ *P*, pp. 897-898.

² « Quelle tristesse d’avoir à me rappeler qu’elle m’avait ainsi menti en me jurant, trois jours avant de me quitter, qu’elle n’avait jamais eu avec l’amie de Mlle Vinteuil ces relations qu’au moment où Albertine me le jurait sa rougeur avait confessées ! Pauvre petite, elle avait eu du moins l’honnêteté de ne pas vouloir jurer que le plaisir de revoir Mlle Vinteuil et son amie n’entraînait pour rien dans son désir d’aller ce jour-là chez les Verdurin. » *AD*, p. 91.

³ « Mais vous avez mal compris ce billet. La personne que Mme Verdurin voulait faire rencontrer chez elle avec Albertine, ce n’était pas du tout l’amie de Mlle Vinteuil, c’était le fiancé, “je suis dans les choux”, et le sentiment familial est celui que Mme Verdurin portait à cette crapule qui est en effet son neveu. » *Ibid.*, p. 198.

⁴ « La révélation que Mlle Vinteuil devait venir m’avait paru l’explication, d’autant plus qu’Albertine allant au-devant, m’en avait parlé. Et plus tard n’avait-elle pas refusé de me jurer que la présence de Mlle Vinteuil ne lui faisait aucun plaisir ? » *Ibid.*, p. 200.

⁵ *P*, p. 693.

⁶ « Je devinai longtemps après que j’avais faussement accusé les journaux d’inexactitude, car ce jour-là Albertine n’avait nullement rencontré Bergotte. Mais je n’en avais point eu un instant le soupçon tant elle me l’avait conté avec naturel, et je n’appris que bien plus tard l’art charmant qu’elle avait de mentir avec simplicité. » *Ibid.*, p. 694.

⁷ « Judging is deliberately made a difficult endeavor in the *Recherche*, as the reader’s path — and Marcel’s — are strewn with deceptive impressions and invitations to misinterpretation. » Walter Kasell, *Marvel Proust and the strategy of reading*,

Le narrateur incite également le lecteur à l'erreur en passant certains éléments sous silence. Devant le télégramme de Gilberte, il relaye sa première lecture sans préciser que celle-ci est fautive :

Mon ami vous me croyez morte, pardonnez-moi, je suis très vivante, je voudrais vous voir, vous parler mariage, quand revenez-vous ? Tendrement. Albertine.¹

Et ainsi le lecteur fait-il, à son tour, revivre Albertine, d'autant plus que, par la suite, sa mort est à nouveau présentée comme fictive². Or, le narrateur révèle plus tard que ce télégramme provient en réalité de Gilberte annonçant son mariage : Albertine est bien morte³. À nouveau, le fait que cette révélation soit différée permet au lecteur de s'enfoncer dans une fausse interprétation. Cependant, un temps long n'est pas nécessaire pour créer l'erreur : alors que la mort de Bergotte a été annoncée plus tôt, le narrateur commence un paragraphe en soulignant la présence de celui-ci.

Le surlendemain matin je me réjouis que Bergotte fût un grand admirateur de mon article, qu'il n'avait pu lire sans envie. Pourtant au bout d'un moment ma joie tomba. En effet Bergotte ne m'avait absolument rien écrit. Je m'étais seulement demandé s'il eût aimé cet article, en craignant que non. À cette question que je me posais, Mme de Forcheville m'avait répondu qu'il l'admirait infiniment, le trouvait d'un grand écrivain. Mais elle me l'avait dit pendant que je dormais : c'était un rêve.⁴

Ici, bien que le récit soit rapidement discrédité, le lecteur expérimente tout de même un moment de confusion : Bergotte est, normalement, déjà mort et le narrateur ne fréquente pas Mme de Forcheville. De plus, deux phrases presque immédiatement consécutives se contredisent. Cependant, le lecteur n'a pas d'autre choix que de continuer sa lecture et de rectifier son interprétation au fur et à mesure. De cette façon, il est poussé à l'erreur comme le rappelle Walter Kasell⁵. En cherchant à susciter l'erreur ou la confusion du lecteur, Proust suit les techniques de Dostoïevski comme le souligne Karen Haddad-Wotling :

Commencer par « l'illusion qui nous frappe », s'exposer au rire, voire à l'accusation d'incohérence, n'est pas, encore une fois, un procédé stylistique parmi d'autres, mais une démarche fondamentale décrite par Dostoïevski lui-même, et remarquablement identifiée par Proust — pour la bonne raison, naturellement,

op. cit., p. 47. [« Juger est une tâche rendue délibérément difficile dans la *Recherche* puisque la route du lecteur, et celle de Marcel, sont jonchées d'impressions trompeuses et d'invitation à la mésinterprétation. »]

¹ *AD* p. 221.

² En effet, on peut lire à propos de la disparition d'Albertine : « la mort — ou ce que j'avais cru la mort — » (*Ibid.*, p. 222). Cette précision entre tirets semble indiquer l'erreur du jeune héros rectifiée par le vieux narrateur.

³ Précisons que Nathalie Mauriac, dans *Proust inachevé*, soulève la possibilité qu'Albertine ne soit pas morte, les derniers remaniements commencés par Proust juste avant sa mort suggérant une entente entre Saint-Loup (Sodome) et elle (Gomorrhe) pour mentir au héros. Elle écrit ainsi : « L'erreur de lecture commise par le héros relativement à la deuxième dépêche (dans le deuxième chapitre d'*Albertine disparue*) projette un doute rétrospectif sur l'interprétation qu'il avait fournie de la première (dans le premier chapitre d'*Albertine disparue*) : et si, là aussi, il s'était trompé ? » (Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 188.)

⁴ *AD*, p. 171.

⁵ « Confused by the long passages and difficult syntax, the reader assembles rather accidental groupings of meaning around the numerous subordinate clauses — before the whole sentence is apparent. Like a judge, he is continually being forced to determine significance before adequate evidence is at hand. » (*Marcel Proust and the strategy of reading, op. cit.*, p. 71.) [« Désorienté par les passages longs et la syntaxe difficile, le lecteur reconstitue de façon relativement accidentelle des groupements de sens autour de nombreuses clauses subordonnées, avant que la phrase complète n'apparaisse. Comme un juge, il est continuellement forcé d'établir un sens avant d'avoir tous les éléments en main. »]

qu'il s'agissait là d'une perspective essentielle de la *Recherche* : peindre des erreurs, sans devoir dire d'emblée que ce sont des erreurs, au risque de provoquer l'incompréhension, voire le rire.¹

Ainsi le lecteur perd-il peu à peu confiance dans le narrateur, après avoir vu les affirmations de ce dernier se révéler régulièrement fausses. Au cours de sa lecture, il semble avoir de plus en plus tendance à croire les faits plutôt que les intuitions du narrateur. D'autant plus que ce dernier nie constamment des éléments *a priori* fiables, comme dans dans *Albertine disparue* où il refuse de croire à la sincérité de la lettre de la jeune fille.

L'épouser, c'est ce que j'aurais dû faire depuis longtemps, c'est ce qu'il faudra que je fasse, c'est cela qui lui a fait écrire sa lettre dont elle ne pense pas un mot [...]. Oui, c'est cela qu'elle a voulu, c'est cela l'intention de son acte, me disait ma raison compatissante ; mais je sentais qu'en me le disant ma raison se plaçait toujours dans la même hypothèse qu'elle avait adoptée depuis le début. Or je sentais bien que c'était l'autre hypothèse qui n'avait jamais cessé d'être vérifiée.²

Le narrateur rapporte ici son déni de la réalité, tout en reconnaissant cependant, grâce au temps écoulé, qu'au fond de lui, il connaissait la vérité : Albertine est partie de son plein gré et ne souhaite pas revenir. Par la suite, le narrateur reconnaît à nouveau sa difficulté à accepter les faits :

Car tout le temps j'avais imaginé dans l'absurde ses intentions qui n'avaient été que de revenir auprès de moi et que quelqu'un de désintéressé dans la chose, un homme sans imagination, le négociateur d'un traité de paix, le marchand qui examine une transaction, eussent mieux jugées que moi.³

Le lecteur, prenant la place de « quelqu'un de désintéressé », conclut ainsi qu'Albertine souhaitait effectivement partir et que le héros s'illusionnait sur son désir de revenir. Pourtant, après l'annonce de la mort de la jeune fille, celui-ci reçoit une lettre où elle demande à rentrer. Voilà l'intuition initiale du héros soudainement confirmée : Albertine n'était pas sincère dans ses lettres ! Le narrateur se révèle alors avoir à nouveau manipulé le lecteur pour l'orienter vers une mauvaise interprétation : en usant de sa crédibilité branlante, il suggère au lecteur que celui-ci a raison de se méfier de lui pour finalement l'informer que cette circonstance était en réalité celle où il fallait lui faire confiance. On constate ainsi que « [...] peu de vérités à venir sont livrées en clair, peu d'événements : ni la mort d'Albertine, ni le contenu de la vocation, si bien que le roman s'avance masqué. »⁴

Les Faux-monnayeurs, quant à eux, sont moins nettement mystificateurs. Pourtant le lecteur se trouve tout de même fréquemment engagé dans des interprétations erronées. Grâce à divers procédés, le texte oriente souvent, non pas vers de fausses pistes, mais vers des impasses : il suggère des interprétations qui demeurent en suspens et n'ont pas d'application ultérieure.

La polyphonie participe à ces malentendus : la voix du narrateur est parfois indissociable

¹ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 207.

² *AD*, pp. 6-7.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, pp. 364-365.

de celles des personnages grâce à un discours indirect libre très ambigu. La distinction est d'autant plus difficile que la voix du narrateur est fortement individualisée¹ : celui-ci n'a pas un ton différent de celui de ses protagonistes. Il devient donc parfois difficile d'identifier la source des mots lus dans *Les Faux-monnayeurs*. Or, la fiabilité des propos varie selon l'origine : le lecteur a tendance à faire plus confiance au narrateur qu'aux personnages. Ainsi, lorsque certaines phrases paraissant à la première lecture appartenir au narrateur semblent rétrospectivement être du discours indirect libre, le lecteur change d'avis sur la valeur des informations fournies. Ce cas de figure peut être observé dès le début des *Faux-monnayeurs* alors que le narrateur nous rapporte les pensées de la mère de Bernard après le départ de son fils :

Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable. Elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas.²

Le lecteur qui lit ce roman pour la première fois considère naturellement cette phrase comme une affirmation du narrateur omniscient, d'autant plus que cet élément se trouve dans un passage où celui-ci assume sa position de démiurge et observe simultanément différents personnages. Pourtant, plus tard le lecteur apprend incidemment que madame Profitendieu a quitté son mari³. Il s'interroge alors : était-ce une erreur de la part du narrateur ? Il semble plutôt que cette première affirmation erronée soit en réalité un discours indirect libre ambigu provenant de Mme Profitendieu⁴. Le narrateur aurait volontairement laissé en suspens le statut de cette prédiction pour donner l'occasion au lecteur de se méprendre. L'incertitude qu'instaure le discours indirect libre au sein du récit en fait en effet un mode de discours particulièrement intéressant dans l'optique d'une stratégie fondée sur l'instabilité de la parole.

Parce que c'est une technique qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant.⁵

Certains passages au statut incertain fournissent ainsi des informations dont la fiabilité demeure floue. Par exemple, on peut penser aux commentaires subjectifs qui semblent provenir du narrateur, mais dont, finalement, l'origine est ambiguë.

Olivier, qui croyait ne plus jamais rougir, rougit. Comment ne pas voir, dans ces mots, malgré leur ton très

¹ Le narrateur porte souvent des jugements et commente les actions des personnages comme, par exemple, dans le chapitre VII de la deuxième partie, intitulée « L'auteur juge ses personnages ».

² *FM*, pp. 31-32.

³ *Ibid.*, p. 328.

⁴ Le même phénomène s'observe à propos du jeune Léon Ghéridanisol dont les actions à venir sont parfois décrites au futur (« Ces propos divertiront beaucoup son cousin Strouvillou, quand il les lui rapportera ce soir. » [*Ibid.*, p. 251] ; « Il rendra compte de sa mission bien remplie. » [*Ibid.*, p. 260]). Est-ce le narrateur omniscient qui parle ou bien le jeune homme ? Dans un des cas, cela suppose que les actions décrites auront bien lieu, dans l'autre, cela signifie que le lecteur se trouve dans l'esprit du personnage.

⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 129.

cordial, de l'ironie ?¹

Bernard ne l'avait sans doute pas dite dans une intention hostile, mais comment la prendre autrement ?²

Cela était dit sur un ton grave, si tendre, si fraternel... Olivier sentit chanceler son assurance.³

Si le narrateur est à l'origine de ces propos, les informations qu'ils relayent sembleraient fiables et assurées. Cependant, si Olivier en est à l'origine, le lecteur peut en tirer des conclusions sur le ressenti du jeune homme. Ainsi les moindres commentaires sur le ton adopté deviennent suspects. Or, cette ambiguïté de la parole ne semble pas accidentelle puisque, dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide réfléchit à une façon d'égarer son lecteur.

[...] Lafcadio par exemple essaierait en vain de nouer des fils ; il y aurait des personnages inutiles, des gestes inefficaces ; des propos inopérants, et l'action ne s'engagerait pas.⁴

La construction des *Faux-Monnayeurs*, à la façon de celle des *Frères Karamazov* et de la *Recherche*, résulte donc du désir de l'auteur de placer des leurres pour son lecteur à des points stratégiques. C'est pourquoi le texte met l'accent sur des éléments qui ne reviendront plus par la suite et élabore des impasses narratives dans lesquelles le lecteur est invité à s'engager aux côtés du narrateur. On trouve ainsi de nombreux passages prometteurs qui se révèlent stériles. Comme le fait remarquer Raymond Fernandez, « *Les Faux-Monnayeurs* sont une suite de départs, d'amorces qui font long feu, les personnages perdant leur durée dès qu'ils commencent à vivre sérieusement. »⁵ On peut par exemple penser au passé d'Édouard et de Laura⁶, à la suggestion qu'Édouard éprouve de l'amour pour Bernard⁷, ou aux sentiments que Bernard et Olivier semblent ressentir l'un pour l'autre⁸. Ces différents éléments sous-entendent tous des péripéties sentimentales qui ne se développeront pas. De même, certains arcs de l'intrigue sont introduits pour n'être plus qu'un élément de second plan ou bien même disparaître tout à fait. Il en va ainsi du mystère du père naturel de Bernard dont la recherche n'est finalement jamais un enjeu du roman et du couple que forment Vincent et lady Griffith qui disparaît presque complètement à partir de la deuxième partie. Ainsi, de nombreuses pistes ne sont en réalité que des culs-de-sac narratifs : la construction du roman semble minée par une attitude qu'on pourrait qualifier d'ironique de la part du narrateur. En jouant constamment avec son public sans se dissimuler, celui-ci tourne les attentes de ses lecteurs en dérision. Dans un article intitulé « Registres de l'ironie gidienne, le cas des *Faux-monnayeurs* », Raymond Gay-Crosier affirme d'ailleurs :

¹ *FM*, p. 255.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 289.

⁴ *JFM*, p. 30.

⁵ Raymond Fernandez, article publié dans *La Nouvelle Revue Française* le 1^{er} juillet 1926, repris dans le *BAAG*, n° 21, janvier 1974, pp. 28-35.

⁶ « Au-dessus des noms, nous avons inscrit une date. / "Vingt-huit ans. / - Et moi seize. Il y a dix ans de cela." / Le moment n'était pas bien choisi pour remuer ces souvenirs [...]. » *FM*, p. 105.

⁷ « À quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ?... » *Ibid.*, p. 182.

⁸ Voir les exemples donnés ci-après, page suivante.

Dans ce contexte, la tâche principale de l'ironie est d'amener une rupture, effectuée par l'acte de lecture, de toute symétrie formelle et conceptuelle préconçue, de briser toute attente d'une œuvre centralement axée, donc fermée.¹

Or, ces éléments demeurant caducs sont souvent suggérés de manière insidieuse par le narrateur, lequel crée ainsi des attentes qui n'auront pas de concrétisation dans la suite de l'œuvre. En effet, Gide calcule soigneusement les mots de son narrateur, comme le révèle cette remarque du *Journal des Faux-monnayeurs*.

[...], car elle ne veut plus croire à son amour, à cause de ses précédentes « infidélités » (l'emploi à dessein le mot le plus trompeur) d'ordre purement charnel.²

Le texte cherche donc à « tromper » son lecteur, lui soufflant une interprétation inexacte grâce à des termes fallacieux. On trouve un exemple de ce procédé lorsque Bernard se réveille dans le lit d'Olivier au début du chapitre VI.

Son ami, pendant leur sommeil, ou du moins pendant le sommeil de Bernard, s'était rapproché, [...]. Bernard n'a qu'une courte chemise de jour ; en travers de son corps, un bras d'Olivier opprime indiscrètement sa chair. Bernard doute un instant si son ami dort vraiment.³

Cet extrait suggestif laisse le lecteur incertain. La précision qu'apporte le narrateur (« ou du moins pendant le sommeil de Bernard ») est en effet trompeuse : n'est-elle issue que du désir du narrateur d'être le plus exact possible ou bien est-elle là pour suggérer au lecteur le désir d'Olivier pour Bernard ? Le texte fait donc signe vers une hypothèse (qu'Olivier a des sentiments pour son ami) qui n'aura pas de suite dans le récit. Ironiquement, il suggère que Bernard, lui aussi, ressentirait pour Olivier un amour plus qu'amical lorsqu'il observe son ami avec son oncle.

Quand il le vit au bras d'Édouard, un sentiment bizarre tout à la fois lui fit suivre le couple, et le retint de se montrer. [...] Péniblement, il se sentait de trop, et pourtant eût voulu se glisser entre eux. Édouard lui paraissait charmant.⁴

Cette description floue permet au texte de dépeindre les émotions du personnage sans affirmer qu'il s'agit de jalousie : le texte s'abstient ainsi d'être trop assertif. Le lecteur est subtilement orienté vers l'idée que Bernard et Olivier partagent une attirance étouffée sans que le texte valide ou non cette idée. De même, la soudaine sauvagerie de Bernard envers Passavant à la lecture de la lettre d'Olivier est difficile à expliquer sans attribuer au jeune homme des sentiments pour son ami⁵. Tout le récit aiguille ainsi le lecteur vers l'attente d'un développement entre ces deux personnages pour, par la suite, laisser de côté cette possibilité. On constate ainsi que *Les Faux-monnayeurs* proposent au lecteur de nombreuses pistes qui éparpillent son attention. Le roman ne cherche pas tant à

¹ Raymond Gay-Crosier, « Registres de l'ironie gidienne, le cas des Faux-monnayeurs », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », *regards intertextuels*, *op. cit.*, pp. 98-99.

² *JFM*, p. 36. Nous soulignons.

³ *FM*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ « — Moi, dit Bernard sauvagement... je le tuerais. » *Ibid.*, p. 214.

le tromper qu'à le faire regarder dans la mauvaise direction. Notons d'ailleurs que Gide admire dans *Armance* de Stendhal la capacité du texte à perdre son lecteur.

Il faut avouer que le livre est déconcertant. L'intrigue ne se joue pas seulement entre les personnages, mais surtout entre l'auteur et le lecteur ; pour peu je dirais qu'elle se joue du lecteur. À lire *Armance* distraitement, on n'y voit d'abord qu'une idylle ; que l'on s'y tienne, et l'on est dupe ; on le sent vaguement ; cela gêne.¹

Or, le lecteur des *Faux-monnayeurs*, à la manière de celui d'*Armance*, est invité à prendre le roman pour une histoire d'aventure ou d'amour et finalement découvrir qu'il s'agit du récit d'un meurtre réalisé dans l'indifférence de tous. Le lecteur est donc poussé à anticiper des développements qui n'auront jamais lieu. Raymond Fernandez note ainsi que « le roman ne sort pas, se défait. »² *Les Faux-monnayeurs* ressemblent finalement à un labyrinthe se modifiant à mesure que s'y enfonce le lecteur.

Les romans de notre corpus jouent donc avec leur lecteur afin de l'orienter vers des interprétations erronées. Que ce soit en insistant sur une fausse piste principale comme Dostoïevski, ou en brouillant l'origine des voix afin que des observations subjectives soient considérées comme fiables, à la façon de Proust et de Gide, les œuvres examinées dans ce travail font toutes en sorte que le lecteur soit forcé de rebrousser chemin et de modifier son interprétation. De cette façon, ses attentes codifiées (le classement de personnages types et la confiance en la voix narrative) se voient remises en question, puisqu'elles l'ont conduit à l'erreur. En effet, c'est en appliquant à sa lecture les normes romanesques habituelles qu'il se retrouve perdu dans la complexité du récit. Ce désir de mystifier s'inscrit ainsi dans la critique de la littérature « facile », celle ayant habitué le lecteur à ne pas fournir d'efforts. En faisant de leur œuvre un lieu d'attentes trompées et d'illusions brisées, nos auteurs rassemblent donc toutes les conditions pour surprendre le lecteur et le faire s'interroger sur ce qui a causé ses erreurs d'interprétation.

(b) Susciter l'« *estrangement* » (l'angoisse devant l'inconnu).

Carlo Ginzburg, dans son œuvre intitulée *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, applique à l'étude de la *Recherche du temps perdu* un concept né chez Victor Chklovski : l'*estrangement*³. Cette notion est proposée par le critique russe dans *L'Art comme procédé*, paru en 1917, et désigne une des actions de l'art permettant de renouveler une vision obscurcie par des conventions.

Pour ressusciter notre perception de la vie, pour rendre les choses à nouveau sensibles, faire de la pierre une pierre, il existe ce que nous appelons l'art. La fin de l'art est de nous procurer une sensation de la chose, mais une sensation qui soit une vision, et non pas seulement une reconnaissance. Pour parvenir à ce résultat,

¹ André Gide, « préface » à *Armance*, cité par David Keypour in *André Gide : Écriture et réversibilité*, op. cit., p. 121.

² Raymond Fernandez, article paru dans *La Nouvelle Revue Française* le 1^{er} juillet 1926, repris dans le *BAAG*, n° 21, janvier 1974, pp. 28-35.

³ L'origine de ce terme est le mot russe *ostranienie*, traduit en italien par *straniamento* puis en français par *estrangement*.

L'art utilise deux procédés : l'*estranement* des choses et la complication des formes, par laquelle il cherche à rendre la perception plus ardue et à en prolonger la durée.¹

Ce concept est un des recours de la littérature qui consiste à « défamiliariser » le lecteur avec des éléments qu'il croyait connus pour le pousser à les redécouvrir d'un regard neuf. Ce phénomène de l'*estranement* se manifeste ainsi chaque fois qu'« un procédé [...] a été expressément soustrait au monde de la perception automatisée »². Carlo Ginzburg en parle comme « le moyen de dépasser les apparences et d'atteindre une compréhension plus profonde de la réalité »³. Or, il considère la *Recherche* comme une mine féconde d'exemples d'*estranement* :

L'objectif de Proust est en un certain sens celui, opposé, de protéger la fraîcheur des apparences contre l'intrusion des idées, en présentant les choses dans l'ordre de nos « perceptions », non encore contaminées par des explications causales. [...] l'*estranement* selon Proust [peut être illustré] par la lettre de Madame de Sévigné sur le clair de lune [...].⁴

L'*estranement* permet donc de « présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois », ce qui aboutit, chez Proust, à « l'expérience d'une immédiateté impressionniste. »⁵ Quel en serait l'enjeu ? Probablement de renouveler la vision qu'a le lecteur d'un élément usuel, qu'il ne percevait plus que d'une manière automatisée, et ce grâce à une représentation insolite : l'objet peint est alors redécouvert dans toute sa complexité. Cependant, devant la métamorphose d'une réalité qu'on croyait familière en une chose étrange et inconnue, un sentiment d'inquiétude s'immisce dans l'intériorité du lecteur. En effet, cette remise en question de ce qu'on pensait connu ne se fait pas sans anxiété, car accepter de remettre en cause sa vision du monde signifie s'aventurer dans l'inconnu. Or, il nous semble que le jeu de fausses pistes que les romans de notre corpus mettent en place, révélant comme ambigus des éléments auparavant codifiés, est particulièrement propice à susciter ce phénomène d'*estranement*. Les lecteurs de ces œuvres ne se trouveraient-ils pas forcés d'expérimenter cette inquiétude de la redécouverte ? En effet, bien que ce procédé soit étudié par Carlo Ginzburg dans la *Recherche*, on le trouve également dans *Les Frères Karamazov* et *Les Faux-monnayeurs*. Puisque, la stratégie narrative de ces trois romans semble bien avoir pour but de déstabiliser et de surprendre le lecteur⁶, ce dernier est invité à remettre en cause ses habitudes et à interroger sa façon de lire. D'ailleurs, à l'image du lecteur de ces œuvres, les personnages eux-mêmes

¹ Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, Cité par Carlo Ginzburg dans *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2001, p. 16. Nous conservons la traduction présente dans l'article de Ginzburg qui conserve le terme *estranement* car la traduction de Guy Verret (*Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, « Slavica », 1973, p. 16) propose « représentation insolite » à la place de *ostranienie*.

² Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, cité par Carlo Ginzburg dans *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, op. cit., p. 17.

³ Carlo Ginzburg, *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, op. cit., p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ Lucette Finas, dans une étude comparative concernant Proust, note en effet que « l'incitation venue du livre a pour corollaire l'ébranlement intérieur du lecteur. » (*Le Toucher du rayon ; Proust, Vautrin, Antinoüs*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, « Trait d'union », 1995, p. 32.)

sont confrontés au phénomène de l'*estrangement* lorsqu'ils découvrent une inquiétante étrangeté au sein d'un monde qu'ils croyaient bien connaître.

Parmi les critiques travaillant sur l'œuvre de Dostoïevski, plusieurs d'entre eux sont convaincus que l'auteur lui-même fit l'expérience de l'*estrangement* dans sa vie personnelle. Léon Chestov, dans « Dostoïevski et la lutte contre les évidences »¹, affirme ainsi que, lorsqu'il attendait son exécution, le romancier vit ses yeux s'ouvrir sur le monde et sortit de la caverne platonicienne². Il percevrait les choses d'une manière différente du reste des hommes, à la façon d'un prophète :

Arraché à la conscience commune, rejeté en dehors de l'unique monde réel dont la réalité est justement fondée sur cette conscience commune — car sur quelle autre base la réalité a-t-elle jamais pu être fondée ? — Dostoïevsky paraît suspendu entre ciel et terre.³

Dostoïevski serait donc un être clairvoyant dans un monde d'aveugles et aurait décidé que déciller les yeux de ses lecteurs était son devoir d'écrivain. Motchoulski, dans *Dostoïevski*, lui attribue une expérience similaire lorsqu'il était au bagne.

À ces êtres [les bons bagnards] s'opposent les hommes du mal. [...] Pendant longtemps, [Dostoïevski] ne les a pas compris. Et ce qu'il comprit enfin fut la révélation la plus bouleversante que lui apprit le bagne. Ces criminels ne connaissaient absolument pas le *repentir* : [...]. Comment expliquer cette absence de repentir ? Par l'ignorance, l'hébétéude morale, l'indigence intellectuelle ? L'auteur repousse les « opinions toutes faites ». Le peuple bagnard n'est pas illettré : [...]. [...] Ainsi, l'opinion « toute faite » concernant la conscience et la loi morale n'explique rien. Les hommes les meilleurs, instruits, doués, forts, n'éprouvent aucun remords. L'énigme de la criminalité se pose devant l'écrivain : « La philosophie du crime, conclut-il, est un peu plus ardue qu'on ne se l'imagine. »⁴

Ainsi, c'est en essayant de comprendre ces êtres hors des idées préconçues que Dostoïevski a pu expérimenter l'*estrangement* intellectuel. À travers ses œuvres, il chercherait ainsi à présenter des réalités entrant en contradiction avec les habitudes de pensée afin de permettre à ses lecteurs de retrouver un regard libéré des représentations conventionnelles.

Et d'ailleurs, dans *Les Frères Karamazov*, plusieurs personnages font l'expérience de ce fertile étonnement. C'est par exemple le cas de Lise lorsqu'Aliocha conclut le récit de son échec auprès de Snéguiriov⁵ par « tout est pour le mieux. »⁶ Grâce à cette surprise devant les mots d'Aliocha, Lise est ensuite disposée à considérer les événements sous un autre angle. La jeune fille relaye alors

¹ Article publié dans la *N.R.F.* en 1922.

² « Or il arriva à Dostoïevsky dans son souterrain la même chose qu'à Platon dans sa grotte : ses nouveaux yeux s'ouvrirent et l'homme ne découvrit plus qu'ombre et fantômes là où "tous" voyaient la réalité ; il entrevit la vraie, l'unique réalité dans ce qui pour "tous" n'existait même pas. » Léon Chestov, « Dostoïevski et la lutte contre les évidences », *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVIII, Paris, Gallimard, 1922, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et oeuvre*, op. cit., p. 160.

⁵ Le capitaine Snéguiriov, sans un sou pour soigner son fils malade, a déchiré l'argent proposé par Aliocha et l'a piétiné sous ses yeux, réaction qui paraît regrettable et absurde puisqu'il semble condamner ainsi sa famille à la misère.

⁶ *FK*, p. 234. [«[...] к самому лучшему, лучше и быть не могло...» *БК*, p. 264.]

les réactions du lecteur, qui, tout aussi surpris qu'elle, est curieux de savoir quel raisonnement a suivi son fiancé. De même, Aliocha est régulièrement soumis à l'expérience de l'*estrangement*. Il lui faut, par exemple, modifier son idée de la sainteté du *starets*, lors de la mort de celui-ci. En effet, le jeune homme est convaincu que de nombreux miracles vont avoir lieu après le décès de son maître, ce qui confirmera son statut d' élu. Le *starets* Zosime n'accomplissait-il pas des miracles de son vivant ? Pourtant, contrairement aux autres saints du monastère, le corps du *starets* Zosime n'est pas préservé et, même, dégage une odeur délétère, déclenchant chez Aliocha l'angoisse de voir ses convictions erronées.

Если же спросят прямо: «Неужели же вся эта тоска и такая тревога могли в нем произойти лишь потому, что тело его старца, вместо того чтобы немедленно начать производить исцеления, подверглось, напротив того, раннему тлению», то ответу на это не обинуясь: «Да, действительно было так». [...] Правда, это существо столь долго стояло пред ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и всё стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже и до забвения «всех и вся». [...] Но не чудес опять-таки ему нужно было, а лишь «высшей справедливости», которая была, по верованию его, нарушена и чем так жестоко и внезапно было поранено сердце его.¹

En faisant intervenir le narrataire du récit, le narrateur justifie la surprise qu'on peut ressentir devant la réaction d'Aliocha et met en avant le caractère exceptionnel de ce chagrin. En effet, celui-ci est dû à la douloureuse nécessité de modifier une certitude, d'autant plus qu'« [u]ne année entière de vie monastique l'y avait préparé, son cœur était accoutumé à cette attente. »² Aussi Aliocha ressent-il « une impression confuse, mais pénible et mauvaise »³. Cette crise touche également les fidèles : « [...] tous avaient l'habitude de considérer le défunt *starets*, dès son vivant, comme un véritable saint »⁴ et attendent des miracles. Or, cette odeur délétère induit une crise dans le monastère et la vertu du *starets* est remise en cause par de nombreux moines.

«Значит, нарочно хотел бог указать», — поспешно прибавляли другие, и мнение их принималось бесспорно и тотчас же, ибо опять-таки указывали, что если б и быть духу естественно, как от всякого усопшего грешного, то всё же изшел бы позднее, не с такою столь явною поспешностью, по крайности чрез сутки бы, а «этот естество предупредил», стало быть, тут никто как бог и нарочитый

¹ БК, pp. 411-412. [« Si l'on demande : "Est-il possible qu'il éprouvât tant d'angoisse et d'agitation uniquement parce que le corps de son *starets*, au lieu d'opérer des guérisons, s'était au contraire rapidement décomposé ?" je répondrai sans ambages : "Oui, c'est bien cela". [...] À vrai dire, cet être incarnait depuis si longtemps à ses yeux l'idéal absolu, qu'il y aspirait de toutes les forces de sa jeunesse, exclusivement, jusqu'à en oublier, par moments, "tous et tout". [...] Ce n'étaient pas des miracles qu'il lui fallait, mais seulement la "justice suprême", violée à ses yeux, ce qui le navrait. » FK, pp. 365-366.]

² FK, p. 366. [« Да и давно уже это так устроилось в сердце его, целым годом монастырской жизни его, и сердце его взяло уже привычку так ожидать. » БК, p. 412.]

³ FK, p. 367. [« [...] какое-то смутное, но мучительное и злое впечатление [...] » БК, p. 413.]

⁴ FK, p. 354. [« [...] все у нас приобыкли считать усопшего старца еще при жизни его за несомненного и великого святого. » БК, p. 398.]

перст его. Указать хотел. Суждение сие поражаало неотразимо.¹

L'ironie finale du narrateur devant l'aspect « irréfutable »² de ce raisonnement pourtant sans fondements logiques souligne que ces moines ne remettent pas leur certitude en question : plutôt que de douter si l'odeur d'un cadavre indique le degré de vertu de la personne vivante, ils modifient leur perception du *starets*³. L'*estrangement* ne consiste donc pas qu'en une surprise superficielle : pour l'éprouver, il est nécessaire de reconsidérer ce qu'on croyait vrai. Si Aliocha en fait l'expérience, ce n'est pas le cas des moines, profondément enfoncés dans leurs croyances.

De même, on peut évoquer avec Michel Evdokimov les personnages des fols-en-christ, bien connus du monde russe. Si ces grands pédagogues font les pitres, c'est pour secouer la torpeur de leur entourage, rappeler symboliquement les vérités essentielles⁴. On pense alors à Fiodor Pavlovitch qui joue au bouffon ridicule pour se moquer d'autrui : utiliserait-il le choc que crée son attitude pour réveiller les consciences ? En effet, ce personnage s'amuse à provoquer son entourage pour révéler leur véritable visage. Toute sa pitrerie chez le *starets* dans le chapitre « un vieux bouffon » semble ainsi n'être adressée qu'à Mioussov qui enrage de ses propos. La provocation, qui consiste à s'écarter des comportements admis, permettrait-elle, elle aussi, de susciter l'*estrangement* ?

Et ainsi, à travers les manipulations dont le lecteur est victime dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski pousse ce dernier à renouveler ses conceptions. Roger Martin du Gard rapporte ainsi ces propos de Gide tenus en décembre 1920 :

[Tolstoï] me montre ce que je sais déjà, plus ou moins ; ce que, avec un peu d'attention, j'aurais peut-être pu découvrir moi-même. Il ne m'apporte presque pas de *surprise*... Dostoïevsky, au contraire, ah, il m'*étonne* sans cesse ! Il me révèle toujours du neuf, de l'insoupçonné, du jamais vu !⁵

Ainsi l'auteur russe parvient-il à ce que son lecteur modifie sa perception du monde qui l'entoure, atteignant en cela, selon Jacques Catteau, le sommet de l'art littéraire :

Le génie, aux yeux de Dostoevskij, est celui qui apporte une « parole nouvelle » (новое слово). La parole nouvelle est simultanément un *message*, même sous forme d'interrogation, une *vision nouvelle du monde* et la *création d'un univers*.⁶

Ce génie semble bien se trouver dans *Les Frères Karamazov* grâce à leur capacité à interroger

¹ БК, p. 404. [« “C'est un avertissement de Dieu, se hâtaient d'ajouter d'autres, dont l'opinion prévalait, car ils indiquaient que si l'odeur eût été naturelle, comme pour tout pécheur, elle se fût manifestée plus tard, après vingt-quatre heures au moins, mais ceci a devancé la nature, donc il faut y voir un doigt de Dieu.” Ce raisonnement était irréfutable. » FK, p. 358.]

² Le mot russe « неотразимо » est traduit par « sans réplique » par André Markowicz (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 20).

³ Pourtant, le bibliothécaire du monastère objecte que cette idée n'est qu'une « opinion » (« мнение ») et non un « dogme » (« догмат ») de l'orthodoxie. (FK, p. 358. [БК, p. 404.])

⁴ Michel Evdokimov, *Le Christ dans la tradition et la littérature russe*, op. cit., p. 208.

⁵ Roger Martin du Gard « Notes sur André Gide, 1913-1951 », in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, pp. 1371-1372.

⁶ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 281.

le monde et à faire abandonner au lecteur certaines visions préconçues. Car, selon Léon Chestov, lire un roman de Dostoïevski signifie pénétrer dans un monde où, « si nous voulons y entrevoir quelque chose, il nous faut renoncer à toutes les méthodes, à tous les procédés qui donnaient jusqu'ici à nos vérités et à notre connaissance une certitude garantie. »¹ Le lecteur dostoïevskien doit ainsi accepter de remettre ses certitudes en jeu lorsqu'il se plonge dans ce roman.

Or, Proust admire grandement cette capacité de Dostoïevski à surprendre le lecteur, en présentant « l'illusion qui nous frappe ». La comparaison du romancier russe et d'Elstir, dont l'art consiste à « peindre les choses telles qu'on les voit, et non telles qu'on sait qu'elles sont »² met en avant le talent de Dostoïevski à éclairer de nouveaux caractères. Cet usage de *l'étrangement*, Proust l'observe chez divers artistes, notamment lorsqu'il évoque le « côté Dostoïevski » de Mme de Sévigné. Cette comparaison, comme le souligne Karen Haddad-Wotling, « n'a [...] pas pour effet de rendre Dostoïevski plus familier, mais au contraire, de renouveler la vision figée que l'on pourrait avoir de [Mme de Sévigné] en soulignant sa façon particulière de décrire les paysages. »³ Celle-ci est alors soumise à une « défamiliarisation » : le lecteur la découvre au travers d'un procédé d'*étrangeté*. Juliette Hassine précise en effet que ce rapprochement insolite a comme but de « dérouter le lecteur français pour qu'il soit totalement disponible de manière à affronter les propos proustiens sur l'essence de la création artistique. »⁴ Mme de Sévigné et Dostoïevski sont ainsi tous deux présentés sous un jour bien différent afin de renouveler leur image auprès du lecteur. Mme de Sévigné n'est pas qu'une mère regrettant sa fille et Dostoïevski n'est pas qu'un auteur de romans policiers sanglants aux personnages à moitié fous : en partageant des points communs, chacun sort de sa case attribuée. On constate que l'étonnement a une valeur positive chez Proust : il est le prérequis permettant de porter un regard différent sur un élément cru connu.

Et en effet, la *Recherche* ménage une place importante à l'étonnement. Antoine Compagnon rappelle que Ginzburg fait de Proust « une figure emblématique de l'histoire [...] du *straniamento* ou de l'étonnement. »⁵ Le narrateur reste en effet régulièrement bouche bée devant des révélations que ni lui ni le lecteur ne soupçonnait : l'homosexualité de Charlus et de Saint-Loup, la cruauté de ce dernier, la générosité des Verdurin, le talent de Dans-les-choux, et bien d'autres encore. De même, le héros se heurte à la réalité de paysages que son imagination lui avait dépeints d'une façon bien différente, comme l'église de Balbec ou la séparation des deux côtés de Combray. Mais c'est face au mystère d'une Albertine sans cesse changeante qu'il est obligé de faire le plus d'efforts pour

¹ Léon Chestov, « Dostoïevsky et la lutte contre les évidences », *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVIII, Paris, Gallimard, 1922, p. 139.

² Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, p. 64.

³ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 115.

⁵ Antoine Compagnon, « Proust antimoderne », in *Proust sans frontière. 2*, *op. cit.*, pp. 244-245.

s'adapter : de jeune bacchante à fille bien sous tous rapports puis à femme sensuelle, Albertine se métamorphose constamment dans l'esprit du narrateur. Remarquons qu'alors qu'il croyait ne plus l'aimer et même souhaiter son départ, la découverte qu'elle est partie lui provoque un choc qui lui ouvre les yeux sur ses véritables sentiments : le fait qu'une situation diffère soudainement de ce à quoi il s'attendait et le force à reconsidérer ses convictions ne rappelle-t-il pas fortement le phénomène de l'*estrangement* ? Au mystère d'Albertine s'ajoute celui de l'amour lesbien : c'est parce que ce type de plaisir lui est inconnu que le narrateur ressent de l'anxiété et cherche à le comprendre¹. Enfin, il éprouve également un sentiment d'inconfort lorsqu'il est mis face à une œuvre inconnue et inclassable : lors de la soirée Verdurin, il ne parvient pas à reconnaître le morceau joué et s'en inquiète.

[...] je me trouvais en pays inconnu. Où le situer ? Dans l'œuvre de quel auteur étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir et, n'ayant près de moi personne à qui le demander, aurais bien voulu être un personnage de ces *Mille et Une Nuits* que je relisais sans cesse et où dans les moments d'incertitude surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres, mais non pour le héros embarrassé, à qui elle révèle exactement ce qu'il désire savoir.²

Le héros, perdu dans un monde étranger, espère une solution de roman impossible, mais enregistrée par son esprit habitué à la lecture des *Mille et une nuits*. Or, le surgissement de la « petite phrase » de Vinteuil lui permet de reconnaître cette pièce qui lui fera alors une impression profonde³. C'est peut-être parce qu'il est d'abord passé par un moment d'incertitude que, lorsqu'il reconnaît l'œuvre, celle-ci lui semble renouvelée. Notons que le narrateur de la *Recherche* parle lui-même du phénomène de l'*estrangement* au sein de son récit :

[...] certains romans sont comme de grands deuils momentanés, abolissent l'habitude, nous remettent en contact avec la réalité de la vie, mais pour quelques heures seulement [...].⁴

La littérature aurait donc un pouvoir d'étonnement indéniable, bien que limité dans le temps⁵. Et de plus, l'étonnement est relatif à la vision initiale de chacun, car « nous connaissons une partie que nous croyons le tout, et qu'un autre regarde comme par une fenêtre percée de l'autre côté de la maison et qui donne sur une autre vue. »⁶ Proust reconnaît d'ailleurs avoir déjà expérimenté le plaisir de découvrir « un livre original qui nous rend notre fraîcheur d'impressions et notre

¹ « Non, jamais la jalousie que j'avais eue un jour de Saint-Loup, si elle avait persisté, ne m'eût donné cette immense inquiétude. Cet amour entre femmes était quelque chose de trop inconnu, dont rien ne permettait d'imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité. » *P*, p. 887.

² *Ibid.*, p. 753.

³ « [...] tout d'un coup je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ; et [...], la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. » *Ibid.*, pp. 753-754.

⁴ *AD*, p. 141.

⁵ Les habitudes semblent trop profondément ancrées dans l'esprit humain pour disparaître une fois pour toutes : elles se recréent sans cesse.

⁶ *Ibid.*, p. 260.

désir de livres. »¹ Dans la préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand, il souligne la puissance de l'art pour renouveler la vision, ce qui se rapproche fortement de l'*estrangement*.

Ce nouvel écrivain est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux. [...] Pour y réussir, le peintre original, l'écrivain original, procèdent à la façon des oculistes. Le traitement — par leur peinture, leur littérature — n'est pas toujours agréable. Quand il est fini, ils nous disent : Maintenant regardez. Et voici que le monde, qui n'a pas été créé une fois, mais l'est aussi souvent que survient un nouvel artiste, nous apparaît — si différent de l'ancien — parfaitement clair.²

On constate ainsi que ce nouvel écrivain donne véritablement de nouveaux yeux à son lecteur, image également présente au sein de la *Recherche* où le narrateur compare les artistes originaux à des « oculistes »³ qui donnent à voir un nouveau monde⁴. Il semble donc bien que Proust partage l'opinion de Dostoïevski : le génie consiste à proposer une nouvelle vision du monde. Le travail de l'écrivain est ainsi comparable à celui d'un explorateur :

Ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre.⁵

L'habitude et le raisonnement sont ainsi deux éléments à bannir : l'une, car elle aveugle à cause d'un imaginaire artificiel, l'autre, car il classe une réalité trop fuyante pour être catégorisée. Le lecteur de la *Recherche* doit donc être prêt à s'aventurer hors des sentiers battus puisque le roman organise sciemment ce voyage forcé du lecteur, lequel a parfois du mal à s'adapter. Jacques Rivière écrit d'ailleurs dans sa lettre à Proust du 22 juillet 1922 :

Les gens, pour le moment, voient surtout ce dont cela [la *Recherche*] les prive (une certaine « facilité », un certain glissant auxquels ils étaient habitués et qui leur semblait une condition de la lecture facile) [...].

Jamais les choses dites les mêmes n'avaient été éclairées sous autant de jours différents — au point sans doute qu'elles semblent se défaire, [...].⁶

Il souligne le choc que constitue la *Recherche* pour nombre de ses lecteurs. Le mérite de Proust serait donc « d'avoir brisé la glace de paresse, de falsification et d'habitude qui nous sépare de la réalité telle qu'elle a été, d'avoir écarté et traversé la couche d'alluvions que les opérations

¹ Marcel Proust, « Lettre à Mme Strauss », 16 août 1909, *Lettres*, *op. cit.*, p. 494.

² Marcel Proust, « Pour un ami (remarques sur le style) », *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 615. Remarquons que dès *Le Côté de Guermantes* le héros admire lui aussi un « nouvel écrivain » dont la lecture, bien qu'ardue, lui permet d'« arriver à l'endroit d'où [il] verrai[t] les rapports nouveaux entre les choses. » (*CG*, p. 623.) La fascination qu'exerce ce nouveau romancier sur le héros de la *Recherche* souligne l'importance que Marcel Proust attache au dépaysement mental et littéraire.

³ *CG*, p. 623.

⁴ Et Robert Soucy lui met en évidence que « What an artist gives us, according to Proust, is a new pair of eyes, a new consciousness. Thanks to such gifts the world can be perpetually created anew for us. » (« Proust's Aesthetic of Reading », *The French Review*, Vol. 41, n° 1 (Oct. 1967), p. 55.) [« Ce qu'un artiste nous donne, selon Proust, c'est une nouvelle paire d'yeux, une nouvelle conscience. Grâce à ces présents, le monde peut sans cesse être renouvelé pour nous. »] Maurice Bardèche ajoute encore : « En même temps qu'il nous affranchit des conventions, Proust nous rajeunit le regard. Quand il guide nos impressions, nous retrouvons grâce à lui, l'ingénuité de la vision enfantine [...]. » (*Marcel Proust romancier*, t. II, p. 364.)

⁵ Marcel Proust, « Conclusions », *CSB.*, p. 304.

⁶ Lettre de Jacques Rivière à Marcel Proust du 22 juillet 1922, *Correspondance 1914-1922*, *op. cit.*, pp. 265-266.

intellectuelles de l'être social qui est en nous superpose à la réalité et par laquelle il l'altère. »¹ L'auteur de la *Recherche* semble bien être passé maître dans l'art de l'*estrangement*, créant l'inconfort du lecteur pour mieux renouveler la vision de ce dernier.

Gide, quant à lui, apprécie la surprise constante qu'il ressent à la lecture de Dostoïevski et cherche à se rapprocher des techniques de cet écrivain. De même, il reconnaît chez Proust un pouvoir d'exposition exceptionnel. Dans son « Billet à Angèle » de mai 1921, il écrit :

Proust m'éclaire exemplairement ce que Jacques Rivière entendait par le mot "global", dont il se servait pour dénoncer la paresse d'esprit de ceux qui se contentent de saisir par brassée des sentiments que la coutume a liés et dont le faisceau nous apparaît trompeusement homogène. Proust au contraire délie soigneusement chaque gerbe, en distrait tout l'embrouillement.²

Proust travaillerait donc de façon opposée à ces auteurs se fondant sur la coutume : en disséquant des comportements psychologiques conventionnels et épais, il va à l'encontre des habitudes de lecture et renouvelle l'étude psychologique.

Gide reconnaît lui aussi la valeur de l'étonnement et la met en scène dans *Les Faux-monnayeurs* où l'on trouve de nombreux personnages devant modifier leurs perceptions afin d'appréhender un nouvel aspect des choses. Rappelons que son roman est un récit d'apprentissage : l'*estrangement* trouve donc naturellement sa place dans l'expérience des protagonistes puisqu'il s'agit d'un prérequis pour s'ouvrir à une vision renouvelée du monde. Prenons par exemple La Pérouse, vieil homme pétri d'habitudes et d'opinions préconçues, qui est régulièrement confronté à des choses qu'il ne comprend pas. Au théâtre, il découvre une œuvre inconnue, *Hernani*, et fait part de son indignation à Édouard. « Pourquoi voulez-vous me faire admirer ce qui me trouble ? »³ demande-t-il, indigné et hostile. La Pérouse refuse de remettre en cause ce qui lui est facile et familier. De même, le vieux professeur de piano n'est pas parvenu à mettre fin à ses jours comme il l'avait planifié. Il explique à Édouard ce qui a retenu son geste :

Oui ; mais la mort, je l'espère comme un sommeil ; et une détonation, cela n'endort pas : cela réveille...

Oui ; c'est certainement cela dont j'avais peur. J'avais peur, au lieu de m'endormir, de me réveiller brusquement.⁴

Il lui apparaît soudainement que cette mort qu'il souhaite n'être qu'une éternelle inconscience pourrait, au contraire, être un lieu de révélation. Il ne prend donc pas le risque de découvrir quelque chose de nouveau allant à l'opposé de ses croyances et convictions.

De même, Vincent se découvre différent de ce qu'il croyait être : son comportement envers

¹ Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. II, *op. cit.*, p. 341. De même, Robert-Ernst Curtius souligne que « l'art de Proust au lieu d'être entravé par les trésors de sa mémoire littéraire, parvient au contraire à les mettre en valeur ou, qui plus est, à nous les rendre nouveaux. » (« Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, pp. 263-264.)

² André Gide, « Billet à Angèle [mai 1921] », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 291.

³ *FM*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 243.

Laura et l'évolution de son caractère le laisse perplexe. Après que le narrateur a essayé d'apporter au lecteur des explications psychologiques, il précise que Vincent est « insatisfait, mal à l'aise »¹. La véritable raison pourrait être qu'il se trouve alors en terrain inconnu, loin de son rôle habituel d'honnête homme. Mais l'*estrangement* de Vincent ne s'arrête pas à son caractère : « près de Lilian, également, il se sentait dépaycé. »² Cette femme volontaire ne se conforme pas aux normes exigées par la société et contredit les idées de Vincent en ce qui concerne la gent féminine. Ce phénomène de dépaycement, le narrateur le nomme et le théorise au sein de son récit :

On appelle « exotisme », je crois, tout repli diapré de la Maya, devant quoi notre âme se sent étrangère ; qui la prive de points d'appui. Parfois telle vertu résisterait, que le diable avant d'attaquer, dépayse.³

Ainsi l'auteur qui inquiète et cherche à déstabiliser son lecteur semble le double du diable évoqué ici. De même que ce dernier dépayse d'abord sa victime avant de le pousser à agir contre ses principes, l'écrivain dépayse son lecteur afin de lui faire perdre ses habitudes de lecture. Sophie Savage-Lavrut dénonce d'ailleurs « la manipulation du lecteur, contraint de s'adapter, sous peine de dislocation du texte »⁴ et s'interroge :

Faut-il en conclure que le lecteur perd son temps et son plaisir à jouer avec un tricheur ? S'il veut continuer à lire (et donc à jouer), le lecteur doit suivre l'auteur dans sa remise en cause des formes antérieures et accepter les nouvelles règles du jeu ; or, celles-ci ne sont pas explicitées, et une partie du plaisir pris au jeu consiste précisément à les découvrir.⁵

On le voit, le lecteur du roman gidien peut difficilement échapper à la remise en question des traditions romanesques dont il est familier. Ce jeu avec le lecteur évoque celui que joue le diable avec Vincent, lorsqu'il le pousse à agir d'une façon qui lui est nouvelle. D'ailleurs, pour Gide, l'*estrangement* est un phénomène diabolique⁶ permettant l'expérimentation et la découverte d'autre chose. Ainsi peut-on remarquer que, dans *Les Faux-monnayeurs*, ce sont les personnages *a priori* négatifs qui cherchent à réveiller la conscience du public par la remise en cause de normes admises. La revue *Les Nettoyeurs* se donne pour tâche de dépasser les considérations artistiques habituelles pour tester les lecteurs, notamment en affublant *La Joconde* d'une paire de moustaches. Armand trace les enjeux de cette publication à venir en ces termes :

Le *Fer à repasser* (ce sera d'ailleurs le titre général de la revue) a pour but de rendre bouffon cette révérence, de discréditer... Un bon moyen encore, c'est de proposer à l'admiration du lecteur quelque œuvre stupide (mon *Vase nocturne*, par exemple) d'un auteur complètement dénué de bon sens.⁷

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ Notons que cet adjectif n'est pas connoté négativement chez André Gide.

⁷ *FM*, p. 357.

Ces jeunes gens, globalement considérés comme les « méchants » du roman (Passavant est le commanditaire de la revue et Strouvilhou le directeur), mettent ainsi en place une stratégie ironique similaire à celle de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*. En discréditant l'habitude d'admirer par réflexe des œuvres présentées comme intéressantes, ils souhaitent stimuler l'esprit critique de leurs lecteurs.

Gide, lui aussi, cherche à miner de l'intérieur les normes romanesques. Dans ses notes préparatoires, on constate qu'il oscille entre convenance et étrangeté.

[...] malgré moi, j'y reviens sans cesse et crois qu'il m'apparaît plus difficile, d'autant que je prétends le rapprocher du type convenu du roman — et que nombre de ces prétendues difficultés tomberont du jour où je prendrai délibérément mon parti de son étrangeté.¹

Pourquoi ce désir de se « rapprocher du type convenu du roman » ? Probablement pour laisser croire au lecteur que l'œuvre qu'il lit est un récit conventionnel. Gide joue ainsi avec les normes pour mieux surprendre son lecteur et lui faire considérer le roman sous un jour nouveau. Cette façon de faire promeut l'ironie à un niveau structurel dans l'organisation du roman comme le remarque Christine Ligier qui affirme :

Ce qui fait de ce récit un récit ironique, c'est bien la coprésence des pôles, l'absence de conclusion, l'écart forçant le lecteur à un décodage, quand le code manque.²

Et elle ajoute que « Ce manque produit un malaise chez le lecteur que Gide appellera une « *perplexité* ». »³ Selon la critique, c'est donc ce jeu ironique avec les codes du genre qui aboutit à un l'étonnement à l'effet « initiatique »⁴ puisque cela engendre une « suspicion posée sur les codes. »⁵

Et en effet, l'effort de considérer les choses d'un regard méfiant, et donc différent, conditionne la conquête d'une vision renouvelée. Édouard voit l'église dans laquelle ils se trouvent d'un nouvel œil après avoir fait l'effort de s'identifier à Olivier⁶. De même, rendre visite à X lui permet de bénéficier d'un conseil « toujours salutaire ; car il [X] se place à un point de vue différent du [s]ien »⁷. Cette conversation qui lui a donné à voir son roman en cours d'écriture sous un nouvel angle l'a « laissé dans un état de malaise »⁸. L'inquiétude que ressent Édouard est constitutive de

¹ *JFM*, p. 30.

² « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide », in *André Gide et la tentation de la modernité, op. cit.*, p. 374.

³ *Ibid.*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵ *Ibid.*, p. 375.

⁶ « La singulière faculté de dépersonnalisation qui me permet d'éprouver comme mienne l'émotion d'autrui, me forçait presque d'épouser les sensations d'Olivier, celles que j'imaginai qu'il devait avoir ; et bien, qu'il tint les yeux fermés, ou peut-être à cause de cela même, il me semblait que je voyais à sa place et pour la première fois ces murs nus, l'abstraite et blafarde lumière où baignait l'auditoire, le détachement cruel de la chaire sur le mur blanc du fond, la rectitude des lignes, la rigidité des colonnes qui soutiennent les tribunes, l'esprit même de cette architecture anguleuse et décolorée dont m'apparaissaient pour la première fois la disgrâce rébarbative, l'intransigeance et la parcimonie. Pour n'y avoir pas été sensible plus tôt, il fallait que j'y fusse habitué dès l'enfance... » *FM*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

l'étrangement dont il fait l'expérience.

On peut ainsi constater que Gide suit les traces de Dostoïevski et de Proust en ayant pour ambition d'« inquiéter »¹ son lecteur dans *Les Faux-monnayeurs*. Le romancier remarque cependant que parvenir à tirer un enseignement de *l'étrangement* n'est pas donné à tous.

Oui, dépaysement ; ce qui exige de l'homme une gymnastique d'adaptation, un rétablissement sur du neuf : voilà l'éducation que réclame l'homme fort, [...].²

Seul un être supérieur serait donc à même de parvenir à dépasser l'étonnement pour retrouver pied sur un sol neuf et ferme. Edmond Jaloux dans « L'auteur de *Saül* », article paru dans *Le Gaulois*, le 15 juin 1922, écrit d'ailleurs que « toute son œuvre nous pousse à l'inquiétude, jamais au vice. [...] Exiger de soi le plus difficile, voilà ce qu'il nous demande. »³ Gide n'hésite donc pas à demander à son lecteur un effort important, lequel « doit se défaire de toutes ses habitudes antérieures et ne pas s'attendre à suivre les traces d'un modèle : lui aussi devra innover. »⁴

À l'image des protagonistes des œuvres de notre corpus, les lecteurs semblent donc poussés à expérimenter le phénomène d'*étrangeté*. Le jeu des fausses pistes, provoquant l'étonnement du lecteur, et la peinture des bénéfices du dépaysement, que ce soit de façon théorique ou fondée sur des exemples, laissent penser que Dostoïevski, Proust et Gide tentent bien de provoquer un renouvellement de la vision du lecteur. Pour reprendre la classification de Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, il semble que chacun de nos auteurs centre son art sur l'*aisthesis*, terme qui désigne « un second aspect de l'expérience esthétique fondamentale ». Grâce à ce phénomène, « l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude, l'*aisthesis* rend donc à la connaissance intuitive (*anschauende Erkenntnis*) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. »⁵ En donnant à voir des protagonistes forcés de se libérer de leurs attentes (qu'il s'agisse d'Aliocha, du narrateur ou de Bernard), les romanciers de notre corpus valorisent effectivement la force des vérités acquises par l'expérience et non par le récit ou la théorie. L'ambition des œuvres examinées dans ce travail semble donc bien être la fêlure des habitudes romanesques du lecteur afin de « remove what Coleridge called the “film of familiarity” [BL], so that we may look at the world anew »⁶.

¹ « Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop. » *JFM*, p. 96.

² André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 7.

³ Edmond Jaloux, « L'auteur de *Saül* », in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2004, pp. 299-300.

⁴ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soit* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 93.

⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 143-144. Les deux autres types de l'expérience esthétique étant la *poiesis*, soit la reproduction du monde par la création poétique, et la *catharsis*, l'identification esthétique.

⁶ Michael Tomko, *Beyond the willing suspension of disbelief*, *op. cit.*, p. 141. [« ôter ce que Coleridge appelait le “film de la familiarité” afin que nous puissions porter un regard neuf sur le monde. »]

(c) Le dépassement de l'horizon d'attente.

Or, éveiller l'esprit critique du lecteur signifie aller au-delà de son système de références littéraires, ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon d'attente » dans *Pour une esthétique de la réception*. Cet horizon d'attente varie grandement selon l'époque, l'aire culturelle et l'expérience personnelle du lecteur. Hans Robert Jauss affirme ainsi qu'on ne peut étudier la réception d'une œuvre qu'en reconstruisant auparavant l'horizon d'attente du lecteur contemporain¹, constitué de la culture et de l'expérience personnelle de ce dernier, du paysage littéraire et des mœurs de l'époque. Toutefois, cet horizon d'attente n'influe pas que sur la réception d'une œuvre d'art, mais aussi sur la vie quotidienne.

[...] [L]e lecteur reprend virtuellement à son compte certaines normes, certaines attentes, et [...] il apprend, par l'identification esthétique, ce que peut être l'expérience et le rôle des autres, le tout pouvant déterminer son comportement dans le sens de l'imitation de modèles, certes, mais aussi de la motivation consciente du changement de son expérience à venir.²

Lorsque, dans les romans de notre corpus, le lecteur imagine des schémas simplistes fondés sur des conventions littéraires, ce serait donc dû à son horizon d'attente, lequel serait constitué de cet imaginaire romanesque critiqué par nos auteurs, comme nous l'avons montré précédemment.

Hans Robert Jauss observe que l'expérience esthétique modifie l'horizon d'attente du lecteur de trois façons différentes : « préformation des comportements ou *transmission de la norme* ; motivation ou *création de la norme* ; transformation ou *rupture de la norme*. »³ Selon cette typologie, les auteurs cherchant à correspondre aux attentes du lecteur créeraient des œuvres s'inscrivant dans la transmission de la norme, tandis que ceux essayant d'instaurer un nouveau mode de pensée contribueraient à sa création. Nos trois auteurs, eux, appartiennent à la dernière catégorie : en rompant sciemment avec la norme dans leur roman, ils poussent leur lecteur à dépasser son horizon d'attente. Or, Hans Robert Jauss attribue d'importantes vertus à la fonction de la transformation par la rupture. « Le facteur le plus important du progrès, dans la science aussi bien que dans l'expérience de la vie, c'est la "déception de l'attente" »⁴, écrit-il dans son essai, citant en cela les propos du philosophe Popper. Reprenant à nouveau les mots du penseur britannique, il continue ainsi :

« Elle [la déception de l'attente] est semblable à l'expérience d'un aveugle qui heurte un obstacle et en apprend ainsi l'existence. C'est en constatant que nos hypothèses étaient fausses que nous entrons vraiment en contact avec la "réalité". [...] » Ce modèle [...] peut sans doute rendre compte du « sens créateur de l'expérience négative dans la vie pratique », et il permet de mieux éclairer la fonction particulière de la

¹ « Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique [...]. » Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 285.

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

littérature dans la vie sociale. [...] L'expérience de la lecture peut le libérer [le lecteur] de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de sa vie réelle, en le contraignant à renouveler sa perception de choses. L'horizon d'attente propre à la littérature se distingue de celui de la praxis historique de la vie en ce que non seulement il conserve la trace des expériences faites, mais encore il anticipe des possibilités non encore réalisées, il élargit les limites du comportement social en suscitant des aspirations, des exigences et des buts nouveaux, et ouvre ainsi les voies de l'expérience à venir.¹

Ainsi, en fondant ses réflexions sur celles de Popper, Hans Robert Jauss attribue à la littérature la capacité de renouveler les normes sociales et artistiques. Elle serait le moyen optimal de mener le lecteur à cette féconde « déception de l'attente »² lui permettant de renouveler sa perception des choses. Bien que cette notion ne soit pas encore théorisée à leur époque, les auteurs de ce corpus ont bien conscience de cette difficulté du lecteur à se dégager d'un « horizon d'attente » renforcé par l'habitude et leurs œuvres, en mettant en place une stratégie narrative propice à l'*estrangement*, reflètent cette préoccupation.

i La dangereuse force de l'habitude.

Le fait que le lecteur soit soumis à la force de l'habitude, laquelle permet l'instauration de normes littéraires, est un phénomène qui, après avoir été éclairé par Hans Robert Jauss, est décoré avec méthode par Umberto Eco dans *Lector in fabula* :

Un signe, en produisant des séries de réponses immédiates (Interprétant Énergétique), établit peu à peu une *Habitude (habit)*, une régularité de comportement chez son interprète. Une Habitude, c'est « une tendance [...] à agir de façon semblable dans des circonstances semblables dans le futur » (5.487), et l'Interprétant Final d'un signe, c'est cette Habitude comme Résultat (5.491). Cela revient à dire que la correspondance entre signifié et représentamen a pris la forme d'une loi ; mais cela revient à dire aussi que comprendre un signe, c'est apprendre ce qu'il faut faire pour produire une situation concrète où l'on puisse obtenir l'expérience perceptive de l'objet auquel le signe se réfère.³

Le terme de « loi » est ici fortement révélateur. L'habitude de lecture agirait à la manière d'un commandement : l'esprit du lecteur serait pétri de ces réflexes forgés par la répétition, non seulement par des lectures personnelles, mais même par des normes sociales, elles-mêmes élaborées à partir de codes littéraires. Or, on remarque que le pouvoir de l'habitude est dénoncé au sein des romans de notre corpus. Contrecarrer ce phénomène jouant un rôle si important dans l'élaboration d'une hypothèse de lecture serait-il un des enjeux de nos romanciers ?

Dans *Les Frères Karamazov*, on trouve ainsi le personnage de Kolia Krassotkine qui tient les propos suivants à un ami :

И заметил ты, Смуров, что в средние зимы, если градусов пятнадцать или даже восемнадцать, то кажется не так холодно, как например теперь, в начале зимы, когда вдруг нечаянно ударит мороз,

¹ *Ibid.*, p. 82. Nous soulignons.

² *Ibid.* p. 82.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, pp. 49-50.

как теперь, в двенадцать градусов, да еще когда снегу мало. Это значит, люди еще не привыкли. У людей всё привычка, во всем, даже в государственных и в политических отношениях. Привычка — главный двигатель.¹

Le jeune Kolia constate une absurdité : la réaction face au froid n'est pas linéaire, mais varie au contraire en fonction du contexte météorologique, de l'habitude de l'homme. Cette réflexion semble s'adresser autant au jeune Smourov qu'au lecteur. Puisque, selon Kolia, il en va de la sensation de froid comme de la politique, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la littérature ?

Le diable qui apparaît à Ivan, lui, se complait dans ces habitudes humaines. Ainsi prend-il plaisir, lorsqu'il descend sur terre, à mener une vie tout à fait quelconque. « J'adopte toutes vos habitudes [...] »² déclare-t-il à Ivan, heureux de partager des usages petits-bourgeois : aller aux bains, à l'église, se faire vacciner contre la petite vérole, *etc.* Le fait qu'un personnage aussi négatif que le diable vante ces coutumes populaires les discrédite dans l'esprit du lecteur : elles risquent d'endormir l'esprit dans une routine de vie confortable, mais sans valeur. Michel Evdokimov écrit d'ailleurs à propos de Dostoïevski :

L'écrivain ne supporte pas ceux qui s'installent, pleins de suffisance, dans un confort douillet et bourgeois. Ils incarnent la tentation de cet esprit démoniaque, apparu dans les hallucinations d'Ivan Karamazov, un simple petit gentleman « qui frisait la cinquantaine », grisonnant et l'air tout à fait comme il faut.³

Dostoïevski aurait ainsi incarné le diable dans un personnage plein d'habitudes populaires, se confortant dans une routine stérile. L'habitude devient un attribut diabolique⁴.

L'habitude est également une composante importante de la *Recherche*⁵. Le narrateur, dès le début de l'œuvre, souligne que c'est grâce aux capacités apaisantes de l'habitude qu'il a pu se familiariser avec ses différentes chambres et y dormir sans crainte⁶. Dans le sixième tome, le changement soudain du mode de vie du narrateur (lorsqu'Albertine le fuit) suscite chez lui de nouvelles réflexions sur la puissance de l'habitude.

J'avais une telle certitude d'avoir Albertine auprès de moi, et je voyais soudain un nouveau visage de l'habitude. Jusqu'ici je l'avais considérée surtout comme un pouvoir annihilateur qui supprime l'originalité et

¹ БК, p. 632. [« As-tu remarqué, Smourov, qu'au milieu de l'hiver, avec quinze ou même dix-huit degrés, le froid paraît moins vif que maintenant, au début, alors qu'il gèle tout à coup à douze degrés et qu'il y a encore un peu de neige ? Cela signifie que les gens n'y sont pas encore habitués. Chez eux, tout est habitude, dans tout, même en politique... » FK, p. 550.]

² FK, p. 667. [« Я здесь все ваши привычки принимаю [...] » БК, p. 765.]

³ Michel Evdokimov, *Le Christ dans la tradition et la littérature russe*, *op. cit.*, p. 272.

⁴ Cet adjectif, chez Dostoïevski, est bien porteur d'une connotation négative.

⁵ Luc Fraisse souligne d'ailleurs que le jeune Marcel Proust, lors de ses études de philosophie, étudia cette notion de l'habitude, également appelée « nuit de la conscience » (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, « Lettres | Françaises », 2013, pp. 377). Parmi les philosophes l'ayant probablement influencé, on retrouve d'Aristote, Rabier ou encore Ravaissan, auteur d'un traité intitulé *De l'habitude* (1838) largement diffusé durant les études de Proust. (voir *Ibid.*, pp. 377-378)

⁶ « L'habitude ! aménageuse habile, mais bien lente et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire ; mais que malgré tout il est bien heureux de trouver, car sans l'habitude et réduit à ses seuls moyens il serait impuissant à nous rendre un logis habitable. » CS, p. 8.

jusqu'à la conscience des perceptions ; maintenant je la voyais comme une divinité redoutable, si rivée à nous, son visage insignifiant si incrusté dans notre cœur que si elle se détache, si elle se détourne de nous, cette déité que nous ne distinguons presque pas nous inflige des souffrances plus terribles qu'aucune et qu'alors elle est aussi cruelle que la mort.¹

L'Habitude est ici présentée comme une déesse toute-puissante à l'énergie négative. En effet, elle n'apporte rien au narrateur : elle « supprime l'originalité » et anesthésie les perceptions. Sa présence n'est pas positive, mais son absence est redoutable. Ces propos du narrateur peuvent renvoyer indirectement au comportement du lecteur qui ne gagne rien à rester dans ses habitudes de lecture. Cependant, s'aventurer, de manière plus ou moins volontaire, dans des textes insolites signifie subir une sensation de perte, notamment à cause de l'absence de schémas romanesques connus. Aussi le narrateur, après le départ de son amante, entame-t-il une profonde réflexion sur le danger de « l'habitude abêtissante qui pendant tout le cours de notre vie nous cache à peu près tout l'univers et dans une nuit profonde, sous leur étiquette inchangée, substitue aux poisons les plus dangereux ou les plus enivrants de la vie quelque chose d'anodin qui ne procure pas de délices »². Le narrateur, et Proust à travers lui, présentent donc au lecteur le visage redoutable de cette force aux propriétés anesthésiantes. Le confort que confère l'habitude et que recherchait le jeune narrateur au début du *Côté de chez Swann* est donc une tentation à fuir : cette aisance n'est permise que grâce à un engourdissement des émotions.

Les Faux-monnayeurs mettent également en scène des personnages qui, par nécessité ou faiblesse de caractère, prennent des habitudes et abandonnent leur spontanéité. Par exemple, Lilian choisit d'instaurer une habitude de son plein gré : après l'expérience du naufrage de la *Bourgogne*, elle bannit « un tas de sentiments délicats » qui risqueraient de « faire sombrer [s]on cœur »³. « C'est une habitude à prendre »⁴ explique-t-elle à Vincent. Ce personnage cherche l'apaisement dans l'absence de sentiments et ceci semble être le moyen idéal. De même, Édouard constate que le pasteur Vedel ne croit plus que par routine⁵ : sa foi n'a plus aucun fondement spirituel. Ici, l'habitude devient une force séquestratrice similaire à celle décrite par le diable dostoïevskien. Retirant au pasteur son esprit critique, elle ne lui donne pas la possibilité de réfléchir à sa foi et le laisse perdu dans cette boucle sans fin.

¹ *AD*, p. 4.

² *Ibid.*, p. 124.

³ *FM*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ « Il a bourré sa vie d'un tas d'obligations qui perdraient toute signification si sa conviction faiblissait ; de sorte que cette conviction se trouve exigée et entretenue par elles. Il s'imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait. Il n'est plus libre de ne pas croire. » *Ibid.*, p. 358.

D'autres personnages des *Faux-monnayeurs* dénoncent l'usage de l'habitude dans la littérature. Strouvillhou parle ainsi des « sentiments admis »¹ sur lesquels les œuvres sont construites et Armand souligne que les chefs-d'œuvre ne sont plus considérés comme tels que par habitude.

Il y a des tas d'œuvres qu'on admire de confiance parce que tout le monde les admire et que personne jusqu'à présent ne s'est avisé de dire, ou n'a osé dire, qu'elles sont stupides. [...] Ce qui est stupide c'est l'admiration qu'on lui [*La Joconde*] voue. C'est l'habitude qu'on a de ne parler de ce qu'on appelle « les chefs-d'œuvre », que chapeau bas.²

Armand dénonce ainsi la transformation de l'opinion générale en une norme qui enferme les individus dans un jugement tout fait. La répétition d'une même attitude a ainsi poussé toute une société à ériger une opinion unique doublée d'un comportement type : l'admiration.

Le vieux La Pérouse, lui, dénonce l'usage de l'habitude dans l'instauration de normes artistiques. Selon lui, « tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants »³. Ainsi, c'est grâce à la répétition d'un même motif que l'art parvient à mettre en place des normes, alors même qu'il favorise un élément pourtant « laid », du moins selon l'éminent professeur de piano. Les préceptes de l'art pourraient donc être modifiés grâce à un nombre de répétitions suffisant. L'habitude apparaît comme une force insidieuse pouvant être utilisée pour modifier les perceptions d'autrui.

Ainsi l'habitude est-elle présentée comme une force négative dans les romans de notre corpus. Le reflet diabolique que lui donne Dostoïevski se retrouve chez Proust dans son assimilation à une force supérieure à laquelle il faut résister. Gide aussi la présente comme une puissance anesthésiante de l'esprit critique tout en en faisant l'allié de la bien-pensance : c'est elle qui permet au pasteur d'assurer ses fonctions. Elle prend donc ici aussi, indirectement, un aspect démoniaque. Cependant, on peut se demander ce que sont les conséquences du rejet de l'habitude.

ii Le rejet de l'habitude : la rupture de l'horizon d'attente du lecteur.

Il est impossible, dans une étude comparatiste focalisée sur des auteurs de différentes périodes et régions culturelles, de parler d'un seul horizon d'attente. En effet, les lecteurs contemporains à Dostoïevski, Proust et Gide avaient un bagage culturel, étaient exposés à des courants littéraires et avaient des us et coutumes tous différents. L'horizon d'attente du lecteur contemporain des *Frères Karamazov* et celui du lecteur contemporain des *Faux-monnayeurs* sont distincts. Non seulement le pays diffère, mais, de plus, cinquante ans de littérature et de théories scientifiques et littéraires se sont écoulés entre les deux. Pourtant, les lecteurs de Dostoïevski, de Proust et de Gide semblent tous avoir pour référence romanesque principale les œuvres de Balzac et le roman réaliste.

¹ *Ibid.*, p. 319.

² *Ibid.*, p. 357.

³ *Ibid.*, p. 162.

Et pour cause, ce type de récit est propice à une lecture « facile ».

Le confort et la satisfaction que procure le roman réaliste sont fondés sur la concordance exacte entre une réalité familière et l'image qu'en donne une conscience transcendante dans le cadre des conventions établies du genre romanesque.¹

Le roman réaliste permet donc une lecture confortable, puisqu'il ne va pas à l'encontre des habitudes littéraires ou de celles de la vie quotidienne. Dominant le monde littéraire durant de nombreuses années (souvenons-nous de la plainte de Virginia Woolf en 1919) ce genre romanesque est devenu une référence littéraire commune importante. Or, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* ne sont des récits réalistes qu'en apparence : ils dépassaient donc l'horizon d'attente de leurs lecteurs contemporains.

Cependant, les lecteurs modernes, relativement libérés des codes balzaciens expérimentent eux aussi une rupture de leur horizon d'attente à la lecture de nos trois œuvres. Comment cela est-il possible ? Est-ce à dire que l'horizon d'attente du lectorat russe contemporain à Dostoïevski est similaire à celui d'un lecteur français du XXI^e siècle ? On ne peut affirmer cela sans ignorer délibérément les révolutions intellectuelles ayant eu lieu au cours du XX^e siècle. Cependant, diverses raisons expliquent que le lecteur contemporain et celui moderne voient tous deux leur horizon d'attente être modifié à la lecture des romans de notre corpus.

Tout d'abord, remarquons que les récits « faciles », en littérature ou au cinéma, bénéficient bien souvent des faveurs du public. Les films ou les romans « grand public » ont bien conscience que la foule apprécie la simplicité, voire la simplification. On peut repenser aux « machines à décébrer » de Michel Picard fondées sur le « déjà-lu » et l'opposition manichéenne. Ces deux procédés se retrouvent dans la littérature simpliste de tout temps présente dans le paysage littéraire. Une intrigue manichéenne permet l'assoupissement du jugement : on aime le « gentil » et déteste le « méchant ». De même, le fait qu'un personnage reste positif tout au long de l'intrigue est un facteur de repos pour l'esprit du lecteur. Des protagonistes au tempérament et au comportement simplistes sont également un ingrédient clé des récits « faciles ». Ainsi, une œuvre exigeant la compréhension d'actes sortant des normes psychologiques surprendra toujours un lecteur ayant l'habitude d'intrigues et de protagonistes simples. La majorité des lecteurs est en effet préparée, lors de la découverte d'une intrigue, à suivre des schémas sommaires, introduits dès l'enfance à travers les contes. Le manichéisme, la psychologie schématique et l'unité d'intrigue constitueraient ainsi en quelque sorte les attentes « par défaut » du lecteur.

Le deuxième élément consiste en la valeur toujours actuelle de l'horizon d'attente. Hans Robert Jauss affirme qu'une œuvre est constituée de l'alliance de son texte et de la réception de

¹ David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, op. cit., p. 166.

celui-ci par un lecteur : elle est donc le fruit d'une histoire et s'inscrit dans celle-ci. Lire une œuvre hors de son contexte de publication, c'est faire dialoguer deux époques (le passé du texte et le présent de la lecture) et deux singularités (le texte et le lecteur)¹. N'oublions pas que l'horizon d'attente des lecteurs modernes est en partie fondé sur celui des lecteurs qui les précèdent : les grandes œuvres ayant formé l'horizon d'attente du public russe de la fin du XIX^e siècle ou du public français du début du XX^e sont encore lues aujourd'hui. De plus, le lectorat a une capacité d'adaptation au texte qu'il déchiffre. Un lecteur du XXI^e siècle lisant un roman gothique anglais de la fin du XVIII^e a bien conscience qu'il n'y retrouvera pas les mœurs de sa société. Ainsi adapte-t-il son horizon d'attente à l'œuvre lue et ajuste-t-il ses attentes en se fondant sur sa représentation des romans et de la société de l'époque. Un lecteur moderne a peut-être plus de chance d'être choqué par *Le Moine* de Lewis ou *Le château d'Udolphé* de Radcliffe qu'un lecteur contemporain, car il appliquera à ces œuvres la pudibonderie qu'il imagine régner à cette époque. L'horizon d'attente est donc adaptable. De plus, l'étude de l'âme humaine semble un sujet intemporel qui se superpose sans difficulté sur l'expérience personnelle de tout lecteur. Chacune de nos œuvres développe en effet des sujets assez intimes pour permettre au lecteur de retrouver des éléments familiers.

Enfin, on remarque que la rupture des attentes chez les lecteurs de nos œuvres est un phénomène organisé par les auteurs de notre corpus eux-mêmes. Nous avons en effet vu dans les parties précédentes que chacun de nos romans, en utilisant des jeux intertextuels et des références convenues, oriente son lecteur vers la construction d'attentes fausses, correspondant à un schéma romanesque « préconçu ». Ainsi, même si le lecteur du XXI^e siècle accorde moins d'importance à certains éléments qu'un lecteur du XIX^e (comme, par exemple, la tenue des personnages et leur habitation), il est tout de même poussé à cataloguer les protagonistes en fonction de grands rôles romanesques : le jeune éphèbe innocent, l'aventurier, le guide sage et avisé, la vierge vertueuse ou encore la femme tentatrice. L'œuvre pousse ainsi le lecteur à adapter son propre horizon d'attente en usant de références et de codes traditionnels pour déclencher chez lui un certain nombre d'attentes qu'elle prévoit de décevoir par la suite. La rupture est ainsi inévitable entre ce que le lecteur prévoit et ce que l'œuvre met en place, que ce soit dans le contexte culturel contemporain ou celui moderne. Cependant, dans le cas d'un lecteur contemporain, l'horizon d'attente est brisé d'autant plus violemment que la grande majorité de la production romanesque précédant la parution de chacun de nos romans correspond aux normes traditionnelles du roman. Un lecteur moderne, certes, voit certaines de ses attentes trompées, mais s'adapte facilement à d'autres éléments, peu

¹ Luc Fraisse résume cette théorie ainsi : « L'horizon d'attente est dès lors double : littéraire en tant que produit par l'œuvre, et social puisque l'œuvre rencontre le code esthétique des lecteurs. La lecture est la confrontation de ce que propose le texte et du mode de compréhension du monde propre au lecteur ; à ce contact, il y aura identification immédiate ou au contraire distance critique — mais le temps provoque une fusion progressive des horizons. » (« Le "nouvel écrivain" : Proust précurseur de Jauss ? », in *Originalités proustiennes, op. cit.*, p. 81.)

choquants pour son époque. Ainsi, bien qu'un lecteur actuel puisse être surpris de l'évolution sexuelle de Saint-Loup, il sera sûrement plus déçu par la révélation de sa fourberie que par son goût inattendu pour les hommes. De même, l'attitude dédaigneuse d'Édouard envers Boris choquera sûrement plus le lecteur contemporain que son amour pour un jeune garçon, bien que l'aspect incestueux de cette relation soit toujours difficilement acceptable de nos jours.

Cependant, dépasser l'horizon d'attente contemporain signifie s'exposer aux critiques des journalistes littéraires de l'époque. Robert Soucy explique le rejet que cela entraîne par ces mots :

The more original the author the greater the effort we have to make to transcend our normal way of looking at things. Used to hackneyed phrases and common metaphors, we find ones that are unique or subtle, difficult to follow and exhausting — and therefore often displeasing. Consequently, after a first attempt, we may dismiss his work as unsympathetic.¹

Bien que ces phrases concernent la *Recherche*, les réactions que le critique rapporte ici sont valables à propos de toute œuvre brisant l'horizon d'attente. Or, puisque nous prétendons que les romans de notre corpus outrepassent l'horizon qu'ils ont eux-mêmes construit, leurs lecteurs devraient avoir un désir de rejet envers eux. Cela s'observe-t-il au niveau de la critique au moment de la publication de ces textes ?

Fiodor Dostoïevski a bénéficié durant sa vie du succès critique : ses œuvres sont prisées du public et attendues avec impatience. Pourtant, le dernier roman de l'auteur fut peu apprécié par tout un pan de la presse littéraire. Jacques Catteau, annotant les lettres de Dostoïevski, précise que :

Les attaques contre *les Frères Karamazov* avaient été virulentes dans la presse démocratique. Dans *la Rumeur* du 16 février, Skabitchevski reprochait au romancier son penchant pour « l'élément psychiatrique » et pour les « libations d'huile d'olive » (formule ésopique pour le saint chrême). Dans *la Voix* du 8 mars, le critique anonyme daubait sur les personnages : seuls sont positifs les héros qui « n'ont que les textes sacrés à la bouche » tandis que les cultivés sont présentés « tantôt comme des vauriens, tantôt comme des malades mentaux ».²

Malgré le succès public du roman, les protecteurs des normes romanesques en cours à l'époque s'insurgent contre une œuvre dont ni l'intrigue ni les personnages ne correspondent aux normes attendues. Karen Haddad-Wotling souligne que Fiodor Dostoïevski avait conscience du poids des attentes littéraires dans la découverte d'un roman. Elle écrit ainsi :

Dostoïevski, se plaçant du point de vue du public, anticipe presque, ici, sur la notion moderne d'« horizon d'attente ». Naturellement, cette attente peut être trompée. Dostoïevski explique ainsi, par exemple, l'espoir — déçu — que suscitaient parmi ses contemporains les œuvres de George Sand, dont ils attendaient

¹ Robert Soucy, « Proust's Aesthetic of Reading », *The French Review*, Vol. 41, n° 1 (Oct. 1967), p. 57 [« Plus l'auteur est original, plus les efforts à faire pour transcender notre façon normale de voir les choses sont grands. Habités à des expressions galvaudées et à des métaphores communes, nous trouvons celles qui sont uniques ou subtiles difficiles à suivre et épuisantes — et ainsi souvent déplaisantes. Par conséquent, après la première tentative, nous pouvons rejeter son travail et le trouver antipathique. »]

² Jacques Catteau, « Note n° 10 », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 610.

« quelque chose d'incomparablement grand, une parole neuve encore jamais entendue, quelque chose même de péremptoire et de définitif. »¹

Pourtant, malgré sa conscience du rôle essentiel des attentes du lectorat dans le succès ou l'échec d'un roman, il n'hésite pas à jouer avec les prévisions de ses lecteurs dans *Les Frères Karamazov*. Robert Louis Jackson affirme d'ailleurs à son tour que :

Dostoevsky's art, in the deepest sense disturbs: it is a perpetual and mocking challenge to all philistine complacency, to all routine and inertia, to all binding orthodoxy or simplistic vision of man and reality. But it disturbs in an even more radical sense: it threatens to replace the universal and containing order – the given in Pushkin, Turgenev, or Tolstoy – with a *perpetuum mobile*, with a permanent philosophical instability.²

L'œuvre de Dostoïevski irait donc définitivement à l'encontre d'un consensus romanesque : sa capacité à déranger parviendrait même à déstabiliser ses prédécesseurs et contemporains.

Proust, lui aussi, eut du mal à se faire accepter par la vie littéraire contemporaine comme en témoigne sa difficulté à se faire publier : non seulement son statut de mondain le déconsidérerait aux yeux du monde littéraire, mais, de plus, les éditeurs jugeaient son roman trop long et trop embrouillé pour plaire au lectorat de l'époque³. Selon eux, sa complexité entraînerait son rejet. Il est ironique que le premier tome de la *Recherche*, à l'intrigue et aux structures relativement classiques, ait été refusé à la publication et que les derniers tomes furent publiés après la mort de l'auteur malgré un contenu ayant de grandes chances de déplaire aux mœurs contemporaines. Et en effet, plus le roman avance, plus les habitudes des lecteurs sont mises à mal. David Ellison note ainsi que Proust « tout en adhérant apparemment aux conventions du réalisme balzacien, finit par miner les conventions qui forment l'horizon d'attente de ses lecteurs. »⁴ On remarque à nouveau la stratégie séductrice de la *Recherche* : le récit ressemble en apparence à un schéma narratif familier, celui balzacien, pour attirer le lecteur et mieux le surprendre par la suite. Pourtant *À la recherche du temps perdu* finit par connaître un succès important en France et dans le monde. Walter Benjamin lui-même dans un article intitulé « Pour l'image de Proust » écrit :

On a dit avec justesse que toutes les grandes œuvres littéraires fondent un genre ou le dissolvent, qu'en un mot ce sont des cas singuliers. Mais celle-ci, entre toutes, est l'une des plus inconcevables. Tout y est hors normes [...].⁵

¹ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 157.

² Robert Louis Jackson, *Dostoevsky's Quest of Form, a Study of His Philosophy of Art*, New Haven and London, Yale University Press, 1966, p. 134. [« L'art de Dostoïevski, dans le sens le plus profond, dérange : c'est un défi perpétuel et moqueur à toute complaisance philistine, à toute routine et inertie, à toute orthodoxie aveuglante ou vision simpliste de l'homme et de la réalité. Mais cela dérange dans un sens encore plus radical : cela menace de remplacer l'ordre universel et maîtrisé – qu'on trouve dans Pouchkine, Tourgeniev ou Tolstoï – avec un *perpetuum mobile*, avec une instabilité philosophique permanente. »]

³ Luc Fraisse note ainsi que « [l']œuvre de Proust était quant à elle si singulière qu'elle lui a permis d'échapper du moins à tout étiquetage ; mais par là même elle fut bel et bien incomprise, en partie à cause du statut social, essentiellement mondain, de son auteur. » (*La petite musique du style*, Paris, Classique Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 559.)

⁴ David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, op. cit., p. 127.

⁵ Walter Benjamin, *Sur Proust*, Paris, Édition Nous, 2010, p. 27.

À la recherche du temps perdu choque ainsi par son aspect atypique. En cela, le roman correspond à l'ambition de Proust pour qui, comme le note Luc Fraisse, « le travail de l'artiste consiste à prendre à rebours les habitudes de perception [...] »¹ Allan H. Pasco rappelle d'ailleurs que la lecture de la *Recherche* peut devenir une certaine épreuve pour le lecteur.

They [the episodes of *la recherche*] do, however, contravene the traditional rules for predominantly chronological and causal motivation novels. Thus, they force readers who sense that the order is rigorous and right, thought perhaps not the kind one might expect, to seek other rules. It was particularly difficult for earlier readers who did not have the advantage of distance or the benefit of more recent literature to grasp the structural relations of *À la recherche*. Even today, it is not easy, but, then, as Proust makes clear in his preface to *Sésame et les lys*, no worthwhile reading is. To read successfully requires effort.²

Selon Proust, l'effort exigé pour la lecture serait donc constitutif de la valeur d'une œuvre. Ainsi, forcer le lecteur à découvrir autre chose que ce qu'il attendait et à rompre son horizon d'attente serait une des conditions de qualité du roman³.

Gide eut aussi à faire face aux critiques⁴. Avant même la parution du roman, il apparaît désabusé quant à l'accueil qui lui sera fait. Le 3 décembre 1924, il écrit dans son *Journal* :

Si même certains ont la curiosité de me lire, c'est avec un esprit si prévenu que le sens vrai de mes écrits leur échappe. Ils finiront par y voir ce qu'on leur a dit qui s'y trouvait ; et par n'y voir plus autre chose.⁵

Or, il s'avère que son intuition était juste. « C'est un livre haïssable »,⁶ peut-on lire dans le journal *L'Œuvre*. « Rien ne nous retient ici que le spectacle d'un effort immense et vain », trouve-t-on dans l'article de Robert Marin⁷. Même Raymond Fernandez, qui pourtant écrit dans *La NRF*, dont les éditions publient *Les Faux-monnayeurs*, reconnaît que le roman peut décevoir certains⁸. Si cette œuvre est généralement rejetée par la critique, c'est probablement parce qu'il ne suit pas la « recette » balzacienne évoquée plus tôt. En effet, le critique Pierre Dominique rappelle, dans son

¹ Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 662.

² Allan H. Pasco, « Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, Vol. 18, No. 1 (Winter, 1977), University of Wisconsin Press, p. 27. [« Ils [les épisodes de la *Recherche*] vont néanmoins à l'encontre des règles traditionnelles pour les romans à dominance chronologique et à motivations causales. Ainsi ils forcent les lecteurs qui sentent qu'il y a un ordre strict et rigoureux, bien que différent de celui qu'on pourrait attendre, à chercher d'autres règles. C'était particulièrement difficile pour les premiers lecteurs qui n'avaient pas l'avantage de la distance ou le bénéfice d'une littérature plus récente pour comprendre les relations structurelles de la *Recherche*. Encore aujourd'hui ce n'est pas facile, mais de toute façon, comme Proust le dit dans sa préface à *Sésame et les lys*, aucune lecture de valeur ne l'est. Lire avec succès requiert des efforts. »]

³ Pour une étude sur l'anticipation des théories de Hans Robert Jauss par Proust, voir l'article de Luc Fraisse intitulé « Le "Nouvel écrivain", Proust, précurseur de Jauss ? » in *Originalités proustiennes*, *op. cit.*, pp. 79-93.

⁴ À sa mort, Jean-Paul Sartre constate d'ailleurs : « la gêne et le ressentiment qui transparaissent sous les couronnes mortuaires qu'on lui tresse de mauvaise grâce montrent qu'il déplaisait encore et déplaira longtemps [...] » (« Gide vivant » in *Situations, IV*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1964, p. 85.)

⁵ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, pp. 796-797.

⁶ André Billy, article publié dans *L'Œuvre* le 16 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, p. 24.

⁷ Robert Marin, « *Le roman* : André Gide, *Les Faux-monnayeurs* », publié dans *Sélection*, 1925-1926 (article disponible sur le site « Gidiana.net »)

⁸ « C'est pourquoi, si M. Gide ne nous présente pas la figure de la vie que souhaitent quelques-uns d'entre nous, il nous faut reconnaître qu'il demeure, à sa manière et dans sa ligne, naïvement et purement vivant. » (Repris dans le *BAAG*, n° 21, janvier 1974, pp. 28-35.)

article paru dans *Le Soir*, le 5 février 1926, la façon de faire des « vrais romanciers » :

[I]ls partent d'un caractère, ils ajoutent, comme l'a dit Balzac, qui demeure le Maître par excellence, à l'état civil. Ils bâtissent un, deux, trois, dix bonshommes ; ce sont des naissances parfois pénibles, parfois faciles comme les naissances d'êtres humains ; ils donnent à chacun de ces bonshommes un âge, un nom, un habit, des manières bonnes ou mauvaises, des défauts ou des vertus ; ils connaissent son histoire et même sa parenté. [...] Tout cela pour dire que M. André Gide a dû mal s'y prendre quand il a décidé d'écrire *Les Faux-Monnayeurs*.¹

Cette vieille recette datant de presque un siècle serait donc toujours celle supposée diriger la création littéraire. On remarque ainsi que Gide s'éloigne tout à fait des normes romanesques qui lui sont contemporaines. Or, Luc Fraisse, d'après Peter Schnyder, propose dans *La Petite musique du style* la réflexion suivante :

[D]ans la pensée de Gide, la réception d'une œuvre met en scène, pour qui veut y réfléchir, une forme de l'écart représenté par l'écrivain nouveau par rapport à la norme de la génération précédente. Cet écart se définit par une tension entre une lecture, au moment où elle intervient, et le monde ambiant.²

On remarque alors que l'écart entre le roman de Gide et la norme à laquelle répond la majorité des critiques est conséquent. Ainsi André Thérive écrit-il que « *Les Faux-monnayeurs* déçoivent bien les lecteurs habituels des romans à la française »³. L'œuvre surprend et échaude en se démarquant nettement de la tradition littéraire nationale.

Si la critique contemporaine ne sait pas comment réagir face au roman de Gide, c'est peut-être parce que la rupture des *Faux-monnayeurs* avec le roman français traditionnel n'est pas si nette qu'il ne le paraît : l'ironie qui infuse le texte gidien « se joue de la loi, sans la détruire »⁴ comme l'écrit Christine Ligier⁵. Le roman séduit donc malgré les perturbations qu'il instaure au sein de la recette balzacienne du roman : c'est par sa capacité à déranger qu'il fascine et entraîne au-delà des traditions. Et en effet, Henri Daniel-Rops dans *La Revue nouvelle* écrit qu'« un livre comme *Les Faux-Monnayeurs* nous ouvre des horizons nouveaux »⁶. Or, l'effort qu'il requiert peut rebuter certains lecteurs comme le remarque Louis Kronenbruger, dans *The New York Times Book review*, notant la différence avec les œuvres plus « guidées » de Balzac.

For it presupposes that the reader will bring to it an imaginative and mental equipment that will do very much work of their own, rather than directly inciting us as, say, *Père Goriot* incites us; and its characters are

¹ Pierre Dominique, article publié dans *Le Soir*, le 5 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, pp. 28-33.

² Luc Fraisse, *La Petite musique du style*, op. cit., p. 559.

³ André Thérive, article publié dans *L'Opinion*, le 13 février 1926, repris dans le *BAAG*, n° 22, avril 1974, pp. 41-49.

⁴ Christine Ligier, « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide », in *André Gide et la tentation de la modernité*, op. cit., p. 375.

⁵ « Le faux-monnayeur est inquiétant parce qu'il se joue du système monétaire, et perturbe la circulation de ce qui est considéré comme le signe même de la valeur. Mais il ne renverse pas le système qu'il met à mal et qui le fait vivre. Et le faux-monnayeur comme le bâtard sont des êtres d'une infinie séduction. » (*Ibid.*, p. 375.)

⁶ Henri Daniel-Rops, article du 15 avril 1926, dans *La Revue Nouvelle*, repris dans le *BAAG*, n° 23, juillet 1974, pp. 20-24.

too complexly alive to have the immediate memorableness of a Goriot.¹

Les Faux-monnayeurs nécessitent ainsi du lecteur l'acceptation de la difficulté : c'est à ce prix que l'œuvre dévoilera de nouvelles perspectives.

On constate donc que les romans de notre corpus étonnent les lecteurs qui leur sont contemporains à cause de l'écart entre les prévisions traditionnelles et l'évolution réelle des récits, ce qui entraîne leurs fréquents rejets par la critique. Nos auteurs semblent avoir bien conscience du poids de l'habitude chez le public et regrettent ce phénomène². En jouant avec les attentes et en composant leur récit de façon à susciter l'étonnement, il semble que nos romanciers cherchent à toucher le lecteur dans ses habitudes. Leur ambition serait-elle finalement de modifier les pratiques de lecture de leur public ?

3) L'enjeu de l'ambiguïté romanesque : l'instauration d'une lecture active.

Comme l'écrit Valéry, dans ses *Cahiers*, en 1915, « le grand problème de l'écrivain moderne est de se faire lire [...] : d'empêcher le lecteur de *deviner* la phrase, la page. [...] Il faut obliger ce lecteur à l'*exécution*. »³ En effet, la lecture des romans respectant les normes traditionnelles demeure bien souvent passive : les schémas conventionnels sont respectés, les protagonistes sont caractérisés par peu de traits de caractère et le narrateur fournit au lecteur toutes les informations nécessaires. Ce type d'œuvre peut engendrer des habitudes de lecture qui, par la suite, empêcheront certains lecteurs de profiter pleinement de textes sortant des normes. Or, c'est justement en brisant ces codes romanesques et en les frappant du sceau de l'ambiguïté que Dostoïevski, Proust et Gide prétendent entraver ces habitudes de lecture pour obtenir l'investissement actif du lecteur. En effet, ce maintien de l'ambiguïté au sein de leur roman exige un effort conséquent de la part du lecteur et l'empêche de demeurer passif face au texte. En le plongeant dans un roman où ses réflexes de lecture sont caducs et où il doit réinventer sa façon d'appréhender le texte, ces trois romanciers contraindraient-ils à une lecture active et consciente, fruit de l'effort de la réflexion ?

¹ Louis Kornenburger, article publié le 2 octobre 1927, dans *The New York Times Book review*. [« Car il [le roman] pré-suppose que les lecteurs y apporteront un équipement imaginaire et mental qui fera le travail par lui-même plutôt que de nous inciter directement comme le fait, par exemple, *Le Père Goriot* ; et ses personnages sont trop complexes et vivants pour marquer immédiatement l'esprit à la façon d'un Goriot. »

² Nathalie Sarraute, elle, remarque la difficulté de se libérer tout à fait de « la force de l'habitude » qui aurait donné naissance à « une seconde nature » littéraire. « Si bien qu'aujourd'hui encore, ceux-mêmes, auteurs ou lecteurs, qui ont été le plus troublés par tous les bouleversements qui se sont produits [dans l'univers clos du roman traditionnel] depuis quelque temps hors de son épaisse enceinte, dès l'instant qu'ils y pénètrent, s'y laissent docilement enfermer, s'y sentent très vite chez eux, acceptent toutes ses limitations, se plient à toutes ses contraintes et ne songent plus à s'en évader. » (*L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, pp. 95-96.)

³ Paul Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1165.

(a) *Sortir des sentiers battus : la lecture comme voyage.*

La métaphore de la lecture comme d'un voyage dépaysant ou d'un « parcours initiatique »¹ est devenue un poncif de la théorie littéraire. « Ce qui séduit dans le roman, n'est-ce pas d'abord la promesse d'une aventure intérieure ? »² demande Vincent Jouve. Cependant, lorsque le lecteur découvre *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* ou *Les Faux-monnayeurs*, il ne s'embarque pas pour une simple excursion : le trajet initial se modifie et le guide devient peu à peu douteux. Loin d'être accompagné tout au long du récit, le lecteur est abandonné à mi-parcours et doit s'orienter ensuite de lui-même au sein du texte. La lecture des romans de notre corpus équivaut ainsi à l'exploration d'un nouveau monde littéraire où les us et coutumes connus n'ont plus cours.

Les écrits de Fiodor Dostoïevski présentent régulièrement le voyage comme une occasion de découverte. Dans *Le Sous-sol*, le narrateur met d'ailleurs l'accent, non pas sur la destination, mais sur l'expédition en elle-même : c'est le trajet qui est porteur d'enseignement.

[...] si bête que soit l'homme d'action, il devine parfois que la route mène toujours quelque part, et que ce n'est pas sa direction qui importe, mais le fait même qu'elle le conduit vers un endroit quelconque [...].³

Cette idée se retrouve dans *Les Frères Karamazov* à travers Aliocha, régulièrement envoyé résoudre des énigmes chez autrui. En effet, ce personnage est presque toujours de passage : ses commissions chez les uns et les autres le font traverser toute la ville. Or, aux tâches qui lui sont confiées s'ajoute presque toujours un enjeu d'investigation. Aliocha ressemble autant à un détective qu'à un voyageur. « [P]ars, va démêler la vérité et reviens me renseigner »⁴, lui dit Fiodor Pavlovitch à propos du mystère de Dieu. De même, son père souhaite qu'il aille chez Grouhegnka découvrir qui, de lui ou de son fils aîné, la jeune femme préfère⁵. Dmitri Fiodorovitch, lui aussi, envoie son jeune frère explorer les « mystères [qui] accablent l'homme »⁶. Même Mme Khokhlakov le dépêche dans un voyage d'enquête auprès de Lise⁷. Aussi Aliocha fait-il face à de nombreuses énigmes qu'il se promet de résoudre tout au long de ce roman⁸. Ce voyageur à la recherche de la vérité doit ainsi

¹ Vincent Jouve, *L'Effet personnage, op. cit.*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 90

³ Fiodor Dostoïevski, *Le Sous-sol*, in *L'Adolescent*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 712.

⁴ FK, p. 23. [«[...] ступай, доберись там до правды, да и приди рассказать [...]» БК, p. 35.]

⁵ «[...] сходи ты к Грушеньке сам аль повидай ее как; расспроси ты ее скорей, как можно скорей, угадай ты сам своим глазом: к кому она хочет, ко мне аль к нему?» БК, p. 176. [« [...] , mais va chez Grouhegnka ou tâche de la voir ; demande-lui au plus tôt — pénètre son secret — qui elle préfère : lui ou moi ? » FK, p. 154.]

⁶ «Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды» БК, p. 136. [« Pénètre-les et reviens intact. » FK, p. 117.]

⁷ «Я вас просто прошу пойти к Лисе, разузнать у ней всё, как вы только один умеете это сделать, и прийти рассказать мне, - мне, матери, [...]» БК, pp. 694-695. [« Je vous prie d'aller voir Lise, d'élucider tout cela, comme vous seul savez le faire, et de venir me raconter, à moi, la mère [...] » FK, p. 606.]

⁸ Pensions également à son incompréhension devant la haine que lui porte Пюуча : «Он положил непременно, как только найдется время разыскать его и разъяснить эту чрезвычайной поразившую его загадку» БК, p. 221 [« Il se promet, dès qu'il aurait le temps ; de le retrouver et d'éclaircir cette énigme. » FK, p. 196.]

retrouver son chemin dans les multiples intrigues du récit, se perd parfois au milieu de cette confusion,¹ mais parvient de temps à autre à éclaircir des zones d'ombre². Toutefois, Aliocha ne doit pas seulement résoudre les mystères d'autrui : il doit également se découvrir lui-même. Alors qu'il souhaite demeurer auprès de son *starets*, celui-ci lui ordonne de partir :

Не здесь твое место пока. [...] Много тебе еще странствовать. [...] Всё должен будешь перенести пока вновь прибудеши.³

Aliocha, tout comme le lecteur, est ainsi forcé de quitter son confort pour découvrir de nouveaux horizons, car la parole du *starets*, comme celle de l'auteur, est absolue. Or, en suivant les pérégrinations du héros du roman, le lecteur, lui aussi, voyage dans l'œuvre. Pour décrire le ressenti du lecteur face aux romans de Dostoïevski, Motchoulski écrit :

Lisant un de ces romans, nous avançons sans cesse, nous gravissons une montagne ; du sommet de la catastrophe, nous apercevons, comme à vol d'oiseau, tout le paysage du roman.⁴

De même, Eugène-Melchior de Vogüé, dans un article introduisant Dostoïevski, présente la lecture des romans de cet auteur comme « une promenade toujours triste, souvent effrayante, parfois funèbre. » Il continue ainsi :

Que ceux-là y renoncent qui répugnent à visiter les hospices, les salles de justices, les prisons, qui ont peur de traverser la nuit les cimetières. Je serais un voyageur infidèle si je cherchais à égayer une route que la destinée et le caractère ont faite uniformément sombre. J'ai la confiance que quelques-uns me suivront, même au prix de fatigues [...].⁵

Eugène Melchior de Vogüé adopte ainsi une position d'explorateur revenant d'un voyage difficile et affirme que les écrits de Dostoïevski exigent courage et esprit d'aventure. Cette présentation des romans de l'auteur russe ressemble à un défi lancé aux lecteurs paresseux : seuls ceux avec une âme d'explorateurs devraient s'engager dans ces œuvres.

Le thème du voyage est également souvent repris dans *À la recherche du temps perdu* et même en ouvre le premier tome. Alors que le narrateur décrit son réveil, il utilise l'imaginaire du voyage.

[...] j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qui va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le

¹ «В этой путанице можно было совсем потеряться [...]» БК, р. 230.] [« Il y avait où s'égarer dans ce labyrinthe [...] » FK, р. 203.]

² «Дело в том, что тут для Алеши разрешалось теперь одно из его сомнений, одна беспокойная загадка, с некоторого времени его мучившая.» БК, pp. 228-229. [« Aliocha trouvait maintenant la solution d'une énigme qui le tourmentait depuis quelque temps. » FK, р. 202.]

³ БК, р. 98. [« Ta place n'est pas ici pour le moment. [...] Tu pérégrineras longtemps. [...] Tu devras tout supporter jusqu'à ce que tu reviennes. » FK р. 82.]

⁴ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 386

⁵ Eugène-Melchior de Vogüé, « Les écrivains russes contemporains : F.-M. Dostoïevski », in *Revue des Deux Mondes*, Vol. 67, n°2 (15 janvier 1885), p. 313.

silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.¹

La description du voyageur qui part à la découverte de l'inconnu s'allie au thème du réveil du narrateur quittant ses rêves pour se trouver dans « une obscurité, douce et reposante pour [s]es yeux, mais peut-être plus encore pour [s]on esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. »² Ainsi, à l'ouverture du roman, l'obscurité et l'incompréhension sont présentées comme des éléments bénéfiques. De même, le voyageur dépeint dans ce passage ne semble pas regretter son départ : au contraire, cela déclenche en lui de l'« excitation ». On constate ainsi, tout comme Walter Kasell³, que la *Recherche* introduit dès le début la notion de dépaysement et d'incompréhension comme des valeurs positives.

Par la suite, dans *La Prisonnière*, le narrateur associe clairement le voyage à l'expérience artistique : tous deux sont l'occasion d'une découverte.

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.⁴

Ce voyage par le biais de l'art permet un nouveau regard et ouvre vers un univers inconnu. Un des moyens de transport le plus utilisé dans la *Recherche* est le train. Que ce soit pour aller à Balbec, pour longer la côte ou pour rentrer de Venise, prendre le train peut être perçu comme le moment propice à la lecture. Ainsi, c'est durant le retour de Venise que le narrateur découvre les événements qui se sont succédé à Paris grâce aux lettres de ses amis. C'est en voyageant d'un pays à l'autre qu'il est forcé de modifier ses convictions lorsqu'il découvre que Gilberte épouse Saint-Loup et qu'Albertine est bien morte. Le lien entre voyage et lecture est encore évoqué par le narrateur lorsqu'il assimile une lettre d'Albertine à un voyage en train dans le passé.

Je lisais une lettre d'elle [Albertine] où elle m'avait annoncé sa visite pour le soir, et j'avais une seconde la joie de l'attendre. Dans ces retours par la même ligne d'un pays où l'on ne retournera jamais, où l'on reconnaît le nom, l'aspect de toutes les stations par où on a déjà passé à l'aller, il arrive que tandis qu'on est arrêté à l'une d'elles en gare, on a un instant l'illusion qu'on repart, mais dans la direction du lieu d'où l'on vient, comme l'on avait fait la première fois.⁵

La lecture est donc le point de départ d'une excursion dans le passé du lecteur. Les voyages

¹ *CS*, pp. 3-4.

² *Ibid.*, p. 3.

³ Le critique écrit en effet : « As the narrative quickly establishes, reading is an experience of radical disorientation where the text presents several directions at once. The reader, who is searching for a single, certain direction to follow and who, like the narrator, would locate himself firmly with respect to the text, finds himself thrown between too many possible "certainties". » (Walter Kasell, *Marcel Proust and the strategy of reading*, *op. cit.*, p. 2. [« Comme l'établit la narration, lire est une expérience de désorientation radicale lors de laquelle le texte propose plusieurs directions d'un coup. Le lecteur qui cherche à suivre une direction unique et fiable et qui, comme le narrateur, se positionnerait fermement pour le respect du texte se trouve perdu entre de trop nombreuses "certitudes". »]

⁴ *P*, p. 762.

⁵ *AD*, pp. 138-139

en train sont donc assimilés à la lecture, mais également à l'écriture, comme Luc Fraisse le souligne dans l'introduction de son édition de *La Fugitive* de 2017.

[L]es voyages en train symbolisent volontiers, par leurs successives stations, la structuration des épisodes au sein du cycle romanesque. Le petit train d'intérêt local à Balbec était en quelque sorte devenu l'épine dorsale du second séjour au bord de la mer de *Sodome et Gomorrhe II* ; et le narrateur de *La Fugitive* éprouve à présent le besoin de comparer à un itinéraire ferroviaire les étapes de l'oubli qui composeront toute la fin de cette section du roman [...].¹

C'est bien le parcours du train de Balbec qui guide les souvenirs du narrateur et qui structure son récit : son périple devient alors celui du lecteur de la *Recherche*. Proust lui-même compare la découverte du véritable caractère de ses personnages à un voyage en train.

Eh bien, pour moi, le roman n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. [...] comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront — mais par cela seulement — la sensation du temps écoulé.²

Le roman est le wagon de train dans lequel voyage le lecteur, lui proposant différentes perspectives d'un même élément. Et Proust cherche à offrir une optique toujours changeante, ce qui participe à l'*étrangeté* dont parle Carlo Ginzburg. Car après tout, « on aime toujours un peu sortir à soi, à voyager, quand on lit. »³ Le voyage est donc une activité similaire à la lecture : tous deux permettent de découvrir de nouveaux horizons et de nouveaux aspects de soi-même. Or, lorsque, dans la *Recherche*, un voyage est entrepris dans le but de résoudre un mystère, il se rapproche d'autant plus de la lecture qu'il cherche à compléter l'intrigue du texte. Les voyages d' Aimé en Touraine et à Balbec pour connaître le passé d'Albertine peuvent être comparés à un processus de lecture : le personnage sort de son confort pour rechercher une réponse. Le narrateur, cependant, est le véritable lecteur de la vie d'Albertine et le fait qu'il ne fasse pas le périple lui-même l'empêche de résoudre ce mystère. Demeurant dans son confort, il incarne un lecteur passif ne souhaitant voir dans l'œuvre que ce qu'il y souhaite⁴. C'est son voyage à Venise qui marque le début de son itinéraire personnel : passer de la lecture des indicateurs de trains à l'exploration d'une ville étrangère montre qu'il est parvenu à surmonter sa passivité. Cette interprétation semble trouver son écho dans une lettre à J. L. Vaudoier datant de février 1920. Proust y écrit qu'il n'est « [...] pas en principe, très partisan de l'Art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui. »⁵ Le voyage que doit effectuer le lecteur est difficile et ce dernier doit faire l'effort de quitter

¹ Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, p. 289.

² Marcel Proust, « Swann expliqué par Proust », in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 557.

³ « Elle [la pensée de l'auteur] leur demande [aux lecteurs], pour qu'ils aillent à elle, plus d'efforts, et leur donne aussi plus de plaisir ; on aime toujours un peu sortir à soi, à voyager, quand on lit. » *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Ainsi remet-il sans cesse en question les informations qu'Aimé lui relaye à propos des amours d'Albertine.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à J. L. Vaudoier », février 1920, *Lettres*, *op. cit.*, p. 953.

son rivage dans une intention de découverte. Aussi le bon lecteur est-il celui inquiet de découvrir de nouveaux horizons :

Encore cette fois, le vent furieux de l'inquiétude les [les lecteurs] a touchés de son aile impitoyable. Ils quittent le Port qui ne suffit [plus] aux exigences de leurs rêves de paix divine, et reprennent leur voyage : ils vont tâtonnants et douloureux à la recherche de la Beauté, risée de ceux qui jouissent des livres comme des fleurs, des belles journées et des femmes, et qui appellent ces inquiets migrants des fous, des persécutés.¹

Ces propos de jeunesse de Proust sont éloquents : il tient ainsi l'inquiétude comme le moteur d'une lecture consciente et exploratrice. Allan H. Pasco souligne ainsi que « [e]ach reader must be his own Magellan ; he must set out on his own voyage *À la recherche du temps perdu* in the effort to discover his own structure and meaning, his own new world. »² Proust ajoute dans *Sur la lecture* que « La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas. »³ L'œuvre littéraire est une porte d'entrée : au lecteur de l'ouvrir et de s'engager dans ce nouvel espace.

Cette métaphore de la lecture comme découverte d'un nouveau monde, Gide lui-même la reprend pour parler d'*À la recherche du temps perdu*.

On y pénètre comme dans une forêt enchantée ; dès les premières pages, on s'y perd, et l'on est heureux de s'y perdre ; on ne sait bientôt plus par où l'on est entré ni à quelle distance on se trouve de la lisière ; par instants il semble que l'on marche sans avancer, et par instants que l'on avance sans marcher ; on regarde tout en passant ; on ne sait plus où l'on est, où l'on va [...].⁴

L'excursion que propose Proust apparaît ainsi à Gide être une occasion de sortir des sentiers connus et de se perdre dans le bois du roman. La *Recherche* correspond ainsi à sa conception de la lecture, celle qui crée une sensation de dépaysement.

Lire un auteur n'est pas pour moi seulement prendre connaissance de ce qu'il dit, c'est m'absenter, voyager en sa compagnie. [...] J'aime qu'après avoir cheminé quelque temps il nous laisse, qu'il n'accompagne pas trop avant.⁵

Laisser le lecteur tracer son chemin seul est un critère de qualité selon Gide. Et ainsi, dans *Les Faux-monnayeurs*, la littérature est comparée à un voyage : au début du chapitre VII de la deuxième partie du roman, le narrateur, ignorant de la suite de l'intrigue, compare la position de « l'auteur imprévoyant » à celle d'un promeneur incertain de son trajet.

Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ; il cherche à distinguer où le conduit ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre

¹ Marcel Proust, « La beauté véritable », in *Essais et articles*, op. cit., p. 342.

² Allan H. Pasco, « Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, op. cit., p. 37. [« Chaque lecteur doit être son propre Magellan, il doit commencer son propre voyage d'*À la recherche du temps perdu* dans le but de découvrir sa propre structure et signification, son monde personnel. »]

³ Marcel Proust, *Sur la lecture*, op. cit., p. 41.

⁴ André Gide « Billet à Angèle [mai 1921] », in *Essais critiques*, op. cit., p. 291.

⁵ André Gide, « Chronique générale », in *Essais critiques*, op. cit., p. 137.

dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.¹

Cette description résonne fortement avec l'évocation du lecteur des romans de Dostoïevski par Motchoulski déjà citée plus haut². Gide se serait-il inspiré de son ressenti à la lecture des œuvres du romancier russe pour écrire ce passage ? Ici, l'auteur, tout comme le narrateur et le lecteur, s'inquiète de l'inconnu devant lequel il se trouve. La création et la lecture d'une œuvre sont ainsi assimilées à un voyage vers l'inconnu. Le lecteur des *Faux-monnayeurs* se trouve donc dans la même position que celle que décrit le narrateur : il est un voyageur forcé d'avancer, incertain de ce qu'il trouvera par la suite³.

Qu'en est-il des personnages de voyageurs dans le roman ? Ils sont nombreux : Édouard, Passavant, Vincent, Alexandre, Strouvilhou, Laura... Peu de protagonistes demeurent sédentaires. Cependant, le lecteur n'assiste pas aux trajets : il retrouve simplement les personnages dans un cadre nouveau où leur comportement est plus ou moins modifié. Pourtant, un voyage est bien rapporté dans ce roman : il s'agit de celui que Bernard, guidé par l'ange, effectue dans Paris. Il se rend tout d'abord dans un lieu où un groupe de jeunes gens promeut une attitude calquée sur celle des Anciens, proposant à leur public de s'engager dans une sorte de voyage organisé à l'itinéraire bien établi. Ils affirment ainsi que « [c]hacun de nous se doit de comprendre, encore jeune, que nous dépendons d'un passé et que ce passé nous oblige. Par lui, tout notre avenir est tracé. »⁴ Ce terme de « tracer » revient encore dans leurs propos⁵ et participe à la métaphore du voyage truqué que promeuvent ces jeunes gens : ceux qui décident de les suivre ne s'en vont pas à l'aventure et ne découvrent rien de neuf, mais restent cantonnés aux chemins déjà balisés par leurs aînés. Or, Bernard refuse cette route toute tracée. Il souhaite explorer les différents quartiers de Paris et pour cela se laisse guider par l'ange, un être hors du monde et de l'histoire.

Ils gagnèrent les grands boulevards. La foule qui s'y pressait paraissait uniquement composée de gens riches ; chacun paraissait sûr de soi, indifférent aux autres, mais soucieux. [...] Puis l'ange mena Bernard dans de pauvres quartiers dont Bernard ne soupçonnait pas auparavant la misère. Le soir tombait. Ils errèrent longtemps entre de hautes maisons sordides qu'habitaient la maladie, la prostitution, la honte, le crime et la faim.⁶

¹ FM, p. 215.

² « Lisant un de ces romans, nous avançons sans cesse, nous gravissons une montagne ; du sommet de la catastrophe, nous apercevons, comme à vol d'oiseau, tout le paysage du roman. » Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 386.

³ Anne-Marie Moulènes et Jacques Paty notent ainsi que « le roman des *Faux-Monnayeurs*, pas d'avantage qu'aucun écrit de Gide, ne délivre de message. Il n'est pas aboutissement, il indique un itinéraire. » (« *Les Faux-Monnayeurs* ou l'œuvre sans objet », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [André Gide 5], sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1975, p. 94.)

⁴ FM, p. 333.

⁵ Un des orateurs « remercia les deux autres d'avoir si bien tracé ce qu'il appela la théorie de leur programme [...] ». *Ibid.*, p. 333.

⁶ *Ibid.*, p. 335.

Cette exploration d'une ville aux multiples facettes devient une sorte de voyage initiatique pour Bernard. Il découvre des aspects ignorés d'un endroit qu'il pensait pourtant connaître. Cette excursion révélatrice n'a pas nécessité de parcourir la moitié du globe : il lui a suffi d'observer une chose familière sous un nouvel angle. Or, c'est après ce voyage que Bernard décide de vivre dans le but de se découvrir. Regrettant l'ignorance dans laquelle il est de lui-même¹, il s'assimile à Christophe Colomb dont l'ambition « était d'aller devant, tout droit. Son but, c'était lui, et qui le projetait devant lui-même... »² Édouard encourage d'ailleurs la résolution de Bernard. Selon lui, un voyage vers l'inconnu est une des seules occasions de tirer des enseignements nouveaux.

J'ai souvent pensé [...] qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large ; ce ne sont que des côtoyeurs.³

Or, Gide tient des propos similaires à ceux d'Édouard dans son *Journal*⁴ : sa pensée se superpose donc à celle du personnage. Le voyage vers l'inconnu est ainsi évoqué avec une certaine nostalgie par Gide dans ses essais.

Je songe à la « pleine mer » dont parle Nietzsche, à ces régions inexplorées de l'homme, pleines de dangers neufs, de surprises pour l'héroïque navigateur. Je songe à ce qu'étaient les voyages avant les cartes et sans le répertoire exact et limité du connu.⁵

Dans cette citation, l'auteur n'évoque pas seulement le voyage comme métaphore de la création artistique, mais comme processus nécessaire à la connaissance de l'homme. La lecture serait d'ailleurs un moyen privilégié pour explorer ces contrées inconnues.

J'ai rencontré [...] au cours de ma longue carrière, deux sortes de gens : ceux qui s'éprennent, en littérature et dans les arts aussi bien que dans la nature, de ce qui leur ressemble et sont déçus par toute œuvre qui ne leur offre pas un miroir où se reconnaître ; et ceux qui, dans leurs voyages à travers les pays ou les livres, cherchent une étrangeté conseillère de sorte que, plus le paysage diffère d'eux, plus ils s'y plaisent. Je suis de ces derniers.⁶

L'idéal de la lecture selon Gide est donc le dépaysement. Il tente ainsi de faire de son roman une œuvre de découverte et, selon David Keypour, il y est parvenu⁷. Dans la conception gidienne

¹ « Mais je ne parviens pas même à connaître ce que j'ai de meilleur en moi... » *Ibid.*, p. 339.

² *Ibid.*, p. 338.

³ *Ibid.*, p. 338.

⁴ « Certains se dirigent vers un but. D'autres vont devant eux, simplement. / Pour moi, je ne sais où je vais ; mais j'avance. / Je ne suis peut-être qu'un aventurier. / Ce n'est que dans l'aventure que certains parviennent à se connaître-à se trouver. » André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 791.

⁵ André Gide, « De l'évolution du théâtre », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 443.

⁶ André Gide, « Interview imaginaire », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 790.

⁷ « Le confort et la satisfaction que procure le roman réaliste sont fondés sur la concordance exacte entre une réalité familière et l'image qu'en donne une conscience transcendante dans le cadre des conventions établies du genre romanesque. La vraisemblance au sein de l'illusion de réalité, voilà ce qu'attend le lecteur traditionnel. *Les Faux-monnayeurs* rompent ce confort facile en se désintéressant et en forçant le lecteur à se désintéresser du vraisemblable, il s'agit de chercher autre chose. [...] C'est parce qu'il se trouve devant une nouvelle totalité que le lecteur se sent dépaysé. » David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, *op. cit.*, pp. 166-167.

de la littérature, la lecture de qualité est donc véritablement assimilée à un voyage vers de nouveaux horizons.

Dans les romans de notre corpus, la lecture devient donc l'occasion d'un voyage aussi littéraire qu'introspectif. Si *Les Frères Karamazov* présente le voyage (et donc indirectement la lecture) comme l'occasion d'une investigation quasi policière, Proust et Gide en font l'opportunité d'une exploration personnelle. Ajoutons que, pour Gide, l'envergure de cette découverte intime dépend du degré d'innovation de l'œuvre lue. Le dépaysement que ressent le lecteur devant les romans de notre corpus, et qui est en partie planifié par Dostoïevski, Proust et Gide, lui enseigne donc à regarder le monde avec un regard neuf, libéré d'illusions littéraires ou de préventions scientifiques. Michel Raimond dans *La Crise du roman* reprend ainsi les termes du philosophe Alain pour qui « [t]out grand roman fait revivre à sa façon le mythe platonicien de la Caverne, ce passage progressif, par une suite de réveils, des illusions à la vérité ; d'où "ce départ merveilleux" et "ce voyage sans mouvement". »¹ Il semble que chacun des romanciers de notre corpus ait écrit un « grand roman » en imposant à son lecteur une remise en question de ses habitudes de lecture et de ses schémas de pensée.

(b) *L'abandon de la willing suspension of disbelief.*

Le lecteur sort ainsi de sa caverne grâce à la lecture des œuvres de ce corpus, qui s'amuse à altérer les codes du roman, ce qui a pour conséquence la mise à mal de la suspension consentie d'incrédulité évoquée plus tôt dans ce travail³. Rappelons qu'au début de nos récits, alors que les normes romanesques semblent respectées, le lecteur s'engage dans l'histoire en acceptant de croire à celle-ci : il abandonne volontairement son scepticisme pour faire la pleine expérience de sa lecture. Or, la rupture des normes romanesques et narratives sort le lecteur de cet état de crédulité volontaire : la suspension consentie d'incrédulité vacille⁴. En effet, comment la conserver quand les différents plans de la narration se mélangent⁵ ?

Le procédé de la métalepse, évoqué auparavant, est un moyen privilégié pour ôter au lecteur

¹ Michel Raymond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 374.

² « Willing suspension of disbelief » se traduit par « la suspension volontaire d'incrédulité ».

³ Voir la section I. A. 3. c. de ce travail.

⁴ Umberto Eco souligne ainsi que certaines « annotations autres, en arrachant le spectateur à la fascination de l'intrigue, en le "dépayasant", en lui interdisant soudain une attention passive, inciteraient au jugement, – ou, à tout le moins, remettraient en question la force de persuasion de l'écran. » (*L'Œuvre ouverte*, op. cit., p. 166.)

⁵ Wayne C. Booth rappelle ainsi que la suspension consentie d'incrédulité exige des conditions favorables : « It is true that the reader must suspend to some extent his own disbeliefs ; he must be receptive, open, ready to receive the clues. But the work itself – any work not written by myself or by those who share my beliefs – must fill with its rhetoric the gap made by the suspension of my own beliefs. » (*The Rhetoric of fiction*, op. cit., p. 112.) [« Il est vrai que le lecteur doit suspendre en partie sa propre incrédulité ; il doit être réceptif, ouvert, prêt à accueillir les preuves. Mais l'œuvre elle-même (toute œuvre qui n'a pas été écrite par moi ou par ceux qui partagent mes croyances) doit remplir par sa rhétorique le creux laissé par la suspension de mes propres croyances. »]

sa croyance en la fiabilité de la voix narrative. Il permet à l'œuvre de fiction de briser l'illusion : le lecteur ne peut plus faire semblant de croire en la réalité du récit. La métalepse semble être un ressort ironique introduisant la *willing suspension of belief*.

Le lecteur suspend non plus son incrédulité, mais sa crédulité : la métalepse revêt alors une fonction ironique dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion.¹

La métalepse ôte au lecteur la possibilité de croire à la fiction. Or, Carlo Ginzburg souligne que « [l]a légitimation du pouvoir renvoie nécessairement à un récit exemplaire, à un principe, à un mythe fondateur. »² Le pouvoir de la fiction est ainsi lié à ce « mythe fondateur » : celui que l'histoire racontée doit avoir une logique interne, que l'histoire racontée est « juste », c'est-à-dire qu'il n'y a pas de mauvaises informations ou de mensonges concernant le monde diégétique de la part du ou des narrateurs. Si le mythe fondateur, celui de la fiabilité du texte, est détruit, l'autorité qui en dépendait disparaît avec lui. Or, les narrateurs des romans de notre corpus sont à l'intérieur et à l'extérieur du monde diégétique, à la fois auteur et lecteur, manipulés par l'auteur et manipulant le lecteur. Leur instabilité remet en question la fiabilité fondamentale de leur récit. La métalepse rompt ainsi les conventions du récit et « égratigne [...] le contrat fictionnel »³ comme l'écrit Gérard Genette. Or, il s'avère que les romans de notre corpus, bien que n'ayant pas nécessairement recours à une métalepse évidente, brisent tout de même les codes du genre et détruisent par la même occasion ce que Valéry appelle les « superstitions littéraires » c'est-à-dire « toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature »⁴. De quelle façon nos auteurs cherchent-ils à faire prendre conscience au lecteur de son réflexe de suspension d'incrédulité afin que ce dernier leur accorde sa confiance de manière consciente et non par automatisme ?

Fiodor Dostoïevski accorde une grande importance au doute. Selon lui, remettre une croyance en question permet ensuite de réaffirmer avec une force décuplée la puissance de sa conviction. Croire aveuglément sans s'interroger sur le bien-fondé de sa foi ôte à cette dernière toute valeur. Elle n'est pas quelque chose de personnel ni de salutaire. Or, ces propos sur la foi religieuse sont tout à fait applicables à la foi littéraire. Le lecteur qui suspend d'office son incrédulité devant

¹ Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in *Métalepse, entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*, p. 298.

² Carlo Ginzburg, *À distance, Neuf essais sur le point de vue en histoire*, *op. cit.*, pp. 70-71.

³ « Cette manière de “dénuder le procédé”, comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse “suspension volontaire de l'incrédulité”, au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil dont la tradition remonte assez loin, je pense, dans le registre burlesque [...]. » Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2004, pp 22-23.

⁴ Paul Valéry, *Tel Quel*, *op. cit.*, p. 277.

un texte ne pourra tirer de lui que peu de bénéfiques. S'il accepte tout ce qu'il lit de manière indistincte parce qu'il a l'habitude de ne pas user de son incrédulité, alors il est à la merci de n'importe quelle propagande et manipulation littéraire. Dostoïevski se moque gentiment des lecteurs qui aiment « écouter le récit qu'on [leur] lit ou qu'on [leur] raconte d'autorité en profitant de [leur] innocence [...] »¹ Il cherche à les pousser au doute. Il érige ainsi en exemple des œuvres d'art fondées sur l'incertitude. Dans une lettre à Ioulia Fiodorovna Abaza, datant du 15 juin 1880, il vante la virtuosité de Pouchkine dans *La Dame de pique*.

Le fantastique doit si bien confiner au réel que vous devez *presque* y croire. [...] Et vous croyez qu'Hermann a en effet eu une vision, précisément conforme à sa conception du monde, or, à la fin du récit, c'est-à-dire, après la lecture, vous ne savez que décider : cette vision provient-elle de la nature d'Hermann ou bien est-il effectivement de ceux qui ont approché l'autre monde, celui des esprits mauvais et hostiles à l'humanité ? [...] Voilà de l'art !²

Jacques Catteau souligne d'ailleurs dans ses notes que c'est cette réflexion qui incita Dostoïevski à inclure le chapitre « Le diable. Le cauchemar d'Ivan Fiodorovitch. », lequel n'était pas prévu dans le plan initial. Dostoïevski a donc choisi de semer le doute dans son propre roman pour correspondre à l'idéal de l'art évoqué ci-dessus.

On remarque que, alors que, dans son *Journal d'un écrivain*, l'auteur russe critique les avocats qui manipulent le jury en rendant douteux le témoignage sincère d'un innocent, il met en place une stratégie similaire dans ses romans. En effet, l'avocat Fétioukovitch met tout son art en œuvre pour faire vaciller la véracité des témoins entendus contre Dmitri. Ainsi, en posant des questions insidieuses à Grigori, il parvient à « inspirer des doutes, de sorte que le but du défenseur se trouva atteint. »³ De même, l'habileté de l'avocat fait en sorte que les affirmations de Tryphon Borissytch « inspir[ent] naturellement des doutes. »⁴ Tous les témoins dangereux, tous ceux permettant au public et aux jurés d'être certains de leur décision, sont ainsi écartés par le talent de Fétioukovitch. Or, en plaçant régulièrement le narrateur du récit dans une position difficilement défendable, comme dans le chapitre du diable⁵, l'auteur agit comme l'avocat : il parvient à faire douter le lecteur de la fiabilité du narrateur. *Les Frères Karamazov* sont ainsi une œuvre du doute, celui interne à l'intrigue à propos de la culpabilité de Dmitri et celui, en retrait de l'action, à propos de la véracité du récit. Bien que ce roman n'ait pas recours à une métalepse claire où l'auteur prendrait soudainement la parole en énonçant clairement sa position, il brouille néanmoins suffisamment l'origine du récit

¹ Dostoïevski « Chronique pétersbourgeoise (nouvelles de Saint-Petersbourg) », in *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 239.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Ioulia Fiodorovna Abaza », le 15 juin 1880, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 839.

³ *FK*, p. 695. [«[...] мог остаться маленький червячок сомнения [...]; так что защитник своей цели все-так достиг.» *БК*, p. 797.]

⁴ *FK*, p. 699. [«[...] подверглось большому сомнению.» *БК*, p. 802.]

⁵ Pour comprendre en quoi ce passage remet en question la posture de l'auteur, voir la section I. B. 3. b. de ce travail.

pour que le lecteur remette en question certains éléments. Il semble bien que la suspension consentie d'incrédulité soit difficile à maintenir tout au long du roman.

Dans *À la Recherche du temps perdu*, le narrateur est un grand lecteur et c'est au travers de sa découverte du monde qu'on suit ses péripéties. Or, au fur et à mesure du roman, le héros apprend à mettre en doute les propos de son entourage comme le souligne cette remarque du narrateur :

[...] moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit.¹

Cette remarque résonne avec le fait que, dans *la Recherche*, les actes sont souvent l'occasion d'une révélation, ce qui correspond aux nouvelles idées freudiennes qui se développent alors et qui prônent justement cet esprit d'investigation². La première victime de cette constante remise en question est Albertine. Chaque parole, chaque intonation est analysée consciencieusement.

[...] c'est ainsi que ce soir elle m'avait lancé d'un air négligent ce message destiné à passer presque inaperçu : « Il serait possible que j'aïlle demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie. » Anagramme enfantin de cet aveu : « J'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extrême importance. »³

Derrière une simple expression, le narrateur lit un discours caché, derrière chaque récit que la jeune fille fait de sa journée, il distingue un élément dissimulé. Une fois Albertine partie, chacune de ses lettres est d'ailleurs interrogée sans merci, au point que le narrateur déchiffre finalement presque toujours l'inverse de ce qui est écrit. Face à ce personnage remettant sans cesse en question la parole d'autrui, le lecteur est tenté de se méfier des interprétations de ce narrateur trop suspicieux.

Même la mort d'Albertine n'apaise pas la folie paranoïaque du héros. Alors que, dans *Du Côté de Guermantes*, il croyait que les paroles de son entourage étaient nécessairement porteuses de vérité⁴, le voilà en train d'analyser chaque individu à l'origine d'un discours et de réfléchir à leurs possibles motivations. Andrée ment peut-être pour se rendre attirante⁵, Aimé pour satisfaire aux

¹ P, p. 596.

² Jacques Rivière souligne ainsi que « ce que Freud nous enseigne d'extraordinairement nouveau et fécond, c'est l'attention aux signes involontaires, c'est à ne pas croire ce que nous disent les gens et à ne chercher la vérité de ce qu'ils ressentent ou pensent que dans les accidents de geste ou de parole qui leur arrivent. » (« Un document capital, la N.R.F. répond : Une heure avec M. Jacques Rivière, Directeur de la *Nouvelle Revue Française*, par Frédéric Lefèvre », in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain, op. cit.*, p. 191.)

³ P, p. 598. On peut également penser à ce que le narrateur imagine derrière l'expression d'Albertine « C'est vrai ? c'est bien vrai ? » (P, pp. 530-531.) Albertine aurait pris ce tic de langage à cause des trop nombreuses déclarations d'amour qu'elle aurait reçues.

⁴ « [...] à cette époque-là je me figurais encore que c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité. » CG, pp. 367-369.

⁵ AD, p. 179.

demandes de son employeur¹, la responsable des bains publics de Balbec par plaisir², *etc.* Sa prise de conscience qu'un récit donné ne provient pas d'un point neutre ou objectif le pousse à la méfiance : puisque les faits sont rapportés par une individualité, ils ont pu être altérés par la vision subjective de celle-ci. Ses soupçons ont parfois des fondements légitimes (Andrée se contredit³) et parfois ne semblent fondés que sur son désir de croire Albertine innocente. Le lecteur a ainsi pour modèle et guide un homme doutant presque systématiquement des propos d'autrui. En effet, le héros apprend peu à peu tout au long du roman à ne pas suspendre son incrédulité sans réflexion. Suivant son exemple, le lecteur est poussé à ne plus faire confiance ni aux personnages, se révélant menteurs, ni au narrateur, dont la défiance semble parfois abusive. *À la recherche du temps perdu* le force donc à remettre les paroles d'autrui en question.

Alors que Jacques Rivière rappelait que l'œuvre romanesque avait été jusqu'alors « le produit de l'hypocrisie naturelle de la conscience »⁴, il loue le « génie du soupçon »⁵ de Marcel Proust, reprenant ici un mot de Stendhal. Bien qu'il ne pense pas que « le romancier de l'avenir pourra se dispenser complètement de pactiser avec le mensonge »⁶, il affirme tout de même que « Proust en tous cas lui démontre qu'une immense fécondité imaginative reste compatible avec cette tranquille défiance qui permet de remonter le fleuve des apparences psychologiques et le courant de nos illusions. »⁷ David Ellison, de son côté rappelle que cet abandon de la *willing suspension of disbelief* est une conséquence de l'« étrangeté » évoqué ci-dessus :

L'inquiétant étrangeté est un moment de dévoilement où toutes les parures sont enlevées, et où l'on aperçoit le *rien* derrière toutes ces belles « fictions mensongères ». [...] Dans un certain sens, le moment où émerge l'inquiétante étrangeté dans une interruption du flux narratif, c'est le moment de la découverte, ou de la redécouverte, de la solitude du sujet pensant.⁸

À la recherche du temps perdu exige ainsi une prise de conscience de la part du lecteur, lequel se trouve alors seul face à la réalité de l'acte de lecture. De cette façon, il est invité à comprendre l'aspect superficiel et automatique de la suspension consentie d'incrédulité ainsi que le risque qui l'accompagne : suspendre son esprit critique de manière automatique, c'est se soumettre à n'importe quelle manipulation du discours.

Les Faux-monnayeurs sont, eux, le roman du faux-semblant. Le titre lui-même invite le lecteur à chercher un menteur parmi les personnages présentés. Et ainsi, tout le récit se présente comme

¹ *Ibid.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁴ Jacques Rivière, « Marcel Proust et l'esprit positif », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 187.

⁵ Jacques Rivière, « Un document capital, la N.R.F. répond : Une heure avec M. Jacques Rivière, Directeur de la *Nouvelle Revue Française*, par Frédéric Lefèvre », in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *op. cit.*, p. 192.

⁶ Jacques Rivière, « Marcel Proust et l'esprit positif », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 187.

⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁸ David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, *op. cit.*, p. 287.

un jeu de dupes, chaque personnage cherchant à ne pas être mystifié. On a déjà vu les contradictions du narrateur qui affirme à la fois inventer et être soumis aux personnages. Alain Goulet souligne ainsi que « les énoncés du narrateur n'échappent pas à cette crise de confiance, ce qui est grave puisque cela va à l'encontre des convictions implicites du genre romanesque. »¹ Mais on constate également que les protagonistes se méfient très souvent des paroles de leur entourage. Par exemple, lorsque Lilian affirme que son mari existe bel et bien, le lecteur apprend que Robert de Passavant n'a jamais cru à l'existence de ce Mr Griffith². Sarah, elle, suspecte son propre père de dissimuler une activité répréhensible sous le verbe « fumer »³. Édouard, tout comme le narrateur de la *Recherche*, donne d'ailleurs l'exemple au lecteur en s'interrogeant sur la fiabilité des accusations de chacun des époux La Pérouse. Lorsqu'il écoute les plaintes de madame, il remet en doute sa sincérité,⁴ mais lorsqu'il entend monsieur, il souligne l'exagération suspecte de ses accusations⁵. Le lecteur est ainsi amené à douter des plaintes lyriques de M. La Pérouse comme des reproches amers de sa femme et la méfiance d'Édouard devient sienne.

Et pourtant, à la fin de la deuxième partie, le narrateur remet en cause la sincérité de ce personnage d'écrivain, qui semblait jusqu'alors fiable, en interrogeant ses intentions :

Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris ? Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même !⁶

Les propos d'Édouard ne sont plus automatiquement synonymes de véracité et le lecteur peut prendre ses distances avec certains jugements de ce personnage, comme celui qu'il émet à propos de la colère de Pauline, sa demi-sœur. Alors que celle-ci constate amèrement que sa vie n'est qu'une suite de concessions toujours plus difficiles à accorder, lui n'y voit que jalousie envers lui et envers l'amour qu'Olivier lui porte⁷. Il semble pourtant au lecteur que la frustration que manifeste Pauline est tout à fait légitime et que l'interprétation d'Édouard est quelque peu égocentrique. Ce dernier nie la colère de sa sœur pour y placer le seul sentiment qui lui semble logique et que lui ressentirait sûrement à sa place. Il semble ainsi juger des émotions d'autrui par rapport à lui-même et à sa situation personnelle. Selon le même schéma que dans la *Recherche*, ce sont ces interprétations abusives qui poussent le lecteur à se défier de ce personnage de second narrateur. Le doute joue donc un rôle important dans les œuvres d'André Gide :

Selon des théories narratologiques modernes, on a découvert que les personnages gidiens, et surtout ceux

¹ Alain Goulet, *Les Faux-Monnayeurs, Mode d'emploi, op. cit.*, p. 136.

² « Le comte de Passavant, qui n'avait jamais cru à l'authenticité du titre de son amie, sourit. » *FM*, p. 58.

³ « — Ou peut-être bien, reprit Sarah, cela prouve que “fumer” était mis là pour autre chose. » *Ibid.*, p. 114.

⁴ « La vieille, à coup sûr, n'inventait rien [...]. Puis elle se plaignit que le vieux voulût la faire entrer dans une maison de retraite [...]. Ceci était dit sur un ton apitoyé qui respirait l'hypocrisie. » *Ibid.*, p. 157.

⁵ « Il me parut, cependant qu'il parlait, qu'il n'était pas en parfait équilibre lui-même [...]. » *Ibid.*, p. 158.

⁶ *Ibid.*, p. 216.

⁷ « De là, ses propos intempérés, extravagants presque, dont elle dut s'étonner elle-même en y repensant, et où sa jalousie se trahissait. » *Ibid.*, p. 309.

qui racontaient leur histoire, n'étaient pas toujours dignes de confiance, que leur récit lui-même créait une ambiguïté qui provoquerait à jamais des efforts exégétiques pour les définir.¹

Les Faux-monnayeurs sont ainsi construits pour déclencher chez le lecteur un sursaut de méfiance. En lui fournissant des indices aveuglants sur le manque de fiabilité de certains propos, que ce soit ceux du narrateur ou ceux des personnages, Gide souhaite interrompre une illusion romanesque de convention². G. W. Ireland parle ainsi du « lieu commun » de la relation entre le narrateur et le lecteur que Gide souhaite secouer dans ses écrit :

Le lecteur ne sera lecteur au sens le plus fort du mot que dans la mesure où il aura donné à la suspension de son incrédulité un consentement à tel point complet qu'il n'en a plus, provisoirement du moins, conscience ; et le « je » narrateur ne se maintiendra sur le seul plan sur lequel il puisse exister si la confiance du lecteur lui est retirée.³

Or, Gide brise cette tradition romanesque en poussant le lecteur à s'aventurer au-delà des frontières traditionnelles, ce signifie également lui faire chercher le chemin par lui-même. Or s'il se laisse guider sans hésitation et sans méfiance, alors ce nouveau voyage ne sera qu'une simple variante des excursions balisées proposées par la littérature conventionnelle.

Ainsi les auteurs de notre corpus parviennent-ils à créer « un livre qui nous invite, au rebours de la formule rituelle [...] à suspendre, non pas notre incrédulité, mais bien notre crédulité [...] ». ⁴ C'est en forçant leur lecteur à interroger le bien-fondé de son abandon d'incrédulité que nos auteurs essayent d'éveiller sa conscience, que ce soit à travers la méfiance exemplaire de protagonistes (Proust et Gide), le caractère suspect de certains épisodes (Dostoïevski) ou l'impossibilité de faire confiance aux voix narratives (les trois réunis). Jacques Rivière, théoricien contemporain de Proust et de Gide, loue ainsi l'avènement de la science psychologique menée par Freud, car ce dernier « rend à l'intelligence ce rôle actif, ce rôle de défiance et de pénétration qui, dans tous les ordres, a toujours été le seul qui permît et favorisât la connaissance. »⁵ En effet, une lecture soumise au réflexe automatique de la suspension consentie d'incrédulité n'est pas libérée des conventions romanesques qui veulent que la parole du texte soit tout à fait fiable. Or, chacun de nos auteurs souligne l'importance de cette remise en question : la suspension consentie d'incrédulité ne doit pas signifier la perte de tout esprit critique. En continuant sa lecture malgré la perte de l'illusion narrative, le lecteur proclame sa confiance en la littérature : malgré son caractère fictif, celle-ci a le

¹ Elaine D. Cancalon, « Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, op. cit., p. 147.

² Wladimir Kryszynski écrit ainsi : « La stratification du discours romanesque dans *Les Faux-monnayeurs* est déterminée par une volonté du romancier de sortir du cercle vicieux de ce qu'on pourrait appeler les *aporias du roman et du narrateur*. » (« *Les Faux-monnayeurs* et le paradigme du roman européen autour de 1925 », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide*, Toronto, 1975, op. cit., p. 238.)

³ G. W. Ireland, « Le jeu des « je » dans deux récits gidien », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide*, Toronto, 1975, op. cit., p. 69.

⁴ Gérard Genette, *Métalepse*, op. cit., pp. 129-130.

⁵ Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, op. cit., p. 106.

pouvoir de lui apporter quelque chose. Il persiste et signe alors dans sa lecture, sans pour autant renoncer à sa raison et à son esprit critique.

On constate donc que les œuvres de ce corpus, considérées comme des « classiques » de la littérature, ont mis en place une rupture avec le roman réaliste conventionnel alors en vogue. Dostoïevski, Proust et Gide déplorent en effet la pratique de la littérature et de la lecture qu'ils observent autour d'eux : les romanciers qui leur sont contemporains se cantonnent trop souvent à un moule réaliste dépassé, ou bien cherchant à se libérer complètement de ces normes, écrivent des œuvres hermétiques au public. Les lecteurs, quant à eux, exigent d'un roman qu'il corresponde à leurs attentes et qu'il remplisse la convention littéraire de la vraisemblance et de la cohérence interne. Habités à des œuvres « faciles », ils calquent sur les personnages des masques traditionnels et une psychologie simpliste et considèrent le narrateur comme un être *a priori* fiable et stable, ce qui leur permet de s'abandonner à leur lecture en appliquant de manière automatique la *suspension consentie d'incrédulité* dont parle Coleridge. Cette dernière devait initialement être consciente de la part du lecteur et lui permettre de lire une œuvre de façon optimale, mais la formation d'habitudes et le confort de la littérature réaliste, proposant à l'esprit du lecteur des éléments qui se veulent être le reflet exact de la vie réelle, ont réduit cette gymnastique intellectuelle à un réflexe automatisé, anesthésiant l'esprit critique.

Or, les romanciers de notre corpus mettent en place, comme nous l'avons vu, une stratégie relativement similaire fondée sur l'ambiguïté dans le but de perdre le lecteur dans une œuvre qui se métamorphose sans cesse. Après avoir attiré ce dernier au cœur d'un roman respectant les conventions romanesques, Dostoïevski, Proust et Gide prennent un malin plaisir à modifier ces codes de l'intérieur. L'intrigue évolue, les personnages se libèrent de leurs types et agissent de façon inattendue et inexplicée, et le narrateur se trouve dans une position instable, entre omniscience et ignorance, entre objectivité et subjectivité. Le lecteur, séduit par le plaisir de la reconnaissance, est donc pris au piège du texte, car ce n'est que lorsqu'il est déjà investi dans le récit qu'il voit les différents piliers sur lesquels se fonde sa lecture se désagréger petit à petit. Il se trouve ainsi bientôt perdu dans le bois du roman et trop engagé pour faire demi-tour, ce qui reviendrait à abandonner sa lecture alors que sa curiosité est déjà piquée. Dans ce genre de situation, comme le souligne Michel Picard, le lecteur n'a pas d'autre choix que de modifier sa manière de lire pour préserver sa lecture et son investissement dans le roman :

Il ne s'agit pas d'endormir, mais de réveiller, pas de reproduire passivement les thèmes anesthésiants d'une idéologie dominante quelconque, mais de produire les conditions d'une lecture démystificatrice par son activité même. Si le lecteur se perd avec l'instrument de la libération, c'est simplement qu'il ne l'utilise pas,

qu'il ne sait pas jouer avec le jeu qui lui est offert.¹

Les Frères Karamazov, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* seraient, semble-t-il, conçus dans le but de « réveiller » leur lecteur. Face à la rupture des codes, celui-ci doit passer d'une lecture « automatique » à une lecture consciente. L'œuvre brise donc les conventions romanesques et s'affirme comme un roman, c'est-à-dire une œuvre de fiction libre de règles. Le lecteur doit accepter cela, en prendre conscience, et faire alors le choix délibéré de continuer à y croire, passant ainsi d'une *suspension machinale d'incrédulité* à une *suspension consentie (et consciente) d'incrédulité*. Ce second procédé intellectuel va de pair avec la pratique de son esprit critique : il s'agit de ne pas croire toutes les informations présentes dans l'œuvre, mais d'interroger leur source.

On constate donc que les œuvres de notre corpus mettent en place une stratégie narrative complexe fondée sur la duperie romanesque. Il est intéressant de lire la description que fait Nathalie Sarraute des efforts des romanciers modernes pour renouveler la littérature dans *L'Ère du soupçon* :

Mais les Modernes qui ont voulu s'arracher à ce système [de conventions et de croyances mis en place par la littérature traditionnelle] et en arracher leurs lecteurs, en se délivrant de ses contraintes ont perdu la protection et la sécurité qu'il offrait. Le lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désemparé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à la faire, a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même.²

Cherchant à libérer le public d'un déchiffrement machinal, la romancière prône justement la déstabilisation du lecteur. Or, Dostoïevski, Proust et Gide, sans nécessairement théoriser leur action, aboutissent à ce même résultat. Nos œuvres semblent effectuer un premier pas vers les idées du Nouveau Roman puisque leur stratégie narrative permet au lecteur de s'aventurer dans une œuvre pour mieux s'y perdre.

Mais afin de rendre ce dernier véritablement actif et de ne pas le laisser errer dans l'œuvre sans prise de décision, il semble que les éléments examinés jusqu'alors ne suffisent pas tout à fait. Car certes, le lecteur est obligé de remettre en question ses premières impressions et ses conceptions prédéfinies, mais la stratégie observée jusqu'alors ne le rend pas pour autant actif. Pour cela, l'ambiguïté ne doit pas seulement porter sur le caractère des personnages, la nature de l'intrigue et le statut du narrateur, mais aussi s'insinuer au cœur du texte et de la langue grâce à des dispositifs obligeant le lecteur à une implication consciente. Nous émettons ainsi l'hypothèse qu'il y ait un niveau d'ambiguïté plus profond au sein des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs*, une ambiguïté textuelle qui serait directement entretenue dans les mots de ces récits.

¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, op. cit., p. 276. Bien que cette remarque appartienne au chapitre « La prodigalité d'*Emma Bovary* », elle semble décrire avec pertinence l'effet des romans de notre corpus sur leur lecteur.

² Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., pp. 96-97.

PARTIE II) L'AMBIGUÏTÉ TEXTUELLE.

Comme nous avons pu l'observer jusqu'à présent, Dostoïevski, Proust et Gide ont mis en place dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (particulièrement au sein de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue*), et *Les Faux-monnayeurs* un cheminement narratif précis : le lecteur s'engage dans une histoire qu'il croit reconnaître pour découvrir par la suite que l'œuvre dévie fortement des schémas convenus. Perdu dans un roman dont il ne maîtrise pas les codes, trompé par de fausses pistes, il voit son horizon d'attente chamboulé et découvre sous un nouveau jour des éléments qu'il pensait familiers. Tout cela est notamment dû à la composition des œuvres de notre corpus, lesquelles créent un ou plusieurs trompe-l'œil pour pousser le lecteur à s'égarer. Cependant, l'enjeu final de ces romans n'est pas la simple mystification. Celle-ci n'est qu'un prérequis afin de faire prendre conscience au lecteur de ses erreurs et de le pousser à s'investir dans l'œuvre qu'il déchiffre. Or, cette féconde déstabilisation du lecteur ne repose pas uniquement sur l'altération des normes fondatrices que sont l'unité des caractères, la clarté de l'intrigue et la constance de la voix narrative. En effet, l'ambiguïté mise en place dans les romans examinés ici impacte non seulement ces éléments structurels mais s'insinue également dans le tissu même de ces textes. On peut la retrouver à plusieurs niveaux au sein des romans de notre corpus : que ce soit sur le plan de la langue ou sur celui de la transmission des informations, l'ambiguïté paraît être le premier levier de l'investissement du lecteur dans ces œuvres.

Puisque, comme nous avons pu le constater, Dostoïevski, Proust et Gide critiquent la lecture automatique et souhaitent contraindre leur lecteur à un déchiffrage vigilant, il semble nécessaire pour eux de remettre en question la parole au sein de leurs écrits. Entraver la compréhension instinctive d'un texte est une des conditions de l'interrogation du lecteur. En se construisant sur une parole tissée d'incertitudes et d'approximations, les romans de notre corpus offrirait de cette façon une réflexion sur la fiabilité du langage et sur la nécessité de chercher activement à pénétrer son sens. Outre cet aspect microstructurel, l'ambiguïté devrait également s'immiscer dans la transmission de l'information au lecteur afin de créer de nombreuses énigmes à éclaircir. Pourrait-on alors considérer ces mystères non résolus comme des invitations à l'action adressées au lecteur ? Ils constitueraient alors des ressorts importants de la poétique de l'ambiguïté mise en place dans les romans de ce corpus. De plus, l'obscurité de la langue, et donc des informations fournies, semble accentuée par l'absence de voix dominante et directrice au sein de nos récits. Face au manque d'instructions de la part d'un être central, à la perturbation de l'information et à l'ébranlement de

la langue, le lecteur se trouve livré à lui-même et doit se faire détective. Peut-on alors affirmer que ces éléments constituent une ambiguïté textuelle faisant de l'investissement du lecteur une condition nécessaire à la complétion de l'œuvre ?

Chapitre A) La nécessité de dépasser le langage.

Ce titre peut interroger : puisque les mots sont la matière même dont use le romancier, ce dernier ne peut aller au-delà du langage écrit. Mais alors, qu'entendons-nous par cette expression, « dépasser le langage » ? Nous avons déjà pu observer le désir de Dostoïevski, Proust et Gide de se détacher des conventions romanesques toutes faites : en les déstabilisant, ces auteurs pensent parvenir à dépasser les normes du roman traditionnel, celui sans aspérité et qui n'exige du lecteur aucun effort conscient. Or, dans cette même idée, afin de dépasser une expression littéraire convenue et compassée, les romanciers examinés ici semblent bien avoir en tête d'établir un nouvel usage de la langue littéraire en faisant du lecteur l'objet d'une stratégie interprétative.

1) *Le langage, un moyen d'expression insatisfaisant.*

Pour chacun de nos auteurs, la parole littéraire se heurterait à la limitation et à l'artifice. Ils semblent tous critiquer ce que Michel Picard appelle les « imaginaires du langage, à savoir : le mot comme unité singulière, monade magique ; la parole comme instrument ou expression de la pensée ; l'écriture comme translittération de la parole ; la phrase comme mesure logique, close »¹. Faire croire au lecteur que la langue écrite permet la traduction directe et sans faille des idées apparaît comme une tromperie soigneusement perpétuée par la littérature traditionnelle et celle cherchant à correspondre aux attentes du public². Or, de la même manière que Dostoïevski, Proust et Gide proposent à leur lecteur d'aller au-delà des conventions romanesques, ils interrogent dans leurs écrits l'artificialité de cette langue littéraire contraignante pour en dévoiler les limites et essayer de les dépasser. Quels sont les problèmes de la langue écrite, qu'il s'agisse du français ou du russe, que soulignent les auteurs de notre corpus dans leurs œuvres et dans leurs propos personnels ?

(a) Des mots au sens dénaturé.

Si interroger les normes romanesques de leur époque permet à Dostoïevski, Proust et Gide de jouer avec les attentes et les réflexes de leur public à leur guise, alors observer le langage littéraire

¹ Michel Picard, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, pp. 46-47.

² On retrouve cette réflexion chez Roland Barthes qui reproche à la littérature classique de concevoir la parole comme une force d'expression positive : elle serait à même de tout dire avec clarté (voir Roland Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 38.) et négligerait alors la réalité référente qui deviendrait secondaire. La langue classique aurait ainsi participé à instaurer une confiance abusive dans les mots des personnages et des narrateurs et à répandre dans la littérature des conceptions erronées, notamment en assimilant le dialogue à la communication et en dissociant les mots de ce qu'ils désignent.

avec un œil critique pourrait leur permettre de dévoiler au lecteur des normes langagières insatisfaisantes pourtant acceptées spontanément. En effet, la langue écrite se révèle parfois cloisonnante malgré elle à cause de l'usage presque machinal qu'en font de nombreux littérateurs. Il semblerait même qu'il soit parfois impossible de « dire vrai ». Paul Valéry écrit ainsi en 1900 que « l'écriture est faite de déformations et mutilations de la pensée. [...] Se fier à la langue, à ses formes, à ses mots mène à mal penser. »¹ Et en effet, un des premiers problèmes que nos auteurs soulignent, autant dans leurs œuvres que dans leurs propos personnels, consiste en l'existence de formulations toutes faites et de mots de convention au sein de la littérature. En s'insinuant dans l'esprit des lecteurs, ces tournures répétitives modèlent leur pensée et limitent leur appréhension d'eux-mêmes et du monde. Tout comme le roman est enfermé dans des clichés narratifs, la langue romanesque est prisonnière de formules consensuelles. Or, chacun des écrivains de notre corpus déplore ce manque d'invention linguistique de la part de leurs contemporains. Selon eux, le langage n'émettrait plus de vérité et serait devenu un outil mis au service d'une littérature à succès, bâtie sur la force de ralliement de ces automatismes. Peut-on alors distinguer une dénonciation de ces normes et de l'artificialité de la langue littéraire au sein des romans de notre corpus ?

Fiodor Dostoïevski s'exprime régulièrement sur le phénomène de l'écriture. Non seulement, comme nous l'avons déjà vu, il regrette que certains écrivains étouffent leur prose pour correspondre aux attentes du public, mais il fustige aussi l'usage d'un langage caricatural pour faire rire les foules. Il accuse ainsi « l'écrivain-artiste d'aujourd'hui qui campe des types et se cantonne dans une quelconque spécialité littéraire (mettons par exemple, dépeindre des marchands, des moujiks, etc.) » de créer une langue outrée pour dépeindre certaines classes sociales.

Les lecteurs s'esclaffent et trouvent cela très bien : absolument écrit d'après nature ; mais il apparaît vite que c'est pire qu'un mensonge, précisément dans la mesure où le marchand ou le soldat du roman parlent un concentré de leur langage, c'est-à-dire un langage que pas un marchand, pas un soldat n'emploie au naturel. Au naturel, il prononce dix phrases et ce n'est qu'à la onzième qu'il emploie l'expression notée dans le calepin. [...] Tandis que chez l'artiste féru de types, son langage est perpétuellement caractéristique, conforme au calepin : et le résultat est le contraire de la vérité. Le type dépeint parle comme d'après un livre. Le public en dit du bien, mais l'écrivain d'âge et d'expérience ne se laisse pas leurrer.²

Dostoïevski met l'accent sur l'effet que ce langage exagéré a sur le public. Celui-ci réagit vivement à ces formulations qui lui semblent toutes être naturelles alors qu'elles ne sont que des reconstructions : ce langage est artificiel et abusif mais semble juste et bien observé. Les lecteurs sont ainsi leurrés et assimilent certaines tournures à des types de personnage particuliers. Ces formules deviennent dans leur esprit la réalité des classes sociales dépeintes : le lectorat risque d'évaluer

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, II, *op. cit.*, p. 1146.

² Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 124.

ensuite une réalité humaine à l'aune de ces caricatures.

Dostoïevski reproche également à la littérature d'étouffer le langage propre aux écrivains :

Pour se plier à la pression de la société, un jeune poète étouffé en lui le besoin naturel de s'exprimer dans des images bien à lui, il a peur d'être taxé de « vaine curiosité » ; il refoule, il biffe les images qui cherchent d'elles-mêmes l'issue de son âme, il les abandonne et les laisse avorter et ne tire de lui-même, au prix d'un douloureux et convulsif effort, que le thème qui complait à l'opinion générale, en uniforme, libérale et sociale. Quelle terriblement simplette et naïve erreur, quelle grossière erreur !¹

L'auteur russe présente ici la langue littéraire comme quelque chose de rigide, rejetant l'innovation. Alors que l'enjeu d'un écrivain est justement de créer sa propre langue, bien des jeunes littérateurs, afin de correspondre à l'usage, reprennent le langage « littéraire », truffé de stéréotypes. La littérature peut ainsi étouffer les élans de certains auteurs sous des formules rituelles et usées, lesquelles demeurent celles en usage bien que leur valeur originelle ait disparu.

Le risque est ainsi que la langue perde sa signification véritable, que des mots soient utilisés non pas pour leur sens mais par simple habitude. Dans le roman des *Frères Karamazov*, Dostoïevski dépeint fréquemment des personnages parlant par simples répétitions, sans avoir conscience du sens de leurs paroles. Ainsi le procureur répète-t-il les mots de Smerdiakov à propos de l'explication de l'enveloppe². De même, Dmitri se perd dans l'explication du nerf optique lorsqu'il essaye de répéter ce qu'il a lu et ce que lui a appris Rakitine³. Enfin, on constate que la répétition d'un mensonge aurait même le pouvoir de rendre celui-ci véridique. Lorsque les témoins récitent lors du procès ce qu'ils ont entendu à propos des 3000 roubles dépensés, le procureur s'exaspère du déni de Dmitri :

— Ну вот видите-с, все, все свидетельствуют. Так ведь значит же что-нибудь слово все?

— Ничего не значит, я соврал, а за мной и все стали врать.⁴

Tels des perroquets, ces personnages reprennent les mots d'autrui et véhiculent des mensonges sans même en avoir conscience. On constate ainsi qu'il est dangereusement facile de placer

¹ Fiodor Dostoïevski, « À propos d'une exposition », in *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 103.

² Voir *БК*, pp. 754-755 [*FK*, p. 659] pour les propos de Smerdiakov et *БК*, p. 855 [*FK*, pp. 743-744] pour la plaidoirie du procureur.

³ «Вообрази себе: это там в нервах, в голове, то есть там в мозгу эти нервы (ну черт их возьми!)... есть такие этакие хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там задрожат... то есть видишь, я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то... а как задрожат, то и является образ, и не сейчас является, а там какое-то мгновение, секунда такая пройдет, и является такой будто бы момент, то есть не момент, — черт его дери момент, — а образ, то есть предмет али происшествие, ну там черт дери — вот почему я и созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, всё это глупости.» *БК*, p. 705. [« Figure-toi qu'il y a dans la tête, c'est-à-dire dans le cerveau, des nerfs... Ces nerfs ont des fibres, et dès qu'elles vibrent... Tu vois, je regarde quelque chose, comme ça, et elles vibrent, ces fibres... et aussitôt qu'elles vibrent, il se forme une image, pas tout de suite, mais au bout d'un instant, d'une seconde, et il se forme un moment... non pas un moment, je radote... mais un objet ou une action ; voilà comment s'effectue la perception. La pensée vient ensuite... parce que j'ai des fibres, et nullement parce que j'ai une âme et que je suis créé à l'image de Dieu ; quelle sottise ! » *FK*, p. 61.7]

⁴ *БК*, p. 596. [« — Eh bien, vous voyez, tous sont unanimes. Le mot *tous* signifie donc quelque chose. / — Ça ne signifie rien du tout. J'ai menti et tous ont dit comme moi. » *FK*, p. 519.]

dans l'esprit d'autrui des propos qui ne lui appartiennent pas. Les paroles répétées perdent alors toute valeur.

De même, bien des protagonistes prononcent spontanément des phrases toutes faites qui, à force d'être usées, ont perdu leur sens. Par exemple, Sniéguiriov reçoit Aliocha en énonçant des formules tirées d'une littérature datée¹. Les paroles qu'il prononce sont cordiales alors qu'en réalité, il est hostile envers son invité : le sens de celles-ci n'a plus cours. Mme Khokhlakov, elle, parle à vide². Elle déclare ainsi à Aliocha :

[...] Алеша, я вам как мать... о нет, нет, напротив, я к вам теперь как к моему отцу... потому что мать тут совсем не идет...³

Elle utilise ainsi une expression toute faite (« je vous parle comme une mère ») qui correspond à sa situation personnelle mais qui signifie l'inverse de ce qu'elle veut dire. Notons que même si Mme Khokhlakov se débat avec ces formules toutes faites, elle parvient tout de même à repérer l'usage qu'en fait autrui. Elle remarque ainsi que Katia utilise le discours habituel des visites pour ne pas parler d'elle⁴. Le narrateur, quant à lui, souligne l'utilisation, de la part des juges, de phrases générales et superficielles, afin de consoler Catherine Ivanovna lors de sa déposition. Or, leurs paroles contredisent leurs actions :

Я помню, я слышал, как они говорили ей: «Мы понимаем, как вам тяжело, поверьте, мы способны чувствовать», и проч., и проч., — а показания-то все-таки вытянули от обезумевшей женщины в истерике.⁵

Ces phrases types auraient ainsi pour usage d'endormir l'esprit critique de l'interlocuteur. Seul le narrateur, qui a une distance critique, permise peut-être par sa position de témoin éloigné, entrevoit l'ironie qu'il y a à utiliser ces phrases dans cette situation spécifique.

Il arrive enfin que des personnages ne parviennent pas à se libérer d'un langage qui ne leur permet pas de s'exprimer comme ils le souhaitent. Ainsi Dmitri ne peut-il s'empêcher d'utiliser des

¹ «В таком случае вот и стул-с, извольте взять место-с. Это в древних комедиях говорили: “Извольте взять место”...» БК, р. 245. [« En ce cas, voici une chaise, veuillez-vous asseoir, comme on disait dans les vieilles comédies. » FK, р. 216.]

² «Но это всё не то, опять не то... Видите, я уж совсем теперь сбилась. Я тороплюсь. Почему я тороплюсь? Я не знаю. Я ужасно перестаю теперь знать. Для меня всё смешалось в какой-то комок. [...] Молчите, молчите, Алексей Федорович, потому что я столько хочу сказать, что, кажется, так ничего и не скажу.» БК, pp. 686-687. [« Mais il ne s'agit pas de ça. Voyez-vous je m'embrouille. Je me dépêche sans savoir pourquoi. Je ne sais plus où j'en suis, tout est pour moi comme un écheveau emmêlé. [...] Taisez-vous, Alexéi Fiodorovitch, car j'ai tant de choses à dire que je ne dirai, je crois, rien du tout. » FK, pp. 598-599.]

³ БК, р. 689. [« [...] je vous parle comme une mère... Oh ! non, non, au contraire, je m'adresse à vous comme à mon père... car la mère n'a rien à voir ici... » FK, р. 601.]

⁴ «Недавно сидела у меня, и я ничего не могла выпытать. Тем более что сама начинает со мною теперь так поверхностно, одним словом, всё об моем здоровье и ничего больше, и даже такой тон принимает [...]» БК, р. 692. [« Elle est venue l'autre jour, et je n'ai rien pu savoir. D'autant plus qu'elle se borne maintenant à des généralités, elle ne me parle que de ma santé, elle affecte même un certain ton, [...] » FK, р. 603.]

⁵ БК, р. 826. [« On les entendit lui dire : “Nous comprenons votre peine, nous sommes capables de compatir”, etc., pourtant, ils arrachaient cette déposition à une femme affolée, en proie à une crise de nerfs. » FK, р. 719.]

tournures littéraires, même dans des moments sérieux¹, comme s'il ne savait pas s'exprimer autrement. Certes, ses mots ont du sens mais leur tournure entrave la compréhension d'Aliocha et du lecteur, lesquels se demandent dans quelle mesure Dmitri est sincère. La répétition de structures littéraires et poétiques semble être un obstacle à la sincérité de son expression.²

Tous ces mauvais usages du langage poussent certains personnages à s'en méfier. Lors de leur ultime discussion, Smerdiakov répète ainsi tous les mots d'Ivan pour être sûr de leur sens :

— Не по-ни-маете? — протянул он укоризненно. [...] Зна-е-те?³

Ce n'est qu'en déclamant lentement les mots qu'il parvient à redonner aux propos d'Ivan tout leur sens et à lui dévoiler ce qu'au fond le cadet des Karamazov comprend sûrement très bien. De même, Fiodor Pavlovitch se méfie des formules religieuses séculaires qu'il juge être de « vieux mensonges »⁴. Ivan, enfin, voit le langage comme un terrain de jeu : il affirme à Aliocha qu'il sait bien « retourner les mots » alors que ce dernier l'avait justement « pris au mot »⁵. Il ne fait ainsi plus confiance ni aux paroles d'autrui (comme les déclarations d'amour de Catherine Ivanovna⁶) ni aux siennes propres⁷. Lise non plus ne fait plus confiance aux propos des hommes, sauf à ceux d'Aliocha⁸. Pour elle, les paroles d'autrui sont des mensonges organisés, à la manière d'une convention sociale. Il est intéressant de constater que les personnages ne croyant plus en la parole sont ceux en souffrance, qui remettent Dieu en question et qui ne savent plus vers quoi se tourner. La crise de la foi dans le langage aboutirait-elle à la crise de la foi religieuse ? Ou bien serait-ce l'inverse ? Sans garant divin du sens des mots, ceux-ci ne seraient que des conventions artificielles et fautives

¹ «Что в том, что человек капельку декламирует? Разве я не декламирую? А ведь искренен же я, искренен.» *БК*, р. 147. [«Le beau malheur, que l'on déclame quelque peu ! Moi aussi je déclame et pourtant je suis parfaitement sincère.» *FK*, р. 127.]

² Pour l'étude de la prédominance de la littérature dans la confession de Dmitri Karamazov, voir la section I. A. 2. de ce travail.

³ *БК*, р. 745. [« — Vous ne com-pre-nez pas ? fit-il d'un ton de reproche. [...] Vous le sa-vez ? » *FK*, pp. 651-652.]

⁴ «Те-те-те! Ханжество и старые фразы! Старые фразы и старые жесты! Старая ложь и казенщина земных поклонов!» *БК*, р. 113. [«Та, та, та. Bigoterie que tout cela. Vieilles phrases et vieux gestes. Vieux mensonges et formalisme des saluts jusqu'à terre ! » *FK*, р. 96.]

⁵ *FK*, р. 259. [«А ты удивительно как умеешь оборачивать словечки [...]. Ты поймал меня на слове [...].» *БК*, р. 292.]

⁶ «Иван Федорович как только увидел тогда, что я так озлилась за эту тварь, то мигом и подумал, что я к ней ревную Дмитрия и что, стало быть, всё еще продолжаю любить Дмитрия. [...] И это тогда, когда я сама, уже давно перед тем, прямо сказала ему, что не люблю Дмитрия, а люблю только его одного!» *БК*, pp. 905-906. [« Mon irritation contre cette créature fit croire à Ivan Fiodorovitch que j'étais jalouse d'elle et, par conséquent, encore éprise de Dmitri. [...] Et cela, alors que depuis longtemps je lui avais déclaré en toute franchise que je n'aimais pas Dmitri, que je n'aimais que lui seul ! » *FK*, р. 790.]

⁷ «[...] он так размашисто похвалился у Катерины Ивановны, что завтра уедет в Москву, в душе своей тогда же шепнул про себя: “А ведь вздор, не поедешь, и не так тебе будет легко оторваться, как ты теперь фанфаронить”» *БК*, р. 337. [« [...] la veille, lorsqu'il se vantait devant Katerina Ivanovna de partir le lendemain pour Moscou, il se disait à lui-même : “C'est absurde, tu ne partiras pas, et tu ne rompras pas si facilement, fanfaron !” » *FK*, р. 297.]

⁸ «Знаете, в этом все как будто когда-то условились лгать и все с тех пор лгут. [...] Вы не поверите, как я вас уважаю, Алеша, за то, что вы никогда не лжете.» *БК*, р. 698. [« Savez-vous qu'il y a eu comme une convention générale de mensonge à cet égard, tous mentent depuis lors. [...] Vous ne pouvez croire combien je vous respecte, Aliocha, parce que vous ne mentez jamais. » *FK*, р. 610.]

créées par l'homme. *Les Frères Karamazov* sont ainsi un roman où les mots-formules ont cours pour le plus grand malheur des personnages. Les tournures toutes faites utilisées sont sans valeur, brouillent le discours et entravent la compréhension d'autrui¹. Or, tout comme les personnages usant de ces formules pour ne pas s'exprimer vraiment, certains littérateurs puisent dans ces mots de convention pour construire des œuvres qui sonnent creux à leur tour. Dostoïevski suggère ainsi que la pollution de la parole par des tournures littéraires sans valeur aboutit non seulement à une expression limitée mais aussi à une méfiance généralisée du langage, pouvant engendrer une incrédulité à la fois envers le récit (et donc le roman) et envers Dieu.

Proust, lui aussi, critique le fait que le langage permette difficilement de s'exprimer de façon sincère et personnelle. Dans ses *Essais et articles*, il dénonce « l'excès des "écritures apprises" »², lesquelles abondent, selon lui, dans la littérature contemporaine. Il souligne ainsi, dans une lettre à Louis Martin-Chauffier, en février 1921, l'importance de se détacher des us et coutumes de la langue française.

Évitez la formule du dix-septième siècle, ne gardez de cette admirable époque que sa réalité, le fond plein de vie, d'impressions senties et que l'apparente solennité ne doit jamais nous cacher.³

Il précise ainsi que, ce qu'il faut retenir de ce grand siècle littéraire, c'est un idéal de sincérité et de vérité plutôt que les tournures de phrases. Proust affirme qu'il faut se détacher des formes classiques et rappelle régulièrement la nécessité d'être individuel. À Henri Joubert, il écrit :

Seulement cher ami à mon avis vous ne cherchez pas assez à rendre votre impression, votre pensée, votre forme *personnelles*. L'abus même des mots exquis, divin, voluptueux est un signe de cela. Votre style est brillant, facile, harmonieux, il n'est pas vôtre suffisamment [...].⁴

C'est ainsi que, dans une lettre à Mme Strauss écrite en 1908, il écharpe les formulations sans force ni originalité qu'il retrouve dans les écrits de M. Ganderax.

Mais pourquoi, lui qui écrit si bien, écrit-il ainsi ? Pourquoi Paris est-il aussitôt qualifié « la grande ville », Delaunay le « maître peintre ». Pourquoi faut-il que l'émotion soit inévitablement « discrète » et la bonhomie « souriante », et les deuils « cruels », et encore mille autres belles choses que je ne me rappelle pas. [...] Les seules personnes qui défendent la langue française [...] ce sont celles qui « l'attaquent ». [...] Les néo-classiques du XVIII^e siècle, et la « bonhomie souriante » et « l'émotion discrète » de toutes les époques, jurent avec les maîtres. [...] [Ganderax] a déjà fait un peu du chemin de toute vie, il se tourne en arrière, la diversité des plans devrait multiplier pour lui la beauté des éclairages. Mais le dogme grammatical le tient

¹ Dostoïevski déplore ainsi que « dès qu'on veut s'exprimer, selon sa conviction, une vérité, cela a tout de suite l'air de sortir d'un modèle d'écriture ! » Le seul moyen de se faire entendre serait finalement de « présenter au public sa conviction en y mettant une nuance de hautaine indifférence, et même une teinte de dédain – en un mot, en faisant une sorte d'assez vile petite concession ». (Fiodor Dostoïevski, « Sur la littérature russe », in *Récits, chroniques et polémiques*, *op. cit.*, p. 988.)

² Marcel Proust, « La satire et l'esprit français », in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 339.

³ Marcel Proust, « Lettre à Louis Martin-Chauffier », 3 ou 4 février 1921, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 991.

⁴ Marcel Proust, « Lettre à Henri Joubert », début 1906, *Ibid.*, p. 341.

dans ses chaînes. Émotion discrète, bonhomie souriante.¹

Proust fait ici une critique très nette des usages conventionnels de la langue. Utiliser des formules rituelles de la littérature française ne permet finalement qu'une beauté superficielle. Il regrette d'ailleurs que de trop nombreux écrivains se contentent d'un style facile et se perdent dans la masse de la « correction » de la langue française. Selon cette idée, « les conventions de langage sont l'équivalent de l'habitude s'emparant de la vie quotidienne »² comme le note Luc Fraisse. « Attaquer » la langue française est paradoxalement la seule façon de la « défendre » car c'est en évitant les formules poussiéreuses et stériles qu'un auteur peut lui rendre un souffle de vie. Le romancier n'hésite donc pas à accuser l'écrivain qui se sert « des expressions toutes faites »³ sans même s'en rendre compte. Il fustige « le choix ou plutôt l'absence absolue du choix de ses mots, de ses phrases, la banalité rebattue de toutes ses images, l'absence d'approfondissement d'aucune situation »⁴.

[...] car il n'y a qu'une manière d'écrire pour tous, c'est d'écrire sans penser à personne, pour ce qu'on a en soi d'essentiel et de profond. Tandis que lui écrit en pensant à quelques-uns, à ces artistes dits maniérés, et non pas essayant de voir par où ils pèchent [...] ; [...] en ignorant ce qui se passe au fond de lui, en se contentant des formules rebattues et de sa mauvaise humeur, sans chercher à voir au fond.⁵

Ainsi prendre conscience de l'existence de formules littéraires vers lesquelles on se tourne spontanément est une condition essentielle pour créer une œuvre de valeur. L'écrivain qui fait usage de tournures conventionnelles sans même en avoir conscience ne produit que de l'art superficiel. L'enjeu d'une œuvre ambitieuse doit être de se dégager des discours usités et ressassés car écrire en tenant compte des désirs et des propos d'autrui revient à dénaturer sa langue et son œuvre.

On constate d'ailleurs que dans la *Recherche*, le narrateur aussi critique l'uniformité de la langue des écrivains contemporains. Ses propos font écho à ceux de Proust et, sur ce sujet, leurs pensées semblent se rejoindre. Le narrataire écoute ainsi avec plaisir Mme de Guermantes parler avec un vocabulaire encore pur et avec des tournures différentes de celles habituelles⁶. Il suggère alors que la littérature déforme la langue véritable, celle vivante, celle parlée au quotidien, et la corrompt peu à peu en privilégiant des tournures convenues au détriment de celles naturelles et spontanées. Et même, ces formules conventionnelles voient leur sens être miné de l'intérieur à cause de leur usage constant. Le narrateur remarque ainsi :

Car c'est peut-être la vérité humaine de ce double aspect, aspect du côté de la vie intérieure, aspect du côté des rapports sociaux, qu'on exprimait dans ces mots qui me paraissaient autrefois aussi faux dans leur

¹ Marcel Proust, « Lettre à Mme Strauss », 6 novembre 1908, *Ibid.*, pp. 461-462.

² Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 540.

³ *CSB*, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ *Ibid.*, p. 308.

⁶ « Ce n'est pas dans les froids pastiches des écrivains d'aujourd'hui qui disent *au fait* (pour *en réalité*), *singulièrement* (pour *en particulier*), étonné (pour *frappé de stupeur*), etc., etc., qu'on retrouve le vieux langage et la vraie prononciation des mots, mais en causant avec une Mme de Guermantes ou une Françoise. » *P*, p. 544.

contenu que pleins de banalité dans leur forme, quand on disait en parlant de mon père : « Sous sa froideur glaciale, il cache une sensibilité extraordinaire ; ce qu'il a surtout, c'est la pudeur de sa sensibilité. »¹

Ainsi le langage de convention peut-il entraver la compréhension : malgré le fait qu'il relaye une chose réelle (la dichotomie entre l'homme social et l'homme intime), la forme est tellement usée qu'elle est vidée de son sens pour le héros qui ne pensait pas que ces formulations toutes faites pouvaient dire quelque chose de vrai. Le trop grand usage de ces tournures, initialement pertinentes, en rend le sens douteux. Par ailleurs, le narrateur constate parfois échouer à trouver des mots qui lui soient propres : il lui est impossible d'échapper à la logique de la répétition.

De plus, au moment où ce nouveau moi se formait, il trouvait son langage tout prêt dans le souvenir de celui, ironique et grondeur, qu'on m'avait tenu, que j'avais maintenant à tenir aux autres, et qui sortait tout naturellement de ma bouche, soit que je l'évoquasse par mimétisme et association de souvenirs, soit aussi que les délicates et mystérieuses incrustations du pouvoir génésique eussent en moi, à mon insu, dessiné comme sur la feuille d'une plante, les mêmes intonations, les mêmes gestes, les mêmes attitudes qu'avaient eus ceux dont j'étais sorti. Car quelquefois, en train de faire l'homme sage quand je parlais à Albertine, il me semblait entendre ma grand-mère.²

Le narrateur en vient ainsi à penser qu'« une grande partie de ce que nous disons n'[est] qu'une récitation »³. Les mots et les formules ne nous appartiennent donc pas en propre. Or, tout l'enjeu de l'expression, qu'elle soit littéraire ou orale, est de parvenir à trouver son propre langage. Proust lui-même exprime cette idée dans un texte intitulé « Le rayon de soleil sur le balcon » :

Si personnelle que nous tâchions de rendre nos paroles, nous nous conformons pourtant quand nous écrivons à certains usages anciens et collectifs, et l'idée de décrire l'aspect d'une chose qui nous fait éprouver une impression est peut-être quelque chose qui aurait pu ne pas exister, comme l'usage de cuire la viande ou de se vêtir, si le cours de la civilisation avait été autre.⁴

Les us et coutumes de l'expression seraient ainsi le résultat d'un conditionnement : réussir à s'exprimer de façon totalement personnelle, hors des usages sociaux, serait finalement impossible. Il semble alors chimérique de chercher à parler de façon authentique. Allan H. Pasco souligne le pessimisme de Proust quant à la capacité du langage à permettre une transmission sincère.

Proust was, to a supreme degree, conscious that everyday language, a convention which we accept and which allows communication of sorts, was and is by nature incapable of transmitting the particular, individual secrets from one human being to another. Because words always represent the common denominator, what is unique to an experience cannot be communicated by ordinary language.⁵

¹ *Ibid.*, pp. 615-616.

² *P*, p. 615.

³ « Ces paroles, car une grande partie de ce que nous disons n'étant qu'une récitation, je les avais toutes entendues prononcer à ma mère, [...] » *Ibid.*, p. 614.

⁴ Marcel Proust, « Un rayon de soleil sur le balcon », in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1987, pp. 100-101.

⁵ Allan H. Pasco, « Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, *op. cit.*, p. 28. [« Proust était conscient à un extrême degré que la langue quotidienne, une convention que nous acceptons et qui permet de communiquer, était et est, par nature, incapable de transmettre les secrets particuliers et individuels d'un être humain

Ainsi, pour Proust, non seulement les pratiques de l'expression (comme le réflexe de la description) mais aussi le langage lui-même sont des conventions contraignantes et entravant la communication auxquelles il semble très difficile d'échapper.

Gide, quant à lui, s'exprime peu en son nom sur ce sujet. Cependant, l'usage du langage dans *Les Faux-monnayeurs* interpelle. Car la langue, dans ce roman, ne permet pas de véritables discussions. Jouant le rôle d'obstacle à une véritable compréhension entre les hommes, elle semble ne plus relayer de sens précis. Edmond Jaloux pense d'ailleurs que Gide a créé une langue nouvelle, qui ne correspond pas aux normes de la perfection littéraire.

C'est le destin des grands écrivains de créer des moules imparfaits pour s'exprimer, parce que les moules parfaits déjà donnés inclinent fatalement l'esprit à une routine, à une certaine convention morale qui suit fatalement la convention verbale.¹

C'est parce que les « moules parfaits » vont souvent de pair avec une pensée enfermée dans des formulations achevées que Gide cherche à biaiser avec le langage. Thomas Cazentre rappelle ainsi que le romancier qualifie régulièrement la langue classique de La Bruyère ou de Saint-Evremond de « banale », « raisonnable » et « connue »². Il ajoute que, selon Gide,

À force d'être universelle, cette parole risque en effet, n'émanant de personne, de ne plus s'adresser à personne ; de devenir, au mieux, une évidence à laquelle on acquiesce, sans plus ; au pire, l'équivalent littéraire de la « causerie », c'est-à-dire de la parole mondaine, aliénée, dépossédée et sans enjeu, répétant simplement l'esprit et les certitudes d'une époque et d'une société, autrement dit leurs conventions³.

Cette langue classique qui, à force d'être relue et répétée, s'est peu à peu codifiée dans le temps perdrait petit à petit sa force significative.

On constate ainsi que dans *Les Faux-monnayeurs*, il y a de nombreux mots répétés dont le sens s'est effacé ou s'est corrompu avec le temps⁴. Ainsi le personnage d'Azaïs tient-il toujours les mêmes propos, au point qu'Édouard prétend recréer ses paroles sans en altérer le sens⁵. En effet, selon Édouard qui a vécu plusieurs années sous le même toit que lui, Azaïs ressasse inlassablement les mêmes formules.

Une fois par mois, du temps que j'habitais chez eux, j'assistais à une explication orageuse qui s'achevait sur de pathétiques effusions :

« Désormais on se dira tout. Nous entrons dans une ère nouvelle de franchise et de sincérité. (Il emploie

à un autre. Parce que les mots représentent toujours le dénominateur commun, ce qui est unique dans une expérience ne peut être exprimé par la langue ordinaire. »]

¹ Edmond Jaloux, « André Gide », in *Correspondance 1897-1950, op. cit.*, p. 348.

² Thomas Cazentre, *Gide lecteur, op. cit.*, p. 242.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ Pierre Masson précise ainsi que « les citations viennent toujours à contre-emploi » dans le roman (*Lire Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 59).

⁵ « “J’ai laissé un instant la société. [...] Mais ces fleurs vont me tenir compagnie. Elles parlent à leur façon et savent raconter la gloire du Seigneur mieux que les hommes” (ou quelque chose de cette farine). » *FM*, p. 108.

volontiers plusieurs mots pour dire la même chose — vieille habitude qui lui reste de son temps de pastorat.) On ne gardera pas d'arrière-pensées, de ces vilaines pensées de derrière la tête. On va pouvoir se regarder bien en face, et les yeux dans les yeux. N'est-ce pas. C'est convenu. »

Après quoi l'on s'enfonçait un peu plus avant, lui dans la jobarderie, et ses enfants dans le mensonge.¹

Même des mots originellement sincères perdent leur sens à cause d'une répétition usante. Il en va de même avec M. Vedel, le gendre d'Azaïs. Les propos du pasteur sont tellement répétitifs qu'Armand reproduit le discours de son père sans aucune hésitation. En le singeant comme il le fait, il ôte à ses mots toute valeur :

Mon père appellerait cela : le goût de la macération, et t'expliquerait que ce qui est préjudiciable au corps prépare le salut de l'âme. [...] Il est très épatant mon papa. Il sait par cœur un tas de phrases consolatrices pour les principaux événements de la vie. C'est beau à entendre. Dommage qu'il n'ait jamais le temps de causer...²

Armand souligne ainsi l'usage de « phrases consolatrices » génériques : les propos de son père n'auraient donc aucune sincérité. La répétition de mêmes structures, de mêmes termes, et de mêmes idées ancre ces formules dans l'esprit des auditeurs mais les vide de leur substance.

D'une autre façon, on constate que, dans le roman, les personnages reprennent souvent des propos qu'ils ont déjà entendus, ce qui entrave leur sincérité. Par exemple, Édouard est influencé par les formules religieuses d'Azaïs et de La Pérouse lorsqu'il envisage de placer Boris chez les Vedel :

Je compte beaucoup sur l'atmosphère de la pension Azaïs et de Paris pour faire de Boris un travailleur ; pour le guérir enfin de la recherche des « biens imaginaires ». C'est là, pour lui, qu'est le salut.³

Les « biens imaginaires » et le « salut » sont des termes qui surprennent dans la bouche d'un personnage qui se dit revenu d'un protestantisme excessif. Il semble ici trouver des excuses toutes faites pour envoyer Boris à Paris. Le narrateur suggère en effet qu'Édouard n'avait en réalité dans l'idée que d'« expérimenter »⁴ aux dépens du jeune garçon. Il se mentirait ainsi à lui-même en utilisant des formules familières superficielles. De même, Passavant ne parle pas avec ses propres mots mais les vole à autrui (à Vincent, à Paul-Ambroise) influençant Olivier qui finit par l'imiter lui aussi⁵. Ce dernier reprend donc les paroles de Passavant et son absence de sincérité est nettement visible par Bernard qui remarque immédiatement le décalage entre son ami et les propos qu'il tient⁶. Lorsque le langage utilisé est celui d'autrui, le sens originel de la formulation initiale perd sa force.

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, pp. 274-275. On trouve aussi cette réplique d'Armand : « J'ai tâché de leur faire comprendre, reprit Armand plus calme, que pour vingt mille francs de dot, on ne pouvait guère espérer trouver mieux, et que, en vraie chrétienne, elle devait tenir compte surtout des qualités de l'âme, comme dit notre père le pasteur. Oui, mes enfants. » (*Ibid.*, p. 112.)

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ « Cette dernière phrase, Olivier la tenait de Passavant, qui lui-même l'avait cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise, un jour que celui-ci discourait dans un salon. » *Ibid.*, p. 255.

⁶ « Un je ne sais quoi dans le ton d'Olivier, avertit Bernard que cette phrase n'était pas de lui. La voix d'Olivier s'y trouvait gênée. Bernard fut sur le point de demander : "C'est de qui ?" » *Ibid.*, p. 256.

On trouve également souvent, dans *Les Faux-monnayeurs*, des termes génériques et des tournures toutes faites. Les personnages du roman s'amuse avec ces formulations creuses qu'ils remplissent d'ironie. Robert de Passavant dit de son père qu'il était « un homme de grande valeur “dans sa partie”, comme on dit ; mais [il] n'[a] jamais pu découvrir laquelle. »¹ Armand, quant à lui, se moque d'Olivier en lui déclarant qu'il a « toujours eu ce que [s]on père appelle “un cœur d'or”... »². Dans une ébauche du roman trouvée dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, l'expression employée ne fait même plus sens³.

Certaines tournures sont utilisées de manière sincère, mais le contexte dans lequel elles sont placées leur ôte toute signification. Alors que Bernard a fugué sans un sou en poche, il pense :

« De grandes choses à faire » ; il lui semble qu'il va vers elles. « De grandes choses », se répète-t-il en marchant. Si seulement il savait lesquelles !...⁴

L'expression répétée ne veut, finalement, pas dire grand-chose... De même, Édouard affirme qu'Azais est « un excellent homme ; même mieux que cela : un parangon de vertu et ce qu'on appelle : un cœur d'or ; mais ses jugements sont enfantins. »⁵ Ces termes louangeurs, employés sans ironie, sont néanmoins fortement tempérés par la dernière observation d'Édouard qui en est réalité en train de reprocher au vieil homme son intolérance. Enfin, alors qu'Oscar Molinier parle de la fugue de Bernard, il déclare :

Il est allé « vivre sa vie », comme disait Émile Augier ; vivre on ne sait comment, et on ne sait où.⁶

Le juge d'instruction cite ici un auteur bien-pensant du XIX^e siècle mais, sûrement sans même s'en rendre compte, discrédite cette expression par ses observations sceptiques. Il arrive encore que la situation appelle à des expressions qui « sonnent » bien mais qui ne reflètent pas vraiment la réalité des choses. À propos de l'apparence de Boris avant son suicide, on peut lire :

[Gontran] raconta plus tard à Séraphine qu'il était « affreusement pâle » ; mais c'est ce qu'on dit toujours dans ces cas-là.⁷

Ici, le commentaire du narrateur ôte à ces mots leur valeur informative. En effet, l'usage de tournures générales pour exprimer une idée est une facilité : cela évite de fournir un effort pour formuler clairement sa pensée tout en satisfaisant son interlocuteur. D'une façon similaire, Édouard écrit qu'il se sentait devant Pauline « ce que l'on a coutume d'appeler “mauvaise conscience” ». ⁸ L'usage des guillemets met en avant le fait que cette expression est pour lui une étiquette pratique

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 358.

³ « Ce qu'on appelle un “esprit faux” (l'autre haussait les épaules devant cette locution toute faite et déclarait qu'elle n'avait aucun sens) [...] » *JFM*, p. 54.

⁴ *FM*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁷ *Ibid.*, p. 373.

⁸ *Ibid.*, p. 306.

mais superficielle. De même, Alexandre utilise une tournure traditionnelle pour décrire Vincent : il est « “de bonne famille”, comme on dit »¹. Devant leur incapacité à exprimer clairement une idée floue, ces personnages se tournent vers des phrases banales et génériques, certains que leurs propos seront grossièrement compris. Édouard est particulièrement soumis à cette influence lors de ses tête-à-tête avec Olivier² ou avec Pauline³. Employer des phrases préconstruites lui permet de meubler sa gêne mais pas de s'exprimer sincèrement. De même, Olivier ne parvient pas à trouver ses mots devant Édouard⁴ ou Armand⁵. Boris, quant à lui, déteste la conversation convenue entre Sophroniska et Mme Vedel, sur la mort de Bronja. Elle n'est constituée que de propos génériques : « [L]es questions mêmes qu'elle posait paraissaient à Boris indélicates dans leur banalité. »⁶ On constate ainsi que les formules convenues parsèment le roman de Gide. Cependant, soit leur sens est affaibli, soit leur usage reflète un manque de la part du locuteur. Cet usage de tournures habituelles, voire rituelles, qui se révèlent creuses relève d'un jeu ironique avec le langage de la part du romancier. Comme le remarque Christine Ligier, c'est l'ironie qui « vient dans la très classique langue gidienne fabriquer de l'écart, creuser des espaces, et miner la phrase, voire le texte. »⁷ De cette façon, Gide parvient à donner à voir la vacuité d'une langue lorsqu'elle est trop codifiée .

Ainsi le langage devient-il un outil dont l'enjeu n'est plus l'expression d'une idée ou d'une vérité. Il semble finalement se résumer à la recherche de la bonne expression ou du « bon mot », lequel n'a plus aucune validité puisqu'il existe au prix d'un mensonge⁸. On remarque également que le langage peut avoir pour seul enjeu de passer le temps⁹ ou n'être que superficialité sonore, comme dans le discours de Justinien où le sens passe derrière les volutes de la forme¹⁰.

On constate ainsi que, dans *Les Faux-monnayeurs*, les mots sont bien souvent réduits à un usage superficiel. André Gide fait ainsi de son roman un lieu de démonstration de la prédominance de structures langagières préconstruites.

Alors que chez Dostoïevski la crise du langage entraîne une remise en question religieuse,

¹ *Ibid.*, p. 361.

² « Il avait dit cela malgré lui ; puis, aussitôt, avait trouvé sa phrase ridicule. » *Ibid.*, p. 83.

³ « “Vous me faites meilleur que je ne suis.” C'est tout ce que je pus trouver à dire, de la manière la plus banale et la plus empruntée. » *Ibid.*, p. 307.

⁴ « Du moins voulait-il dire à Édouard : “Quand te reverrai-je ? Quand vous reverrai-je ? Quand est-ce qu'on se re-voit ?...” Édouard attendait cette phrase. Rien ne vint. Qu'un banal : — Adieu. » *Ibid.*, p. 84.

⁵ « Olivier, qui ne savait que dire, argua gauchement : “Aucun chef-d'œuvre n'est le résultat d'une collaboration.” » *Ibid.*, p. 357.

⁶ *Ibid.*, p. 363.

⁷ Christine Ligier, « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide », in *André Gide et la tentation de la modernité*, *op. cit.*, p. 371.

⁸ « Pour faire un mot, il consent à se vieillir ! » dit Lilian à propos de Robert de Passavant. (*FM*, p. 147.)

⁹ Le narrateur avoue ainsi : « Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce journal. » (*Ibid.*, p. 117.)

¹⁰ « La banalité de sa pensée se cachait sous un flot d'images. Il s'exprimait avec une emphase qui lui tenait lieu d'esprit, et trouvait le moyen de servir à chacun un compliment amphigourique. » *Ibid.*, p. 283.

Marcel Proust inscrit cette insuffisance de la langue dans une convention sociale. André Gide, quant à lui, semble surtout accuser l'usage effréné de tournures convenues. Pourtant, chacun d'eux remarque que de la répétition de mêmes formules résulte un appauvrissement ou un étouffement du sens. Les tournures stéréotypées deviennent suspectes et empêchent toute communication pertinente. Roland Barthes, dans *Le plaisir du texte*, explicite ainsi cette perte de signification du langage.

Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance. Nietzsche a fait cette remarque, que la « vérité » n'était que la solidification d'anciennes métaphores. Eh bien, à ce compte, le stéréotype est la voie actuelle de la « vérité », le trait palpable qui fait transiter l'ornement inventé vers la forme canoniale, contraignante, du signifié.¹

La répétition suffit ainsi à créer dans la langue un sous-langage, pertinent seulement en apparence quand, en réalité, ses structures sont entachées d'une fausse authenticité. Or, comme nous l'avons vu, ces formules superficielles et parfois même trompeuses, les auteurs de notre corpus les dénoncent dans leurs écrits personnels et dans leur œuvre. Selon eux, ces tournures toutes faites doivent être attaquées et combattues afin de redonner aux mots leur portée véritable², tout comme les conventions littéraires doivent être subverties pour renouveler le roman. Cependant, cette langue conventionnelle construite par la littérature au fil du temps est-elle le seul obstacle à l'expression fiable et sincère que recherchent Dostoïevski, Proust et Gide ?

(b) Un matériau trop épais.

Dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, rédigé en 1873, Nietzsche proclame le caractère mensonger du langage. Il affirme ainsi que des mots arbitrairement choisis pour désigner un élément ponctuel ont peu à peu emprisonné une réalité multiple dans leur système.

[...] tout mot devient immédiatement concept dans la mesure où [...] il lui faut s'appliquer simultanément à d'innombrables cas, plus ou moins analogues, c'est-à-dire des cas qui ne sont jamais identiques à strictement parler, donc à des cas totalement différents.³

Ce que la langue désigne sous un seul terme serait en réalité toujours un élément pluriel et ponctuel. Ainsi pour désigner des impressions ou des intuitions personnelles, pour « être véridique », le philosophe déplore qu'il faille « employer les métaphores usuelles » et donc « mentir selon une convention établie, [...] dans un style que tout le monde est contraint d'employer. »⁴ Cette

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, pp. 58-59.

² Roland Barthes remarque d'ailleurs que le « tragique de l'écriture, puisque l'écrivain conscient doit désormais se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation. » (« L'utopie du langage », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 63-64.)

³ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio plus philosophie », 2009, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

épaisseur du langage mènerait donc inmanquablement à un mensonge littéraire qui, peu à peu, se transformerait en vérité de convention, de la même façon que la répétition de schémas romanesques finit par les ériger en normes. Le public se contenterait alors de formulations générales et imprécises à cause d'une habitude de langage. Les mots eux-mêmes seraient-ils trop massifs pour refléter avec précision la réalité humaine ? Feraient-ils donc également obstacle à l'expression authentique que recherchent les romanciers de notre corpus ?

Dostoïevski semble conscient de cette limitation du langage lorsqu'il se plaint de ne pas parvenir à s'exprimer complètement. Dans une lettre à Ekaterina Fiodorovna Junge, datant de 1880, il regrette de n'être pas parvenu à transmettre toutes ses idées dans ses œuvres¹. Cependant, dès sa jeunesse, Dostoïevski constate que toute expression langagière, que ce soit celle littéraire ou celle intime, est infidèle à la subtilité des éléments décrits. Dans une lettre à son frère Mikhaïl, datant du 1^{er} avril 1846, il s'en plaint :

Que pouvais-je t'écrire ? Il m'eût fallu noircir des volumes entiers pour m'exprimer comme je le souhaitais. Il y a, chaque jour, tant de nouveauté dans ma vie, tant de changements, tant d'impressions, tant de choses bonnes et avantageuses pour moi, tant d'autres désagréables et désavantageuses, que je n'ai pas, moi-même, le temps de m'y retrouver.²

La vie est trop complexe et trop changeante pour trouver une expression complète en quelques mots. Dans une autre lettre à son frère, on peut lire :

Comment peut-on confier son transport à du papier ! L'âme recèlera toujours plus qu'elle ne peut traduire en mots, en couleurs ou en sons. D'où le fait qu'il soit difficile de réaliser l'idée de la création.³

Ce qui est en cause ici, selon Dostoïevski, c'est la langue elle-même. L'expression écrite ne peut-elle être qu'une « traduction » imparfaite de la réalité intérieure de l'auteur ou des personnages qu'il crée ? Il semble alors vain de prétendre écrire sur l'homme avec exactitude. Dostoïevski avoue d'ailleurs son impuissance à ses lecteurs dans le *Journal d'un écrivain* alors qu'il tente de rapporter ses émotions lors d'un procès auquel il a assisté.

J'étais à l'audience et j'en ai tiré bien des impressions. Je regrette seulement d'être dans l'impossibilité absolue de les rapporter toutes, et littéralement contraint de me limiter à quelques mots.⁴

Non seulement la langue est trop épaisse pour recueillir les impressions authentiques, mais, de plus, Dostoïevski remarque que le langage lui-même empêche parfois l'homme de prendre conscience de certains éléments présents en lui :

Il est curieux d'observer comme l'enfant assimile sans qu'on y prenne garde les notions les plus complexes et comme, alors qu'il ne sait pas encore lier deux idées ensemble, il comprend parfois admirablement les

¹ « Je sens que je recèle en moi beaucoup plus que je n'ai pu exprimer jusqu'à présent, en tant qu'écrivain. » Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Ekaterina Fiodorovna Junge », 11 avril 1880, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 760.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Mikhaïl Mikhaïlovitch Dostoïevski », 1^{er} avril 1846, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 258.

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Mikhaïl Mikhaïlovitch Dostoïevski », 16 août 1839, *Ibid.*, p. 183.

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 1003.

choses les plus profondes de la vie. [...] Ils ne sauraient, évidemment exprimer cela en paroles : mais ils le savent intimement, et c'est pourtant bien une idée extrêmement complexe.¹

L'intuition permettrait donc la compréhension spontanée de notions complexes et composites, à la différence des mots qui rigidifieraient l'appréhension du monde. L'enfant qui n'a pas encore appris à plier sa pensée à la langue pénétrerait mieux certains concepts difficiles à mettre en mots car le langage aurait un effet cloisonnant. En effet, une idée, pour être énoncée correctement, nécessite une phrase qui lui soit spécifique car, comme l'écrit Dostoïevski, « une pensée ne peut jamais être exprimée sous une autre forme [d'art], inadaptée pour elle. »² Le romancier cherche donc à être personnel à la fois dans ses idées et dans son langage car, selon lui, ce n'est qu'en alliant les deux qu'il pourra s'approcher d'une expression plus sincère. Pour cela, la langue qu'il utilise devrait parvenir à contourner cette impossibilité de l'expression dont il se plaint.

Or, cette restriction de la langue s'observe dans *Les Frères Karamazov* où souvent les personnages ne parviennent pas à exprimer leurs pensées ou leurs émotions. Le narrateur remarque régulièrement que les mots et les concepts leur manquent :

Не в тоске была странность, а в том, что Иван Федорович никак не мог определить, в чем тоска состояла.³

Митя был в невообразимом волнении, [...].⁴

Но в эту минутку в нем копошилась некоторая другая боязнь, совсем другого рода, и тем более мучительная, что он ее и сам определить бы не мог, [...].⁵

– Потом скажу, Lise... после... [...] Теперь, пожалуй, и непонятно будет. Да я, пожалуй, и сам не сумею сказать.⁶

Я не знаю, как это выразить, но я это часто и сам видел.⁷

Plus qu'une difficulté à se comprendre, on observe chez eux une véritable impossibilité à mettre en mots les mouvements de leur âme. En effet, ceux-ci sont extrêmement complexes et volatiles⁸. Le narrateur confesse d'ailleurs qu'il est incapable d'expliquer l'intériorité d'Ivan après

¹ *Ibid.*, pp. 338-339.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Varvara Dmitrievna Obolenskaïa », 20 janvier 1872, in *Correspondance*, t. 2, *op. cit.*, p. 735.

³ *БК*, p. 324. [« Ce n'était pas la sensation qui l'étonnait mais l'impossibilité de la définir. » *FK*, p. 287.]

⁴ *БК*, p. 587. [« Mitia éprouvait une émotion indescriptible. » *FK*, p. 512.] « Невообразимом » se traduit plutôt par « inimaginable », cependant, il semble bien que ce qui ne peut être imaginé, ne puisse être mis en mots. Le terme « inimaginable » existe justement pour désigner ce qui est impossible à décrire.

⁵ *БК*, p. 128. [« Mais à ce moment, une crainte d'un tout autre ordre l'agitait, d'autant plus pénible que lui-même n'eût pu la définir [...]. » *FK*, p. 110.]

⁶ *БК*, p. 270. [« —Plus tard, Lise, je vous le dirai... [...] Maintenant vous ne comprendriez pas. Et moi-même, je ne saurais pas l'expliquer. » *FK*, p. 239.]

⁷ *БК*, p. 264. [« Je ne sais comment exprimer cela, mais je l'ai souvent remarqué moi-même. » *FK*, p. 234.]

⁸ « Душа его была переполнена, но как-то смутно, и ни одно ощущение не выделялось, слишком сказываясь, напротив, одно вытесняло другое в каком-то тихом, ровном коловращении. » *БК*, p. 436. [« Son âme débordait, mais ses sensations demeuraient confuses, l'une chassant l'autre dans une sorte de mouvement giratoire uniforme. » *FK*, p. 385.]

son échange avec Smerdiakov¹. Celui-ci ressent des émotions trop vagues pour être mises en mots. Aussi est-il fréquent que les personnages échouent à énoncer avec clarté ce qu'ils souhaitent. Aliocha ne parvient pas à trouver les mots pour expliquer à Lise ce qu'il pense de Sniéguiriov² et Mitia ne réussit pas à se faire comprendre des enquêteurs³. Le danger du langage est en effet de figer une pensée constamment en évolution. Aussi Aliocha regrette-t-il d'avoir émis un jugement sur Catherine Ivanovna.

Алеппа произнес тогда свое мнение, краснея и досадуя на себя, что поддавшись просьбам врата, высказал такие «глупые» мысли. Потому что ему самому его мнение показалось ужасно как глупым тотчас же, как он его высказал. Да и стыдно стало ему высказывать так властно мнение о женщине.⁴

Mettre en mots une impression signifie en effet la fixer dans ces concepts généraux, ce qui lui donne un poids définitif alors que la réflexion continue : à peine formulés, les termes employés deviennent faux. Mais comment exprimer quelque chose en mouvement avec un langage arrêté ? Dans la pensée de Dostoïevski, le langage ne semble décidément pas assez mobile pour exprimer la subtilité humaine.

Or, Proust semble partager ces idées. Dans la *Recherche*, le narrateur souligne régulièrement que le langage est un moyen d'expression bien peu satisfaisant. Il est un outil instable et facilement manipulable puisqu'il « n'y a pas une idée qui ne porte en elle sa réfutation possible, un mot le mot contraire. »⁵ La réversibilité du langage le fait apparaître bien peu fiable. Et en effet, l'épaisseur des mots est en cause : trop généraux, ils ne permettent pas d'exprimer la réalité des choses. Dans une lettre à Mme Gaston de Cavaillet, Proust écrit ainsi :

Car si j'ai eu une impression, il faudrait pour l'expliquer des mots exacts. Et je ne les sais pas. Alors je feuillette [sic] des livres de botanique ou des livres d'architecture, ou des journaux de mode. Et naturellement ce n'est jamais cela.⁶

L'auteur présente donc la recherche d'une expression exacte comme un effort vain : ceci est un travail sans fin car le mot juste demeure un idéal *a priori* inatteignable. Dans le roman, nous pouvons ainsi trouver des moments où le terme utilisé est immédiatement critiqué. Par exemple, le

¹ «И даже если б и попробовали что передать, то было бы очень мудрено это сделать, потому что были не мысли, а было что-то очень неопределенное, а главное - слишком взволнованное.» БК, pp. 336-337. [« La tâche sera d'ailleurs malaisée, car ce n'étaient pas des pensées qui le harcelaient mais une sorte d'agitation vague. » FK, p. 296.]

² «— “На высшей ноге” [...] /— То есть я не так выразился... про высшую ногу... но это ничего, потому что...» БК, p. 265. [« — “Un pied de supériorité !” » [...] /— C'est-à-dire, je me suis mal exprimé... en fait de pied... mais ça ne fait rien... car... » FK, p. 234.]

³ «[...] ну, одним словом, я не умею выразиться...» БК, p. 556. [« Bref, je ne sais pas m'exprimer... » FK, p. 486.]

⁴ БК, p. 181. [« [И] exprima cette opinion en rougissant, dépité d'avoir, pour céder aux prières de son frère, formulé des idées aussi “sottes”, car aussitôt émise, son opinion lui parut à lui-même fort sottе. Et il eut honte de s'être exprimé aussi catégoriquement sur une femme. » FK, p. 157.]

⁵ AD, p. 182.

⁶ Marcel Proust, « Lettre à Mme Gaston de Cavaillet », après le 4 juillet 1912, in *Lettres, op. cit.*, pp. 567-568.

narrateur précise après avoir employé le mot « “platonique” », autour duquel il a laissé les guillemets, qu’il s’agit d’un « adjectif fort impropre »¹. Il semble que l’épithète idéale n’existe pas. Et en effet, selon le narrateur, l’homme ayant construit son système d’expression à partir de son expérience du monde, il a naturellement créé un système limité.

Certes pour les hommes, les choses n’offrent qu’un nombre restreint de leurs innombrables attributs, à cause de la pauvreté de leurs sens. Elles sont colorées parce que nous avons des yeux, combien d’autres épithètes ne mériteraient-elles pas si nous avions des centaines de sens ?²

Puisque l’homme ne perçoit toujours que quelques aspects d’une chose, il lui est impossible d’imaginer des termes pour signifier ce qu’il ne voit pas. Ainsi les mots ne reflètent-ils que des éléments extérieurs et superficiels, car « [n]otre langage ne nous permet de raconter que la partie de nos sensations qui nous est commune avec [les autres hommes], celle qui constitue un fait, la seule qui soit sans intérêt. »³ Les émotions violentes sont ainsi trop intimes pour être mises en mots. Aussi le narrateur n’exprime-t-il sa souffrance d’avoir perdu Albertine que lorsque celle-ci s’est apaisée⁴. Dire les choses n’est possible que quand celles-ci ont disparu : il semble que ce soit leur aspect figé (dans le temps, dans la mort) qui permette une expression satisfaisante. Ainsi, dans le roman, bien des éléments sont indicibles et le narrateur avoue alors son impuissance⁵. Reprenant la théorie platonicienne des images, ce dernier souligne qu’un mot est nécessairement décevant car il n’est que la représentation générale d’un élément particulier.

La mort de Swann ! Swann ne joue pas dans cette phrase le rôle d’un simple génitif. J’entends par là la mort particulière, la mort envoyée par le destin au service de Swann. Car nous disons la mort pour simplifier, mais il y en a presque autant que de personnes.⁶

Selon lui, la convention des mots ne permet qu’une expression générale et approximative. Car le langage n’est pas approprié pour traduire la mobilité des hommes et des choses : la nature humaine se modifie trop rapidement pour qu’il puisse s’y adapter. Le narrateur affirme ainsi que si Albertine était sincère, elle tiendrait sans cesse des propos différents car, « par nature elle était [...] si changeante d’ailleurs que même en me disant chaque fois la vérité sur ce que, par exemple, elle pensait des gens, elle eût dit chaque fois des choses différentes [...] »⁷ La fluidité de son évolution

¹ « [...] tout ce qui est goût “platonique” (adjectif fort impropre) [...] » P, p. 713.

² AD, p. 260.

³ Marcel Proust, « Esquisse XVII » in *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1169. On pense ici au chapitre IX intitulé « à l’école des théoriciens du langage » du livre de Luc Fraisse *L’Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, lequel s’ouvre sur l’influence de la monade de Leibniz dans la théorie de la communication de Proust : « [...] si l’harmonie préétablie lui permet [à la monade] de vivre parmi ses semblables à peu près comme eux, son premier pas vers le monde extérieur lui enseigne ses limites et l’impossibilité d’une véritable communication avec autrui. » (*op. cit.*, p. 531.)

⁴ « C’est à partir de ce moment-là que je commençai à écrire à tout le monde que je venais d’avoir un grand chagrin et à cesser de le ressentir. » AD, p. 169.

⁵ « Pour Albertine, la société durable avec elle avait quelque chose de pénible d’une autre façon que je ne peux dire en ce récit. » P, p. 686.

⁶ *Ibid.*, p. 703.

⁷ *Ibid.*, p. 605.

rendrait mensongère chacune de ses paroles : à peine prononcées, celles-ci seraient obsolètes. Or cette méfiance envers la langue remet en question l'art littéraire. Lors de la publication de son premier article, le héros, encore jeune et naïf, expérimente l'insatisfaction de l'écrivain qui constate que ses pensées ne se reflètent pas dans ses mots.

Alors toutes mes images, toutes mes réflexions, toutes mes épithètes prises en elles-mêmes et sans le souvenir de l'échec qu'elles représentaient pour mes visées, me charmaient par leur éclat, leur imprévu, leur profondeur. Et quand je sentais une défaillance trop grande, me réfugiant dans l'âme du lecteur quelconque émerveillé, je me disais : « Bah ! comment un lecteur peut-il s'apercevoir de cela ? Il manque quelque chose là, c'est possible. Mais sapristi, s'ils ne sont pas contents ! Il y a assez de jolies choses comme cela, plus qu'ils n'en ont l'habitude. »¹

Cependant, afin de maintenir une joie artificielle, le héros se contente de cette approximation. Il adopte alors l'attitude d'un auteur qui se réfugie dans une écriture facile ménageant le plaisir de ses lecteurs. Refusant de faire face à son échec, il se satisfait alors d'une expression imprécise pour plus tard, quand il s'attelle enfin à son ouvrage, essayer de la dépasser.

André Gide présente lui aussi le langage comme un outil inadapté à l'expression humaine. Dans son « Avant-propos au "Théâtre" de Shakespeare », il se plaint du besoin de classification de la langue française, sans cesse à la recherche de l'exactitude.

Le traducteur français se trouve, de par les exigences de notre grammaire, dans l'impossibilité de laisser subsister l'hésitation poétique et cette incertitude psychologique où parfois se révèle admirablement un certain trouble de l'esprit.²

Tout un champ de significations lié à l'ambivalence serait inaccessible à l'écrivain français à cause de l'absence d'ambiguïté de sa langue. Celle-ci ne supporterait pas l'imprécision. Aussi la multiplicité de la réalité est-elle étouffée sous des termes à la définition floue. André Gide déclare par exemple dans un entretien avec Robert Mallet s'être « toujours méfié du cœur. On met tellement de choses dans ce mot. Le désir comme la rivalité... »³. Un seul vocable peut regrouper des sens très différents et le vocabulaire ne semble pas assez étendu pour exprimer la réalité dans tous ses aspects.

Et en effet, dans *Les Faux-monnayeurs*, le lecteur constate régulièrement l'aspect réducteur du langage. En expliquant quelque chose d'inattendu par une formule généraliste, les personnages dissimulent parfois la vérité, volontairement ou non. Par exemple, alors qu'Oscar Molinier souhaite couvrir le comportement des jeunes délinquants habitués des orgies, il ordonne à son collègue :

[...] contentez-vous de les effrayer, puis couvrez tout cela de l'étiquette « ayant agi sans discernement » et

¹ *AD*, p. 151.

² André Gide, « Avant-propos au "Théâtre" de Shakespeare », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 730.

³ Robert Mallet, « Gide, corps et âme », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international [André Gide 8]*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1988, p. 22.

qu'ils restent longtemps étonnés d'en être quittes pour la peur.¹

Le terme d'« étiquette » révèle l'artifice de certaines tournures, chargées de dissimuler la réalité. La formule que M. Molinier a choisie aurait pu aussi bien être remplacée par « il faut que jeunesse se fasse ». Ces expressions générales ont parfois également pour tâche de rendre acceptable une réalité difficile. Pauline Molinier l'a d'ailleurs bien compris :

J'entends : d'une « honnête femme »... Comme si ce que l'on appelle « honnêteté », chez les femmes, n'impliquait pas toujours de la résignation !²

Ici, le terme employé est un paravent pour dissimuler une autre réalité : « honnêteté » recouvre « résignation ». On constate ainsi que les mots ont un pouvoir de conceptualisation trompeur. En recouvrant des idées négatives par des termes convenables, ils dissimulent la réalité des choses. André Gide affirme ainsi que le langage n'est pas un outil adéquat pour exprimer la subtilité humaine.

Toute pensée, tout sentiment, personnels, nous isolent. L'artiste le plus original doit, pour bâtir son œuvre, recourir aux termes communs. Et que ces termes le trahissent, il va sans dire. Car l'on est forcé de penser à la fois : l'usage des mots fait leur usure, et : seuls peuvent être d'usage courant les mots usés.³

La langue ne permet donc pas d'exprimer une pensée singulière et demeure enfermée dans ses propres tournures. D'ailleurs, à plusieurs occasions, des personnages des *Faux-monnayeurs* se plaignent de ne pas trouver le mot juste. « Les mots nous trahissent. »⁴ déclare Sophroniska. Plus tard, pour désigner « l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre par Dieu », Édouard accepte successivement les termes « lyrisme », « enthousiasme », et « inspiration »⁵ : parce que la langue manque de précision, une idée abstraite peut être désignée par des mots différents. Le personnage de Bernard prend d'ailleurs peu à peu conscience de la limitation du langage tout au long du roman. Alors qu'il découvre un sentiment nouveau face à Laura, il regrette que celui-ci n'ait « pas encore su inventer son langage »⁶. Pour déclarer sa flamme, il en est réduit à utiliser le mot « estime » qu'il trouve « hideux »⁷. Plus tard, il se heurte à la disparité entre son idée et le reflet de celle-ci dans le langage⁸. Tout comme Aliocha, il voit ses sentiments être figés dans ses propres mots et devenir

¹ *FM*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 309.

³ André Gide, « Interviews imaginaires, XVIII ; aux grands mots les petits remèdes (II) », in *Essai critique, op. cit.*, p. 396.

⁴ « *Invention, imagination maladive...* Non ! ce n'est pas cela. Les mots nous trahissent. » *FM*, p. 177 ; « une sorte de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls. (Je n'aime pas ce mot "inexplicable", et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire.) » *Ibid.*, p. 211.

⁵ « Tenez : je crois que j'appelle lyrisme l'état de l'homme qui consent à se laisser vaincre par Dieu. / – N'est-ce pas là précisément ce que signifie le mot : enthousiasme ? / Et peut-être le mot : inspiration. Oui, c'est bien là ce que je veux dire. » *Ibid.*, p. 304.

⁶ « Ce sentiment est si nouveau pour moi qu'il n'a pas encore su inventer son langage. » *FM*, p. 195.

⁷ « [...] tout ce que je veux faire à présent, c'est pour mériter un peu votre... (ah! Le mot est hideux...) votre estime. » *Ibid.*, p. 195.

⁸ « Et ce qu'il dit le surprit lui-même, comme si sa phrase avait précédé sa pensée ; et pourtant c'était cette pensée même qu'il avait développée ce matin dans son devoir [...]. » *Ibid.*, 256.

faux dès qu'ils sont exprimés¹. Peu à peu, Bernard ne fait plus confiance aux paroles. Alors qu'Édouard cherche à comprendre l'émotion qu'il éprouve, il lui déclare ainsi :

Appellez cela du nom qu'il vous plaira : orgueil, présomption, suffisance... Le sentiment qui m'anime, vous ne le discréditez pas à mes yeux.²

Ce que ressent Bernard existe indépendamment d'une quelconque nomination. Le jeune homme se libère ainsi de l'emprise du langage en ne lui reconnaissant plus de pouvoir effectif de définition. Et même, il lui attribue par la suite une force mortifère : « écrire empêche de vivre, et [...] on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots. »³ La langue étoufferait donc la vie.

C'est d'ailleurs ce qu'avance Strouvillou dans sa discussion avec Robert de Passavant. Il affirme ainsi vouloir « démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots »⁴. Il cherche donc à réfuter le langage et les faux-semblants qu'il fait circuler dans la société. S'inspirant de la peinture impressionniste, il a pour idéal une langue sans signification et sans logique⁵. En planifiant un attentat contre les mots eux-mêmes, Strouvillou adopte une position extrême. Cependant, si son action est discutable, sa critique du langage, elle, semble pertinente. Ainsi André Gide partage certaines de ses idées dans les débats de ses « interviews imaginaires » :

MOI : [...] Béni soit celui qui rompt les adhérences, qui décontenance le mot, le rend suspect. Trop souvent, le mot tient lieu de la chose et la chose peut s'en aller. Nous payons de mots les autres et nous-mêmes. Nous volons et nous sommes volés. [...]

LUI : [...] Pourtant, nous avons besoin de mots pour penser. Tout ce qui est original reste particulier et, peu s'en faut, inexprimable. Seules sont échangeables les locutions admises. On ne s'entend que sur les lieux communs. Sans terrain banal, la société n'est plus possible. [...]

MOI : Mais l'on prend les mots pour ce qu'ils sont ; des signes et non des substituts.⁶

Deux positions s'affrontent ici et Gide semble osciller entre les deux. Faut-il accepter le langage malgré son aspect général et approximatif ou faut-il le rendre suspect pour rappeler à autrui que les mots ne remplacent pas ce qu'ils désignent ? S'il est impossible de communiquer sans les mots, il est également impossible d'être véritablement sincère avec ce langage-ci.

Cependant, comme l'écrit Gide, le travail de l'écrivain est de parvenir à créer de nouvelles

¹ « [...] il lui répugnait, dans son langage, et particulièrement en causant avec Olivier, de faire montre de ce qu'il appelait "les grands sentiments". Aussitôt exprimés, ceux-ci lui paraissaient moins sincères. » *Ibid.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 338.

³ « Il me semble parfois qu'écrire empêche de vivre, et qu'on peut s'exprimer mieux par des actes que par des mots. » *Ibid.*, p. 263.

⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁵ « Seront considérés comme antipoétiques, tout sens, toute signification. Je propose d'œuvrer à la faveur de l'illuminisme. » *Ibid.*, p. 320.

⁶ André Gide, « Interviews imaginaires XVII ; aux grands mots les petits remèdes (I) », in *Essais critiques, op. cit.*, pp. 390-393.

tournures avec le langage général afin de parvenir à exprimer ses idées et son intériorité avec sincérité¹. La recherche d'une forme neuve est donc ce qui peut sauver la littérature de l'usage de poncifs car, selon Gide, des idées nouvelles ne peuvent être transmises que d'une façon elle-même innovante. Néanmoins, de la même manière que les lecteurs rejettent ce qui ne correspond pas à leurs attentes et aux clichés romanesques, ils repoussent souvent les formes neuves². Or, dans *Les Faux-monnayeurs*, Gide ne pas craint de bousculer son lecteur puisqu'il semble chercher à renouveler la langue en la déstabilisant.

Les trois romanciers de notre corpus partagent ainsi l'idée que l'intériorité humaine est trop mobile pour être traduite dans une langue déterminée et réglée. Dans chacune des œuvres étudiées, on observe une situation où les mots deviennent faux dès qu'ils sont prononcés. La langue parvient même à tronquer la perception de la réalité selon Dostoïevski et Gide, tandis que Proust suggère que c'est la perception humaine qui a engendré un langage limité. Le constat est le même chez chacun d'eux : la langue n'est pas assez subtile pour traduire la pensée et les émotions humaines. Dostoïevski, Proust et Gide évoquent ainsi chacun l'insatisfaction de l'écrivain constatant que son expression ne fait pas justice à sa pensée. Parler du mouvant avec de l'immobile semble en effet voué à l'échec. La seule façon d'être tout à fait compris serait-elle de jouer avec l'esprit du lecteur en tirant profit de cette imprécision du langage ? Cependant, la limitation des mots n'est pas le seul obstacle à une expression satisfaisante de sa pensée : il suffit de remarquer que trouver le mot adapté ne suffit pas toujours pour être compris. Serait-ce parce que le réseau de signification du langage est construit de façon différente pour chacun ?

(c) *Un réseau de sens toujours en construction.*

Outre la contrainte d'un langage trop épais et pollué par des expressions convenues, la communication serait-elle encore entravée par l'existence d'un langage personnel ? En effet, la langue n'est pas quelque chose d'objectif et la pratiquer signifie l'intérioriser. Ainsi chaque mot résonne d'un son particulier pour chacun et ses connotations diffèrent. Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* résume ainsi les propos de Vygotsky dans une étude intitulée *Thought and Language*, parue en 1934.

¹ « Seules les âmes très banales atteignent aisément à l'expression sincère de leur personnalité. Car une personnalité neuve ne s'exprime sincèrement que dans une forme neuve. La phrase qui nous est personnelle doit rester aussi particulièrement difficile à bander que l'arc d'Ulysse. » André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 278.

² « Le point de perfection est atteint seulement lorsque la nouveauté de la forme répond exactement à la nouveauté intérieure. Or nous ne sommes que trop enclins, dans ce cas, à demeurer insensibles à la fois à l'un et à l'autre ; tandis que nous paraîtra parfaite une forme que nous reconnaissons, alors même que, par rapport au "vin neuf" qu'elle contient, ce "vieux vaisseau" ne saurait proprement convenir. On a vite fait de déclarer informe une apparence entièrement nouvelle, une forme tout insolite (de poème, sonate ou tableau) alors même que cette forme est exigée par la nouveauté de son contenu, dont elle est du reste indissociable, avec lequel elle se confond. » André Gide, « Interviews imaginaires, V », in *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 337-338.

Dans le langage intérieur, les mots n'ont pas seulement le sens courant, lexical, qu'ils ont dans le langage parlé, ils s'incorporent des significations supplémentaires — Vygotsky parle d'un « influx de sens » — à partir du contexte de pensée où ils se situent. Ceci fait que les mots se mêlent et se combinent beaucoup plus librement et de manière beaucoup plus féconde que dans le langage ordinaire, donnant lieu à des groupements paradoxaux, à des néologismes, à des agglutinations. [...] C'est cet idiolecte familier caractéristique que le langage intérieur syncope et charge de significations secrètes, et avec lequel il doit manifester une certaine continuité lorsque les pensées silencieuses viennent à être exprimées à voix haute (et vice-versa).¹

Chacun colore ainsi les mots de reflets personnels : on ne parle donc jamais véritablement la même langue. Roland Barthes souligne ainsi que « le langage n'est jamais innocent » : « les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. »² Chacun serait donc enfermé dans ses références personnelles et la subjectivité de la langue handicaperait la communication entre les êtres. Or, les réflexions sur le langage que proposent Dostoïevski, Proust et Gide dans leurs œuvres respectives et dans leurs écrits personnels traitent cette question et mettent en scène la restriction que cela impose à tout échange. Comment ces auteurs tentent-ils de faire prendre conscience de cet obstacle au lecteur ?

Dans *Les Frères Karamazov*, la communication entre les êtres s'avère régulièrement problématique. Chaque personnage comprend malaisément et souvent de manière tronquée les états d'âme d'autrui. Les tentatives d'échanges doivent en effet faire face à un obstacle de taille : l'aspect subjectif du langage.

Tout d'abord, on constate qu'un même propos peut être compris différemment. Par exemple, les lecteurs de l'article d'Ivan l'interprètent chacun à leur manière. Mioussov y voit de l'ultramontanisme tandis que le Père Païsius lui rétorque que cette interprétation « est le contraire de la vérité ! »³ : selon lui, « c'est l'État qui se convertit en Église, [...] ce qui est diamétralement opposé à Rome, à l'ultramontanisme, à votre interprétation »⁴. Les deux protagonistes comprennent cet article selon le sens qu'ils attribuent respectivement à certains mots pivots : leur expérience théorique, politique et religieuse modifie leur lecture. Ainsi, lors de cette discussion, l'interprétation des mots « pas de ce monde » dans l'Évangile fait débat. Le Père Païsius s'exclame :

[...] удивлен был словами духовного лица, что «церковь есть царство не от мира сего». Если не от мира сего, то, стало быть, и не может быть на земле ее вовсе. В святом Евангелии слова «не от мира сего» не в том смысле употреблены. Играть такими словами невозможно.⁵

¹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 118.

² Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Édition du Seuil, 1953, p. 16.

³ FK, p. 70. [«Совершенно обратно изволите понимать!» BK, p. 85.]

⁴ FK, p. 70. [«А, напротив, государство обращается в церковь, [...] что совершенно уже противоположно и ультрамонтанству, и Риму, и вашему толкованию, [...]» BK, p. 85.]

⁵ BK, p. 79. [« [...] j'ai été surpris des paroles de ce prêtre : "L'Église est un royaume qui n'est pas de ce monde." Si elle n'est pas de ce monde, elle ne saurait exister sur la terre. Dans le saint Évangile, les mots "pas de ce monde" sont employés dans un autre sens. Il est impossible de jouer avec de semblables paroles. » FK, p. 64.]

On constate ainsi que le sens de cette citation varie selon celui qui la reçoit : la communication est mise en péril par cette diversité de définitions et d'interprétations. De même, les mots ont une connotation plus ou moins positive selon la personne. Par exemple, les expressions de Dmitri sonnent mal aux oreilles des jurés. Pour louer la fidélité de Grigori, il le compare à « trente-six caniches », ce qui lui vaut une rebuffade de Grigori et un avertissement du président : il doit « choisir ses expressions »¹. Or, voulant faire amende honorable, Dmitri reconnaît avoir été brutal et violent envers Grigori et même envers « Ésope ».

– С каким Езопом? – строго поднял опять председатель.

– Ну с Пьеро... с отцом, с Федором Павловичем.

Председатель опять и опять внушительно и строжайше уже подтвердил Мите, чтоб он осторожнее выбирал свои выражения.

– Вы сами вредите себе тем во мнении судей ваших.²

Le jeune homme n'a pas la même appréhension que les autres des mots qu'il utilise. Ce qui pour lui est un compliment ou un moyen de désignation clair peut apparaître comme une moquerie pour les jurés et le public du procès.

La communication peut également être mise en péril par l'absence de références communes. Ainsi, lors de la discussion entre Grouchevka, Rakitine et Aliocha, cette dernière fait référence à une histoire qu'on lui racontait petite, celle de la pécheresse qui avait donné un oignon. Or, Rakitine ne la connaît pas et ne comprend donc pas les propos de la jeune femme³. Ce problème peut être facilement réglé : une fois la référence expliquée, le sens redevient clair. Cet éclaircissement est néanmoins nécessaire pour parvenir à une communication efficace. Le problème est similaire lorsque Mitia parle sans se soucier du fait que ses interlocuteurs ignorent l'objet de ses propos : l'absence de contexte rend ses paroles mystérieuses.⁴ Ainsi, le « vieillard » dont il parle à Piotr Illitch et qu'il aurait écrasé semble faire référence à Fiodor Pavlovitch alors qu'il s'agit en réalité de Grigori. Dmitri s'amuse de l'incompréhension du jeune homme : il lui « propose une énigme »⁵ en lui montrant le billet sur lequel est écrit : « Je me châtie en expiation de ma vie tout

¹ «– Подсудимый, выбирайте ваши слова, – строго проговорил председатель. /– Я не пудель, – проворчал и Григорий.» *БК*, pp. 797-798. [«– Accusé, choisissez vos expressions, dit sévèrement le président. /– Je ne suis pas un caniche, grommela Grigori.» *FK*, p. 695.]

² *БК*, p. 798. [«– Quel Ésope ? releva sévèrement le président. /– Mais Pierrot... mon père. Fiodor Pavlovitch.» /Le président exhorta de nouveau Mitia à choisir ses termes avec plus de prudence. / “Vous vous nuisez ainsi dans l'esprit de vos juges.”] *FK*, p. 696.]

³ «– Какую такую луковку? Фу, черт, да и впрямь помешались!» *БК*, p. 428. [« Quel oignon ? Diables, ils sont toqués pour de bon ! » p. 378.]

⁴ Il évoque ainsi le fait que « demain une vie finit pour [lui] tandis qu'une autre commence. » (*FK*, p. 113. [«[...] завтра жизнь кончится и начнется.» *БК*, p. 132.]) ou encore déclare à Aliocha « Je ne veux plus te revoir avant le dernier moment. » (*FK*, p. 169. [«Да и видаться больше не хочу, до какой-нибудь самой последней минуты.» *БК*, p. 194.]). Dans ces deux cas, ses interlocuteurs demeurent perplexes. Alors qu'il évoque la façon dont il s'acquittera de sa dette envers Katia (du moins, c'est ce qu'on suppose à la rétrolecture), ces propos funestes semblent faire référence à l'assassinat de son père.

⁵ *FK*, p. 429. [«Я тебе одни загадку загадаю сейчас.» *БК*, p. 488.]

entière. »¹ C'est l'absence de contexte qui transforme ces mots en une devinette : Mitia parle par allusion et l'échange n'aboutit qu'à l'incompréhension de Perkhotine. Devant une langue si complexe de la part de Dmitri, le lecteur lui-même perd confiance. Ainsi, les propos qui suivent immédiatement la ligne de pointillés après que Fiodor Pavlovitch était sur le point d'être frappé par son fils voient-ils leur sens modifié. Alors qu'il est écrit « "Dieu m'a préservé à ce moment", devait dire plus tard Mitia [...] »² (ce qui suggère que son bras fut retenu par une sorte de miracle), le lecteur qui découvre le roman pour la première fois comprend rarement ces paroles comme une preuve d'innocence. Incertain de ce à quoi se réfère cette phrase, il l'interprète dans un sens correspondant à ses croyances, par exemple, en imaginant qu'elle reflète le soulagement de Dmitri d'avoir pu s'enfuir de la scène de crime. Les circonstances sont donc un élément essentiel pour comprendre le discours que tient autrui.

Et d'ailleurs, on constate que, parfois, ce sont les situations qui font surgir tel ou tel mot dans l'esprit d'un personnage. Une situation décisive rappelle un vers à Dmitri³. L'hallucination d'Ivan lui remet à l'esprit les paroles d'une chanson populaire qu'il a entendue plus tôt dans la soirée : « Pour Piter est parti Vanka, / je ne l'attendrai pas. »⁴ Ce dernier semble associer cette chanson à la révélation de sa propre duplicité. Elle lui revient ainsi en tête durant sa troisième entrevue avec Smerdiakov et même lors de sa parution à la barre. Le lecteur assiste ici « en direct » à un phénomène intime en observant Ivan remplir ces mots d'un sens qui lui est personnel. Il en va de même pour Aliocha qui expérimente la force de connotation du terme « надрыв »⁵, prononcé par Mme Khokhlakov. Ce mot le trouble « car [le] matin même en s'éveillant à l'aube, il l'avait prononcé deux fois, probablement sous l'impression de ses rêves »⁶. Chargé d'un imaginaire particulier, ce mot symbolise pour lui le mystère de la situation de ses frères⁷. On constate ainsi l'importance de l'inconscient dans la réception et la compréhension des mots.

Toutes ces observations expliquent le fait que, parfois, deux personnages ne parlent pas la même langue. Le dialogue entre Smerdiakov et Ivan, la veille du départ du second, où chacun parle à couvert de choses différentes, en est un parfait exemple. Le narrateur précise que, depuis quelque temps déjà, Ivan a du mal à comprendre Smerdiakov.

¹ FK, p. 429. [«Казню себя за всю жизнь, всю жизнь мою наказую!» BK, p. 488.]

² FK, p. 419. [«"Бог, – как сам Митя говорил потом, – сторожил меня тогда" [...]» BK, p. 476.]

³ «Но всюду было мертвое молчание и, как нарочно, полное затишье, ни малейшего ветерка. "И только шепчет тишин", – мелькнул почему-то этот стишок в голове его, [...]» BK, p. 473. [« Partout un silence de mort, un calme absolu, pas le moindre souffle. "On n'entend que le silence..." », ce vers lui revient à la mémoire [...]. » FK, p. 417.]

⁴ FK, p. 649. [«Ах поехал Ванька в Питер, / Я не буду его ждать!» BK, p. 743.]

⁵ Traduit par « déchirement » par Pierre Pascal et par « hystérie » par Markowicz.

⁶ FK, p. 202. [«[...] потому что именно в эту ночь, полупроснувшись на рассвете, он вдруг, вероятно отвечая своему сновидению, произнес: "Надрыв, надрыв!"» BK, p. 229.]

⁷ «"Надрыв" произнесено теперь! Но что он мог понять хотя бы даже в этом надрыве? Первого даже слова во всей этой пуганице он не понимает!» BK, p. 230. [« On avait parlé de "déchirement". Mais que pouvait-il comprendre, même à ce déchirement ? Non, décidément, le mot de l'énigme lui échappait. » FK, pp. 203-204.]

Смердяков всё выспрашивал, задавал какие-то косвенные, очевидно надуманные вопросы, но для чего – не объяснял того, и обыкновенно в самую горячую минуту своих же расспросов вдруг умолкал или переходил совсем на иное. [...] говорил всегда в таком тоне, будто между ними вавоем было уже что-то условленное и как бы секретное, что-то когда-то произнесенное с обеих сторон, лишь им обоим только известное, а другим около них копошившимся смертным так даже и непонятное.¹

Cette irruption d'un sous-langage que Smerdiakov croit partagé et qu'Ivan ne saisit pas mène à l'incompréhension des deux interlocuteurs. C'est d'ailleurs lors de cette grande discussion que Smerdiakov prononce cette mystérieuse phrase : « Il y a plaisir à causer avec un homme d'esprit. »² Cette énigme non résolue torture par la suite Ivan qui interroge par trois fois Smerdiakov. Ce dernier, croyant qu'Ivan fait l'innocent et pour entrer dans son jeu, consent à insuffler dans cette phrase malléable une interprétation plausible mais fausse.

– Если был рад, – произнес он, несколько задыхаясь, – то тому единственно, что не в Москву, а в Чермашню согласился. Потому всё же ближе; а только я вам те самые слова не в похвалу тогда произнес, а в попрек-с. Не разобрали вы этого-с.³

Ainsi Smerdiakov perd-il toujours plus Ivan dans ses circonvolutions verbales.

Тоже самое и в больнице, говоря с вами, разумел, а только полагал, что вы и без лишних слов поймете и прямого разговора не желаете сами, как самый умный человек-с.⁴

Puisque Smerdiakov pensait que ses sous-entendus étaient compris lors de leur première entrevue, il ne mentait qu'en apparence. Ivan, lui, ne maîtrise pas les codes de cette langue et se réfugie dans une ignorance qui est d'ailleurs peut-être volontaire. On a ici un problème de sous-texte qui n'est pas compréhensible par les deux interlocuteurs. Le problème est assez similaire, bien que bien moins funeste, entre Kolia et Alexéi Karamazov. Le jeune garçon essaye de parler la même langue qu'Aliocha mais fait erreur : il imagine qu'il lui faut « parler socialiste » pour être entendu. Cependant, l'incompréhension d'Aliocha surgit rapidement :

Прикосновение к действительности вас излечит... С натурами, как вы, не бывает иначе.

– Что вы называете мистиком? От чего излечит? – удивился немного Алеша.

– Ну там бог и прочее.

¹ БК, p. 326. [« Smerdiakov n'arrêtait pas d'interroger, il posait des espèces de questions par la bande, visiblement tarabiscotées dans sa tête, mais dans quel but – il ne l'expliquait pas, et, généralement, au moment où ses questions étaient les plus intenses, soudain, il se taisait ou il passait complètement à autre chose. [...] il parlait toujours sur un ton qui laissait à penser que c'était comme s'il y avait quelque chose entre eux deux d'arrangé voire comme de secret, quelque chose qui, un jour, avait été prononcé mutuellement, et qu'ils n'étaient que tous deux à connaître, alors que les autres mortels qui s'agitaient autour d'eux, ça, ne le soupçonnaient même pas. » FK, traduction. d'A. Markowicz, vol. 1, p. 482.]

² FK, p. 300. [« С умным человеком и поговорить любопытно. » БК, p. 336.]

³ БК, pp. 728-729. [« J'étais content, dit-il avec effort, mais uniquement parce que vous vous décidiez pour Tchernachnia au lieu de Moscou. C'est toujours plus près ; et mes paroles n'étaient pas un compliment, mais un reproche. Vous n'avez pas compris. » FK, p. 637.]

⁴ БК, p. 736. [« Je sous-entendais la même chose à l'hôpital, supposant que vous comprendriez à demi-mot, et que vous évitiez une explication directe. » FK, p. 643.]

– Как, да разве вы в бога не веруете?¹

Désirant être l'égal d'Aliocha, Kolia utilise un langage qu'il ne maîtrise pas. Il bégaye ainsi lors de sa réponse, incapable d'expliquer clairement son propos :

– Напротив, я ничего не имею против бога. Конечно, бог есть только гипотеза... но... я признаю, что он нужен, для порядка... для мирового порядка и так далее... и если б его не было, то надо бы его выдумать, – прибавил Коля, начиная краснеть.²

La communication peut donc être menacée lorsque des sous-langages s'immiscent dans une conversation : si les interlocuteurs n'ont pas le même système de référence linguistique, la compréhension mutuelle est mise en péril.

Conscients de la malléabilité des mots, certains personnages essayent d'agir et de redonner du poids à ces derniers : ils cherchent alors à préciser leur définition ou bien à attirer l'attention sur un terme précis afin de modifier sa signification. Ainsi le narrateur fait-il attention à être précis dans ses propos. Il souligne le choix qu'il fait des mots³ et seconde certains termes convenus par celui relayant le sens véritable⁴. L'avocat de Dmitri, lui aussi, veut redonner leur poids aux mots. Il cherche ainsi à définir clairement le terme « père » pour évaluer si Fiodor Pavlovitch en était vraiment un⁵ et pour parler sans ambiguïté avec les jurés. Remarquons cependant que le titre du chapitre, « Un sophiste »⁶, sonne comme une critique : en déconstruisant la langue, l'avocat en manipule le sens pour en tirer parti. Jouer avec les mots semble donc un jeu dangereux et répréhensible.

On constate ainsi que *Les Frères Karamazov* présentent le langage comme un réseau de sens constamment en construction et particulier à chacun. Pour Dostoïevski, une formule répétitive

¹ БК, p. 663. [« Le contact de la réalité vous guérira... C'est ce qui arrive aux natures comme la vôtre. / – Qu'appellez-vous mystique ? De quoi me guérirai-je ? demanda Aliocha un peu surpris. / – Eh bien, de Dieu et du reste. / – Comment, est-ce que vous ne croyez pas en Dieu ? » FK, p. 578.]

² БК, p. 663. [« Je n'ai rien contre Dieu. Certainement, Dieu n'est qu'une hypothèse... mais... je reconnais qu'il est nécessaire à l'ordre... à l'ordre du monde et ainsi de suite... et s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer », ajouta Kolia, en se mettant à rougir. FK, p. 578.]

³ « Повторю еще: тут не глушость [...] » БК, p. 13. [« Je dis extravagant et non point imbécile [...] » FK, p. 5.]

⁴ « И не то что попросили, а, в сущности, приказали; он это отлично понял. » БК, p. 579. [« [...] mais on le pria de se déshabiller entièrement. Ou plutôt on le lui ordonna, il s'en rendait bien compte. » FK, p. 505.]

⁵ « что такое отец, настоящий отец, что это за слово такое великое, какая страшно великая идея в наименовании этом? » БК, p. 889. [« Messieurs les jurés, qu'est-ce qu'un père véritable, quelle majesté, quelle idée grandiose recèle ce nom ? » FK, p. 773.] ; « Я спрашивал сейчас: что такое отец, и воскликнул, что это великое слово, драгоценное наименование. Но со словом, господа присяжные, надо обращаться честно, и я позволю назвать предмет собственным его словом, собственным наименованием: такой отец, как убитый старик Карамазов, не может и недостойн называться отцом. » БК, p. 891 [« Je demandais : qu'est-ce qu'un père ? C'est un nom noble et précieux, me suis-je écrié. Mais il faut user loyalement du terme, messieurs les jurés, et je me permets d'appeler les choses par leur nom. Un père tel que la victime, le vieux Karamazov, est indigne de s'appeler ainsi. » FK, p. 775.] ; « О, конечно, есть и другое значение, другое толкование слова "отец", требующее, чтоб отец мой, хотя бы и изверг, хотя бы и злодей своим детям, оставался бы все-таки моим отцом, потому только, что он родил меня. Но это значение уже, так сказать, мистическое, которое я не понимаю умом, а могу принять лишь верой, или, вернее сказать, на веру, подобно многому другому, чего не понимаю, но чему религия повелевает мне, однако же, верить. » БК, pp. 893-893. [« Sans doute, le mot père a une autre signification, d'après laquelle un père, fût-il un monstre, un ennemi juré de ses enfants, restera toujours leur père, par le seul fait qu'il les a engendrés. Mais c'est une signification mystique, pour ainsi dire, qui échappe à l'intelligence, qu'on peut admettre seulement comme article de foi, ainsi que bien des choses incompréhensibles auxquelles la religion ordonne de croire. » FK, p. 776.]

⁶ Le titre original est « Прелюбодей мысли » ce qu'André Markowicz traduit par « un concupiscent de la pensée ».

(laquelle pourrait pourtant perdre son sens initial) se remplit inmanquablement d'un sens personnel lui-même sans cesse en évolution¹. De même que l'horizon d'attente se modifie avec l'expérience, le sens de la langue est sans cesse en mouvement et certaines connotations linguistiques sont très personnelles. Or, cette coexistence de tant de langages particuliers complexifie la communication qui se révèle souvent insatisfaisante. Il semble ainsi impossible de faire tout à fait confiance aux mots : ceux-ci sont trop subjectifs pour être véritablement fiables.

Pour Proust également la force des connotations particulières fait parfois obstacle à la communication : la langue est peuplée d'interprétations subjectives propres à chacun. Loin de n'être que des moyens de désignation, les mots portent du sens dans leur forme même. Cela, selon Proust, les poètes l'ont bien compris.

Les mots ne sont pas de purs signes pour le poète. Les symbolistes seront sans doute les premiers à nous accorder que ce que chaque mot garde, dans sa figure ou dans son harmonie, du charme de son origine ou de la grandeur de son passé, a sur notre imagination et sur notre sensibilité une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification. Ce sont ces affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable.²

La langue n'est donc pas qu'un système signifiant neutre : l'imaginaire qu'elle véhicule lui est propre. Or, lors de la création artistique, le poète se fonde nécessairement sur le système de référence qu'il s'est construit lui-même : il souffle ainsi son propre imaginaire des mots à ces lecteurs. Par conséquent, le réseau de sens et de connotations du langage évolue avec l'expérience : il est une construction indéniablement personnelle. Marcel Proust, dans une lettre à Gabriel de La Rochefoucauld, remarque ainsi la difficulté à traduire à autrui ses propres impressions.

L'artiste est souvent comme Nabuchodonosor à qui le mur présentait une vision qu'il était seul à voir. Les autres ne voyaient que le mur nu. Il faut penser que nos phrases font souvent le même effet aux autres. [...] Quelquefois, on aimerait que la couleur y fût rendue avec plus d'originalité. Il est très vrai que le ciel est incendié au couchant mais enfin ç'a été trop dit, et la lune qui éclaire discrètement est un peu terne.³

La vision de l'artiste est souvent mal reflétée dans le langage : ce qu'il y voit, ce qu'il y entend ne correspond pas aux perceptions de ses lecteurs. Une phrase qui semble expressive à certains apparaît terne à d'autres. Proust suggère ici que si un romancier veut partager sa vision avec ses lecteurs, il doit réfléchir à la façon dont ses mots seront perçus. Il lui faut donc se créer une langue personnelle mais en sortir parfois pour user de tournures expressives.

¹ On peut ainsi lire dans *Les Carnets des Frères Karamazov* : « Dans ta prière surgira chaque fois un sentiment... et nouveau, quand bien même toute ta vie, car sur terre rien n'est achevé. » (CFK, p. 877.) Les mêmes mots peuvent ainsi recueillir des sens différents non seulement pour une personne mais aussi à différents moments de sa vie.

² Marcel Proust, « Contre l'obscurité », in *Essais et articles*, *op. cit.*, pp. 392-393.

³ Marcel Proust, « Lettre à Gabriel de La Rochefoucauld », derniers mois de 1904, in *Lettres*, *op. cit.*, pp. 295-296.

Dans le roman, le narrateur fait l'expérience d'« un de ces moments où le langage de la poésie est trop précis encore, trop chargé de mots et par conséquent d'images connues, pour ne pas troubler ce courant mystérieux que le *Nom*, cette chose antérieure à la connaissance, fait courir, semblable à rien que nous ne connaissions »¹ c'est-à-dire de la réception d'un nom inconnu. Dans « Nom de pays : le nom », le lecteur assiste aux contorsions de son imagination qui investit les sonorités de « Parme », mot auquel il attribue un aspect « compact, lisse, mauve et doux »². Plus tard, alors que son expérience des noms s'est développée, il ne se laisse plus seulement guider par la sonorité des mots mais aussi par ce que son expérience y a implanté. Ainsi, comme dans le cas d'Ivan, certains noms lui rappellent une situation. Alors qu'Albertine vit encore chez lui, le héros souligne cette force évocatrice de la langue, sorte de nouvelle madeleine de Proust, négative cette fois, car fondée sur une ancienne jalousie.

D'ailleurs un mot n'avait même pas besoin, comme Chaumont (et même une syllabe commune à deux noms différents suffisait à ma mémoire — comme un électricien qui se contente du moindre corps bon conducteur — pour rétablir le contact entre Albertine et mon cœur) de se rapporter à un soupçon pour qu'il le réveillât, pour être le mot de passe, le magique Sésame entrouvrant un passé dont on ne tenait plus compte parce qu'ayant assez de le voir, à la lettre on ne le possédait plus ; [...] certaines phrases, par exemple, où il y avait le nom d'une rue, d'une route où Albertine avait pu se trouver, suffisaient pour incarner une jalousie virtuelle, inexistante, à la recherche d'un corps, d'une demeure, de quelque fixation matérielle, de quelque réalisation particulière.³

De même, il reconstitue le cheminement de son esprit lorsque ce dernier investit un mot d'un extrait de passé pourtant sans lien direct avec celui-ci.

Le titre de la mélodie de Fauré, *Le Secret*, m'avait mené au *Secret du roi* du duc de Broglie, le nom de Broglie à celui de Chaumont. Ou bien le mot de Vendredi saint m'avait fait penser au Golgotha, le Golgotha à l'étymologie de ce mot qui, lui, paraît l'équivalent de *Calvus mons*, Chaumont. [...] Chaumont m'avait fait penser aux Buttes-Chaumont où Mme Bontemps m'avait dit qu'Andrée allait souvent avec Albertine, tandis qu'Albertine m'avait dit n'avoir jamais vu les Buttes-Chaumont.⁴

Les mots sont ainsi nourris de références personnelles et d'expériences passées : leur pouvoir d'expression dépasse la simple désignation. Certains mots ont pour le narrateur une résonance qui n'a rien à voir avec le sens d'origine⁵. Cette force de connotation des mots illustrée ici est universelle : chacun tisse son propre réseau de significations au sein du langage⁶.

¹ Marcel Proust, « Noms de personnes », in *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 270.

² *CS*, p. 381.

³ *AD*, pp. 118-119.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ « Mais comme je finissais la lettre du couliissier, une phrase où il disait : *Je soignerai vos reports* me rappela une expression presque aussi hypocritement professionnelle, que la baigneuse de Balbec avait employée en parlant à Aimé d'Albertine : "C'est moi qui la soignais", avait-elle dit. Et ces mots qui ne m'étaient jamais revenus à l'esprit firent jouer comme un Sésame les gonds du cachot. » *Ibid.*, p. 219.

⁶ « [...] les autres ne pouvant jamais se placer au même point de vue que nous, ne comprennent pas l'importance du mal que leurs paroles dites au hasard peuvent nous faire. » *Ibid.*, p. 27.

Inversement, si certains mots font resurgir des souvenirs, des situations présentes peuvent faire émerger un mot de l'inconscient. Par exemple, « Svann » sort spontanément de la bouche de Gilberte alors qu'elle est interrogée sur ses origines : voulant les cacher, elle insiste dessus malgré elle en prononçant le nom de son père à l'allemande.¹ De même, le mot « mort » surgit des lèvres du héros lorsqu'Albertine et lui se disputent². Le langage dévoile ainsi des pensées inconscientes.

Le narrateur pousse ses observations encore au-delà du langage lorsqu'il souligne que même les sons font l'objet d'une interprétation subjective. Les exclamations, les cris, les pleurs sont en effet des manifestations d'une situation intérieure, incommunicable en mots et qu'on ne peut comprendre si l'expérience ne nous a pas fait éprouver les sensations ou émotions qui en sont l'origine. Il rapporte ainsi sa perplexité devant les bruits manifestant le plaisir que prennent ensemble deux jeunes filles.

Sous les caresses de l'une, l'autre commença tout à coup à faire entendre ce dont je ne pus distinguer d'abord ce que c'était, car on ne comprend jamais exactement la signification d'un bruit original, expressif d'une sensation que nous n'éprouvons pas. Si on l'entend d'une pièce voisine et sans rien voir, on peut prendre pour du fou rire ce que la souffrance arrache à un malade qu'on opère sans l'avoir endormi ; et quant au bruit qui sort d'une mère à qui on apprend que son enfant vient de mourir, il peut nous sembler, si nous ne savons pas de quoi il s'agit, aussi difficile de lui appliquer une traduction humaine, qu'au bruit qui s'échappe d'une bête, ou d'une harpe.³

Lorsqu'il n'y a plus de langage, seul le contexte permet d'interpréter avec justesse les sons entendus, car la manière de chacun d'exprimer une sensation est unique. Or, notre expérience personnelle conditionne notre interprétation. De plus, deux personnes exprimeront une même sensation ou émotion différemment. Donc, non seulement les mots se peuplent de connotations propres à chacun, mais l'expression informulée, elle aussi, est personnelle.

On peut observer cette subjectivité du langage lorsque des personnages de la *Recherche* donnent aux mots qu'ils rencontrent une définition qui leur est propre, sans se préoccuper de celle usuelle. Françoise modifie ainsi le sens de certains termes, se moquant de leur signification initiale et invente le nom « charlatante » tout spécialement pour Albertine.

Même, comme Françoise à mon contact avait enrichi son vocabulaire de termes nouveaux, mais en les arrangeant à sa mode, elle disait d'Albertine qu'elle n'avait jamais connu personne d'une telle « perfidie », qui savait me « tirer mes sous » en jouant si bien la comédie (ce que Françoise qui prenait aussi facilement le particulier pour le général que le général pour le particulier, et qui n'avait que des idées assez vagues sur la distinction des genres dans l'art dramatique appelait « savoir jouer la pantomime »).⁴

Elle se crée ainsi une langue à la poésie toute particulière en s'appropriant les mots du

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *P*, p. 902.

³ *AD*, pp. 130 -131.

⁴ *P*, p. 867.

narrateur. En les modifiant selon son plaisir, elle est à même d'exprimer exactement ce qu'elle veut dire. Que son interlocuteur ne soit pas familier avec les définitions qu'elle a créées ne la préoccupe pas. Elle intervertit ainsi les sens des verbes « rester » et « demeurer »¹ et ne prononce jamais comme il faut le nom de Mme Sazerat². Notons que si la langue qu'elle crée a beau être plus sincère et plus authentique qu'une tournure correcte mais banale, elle ne lui permet pas toujours d'être comprise. Il en va de même pour la langue qu'utilise Albertine à son réveil, lorsqu'elle est encore endormie : personnelles et authentiques, ses tournures sont débarrassées des habitudes de la conversation³. Rappelons que cette appropriation de la langue qui va parfois de pair avec une violation de celle-ci est perçue comme positive dans l'esprit de Proust. Immédiatement après avoir écrit à Mme Strauss que « la seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer », il ajoute :

Parce que son unité [de la langue] n'est faite que de contraires neutralisés, d'une immobilité apparente qui cache une vie vertigineuse et perpétuelle. Car on ne « tient », on ne fait bonne figure, auprès des écrivains d'autrefois qu'à condition d'avoir cherché à écrire tout autrement.⁴

Finalement, la langue de Françoise, laquelle « attaque » la langue française, est celle qui fait le plus concurrence à celle des écrivains d'autrefois. Tout comme Baudelaire, dont Proust loue l'exception des tournures, la vieille servante trouve en effet des « formes inouïes, [...] d'une planète où [elle] seul[e] a habité »⁵. Le romancier, quant à lui, affirme s'être efforcé de se détacher des rigides tournures littéraires afin d'exprimer du mieux possible ce qui lui semble essentiel.

Quant au style, je me suis efforcé de rejeter tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui est rhétorique, enjolivement et à peu près, images voulues et cherchées (ces images que j'ai dénoncées dans la préface de Morand) pour exprimer mes impressions profondes et authentiques et respecter la marche naturelle de ma pensée.⁶

Rejetant l'inflexible langue littéraire, Proust cherche à créer un style personnel, certes plus difficile d'accès pour autrui, mais plus authentique. Prenant en quelque sorte exemple sur Françoise, il s'efforce d'attaquer la langue pour mieux lui redonner du sens.

André Gide lui aussi regrette l'aspect figé de la langue française qui lui est contemporaine.

[Elle] se montre particulièrement rétive. Elle n'a plus cette plaisante plasticité qui permettait à un Ronsard,

¹ « C'est ainsi que Françoise disait que quelqu'un restait dans ma rue pour dire qu'il y demeurait, et qu'on pouvait demeurer deux minutes pour rester, les fautes des gens du peuple consistant seulement très souvent à interchanger — comme a fait d'ailleurs la langue française — des termes qui au cours des siècles ont pris réciproquement la place l'un de l'autre. » *AD*, p. 96.

² *Ibid.*, pp. 153-154.

³ « [...] il y avait dans les paroles non sans signification, mais entrecoupées de silence, qu'Albertine avait au réveil, une pure beauté qui n'est pas à tout moment souillée, comme est la conversation, d'habitudes verbales, de rengaines, de traces de défauts. » *P*, p. 622.

⁴ Marcel Proust, « Lettre à Mme Strauss », 6 novembre 1908, in *Lettres, op. cit.*, p. 461.

⁵ « Il trouve pour toutes les douleurs, pour toutes les douceurs, de ces formes inouïes, ravies à son monde spirituel à lui et qui ne se trouveront jamais dans aucun autre, formes d'une planète où lui seul a habité et qui ne ressemblait à rien de ce que nous connaissons. » *CSB*, pp. 252-253.

⁶ Marcel Proust, « Lettre à Camille Vettard », mars 1922, in *Lettres, op. cit.*, p. 1075.

à un Montaigne, leurs merveilleuses inventions verbales. De plus, les substantifs sans flexions n'indiquent leurs fonctions que par leur position dans la phrase ; on ne les peut que fort malaisément déplacer. Notre syntaxe n'échappe pas volontiers à des règles, parfois logiques, souvent arbitraires ; il n'est que de s'y soumettre, et, pour le traducteur, de biaiser.¹

Il souligne également que l'imaginaire accolé aux mots diffère selon les langues :

Il advient presque toujours qu'un vocable, lors même qu'il désigne un objet précis et trouve un équivalent précis dans une autre langue, s'entoure d'un halo d'évocations et de réminiscences, sortes d'*harmoniques* qui ne sauraient être les mêmes dans l'autre langue et que la traduction ne peut espérer conserver. (Qui peut croire que les « soleil » et la « lune » changent impunément de sexe en quittant le français pour l'allemand ?)²

On constate ainsi que le réseau de significations bâti autour d'un mot est une construction sociale et linguistique artificielle. Peut-on alors aller jusqu'à affirmer que l'imaginaire des mots diffère non seulement selon les langues mais également selon les couches sociales, selon les origines et selon l'individu ? Car, il semble que dans le roman cette idée soit mise en scène : certains personnages utilisent des termes spécifiques à leur milieu, à leur âge, à leurs intérêts. Ainsi les formulations religieuses sont-elles omniprésentes chez les Vedel-Azaïs et les lycéens utilisent-ils de nombreux mots d'argot³. De même, Édouard, romancier, investit des termes littéraires d'un sens spécifique. Dans son carnet il utilise ainsi le vocable « *poétique* » et affirme « rendre à ce mot son plein sens »⁴, sans que le lecteur sache véritablement ce qu'il entend par là.

Or, certains personnages s'insurgent justement contre le fait que la langue soit conditionnée par l'éducation. Bernard, étudiant préparant le baccalauréat, regrette que des tournures littéraires empruntées à de grands auteurs surgissent immanquablement dans son esprit⁵. Ces phrases faciles, déjà apprises, ne lui laissent pas l'opportunité de trouver son langage à lui. Or, André Gide insiste sur l'importance de se créer une langue à soi lorsqu'on prétend exprimer entièrement sa pensée :

À quel point les pensées de chacun de nous dépendent de notre langue, c'est ce que l'on ne pourra jamais assez dire. Chaque écrivain, il est vrai (je parle de ceux qui ont quelque valeur) forme « sa » langue, mais c'est après avoir été formé par elle.⁶

Puisque les idées dépendent du langage, il est nécessaire de créer son propre dialecte pour former une pensée individuelle. Sans cela, l'idée originale passe par le filtre du langage général et risque de perdre sa spécificité. Mais alors, comment comprendre le désir de Gide d'avoir pour *Les*

¹ André Gide, « Avant-propos au "Théâtre" de Shakespeare », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 728.

² *Ibid.*, p. 728.

³ On trouve ainsi la « boîte » (*FM*, p. 247), « bouché un coin », « du culot », (*Ibid.*, p. 248), « avoir l'œil » (*Ibid.*, p. 258). On remarque que ces termes sont entourés de guillemets pour souligner qu'ils ont un sens spécifique, propre aux lycéens.

⁴ « Rien n'a pour moi d'existence, que *poétique* (et je rends à ce mot son plein sens) [...] » *Ibid.*, p. 76.

⁵ « Ah ! Si vous saviez ce que c'est enrageant d'avoir dans la tête des tas de phrases de grands auteurs, qui viennent irrésistiblement sur vos lèvres quand on veut exprimer un sentiment sincère. » *FM*, p. 195.

⁶ André Gide, « Projet de conférence pour Berlin » (1928), in *Essais critiques, op. cit.*, p. 660.

Faux-monnayeurs, un style plat, sans « aucune saillie »¹, comme il le dit lui-même ? Car ce désir semble *a priori* aller à l'encontre de l'utilisation d'une langue personnelle. On peut imaginer que c'est parce que le romancier souhaite dissimuler sa voix dans ce roman construit autour de l'expression des différentes subjectivités du narrateur² et des protagonistes.

Les Faux-monnayeurs donnent en effet à entendre différentes voix et différents langages. Certains personnages utilisent ainsi des mots investis d'un sens qui leur est spécifique, provenant non pas de leur occupation ou de leur classe sociale mais de leur expérience personnelle. Par exemple, Bernard essaye de se créer une phrase-signature qui serait « sa nouvelle règle de vie »³. Boris, lui, souffre du fait que sa « formule magique » le poursuive : il ne parvient pas à percevoir les mots « Gaz. Téléphone. Cent mille roubles. »⁴ comme une simple liste d'éléments hétérogènes. Il soutient d'ailleurs à la doctoresse Sophroniska que « ça ne veut rien dire. C'est de la magie. »⁵ Et en effet, ces mots sont pour lui une sorte de talisman qui symbolise la « magie noire », formule qu'il utilise pour désigner l'onanisme. On remarque qu'ici Boris modifie la définition du mot « magie »⁶ lequel prend un nouveau sens dans son système de référence personnel. Cela entraîne Édouard et Sophroniska à, eux aussi, investir d'autres mots de l'idée d'onanisme, comme le terme de « paresse » trouvé chez La Rochefoucauld. Ce mot prend alors pour eux une connotation sexuelle et Sophroniska ne peut plus l'utiliser sans avoir en tête cette interprétation qu'elle et Édouard viennent de construire⁷. Mais l'aventure de Boris avec les mots ne s'arrête pas là. En effet, le jeu qu'il met en place avec le langage est un des symptômes de sa maladie nerveuse. Par exemple, il donne à la suite des réponses contradictoires (« oui, je veux bien. Non, je ne veux pas. »⁸) annulant le sens de ses propos. Il crée de nouveaux mots (comme « Vibroskomenopatof. Blaf blaf. ») dont l'unique intérêt est qu'il ne peut pas être compris⁹. De cette façon, il parle une langue qui lui est propre mais qui entre en opposition avec celle des garçons de son âge, à Paris. Il se trouve alors confronté à des formulations dont le sens lui demeure flou.

« Il ne comprendrait pas. » « Il n'oserait pas. » « Il ne saurait pas. » Sans cesse on lui jette au front ces formules. Il souffre abominablement d'être exclu. Il ne comprend pas bien, en effet, l'humiliant sobriquet qu'on lui donne : « N'en a pas » ; où s'indigne de le comprendre.¹⁰

¹ *JFM*, p. 81.

² Précisions que le narrateur n'est pas nécessairement André Gide, comme nous le verrons par la suite.

³ « Si tu ne fais pas cela, qui le fera ? Si tu ne le fais pas aussitôt, quand sera-ce ? » *FM*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷ « J'ai su seulement qu'il était très aimable, très empressé, qu'il lui paraissait fort intelligent mais un peu paresseux lui-même, "si j'ose encore employer ce mot", a-t-elle ajouté en riant. » *Ibid.*, p. 205.

⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹ « Qu'est-ce que ça veut dire ? /- Rien. /- Alors pourquoi le dis-tu ? /- Pour que tu ne comprennes pas. » *Ibid.*, p. 173.

¹⁰ *Ibid.*, p. 365.

À lui de déchiffrer ce langage et d'interpréter ces formules. L'aspect incomplet de ces propos semble être ce qui touche le plus Boris : à lui d'imaginer ce qui lui manque aux yeux des autres garçons. Il lui faut ainsi deviner les codes d'un langage qu'il ne maîtrise pas.

Et ainsi, le sens des mots se modifie en fonction de leur utilisateur. Par exemple, lady Griffith affirme aimer Vincent, mais l'hésitation du narrateur devant l'usage de ce terme suggère que l'usage que Lilian en fait ne correspond peut-être pas à celui général : son idée de l'amour semble différer de celle du narrateur¹. Un même mot peut donc recouvrir une réalité différente selon les personnes. Par la suite, Lilian prend plaisir à « haïr » Vincent, terme qu'elle assimile à quelque chose de positif puisqu'il est porteur de « passion »². Or ce personnage est trilingue³ : il est possible que les mots qu'il utilise soient nimbés d'un imaginaire différent de celui français. Bernard lui aussi joue avec les mots. Afin de parler à Laura ouvertement, il substitue le mot « dévotion » à « amour » tout en leur attribuant le même sens⁴. Cette modification n'est que superficielle : son sentiment n'a pas changé avec le moyen de désignation.

Ainsi, il est inévitable que certaines incompréhensions se créent entre les personnes à cause de mots ou de phrases dont le sens diffère pour les deux interlocuteurs. Olivier interprète ainsi comme des reproches les propos d'Édouard lors du banquet des Argonautes⁵. On observe le même phénomène lors de la discussion entre Édouard et sa demi-sœur.

Je m'affectais péniblement au retentissement de certaines sonorités nouvelles que je distinguais dans sa voix ; une sorte d'agressivité, qui me força à penser (peut-être à l'instant même, mais en me remémorant notre entretien) que Pauline prenait son parti beaucoup moins facilement qu'elle ne le disait de mes rapports avec Olivier ; moins facilement que tout le reste.⁶

Édouard comprend les paroles de Pauline comme des paravents pour cacher le véritable motif de sa colère : la relation trop intime entre lui et Olivier. Cependant, rien dans les mots de sa demi-sœur ne laisse supposer cela. Cette interprétation d'Édouard, allant à l'encontre de celle que le lecteur aurait sûrement atteinte de lui-même, souligne l'importance de la subjectivité dans la lecture des propos d'autrui.

Les différentes observations faites ici se reflètent dans la conversation entre M. et Mme

¹ « Lady Griffith aimait Vincent peut-être ; mais elle aimait en lui le succès. [...] Décidément lady Griffith aimait Vincent ; mais elle ne le supportait pas taciturne ou “maussade”. » *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 314.

³ « Parbleu, mon cher, si seulement je savais dans quelle langue !... Mais entre le russe, l'anglais et le français, je ne pourrai me décider. » *Ibid.*, p. 56.

⁴ « Mettons que ce ne soit pas de l'amour ; puisque ce mot-là vous déplaît ; que ce soit de la dévotion. » *Ibid.*, p. 195.

⁵ « Olivier prit pour un singulier ce pluriel. Il crut qu'Édouard visait particulièrement Passavant et ce fut, dans son ciel intérieur, comme un éblouissant et douloureux éclair traversant la nuée qui depuis le matin s'épaississait affreusement dans son cœur. » (*Ibid.*, p. 289) Les propos d'Édouard sont interprétés par Olivier d'une façon personnelle. Ainsi, le fait qu'il ait immédiatement pensé à Passavant derrière « certains d'entre eux » suggère qu'il était prédisposé à se détacher de ce dernier. Les propos d'Édouard lui auraient laissé l'espace interprétatif pour entendre ce qu'il se disait à lui-même.

⁶ *Ibid.*, p. 309.

Profitendieu, au début du roman. Le langage d'Albéric Profitendieu, fondé sur des préceptes religieux, n'est pas compris par Marguerite, son épouse. Albéric en est bien conscient puisque, devant le désarroi de sa compagne, il « cherche en vain une formule qui le satisfasse et qu'il puisse espérer faire entendre. »¹ Cependant, il échoue : Marguerite, elle, considère la langue de son mari comme biaisée : « il interprète et traduit tout selon son dogme ». Et ainsi les paroles supposées soulager Marguerite l'accablent-elles encore plus.

Et sans doute comprend-elle ces quelques mots si chargés de sens ; sans doute ont-ils pénétré dans son cœur, car elle est reprise de sanglots, encore plus violents que d'abord, elle qui depuis quelques instants ne pleurait plus ; puis elle se plie comme prête à s'agenouiller devant lui, qui se courbe vers elle et la maintient.

Que dit-elle à travers ses larmes ? Il se penche jusqu'à ses lèvres. Il entend :

« Tu vois bien... Tu vois bien... Ah ! pourquoi m'as-tu pardonné... ? Ah ! je n'aurais pas dû revenir ! »

Presque il est obligé de deviner ses paroles. Puis elle se tait. Elle non plus ne peut exprimer davantage.²

On constate que la communication entre eux est impossible : Marguerite entend derrière les propos de son mari des reproches qu'il ne lui fait pas tandis qu'Albéric, lui, distingue difficilement les paroles de sa femme. Son langage à lui a pour référence les textes religieux tandis que son langage à elle s'appuie sur ses émotions.

Les Faux-monnayeurs mettent ainsi au centre de nombre de leurs péripéties l'incompréhension fondamentale entre les êtres. Aux problèmes de définition s'ajoute celui des langues secondaires propres à chacun. En proposant un roman à l'écriture plate, André Gide place ainsi au centre de son œuvre les propos de ses protagonistes, dévoilant ainsi la diversité des langages et la difficulté des échanges.

On constate ainsi que dans les trois romans de notre corpus, la langue apparaît comme une construction personnelle dont le réseau de sens s'étoffe au fil des expériences. Les connotations des mots varient d'un individu à l'autre, ce qui entrave souvent la communication entre les êtres. Cependant, alors que Dostoïevski présente la manipulation du langage comme un acte répréhensible vidant les mots de leur sens, Proust voit dans l'attaque de la langue le seul moyen de la préserver. Parvenir à façonner son propre langage serait ainsi le signe d'un auteur digne de ce nom. Gide, tout comme Proust, regrette la rectitude de la langue française et rappelle que le réseau de sens qu'elle propose demeure finalement une construction sociale et personnelle. Chaque roman de notre corpus met donc en scène les problèmes que la langue et la relativité du sens des mots posent lors de la communication. Ces œuvres forcent ainsi le lecteur à observer les limites du langage et le préparent à s'y confronter.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 30.

Pour les romanciers de notre corpus, il apparaît donc que le langage est un moyen d'expression profondément insatisfaisant. Saturé de tournures convenues, il est également, par son épaisseur, inapte à refléter la subtilité de la réalité. De plus, la subjectivité des systèmes de référence empêche même les mots d'être investis d'une signification claire et universelle. Devant tous ces obstacles, il semble impossible de dire les choses telles qu'elles sont, surtout lorsqu'elles se rapportent à l'intériorité humaine¹. Cependant, comme le souligne Nietzsche dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, pour parvenir à exprimer la complexité du monde avec les mots, il est nécessaire d'être inventif :

Aucun chemin régulier ne mène de ces intuitions aux pays des schèmes fantomatiques, au pays des abstractions : pour elles, le mot n'a pas encore été forgé, l'homme devient muet quand il les voit ou ne parle que par métaphores interdites et enchaînements conceptuels inouïs jusqu'alors pour répondre de façon créatrice à l'impression que fait la puissance de l'intuition présente, au moins par la dérision et la destruction des vieilles barrières conceptuelles.²

C'est cet effort de création dont parle le philosophe que les romanciers de notre corpus mettent en place dans leur œuvre. Quelles stratégies linguistiques y trouve-t-on dont le but est de contourner la contrainte du langage et de dire l'indicible ?

2) La recherche de stratégies de contournement.

Comme nous l'avons vu précédemment, certains aspects du monde et de l'homme ne peuvent être traduits exactement dans la langue, matière à la fois trop rigide et éminemment subjective. Est-ce à dire qu'il existe des choses indicibles ? Ludwig Wittgenstein l'affirme à l'occasion de sa *Conférence sur l'éthique* : dans certains domaines abstraits, les mots sont une barrière insurmontable³. Pour parvenir à partager ses pensées avec autrui ou décrire ses sentiments, il serait nécessaire de manipuler les mots avec finesse et de ruser avec le langage afin de laisser un espace entre celui-ci et ce qu'on cherche à exprimer. Car alors, ce « jeu » entre les mots et ce qu'ils expriment ménage un espace de liberté qui permet au lecteur de discerner le sens véritable de la phrase. Face à des concepts indicibles, le lecteur lui-même s'avère donc être une ressource précieuse dans le contournement du langage. Stimuler son imagination permettrait d'en dire plus sans utiliser de mots stériles et inertes. Par exemple, afin d'évoquer l'idée de « plaisir » que chacun se représente différemment,

¹ Karen Haddad-Wotling conclut ainsi, après avoir étudié les propos de Dostoïevski sur le sujet, que « voir la vérité, et l'exprimer en restant fidèle à la vie vivante est donc un exercice difficile, qui passe par le refus d'un langage trompeur. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 496.)

² Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 24.

³ « My whole tendency and I believe the tendency of all men who ever tried to write or talk Ethics or Religion was to run against the boundaries of language. This running against the walls of our cage is perfectly, absolutely hopeless. » Ludwig Wittgenstein, *Conférence sur l'éthique*, Paris, Édition T.E.R., « Philosophica III », 2001, p. 19. [« Mon penchant, qui est aussi, à ce que je crois, celui de tous les hommes qui ont jamais essayé d'écrire sur l'Éthique ou la religion, ou d'en parler, était de buter contre les limites du langage. Buter ainsi contre les murs de notre cage est entièrement, absolument, sans espoir. »]

Ludwig Wittgenstein décide de ne pas décrire une situation (car une même conjoncture peut évoquer le plaisir à certains et l'ennui à d'autres) mais de décrire l'émotion qui résulte de ce « plaisir » : il demande à chaque personne de son auditoire d'imaginer une situation où « *I wonder at the existence of the world* »¹ ou bien où « *I am safe, nothing can injure me whatever happens* ». ² Décrire de façon à ce que le lecteur (ou bien l'auditeur dans le cas de Wittgenstein) puisse imaginer de lui-même les éléments difficiles à formuler paraît être une des solutions les plus fiables. C'est ce même procédé qui est mis en place dans la « structure à trous » dont parle Béatrice Bloch dans *Le Roman contemporain*. Celle-ci remarque que la naissance de nouveaux types de récits modifie l'usage de la langue : les « récits de pensées » (qu'on trouve par exemple chez Proust mais qui peuvent également être observés chez Dostoïevski et Gide de manière plus éparse) forcent le texte à produire une nouvelle stratégie pour se faire entendre du lecteur. Béatrice Bloch souligne ainsi :

Aussi n'existe-t-il pas de vrai récit de pensées ou d'impressions, au sens où il ne peut y avoir récit de l'implicite. L'implicite ne se raconte pas, il s'indexe. Le texte peut cependant choisir de mettre en place une structure à trous, c'est-à-dire une série d'éléments indexés qui devront être complétés par le lecteur de façon contrainte.³

De cette façon, le lecteur devient l'instrument clé permettant de « dire mieux ». Son esprit, son imagination et son expérience sont mis au service du texte qui exige sa participation active. Chaque procédé permettant d'établir du « jeu » dans lequel l'esprit du lecteur peut se glisser appartient donc à la stratégie de la « structure à trous ». Or, c'est ce stratagème même qu'on retrouve dans les romans de notre corpus, lesquels s'efforcent de dire l'indicible. Quelles sont les différentes techniques utilisées pour ménager au lecteur l'espace nécessaire lui permettant de comprendre des éléments qu'on peut considérer comme « indicibles » ?

(a) *Un style évocateur : la force de l'à-peu-près et de la description imagée.*

Comme l'écrit Nietzsche, un effort créatif est nécessaire pour parvenir à signifier de façon satisfaisante certaines idées. Même si les romanciers examinés ici ne vont pas jusqu'à user de « métaphores interdites et [d']enchaînements conceptuels inouïs »⁴, ils jouent bien avec les possibilités poétiques de la langue et présentent à leur lecteur un style tout en suggestions et en approximations.

Dostoïevski, dans son roman, cherche à exprimer des éléments très subtils de l'âme humaine. Puisque le langage lui fait défaut pour les décrire de façon satisfaisante, il lui faut donc s'appuyer sur l'imagination du lecteur. Afin de mettre du « jeu » entre les mots utilisés et l'élément exprimé, le romancier a régulièrement recours à des périphrases désignant un élément impossible

¹ « Je m'émerveille de l'existence du monde », *Ibid.*, pp. 14-15.

² « Je suis en sécurité, rien ne peut me blesser, quoi qu'il arrive. » *Ibid.*, pp. 14-15.

³ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain*, *op. cit.*, p. 103.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 24.

à définir. Désigner l'élément indicible par « что-то » (ce qui peut donner en français « quelque chose » ou « je ne sais quoi »¹) laisse un espace d'imagination important au lecteur. En effet, pour exprimer la réalité des sentiments, il faut aller au-delà des mots. L'usage de modalisateurs permet de souligner que les émotions véritablement en jeu se trouvent légèrement décalées du mot écrit : elles ne se calquent pas exactement sur le référent du terme. Le modalisateur le plus fréquemment utilisé dans *Les Frères Karamazov* est « какой-то », souvent traduit par « une sorte de »². Par cette locution, le texte rappelle que l'émotion évoquée ne coïncide pas tout à fait avec le mot utilisé, elle se trouve dans une sorte d'espace autour du vocable : au lecteur de faire les ajustements.

De la même façon, faire usage de métaphores qui se rapportent à une sensation physique permet au lecteur de concevoir l'émotion du personnage de façon personnelle. Ainsi, ce que ressent Aliocha avant d'entendre la confession de Dmitri est décrit à travers son ressenti physique.

Это требование и необходимость непременно пойти вселила сразу какое-то мучительное чувство в его сердце, и всё утро, чем далее, тем более, всё больше и больше в нём это чувство разбалчивалось [...].³

La douleur physique d'Aliocha et la métaphore du feu permettent au lecteur d'imaginer quel type d'angoisse est évoqué ici et ce que ressent le protagoniste. La subjectivité du lecteur joue ici un rôle essentiel. En effet, comme le rappelle Béatrice Bloch dans *Le Roman contemporain*, la perception de l'image...

n'existe que par l'intervention du lecteur (elle n'est pas complète une fois écrite — elle n'a pas d'existence en soi et diffère en cela de l'image visuelle réelle —) et [...] d'autre part, elle est tributaire de ce que le texte aura proposé au lecteur pour l'obliger à modeler son imaginaire à partir des structures linguistiques. C'est en cela que l'image est toujours incomplète. Il y aura pour ainsi dire un continuum d'interprétations possibles à partir de la matière de base.⁴

Le lecteur est ainsi un ingrédient nécessaire à l'usage des descriptions et des images dans un contexte littéraire. Or, il est également sollicité lorsque le narrateur a recours à des impressions pour décrire des personnages. Par exemple, pour dépeindre Snieguiriiov au lecteur, le narrateur partage le sentiment que lui inspire cet homme la première fois qu'il le voit.

Было в нём что-то угловатое, спешащее и раздражительное. [...] Он похож был на человека, долгое время подчинявшегося и натеппревшего, но который бы вдруг вскочил и захотел заявить себя. Или, ещё лучше, на человека, который ужасно боится, что вы его ударите.⁵

¹ Il est amusant de remarquer que « je ne sais quoi » ou « on ne sait quoi » est parfois traduit par « quelque chose » dans une autre édition et inversement. Il semble ainsi que ces deux expressions soient interchangeable.

² Puisque les occurrences de « какой-то » ont déjà été étudiées dans le I-B, nous ne reviendrons pas dessus ici.

³ БК, p. 128. [« Cette exigence et cette nécessité d'y aller coûte que coûte avaient tout de suite fait naître dans son cœur une sorte de sensation torturante et, toute la matinée, et de plus en plus fort, cette sensation s'était enflammée dans sa poitrine, toujours de plus en plus douloureuse [...]. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 188.]

⁴ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain*, op. cit., p. 108.

⁵ БК, p. 244. [« [Il] avait quelque chose de pointu, d'irrité. [...] On devinait un homme longtemps assujéti, mais avide de faire des siennes, ou mieux encore, un homme qui brûlerait d'envie de vous frapper, tout en craignant vos coups. » FK, p. 215.]

Décrire un personnage à partir de l'impression qu'il donne est un moyen de laisser l'imagination du lecteur relativement libre. Le phénomène mis en place ici est tout à fait similaire à celui auquel a recours Ludwig Wittgenstein lors de sa conférence¹. Notons que cette façon de faire se retrouve pour la découverte de Grouchevna² et de Katia³ : les impressions qu'elles créent à Aliocha, permettent au lecteur de se les représenter d'une façon personnelle et donc plus précise.

Il semblerait d'ailleurs que la langue russe ait une capacité d'évocation bien plus subtile que celle française. Comme le rappelle Michel Evdokimov dans *Le Christ dans la tradition et la littérature russe*, la langue russe possède « des qualités descriptives concrètes, une aptitude à la perception artistique du monde, affranchie de l'étau de la rigueur logique et peu encline à l'élaboration de systèmes philosophiques abstraits. »⁴ Le critique reprend ainsi les propos de Viatcheslav Ivanov, un des chefs de file de la poésie symboliste russe, qui affirmait que « les Russes possédaient au même titre que les peuples archaïques dépourvus d'écriture, la faculté de “penser en images”, ce qui leur permettait de mieux sonder « le tréfonds de l'inconscient. »⁵ Or, Dostoïevski utilise justement cette spécificité de la langue russe à son avantage lorsqu'il peint en creux les émotions de ses personnages. Souvent en décalage avec le vocable utilisé, elles sont décrites à travers les sensations qu'elles suscitent chez les protagonistes. De même, le portrait de certains personnages se fonde sur des idées abstraites comme la beauté ou la hauteur, reflétant l'impression faite par ces êtres sur le narrateur. On constate ainsi que la langue de Dostoïevski prend soin de solliciter l'imagination du lecteur pour contourner la barrière des mots et s'exprimer plus complètement.

Proust fait également le choix de dépasser les concepts rigides du langage. Le narrateur de la *Recherche* affirme ainsi qu'il est possible, en littérature comme en musique, d'exprimer quelque chose d'unique et de nouveau⁶. Bien que la langue soit un obstacle à l'expression authentique, il est néanmoins possible de jouer avec les mots afin d'approcher au plus près de la vérité humaine. Pour cela, le narrateur a lui aussi recours à l'imaginaire du lecteur, stimulant ce dernier par des jeux avec le langage⁷. Le rôle de la métaphore chez Proust a déjà été grandement souligné par les travaux

¹ Voir ci-dessus.

² «И однако же, пред ним стояло, казалось бы, самое обыкновенное и простое существо на взгляд, — добрая, милая женщина, положим красивая, но так похожая на всех других красивых, но “обыкновенных” женщин!» БК, р. 184. [«[...] il avait devant lui l'être le plus ordinaire, le plus simple à première vue, une femme charmante et jolie, certes, mais ressemblant à toutes les jolies femmes “ordinaires”. » FK, p. 160.]

³ «Его поразила властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки.» БК, р. 180. [«Le maintien noble, l'aisance fière, l'assurance de la hautaine jeune fille le frappèrent. » *Ibid* p. 157.]

⁴ Michel Evdokimov, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes, op. cit.*, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁶ « Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. “Même en littérature ? me demandait Albertine. — Même en littérature.” » P, p. 877.

⁷ Allan H. Pasco évoque les techniques utilisées par Proust : « To put language under pressure and thus force it, by using rhythm, rhetorical devices, lexical precision and imprecision, imagery or symbolism to reveal, not the universal, but the particular reality on the protagonist. » [« Mettre la langue sous pression et de cette façon, la forcer, en utilisant

critiques¹. Rappelons pourtant que cet auteur écrivait dans son compte-rendu sur *Les Éblouissements* de Mme la comtesse de Noailles : « Métaphores qui recomposent et nous rendent le mensonge de notre première impression [...] »² Cette figure de style semble donc être celle la plus à même de reconstituer cette « illusion qui nous frappe »³, que le narrateur admire chez Mme de Sévigné et Dostoïevski. Comme dans *Les Frères Karamazov*, c'est en décrivant l'impression que crée l'élément étudié que la *Recherche* permet au lecteur de se le représenter avec précision. Car cette impression personnelle, souvent celle du héros, est assez générale pour laisser l'imagination de chacun en recréer la source. Or, transmettre une impression passe souvent par une description imagée⁴, comme le permet la métaphore. Robert Soucy explique ainsi l'importance de l'image dans le style de Proust.

This was one reason why Proust placed such value on impressions and images in works of art. They had the power of evoking chained reactions of associations in the reader's mind and sensibility. Their appeal was immediate instead of delayed, to the feelings instead of the intellect [...]. Because the impression preceded the intellectual explanation, the reader could respond directly to the experience described.⁵

Ce que décrit ici Robert Soucy correspond fortement à l'expérience que décrit Wittgenstein dans sa *Conférence sur l'éthique*. Notons que Proust affirme dans une lettre à Paul Souday datant d'après le 15 janvier 1921 que son correspondant et lui sont « exactement d'accord en ce qui concerne les métaphores »⁶. Il semble donc possible d'assimiler les idées de Proust aux propos de Souday. Or celui-ci écrit que « [l]a métaphore est suggestive : mais c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un à-peu-près. »⁷ Or, il semble que ce soit cet « à-peu-près » qui intéresse l'auteur de la *Recherche*. En utilisant

un rythme, des techniques rhétoriques, un lexique précis et imprécis, des images ou des symboles pour révéler non pas une réalité universelle mais celle particulière du protagoniste. » (« Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, *op. cit.*, pp. 28-29.)

¹ On pense par exemple à « Proust Palimpseste » de Gérard Genette (in *Figure I*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1976, pp. 39-67.) à l'article de Laurent Mattiussi. « Entre terre et ciel : Proust et le double jeu de la métaphore. » (in *Métaphores et cultures : en mots et en images*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp.157-174), à celui d'Éric Jacobée, « Métaphores et comparaisons de Marcel Proust et recreation du sens dans des dictionnaires d'hier et d'aujourd'hui » (in *La Révolution du dictionnaire*, Paris, Herman, « Vertige de la langue », 2014, pp. 175-204.) ou encore celui de Nathalie Aubert, « Marcel Proust : de la pratique traduisante à la métaphore. » (in *French Forum*, vol. 23, no. 2, University of Nebraska Press, 1998, pp. 217-33.)

² Marcel Proust, « *Les Éblouissements* par la comtesse de Noailles » (publié dans le supplément littéraire du *Figaro* le 15 juin 1907), in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 542.

³ Karen Hadda-Wotling souligne que « les métaphores, chez Proust, [...] elles transforment la vision conventionnelle de la réalité en faisant se rencontrer des univers différents et parfois étrangers, elles opèrent un véritable déplacement de mondes. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, pp. 208-209) Luc Fraisse, quant à lui, rappelle que « par opposition aux habitudes de voir, l'artiste (même ici peintre) donne à redécouvrir le monde par la ressource de la métaphore. » (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 539.)

⁴ On peut, par exemple, citer, au début de *La Prisonnière*, les différentes sortes de « flèches » signifiant les diverses façons dont les bruits de l'extérieur lui parviennent en fonction du temps [p. 519] ou encore le « petit personnage intermittent » chantant des cantiques à la gloire du soleil, évoquant son plaisir devant une journée de beau temps [p. 519].

⁵ Robert Soucy, « Proust's Aesthetic of Reading », in *The French Review*, Vol. 41, n° 1 (Oct. 1967), p. 51. [« Ceci était une des raisons pour laquelle Proust accordait une telle valeur aux impressions et aux images dans les œuvres d'art. Leur force d'attraction était immédiate et non pas retardée, s'adressait à la sensibilité plutôt qu'à l'intellect. [...] Parce que l'impression précède l'explication intellectuelle, le lecteur pouvait répondre directement à l'expérience décrite. »]

⁶ Marcel Proust, « Lettre à Paul Souday », postérieure au 15 janvier 1921 », in *Lettres*, *op. cit.*, p. 987.

⁷ Paul Souday, « Questions de style » paru dans *La Revue de Paris* le 15 janvier 1921, cité par Françoise Leriche « note 5 », in Marcel Proust, *Lettres*, *op. cit.*, p. 988.

cette figure de style, Proust peut en effet reproduire chez le lecteur une impression qui permet à ce dernier non pas de nommer l'émotion décrite mais de l'imaginer, voire de la ressentir. Selon cette même idée, la comparaison¹ participe à la création de cet « à-peu-près ». Ainsi certaines émotions ne sont-elles exprimées que par assimilation à un ressenti physique. Par exemple, alors qu'Albertine refuse de l'embrasser avant de le quitter, le héros dépeint son angoisse par ses douleurs au cœur². Son émotion est ici indirectement évoquée à la façon de Wittgenstein dans sa *Conférence sur l'éthique*³.

Proust fait ainsi de la langue un espace où l'imagination du lecteur peut et doit s'immiscer⁴. Ce que le narrateur de la *Recherche* cherche à désigner se trouve presque toujours en décalage avec les référents des mots. Jean Yves Tadié écrit ainsi à propos de la métaphore :

Figure poétique, elle concerne donc aussi, singulièrement, le roman : loin d'être un ornement, elle modifie la matière romanesque dans la mesure où elle contribue (à l'humble mais premier niveau de la phrase) à la grande tâche de mise en question et d'unification des apparences qui est celle de l'imagination chez Proust.⁵

Reine de l'expression indirecte, cette figure de style met en perspective les représentations admises. La métaphore est alors « la forme qui permet d'assembler les mots, la figure qu'on lit entre les mots [...] ». ⁶ Tirant parti de l'indéfini, elle crée du jeu entre la langue et l'élément désigné.

Outre ces procédés de l'« à-peu-près », Marcel Proust a également recours à des expressions anciennes⁷. En utilisant des « formes désuètes » pour reprendre ses propres mots, écrits dans une lettre à Daniel Halévy en 1907, Proust espère leur redonner tout leur sens initial. Car « c'est toujours dans ces cas-là la forme désuète, qui est la forme solennelle, et aussi la forme pleine encore de sens primitif. Car c'est généralement l'acception courante qui a fini par tout laisser échapper de l'héritage ancien. »⁸ Ces mots dont l'usage a été perdu ont gardé, selon lui, une force d'évocation intacte car leur désuétude les a préservés de l'altération de sens causée par un usage trop fréquent.

¹ Michel Zérafra note d'ailleurs que, dans la *Recherche*, « les comparaisons articulées par “comme”, les périodes structurées par “soit que... soit que” traduisent un souci de complète “appréhension”. » (*Personne et personnage, op. cit.*, p. 200.)

² « Mais mon cœur battait si fort que je ne pus me recoucher. [...] Alors je souffrais horriblement du cœur. » *P*, p. 902.

³ Paul Valéry écrit d'ailleurs dans ses *Cahiers* « Une partie importante de la littérature moderne s'est donnée à communiquer non l'état final des impressions, l'état d'avoir saisi, débrouillé, organisé, démêlé — mais l'état initial, celui d'avoir à comprendre, de retarder sur le choc, l'état problématique, confus, sentimental et sensoriel. » (*op. cit.*, p. 1156.)

⁴ Ainsi, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec Gaëtan Picon lorsqu'il écrit que « Toute analogie est fondée sur une comparaison motivée, une réminiscence, une hypothèse. *Il me semblait que... et j'avais cru un instant... comme... semblable à...* : le risque pris par l'image est toujours avoué, et pris avec précaution. » (*Lecture de Proust, op. cit.*, p. 202.) Selon nous, il ne s'agit pas d'atténuer le risque pris par l'auteur mais de permettre au lecteur de moduler l'image selon sa sensibilité.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 412.

⁶ *Ibid.*, p. 413.

⁷ On ne relèvera pas tous les emplois de « vieux mots forts » [voir la lettre à D. Halévy mi-décembre 1907] dans la *Recherche*. Rappelons seulement que c'est ce parler ancien que le narrateur apprécie chez Mme de Guermantes. On peut cependant noter que Saniette, qui fait un usage trop important des « formes anciennes du langage » est un peu ridicule et se fait même « engueuler » par M. Verdurin jusqu'à en faire une attaque (*P*, pp. 730-731). Il faut donc en user avec parcimonie.

⁸ Marcel Proust, « Lettre à D. Halévy mi-décembre 1907, in *Lettres, op. cit.*, p. 418.

De même, l'œuvre de Marcel Proust est facilement reconnaissable par son style extrêmement complexe. Albert Thibaudet souligne ainsi que les phrases de la *Recherche...*

donnent à une réalité illimitée des limites de fait, mais ces limites de fait ne répondent pas à des limites de droit ; la résistance intérieure qui en a fait différer le plus longtemps possible l'achèvement avertit le lecteur que cet achèvement n'est pas absolument voulu, et qu'il faut le prendre pour un substitut de fortune à une réalité toujours inachevée, toujours mobile, toujours progressive. Le style reste en retard sur la pensée, le mouvement sectionné du style en retard sur le mouvement uniforme, global, indivisible qu'est la vie en marche. Ce retard projette en lumière d'une façon saisissante cela même par rapport à quoi il est en retard.¹

La langue de Marcel Proust fait de ses circonvolutions un moyen d'expression en soi. C'est en repoussant le dénouement de sa phrase que l'auteur parvient à jouer avec l'esprit du lecteur : celui-ci est ainsi invité à voir la réalité d'une manière aussi mouvante que la façon dont le texte la décrit. Il parvient ainsi à refléter l'aspect indicible du monde et de l'homme dans son style.

Pour être fidèle à ce qu'il souhaite exprimer, Gide contourne également les difficultés du langage. Pour cela, il tente d'insuffler de l'incertitude au sein d'une langue trop définie en tirant parti de la discordance entre les mots et leur référent. Et c'est dans cet espace que l'esprit du lecteur s'immisce pour participer à la création du sens. Pierre Masson note ainsi que, dans *Les Faux-monnayeurs* :

la mort du Verbe sacré, la dévaluation de l'étalon-mot coïncident avec l'avènement du fugace, du furtif, de l'implicite.²

Comme Dostoïevski et Proust, Gide a recours à des figures de style de l'« à-peu-près ». On trouve ainsi régulièrement dans *Les Faux-monnayeurs* des locutions désignant des éléments inexpriables comme, par exemple, « je ne sais quoi »³. Gide fait également usage de modalisateurs permettant de déplacer légèrement l'élément décrit à côté du référent utilisé, comme « une sorte de »⁴, « presque »⁵ ou « quasi »⁶. Ces modalisateurs introduisent du jeu entre le mot employé et l'idée évoquée, reléguant la vérité dans le flou gravitant autour du vocable.

Le narrateur des *Faux-monnayeurs* se permet également de corriger des expressions devenues des locutions courantes pour qu'elles concordent plus exactement à l'idée énoncée. Il dit par exemple : « il paraissait tombé du ciel, ou plutôt surgi de l'enfer. »⁷ De cette façon, il agit comme

¹ Albert Thibaudet, « Marcel Proust et la tradition française », in *Hommage à Marcel Proust, op. cit.*, p. 135.

² Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 60.

³ *FM*, p. 50, p. 83, p. 85, p. 86, p. 98, p. 255.

⁴ *Ibid.*, p. 171, p. 293.

⁵ *Ibid.*, p. 301, p. 279, p. 256.

⁶ *Ibid.*, p. 275.

⁷ *Ibid.*, p. 365.

Boris qui crée un dialecte qui lui est propre¹. De plus, il contourne les limites du langage en soulignant la difficulté de décrire certaines idées : il utilise, par exemple, l'adjectif « indicible »². L'élément impossible à exprimer est alors identifié au fait même qu'il ne puisse pas l'être.

Enfin, tout comme Dostoïevski et Proust, Gide a recours à des descriptions imagées pour exprimer un élément abstrait. En évoquant les émotions à travers leur impact sur le personnage, il place le lecteur dans une situation qu'il peut reconnaître. Le narrateur parle ainsi d'« une sorte de raz de marée où se mêlait du dépit, du désespoir, de la rage »³ et de « quelque chose de subit et de surprenant, d'irrésistible comme un cyclone. »⁴ C'est à partir de ces descriptions que le lecteur doit faire l'effort d'imaginer l'émotion ressentie par le protagoniste. Ce procédé, qu'on trouve déjà, de façon presque identique, dans *Les Frères Karamazov* et dans la *Recherche*, est en quelque sorte similaire à celui de Ludwig Wittgenstein.

Gide, Proust et Dostoïevski jouent ainsi avec les possibilités que leur offre le langage pour exiger du lecteur un engagement dans la reconstitution du sens. Bien que Dostoïevski semble avantage par la langue russe qui permettrait de « penser en images », son usage des modalisateurs et de la description évocatrice se retrouve chez Gide et Proust, bien que ce dernier privilégie l'image et la métaphore pour demeurer dans l'« à peu-près ». Ces trois romanciers créent donc une langue imagée dont la force d'évocation est redoublée grâce au flou qu'ils prennent soin d'insuffler au cœur de leurs propos. Le lecteur doit alors constamment fournir un effort interprétatif pour compléter le sens de ces textes.

(b) Le recours à la fiction.

Puisque les mots ne permettent pas l'expression satisfaisante de certains éléments, une des ressources utilisées dans le roman de notre corpus est le recours à la fiction : plutôt que d'essayer de définir les choses, il semble plus efficace et plus pertinent de les mettre en scène car alors chacun peut alors les imaginer comme il lui sied.

Cette technique est visible dès le début du roman de Dostoïevski. Alors que le narrateur présente le monastère dans lequel vit Aliocha, il évite d'expliquer de manière directe ce qu'est un *starets*. Plutôt que de s'engager dans des éléments de théorie religieuse, il donne deux exemples en racontant deux histoires différentes.

Итак, что же такое старец? [...] Обязанности к старцу не то, что обыкновенное «послушание», всегда бывшее и в наших русских монастырях. Тут признается вечная исповедь всех подвижающихся

¹ « Veux-tu, nous allons jouer à faire des mots pour nous deux seulement les comprendre. » *Ibid.*, p. 173.

² « Une indicible émotion l'étreint. » *Ibid.*, p. 295.

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

старцу и неразрушимая связь между связавшим и связанным. Рассказывают, например, что однажды, в древнейшие времена христианства, [...]»¹

Il relate tout d'abord l'histoire ancienne d'un homme qui n'a pas pu être enterré sans avoir été délié de son serment par son *starets*. Puis, il fait suivre cette ancienne légende par un fait récent, celle d'un homme qui ne parvint pas à se délier de son *starets* contre le gré de ce dernier². Il donne ainsi à ces histoires une valeur exemplaire à même d'illustrer ce en quoi consiste le *starétisme*³. C'est une autre manière d'expliquer puisque le lecteur, face à ces histoires, peut imaginer la force du lien entre un *starets* et un fidèle en fonction de la façon dont son imagination se le représente. Il en va de même lorsque, afin d'expliquer l'attitude de Fiodor Pavlovitch, le narrateur raconte une histoire supposée la mettre en scène dans un contexte différent.

[...] вроде как раскутившийся недавно в их же городке мещанин, на своих собственных именинах, и при гостях, рассердясь на то, что ему не дают больше водки, вдруг начал бить свою же собственную посуду, рвать свое и женينو платье, разбивать свою мебель и, наконец, стекла в доме и всё опять-таки для красы; и всё в том же роде, конечно, случилось теперь и с папашей. Назавтра, конечно, раскутившийся мещанин, отрезвившись, пожалел разбитые чашки и тарелки.⁴

Plutôt qu'une analyse théorique des sentiments de ce personnage, le narrateur préfère un récit sans conclusion précise : l'explication de ces actes est laissée aux soins du lecteur. Mais il n'y a pas que le narrateur qui a recours à ce procédé. Ainsi, afin de répondre aux questions de Mme Khokhlakov, le *starets* Zosime raconte l'histoire d'un ami médecin qui aime l'humanité mais déteste ses malades⁵. Ivan, de son côté, utilise son poème « Le grand inquisiteur » pour expliquer à Aliocha sa relation à Dieu. Ces micro-récits permettent d'illustrer quelque chose de difficilement exprimable. On constate ainsi qu'avoir recours à la fiction pour exprimer quelque chose de difficile à expliquer est fréquent dans *Les Frères Karamazov*, autant de la part des personnages que du narrateur.

Proust fait lui aussi régulièrement usage de courtes histoires pour exprimer un sentiment ou une émotion impossible à traduire en mots. On constate que les moments d'introspection sont souvent pour lui l'occasion de courts récits fictifs, évoquant indirectement l'émotion alors en jeu.

¹ БК, pp. 38-39. [« Qu'est-ce qu'un *starets* ? [...] Les obligations envers le *starets* sont bien autre chose que « l'obéissance » habituelle qui a toujours existé dans les monastères russes. Là-bas, la confession de tous les militants au *starets* est perpétuelle, et le lien qui rattache le confesseur au confessé est indissoluble. On raconte que, dans les temps antiques du christianisme, [...] » FK, p. 26.]

² БК, pp. 39-40. [FK, pp. 26-27.]

³ « Таким образом, старчество одарено властью в известных случаях беспредельною и непостижимою. » БК, p. 40. [« On voit de la sorte que, dans certains cas, les *staretsy* sont investis d'une autorité sans bornes et incompréhensible. » FK, p. 27.]

⁴ БК, p. 128. [« C'est ainsi que, quelque temps auparavant, un de nos citadins, ayant trop fêté son anniversaire, et furieux de ce qu'on ne lui donnait plus de *vodka*, s'était mis devant ses invités, à casser sa propre vaisselle, à déchirer ses vêtements et ceux de sa femme, à briser les meubles et les carreaux – tout cela pour la galerie – puis, le lendemain, une fois dégrisé, avait amèrement regretté les tasses et les assiettes cassées. » FK, p. 109.]

⁵ « – Это точь-в-точь как рассказывал мне, давно уже впрочем, один доктор, – заметил старец. – Человек был уже пожилой и бесспорно умный. » БК, p. 73. [« C'est exactement, répliqua celui-ci, ce que me racontait, il y a longtemps du reste, un médecin de mes amis, homme d'âge mûr et de belle intelligence ; [...] » FK, p. 59.]

Dans ces petites narrations, il fait souvent surgir un personnage imaginaire, sans nom et sans caractérisation, et le place dans une situation le menant à éprouver ce que le narrateur cherche à décrire. Ainsi, par exemple, lorsque le héros est dans l'angoisse de la jalousie, le narrateur invente une courte histoire pour exprimer de manière satisfaisante son émotion au lecteur. Il raconte alors l'inquiétude d'un « on » amoureux dont la jalousie n'est jamais apaisée.

Sans doute ces inquiétudes, après avoir atteint un degré où elles nous sont insupportables, on arrive parfois à les calmer entièrement pour un soir. La fête où l'amie qu'on aime doit se rendre, et sur la vraie nature de laquelle notre esprit travaillait depuis des jours, nous y sommes conviés aussi, notre amie n'y a d'égards et de paroles que pour nous, nous la ramenons, et nous connaissons alors, nos inquiétudes dissipées, un repos aussi complet, aussi réparateur, que celui qu'on goûte parfois dans ce sommeil profond qui suit les longues marches. Mais le plus souvent nous ne faisons que changer d'inquiétude. Un des mots de la phrase qui devait nous calmer met nos soupçons sur une autre piste.¹

Le lecteur est ainsi convié à s'identifier au « on » de cette histoire fictive dans le monde diégétique. Ce récit continue et mène le lecteur à assister à la souffrance d'un « nous » qui écoute sa maîtresse parler d'un ami avec qui elle avait pris le thé² : pour faire voir en détail les sentiments ressentis par les protagonistes, le narrateur invente alors une autre fable où cette même émotion joue un rôle. Marcel Muller identifie d'ailleurs les ingrédients de ce type de micro-récits comme des outils invitant le lecteur à s'investir dans l'œuvre :

Les verbes au présent (employé ici comme temps « disponible », non lié à un moment particulier, donc intemporel), les pronoms *nous* et *on*, le caractère de généralité avec lequel se présentent les substantifs (« un de ces manteaux ») sont comme les moyens mis en jeu par l'Écrivain pour nous faire partager avec lui de si beaux souvenirs. Nous, c'est-à-dire ses lecteurs. La communauté se fonde ici non plus sur le plan de la fiction entre le Héros inventé et ses proches, mais dans la réalité de l'acte de la lecture entre la voix du Narrateur et ses auditeurs. Par ce biais, *La Recherche du temps perdu* devient un jeu dans lequel nous entrons.³

On le voit, ce type de récit usant d'une référence générale et ouverte permet au lecteur de s'y projeter sans difficulté et de participer à la création du sens. D'histoire en histoire, d'identification en identification, le lecteur parvient à reconstituer de manière très personnelle le sentiment évoqué à travers ces exemples pratiques et de rentrer dans le « jeu » du texte. Dans la *Recherche*, les émotions et les sensations sont ainsi rarement décrites de manière théorique pour être souvent présentées « en action », comme des éléments vécus⁴.

¹ *P*, p. 603.

² « Quand spontanément elle nous jure que tel homme n'est pour elle qu'un ami, elle nous bouleverse en nous apprenant – ce que nous ne soupçonnions pas – qu'il était pour elle un ami. Tandis qu'elle nous raconte, pour nous montrer sa sincérité, comment ils ont pris le thé ensemble, cet après-midi même, à chaque mot qu'elle dit, l'invisible, l'insoupçonné prend forme devant nous. » *Ibid.*, p. 603.

³ Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁴ Cet aspect vivants des exemples de Proust est évoqué par Maurice Bardèche lorsqu'il écrit : « C'est que l'exemple dans son œuvre, il l'a rendu si vivant, si comique, il l'a irisé de tant de reflets soyeux et profonds qu'on ne se souvient plus qu'il est un exemple, on est sensible seulement à cette promenade à travers la vie. » (*Marcel Proust romancier*, t. II, *op. cit.*, p. 364.)

Proust n'hésite donc pas à utiliser la fiction pour exprimer ses idées ou les émois de ses personnages de la manière la plus précise possible. Les comparaisons et les métaphores sont bien souvent l'occasion de ces micro-récits à même de donner au lecteur des indices supplémentaires pour reconstituer les émois décrits. Il s'agit bien ici de convoquer l'imagination du lecteur, lequel se représente de façon personnelle l'émotion alors mise en scène.

Gide, également, utilise la fiction pour exprimer avec subtilité certains éléments difficiles à désigner. Ainsi le chapitre VII de la deuxième partie s'ouvre-t-il sur l'histoire d'un voyageur qui n'est pas un personnage de la diégèse.

Le voyageur, parvenu au haut de la colline, s'assied et regarde avant de reprendre sa marche, à présent déclinante ; il cherche à distinguer où le conduit enfin ce chemin sinueux qu'il a pris, qui lui semble se perdre dans l'ombre et, car le soir tombe, dans la nuit. Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend son souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit.¹

Ce micro-récit n'existe que pour faire mieux imaginer au lecteur ce que ressent « l'auteur imprévoyant ». Ce dernier pourrait d'ailleurs n'être lui-même qu'un personnage imaginaire, posté ici pour établir une comparaison avec l'angoisse du narrateur qui ignore la suite de l'histoire.

De même, Olivier et Bernard, pour exprimer une émotion qu'ils n'identifient pas exactement, font appel à l'histoire des *Frères Karamazov* et plus particulièrement au discours de Dmitri, lorsque ce dernier affirme qu'on peut se tuer par pur enthousiasme.

Sais-tu l'acte par lequel il me semble parfois que je m'exprimerais le mieux ? C'est... Oh ! je sais bien que je ne me tuera pas ; mais je comprends admirablement Dmitri Karamazov, lorsqu'il demande à son frère s'il comprend qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie... par éclatement.²

Il est intéressant de remarquer qu'ici Bernard envisage un acte issu d'une fiction comme son moyen d'expression idéal. C'est d'ailleurs grâce à cette référence romanesque qu'Olivier parvient à le comprendre durant ces retrouvailles difficiles. Il répond ainsi à son ami :

« Moi aussi, murmura-t-il craintivement, je comprends qu'on se tue ; mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suive en pâlisserait ; une joie telle qu'on puisse penser : Cela suffit, je suis content, jamais plus je ne... »

Mais Bernard ne l'écoutait pas. Il se tut. À quoi bon parler dans le vide ?³

On constate ainsi que les paroles échouent là où la référence littéraire a réussi. Une fiction peut être un meilleur moyen d'expression qu'une description directe des émotions.

Lilian également a recours à un récit lorsqu'elle veut faire comprendre à Vincent sa philosophie de vie. Elle lui rapporte le naufrage du *Bourgogne* et les scènes auxquelles elle a alors assisté⁴. Cette histoire n'est pas fictive mais permet néanmoins, en stimulant l'imagination de Vincent (et

¹ *FM*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 265.

³ *Ibid.*, pp. 265-266.

⁴ *Ibid.*, pp. 67-69.

indirectement du lecteur), de mieux comprendre les principes à partir desquels Lilian Griffith mène sa vie. Enfin, on peut également penser à la rencontre de Bernard et de l'ange. Ce passage étrange et surnaturel pourrait être une histoire métaphorique de la transformation que subit Bernard à ce moment-là. C'est d'ailleurs cet aspect mystérieux qui pousse le lecteur à imaginer ce que, selon lui, signifie cette péripétie dans l'évolution du personnage.

Pourtant, au chapitre XV de la troisième partie, Édouard s'adresse à Georges grâce à un extrait du roman qu'il est en train d'écrire mais échoue à se faire comprendre.

Et c'est pourquoi, sans doute, au lieu d'aborder aussitôt avec Georges ce point précis, objet premier de ma visite, je louvoyai.

« Je voudrais d'abord que tu lises ces quelques lignes, dis-je. Tu comprendras pourquoi. » Et je lui tendis mon carnet tout ouvert à la page qui pouvait l'intéresser.¹

Plutôt que de le sermonner, il fait lire à son neveu l'histoire inspirée de ses aventures qu'il a rédigée. Il lui semble en effet qu'une simple discussion avec Georges n'aboutirait nulle part². Cependant, cette tentative de communication est un échec : son neveu est fier d'être le héros d'un récit³. Édouard reconnaît même après coup que « mieux vaudrait parler à l'enfant »⁴. Il semble que, dans ce cas-ci, Édouard ait laissé trop d'espace de liberté à son lecteur, lequel s'est engagé dans une interprétation qui va à l'encontre de ce que souhaitait exprimer l'auteur. En effet, Béatrice Bloch, alors qu'elle étudie les « structures à trou » chargées de dire l'indicible, précise que « de tels scénarios contrôlent étroitement le travail du lecteur en donnant à lire des conclusions redondantes qui ne peuvent être tirées que du remplissage correct de l'implicite. »⁵ Or, Édouard, lui, ne souhaitait pas exprimer quelque chose de précis à Georges mais plutôt consolider son roman en s'instruisant de la réaction du garçon⁶. Il a donc laissé un trop grand espace de liberté à son lecteur : ne l'ayant pas assez manipulé, il échoue à se faire comprendre.

On remarque ainsi que, dans les romans de notre corpus, le recours à la fiction est un moyen privilégié de communication. Dans *Les Faux-monnayeurs*, cette technique permet souvent à deux personnages de se comprendre à condition que l'interprétation du destinataire soit assez adroitement suggérée tandis que chez Dostoïevski et Proust, elle illustre directement une idée ou un sentiment complexe. Le recours au récit est donc une technique précieuse pour rendre le lecteur actif et le faire participer à la création du sens, à condition que l'éventail interprétatif proposé soit suffisamment orienté ou restreint.

¹ *Ibid.*, p. 347.

² « Le discours que j'avais préparé ne me parut soudain plus de mise. » *Ibid.*, p. 346.

³ « Je compris alors seulement mon erreur. Au fond, Georges se trouvait flatté d'avoir occupé si longtemps ma pensée. Il se sentait intéressé. » *Ibid.*, p. 350.

⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁵ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain, op. cit.*, p. 102-103.

⁶ « Il m'importait de connaître la réaction de Georges ; j'espérais qu'elle pourrait m'instruire... » *FM*, p. 348.

(c) Le silence et le non-dit.

Enfin, une autre solution pour exprimer l'indicible serait la prétérition. L'absence de désignation permet en effet une expression en creux qui s'avère d'autant plus puissante¹.

Dans son *Journal d'un écrivain*, Dostoïevski souligne que le silence est parfois plus éloquent que les paroles. Il rappelle « [l]a précieuse règle que le mot prononcé est d'argent, mais l'imprononcé d'or »² pour ensuite déplorer qu'« il y a longtemps déjà que nos artistes ont accoutumé de la méconnaître. »³ Il suggère ainsi l'importance du silence au cœur du récit.

Aussi, bien souvent, dans *Les Frères Karamazov*, les émotions des personnages et les raisons de leurs agissements sont omises. Dans leurs conversations mêmes, le non-dit a une importance essentielle. Par exemple, il joue un rôle important dans l'échange entre Smerdiakov et Ivan la veille du meurtre de Fiodor Pavlovitch. Dans ce passage, le mot «молчание»⁴ (« silence ») est présent une fois, le verbe «помолчав»⁵ (« garder un instant de silence ») trois fois, et «промолчав»⁶ (« se taire ») une fois. Enfin, on remarque qu'Ivan quitte Smerdiakov en riant, sans rien ajouter⁷. C'est par cette absence de réponse qu'il donne sa bénédiction au projet meurtrier du valet. On peut arguer que c'est ce silence même qui a causé une erreur fatale : cependant, le rire inexplicable d'Ivan lorsqu'il quitte Smerdiakov suggère tout de même qu'ils se sont, dans une certaine mesure, compris. De même, Aliocha refuse de dire à Ivan qui a tué leur père et se contente de lui répéter : « ce n'est pas toi »⁸. En laissant la question irrésolue, il exige de son frère, et donc indirectement du lecteur, qu'il réfléchisse seul. Chacun peut ainsi comprendre quelque chose de différent : Aliocha suggère-t-il qu'il s'agit de Smerdiakov ? Ou que chacun partage la culpabilité du meurtre de Fiodor Pavlovitch, autant Ivan que Dmitri et Aliocha ? Le lecteur entendra sous ces propos une idée qu'il se sera construite seul, avec son interprétation du texte et son imaginaire personnel.

On retrouve cet usage du silence lors du chapitre « les femmes croyantes ». Alors qu'une femme du peuple se confesse au *starets*, et raconte son calvaire auprès d'un mari violent, le lecteur

¹ Nous insistons sur le fait que l'usage du silence et du non-dit n'est pas spécifique à nos auteurs. Comme le souligne Lucette Finas dans *Le Toucher du rayon ; Proust, Vautrin, Antinoüs*, Balzac lui aussi laisse des silences au cœur de ses récits (*op. cit.*, p. 38.) Cependant, ce qui nous semble intéressant ici, c'est l'usage stratégique et réfléchi qu'en font nos auteurs.

² Fiodor Dostoïevski, « Un travesti », in *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 125.

⁴ *БК*, p. 328.

⁵ *БК*, p. 334, p. 328 et p. 327.

⁶ *БК*, p. 328.

⁷ La traduction de Pierre Pascal donne ainsi à lire, lorsque Smerdiakov explique tout à Ivan : « [...] votre silence m'autorisait à agir. » (*FK*, p. 657). Le texte original, lui, parle de « солгасем », qu'on traduit plutôt par « accord ».

⁸ « Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеппа. [...] Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. [...] Я одно только знаю, — всё так же почти шепотом проговорил Алеппа. — Убил отца не ты. » *БК*, p. 720. [« — Tu le sais bien, dit Aliocha d'un ton pénétrant. [...] Tu le sais bien... laisse échapper Aliocha à bout de forces. [...] Je ne sais qu'une chose, dit Aliocha à voix basse : "ce n'est pas toi qui as tué notre père". » *FK*, p. 630.]

assiste à leur conversation mais n'entend pas l'aveu jusqu'au bout : le *starets* demande à la pénitente de lui parler à l'oreille¹. Le texte passe alors sous silence les derniers mots de la femme pour ne rapporter que les paroles du *starets* qui les suivent. Le lecteur en est réduit à imaginer le péché de cette personne, lequel paraît être d'avoir tué son mari. Ici, cette prétérition serait une manière de dire l'indicible, c'est-à-dire le meurtre.

En écho au silence se trouvent les sons, lesquels ont un pouvoir de connotation parfois plus puissant que les mots. Ainsi, Fiodor Pavlovitch, paniqué après avoir aperçu Dmitri prêt à le tuer, « ne croyait plus aux paroles »². Pourtant « dès que [Smerdiakov] eut frappé, il courut ouvrir la porte. »³ Les gestes et les sons remplacent parfois le langage pour créer un nouveau sens, plus subtil car non formulé. On remarque cette conjonction du silence et du geste dans le salut du *starets* à Dmitri dont le sens demeure mystérieux aux yeux de tous. Aliocha n'ose même pas interroger son maître sur la signification de sa révérence : il a conscience que ce silence même en dit beaucoup⁴. Devant les demandes d'explicitation, le *starets* reste volontairement flou : c'est parce qu'il ne parvient pas à mettre en mots son pressentiment qu'il se tait⁵. Le lecteur et les personnages sont ainsi laissés face à ce salut : chacun doit essayer d'en comprendre la signification de lui-même. On peut remarquer que, dans les deux cas où les personnages ne parviennent pas à en dire plus (Aliocha face à Ivan et le *starets* face à Aliocha), non seulement la prétérition instaure du suspense mais elle se substitue également à une explication que les protagonistes sont incapables de donner. Ne pouvant pas expliquer les causes profondes de leurs actes ou de leurs paroles, ils se réfugient dans le silence. En effet, c'est en laissant des éléments informulés que le texte autorise le lecteur à y insuffler ses propres interprétations et sa perception du récit.

Comme Dostoïevski, Proust considère l'inexprimé et l'incertain comme des moyens d'expression importants. Il se moque ainsi de M. Ganderax qui reproche à Racine ses formulations

¹ «Лежал он больной; думаю я, гляжу на него: а коль выздоровеет, опять встанет, что тогда? И вошла ко мне тогда эта самая мысль... /— Пстой, — сказал старец и приблизил ухо свое прямо к ее губам. Женщина стала продолжать тихим шепотом, так что ничего почти нельзя было уловить. Она кончила скоро.» *БК*, p. 67. [« Une fois qu'il était couché, malade, je songeais en le regardant : "Mais s'il se rétablit et se lève de nouveau, alors qu'arrivera-t-il ?" Et cette idée ne me quitta plus... / — Attends », dit le *starets*, en approchant son oreille des lèvres de la femme. Celle-ci continua d'une voix qu'on entendait à peine. Elle eut bientôt fini. » *FK*, p. 53.]

² *FK*, p. 657. [«[...] словам-то как бы не верил [...]» *БК*, p. 752.]

³ *FK*, p. 657. [«[...] а как знаки я простучал, так тотчас же и побежали дверь отворить.» *БК*, p. 752.]

⁴ «Он знал, что старец и сам бы, без вопроса, ему разъяснил, если бы можно было. Но значит, не было на то его воли.» *БК*, p. 99. [« Il savait que s'il l'avait pu, le *starets* le lui eût expliqué de lui-même ; s'il se taisait, c'est qu'il ne voulait rien dire. » *FK*, p. 83.]

⁵ «Я вчера великому будущему страданию его поклонился. [...] — Отец и учитель, — проговорил он в чрезвычайном волнении, — слишком нежны слова ваши... Какое это страдание ожидает его? / — Не любопытствуй. Показалось мне вчера нечто страшное... словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд. Был такой у него один взгляд... так что ужаснулся я в сердце моем мгновенно тому, что уготовляет этот человек для себя.» *БК*, p. 347. [« Hier je me suis incliné devant sa profonde souffrance future. [...] "Mon père et mon maître, fit-il [Aliocha] en proie à une grande agitation, vos paroles manquent de clarté. Quelle souffrance l'attend ? /— Ne sois pas curieux. Hier, j'ai eu une impression terrible ; il m'a semblé lire toute sa destinée. Il a eu un regard... qui m'a fait frémir en songeant au sort que cet homme se préparait. » *FK*, p. 306.]

ambiguës et cherche à « corriger » le dramaturge en clarifiant ses sous-entendus. D'ailleurs, dans une lettre à Mme Strauss datée du 6 novembre 1908, il s'ingère ce critique.

Hélas les plus beaux vers de Racine

« Je t'aimais inconstant, qu'eussé-je fait fidèle ! » —

« Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? À quel titre ?

Qui te l'a dit ? »

n'auraient jamais passé, même de nos jours, dans la Revue de Paris. Note de M. Ganderax en marge pour la « Défense et l'Illustration de la langue française » « Je comprends votre pensée ; vous voulez dire je t'aimais inconstant, qu'est-ce que cela aurait été si tu avais été fidèle. Mais c'est mal exprimé. Cela peut signifier aussi bien que c'est vous qui auriez été fidèle. Préposé à la défense et illustration de la langue française je ne puis laisser passer cela. »¹

Ainsi, au nom de la langue française, certains seraient prêts à corriger les classiques qui, à l'image de Racine, auraient laissé trop d'incertain dans leurs lignes. Ces puristes de la grammaire n'envisagent pas la force de l'ambigu et du non-dit, à la différence de Proust. Ce dernier tire ainsi parti du silence et de l'informulé. En effet, dès *Du côté de Guermantes*, le narrateur comprend que « la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée »². En effet, l'attitude physique des personnages en dit parfois plus que leurs paroles. Il est fréquent qu'un regard ou un geste révèle un sous-entendu ou une pensée dissimulée. Par exemple, malgré les paroles douces d'Albertine envers le narrateur, son attitude, elle, dit tout autre chose :

Cette réponse était si forte qu'elle aurait dû dissoudre les objections et les doutes que je voyais cristallisés dans les prunelles d'Albertine. Mais elle les laissa intacts ; je m'étais tu, et pourtant, elle continuait à me regarder avec cette attention persistante qu'on prête à quelqu'un qui n'a pas fini de parler. Je lui demandai de nouveau pardon. Elle me dit qu'elle n'avait rien à me pardonner. Elle était redevenue très douce.³

On constate ainsi que dans la *Recherche*, comme l'écrit Jean-Yves Tadié, « il n'y a pas de silence, il n'y a rien d'inexpressif, tout est message »⁴. C'est ainsi que toutes les notations sur les attitudes ou les regards des personnages sont porteurs de sens et révélateurs de non-dits. Ils permettent de lire entre les lignes et de comprendre le sens caché sous certaines paroles. Les actes sont donc un autre moyen d'expression sur lequel le narrateur s'interroge. Il va même jusqu'à penser « qu'il y a l'un devant l'autre deux mondes, l'un constitué par les choses que les êtres les meilleurs, les plus sincères, disent, et derrière lui le monde composé par la succession de ce que ces mêmes êtres font [...] »⁵ Les gestes appartiendraient à un autre aspect de l'expression humaine : mis en opposition avec le langage, ils seraient à même de le contredire. On remarque que le narrateur ne

¹ Marcel Proust, « Lettre à Mme Strauss », 6 novembre 1908, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 462.

² CG, p. 365. Jean-Yves Tadié note d'ailleurs que le narrateur de la *Recherche* « guette ce langage d'avant la parole, ce langage du signe » (*Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 129) et que « la présentation du langage est donc recherche des signes jusque dans le silence [...] » (*Ibid.*, p. 129.)

³ P, p. 900.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 130.

⁵ AD, p. 191.

présente pas les paroles comme nécessairement mensongères. L'expression par le langage ne serait pas à rejeter entièrement mais à déchiffrer : elle serait seulement mal comprise.

Et effectivement le silence d'autrui est souvent présenté comme un moment significatif. Cependant, il peut être mal interprété. C'est le fait qu'Albertine s'interrompt dans son propos qui permet au narrateur de deviner (ou de croire deviner) les mots qu'elle a retenus¹. D'autres occurrences révèlent la force expressive du silence. C'est grâce « à un silence qu'elle garda »² que Françoise éduque Albertine à la vie chez le narrateur. De même, le fait que M. de Charlus reste « muet »³ lorsque Morel rompt avec lui fait prendre conscience de l'importance de sa douleur. Enfin, comme dans *Les Frères Karamazov*, les sons se révèlent souvent plus éloquents que les paroles. C'est ainsi qu'« un bruit en apparence insignifiant »⁴, celui de la fenêtre qui s'ouvre dans la chambre d'Albertine, fait pressentir de façon instinctive au héros, effrayé, la décision d'Albertine de partir de chez lui. Les silences, les gestes et les bruits constituent ainsi des espaces à investir pour le lecteur de la *Recherche* comme pour le héros du roman.

Notons également que le récit du narrateur est tissé de non-dits. Ainsi, alors que le lecteur suit le héros depuis son enfance jusqu'à sa vieillesse, il est régulièrement surpris par certaines informations qui ont été passées sous silence. Par exemple, il découvre au détour d'une phrase que le narrateur eut de nombreux duels, ce dont il n'a jamais été informé⁵. De même, on apprend dans *Albertine disparue* que le héros a désormais une nouvelle maîtresse⁶. Le récit qui constitue la *Recherche* est ainsi morcelé et truffé d'ellipses dont le lecteur ne se rend pas nécessairement compte.

Non seulement le silence constitue un moment d'investigation pour le lecteur et le narrateur mais il fait également partie du récit lui-même, lequel est nécessairement parcellaire puisqu'il est constitué de souvenirs. Enfin, on remarque que les nombreux signes (attitudes, tons et regards) indiqués à propos des protagonistes de la *Recherche* laissent au lecteur le soin d'interpréter certains éléments demeurant informulés.

Gide a-t-il, lui aussi, recours au silence, dans son roman, afin de dire moins pour signifier plus ? David Steel affirme que « il ne s'agit pas, à proprement parler, de silences ni de non-dits, mais de blancs et de non-écrits, de cassures et de discontinuités, de points de suspension, de hiatus, de pauses narratives, à la rigueur de *etc.* dont la présence, ou l'absence est marquée ou non d'un

¹ Pour l'épisode du mot mystère d'Albertine, voir *La Prisonnière*, p. 840.

² *P*, p. 525.

³ *Ibid.*, p. 820.

⁴ *Ibid.*, p. 903.

⁵ « [...] j'avais facilement des duels [...] » *Ibid.*, p. 795. La note de l'édition de la Pléiade affirme que le « je » ici présent est celui de Proust et non du narrateur, et que le duel évoqué ici est celui de l'auteur et de Jean Lorrain. Cependant, il est également possible que le narrateur ait tout simplement passé sous silence ces péripéties de sa vie, comme il le fait régulièrement.

⁶ « Et ainsi ma demeure avait exigé en souvenir d'Albertine oubliée la présence de ma maîtresse actuelle que je cachais aux visiteurs et qui remplissait ma vie comme jadis Albertine. » *AD*, p. 256.

sigle sur la page. »¹ Déclinant le silence selon différentes modalités narratives, Gide fait surtout usage de l'insinuation. De cette façon, il espère parvenir à contourner les limites du langage dans ses écrits et à exprimer des éléments qui pourtant ne peuvent pas être mis en mots. Il note ainsi dans son *Journal*, le lundi, 7 janvier 1918 :

La principale difficulté vient de ce que ma phrase sans cesse suggère plutôt qu'elle n'affirme, et procède par insinuations — à quoi répugne un peu la langue anglaise, plus directe que la française. Il m'a toujours paru que la pensée, dans mes écrits, importait moins que le mouvement de ma pensée : *the gait*.²

Assumer l'ambiguïté des mots permet de tirer profit du « jeu » du langage. Le sens final de sa phrase lui importe donc moins que le cheminement de celle-ci : il chercherait plus à faire voyager la pensée du lecteur qu'à lui faire atteindre une conclusion précise. Étrangement, alors qu'il critique l'aspect trop direct de la langue anglaise, il loue l'ambiguïté du style de Shakespeare, lequel « élargit le champ poétique où notre imagination est lancée. »³ L'insinuation permet ainsi de recourir à la pensée du lecteur, laquelle est alors libre de conclure ce qui lui semble le plus adéquat pour la construction du sens. Car l'interprétation demeure toujours limitée par la logique générale de l'intrigue et des personnages : le lecteur ne peut pas aller à l'encontre des éléments du récit sans trahir sa propre lecture. Ainsi, comme l'a déjà remarqué Béatrice Bloch, l'ambiguïté instaurée dans la langue est un espace organisé par l'auteur et par l'œuvre elle-même, dans lequel le lecteur peut s'immiscer sans mettre en danger le sens du texte.

Les formulations des *Faux-monnayeurs* conservent d'ailleurs souvent une part de non-dit. David Keypour commente l'usage de l'expression « visions impures » pour désigner ce qu'imagine Olivier, lorsqu'il apprend que Bernard et Édouard dorment dans la même chambre :

[...] contrairement à Flaubert, Gide ne prête pas un mot à son narrateur pour les décrire, aucun détail, aucun réalisme. L'expression reste indéfinie, limitée à elle-même, vague, abstraite.⁴

On voit que le texte prend bien soin de conserver son mystère.

De manière très similaire, le flou expressif qu'offre le silence permet également de dépasser les mots : certains personnages sont capables de se comprendre sans parler⁵. Bernard et Olivier s'entendent parfois sans finir leur phrase.

¹ David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 198.

² André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 644.

³ « Parfois l'ambiguïté ne porte pas sur la personne désignée ; tel mot reste interprétable de plusieurs façons, de sorte que le doute est permis sur la signification que prétend lui donner Shakespeare. Il ne semble point qu'il ait souci de préciser sa pensée ; ce doute même et la sorte de flottement qui en résulte élargissent le champ poétique où notre imagination est lancée. » André Gide, « Avant-propos au "Théâtre" de Shakespeare », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 731.

⁴ David Steel, *André Gide : Écriture et réversibilité*, *op. cit.*, p. 40.

⁵ Maurice Blanchot dit ainsi du silence, dans un article intitulé « Gide et la littérature d'expérience », que « le silence, lui-même, est faux, car il n'est qu'un langage qui s'ignore et qui, d'ailleurs, par cette renonciation au langage, se fait très bien entendre. » (in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1949, p. 215) Le silence serait donc un véritable moyen d'expression.

« Promets que tu ne te... » [...] Bernard l'embrasse, puis le repousse en riant. Il a compris.¹

« —Tu sais, ce que je t'avais dit l'autre fois... Ça y est... J'y ai été. » [...] Bernard comprend à demi-mot.²

De même, c'est le fait que Bernard se taise qui révèle à Édouard ce qu'il s'est passé à la pension Azaïs³. Ironiquement, le silence est donc un élément très parlant. Le lecteur doit ainsi chercher régulièrement ce que signifient les sous-entendus des personnages. Par exemple, il n'est pas précisé ce qu'imagine Sarah derrière le verbe « fumer » écrit plusieurs fois dans le journal de son père. L'ouverture du sens donne au lecteur un espace important d'interprétation. David Steel rappelle d'ailleurs que « [s]e voulant classique, c'est sur la notion du non-dit qu'[André Gide] a fondé sa célèbre formule, elle-même elliptique, que "*le classicisme français tend tout entier vers la litote*" (MC, 95). »⁴

Ajoutons encore que, lorsque les mots sont incapables d'exprimer la pensée sans la dénaturer, les gestes peuvent s'avérer être un bon substitut. En effet, on peut s'amuser du fait que le grand frère de Bernard, Charles, soit avocat mais ne parvienne pas à parler à son père. Manipulant les mots lors de ses plaidoiries, il est pourtant incapable de s'exprimer de manière adéquate lorsqu'il s'agit de ses propres émotions. Il trouve alors refuge dans le geste.

Charles s'approche. Il a tout compris. Il veut le donner à entendre à son père. Il voudrait lui témoigner sa pitié, sa tendresse, sa dévotion, mais, qui le croirait d'un avocat : il est on ne peut plus maladroit à s'exprimer ; ou peut-être devient-il maladroit précisément lorsque ses sentiments sont sincères. Il embrasse son père. La façon insistante qu'il a de poser, d'appuyer sa tête sur l'épaule de son père et de l'y laisser quelque temps, persuade celui-ci qu'il a compris.⁵

Or, ce mode d'expression fonctionne : le père et le fils se comprennent. Les actes sont ainsi à même d'exprimer quelque chose de trop subtil pour les mots. Il en va de même lorsque Sophroniska vient annoncer à Boris la mort de Bronja. Son apparence et son attitude suffisent pour que le jeune garçon saisisse la situation⁶. Enfin, alors que le vieux La Pérouse se retrouve logé à la pension Vedel, son attitude communique à Édouard son mécontentement sans qu'une parole soit nécessaire⁷. On constate ainsi que le silence allié aux gestes peut être un mode d'expression tout à fait viable. Les blancs et le non-dit sont donc des constituants importants de la langue des *Faux-monnayeurs* et lui confèrent une féconde ambiguïté que le lecteur est invité à résoudre.

¹ FM, p. 35.

² *Ibid.*, p. 35.

³ « Édouard avait observé Bernard et Sarah, le soir du banquet, assez pour comprendre à peu près ce silence. » *Ibid.*, p. 337.

⁴ David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 206.

⁵ FM, p. 31.

⁶ « [...] comme elle était en grand deuil, avant même qu'elle eût parlé il comprit tout. Ils étaient seuls dans la pièce. Sophroniska prit Boris dans ses bras et tous deux mêlèrent leurs larmes. » *Ibid.*, p. 363.

⁷ « Il affectait une manière cérémonieuse et comme gourmée, propre à maintenir entre nous de la distance et à me faire entendre : "C'est à vous que je dois d'être ici." » *Ibid.*, p. 343.

Le silence s'avère donc riche de signification chez nos trois romanciers. Dostoïevski, Proust et Gide présentent tous trois la prétention comme l'occasion de sous-entendus et les gestes seuls semblent souvent plus éloquents que les propos tenus. Même le non-dit se révèle un puissant moyen d'expression dans les trois textes de notre corpus. On remarque ainsi que nos auteurs parviennent à contourner le langage pour dire l'indicible et que leur moyens sont relativement similaires. Au travers d'une langue poétique, stimulant l'imagination du lecteur par l'imprécision ou par l'usage d'images et de micro-récits (fictifs ou non) *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* parviennent à exprimer des éléments indicibles et même à manipuler le lecteur. Car, en insufflant au cœur de leur langue une part calculée d'ambiguïté, Dostoïevski, Proust et Gide forcent ce dernier à devenir actif : il lui faut comprendre, interpréter et compléter le texte à sa manière¹. Le silence, le sous-entendu ainsi que le recours à l'image et à la fiction placent l'imagination du lecteur au centre du récit, ce qui favorise souvent des erreurs d'interprétation dont l'œuvre tire parti. En ouvrant des espaces libres dans leur langue et leur récit qui exigent d'être investis pour que le texte soit pleinement compris, les romanciers de notre corpus exigent de l'esprit du lecteur qu'il participe à l'élaboration du sens de l'œuvre². Ainsi Dostoïevski, Proust et Gide parviennent-ils à faire de leur public une de leur principale ressource d'expression.

Ces trois auteurs perçoivent donc le langage comme un système à bousculer. Puisque la langue est décevante, il faut en dépasser les limites pour permettre au sens d'advenir. En contournant les locutions toutes faites et en tirant parti de l'opacité des mots, les auteurs de notre corpus créent tous une œuvre à l'ambiguïté provocatrice : le lecteur est invité à renaître au langage pour en voir les dérives. En effet, il semble qu'on trouve dans les œuvres examinées ici deux sortes de langage, à la manière des écrits de Platon que Jacques Rancière étudie dans *L'inconscient esthétique*. Tout d'abord, il y a celle « qui ne peut dire autrement ce qu'elle dit ni s'arrêter de parler »³, celle qui parle pour ne rien dire. Ce serait celle truffée de tournures conventionnelles, celle qui se contente d'une expression approximative, celle qui oublie que le sens des mots peut varier d'une personne à l'autre. Or, « [à] cette parole muette et bavarde à la fois, s'oppose une parole en acte, une parole guidée par une signification à transmettre et un effet à assurer. C'est [...] la parole du maître qui sait à la fois expliciter sa parole et la réserver, la soustraire aux profanes et la déposer comme une

¹ Vincent Jouve dans *L'Effet personnage* note ainsi que « c'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. » [*op. cit.*, p. 41.]

² Le prix de cette collaboration peut d'ailleurs être le contre-sens ou l'assimilation erronée de la part du lecteur. C'est ainsi qu'à propos des *Faux-monnayeurs*, Pascal Dethurens écrit : « [...] lire c'est donc, en même temps que se tromper soi-même, inmanquablement échapper aux mots, faire l'expérience de l'erreur et trahir le récit. » (« L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs*, une poétique du vol », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 73.)

³ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 34

semence dans l'âme de ceux chez qui elle peut fructifier. »¹ Cette distinction de deux types de langage semble trouver toute sa pertinence ici. C'est justement pour se dresser contre une langue convenue et limitée que Dostoïevski, Proust et Gide insufflent dans leur texte une ambiguïté calculée : ainsi ils parviennent à dire sans dire, à « expliciter » et à « réserver » en même temps. Ils atteignent ainsi une « parole vivante » qui « bouleverse, persuade, édifie et entraîne les âmes ou les corps. »² Leur stratégie linguistique met ainsi en place une sorte de manipulation textuelle où le lecteur est un élément essentiel. En faisant reposer la signification de leur propos sur l'imagination de ce dernier, ils cherchent à faire advenir un sens fondé sur l'expérience de chacun. *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* recherchent ainsi constamment la collaboration du lecteur.

Or, en étudiant nos textes de plus près, il s'avère que cette participation forcée mise en place au niveau de la phrase se révèle être également essentielle au niveau macro-structurel de l'œuvre. Les romans de notre corpus exigeraient tous la collaboration active et consciente de leur lecteur non seulement lors du déchiffrement du texte mais aussi lors de la découverte de l'intrigue.

¹ *Ibid.*, p. 34

² *Ibid.*, p. 34.

Chapitre B) La lecture comme invitation à l'action.

Comme nous l'avons vu précédemment, les romanciers de notre corpus ont recours à l'esprit du lecteur pour que leur texte fasse véritablement sens. En effet, puisqu'il remplit instinctivement les vides sémantiques, le sens redevient complet : l'interprétation du lecteur permet de compléter la signification approximative du langage. Lorsque quelqu'un lit, son esprit remplit de lui-même les vides sémantiques qui pourraient lui rendre la compréhension du texte problématique. Nos auteurs ont ainsi bien conscience que leur écrit requiert la coopération d'un lecteur pour être complet. Celle-ci est cependant souvent de l'ordre de l'instinct, comme lorsqu'on anticipe l'événement suivant, qu'on se représente un personnage ou qu'on opère les liens logiques permettant une continuité d'intrigue. On participe alors inconsciemment à la construction de l'œuvre. Cependant, les romanciers de notre corpus ont pour ambition de dépasser la coopération primaire (celle nécessitant seulement du lecteur de déchiffrer le texte) pour créer une lecture active et consciente de l'être. Ils souhaitent transformer le lecteur en collaborateur investi. Pour cela, leur roman à chacun s'étoffe de dispositifs textuels et narratifs stratégiques afin d'engendrer une participation active à l'élaboration du sens et d'empêcher une lecture passive. Les textes de notre corpus font ainsi régulièrement appel au lecteur et le forcent à prendre conscience du rôle qu'il joue dans la construction du récit et donc, par continuité, dans la complétion du roman. Ces propos d'André Gide résument d'ailleurs cette intention et semblent pouvoir également s'appliquer à l'écriture des deux autres écrivains de notre corpus :

Le bien écrire que j'admire, c'est celui qui, sans se faire trop remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameubli. Mais ce que cherche, à l'ordinaire, le lecteur, c'est une sorte de tapis roulant qui l'entraîne. [...] Ce que je voudrais que soit ce roman ? un carrefour – un rendez-vous de problèmes.¹

Reflétant ces propos, les œuvres de Fiodor Dostoïevski, de Marcel Proust et d'André Gide invitent à une lecture active, consciente et investigatrice grâce à différents procédés narratifs. Par quels moyens *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* parviennent-ils à transformer le lecteur en enquêteur et quels sont les différents niveaux d'investissement qu'ils proposent ?

1) Un investissement forcé.

Comme l'a rappelé notre réflexion sur le langage, le lecteur est un constituant essentiel à l'établissement du sens du texte. Cette idée est déjà soulignée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 760.

Selon lui, le récit ne peut être complété que par le lecteur¹. On remarque donc que, de façon *a priori* paradoxale, un romancier accorde une certaine liberté à son lecteur en le contraignant à s'investir dans son œuvre. Mais celui-ci est-il alors tout à fait libre d'interpréter et de compléter le texte à sa guise ? Pas tout à fait. Car, comme Umberto Eco le rappelle, le texte planifie sa propre interprétation à travers un Lecteur Modèle, c'est-à-dire une entité prévue par le romancier et « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »² Le lecteur réel est donc invité, souvent de façon contraignante, à incarner ce Lecteur Modèle. Umberto Eco affirme ainsi :

Un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif. [Il faut] représenter un texte comme un système de nœuds ou de « joints » et indiquer où — à quels nœuds — la coopération du Lecteur Modèle est attendue et stimulée.³

Selon le critique, tout texte organiserait donc sa réception avec attention à travers la mise en place d'un Lecteur Modèle, tout particulièrement à certains moments clés.

Ces observations se reflètent d'ailleurs dans les romans de notre corpus : Dostoïevski, Proust et Gide mettent chacun en place une stratégie pour forcer leur lecteur à correspondre à leur Lecteur Modèle, soit un être s'investissant consciemment dans le texte pour parvenir à une interprétation personnelle. D'ailleurs, ce jeu manipulateur est souligné par la critique chez nos trois auteurs. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard affirme ainsi :

Croire que Dostoïevski laisse le champ libre à l'imagination du lecteur, croire qu'il existe, dans son œuvre, une zone de liberté, une sorte de vide que nous pourrions remplir à notre gré, c'est méconnaître profondément le sens de son génie. Le romancier cherche d'abord à révéler la vérité ; la zone de silence, dans son œuvre, est celle des évidences fondamentales ; c'est la zone des principes premiers qu'on ne formule pas, car le roman lui-même doit les suggérer au lecteur.⁴

Le critique affirme ainsi que Dostoïevski donne la primauté à la contrainte : la liberté du lecteur ne serait qu'illusoire puisque tout espace laissé à l'interprétation serait déjà prérempli de façon implicite par le texte. Cette affirmation, bien qu'un peu absolue, comme nous le verrons par la suite, souligne que le romancier choisit soigneusement les passages laissés à élucider : la liberté interprétative du lecteur demeure sous l'autorité du texte et son activité est balisée avec soin. Jean-Yves Tadié, lui, remarque qu'« un des traits de l'esthétique proustienne est que l'auteur a sans cesse l'avantage sur le lecteur, grâce à un art extraordinaire de la prévision [...] »⁵ Marcel Proust planifierait donc avec attention le cheminement de celui-ci. Enfin, Pierre Masson affirme que « lire du

¹ « Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire. [...] Parce qu'il est à actualiser, un texte est incomplet [...] » Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.* p. 68.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 284.

⁵ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, pp. 364-365.

Gide, c'est participer à un grand jeu. »¹ Il suggère ainsi que le lecteur des *Faux-monnayeurs* doit se soumettre à des règles pour parvenir à « gagner » lors de sa lecture, c'est-à-dire à déchiffrer l'œuvre de façon optimale. L'investissement dans la construction du récit est ainsi imposé aux lecteurs de ces romans par le jeu du texte. Mais comment les auteurs de notre corpus mettent-ils en place cette sorte de jeu de piste obligeant le lecteur à le suivre ?

(a) *La mise au défi du lecteur par le narrateur : la programmation d'un comportement de lecture.*

Un des premiers stratagèmes décelables consiste en la programmation de l'attitude du lecteur envers l'œuvre. Certes, un texte ne peut pas avoir d'emprise sur le contexte culturel dans lequel il est lu, mais il peut influencer les dispositions du lecteur. Vincent Jouve remarque ainsi que :

[...] même dans les cas limites (le sujet referme le livre pour protester contre le rôle qu'on lui fait jouer), la réaction du lecteur réel reste *déterminée* par la position du lecteur virtuel. C'est à travers le rôle romanesque qui lui est réservé que le lecteur individuel réagit au texte.²

Impossible donc pour le lecteur réel de sortir des limites que le texte lui impose sans le contester directement. En effet, le romancier a à sa disposition diverses ressources pour pousser le lecteur à correspondre au Lecteur Modèle. Parmi les différentes techniques disponibles, on peut penser au procédé de *captatio benevolentiae*, dont le but est d'attirer la sympathie du lecteur. Cependant, les romans étudiés ici mettent moins en place une *captatio benevolentiae*, cherchant à susciter la bienveillance, qu'une sorte de *captatio superbiae*, cherchant à piquer la fierté. Les textes de notre corpus semblent en effet lancer un défi à leur lecteur en dépeignant un narrataire soit ignorant soit très compétent. Rappelons que le narrataire diffère du Lecteur Modèle : le premier, incarnation d'un lecteur au sein du texte, est ici utilisé comme un outil pour que le lecteur réel se rapproche le plus possible du second, entité idéale capable de déchiffrer parfaitement le texte. Voyons de quelle façon nos romans lancent un défi à leur lecteur réel.

Les Frères Karamazov s'ouvrent par une préface intitulée « От автора » (« de l'auteur »). Le lecteur commence donc le livre par ces quelques mots provenant *a priori* de Fiodor Dostoïevski lui-même³. Il s'attend ainsi à la présentation du sujet et à la justification de celui-ci, ou encore à une *captatio benevolentiae*, procédé fréquent dans les textes introductifs. Pourtant, loin des traditions rhétoriques, cette préface se révèle finalement être moins une présentation de l'œuvre qu'une sorte de

¹ Pierre Masson, *Le Roman-somme d'André Gide*, *op. cit.*, p. 143.

² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 19.

³ Nous avons vu dans le I-B de notre travail que l'identité de cet « auteur » devient rapidement ambiguë lors l'entrée dans le récit. La question demeure s'il s'agit ici de la voix de Dostoïevski lui-même ou de l'auteur fictif des *Frères Karamazov*, également narrateur du récit.

mise à l'épreuve du lecteur.

Dès l'ouverture, l'auteur annonce être « dans une certaine perplexité »¹ devant son roman et surtout devant son héros, qui « n'est pas un grand homme »². Il relaye ainsi les questions « inévitables »³ du narrataire, lecteur fictif inscrit dans les lignes de la préface.

[...] чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? Что сделал он такого? Кому и чем известен? Почему я, читатель, должен тратить время на изучение фактор его жизни?⁴

Le roman est ainsi immédiatement abordé à travers l'idée d'étude (« изучение ») : son sujet devrait permettre au lecteur d'en tirer un apprentissage. Ce premier paragraphe se termine sur ces interrogations laissées en suspens auxquelles le Lecteur Modèle est indirectement invité à réfléchir. Or, dès le début du deuxième paragraphe, « l'auteur » se contente d'une réponse ambiguë :

Может быть, увидите сами из романа.⁵

L'exigence quasi caricaturale du lecteur qui souhaite qu'on lui présente dès le début l'intérêt de l'œuvre et l'absence de réponse ferme de « l'auteur » tournent en dérision ce désir de savoir exactement à quoi s'attendre dans le récit qu'on s'apprête à lire. La réponse un peu moqueuse de « l'auteur » invite le lecteur à chercher la réponse par lui-même à travers sa lecture personnelle. Ce dernier devra donc s'engager dans le récit sans savoir ce qu'il y trouvera.

Puis, « l'auteur » retourne à des procédés classiques de *captatio benevolentiae* en faisant une présentation négative d'Aliocha pour obtenir l'indulgence du lecteur. Il ne pense pas pouvoir argumenter l'aspect « remarquable »⁶ de son héros, mais souligne que ce dernier est « un homme étrange, voire un original »⁷, attisant ainsi la curiosité du lecteur. Cependant, il nie immédiatement après tout intérêt de cette originalité du personnage principal.

Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?⁸

« L'auteur » se permet ici une affirmation légèrement ironique en formulant une loi générale. Ces phrases prennent en apparence le lecteur en otage : le présent gnominique, la phrase courte et percutante, sonnante comme une maxime et la question rhétorique finale exigent l'assentiment

¹ FK, p. 1. [«[...] нахожусь в некотором недоумении.» BK, p. 9.]

² FK, p. 1. [«[...] человек он отнюдь не великий [...]» BK, p. 9.]

³ FK, p. 1. [«неизбежные» BK, p. 9.]

⁴ BK, p. 9. [« En quoi Alexéï Fiodorovitch est-il remarquable pour avoir été choisi comme votre héros ? Qu'a-t-il fait ? De qui est-il connu et pourquoi ? Ai-je une raison, moi lecteur, de consacrer mon temps à étudier sa vie ? » FK, p. 1.]

⁵ BK, p. 9. [« Peut-être ; vous le verrez vous-même dans le roman. » FK, p. 1.]

⁶ «Для меня он примечателен но решительно сомневаюсь успею ли это доказать читателю.» BK, p. 9. [« À mes yeux il est remarquable mais je doute fort de parvenir à convaincre le lecteur. » FK, p. 1.]

⁷ FK, p. 1. [«[...] это человек странный, даже чудак.» BK, p. 9.]

⁸ BK, p. 9. [« Mais loin de conférer un droit à l'attention, l'étrangeté et l'originalité nuisent, surtout quand tout le monde s'efforce de coordonner les individualités et de dégager un sens général de l'absurdité collective. L'original, dans la plupart des cas, c'est l'individu qui se met à part. N'est-il pas vrai ? » FK, p. 1.]

du lecteur. Ce dernier semble alors perdre toute raison de commencer ce roman puisque l'auteur lui-même affirme que l'originalité ne mérite pas qu'on l'étudie. Cependant, on peut voir dans cette interrogation finale une provocation ironique. L'auteur lance en réalité un défi à son lecteur : celui de diverger d'opinion. Ceci constitue la première épreuve du lecteur : avoir la force de se libérer de la parole de l'auteur pour aller contre cette affirmation.

En effet, le troisième paragraphe s'ouvre sur « l'auteur » supposant que son lecteur le contredit.

Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом и ответите: «Не так» или «не всегда так», то я, пожалуй, и ободрюсь духом насчет значения героя моего Алексея Федоровича.¹

Celui qui répond « non » est celui qui trouvera de l'intérêt à lire le roman. En effet, « l'auteur » nie ensuite son affirmation initiale et révèle qu'il souhaitait être contredit.

Ибо не только чужак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи [...] от него оторвались...²

Ainsi penser par soi-même et être en désaccord avec les propos tenus par « l'auteur » est, dès la préface, présenté comme une attitude requise par le texte.

Le quatrième paragraphe marque ensuite le retour au dénigrement de l'œuvre et à la *captatio benevolentiae* traditionnelle. « L'auteur » nie l'utilité de sa préface, constituée d'« explications confuses et dénuées d'intérêts »³ et suggère que son œuvre n'a pas besoin de justification⁴. Il précise cependant la structure de son roman : le tome que le lecteur a entre les mains n'est qu'une introduction au second tome, le « principal »⁵. « L'auteur » affirme ainsi que ce premier récit ne trouvera son intérêt qu'à la lecture du second, encore à paraître, dépréciant à nouveau son œuvre. Ce paragraphe s'achève lui aussi sur une interrogation rhétorique :

[...] если уж я, то есть сам биограф, нахожу, что и одного-то романа, может быть, было бы для такого скромного и неопределенного героя излишне, то каково же являться с двумя и чем объяснить такую с моей стороны заносчивость?⁶

Or, le cinquième et dernier paragraphe laisse le lecteur sans réponses : « l'auteur » avoue n'avoir jamais eu l'intention de résoudre les différents problèmes qu'il a soulevés lui-même.

Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения. Разумеется, прозорливый читатель уже давно угадал, что я с самого начала к тому клонил, и только досадовал

¹ БК, p. 9. [« Eh bien, c'est si vous n'êtes pas d'accord avec cette dernière thèse et si vous me répondez : "Non", ou "Pas toujours", que, peut-être, je me sentirai reprendre courage au sujet de l'importance de mon héros Alexéi Fiodorovitch. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 1.]

² БК, pp. 9-10. [« Car non seulement l'original n'est « pas toujours » l'individu qui se met à part, mais il lui arrive de détenir la quintessence du patrimoine commun, alors que ses contemporains l'ont répudié pour un temps. » FK, p. 1.]

³ FK, p. 1. «[...] весьма нелюбопытные и смутные объяснения [...]» [БК, p. 10.]

⁴ «[...]Понравится – так и так прочтут [...]» БК, p. 10. [« [...] — si mon œuvre plaît, on la lira — [...] » FK, p. 1.]

⁵ FK, p. 2. [«главный» БК, p. 10.]

⁶ БК, p. 10. [« [...] si moi, biographe, je trouve qu'un roman eût suffi pour un héros aussi modeste, aussi vague, comment me présenter avec deux et justifier une telle prétention ? » FK, p. 2.]

на меня, зачем я даром трачу бесплодные слова и драгоценное время. На это отвечу уже в точности: тратил я бесплодные слова и драгоценное время, во-первых, из вежливости, а во-вторых, из хитрости: «все-таки, дескать, заранее в чем-то предупредил».¹

On constate ainsi qu'entre le quatrième et le cinquième paragraphe a lieu la même rupture qu'entre le premier et le deuxième : « l'auteur » pose des questions auxquelles il refuse de répondre. Il dévoile ici sans ambiguïté le jeu auquel il s'est adonné : susciter les interrogations du lecteur pour les laisser en suspens. Toute cette préface n'était en réalité qu'une impasse, qu'un piège pour la curiosité du lecteur naïf. Car le paragraphe final, en évoquant le « lecteur perspicace »², qui a vu clair dans le jeu de « l'auteur » dès le début, implique qu'il existe également un lecteur crédule, s'attendant à obtenir des réponses. Il semble cependant improbable qu'un « lecteur perspicace » puisse se douter des intentions de « l'auteur » dès le début de la préface : l'existence même de ce texte liminaire suggère qu'il contient une information de valeur. Ces lecteurs clairvoyants évoqués ici semblent bien peu nombreux dans la réalité. Le lecteur réel ne peut qu'admirer ces êtres éclairés et les prendre en exemple.

Cette préface affirme tout de même avoir une utilité : l'auteur l'a écrite « par ruse, afin qu'on soit prévenu »³. Ce contre quoi prévient le texte peut *a priori* être le fait que le roman risque de décevoir. Pourtant, une lecture plus « perspicace » pourrait deviner que c'est en réalité pour avertir le lecteur de la bonne marche à suivre. L'attitude des lecteurs clairvoyants jouerait ainsi le rôle d'exemple : pour déchiffrer correctement ce roman, il faut se défier des paroles de « l'auteur ». Il annonce également que, dans ce récit, de nombreuses questions n'auront pas de réponse.

Enfin, à la fin de cette préface, « l'auteur » suggère indirectement la façon dont il voudrait être lu. Après avoir finalement reconnu être heureux de la bipartition de son récit⁴, il insiste sur la liberté du lecteur dans sa découverte du roman :

Конечно, никто ничем не связан; можно бросить книгу и с двух страниц первого рассказа, с тем чтоб и не раскрывать более. Но ведь есть такие деликатные читатели, которые непременно захотят дочитать до конца, чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики.⁵

¹ БК, р. 10. [« Désespérant de résoudre ces questions, je les laisse en suspens. Naturellement, le lecteur perspicace a déjà deviné que tel était mon but depuis le début, et il m'en veut de perdre un temps précieux en paroles inutiles. À quoi je répondrai que je l'ai fait par politesse, et ensuite par ruse, afin qu'on soit prévenu. » FK, р. 2.]

² FK, р. 2. [« прозорливый читатель » БК, р. 10.]

³ FK, р. 2. [« [...] из хитрости: “все-таки, дескать, заранее в чем-то предупредил.” » БК, р. 10.]

⁴ « Впрочем, я даже рад тому, что роман мой разбился сам собою на два рассказа “при существенном единстве целого” [...] » БК, р. 10. [« Au reste, je suis bien aise que mon roman se partage de lui-même en deux récits “tout en conservant son unité intégrale” [...] » FK, р. 2.]

⁵ БК, р. 10. [« Sans doute, chacun est libre ; on peut fermer le livre dès les premières pages du premier récit pour ne plus le rouvrir. Mais il y a des lecteurs délicats qui veulent aller jusqu'au bout, pour ne pas faillir à l'impartialité ; tels sont, par exemple, tous les critiques russes. » FK, р. 2.]

La souveraineté du lecteur est ici soulignée : libre à lui de fermer le livre avant la fin. Cependant, « l'auteur » critique tout de même indirectement ceux qui abandonnent leur lecture en cours de route en leur opposant les « lecteurs délicats »¹. La généralisation finale sonne comme une provocation envers les critiques russes, supposés être consciencieux : ceux-ci sauront-ils se montrer à la hauteur de ces louanges ? L'ironie demeure palpable dans la suite du texte :

Так вот перед такими-то все-таки сердцу легче: несмотря на всю их аккуратность и добросовестность, все-таки даю им самый законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа.²

Ceci sonne comme une mise au défi : celui qui accepte cet argument pour abandonner sa lecture n'est pas un lecteur délicat et est donc indigne d'être un critique russe.

« L'auteur » de la préface fait donc de ce texte liminaire une sorte de lettre de défi pour son lecteur. Celui-ci, mis devant l'exemple des « lecteurs délicats », est poussé à lire l'œuvre en entier s'il souhaite appartenir à cette catégorie sélective. De même, s'il souhaite devenir un « lecteur perspicace », il doit accepter que le texte ne fournisse pas de réponses à toutes les questions qu'il pose : il lui faut les chercher de lui-même. La préface présente également d'emblée « l'auteur » comme un être hésitant, et même manipulateur, dont les affirmations se contredisent régulièrement. Il semble qu'elle ait pour enjeu de pousser le lecteur à s'en méfier. Ce dernier, s'il a joué malgré lui le rôle du lecteur naïf, est probablement touché dans sa fierté et modifiera sa façon de lire. Cette préface qui commençait sur le ton de la *captatio benevolentiae*, faisant du lecteur le seul juge de la valeur de l'œuvre, se révèle finalement lui lancer un défi : afin d'être digne du roman, il devra user de son esprit critique et de sa persévérance.

On peut entendre un écho de cette préface, encore présente dans l'esprit du lecteur, dans la dernière phrase du chapitre I de la première partie. À propos de Fiodor Pavlovitch, le narrateur affirme ainsi :

В большинстве случаев люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы вообще о них заключаем. Да и мы сами тоже.³

Cette adresse inattendue au lecteur grâce à l'usage du pronom personnel « мы » (« nous ») lui remémore sa tendance naturelle à la naïveté. Cette fin de chapitre peut ainsi être considérée comme une piqûre de rappel : le lecteur ne doit pas oublier, pour lire ce roman correctement, d'être « perspicace », c'est-à-dire méfiant et critique.

Fiodor Dostoïevski joue ainsi avec son lecteur dès la préface des *Frères Karamazov* et parvient

¹ FK, p. 2. [«ДЕЛИКАТНЫЕ ЧИТАТЕЛИ» БК, p. 10.]

² БК, p. 10. [« On se sent le cœur léger vis-à-vis d'eux. Malgré leur conscience méthodique, je leur fournis un argument des plus fondés pour abandonner le récit au premier épisode du roman. » FK, p. 2.]

³ БК, p. 16. [« Bien souvent les gens, même méchants, sont plus naïfs, plus simples, que nous ne le pensons. Nous aussi d'ailleurs. » FK, p. 8.]

à susciter sa curiosité tout en lui donnant indirectement des indications sur l'attitude à avoir. Il démontre ainsi sa maîtrise de la manipulation du lecteur. Remarquons qu'il se vantait déjà de cette capacité en 1868, à propos du début de son roman *L'Idiot* :

Certes, il ne s'agit que de l'introduction et il est bien que rien ne soit encore compromis ; mais presque rien, non plus, n'est éclairci, rien n'est posé. Mon unique désir est qu'elle suscite au moins quelque curiosité chez le lecteur, afin qu'il ait envie de s'attaquer à la deuxième.¹

Ces propos semblent s'appliquer parfaitement à l'ouverture des *Frères Karamazov*. Dans cette œuvre aussi, rien n'est « compromis » ni « éclairci » dès l'introduction. Là encore, Dostoïevski cherche à susciter de la « curiosité » chez son lecteur afin qu'il « s'attaque » (avec toute la férocité possible) à la suite de l'œuvre.

On retrouve cette provocation du lecteur dans *À la recherche du temps perdu* où le narrateur s'adresse parfois au lecteur en tant qu'auteur et non en tant que héros de sa propre vie. Dans *Proust et son narrataire*, Pascal Ifri recense et étudie ces passages où l'auteur intradiégétique s'adresse à son narrataire. Or, on remarque que ces interventions ont souvent pour enjeu d'orienter les pensées de ce dernier ou de justifier les péripéties racontées. Dans *La Prisonnière*, on trouve ainsi une longue adresse où « l'auteur » devance et brise les potentielles critiques du lecteur :

Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusquât de peintures si étranges. D'une part (et ceci est le petit côté de la chose), on trouve que l'aristocratie semble proportionnellement, dans ce livre, plus accusée de dégénérescence que les autres classes sociales. [...]

Ce serait une objection plus grave, si elle était fondée, de dire que tout cela nous est étranger et qu'il faut tirer la poésie de la vérité toute proche. L'art extrait du réel le plus familier existe en effet et son domaine est peut-être le plus grand. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même arriver à les comprendre, qu'elles s'étalent devant nous comme un spectacle sans cause.²

Cette adresse au narrataire devient l'occasion d'une attaque du narrateur contre des critiques qui n'ont pas encore été formulées. Le narrateur répond ainsi au premier reproche en remarquant que, puisqu'il observe principalement la noblesse, de nombreuses caractéristiques physiques, renforcées sur différentes générations, ressortent et que, de plus, des traits de caractère s'y ajoutent. La seconde critique est, elle, traitée plus sérieusement : le lecteur pourrait ne pas se sentir concerné par les histoires que l'auteur raconte, car elles seraient trop éloignées de lui. Remarquons que cette objection « grave » est présentée comme infondée avant même d'être formulée. Le lecteur n'a donc pas le temps de prendre cette critique au sérieux qu'elle est déjà niée. En effet, « l'auteur » affirme

¹ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Sofia Alexandrovna Ivanova », 1^{er}/13 janvier 1868, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 293.

² *P*, pp. 555-556.

sans ambages l'intérêt d'une poésie du mystère : « un spectacle sans cause » crée de la beauté et le fait que le lecteur ait du mal à comprendre certains actes participe au charme de l'œuvre. L'interrogation et la recherche sont donc des éléments importants de la poétique du roman et le lecteur est encouragé à lire malgré son incompréhension car c'est ainsi que la beauté surgit. Dans ce passage, l'auteur semble mettre au défi le lecteur de « s'offusquer » de son récit. Et en effet, ce dernier peut difficilement adopter les critiques formulées ici car « l'auteur » balaie deux arguments qu'il juge ineptes : si après avoir lu ses justifications, le lecteur persévère à faire siennes ces contestations, il serait dans l'absurde situation de soutenir des éléments faux. Par la suite, le narrateur continue à donner la parole au narrataire de l'œuvre, personne décidément sceptique.

« Une jeune couturière dans le monde ? dira-t-on, quelle invraisemblance ! » Si l'on y songe, il n'était pas moins invraisemblable qu'autrefois Albertine vînt me voir à minuit, et maintenant vécût avec moi. Et c'eût peut-être été invraisemblable d'une autre, mais nullement d'Albertine, sans père ni mère, menant une vie si libre qu'au début je l'avais prise à Balbec pour la maîtresse d'un coureur, ayant pour parente la plus rapprochée Mme Bontemps qui déjà chez Mme Swann n'admirait chez sa nièce que ses mauvaises manières et maintenant fermait les yeux sur tout si cela pouvait la débarrasser d'elle en lui faisant faire un riche mariage où un peu de l'argent irait à la tante [...].¹

Là encore, le narrateur place le lecteur dans une position fautive. À travers le narrataire, il formule une critique que le lecteur réel n'a pas l'occasion de prendre sérieusement en compte : celle-ci est d'emblée ridiculisée par l'accent outré attribué au narrataire. Le narrateur conteste l'idée qu'une couturière dans le monde soit invraisemblable avec un admirable pied de nez. En effet, ici, il prétend prouver la crédibilité d'un événement fictif grâce à l'existence d'un autre élément fictif. Pour démontrer la véracité de cette intrigue, il se fonde sur le fait que le lecteur n'a pas contesté le fait qu'Albertine vive chez lui : puisque cette dernière péripétie est vraisemblable, pourquoi la première ne le serait-elle pas ? En utilisant le fait qu'Albertine réside chez lui comme un point de comparaison avéré, le narrateur renforce ainsi l'illusion réaliste. Le lecteur est ici en quelque sorte « mis au défi » de considérer une couturière dans le monde comme une invraisemblance. En faisant cela, il tiendrait tête au narrateur alors que celui-ci ne laisse pas de place au doute dans son discours. Même, il remettrait en cause une des principales péripéties de l'œuvre (l'aventure du héros et d'Albertine) et reconnaîtrait finalement que le récit qu'il suit depuis plusieurs tomes est faux. Face à cette provocation, le lecteur est forcé d'accepter des éléments pourtant étonnants.

Plus loin dans *La Prisonnière*, un nouvel aspect du récit surprend le narrataire. Cependant, le narrateur ne permet pas que cette péripétie soit rejetée à cause de son invraisemblance.

Comment, M. de Charlus vainement attendu tous les jours de l'année par tant d'ambassadeurs et de duchesses, ne dînant pas avec le prince de Croy parce qu'on donne le pas à celui-ci, M. de Charlus, tout le temps qu'il dérobe à ces grandes dames, à ces grands seigneurs, le passait chez la nièce d'un giletier ?

¹ *Ibid.*, p. 557.

D'abord, raison suprême, Morel était là. N'y eût-il pas été, je ne vois aucune invraisemblance, ou bien alors vous jugez comme eût fait un commis d'Aimée. Il n'y a guère que les garçons de restaurant pour croire qu'un homme excessivement riche a toujours des vêtements nouveaux et éclatants, et qu'un monsieur tout ce qu'il y a de plus chic donne des dîners de soixante couverts et ne va qu'en auto. Ils se trompent. Bien souvent un homme excessivement riche a toujours un même veston râpé. Un monsieur tout ce qu'il y a de plus chic, c'est un monsieur qui ne fraye dans le restaurant qu'avec les employés et, rentré chez lui, joue aux cartes avec ses valets. Cela n'empêche pas son refus de passer après le prince Murat.¹

La surprise du narrataire est à nouveau formulée d'une manière relativement ridicule à travers le ton exagéré et les considérations sociales snobs de l'exclamation interrogative. Afin de rectifier les réflexions du lecteur incrédule, le narrateur le compare à « un commis d'Aimé » ou à « un garçon de restaurant », position socialement basse par rapport à celle du héros. Pour ce narrataire snob, cette assimilation est honteuse. Celui-ci, et le lecteur avec lui, n'a d'autre choix que de s'adapter à cette nouvelle peinture sociale, s'il ne veut pas être tourné en ridicule. Il lui faut ainsi réviser son jugement et ne plus assimiler la richesse au brillant et au chic. Sous la houlette dirigiste du narrateur, n'hésitant pas à attaquer sa fierté pour parvenir à ses fins, le lecteur est remis sur le chemin jugé adéquat.

Toujours dans *La Prisonnière*, le narrateur donne même indirectement une tâche à son lecteur. En effet, alors qu'il ne rapporte pas la réaction d'un personnage, il prend pour excuse le fait que « l'attitude, à ce moment-là, de la duchesse de Guermantes, peut facilement être imaginée »². L'usage de l'adverbe « facilement » suggère que cette tâche est une chose aisée. Ce sous-entendu empêche le lecteur de critiquer le manque de détails du récit : il devrait être capable de les reconstituer de lui-même. Le lecteur est donc mis au défi d'imaginer l'attitude de la duchesse de Guermantes et ainsi de participer à la création romanesque.

Enfin, dans *Albertine disparue*, le narrateur donne une précision comme si celle-ci était une répétition pour un lecteur nouveau ou inattentif.

Une autre erreur encore que tout jeune lecteur peu au courant eût été porté à faire eût été de croire que le baron et la baronne de Forcheville faisaient part en tant que parents et beaux-parents du marquis de Saint-Loup, c'est-à-dire du côté Guermantes. Or de ce côté ils n'avaient pas à figurer puisque c'était Robert qui était parent des Guermantes et non Gilberte. Non le baron et la baronne de Forcheville malgré cette fausse apparence figuraient du côté de la mariée, il est vrai, et non du côté Cambremer, à cause non pas des Guermantes, mais de Jupien, dont notre lecteur plus instruit sait qu'Odette était la cousine germaine.³

Ce passage établit une distinction entre les lecteurs à partir de leur degré de connaissances. Le narrateur prend ainsi soin de rectifier l'erreur du « jeune lecteur peu au courant » qui, peut-être, commence la *Recherche* par ce tome sans avoir lu les précédents. Le fait que le narrateur prenne soin

¹ *Ibid.*, p. 559.

² *Ibid.*, p. 740.

³ *AD*, p. 251. Nous soulignons.

de corriger ce genre de fautes de compréhension souligne que la *Recherche* est un tout : c'est parce que ce lecteur étourdi lit l'œuvre de manière aléatoire que le narrateur doit effectuer ces rappels dont le « lecteur plus instruit » n'a pas besoin. Ce dernier incarne un lecteur fictif idéal similaire au « lecteur perspicace » de la préface des *Frères Karamazov*. Car en effet, cette information n'est pas donnée dans le roman : aucun lecteur n'est donc assez « instruit » pour égaler ce lecteur trop éclairé. Le narrateur imagine ici un personnage qui est parvenu à déchiffrer des informations qui ne sont pas données¹. Néanmoins, le lecteur réel, lisant la *Recherche* pour la première fois, ignore peut-être que cette information n'est donnée nulle part. S'il a effectivement commencé par ce tome, il lui est indirectement suggéré de recommencer sa lecture depuis *Du côté de chez Swann*. S'il a lu l'intégralité des livres précédents, peut-être pense-t-il avoir oublié cette information : le voilà alors poussé à être plus attentif et à chercher à lire entre les lignes.

D'une manière plus diffuse que Dostoïevski, Proust s'amuse ainsi à provoquer son lecteur dans des moments de discussion entre l'auteur (ou le narrateur) et le narrataire. Ses différentes bravades ont pour but d'étouffer les contestations sur la vraisemblance du récit ou de faire adopter une attitude spécifique au lecteur, comme faire usage de son imagination ou bien lire avec une attention plus soutenue. Différents défis au lecteur sont bien disséminés au sein de la *Recherche*.

Il semble que cette attitude provocatrice ne se retrouve qu'en sourdine dans *Les Faux-monnayeurs*. On peut trouver deux sortes de mises au défi dans cette œuvre. D'abord, certains propos tenus par des protagonistes peuvent être perçus comme des provocations indirectes suggérant au lecteur quelle attitude prendre. On trouve par exemple ce genre de discours à double destination dans les propos méprisants pour son lectorat que tient Édouard. Devant les critiques de Sophroniska qui reproche au romancier la « psychologie toute faite »² de ses personnages, il argumente que celle-ci est « la seule [...] qui puisse contenter les lecteurs »³. La personne lisant ces lignes peut prendre cette remarque de manière personnelle : elle est en effet indirectement rabaissée par ces propos condescendants. Cette provocation voilée aurait pour but de pousser le lecteur à faire mentir Édouard en ne se contentant pas de protagonistes à la psychologie simpliste. De même, lorsque ce dernier parle du roman qu'il est en train d'écrire, intitulé *Les Faux-monnayeurs*, il se préoccupe de l'accusation d'in vraisemblance qu'on pourrait lui adresser à propos des relations entre les personnages. Édouard écrit ainsi :

Il sera difficile, dans *Les Faux-Monnayeurs*, de faire admettre que celui qui jouera ici mon personnage ait pu, tout en restant en bonnes relations avec sa sœur, ne connaître point ses enfants.⁴

¹ On peut évidemment penser que cette information aurait été fournie dans une version achevée de la *Recherche*. Cependant, cette hypothèse ne peut être vérifiée.

² *FM*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 93.

Le lecteur réel se trouve alors dans la situation de faire ce même reproche. Or, en reconnaissant ce fait véridique comme difficile à croire, Édouard le rend vraisemblable. L'hésitation et le doute d'un personnage imaginaire rendent crédible cette situation étonnante. André Gide utilise l'invraisemblance même comme preuve de réalité, rappelant la façon dont Marcel Proust justifie la fiction par la fiction. Dans ce passage, on peut déceler une sorte de défi à deux niveaux. Tout d'abord, Édouard suppose que le lecteur moyen accuserait l'auteur d'invraisemblance, suggérant ainsi au lecteur réel que douter de cet élément le fait appartenir à la masse. De même, au niveau métaromanesque, André Gide semble mettre le lecteur au défi de trouver à redire à cette justification fictive. Cette adresse indirecte au lecteur cherche ainsi à orienter son appréhension du récit. Toutefois, dans ces discours à doubles destinataires, indirectement adressés au lecteur réel, ne se trouvent pas que des défis : on y découvre également de discrètes *captatio benevolentiae*. Par exemple, en parlant du projet de roman d'Édouard, Sophroniska met ce dernier en garde :

Mais, vous savez, dans les romans, c'est toujours dangereux de présenter des intellectuels. Ils assomment le public ; on ne parvient à leur faire dire que des âneries, et, à tout ce qui les touche, ils communiquent un air abstrait.¹

Cet avertissement, situé dans un chapitre où, justement, Édouard s'étend sur la théorie romanesque et où Laura s'est moquée de lui pour cela, sonne comme une excuse un peu ironique adressée aux lecteurs.

Cependant, dans *Les Faux-monnayeurs*, on remarque que la lecture en elle-même est une sorte de mise au défi. Certaines indications paraissent être des avertissements sur la difficulté de la lecture à venir. Ainsi, dans le chapitre VII de la deuxième partie, plusieurs phrases du narrateur peuvent avoir valeur d'avertissements. En effet, ce dernier souligne qu'il ignore la direction que prend son récit et fait part de ses craintes quant à l'avenir des protagonistes². Ces indications ne sont pas véritablement des provocations : elles sont plutôt là pour susciter l'inquiétude. De cette façon, le narrateur met en quelque sorte le lecteur au défi de s'aventurer dans ce chemin épineux qu'est la lecture des *Faux-monnayeurs*. De même, des questions sans réponse sont parfois adressées au lecteur, sous-entendant que ce dernier doit chercher la conclusion de lui-même³. Ainsi, l'interrogation à propos d'Olivier allant retrouver Bernard (« Qui dira s'il n'est pas encore plus pressé de se montrer à lui que de le revoir ? »⁴) sonne comme un appel au lecteur : il est le seul à pouvoir résoudre cette

¹ *Ibid.*, p. 185.

² « Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend son souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit. [...] Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours. » *Ibid.*, pp. 215-216.

³ « Qui dira s'il n'est pas encore plus pressé de se montrer à lui que de le revoir ? » *Ibid.*, p. 254. ; « Eh quoi ? Sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse ? Est-ce par insensibilité qu'il la quitte ainsi ? Je ne sais pas. » *Ibid.*, p. 296.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

question. Ainsi, le narrateur des *Faux-monnayeurs*, à la différence de celui des *Frères Karamazov* et de celui de la *Recherche*, n'est pas dans une relation directe de provocation avec son lecteur. Il semble plutôt chercher à l'inquiéter ou à lui suggérer quelle attitude adopter lors de sa lecture, et ne touche que rarement à sa fierté.

Outre le narrateur, certains personnages donnent aussi des indications qui peuvent être assimilées à des conseils ou à des avertissements. Ainsi, Pauline, en parlant des usages des romanciers, déclare :

Vous savez bien qu'il n'y a rien de tel pour s'éterniser, que les situations fausses. C'est affaire à vous, romanciers, de chercher à les résoudre. Dans la vie, rien ne se résout ; tout continue. On demeure dans l'incertitude ; et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir ; en attendant, la vie continue, tout comme si de rien n'était.¹

Le lecteur est ainsi prévenu : le roman n'aura probablement pas de résolution ferme. À nouveau, il semble que ces propos soient plus un défi de continuer la lecture qu'une véritable provocation. En cherchant à décourager les lecteurs peu investis, le texte semble inviter seuls les plus aventureux à continuer leur exploration du roman.

Ce défi de lire est perpétué par l'existence du *Journal des Faux-Monnayeurs*. Édouard, dans le roman, fait allusion au carnet qu'il tient pendant qu'il travaille à son œuvre. Il en parle ainsi :

[...] c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant... C'est-à-dire qu'au lieu de me contenter de résoudre, à mesure qu'elle se propose chaque difficulté (et toute œuvre d'art n'est que la somme ou le produit des solutions d'une quantité de menues difficultés successives), chacune des difficultés, je l'expose, je l'étudie. Si vous voulez, ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général.²

Il s'agit ici d'une évocation indirecte du *Journal des Faux-Monnayeurs* que tient André Gide et qui paraît en 1927, deux ans après la publication du roman. À travers les propos d'Édouard et la publication de ce journal, Gide pousserait-il les lecteurs à aller lire au-delà du roman, jusque dans ce carnet où l'histoire continue peut-être ? Y aurait-il là une mise au défi d'être plus curieux ? Dans le roman, Édouard continue ainsi :

Si vous voulez, ce carnet contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général. Songez à l'intérêt qu'aurait pour nous un semblable carnet tenu par Dickens, ou Balzac ; si nous avions le journal de *L'Éducation sentimentale*, ou des *Frères Karamazov* ! l'histoire de l'œuvre, de sa gestation ! Mais ce serait passionnant... plus intéressant que l'œuvre elle-même...³

Au lecteur ayant pris plaisir à la lecture des *Faux-monnayeurs*, André Gide suggère ainsi indirectement que l'aspect le plus intéressant du roman se trouve dans sa genèse. Avec ce journal présenté comme essentiel dans le roman même, il met ainsi au défi de lire plus. Le *Journal des Faux-*

¹ *Ibid.*, p. 308.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 186.

monnayeurs révèle d'ailleurs l'existence d'une autre provocation dans le roman de Gide : l'absence de préface. On peut y lire :

Martin du Gard me communique cette citation de Thibaudet :

« Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible ; il ne fait pas revivre le réel. »

Et cela me paraît si vrai que je songe à épingler ces phrases en guise de préface, en tête des *Faux-Monnayeurs*, à côté de celle-ci que Vauvenargues écrivit en songeant certainement à Henri Massis :

« Ceux qui ne sortent pas d'eux-mêmes sont tout d'une pièce »

Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut — fût-ce contre moi.¹

Cette décision de Gide de ne rien indiquer à son lecteur au début du roman constitue elle-même un défi lancé au public. En refusant de donner des éléments clairs, l'auteur annonce indirectement : « lira qui pourra ». *Le Journal des Faux-monnayeurs* peut finalement être perçu comme un défi en soi, celui d'aller plus loin dans sa lecture et de dépasser le simple cadre romanesque.

On constate ainsi que les œuvres examinées ici présentent toutes une mise au défi du lecteur. Alors que *Les Frères Karamazov*, par l'ironie et l'exemple, provoquent leur lecteur dès la préface pour lui faire adopter certains comportements, *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs* sont plus insidieux. Le roman de Marcel Proust cherche, à plusieurs occasions, à toucher le lecteur dans sa fierté pour prévenir toute insubordination ou pour lui faire accomplir certaines tâches tandis que celui d'André Gide tâche d'inquiéter son lecteur pour le mettre au défi de continuer la lecture ou pour lui suggérer des attitudes à adopter. Chacun des textes de notre corpus met ainsi en place une stratégie pour pousser le lecteur à se rapprocher de son Lecteur modèle, lequel est un « ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »² Or, c'est en jouant avec cette silhouette du narrataire, outil stratégique devenant exemple ou contre-exemple, que le texte peut établir une « coopération textuelle »³ dissimulée. Car, lorsque les directions narratives sont nettes, la suspension volontaire d'incrédulité est détruite et « la loi tacite de la fiction »⁴ est minée, ce que les romanciers de notre corpus ne désirent pas⁵. Le texte doit ainsi leurrer le

¹ *JFM*, pp. 97-98.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 77.

³ « Précisons que par "coopération textuelle", on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. » *Ibid.*, pp. 77-78.

⁴ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain*, *op. cit.*, p. 131. Pour plus de précision, voir la citation complète : « Cette stratégie de vacillement du statut romanesque ne peut, semble-t-il, être franchement directive, car elle repose sur une rupture entre la règle de "willing suspension of disbelief", qui n'est qu'un contrat implicite situé hors du texte, et une réalisation forte d'énoncés, qui, s'adressant dans le texte au lecteur pour le citer à comparaître, minent la loi tacite de la fiction. » [*op. cit.*, p. 131.]

⁵ En effet, la suspension consentie d'incrédulité ne doit pas être nettement brisée. Nos auteurs ne cherchent pas à la détruire mais à la rendre volontaire et consciente.

lecteur dans des attitudes lui permettant de se rapprocher du Lecteur Modèle, et la provocation est un des procédés utilisés.

(b) L'invitation à faire un choix.

Provoquer le lecteur pour qu'il lise « mieux » ou, du moins, d'une manière que nos auteurs considèrent adaptée à leur œuvre, permet d'obtenir de lui un certain comportement de lecture. Les auteurs de notre corpus veulent ainsi un lecteur investi dans la construction de l'œuvre, ce qui s'observe déjà dans l'usage qu'ils font du langage. Dans la continuité de cette démarche, on remarque que nos textes mettent tous en place des « signaux de suspense », c'est-à-dire, selon Umberto Eco, des « signaux textuels de différents types pour souligner que la disjonction qui va être occurrente est importante. »¹ Le critique donne pour exemple le fait de différer la réponse à une question implicite. Or, dans les romans de notre corpus, le narrateur ou les personnages refusent régulièrement de fournir des réponses et des explications à diverses questions : à la place, ils se contentent d'hypothèses et de suppositions. Le lecteur désirant une réponse stable est alors invité à effectuer un choix parmi ces différentes explications : en demeurant dans l'hypothèse, le narrateur l'incite à valider ou non ces suggestions. Le texte met ainsi en place des stratégies discursives pour pousser le lecteur à s'investir dans l'œuvre par le biais du choix entre plusieurs possibilités narratives.

i *Les hypothèses positives.*

La première modalité consiste en la formulation d'hypothèses « positives », que le lecteur peut choisir de valider ou non. Dans ce type d'hypothèses, un marqueur d'incertitude exige toujours l'assentiment ou la négation du lecteur.

Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, plusieurs formulations reviennent régulièrement. Il s'agit tout d'abord de l'usage d'adverbes marquant la probabilité. On trouve souvent « может быть » (« peut-être ») dans les phrases du narrateur². Nous ne relèverons que quelques exemples de ces hypothèses positives, présentes tout au long du roman :

[...] может быть, было это в нем и наивно.³

Может быть, на юношеское воображение Алеши сильно подействовала эта сила и слава [...].⁴

Может быть, он склонен был к мистицизму.⁵

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 144.

² Remarquons que cette locution est présente approximativement 128 fois dans la bouche du narrateur tout au long du récit.

³ БК, p. 16. [« [...] peut-être était-ce de sa part naïveté ? » FK, p. 7.]

⁴ БК, p. 40. [« Peut-être l'imagination juvénile d'Aliocha avait-elle été très impressionnée par la force et la gloire [...]. » FK, p. 27.]

⁵ БК, p. 122. [« Peut-être était-il enclin au mysticisme. » FK, p. 104.]

Она, может быть, гораздо достойнее, искуснее и натуральнее хотела бы выразить свою мысль [...].¹

И очень было бы трудно объяснить почему: может быть, просто потому, что [...].²

Может быть, угрызение совести кольнуло его за то, что он спит, [...].³

Очень может быть, что старик слишком был ему в эту минуту ненавистен, [...].⁴

L'usage de cet adverbe permet au narrateur de présenter à son lecteur des explications possibles, mais incertaines. On peut relever d'autres locutions instaurant le doute à propos des éclaircissements avancés : «Всего вероятнее»⁵, «Без сомнения»⁶, «очевидно»⁷. De même, le narrateur fait usage de verbes exprimant l'hypothèse lorsqu'il souhaite souligner que ce qu'il rapporte n'est qu'une suggestion personnelle. On trouve ainsi les verbes «мочь»⁸ (« pouvoir »), «думать»⁹ (« penser »), «предположить»¹⁰ (« supposer »), «казаться»¹¹ (« sembler »). Enfin, le narrateur prend également soin de signaler lorsque les informations qu'il transmet sont le fruit de rumeurs. Pour introduire ces on-dit, il use de structures verbales impersonnelles : «Рассказывали, что [...].»¹², «говорят»¹³, «у нас потом говорили, что»¹⁴. Il prend d'ailleurs soin, quand il rapporte des informations, de préciser lorsqu'elles ne sont pas vérifiées¹⁵. En proposant ces hypothèses à confirmer ou infirmer, le narrateur donne plus au lecteur l'opportunité d'effectuer un choix que la possibilité de le faire. Ce dernier peut en effet difficilement aller contre la majorité des suggestions du narrateur, n'ayant pas les éléments suffisants pour contester ces conjectures. Le lecteur fait souvent le choix inconscient d'accepter ces explications incertaines, d'autant plus que sans elles, de nombreux éléments du récit resteraient dans l'ombre.

Le narrateur proustien, lui aussi, fait de nombreuses hypothèses à propos des événements

¹ БК, р. 233. [« Peut-être aurait-elle voulu exprimer sa pensée avec plus de dignité, de naturel [...]. » FK, р. 205.]

² БК, р. 442. [« Il eût été difficile d'expliquer pourquoi ; peut-être simplement parce que [...]. » FK, р. 391.]

³ БК, р. 476. [« Peut-être se reprochait-il de dormir [...]. » FK, р. 419.]

⁴ БК, р. 336. [« Sans doute, son dégoût pour le vieux l'emporta en cet instant ; mais cette animosité manifestée avec un tel sans-gêne surprit Fiodor Pavlovitch lui-même. » FK, р. 296.]

⁵ БК, р. 31. [« Le plus probable est que... » FK, р. 20.]

⁶ БК, р. 40. [« Sans doute » FK, р. 27.]

⁷ « Apparement », БК, р. 185 ; Traduit par « sans doute » par Pierre Pascal (FK, р. 161) et par « visiblement » par André Markowicz (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, р. 274).

⁸ «Могло всё это происходить косвенно и как бы бессознательно даже от тайных мук его совести за воровски присвоенные им деньги Катерины Ивановны.» БК, р. 444. [« Cela pouvait provenir inconsciemment des remords secrets qu'il éprouvait pour s'être approprié l'argent de Catherine Ivanovna. » FK, р. 392.]

⁹ «Я думаю только, что она была раздражена и тяжело чувствовала на себе презрительно-любопытные взгляды жадной к скандалу нашей публики.» БК, р. 817. [« Je crois seulement qu'elle était irritée et sentait lourdement peser sur elle les regards méprisants, curieux de notre public, friand de scandale. » FK, р. 711.]

¹⁰ «Можно с уверенностью предположить, что она сама, до самой последней минуты, не знала: расскажет она этот эпизод на суде или нет и ждала какого-то вдохновения.» БК, pp. 814-815 [« On peut supposer que, jusqu'au dernier moment, elle hésita à en parler, attendant quelque inspiration. » FK, р. 709.]

¹¹ «[...] а мне так кажется, что Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом.» БК, р. 36 [« [...] il me semble qu'Aliocha était plus que n'importe qui réaliste. » FK, р. 23.]

¹² БК, р. 15. [« On rapporte que » FK, р. 6.]

¹³ БК, р. 16. [« on dit », dans la traduction d'A. Markowicz, vol. 1, р. 22, et « on raconte » dans la traduction de Pierre Pascal, р. 7]

¹⁴ БК, р. 835. [« On raconta ensuite que [...]. » FK, р. 727.]

¹⁵ «Но не знаю, можно ли было так заключить.» БК, р. 835. [« J'ignore si cette assertion était justifiée. » FK, р. 727.]

et des comportements qu'il observe autour de lui. Le personnage du héros-narrateur est en effet un homme imaginatif et attentif à son entourage. Le récit de sa vie se constitue de suppositions qu'il échafaude de lui-même : des hypothèses positives, suggérant une possibilité à confirmer ou non, sont constamment entrelacées dans les phrases du héros. Par exemple, il est fréquent que le narrateur suggère une explication ou une interprétation au lecteur au travers de questions directes.

[...] (en doutait-il donc, qu'il éprouvât le besoin de dire qu'il en était sûr ?)¹

Y avait-il enfin une pointe d'inceste, dans cette affection paternelle ?²

[...] était-elle, de sa part, autre chose qu'une inconsciente importation dans le domaine de la vie privée, de la tendance profonde de sa race allemande, provocatrice par ruse et par orgueil guerrière s'il le faut ?³

L'avait-elle laissé traîner par mégarde dans la chambre d'Albertine ?⁴

D'ailleurs ne valait-il pas mieux que j'y allasse moi-même, maintenant que j'avais découvert la méchanceté, jusqu'ici insoupçonnée de moi, de Saint-Loup ? Qui sait s'il n'avait pas organisé tout un complot pour me séparer d'Albertine ?⁵

Les interrogations personnelles du narrateur, relayées dans son récit, s'adressent autant à lui-même qu'à son narrataire, et donc indirectement à son lecteur, lequel se trouve face à un choix à effectuer : ces hypothèses sont-elles crédibles et les prendra-t-il en compte ? De même, le narrateur modère souvent ses propos par des modalisateurs. Nombre de ses pensées sont rendues hypothétiques par l'usage d'adverbes comme « peut-être » ou de locutions comme « sans doute », parfois même réunies dans une seule phrase.

Mais peut-être était-elle dictée par le devoir auquel André se croyait obligée envers la morte [...].⁶

[...] il n'eût sans doute pas eu l'idée d'en parler comme eût fait Saint-Loup par exemple [...].⁷

Il se connaissait si peu qu'il se figurait sans doute l'aimer, même peut-être l'aimer pour toujours.⁸

Il arrive même que le narrateur fasse une supposition concernant ses propres réactions, utilisant alors un verbe exprimant l'incertitude⁹. De même, la conjonction de coordination « si » et la locution « comme si » permettent de demeurer dans le monde de l'hypothèse¹⁰. Certains verbes exprimant la probabilité, comme « devoir »¹¹, sont également utilisés pour marquer le doute. Enfin,

¹ *P*, p. 719.

² *Ibid.*, p. 747.

³ *Ibid.*, p. 863.

⁴ *Ibid.*, p. 868.

⁵ *AD*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 130. Pour d'autres exemples, voir *La Prisonnière* (p. 526 ; p. 527 ; p. 532 ; p. 560 ; p. 757 ; p. 799 ; p. 855) et *Albertine disparue* (pp. 46-47 ; p. 100 ; p. 102 ; p. 129 ; p. 183 ; p. 187 ; p. 201 ; p. 202 ; p. 228, p. 248, p. 249). Notons qu'on trouve en tout 438 « peut-être » dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue* réunis.

⁷ *Ibid.*, p. 186. Pour d'autres exemples, voir *La Prisonnière* (p. 562 ; p. 565 ; p. 566 ; p. 577 ; p. 606) et *Albertine disparue* (p. 17 ; p. 201 ; p. 248).

⁸ *P*, p. 560.

⁹ « Comme je ne crois pas que la jalousie puisse réveiller un amour mort, je supposai que ma triste impression était due, en partie du moins, à mon amour propre blessé, [...] » *AD*, p. 64.

¹⁰ « Si le but d'Albertine était de me rendre du calme, elle y réussit en partie, [...] » *P*, p. 869 ; « [...] elle se retirait [...], comme si elle eût deviné qu'Andrée allait [...] apporter quelque détermination [...] » *Ibid.*, p. 568.

¹¹ « [...] mais il avait dû pourtant se former en elle, à ce sujet, bien des idées nouvelles, qu'elle me cachait mais qu'un hasard pouvait, malgré elle, trahir [...] » *Ibid.*, p. 835 ; « Sans compter que pour Octave les choses de l'art devaient être

les idées que formulent les protagonistes prennent souvent le statut d'hypothèses simplement parce qu'elles ont pour origine une vision subjective¹. Ainsi Andrée est-elle persuadée que la mort d'Albertine est en réalité un suicide² et le narrateur est-il convaincu que le mot mystère d'Albertine est « le pot »³. Au lecteur de décider s'il les croit ou non : toutes ces tournures lui donnent la liberté de confirmer ou non ces explications, l'invitant ainsi à prendre parti. On constate d'ailleurs qu'il est plus facile de mettre en doute les « hypothèses positives » de la *Recherche* que celles des *Frères Karamazov*. Leur aspect très subjectif permet régulièrement au lecteur de rejeter certaines suggestions jalonnant le récit.

On constate que dans *Les Faux-monnayeurs* le texte contient lui aussi de nombreuses suppositions simples, à confirmer ou à infirmer. Sophie Savage-Lavrut note d'ailleurs avec clarté l'existence de ce phénomène dans le roman d'André Gide :

[L]orsque notre cerveau prend connaissance d'un groupe de phrases, il fait des hypothèses sur le sens et la cohérence de l'ensemble ; au fur et à mesure de notre lecture, une de ces hypothèses peut être privilégiée, affinée. C'est cette confirmation de l'hypothèse que Gide refuse à son lecteur.⁴

On remarque ainsi la présence de modalisateurs dans le récit du narrateur, principalement « peut-être » et « sans doute ».

[...] et peut-être qu'un indistinct pressentiment le guidait...⁵

C'était sans doute pour cela qu'il aimait si peu le monde [...].⁶

Ces formulations soulignent l'aspect incertain des propos tenus. De même, le narrateur formule régulièrement des hypothèses au travers de questions directes ou indirectes.

Passavant surprit-il dans le ton de la phrase, une légère nuance de dédain ?⁷

Était-ce pour la conquérir qu'Édouard, aussitôt devant lui, laissait son Pégase piaffer ?⁸

Ces interrogations sonnent comme des affirmations incertaines et le lecteur est invité à y répondre de lui-même et donc à donner son avis. On trouve également des questions dissimulant des affirmations sur le ton ou le comportement de tel ou tel personnage :

Comment ne pas voir, dans ces mots, malgré leur ton très cordial, de l'ironie ?⁹

quelque chose de si intime [...] » *AD*, p. 186 ; « [...] elle avait dû recevoir dans sa vie encore si courte beaucoup de compliments, de déclarations [...] » *P*, pp. 530-531.

¹ « Mais après avoir fait partir cette lettre, le soupçon me vint tout à coup que [...] » *AD*, p. 52.

² « Au fond, elle sentait que c'était une espèce de folie criminelle, et je me suis souvent demandé si ce n'était pas après une chose comme cela, ayant amené un suicide dans une famille, qu'elle s'était elle-même tuée. » *Ibid.*, p. 180.

³ *P*, p. 842. Notons que plus tôt dans *La Prisonnière* l'ouïe du narrateur est déjà remise en question. À propos des mots employés par Albertine, il note qu'elle « aurait pu, si [il] lui en [eût] parlé, dire que [il avait] mal entendu » (*P*, p. 659).

⁴ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 87.

⁵ *FM*, p. 297. L'usage de « peut-être » se retrouve également dans les pages suivantes : p. 65 ; p. 183 ; p. 365 ; p. 364.

⁶ *Ibid.*, p. 285. L'usage de « sans doute » se retrouve également dans les pages suivantes : p. 43 ; p. 143 ; p. 364.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁹ *Ibid.*, p. 255.

Bernard ne l'avait sans doute pas dite dans une intention hostile, mais comment la prendre autrement ?¹

On remarque que le lecteur peut alors difficilement aller contre ces interprétations qui, bien que mises en doute, conservent une certaine autorité sur son imagination. Le narrateur fait également usage de structures impersonnelles comme « on dirait »² pour souligner que ce qu'il avance est une hypothèse formulée à partir d'une observation extérieure. D'ailleurs, le narrateur fait part de ses propres réflexions en soulignant leur caractère incertain grâce à l'usage de verbes comme « douter » ou « paraître ».

Et j'en viens à douter s'il ne fut pas pris lui-même à son jeu, si les sentiments qu'il feignit n'étaient pas près de devenir sincères, si même ils ne l'étaient pas devenus dès l'instant que Boris y avait répondu.³

Mais alors, entre Édouard et Bernard, d'où pouvait provenir la gêne ? Bernard me paraît être de cette sorte d'esprits qui trouvent dans l'opposition leur assurance.⁴

Bien que, comme dans *Les Frères Karamazov*, il soit difficile d'aller à l'encontre de ces suppositions, le lecteur peut tout de même être sceptique à propos de certaines réflexions du narrateur au vu des agissements des protagonistes et de l'idée qu'il se fait d'eux. Il semble plus facile d'être en désaccord avec le narrateur gidien qu'avec celui dostoïevskien. Enfin, Édouard, qui prend souvent le relais du narrateur, propose régulièrement ses propres interprétations dans son carnet. Il modalise souvent ses propos par l'adverbe « peut-être » et la conjonction « si ».

[...] sans se l'avouer peut-être, elle ne laisse pas d'en ressentir de la jalousie.⁵

Mais, alors déjà, je pensais que, ce répit, il le redoutait peut-être plus encore qu'il ne le souhaitait [...].⁶

[...] je ne comprenais pas bien comment et pourquoi le pasteur tolérait un tel pensionnaire ; si ce n'était pour des raisons financières, et parce qu'il conservait pour Strouvilhou une sorte d'affection, mêlée de pitié, et peut-être un vague espoir qu'il arriverait à le convaincre [...].⁷

Et je ne comprenais pas davantage pourquoi Strouvilhou continuait d'habiter la pension [...] ; mais peut-être bien par le plaisir qu'évidemment il prenait à ces tournois avec le pauvre pasteur [...].⁸

Tout comme le narrateur, il utilise également des questions fermées⁹ et des verbes modalisateurs comme « douter »¹⁰. Bien que la plupart des propos d'Édouard soient persuasifs, il arrive que certaines de ses interprétations semblent peu convaincantes, comme celle qu'il propose à propos de sa demi-sœur¹¹. Ainsi *Les Faux-monnayeurs* suggèrent-ils tout au long du récit de nombreuses

¹ *Ibid.*, p. 258.

² « On dirait qu'il éprouve à sa vue l'instinctive aversion qui [...] précipite le fort sur le faible. » *Ibid.*, p. 364.

³ *Ibid.*, p. 367.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Ibid.*, p. 309.

⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ « Mais le vieux de son côté ne mésinterprétait-il pas tous les soins, toutes les attentions de la vieille, qui se croyait martyre, et dont il se faisait bourreau ? » *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ « Il parlait de Bernard avec une sorte d'admiration contenue qui me faisait douter si peut-être, après tout, il ne se croyait pas son vrai père. » *Ibid.*, p. 328.

¹¹ Nous avons déjà noté plus tôt dans ce travail l'interprétation étonnante d'Édouard qui entend derrière l'insatisfaction de Pauline de la jalousie à son égard par rapport à Olivier.

hypotheses que lecteur est invité à accepter ou non.

Bien qu'il soit plus difficile de nier les suggestions des narrateurs des *Frères Karamazov* et des *Faux-monnayeurs* que celles du narrateur jaloux de la *Recherche* et celles d'Édouard, personnage ambigu, on constate que le texte de chacun de ces romans invite le lecteur à infirmer ou à confirmer les suppositions « simples » qui jalonnent le récit.

ii Les hypothèses multiples.

De plus, les œuvres de notre corpus proposent fréquemment au cours de leur récit des hypothèses complexes et multiples entre lesquelles le lecteur est invité à choisir.

Dans *Les Frères Karamazov*, il arrive régulièrement que plusieurs explications soient envisagées pour éclairer un point énigmatique¹. On trouve l'usage, chez le narrateur du « ou » exclusif, donnant alors plusieurs options s'excluant mutuellement :

Либерал сороковых и пятидесятих годов, вольнодумец и атеист, он, от скуки может быть, а может быть, для легкомысленной потехи, принял в этом деле чрезвычайное участие.²
Федор Павлович злобы не разглядел или не хотел разглядеть, а усмешку подхватил.³
[...] но тот не заметил или не захотел заметить.⁴

Ces hypothèses existent également sous forme de questions donnant différentes alternatives. Celles-ci soulignent alors l'hésitation du narrateur ignorant la véritable explication.

Восторженный ли вид капитана, глупое ли убеждение этого «мота и расточителя», что он, Самсонов, может поддаться на такую дичь, как его «план», ревнивое ли чувство насчет Грушеньки, во имя которой «этот сорванец» пришел к нему с какою-то дичью за деньгами, — не знаю, что именно побудило тогда старика [...].⁵
Но была ли это вполне тогашняя беседа, или он присовокупил к ней в записке своей и из прежних бесед с учителем своим, этого уже я не могу решить [...].⁶

Dans un désir d'exactitude, ce dernier semble alors chercher à donner toutes les éventualités possibles au lecteur. De même, il suggère parfois plusieurs explications pouvant coexister grâce à la structure « может быть [...] может быть », ouvrant alors au lecteur une multiplicité de combinaisons⁷. Il arrive que les protagonistes eux-mêmes ébauchent diverses hypothèses : lorsque Dmitri

¹ Sur l'alternative entre l'interprétation de Zosime et celle de Rakitine à propos de l'avenir de Dmitri, voir Tatyana Buzina, « Two Fates : Zosima's Blow and what Rakintin Said », in *A New Word on the Brothers Karamazov*, pp. 68-73.

² БК, p. 44. [« Libéral à la mode des années quarante et cinquante, libre penseur et athée, il prit à cette affaire une part extraordinaire, par ennui, peut-être, ou pour se divertir. » FK, p. 31.]

³ БК, p. 340. [« Fiodor Pavlovitch ne remarqua pas ou ne voulut pas remarquer la méchanceté et ne retint que le sourire. » FK, p. 299.]

⁴ БК, p. 651. [« [...] mais celui-ci ne le remarqua pas ou ne voulut pas le remarquer. » FK, p. 567.]

⁵ БК, p. 452. [« Fut-ce l'air enthousiaste du capitaine, la sottise conviction de «ce panier percé» que lui, Samsonov, pouvait prendre au sérieux son «plan» absurde, ou bien un sentiment de jalousie vis-à-vis de Grouchevka au nom de laquelle cet «écervelé» lui demandait de l'argent, — j'ignore ce qui inspira le vieillard [...]. » FK, p. 399.]

⁶ БК, p. 349. [« Est-ce une reproduction intégrale ou bien fit-il des emprunts à d'autres entretiens avec son maître, je ne saurais le dire. » FK, p. 307.]

⁷ «Заметить надо, что он даже и попытки не захотел тогда сделать списаться с отцом, — может быть, из гордости, из презрения к нему, а может быть, вследствие холодного здравого рассуждения, подсказавшего ему,

tente d'expliquer les causes de son mensonge, il oscille entre plusieurs justifications.

А черт знает. Из похвальбы, может быть... так... что вот так много денег прокутил... Из того, может, чтоб об этих зашптых деньгах забыть... да, это именно оттого... черт... который раз вы задаете этот вопрос? Ну, соврал, и конечно, раз соврал и уж не хотел переправлять. Из-за чего иной раз врет человек?¹

Le lecteur est alors invité à démêler ces renseignements et à déterminer quel élément il décide de considérer comme valable. De même, les hypothèses échafaudées par l'opinion générale donnent différentes versions d'un événement passé² : le lecteur peut alors décider d'accorder plus de crédit à telle ou telle rumeur. Enfin, au sein même du roman s'affrontent différentes versions du récit. Par exemple, la question de la part de culpabilité d'Ivan dans le meurtre de Fiodor Pavlovitch est incertaine ainsi que celle de la filiation entre Fiodor Pavlovitch et Smerdiakov. L'opinion publique suggère qu'ils sont père et fils, tandis que le serviteur Grigori nie farouchement cette supposition tout comme son maître. Il semble cependant indubitable que le lecteur penchera, même inconsciemment, vers l'une ou l'autre de ces hypothèses. On trouve d'ailleurs dans la critique de nombreux lecteurs ayant effectué un choix. Ainsi Jacques Madaule³ et Marcel Proust⁴ ont pris le parti de voir en Smerdiakov le bâtard de Fiodor Pavlovitch. Tous deux présentent comme incontestable un élément qui demeure pourtant incertain au sein du roman. Ils sont ainsi des exemples de lecteurs qui, guidés par l'œuvre, se sont investis dans la construction du roman et ont effectué un choix entre plusieurs possibilités.

Proust ménage également dans son roman des moments où le lecteur est invité à choisir entre plusieurs explications. La présence de ces multiples hypothèses pourrait trouver son explication dans une réflexion sur l'art que fait le narrateur de la *Recherche* dans *La Prisonnière* où, après avoir parlé de « l'effort nécessaire pour dégager la vérité »⁵, il note :

что от папеньки никакой чуть-чуть серьезной поддержки не получит.» БК, р. 24. [« Il faut noter qu'alors il n'essaya nullement de correspondre avec son père ; peut-être était-ce par fierté, par dédain envers lui ; peut-être aussi le froid calcul de sa raison lui démontrait-il qu'il n'avait rien à attendre du bonhomme. » FK, p. 14.]

¹ БК, р. 596. [« Le diable sait pourquoi ! Par vantardise, peut-être... La gloriole d'avoir dépensé une telle somme... peut-être pour oublier l'argent que j'avais caché... oui, justement, voilà pourquoi... Et puis zut... combien de fois m'avez-vous déjà posé cette question ? J'ai menti, voilà tout, et je n'ai pas voulu me dédire. Pourquoi ment-on, parfois ? » FK, p. 519.]

² «[...] по одним сказаниям — от тифа, а по другим — будто бы с голоду.» БК, р. 16. [« [...] de la fièvre typhoïde, disent les uns, de faim, prétendent les autres. » FK, p. 7.] ; «говорят, побежал по улице [...] а по другим — плакал навзрыд как маленький ребенок [...]» БК, р. 16. [« [...] on raconte qu'il courut dans la rue [...]. D'autres prétendent qu'il sanglotait [...]. » FK, p. 7.]

³ « Quatre enfants, quatre garçons sont nés à Fiodor Pavlovitch Karamazov, de trois femmes. » Jacques Madaule, *Dostoïevski*, Paris, Édition universitaire, coll. « classiques du XXe siècle », 1956, p. 86.

⁴ Dans *La Prisonnière*, Proust parle du « crime du père Karamazov engrossant la pauvre folle » (P, p. 882) et ne laisse aucun doute sur son interprétation. Remarquons que la traduction d'Halpérine-Kaminsky qu'a probablement lu Proust est assez fidèle au roman original sur ce point : elle n'affirme pas explicitement que Fiodor Pavlovitch est le père de Smerdiakov mais présente l'idée avec insistance. Comme dans le roman original, d'autres coupables sont proposés, notamment le forçat Karp.

⁵ P, p. 876.

Deux hypothèses qui se représentent pour toutes les questions importantes, les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme : c'est un choix qu'il faut faire entre elles ; [...].¹

Si on imagine que la lecture est une question d'art, et donc une « question importante », il serait alors naturel qu'elle exige un choix personnel de la part du lecteur. Le roman est ainsi jalonné par ces moments de choix entre différentes alternatives, incitant le lecteur à cet « effort » pour dégager la vérité de sa lecture. C'est en proposant diverses explications que le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* invite ainsi son lecteur à prendre parti².

Pour formuler l'hésitation entre différentes possibilités, on trouve diverses tournures. Il arrive que le narrateur propose une alternative à un élément de l'intrigue cru factuel. Ainsi, le narrateur suggère que ce qui semble un mensonge de Charlus (que Morel aime les femmes) est « peut-être vrai »³. De même, certaines questions directes du narrateur proposent au lecteur plusieurs alternatives.

[...] je ne l'avais jamais entendue parler alors qu'avec indignation de toutes les relations de ce genre. Mais ne pouvait-elle avoir changé, même sans se rendre compte qu'elle avait changé, en ne croyant pas que ses jeux avec une amie fussent la même chose que les relations immorales, assez peu précises dans son esprit, qu'elle flétrissait chez les autres ?⁴

Par la triste comédie que j'avais jouée, est-ce à un péril réel que j'avais paré, et malgré qu'elle prétendit se sentir si heureuse à la maison, avait-elle eu vraiment par moment l'idée de vouloir sa liberté, ou au contraire, fallait-il croire ses paroles ? Laquelle des deux hypothèses était la vraie ?⁵

Albertine avait-elle menti à sa tante alors, en lui disant qu'elle allait tous les jours aux Buttes-Chaumont, à moi depuis, en me disant qu'elle ne les connaissait pas ?⁶

On remarque que ces interrogations relayent souvent une mise en doute de la parole d'autrui, laissant le lecteur choisir qui croire. Car le narrateur lui-même n'est pas à l'abri d'une erreur. D'ailleurs, dans un désir de précision, il rappelle parfois qu'un élément considéré à tort comme incontestable est en réalité incertain : par exemple, alors qu'il parle de la vie commune de Charlus et de Morel, il précise qu'il « [laisse] de côté les relations qu'ils avaient ou non ensemble »⁷. De cette façon, le narrateur remémore au lecteur qu'un amour platonique entre Morel et Charlus est une hypothèse possible. Mis face à plusieurs possibilités, le lecteur peut alors élire celle qui lui semble la plus probable. Mais c'est le mystère d'Albertine qui exige le plus de choix de sa part. Tout est

¹ *Ibid.*, p. 876.

² David Ellison suggère que Proust s'inspire pour cette technique des moralistes classiques : « Les lecteurs de la *Recherche* connaissent bien cette technique ; elle consiste à énumérer des motivations multiples pour un acte ou événement particulier, imitant de près la méthode des moralistes de l'époque classique dans leur dissection des passions humaines. » (*Proust et la tradition littéraire européenne, op. cit.*, pp. 159-160.)

³ *P*, p. 719.

⁴ *Ibid.*, p. 899.

⁵ *Ibid.*, p. 863.

⁶ *Ibid.*, p. 890.

⁷ *P*, p. 686.

sujet à hésitation chez elle : son caractère¹, ses paroles², sa sexualité et ses actions³. Les aveux contradictoires d'Andrée embrouillent d'ailleurs encore plus ce mystère⁴ et le narrateur prend soin de rappeler plusieurs fois les raisons qui auraient pu pousser cette dernière à mentir ou à dire la vérité⁵. Ainsi même s'il finit par prendre son parti et décide que « le jour des aveux, Andrée avait cherché à [lui] faire de la peine »⁶, le lecteur est libre de ne pas suivre son avis. D'ailleurs, le héros se perd lui-même dans les différentes hypothèses que son imagination jalouse échafaude constamment⁷. On constate enfin que des structures d'alternance⁸ reviennent régulièrement comme « soit que [...] soit que [...] »⁹, « peut-être [...] peut-être »¹⁰ et encore « ou bien [...] ou bien [...] »¹¹. Jean-Yves Tadié considère d'ailleurs ces termes comme des « mots-clés »¹² introduisant les « hypothèses multiples »¹³ de la *Recherche* car selon lui, pour Proust, « citer plusieurs motifs qui ne sont pas valables ensemble, c'est être sûr de ne pas se tromper, de ne pas pécher par omission »¹⁴. Walter Benjamin considère également que « l'imprévisible chaîne des *soit que*, qui, de manière épuisante, déprimante, font dériver une intrigue à partir des innombrables motivations qui ont pu la déclencher »¹⁵ révèle l'aspect « excitant [et] instable »¹⁶ de l'être humain, lequel est presque impossible à expliquer et à comprendre selon Proust. On remarque en effet que la plupart des hésitations du narrateur portent

¹ « Deux traits du caractère d'Albertine me revinrent à ce moment à l'esprit, l'un pour me consoler, l'autre pour me désoler [...]. » *Ibid.*, p. 892.

² « Je continuais à vivre sur l'hypothèse qui admettait pour vrai tout ce que me disait Albertine. Mais il se peut qu'en moi pendant ce temps-là une hypothèse toute contraire et à laquelle je ne voulais pas penser ne me quittât pas [...]. » *Ibid.*, p. 848.

³ « Certes, si elle avait le goût que je lui avais cru, cet empêchement de jamais les satisfaire devait être aussi irritant pour elle qu'il était calmant pour moi ; calmant au point que l'hypothèse que je l'avais accusée injustement m'eût semblé la plus vraisemblable si dans celle-ci je n'eusse eu beaucoup de peine à expliquer cette application extraordinaire que mettait Albertine à ne jamais être seule [...]. » *Ibid.*, p. 682.

⁴ « Je faisais ces réflexions, me plaçant dans l'hypothèse où Andrée était véridique — ce qui était possible — [...]. Mais qu'Andrée ne crût plus à la réalité d'Albertine pouvait avoir pour effet qu'elle ne redoutât plus [...] d'inventer un mensonge qui calomniait rétrospectivement sa prétendue complice. » *AD*, p. 182.

⁵ *Ibid.*, p. 130, p. 182, p. 188, p. 202.

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ « Enfin il peut arriver aussi qu'un des adversaires soit réellement résolu à la guerre, qu'Albertine, par exemple, eût l'intention tôt ou tard de ne plus continuer cette vie, ou au contraire que l'idée ne lui en fût jamais venue à l'esprit, et que mon imagination l'eût inventée de toutes pièces. Telles furent les différentes hypothèses que j'envisageai pendant qu'elle dormait, ce matin-là. » *P*, p. 865.

⁸ Gaëtan Picon dit à leur propos : « Volontiers disjonctive (ou bien... ou bien... ; soit que... soit que...), elle [l'analyse] montre, face à un comportement quelconque, que la loi peut être recherchée dans des sens différents. Mieux : elle semble alors nous conduire non vers la loi, mais vers un inanalysable, qui peut être vécu comme essence concrète, non subsumée sous une vérité intellectuelle. » (*Lectures de Proust, op. cit.*, p. 197.) Le critique présente donc ce jeu d'hypothèses multiples comme une illustration de l'aspect insaisissable de l'âme humaine.

⁹ *P*, p. 654. p. 671 ; p. 675 (alternance « soit [...] soit ») ; p. 756 ; p. 780 ; p. 851 ; p. 875 ; p. 898. *AD*, p. 197 (alternance « soit [...] soit »). Notons que Pascal Ifri voit dans ces « soit que » le « souci du narrateur de rendre les événements qu'il relate aussi intelligibles que possible pour le narrataire » (*Proust et son narrataire, op. cit.*, p. 86). Nous sommes d'avis que cette multiplication d'explication a plutôt pour ambition de pousser le lecteur au choix.

¹⁰ *AD*, p. 210. On trouve également l'alternance « peut-être [...] ou [...] plus probablement [...] » dans *AD*, p. 185.

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 122.

¹³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ W. Benjamin, « Pour l'image de Proust », in *Sur Proust, op. cit.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

sur un aspect humain. Cela peut être les causes d'une action, la signification d'un geste ou la nature de sentiments. L'accumulation de ces alternatives aurait donc un enjeu symbolique en plus de celui narratif. Comme le souligne Walter Kasell, le lecteur doit ainsi constamment prendre des décisions à la façon d'un juge rendant une sentence presque à l'aveugle¹. Face à la difficulté d'opter pour une hypothèse au lieu d'une autre, le lecteur est invité non seulement à s'investir dans le récit, mais aussi à prendre conscience de la complexité humaine.

Le narrateur des *Faux-monnayeurs*, lui aussi, joue avec l'accumulation de théories et de conjectures pour pousser son lecteur à s'investir dans l'œuvre en effectuant un choix. Parmi les formulations utilisées, on trouve la conjonction de coordination « ou », signifiant que les deux éléments envisagés s'excluent mutuellement.

[Phiphi] feignant un urgent besoin de sortir, ou peut-être très authentiquement pris de coliques [...].²

Ce “non” désarçonna de nouveau Passavant, qui ne savait trop s'il devait le prendre comme un démenti provocant, ou comme une simple réponse à sa question.³

Notons cependant que ce « ou » propose parfois des alternatives pouvant coexister, ce qui augmente alors les possibilités laissées au choix du lecteur :

À l'immense curiosité qui précipitait sa lecture, se mêlait un trouble malaise : dégoût ou dépit. Un peu de ce dépit qu'il avait ressenti tout à l'heure à voir Olivier au bras d'Édouard : un dépit de ne pas en être.⁴

Le narrateur des *Faux-monnayeurs* formule également des hypothèses alternatives à travers des interrogations directes qui demeurent sans réponse ou qui, au contraire, suscitent une réflexion inattendue de la part du narrateur.

Charité ? Défi ? Peu importe.⁵

Qui dira s'il n'est pas encore plus pressé de se montrer à lui que de le revoir ?⁶

C'est ce matin que Bernard doit passer l'écrit. Comment Olivier le sait-il ? Mais peut-être ne le sait-il pas.⁷

Était-ce bien là pourtant ce qui le fit changer de ton ? Je me demande si, plutôt, l'intuition brusque d'une sorte de connivence, entre Vincent et lui...⁸

Remarquons que l'accumulation d'explications ne signifie pas nécessairement que celles-ci

¹ « The reader is forced to be the kind of judge the jealous lover is: one unable to decide really whether it is even possible to *see* clearly enough to judge, or to judge clearly. He must determine at every moment on what level he can accept the evidence and how he can proceed to making a correct judgement. » Walter Kasell, *Marcel Proust and the strategy of reading, op. cit.*, p. 46. [« Le lecteur est forcé d'être un juge similaire à un amant jaloux : un juge incapable de décider une fois pour toute s'il est même possible de *voir* assez claire pour juger ou pour juger clairement. Il doit déterminer à chaque instant dans quelle mesure il peut accepter les preuves et comme il peut parvenir à rendre un jugement correct. »]

² *FM*, p. 373.

³ *Ibid.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 254.

⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

s'excluent l'une l'autre : elles sont parfois complémentaires et le choix semble alors vain¹. De même, certaines alternatives demeurent floues et invitent le lecteur à les préciser de lui-même. Ainsi, à la différence des *Frères Karamazov* et de la *Recherche*, les hypothèses multiples proposées dans *Les Faux-monnayeurs* peuvent régulièrement aller ensemble.

Enfin, certaines hypothèses alternées sont également suggérées par des personnages (comme Édouard² et Sarah³ par exemple). Et même, il arrive que les suggestions proposées soient ouvertes, comme dans le cas de l'interprétation que fait Sarah du verbe « fumer » : puisque le lecteur ignore quel sens elle attribue à ce terme, il peut alors imaginer sa propre hypothèse. Certains récits de protagonistes (comme le récit de Lilian à propos du naufrage de la *Bourgogne*) offrent également au lecteur deux conclusions opposées possibles⁴. Le texte des *Faux-monnayeurs* propose donc fréquemment une multiplicité d'options s'ouvrant sur le choix du lecteur, lequel est ainsi autant invité à prendre parti qu'à établir ses propres hypothèses.

On constate ainsi que ce type de propositions entre plusieurs alternatives est utilisé différemment selon nos auteurs. Chez Dostoïevski, ces multiples hypothèses portent autant sur des faits passés et invérifiables que sur les mobiles de certains actes. Chez Proust, ces alternatives s'excluent mutuellement et soulignent la duplicité des êtres et la tromperie des apparences. Celles présentes dans le roman d'André Gide n'exigent pas nécessairement un choix strict, mais stimulent l'imagination du lecteur. Dans chacun des cas, on observe que ces hypothèses alternées mettent en lumière la complexité de l'âme humaine, laquelle ne peut s'expliquer simplement. Face à ces structures, le lecteur n'a plus à juger si ces suppositions sont justes ou non : il est incité à décider laquelle est la plus valable selon lui. Notons que la formulation en alternance ouvre le sens « de manière contrainte » selon Béatrice Bloch, car

le texte a disposé à l'avance deux ou plusieurs interprétations concurrentes. On ne peut guère, dans ce cas, parler de structure libre « ouverte » puisque l'éventail des possibles est tissé dans la texture même du récit.

Dans ce cas, on a affaire à une structure souple qui ourdit pourtant des interprétations précises.⁵

Le lecteur est ainsi invité à choisir selon ce que lui dicte le texte, sauf lorsqu'une des alternatives ouvre l'interprétation et donne alors la liberté à l'imagination du lecteur d'établir ses propres suppositions.

¹ « Olivier les avait suivis ; par amitié, par jalousie... » *Ibid.*, p. 291.

² « Il semble qu'il m'en veuille de n'être pas allé l'attendre à la porte de son lycée — ou qu'il s'en veuille de ses avances. » *Ibid.*, p. 97.

³ « — Ou peut-être bien, reprit Sarah, cela prouve que “fumer” était mis là pour autre chose. » *Ibid.*, p. 114.

⁴ Jean-Michel Wittmann remarque ainsi qu'on peut tirer deux conclusions équivalentes des discours de Lilian et de Vincent. Il ajoute : « Une fois encore, Gide a pris soin de placer deux conclusions différentes dans un même apologue, en laissant au lecteur le soin de choisir par lui-même. » (« Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut — fût-ce contre moi » ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 25.)

⁵ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain*, *op. cit.*, p. 91

iii La négation d'hypothèse.

Enfin, on remarque que certaines hypothèses fonctionnent par la négative afin d'orienter le lecteur vers une autre alternative ou de lui donner la possibilité d'échafauder sa propre supposition.

Dans *Les Frères Karamazov*, il arrive que le narrateur fasse certaines suggestions pour les nier presque immédiatement après ou pour souligner qu'elles ne sont pas satisfaisantes. Ainsi, après avoir indiqué qu'Aliocha était revenu chez son père pour chercher la tombe de sa mère, le narrateur précise que « ce n'était probablement pas la seule cause de son arrivée. »¹ Il sous-entend alors qu'une autre hypothèse devrait être émise : au lecteur de l'imaginer. On trouve également une accumulation d'hypothèses négatives, lorsque le narrateur cherche la cause de la peur que ressent Aliocha à l'idée d'aller chez Catherine Ivanovna. Il écarte alors toutes les explications suggérées :

Боялся он не того, что не знал, о чем она с ним заговорит и что он ей ответит. И не женщины вообще он боялся в ней [...]. Но не красота ее мучила его, а что-то другое.²

Il en va de même lorsqu'Ivan s'interroge sur l'origine de l'« anxiété intolérable »³ qu'il éprouve à l'idée de rentrer chez lui après sa discussion avec Aliocha.

«Уж не отвращение ли к родительскому дому? — подумал он про себя [...]». Но нет, и это не то. Уж не прощание ли с Алешей и бывший с ним разговор [...]. В самом деле, это могла быть молодая досада молодой неопытности и молодого тщеславия, досада на то, что не сумел высказаться, да еще с таким существом; как Алеша, на которого в сердце его несомненно существовали большие расчеты. Конечно, и это было, то есть эта досада, даже непременно должна была быть, но и это было не то, всё не то.⁴

Dans ces deux cas de figure, le lecteur sait seulement quelles hypothèses ne fonctionnent pas et demeure sans réponse quant à la véritable nature de ces émotions. Cette structure ouverte l'invite à faire ses propres suggestions. On constate ainsi que, chez Dostoïevski, la négation d'hypothèse (déclarer que l'option envisagée n'est pas la bonne) ouvre au lecteur un espace d'interprétation important et lui donne un rôle actif dans la résolution de certaines énigmes.

Marcel Proust, lui aussi, met en place des hypothèses négatives. Il écrit ainsi dans une lettre à Rosny Aîné, en juin 1921 :

J'ajoute que mon héros se demande bien des choses au cours de l'œuvre et se pose des questions que je

¹ FK, p. 20. [«[...] вряд ли этим исчерпывалась вся причина его приезда.» BK, p. 31.]

² BK, p. 128. [« Sa crainte ne provenait pas de ce qu'il ignorait ce qu'elle pouvait bien lui vouloir. Ce n'était pas non plus la femme en général qu'il redoutait en elle [...]. [...] Ce n'était pas sa beauté qui le tourmentait, mais quelque chose d'autre, et son impuissance à expliquer la peur qu'elle lui inspirait augmentait cette peur. » FK, p. 110.]

³ FK, p. 287. [«тоска нестерпимая» BK, p. 324.]

⁴ BK, p. 324. [« Ne serait-ce pas le dégoût de la maison paternelle ? » pensait-il. [...] « Mais non, ce n'est pas ça. Ce sont peut-être les adieux avec Aliocha après notre entretien. » [...] En réalité, ce pouvait être le dépit de l'inexpérience et de la vanité juvénile, dépit de n'avoir pas révélé sa pensée, surtout avec un être tel qu'Aliocha dont il attendait certainement beaucoup dans son for intérieur. Sans doute, ce dépit existait, c'était fatal, mais il y avait autre chose. » FK, p. 287.]

résoudrais [sic] souvent par la négation.¹

Répondre par la négative aux questions de son héros implique le refus d'authentifier ses hypothèses. Et en effet, comme le remarque Pascal Ifri, de nombreuses suppositions du jeune homme sont niées tout au long de l'œuvre, que ce soit la localisation de l'église de Balbec, la valeur mondaine de Mme de Villeparisis ou les raisons poussant Albertine à aller à la soirée Verdurin². Or, si la négation d'hypothèses laisse au lecteur le loisir de réfléchir à d'autres possibilités dans *Les Frères Karamazov*, celle mise en place dans la *Recherche* ne constitue pas souvent une ouverture vers une interprétation libre. Le texte joue plutôt avec la valeur suggestive des suppositions négatives.

Et je songeais que si le mécanicien n'avait pas été un si brave homme, la concordance de son deuxième récit avec les « cartes » d'Albertine n'eût pas signifié grand-chose [...].³

Il est vrai que si cette pâtissière n'eût pas été une femme particulièrement sottre (non seulement c'était sa réputation, mais je le savais par expérience), ce détachement eût pu être un comble d'habileté.⁴

Dans ces deux exemples, en effet, ces hypothèses négatives (« si [...] ne ») sont formulées de telle manière que le lecteur s'interroge sur le bien-fondé de la réflexion du héros. De façon paradoxale, l'hypothèse mise en avant ici est l'inverse de celle suggérée : peut-être que le mécanicien n'est pas un brave homme et que la pâtissière n'est pas si sottre. On constate que ces tournures poussent subtilement le lecteur vers une alternative opposée et l'incite à se méfier des affirmations du héros. Il arrive aussi qu'une hypothèse soit niée pour être remplacée par une autre.

Y eut-il simplement métastase physique, et le remplacement par un mal différent de la névrose qui l'avait jusque-là fait s'oublier jusque dans des orgies de colères ? [...] Mais ce n'est probablement pas dans une métastase qu'il faut chercher l'explication de cette absence de rancune ; bien plutôt dans la maladie elle-même.⁵

À nouveau, la négation de la première hypothèse n'ouvre pas au lecteur un espace d'interprétation libre : le texte de la *Recherche* se révèle orienter avec soin les réflexions de son lecteur. Remarquons que les hypothèses d'autres personnages sont également niées : alors que Charlus pense que les leçons d'algèbre de Morel sont une excuse, il constate pourtant que les exercices sont réels⁶. L'hypothèse que Morel ment complètement est donc à écarter. Pourtant l'absence d'enquête ultérieure laisse cette question en suspens et autorise le lecteur à imaginer une possibilité non encore découverte. On constate donc que le texte de la *Recherche* utilise l'hypothèse négative d'une façon

¹ Marcel Proust, « Lettre à Rosny Aîné », aux environs du 14 juin 1921, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 1016.

² « Et de tels passages, dans lesquels le narrateur cherche à détromper le narrataire (et l'auteur, le lecteur, comme nous le verrons dans notre dernier chapitre), abondent dans la *Recherche*, introduits par “non pas” [...] “ce n'est pas que”, [...] “ne veut pas dire que”, [...] “ce n'est pas à dire que”, [...] “non que”, [...] “je ne dis pas que”, [...] l'adverbe “nullement”, [...] ou tout simplement “non”. » Pascal Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, pp. 77-79.

³ *P*, p. 642.

⁴ *Ibid.*, p. 908.

⁵ *Ibid.*, p. 826.

⁶ « En quoi M. de Charlus put s'apercevoir qu'il se trompait, en partie du moins : Morel s'occupait souvent chez le baron à résoudre des équations. [...] Sans doute M. de Charlus eût pu chercher à se renseigner, à apprendre ce qu'étaient, au vrai, ces mystérieux et inéluctables cours d'algèbre qui ne se donnaient que la nuit. » *Ibid.*, p. 669.

particulière : celle-ci pousse à mettre en doute les suppositions du narrateur, mais accorde peu de liberté au lecteur pour proposer ses propres interprétations.

Les Faux-monnayeurs font également usage de la négation d'hypothèse comme moyen de suggestion. Ainsi le narrateur relaye-t-il régulièrement les questions du narrataire pour les réfuter.

[...] quel démon lui souffla, certain soir, qu'elle serait probablement insuffisante ? Non, ce n'était pas Robert de Passavant. Robert n'avait jamais rien dit de semblable ; mais sa proposition d'emmener Vincent dans un salon de jeu, tomba précisément ce soir-là.¹

À quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ?... Mais non, je ne crois pas.²

La négation concerne donc ici les hypothèses proposées par le narrataire et ne donne pas vraiment au lecteur l'occasion d'imaginer ses propres explications. Néanmoins, notons qu'en relayant ces questions, le texte suggère tout de même au lecteur des hypothèses auxquelles ce dernier n'aurait peut-être pas pensé. Réfuter ces suggestions revient ainsi à les mettre en avant. Le narrateur nie également certaines interprétations de ses paroles pour détromper le lecteur implicite.

Je ne prétends pas insinuer qu'il n'eût pas été capable de revenir à Paris spécialement pour secourir Laura ; je dis qu'il est heureux de revenir.³

On pourrait croire, à ce dialogue, ces enfants encore plus dépravés qu'ils ne sont. C'est surtout pour se donner des airs qu'ils parlent ainsi, j'en suis sûr.⁴

Ces deux exemples ressemblent fortement à des hypothèses alternées : en formulant celle niée, le texte pousse le lecteur à la prendre en compte. Elle semble alors une possibilité envisageable. D'autant plus que le narrateur des *Faux-monnayeurs* demeure dans l'incertitude⁵. En poussant le lecteur à s'interroger sur le bien-fondé de ces réfutations, la négation d'hypothèses devient un moyen de suggestion. D'une manière similaire à celle des *Frères Karamazov*, il arrive également qu'un personnage réfute de multiples hypothèses sans fournir de réponse claire. Par exemple, Olivier infirme les différentes explications possibles à propos de sa tentative de suicide :

Mais il ne faut pas que tu penses que c'est à cause de quelque chose de mystérieux dans ma vie, quelque chose que tu ne connaîtrais pas. [...] Non plus, ne va pas t'imaginer que c'est par honte...⁶

Il laisse alors Édouard (donc indirectement le lecteur) s'interroger sur la cause véritable de son geste. Cependant, cette réfutation n'ouvre l'éventail des possibles qu'en apparence, car dans ce cas, une autre alternative est soufflée par le texte, dans la conversation de la veille entre Bernard et Olivier⁷. Ainsi la négation d'hypothèses dans le roman d'André Gide aurait finalement la même

¹ *FM*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 182.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ Les tournures « je ne prétends pas » et « je ne crois pas » minimisent le poids de la voix du narrateur. Ces négations subjectives demeurent alors incertaines : elles peuvent donc être reconsidérées par le lecteur.

⁶ *FM*, p. 310.

⁷ Durant leur conversation de la veille, Olivier dit en effet comprendre le désir de mort après avoir ressenti une joie telle que jamais plus on n'atteindra ce niveau de contentement.

ambition que celle de la *Recherche* : pousser le lecteur à remettre en cause la parole du narrateur. Tout en souhaitant, en apparence, détromper le narrataire et les personnages, elle se fait finalement moyen de suggestion. De plus, ces réfutations ouvrent rarement au lecteur un espace d'invention car la nouvelle alternative, qu'il doit identifier de lui-même, est soufflée par le texte.

La négation d'hypothèses se révèle donc être l'occasion, pour le lecteur des *Frères Karamazov*, de faire ses propres hypothèses, tandis que, dans *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs*, elle est surtout un moyen détourné de faire de nouvelles suggestions. Dans ces deux dernières œuvres, bien que le lecteur n'ait pas nécessairement la liberté de se faire ses propres supposition, il est néanmoins invité à remettre en question les considérations du narrateur et à se libérer de son autorité. Cette structure, présente dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*, lui donne ainsi l'opportunité de s'investir dans le récit de façon personnelle.

On remarque donc que les romans de notre corpus utilisent le procédé de la suggestion d'hypothèses pour rendre leur lecteur actif. Ce dernier se voit régulièrement soumettre des théories et peut les confirmer, les infirmer, choisir entre plusieurs ou en imaginer de nouvelles. De cette façon, le lecteur est invité au cœur même du texte à prendre parti et à s'investir dans l'œuvre. Cependant, comme nous l'avons vu, il arrive que cette liberté ne soit qu'illusoire : il peut être impossible pour le lecteur de ne pas confirmer une hypothèse, ou encore, la négation d'une autre peut ne lui offrir qu'un éventail de possibilités limitées parmi lesquelles choisir. Remarquons qu'il peut refuser de jouer le jeu au cours de sa lecture et tout de même avancer dans le roman. En effet, les textes de nos récits ne requièrent pas une prise de parti systématique. Pourtant, ces invitations aux choix poussent activement le lecteur à construire sa propre version du récit en privilégiant telle ou telle supposition. Dans les romans de notre corpus, le lecteur peut donc difficilement échapper à « un poids aussi terrible que la liberté du choix »¹ (pour reprendre les mots du grand inquisiteur dans les *Carnets des Frères Karamazov*).

(c) Les espaces blancs du texte.

Afin que le lecteur s'investisse dans sa lecture et devienne actif, nos auteurs font en sorte de laisser des silences et des non-dits, ce qu'Umberto Eco appelle dans *Lector in fabula* des « espaces blancs »². Selon le critique, ces failles narratives sont toujours présentes dans un récit. Reprenant les mots de Ducrot, il rappelle qu'un texte est « un tissu de *non-dit* » :

« Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste

¹ CFK, p. 869.

² Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 63.

que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur.¹

Ceci signifie donc que toute lecture est une interprétation d'éléments implicites. Cependant, les romanciers de notre corpus, eux, ménagent intentionnellement des espaces vides importants, et ce afin de laisser au lecteur la possibilité de les compléter de lui-même. Certains éléments du récit sont ainsi indiqués sans être expliqués. Le lecteur remplit alors ces trous dans le tissu narratif de manière plus ou moins consciente, à partir de sa compréhension du récit et en usant de son imagination. De cette manière, il contribue à l'édification du sens de l'œuvre. Notons avec Raphaël Baroni que cette rétention de l'information crée une tension narrative plus importante et pousse alors le lecteur à un investissement plus grand dans le déchiffrement du récit². Notons que certains « blancs » ne sont jamais remplis au cours du récit tandis que d'autres trouvent leur explication plus tard, ce qui fait entrer le lecteur en « état d'attente », ce qui lui permet d'établir des prévisions³. On constate que dans ces deux cas de figure, le silence narratif force le lecteur à imaginer une prolongation du récit et donc à devenir un véritable collaborateur du romancier.

Effectivement, le récit des *Frères Karamazov* contient des ellipses narratives passant sous silence divers éléments qui demeurent souvent inexpliqués à la fin du roman. On trouve trois types de « blancs » dans cette œuvre : ceux mis en place dans la description même des protagonistes, ceux mis en place par les descriptions superficielles d'attitude ou de réaction des personnages et ceux mis en place par des ellipses passant sous silence un ou plusieurs événements du récit.

Dans ce roman, le non-dit et le silence ne portent pas que sur les événements, mais également sur les informations des protagonistes. Nous avons déjà pu voir que ces derniers ne sont pas décrits de façon détaillée. Par exemple, le lecteur n'a aucune indication sur le physique d'Ivan et certains personnages sont décrits à travers des concepts abstraits (Catherine Ivanovna est « hautaine » et « noble »⁴ et Grouhegnka est caractérisée par sa « beauté éphémère »⁵). L'apparence des protagonistes est ainsi le premier espace d'interprétation du lecteur.

¹ *Ibid.*, p. 62.

² En effet, Raphaël Baroni écrit que « [...] la tension, sur un plan textuel, est le produit d'une *réticence* (discontinuité, retard, délai, dévoiement, etc.) qui induit chez l'interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrés ; cette *impatience* débouche sur une participation cognitive accrue, sous forme d'interrogations marquées et d'anticipations incertaines ; la réponse anticipée est infirmée ou confirmée lorsque survient enfin la réponse textuelle. » (*La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 99.) Et Wayne C. Booth soulignait déjà l'intérêt du silence comme recours narratif dans *The Rhetoric of fiction* (« By the kind of silence he maintains, by the manner in which he leaves his characters to work out their own destinies or tell their own stories, the author can achieve effects which would be difficult or impossible if he allowed himself or a reliable spokesman to speak directly and authoritatively to us. » *op. cit.*, p. 273. [« Par la sorte de silence qu'il maintient, par la manière avec laquelle il laisse ses personnages créer leur propre destin ou raconter leur propre histoire, l'auteur parvient à des effets complexes, voire impossibles s'il se permettait, lui ou un porte-parole fiable, de nous parler directement et avec autorité. »])

³ « Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision. » Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ FK, p. 157. [«надменной» BK, p.180.]

⁵ FK, p. 161. [«красота летуча» BK, p. 185.]

De plus, comme on a déjà pu le remarquer, le narrateur des *Frères Karamazov* se contente fréquemment de ne relayer que les altérations physiques des personnages (gestes, réactions, éléments physiologiques) sans les justifier ou réfléchir à ce qui les cause. L'absence d'explication laisse alors un espace blanc dans leur psychologie que le lecteur doit investir s'il souhaite la comprendre. Cette stratégie du silence est d'ailleurs directement évoquée par Dostoïevski qui note dans ses *Carnets des Frères Karamazov* :

Entrevue. Les raisons (ne pas expliquer).¹

L'auteur prend ainsi soin de dissimuler certains éclaircissements à son lecteur. Dans ces mêmes carnets, alors qu'il réfléchit au passage sur le procès de Dmitri, Dostoïevski écrit :

Aliocha d'après son visage.²

Comment comprendre cette note sibylline ? Il semble qu'ici, le romancier se rappelle à lui-même de demeurer en surface du protagoniste et de décrire son intériorité seulement à travers ses manifestations superficielles. Ainsi, dans le roman, il est fréquent que l'état intérieur des personnages soit exprimé par des éléments physiologiques. Par exemple, ce sont l'attitude d'Aliocha face à Lise et ses symptômes physiques qui suggèrent qu'il est amoureux :

Алеша поднял потупленные глаза, опять вдруг покраснел и опять вдруг, сам не зная чему, усмехнулся.³

[...] Алеша ее конфузится и старается не смотреть на нее [...].⁴

Алеша прочел с удивлением, прочел два раза, подумал и вдруг тихо, сладко засмеялся.⁵

Cependant, ces symptômes ne sont jamais explicités : au lecteur de les déduire. Il est fréquent que, dans le roman, la couleur du visage, le rire, le sourire ou même l'éclat des yeux témoignent d'un sentiment vif, lequel demeure inexplicité⁶.

En plus de rapporter des gestes et des réactions physiologiques, le narrateur relaye souvent

¹ *CFK*, p. 988.

² *Ibid.*, p. 1022.

³ *БК*, p. 71. [« Aliocha releva ses yeux baissés, rougit à nouveau une nouvelle fois et, à nouveau, soudain sans savoir lui-même pourquoi, émit un ricanement. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 104.]

⁴ *БК*, p. 75. [« [...] Aliocha rougissait devant elle et essayait de ne pas la regarder [...]. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 111.]

⁵ *БК*, p. 198. [« Aliocha lut avec étonnement, il lut deux fois, il réfléchit et, d'un seul coup, il éclata d'un rire paisible et doux. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 293.]

⁶ « с какою-то необъяснимою улыбкой » *БК*, p. 90. [« un sourire inexplicable. » *FK*, p. 74.] ; « нервно рассмеялась » *БК*, p. 183 [« un rire nerveux. » *FK*, p. 160.] ; « странно усмехнулась вдруг » *БК*, p. 183 [« avec le même rire étrange. » *FK*, p. 160.] ; « вдруг странно признался, впрочем быстро покраснев, Иван Федорович » *БК*, p. 90, [« que cet aveu bizarre fit rougir. » p. 74.] ; « Катерина Ивановна вспыхнула. » *БК*, p. 182 [« le sang monta au visage de Catherine Ivanovna. » p. 159.] ; « Говоря это, она покраснела, и глаза ее засверкали. » *БК*, p. 231 [« en disant cela elle rougit et ses yeux étincelèrent. » p. 204.] ; « Иван нахмурился и вдруг странно как-то побледнел. » *БК*, p. 322 [« Ivan fronça le sourcil et pâlit étrangement. » *FK*, p. 285.] ; « Что-то как бы перекопилось и дрогнуло в лице Ивана Федоровича. Он вдруг покраснел. » *БК*, p. 334 [« Les traits d'Ivan se contractèrent. Il rougit. » *FK*, p. 294.] ; « Алеша длинно и как-то прищурив глаза посмотрел на Ракитина, и в глазах его что-то вдруг сверкнуло... » *БК*, p. 415 [« Aliocha le regarda longuement, les yeux à demi fermés ; un éclair y passa... » p. 368.] ; « и на лице его как будто что засветилось » *БК*, p. 427 [« son visage s'éclaira. » p. 377.] ; « как-то странно ухмыляясь » *БК*, p. 747 [« avec un étrange sourire. » *FK*, p. 653.] ; « Грушенька покраснела, и глаза ее сверкнули » *БК*, p. 817 [« Grouchevna rougit, ses yeux étincelèrent. » p. 712.]

des paroles ou des pensées dont le sens demeure inintelligible. Car elles aussi sont des manifestations extérieures de sentiments ou d'émotions. À nouveau, dans les *Carnets des Frères Karamazov*, on constate que Dostoïevski prend soin de limiter les propos de ses personnages pour qu'ils conservent leur mystère, et ce en ôtant sciemment de son roman des paroles qu'il a pourtant planifiées dans son brouillon. Alors qu'il réfléchit à l'échange entre Catherine Ivanovna et Grouchevka dans l'épilogue du roman, il écrit :

- Est-ce possible ? Peut-elle vraiment se trouver ici ? Mais *elle ne dit pas*, s'approcha : pardonnez-moi !¹

Et en effet, ces premières paroles qu'on suppose attribuées à Grouchevka ne se trouvent pas dans le roman. L'auteur réduit donc les propos de ses protagonistes et favorise ainsi les phrases mystérieuses et énigmatiques. On pense alors à la révélation d'Aliocha avouant peut-être ne pas croire en Dieu², aux paroles du *starets* à propos de Dmitri³ ou encore aux exclamations étonnantes de Dmitri durant son procès⁴. De même, certaines phrases interrompues laissent le soin au lecteur d'en imaginer la fin⁵.

Dans ce roman, les blancs narratifs gravitent également autour des attitudes surprenantes des protagonistes. Décrire seulement les actes des personnages sans révéler leurs pensées ouvre au lecteur un espace d'interprétation important. Nous pouvons citer les gestes d'Aliocha avant de rendre visite à Catherine Ivanovna seul pour la première fois⁶ ou encore sa course soudaine vers le monastère après sa discussion avec Ivan⁷ et sa fuite de ce même monastère lors de la veillée du corps du *starets*⁸. On pense encore au salut du *starets* à Mitia, demeurant sans explication⁹ ou au fait que Lise se blesse volontairement¹⁰. Tous ces éléments sans mobiles ou significations clairement

¹ *CFK*, p. 1048. Nous soulignons.

² «А я в бога-то вот, может быть, и не верую.» *БК*, p. 270 [« Or, je ne crois peut-être pas en Dieu. » *FK*, p. 239.]

³ «Я вчера великому будущему страданию его поклонился. [...] Он вдруг умолк и как бы задумался. Слова были странные.» *БК*, p. 347 [« Hier, je me suis incliné devant sa profonde souffrance future. [...] Il se tut soudain, l'air pensif. Ces paroles étaient étranges. » *FK*, pp. 306-307.]

⁴ «— Катя, зачем меня погубила! [...] И громко зарыдал было на всю залу. Впрочем, мигом сдержал себя и опять прокричал: — Теперь я приговорен!» *БК*, p. 816 [« Quand elle eut fini, il s'écria en lui tendant les bras : "Katia, pourquoi as-tu causé ma perte ?" [...] Il éclata en sanglots, mais se remit vite et cria encore : "Maintenant je suis condamné !" », *FK*, p. 711.]

⁵ «Но, кажется, я теперь знаю для чего...» *БК*, p. 91 [« D'ailleurs, je crois maintenant savoir pourquoi... » *FK*, p. 75.] ; «[...] а я думал, Иван... Хе-хе-хе!» *БК*, p. 172. [« [...] mais je croyais, Ivan... Hé, hé, hé ! » *FK*, p. 150.]

⁶ «Постояв с минуту на месте, он решился наконец окончательно. Перекрестив себя привычным и спешным крестом и сейчас же чему-то улыбнувшись, он твердо направился к своей страшной даме.» *БК*, p. 129 [« Après une minute de réflexion et un signe de croix hâtif, il eut un sourire mystérieux et se dirigea résolument vers la terrible personne. » *FK*, p. 110.]

⁷ «Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю.» *БК*, p. 323 [« Mais soudain Aliocha fit volte-face et se dirigea presque en courant vers le monastère. » *FK*, p. 286.]

⁸ «Алеппа вдруг криво усмехнулся, странно, очень странно вскинул на вопрошавшего отца свои очи, [...], и вдруг, всё по-прежнему без ответа, махнул рукой, как бы не заботясь даже и о почтительности, и быстрыми шагами пошел к выходным воротам вон из скита.» *БК*, p. 410 [« Tout à coup Aliocha eut un sourire contraint, jeta un regard des plus étranges sur le Père qui le questionnait, [...] ; puis, toujours sans répondre, il agita la main comme s'il n'avait cure de la déférence et se dirigea à pas rapides vers la sortie de l'ermitage. » *FK*, p. 364.]

⁹ *БК*, pp. 95-96. [*FK*, pp. 79-80]

¹⁰ *БК*, pp. 701-702. [*FK*, p. 613.]

exprimés ouvrent un espace vide dans le récit que le lecteur est invité à investir.

Il en va de même lorsque surgissent chez les protagonistes des émotions inattendues. Plutôt que de les expliquer, le romancier dissimule certains éléments permettant au lecteur de mieux les comprendre. En effet, Dostoïevski est bien plus explicite à propos des mobiles et des évolutions psychologiques de ses personnages dans ses carnets préparatoires que dans son roman. Dans *Les Carnets des Frères Karamazov*, il écrit clairement qu'Aliocha désire Grouhegnka¹, ce qui n'est pas indiqué dans le roman. De même, l'écrivain explique dans son brouillon ce qui a séduit Grouhegnka chez Dmitri,² mais pas dans le récit. Il précise aussi les pensées d'Aliocha et explique sa réaction excessive face aux paroles de son père lorsque ce dernier affirme qu'Ivan est ici pour « chiper à Dmitri sa fiancée » :

– Est-ce possible qu'il vous ait dit cela ? (Sentiment de trouble. Et soudain il lui apparut qu'il avait pu effectivement dire cela, non parce que réellement, mais pour détourner l'attention pourquoi il habitait.)

Mais en ce cas pourquoi vit-il ici ? — Il ne veut tout de même pas égorger lui-même.¹

Cet ajout entre parenthèses est absent du texte final : au lecteur de réussir à comprendre ce que les paroles d'Aliocha révèlent de la situation réelle des frères Karamazov. Enfin, dans ce carnet, on trouve également ce paragraphe à propos de la grandeur de Dmitri face au premier amant de Grouhegnka :

Bien qu'il ne songeât pas à l'officier il sentait tout de même qu'il fallait céder. De sorte que son âme était peut-être en son essence beaucoup plus large et juste que l'image que s'en est déjà faite sans doute mon lecteur en raison uniquement de la maladresse et de la faiblesse de mon récit.³

Difficile de déterminer, ici, si ces paroles proviennent de l'auteur ou s'il s'agit d'une ébauche des propos du narrateur. Cependant, on constate qu'ici, celui qui parle a conscience de ne pas tout dire au lecteur, blâmant son impuissance à s'exprimer clairement. Toujours est-il que cette explication de l'état d'âme de Dmitri, relativement claire dans ce brouillon, n'est pas retranscrite dans le récit lui-même. Le lecteur doit se contenter de suivre le protagoniste sans éclaircissement sur son âme. Il est donc fréquent pour les personnages des *Frères Karamazov* de ressentir une grande angoisse ou une grande joie de façon soudaine et inattendue. Afin de mettre en avant ces « blancs », le narrateur s'interrompt parfois dans ses explications et laisse des éléments en suspens.

Но по оживленному румянцу на его щеках Алеша догадался, что и Ракитин взволнован, кажется, не меньше его, Алеша знал, чем он взволнован.⁴

[...] хитрый и упрямый шут, Федор Павлович, очень твердого характера «в некоторых вещах жизни», как он сам выражался, бывал, к собственному удивлению своему, весьма даже слабават характером

¹ « Aliocha aurait été horrifié, *la veille la concupiscence* l'avait mordu *pour Grouhegnka* ! (Mais il va avec le *séminariste*). », *CFK*, p. 891. [C'est l'auteur qui souligne.]

² « Ici Grouhegnka. [...] *Mitja l'a séduite parce qu'il l'a cédée* à celui dont les droits étaient indiscutables (Et lui-même demain une balle dans la tête) », *CFK*, p. 931.

³ *Ibid.*, p. 907.

⁴ *БК* p. 85 [« À sa rougeur, Aliocha devina qu'il [Rakoutine] était aussi ému que lui ; il savait pourquoi. » *FK*, p. 70.]

в некоторых других «вещах жизни». И он сам знал в каких, знал и боялся многого. [...] Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, духовный страх и нравственное сотрясение, почти, так сказать, даже физически отзывавшееся в душе его. [...] Вот в эти-то мгновения он и любил, чтобы подле, поблизости, [...] был такой человек, [...] в случае нужды так бы и защитил его, — от кого? От кого-то неизвестного, но страшного и опасного. Дело было именно в том, чтобы был непременно другой человек, [...]. По уходе Алеши он признался себе, что понял кое-что, чего доселе не хотел понимать.¹

Dans ce dernier exemple, on constate que, bien que le narrateur donne de nombreuses informations sur l'angoisse de Fiodor Pavlovitch, indiquant ce dont ce dernier a besoin pour se rassurer, il dissimule la nature même de cette angoisse, ce que craint Fiodor Pavlovitch et ce qu'il comprend sur lui-même. Le lecteur voit donc les explications s'interrompre et rester incomplètes. Le narrateur souligne aussi la bizarrerie de certaines émotions et laisse le lecteur s'interroger.

Выходило что-то даже загадочное.²

Не захочу, однако же, умолчать при сем случае и о некотором странном явлении, хотя и мгновенно, но всё же обнаружившемся в эту роковую и сбивчивую для Алеши минуту в уме его. Это новое обьявившееся и мелькнувшее нечто состояло в некотором мучительном впечатлении от неустанно припоминавшегося теперь Алешей вчерашнего его разговора с братом Иваном.³

De même, bien des colères, des angoisses ou des irritations demeurent inexplicées⁴. La description du comportement des protagonistes est donc l'occasion de nombreux blancs narratifs plus ou moins conséquents. Ceux-ci demeurent tout de même toujours irritants pour le lecteur qui est alors invité à les remplir de lui-même.

Enfin, le dernier type d'espace vide relève de l'usage d'analepses dans le récit. Un « blanc » très important (d'ailleurs symbolisé par une ligne vide dans l'édition russe et par une ligne de pointillés dans l'édition de la Pléiade) se situe au moment où Dmitri est sur le point de frapper son père du pilon de pierre. Le fait que le récit ne reprenne que lorsque Mitia est en fuite laisse au lecteur l'occasion d'imaginer ce qu'il s'est passé et de se tromper sur l'identité du meurtrier de Fiodor

¹ БК, pp. 118-119. [« Bouffon rusé et obstiné, Fiodor Pavlovitch, de caractère très ferme “dans certaines choses de la vie”, suivant son expression, était, à son propre étonnement, pusillanime dans quelques autres. Il savait lesquelles et éprouvait bien des craintes. [...] Fiodor Pavlovitch, dans des minutes d'ivresse, ressentait soudain une atroce angoisse. [...] Et dans ces moments-là, il aimait avoir auprès de lui [...] un homme [...] qui le défendit en cas de besoin. Contre qui ? contre quelqu'un d'inconnu, mais de redoutable. Il lui fallait à tout prix, à proximité, un autre homme, [...]. [...] Au départ d'Aliocha, il dut s'avouer qu'il avait compris quelque chose qu'il se refusait jusqu'alors à comprendre. » FK, pp. 101-102.]

² БК, p. 179. [« Il y avait là une sorte d'énigme. p. 156.]

³ БК, p. 413. [« Je ne voudrais pas, néanmoins, taire à cette occasion un certain phénomène étrange qui se fit jour malgré tout, certes juste une seconde, dans son esprit en cette minute d'égarement pour Aliocha. Ce nouveau *quelque chose* qui s'était fait jour et avait jailli consistait dans une certaine impression torturante que lui avait laissée sa conversation de la veille avec son frère Ivan et qui, à présent, n'arrêtait pas de lui revenir à la mémoire. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 33.]

⁴ On peut ainsi penser à l'angoisse d'Aliocha devant les propos de son père, [БК, p. 213 (FK, p. 188)], à la haine de Mitia pour les boucles de Liagavi [БК, p. 456 (FK, p. 403)] et à sa fascination pour les bagues du procureur [БК, p. 551 (FK, p. 482)] ou encore à l'irritation d'Ivan Fiodorovitch contre les lunettes de Smerdiakov [БК, p. 734 (FK, p. 641)].

Pavlovitch. De même, au début du livre X, le narrateur reprend son récit trois mois après les événements clôturant le livre IX, laissant le lecteur dans l'ignorance ce qu'il s'est passé durant ce laps de temps. On découvre ainsi que Lise a beaucoup changé, physiquement et moralement,¹ qu'elle a repris sa promesse d'épouser Aliocha², que ce dernier a quitté le monastère et n'est plus ami avec Rakitine³. De même, une relation est née entre Lise et Ivan sans qu'Aliocha ni le lecteur n'en sachent plus⁴. D'ailleurs, dans ses *Carnets des Frères Karamazov*, Dostoïevski revient plusieurs fois sur le lien mystérieux entre ces deux protagonistes, ce qui suggère son importance⁵. Pourtant, dans le roman, il n'est évoqué que de manière indirecte : Aliocha et le lecteur ignorent tous deux comment une telle relation s'est formée, ce que Lise et Ivan se sont dit et ce qu'ils pensent véritablement l'un de l'autre. Il est peu probable que le romancier ait omis ces détails involontairement : cette relation devait demeurer mystérieuse au sein du récit. De cette façon, le romancier ménage un espace blanc que le lecteur remplit comme il peut.

On constate donc que Dostoïevski joue sciemment avec la force du « blanc » dans son roman⁶. Qu'il ponctue les phrases du texte, plane sur chaque geste, regard, parole et émotion des personnages, ou surprenne par sa localisation ou son importance, le blanc narratif, loin de laisser le lecteur indifférent, en appelle presque à l'instinct de ce dernier pour qu'il remplisse spontanément les nombreux vides qui creusent le récit.

Marcel Proust, de son côté, construit également son œuvre autour de non-dits et d'espaces « blancs ». En 1913, dans une lettre à Robert Dreyfus, il affirme déjà passer sous silence de nombreux petits éléments dans son roman, allant ainsi à l'encontre de l'opinion générale, incarnée dans la critique de Raymond Recouly, journaliste et homme de lettres français :

Il me dit : « Vous notez tout ! » Mais non, je ne note rien. C'est lui qui note. Pas une seule fois un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation. S'il y avait même quelque chose de nouveau dans ce livre, ce serait cela [...].⁷

Et en effet, bien des détails sont passés sous silence dans la *Recherche*. Par exemple, comme nous l'avons déjà remarqué dans la première partie, nous savons peu de choses du physique des

¹ BK, pp. 694-695. [FK, pp. 606-607.]

² BK, p. 686. [FK, p. 598.]

³ BK, p. 689. [FK, p. 601.]

⁴ BK, p. 693. [FK, p. 605]

⁵ « Lisa et Ivan (ne pas oublier) », CFK, p. 971. « Lisa et Ivan » *Ibid.*, p. 975.

⁶ Notons que Robert L. Belknap considère que le texte présente parfois des informations qui n'ont pas de liens directs avec l'intrigue principale et qui orientent le lecteur sur une piste éloignée. Cet ajout d'éléments hors sujet serait une parenthèse aussi frustrante pour le lecteur qu'une ellipse totale : « Both open up paths the reader is not allowed to follow. » (*The Structure of The Brothers Karamazov*, *op. cit.*, p. 55.) [Les deux techniques ouvrent un chemin que le lecteur n'est pas autorisé à suivre.]

⁷ Marcel Proust, « Lettre à Robert Dreyfus », 28/29 décembre 1913, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 653.

personnages. Seuls quelques traits spécifiques sont décrits avec précision. Ainsi, même si l'apparence d'Albertine est étudiée avec attention par le narrateur, ce dernier se focalise surtout sur ses cheveux noirs bouclés et ses grosses joues rouges. Ce n'est qu'après le départ de la jeune fille de chez le héros et la découverte de son portrait par Saint-Loup que le lecteur apprend son embonpoint et sa médiocre beauté. On constate ainsi que la vision subjective du narrateur laisse de nombreux espaces vides en ce qui concerne la description des protagonistes.

De même, tout comme le narrateur des *Frères Karamazov*, celui de la *Recherche* se contente souvent de décrire les attitudes extérieures des personnages sans les expliquer ou les justifier. Marcel Proust écrit ainsi à Henri Ghéon que les actes de ses personnages ne sont que les signes d'un mouvement intérieur profond :

[...] à moins que ce ne soit pour faire signifier à ces actes quelque chose d'intérieur, jamais un de mes personnages ne se lève, ne ferme une fenêtre, ne passe un pardessus, etc.¹

Et en effet, de nombreux comportements demeurent inexplicables dans le roman. Par exemple, plusieurs actes d'Albertine demeurent énigmatiques, comme son retour précipité à Paris depuis Balbec rapporté par Andrée². Chaque mouvement d'Albertine contient ainsi une part de mystère et, bien que certains semblent plus faciles à interpréter que d'autres, tous restent inexplicables. Le narrateur note d'ailleurs que :

Entre Albertine et moi il y avait souvent l'obstacle d'un silence fait sans doute des griefs qu'elle taisait parce qu'elle les jugeait irréparables.³

Ainsi, alors qu'il affirme ne pas comprendre la froideur d'Albertine quand elle ne lui rend pas son baiser du soir⁴, le lecteur, lui, est invité à imaginer de son côté les raisons de ce refus, lesquelles sont d'ailleurs soufflées par le narrateur lui-même⁵. Il est alors engagé à se désolidariser du narrateur en imaginant sa propre explication. Il arrive d'ailleurs fréquemment qu'un personnage ne s'explique pas l'attitude d'autrui. Par exemple, Saint-Loup et le narrateur s'interrogent sur le comportement de Mme Bontemps devant la proposition de renvoyer Albertine contre de l'argent.

Pour la question argent, je ne sais que te dire, j'ai parlé à une femme qui m'a paru si délicate que je craignais de la froisser. Or, elle n'a pas fait ouf quand j'ai parlé de l'argent. Même, un peu plus tard, elle m'a dit qu'elle était touchée de voir que nous nous comprenions si bien. Pourtant tout ce qu'elle m'a dit ensuite était si

¹ Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres*, pp. 654-655.

² « Dieu sait combien j'aimais Albertine et quelle bonne créature c'était mais surtout depuis qu'elle avait eu la fièvre typhoïde (une année avant que vous ayez fait notre connaissance à toutes) c'était un vrai cerveau brûlé. [...] Un beau jour elle s'est fait envoyer une dépêche qui la rappelait à Paris, c'est à peine si on a eu le temps de faire ses malles. Or elle n'avait aucune raison de partir. Tous les prétextes qu'elle a donnés étaient faux. » *AD*, p. 199.

³ *P*, p. 611.

⁴ Il parle ainsi de « ce secret qu'il] sentai[t] derrière son regard triste, ses manières changées, moitié malgré elle, moitié sans doute pour les mettre d'avance en harmonie avec quelque chose qu'il] ne savai[t] pas. » *Ibid.*, p. 901.

⁵ Il envisage de lui-même la possibilité qu'Albertine le quitte tout en réfutant cette possibilité immédiatement après. « Je savais bien qu'elle ne pouvait me quitter sans prévenir ; d'ailleurs elle ne pouvait ni le désirer [...], ni décevement le faire [...]. » *Ibid.*, p. 900 ; « [...] sans arrêter je passais de l'inquiétude qu'Albertine pût partir à un calme relatif. » *Ibid.*, p. 902

délicat, si élevé, qu'il me semblait impossible qu'elle eût dit pour l'argent que je lui offrais : "Nous nous comprenons si bien", car au fond j'agissais en muflé.¹

Leur incompréhension ménage alors indirectement un « blanc » que le lecteur peut investir : que voulait-elle dire ? Il est d'ailleurs fréquent, de la part du narrateur, de noter certains gestes ou traits physiques sans pouvoir pour autant les expliquer : chaque regard vague, chaque silence et froncement de sourcils crée alors un nouveau mystère, comme en témoigne cette sélection d'exemples.

Seulement, avant de me répondre cela, elle avait un instant caché sa figure dans ses mains.²

[...] elle avait eu souvent des rires, des déploiements de corps, des imitations de leur genre, qui me torturaient à cause de ce que je supposais que cela signifiait pour ses amies [...].³

[...] n'en saisissant que cette lueur dans ses prunelles, je n'apercevais pas davantage que le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte, ne peut rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène.⁴

Quelquefois à Balbec, Françoise était allée la chercher, m'avait dit l'avoir trouvée penchée à sa fenêtre, l'air inquiet, chercheur, comme si elle attendait quelqu'un.⁵

[...] je vis dans les yeux d'Andrée [...] passer un regard préoccupé, comme ces têtes privilégiées qui soulèvent un coin du rideau avant qu'une pièce soit commencée et qui se sauvent aussitôt pour ne pas être aperçues.⁶

Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine.⁷

Comme chez Dostoïevski, une rougeur, une pâleur soudaine, un sourire inattendu ou un éclat du regard particulier font signe vers des mouvements intérieurs passés sous silence. On remarque que dans deux de ces exemples, le narrateur se compare à un spectateur laissé dans le noir, révélant l'aspect littéraire de cette dissimulation. Remarquons que ces « espaces blancs » concernent également les émotions des personnages : le narrateur ne parvient pas toujours à comprendre ce qu'il ressent.

Pourquoi, puisque c'était impossible qu'elle partît, lui redis-je à plusieurs reprises que nous sortirions ensemble le lendemain pour aller voir des verreries de Venise que je voulais lui donner, et fus-je soulagé de l'entendre me dire que c'était convenu ?⁸

Il y avait beaucoup de choses que je ne cherchais pas à dégager dans l'émoi que j'avais à courir à la recherche des Vénitiennes.⁹

Le texte se tait sur les causes de ces émois : ces « blancs » doivent être remplis par le lecteur.

¹ *AD*, p. 55.

² *P*, p. 621.

³ *Ibid.*, p. 851.

⁴ *Ibid.*, p. 886.

⁵ *AD*, p. 125.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷ *P*, pp. 887-888.

⁸ *Ibid.*, p. 900.

⁹ *AD*, p. 206.

On remarque que cette façon de conduire le récit en dissimulant l'origine des phénomènes observés est théorisée par le narrateur lui-même dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. En effet, dès sa jeunesse, il est frappé par « le côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné* »¹, aspect qu'il retrouve dans la peinture d'Elstir. Il souligne ainsi le point commun entre le peintre et l'épistolière :

Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause.²

Ce « côté Dostoïevski » consisterait ainsi au fait de s'intéresser d'abord aux éléments directement observables, aux « perceptions », sans chercher à les éclairer ou les expliciter. Ces deux artistes ménagent donc un espace vide ouvert à l'interprétation derrière ces faits physiques. Or, en laissant de nombreux éléments énigmatiques (actes ponctuels, attitudes, émotions et manifestations physiques), le récit du narrateur prend à son tour un « côté Dostoïevski », relayant ce qui est perceptible avant d'en expliquer les causes. Cette façon de faire ménage des énigmes difficiles à résoudre et favorise le mystère, élément auquel Proust accordait une grande importance³.

Enfin, on trouve de grands espaces vides dans le récit du narrateur sous la forme d'ellipses chronologiques. Bien des événements importants, comme l'enterrement d'Albertine, ne sont pas mentionnés, tandis que d'autres, comme les nouvelles amours du narrateur ou encore le mariage de Gilberte et de Saint-Loup, sont évoqués après avoir eu lieu. De même, on retrouve certains personnages de loin en loin. Par exemple, Bloch accompagne les différentes étapes de la vie du narrateur, de son enfance à sa vieillesse, lors de laquelle il se révèle tout à fait changé. Gilberte disparaît à la fin de *Du côté de chez Swann* pour ne réapparaître que dans *Albertine disparue*. Leur évolution est passée sous silence car, comme le constate Jean-Yves Tadié, « les blancs, les sauts du récit, masquent les mouvements lents qui ont abouti à ces métamorphoses. »⁴ La vie du narrateur est elle aussi évoquée superficiellement après son retour à Venise. On le rejoint dans le *Temps retrouvé* en 1916, ayant passé de « longues années »⁵ à se faire soigner dans une maison de santé éloignée et de nombreuses questions sur sa vie subsistent à la fin du roman. Germaine Brée par exemple s'interroge sur des aspects concrets de la vie du narrateur : « Comment vivait-il à Paris pendant les années où à Pâques seulement il arrivait à Combray ? »⁶ On constate ainsi que la *Recherche* est construite autour d'espaces vides et d'imprécisions suscitant la curiosité du lecteur. Notons que certains « blancs » sont facilement identifiables car ils taisent un élément important ou dissimulent les raisons d'un acte surprenant, tandis que d'autres, comme le mystère de la vie quotidienne du narrateur

¹ JFF, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Il déclare en effet à son ami Bernard Faÿ : « Une œuvre qui ne comporterait pas de mystère serait une œuvre morte, me dit-il. » (Bernard Faÿ, *Les Précieux*, *op. cit.*, p. 105.)

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 317.

⁵ TR, p. 301.

⁶ Germaine Brée, *Du Temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 68.

dans sa jeunesse, ne sont perçus que par des lecteurs curieux. La construction narrative de la *Recherche* se révèle donc pleine d'omissions invitant le lecteur, frustré dans sa lecture, à les remplir de lui-même. Et même, si on reprend les mots de Jean-Yves Tadié, qui dit que ce sont « ces silences [qui] donnent au récit la liberté des chefs-d'œuvre »¹, ils auraient permis à la *Recherche* d'atteindre un statut particulier dans le paysage littéraire français.

Qu'en est-il des « espaces blancs » dans le récit des *Faux-monnayeurs* ? Il se trouve que, comme le montre David Steel dans son article « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide »², André Gide a recours à de nombreuses ellipses narratives pour obtenir l'investissement du lecteur. Le critique souligne ainsi qu'on trouve dans les œuvres de ce romancier des « blancs et [des] non-écrits, des cassures et des discontinuités, des points de suspension, des hiatus, des pauses narratives, à la rigueur des *etc.* dont la présence, ou l'absence est marquée ou non d'un sigle sur la page. »³ Et en effet, bien des passages des *Faux-monnayeurs* sont laissés « blancs » pour que le lecteur y insuffle son interprétation.

Tout d'abord, comme nous l'avons déjà noté, le physique des protagonistes ne bénéficie pas d'une description précise. D'ailleurs, une réflexion d'Édouard donne l'occasion au lecteur de réfléchir au rôle du portrait des personnages romanesques. Donner trop d'éléments, n'est-ce pas limiter l'identification que le lecteur pourrait mettre en place ?

Il se dit que les romanciers, par la description trop exacte de leurs personnages, gênent plutôt l'imagination qu'ils ne la servent et qu'ils devraient laisser chaque lecteur se représenter chacun de ceux-ci comme il lui plaît. [...] Et qu'on ne vienne point dire que le dramaturge ne décrit pas ses personnages parce que le spectateur est appelé à les voir portés tout vivants sur la scène ; car combien de fois n'avons-nous pas été gênés au théâtre, par l'acteur, et souffert de ce qu'il ressemblât si mal à celui que, sans lui, nous nous représentions si bien. — Le romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur.⁴

Or, il semble que le narrateur des *Faux-monnayeurs* ait justement décidé de suivre cette idée en ne donnant que peu d'informations sur le physique des protagonistes. Comme chez Dostoïevski, ces derniers sont surtout décrits au travers de caractéristiques subjectives, comme la beauté⁵ ou la timidité⁶ et le lecteur est invité à les imaginer selon sa propre expérience et sensibilité. D'ailleurs, André Gide écrit dans son *Journal*, sous la mention « Pour les Faux-monnayeurs » :

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 385.

² David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide*, 2 – *méthode et discours*, *op. cit.*, pp. 197-214.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ *FM*, pp. 78-79.

⁵ « Édouard lui paraissait charmant [...] » *Ibid.*, p. 85. « [...] son visage vieilli, plus beau, plus noble que jamais [...] » *Ibid.*, p. 101.

⁶ « Autant Bernard est entreprenant, autant Lucien est timide. On le sent faible ; [...] » *Ibid.*, p. 17.

Il y a ce que l'on sait et il y a ce que l'on ignore. Entre deux, ce que l'on suppose.¹

Cette phrase suggère que le romancier a construit son œuvre autour de cet entre-deux, lieu des suppositions et d'espaces vides propices à l'imagination du lecteur.

Ainsi trouve-t-on dans le roman de nombreux gestes sans explications à propos desquels le narrateur garde le silence. On ignore la signification de la prière fervente d'Armand devant Bernard et sa sœur endormis après les avoir enfermés ensemble. La visite de l'ange à Bernard n'est pas non plus justifiée. De même, les raisons de la bouderie de Boris envers son grand-père ou de la tentative de suicide d'Olivier restent dans l'ombre. Notons aussi que les phénomènes intérieurs à l'origine des manifestations extérieures qui sont rapportées sont rarement expliqués au lecteur. Ce dernier se contente souvent de noter des éléments physiques révélant un mouvement interne indéterminé. Comme chez Dostoïevski et Proust, les personnages rougissent², sourient de manière inattendue³ et leurs yeux brillent étrangement⁴. De même, leurs émotions se traduisent souvent par des sensations qui ne sont pas interprétées par le narrateur⁵. Outre ces éléments physiques, le lecteur se trouve également face à des paroles ou à des pensées surprenantes et involontaires de la part des protagonistes semblant relever du réflexe. On peut penser par exemple au juron soudain de Gontran qui « l'emplit d'effroi »⁶. Pour toute réaction, le jeune homme « va se rasseoir et se replonge dans sa lecture. »⁷ Aucune introspection n'est entreprise pour analyser cette scène. De même, les propos meurtriers que Bernard tient au sujet de Passavant surprennent par leur soudaineté et leur violence⁸. Ces deux derniers exemples se situent chacun à la fin du chapitre dans lequel ils se trouvent, laissant le lecteur face à ses interrogations. De même, certaines pensées sont signalées par le narrateur sans que ce dernier ne les précise. Alors que Bernard rapporte à Édouard les paroles d'Olivier avant sa tentative de suicide, une idée que le narrateur n'explicite pas leur vient à chacun :

Tous deux, sans plus ajouter rien, se regardèrent. Le jour se faisait dans leur esprit. Édouard enfin détourna les yeux ; et Bernard s'en voulut d'avoir parlé.⁹

Au lecteur de compléter ce non-dit et de faire l'effort de comprendre ce que les personnages ont en tête. De la même manière, certaines phrases terminées par des points de suspension forcent

¹ André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 794.

² « Bernard se contenta de regarder son ami avec une curieuse insistance ; et Olivier, pour la seconde fois, rougit. » *FM*, p. 256.

³ « Oh ! I see... dit-elle en souriant bizarrement. » *Ibid.*, p. 70 ; « — Eh bien ! à demain, dit-il, avec un bizarre sourire d'un coin de la lèvre seulement. » *Ibid.*, p. 371 ; « Ce sourire, d'abord volontaire, persista jusqu'à la fin de la scène [...] » *Ibid.*, p. 373.

⁴ « Ses yeux brillaient d'un étrange éclat. » *Ibid.*, p. 161.

⁵ « Chose étrange, sa crise de foie s'est calmée ; mais il se sent brisé. » *Ibid.*, p. 31 ; « Bernard sentit alors en son cœur encore une attache se rompre, un de ces liens secrets qui relient chacun de nous à soi-même, à son égoïste passé. » *Ibid.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ « — Moi, dit Bernard sauvagement... je le tuerais. » *Ibid.*, p. 214.

⁹ *Ibid.*, p. 299.

le lecteur à en inventer la suite, ce que souligne d'ailleurs déjà David Steel¹.

Je me demande si, plutôt, l'intuition brusque d'une sorte de connivence, entre Vincent et lui...²

Telle qu'elle est, sa vie, je l'envie ; oui, je l'envie plus même avec sa fin sordide que celle de...³

On pense également aux phrases de Mme Vedel presque systématiquement incomplètes⁴ et dont Édouard apprécie l'inachèvement⁵. Enfin, le narrateur garde aussi le silence devant les émotions des personnages : certaines ne sont pas identifiées et sont qualifiées de « bizarres »⁶, « étranges »⁷, « surprenantes »⁸ ou « troubles »⁹ et d'autres ne se voient attribuer aucune cause¹⁰. Leur nature et leur origine véritables demeurent enfouies dans l'inconscient des protagonistes sans que le lecteur y ait accès. Il arrive aussi qu'une question demeure sans réponse¹¹, ce qui donne au lecteur la liberté de remplir ce « blanc » de lui-même. André Gide décrit d'ailleurs clairement ce procédé dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

Dès la première ligne de mon premier livre, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon personnage, — telle phrase qui fût directement révélatrice de son état intérieur — plutôt que de dépeindre cet état.¹²

Ces absences d'explications relèvent donc bien d'une stratégie romanesque : en choisissant de montrer directement un état intérieur par des éléments extérieurs, André Gide place de nombreux non-dits dans son récit que le lecteur doit éclairer seul. L'œuvre d'André Gide a donc également un « côté Dostoïevski » puisqu'elle se focalise sur la perception et non sur la cause, laquelle reste souvent dissimulée.

Enfin, comme dans la *Recherche* et *Les Frères Karamazov*, on trouve des ellipses narratives importantes dans *Les Faux-monnayeurs*. Outre le séjour de Bernard, Édouard et Laura, le lecteur ne

¹ « Contrairement aux blancs, indications passives du silence, les points de suspension sont les sigles actifs, positifs du non-dit [...]. Ils semblent remplir deux fonctions : d'ouverture et d'attente ; d'une part, maintenir l'émotion de la phrase et en éviter la clôture, encourageant ainsi le lecteur à substituer au sens exprimé ses propres pensées, ses propres souvenirs [...]; d'autre part, créer un sens de l'attente, une soif de l'expérience décrite et pour laquelle, dans cette sorte de fuite, de fugue du sens, d'effritement de l'expression, les mots seuls ne sont pas une substitution adéquate, indication en quelque sorte d'un ailleurs textuel qui n'est pas représenté sur la page. » David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, pp. 203-204.

² *FM*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ « Comme on sait qu'il ne refuse jamais, tout le monde lui... Quand il rentre le soir, il est si fatigué parfois que je n'ose presque pas lui parler de peur de le... » *Ibid.*, pp. 234-235.

⁵ « Il lui arrive assez souvent de ne pas achever ses phrases, ce qui donne à sa pensée une sorte de flou poétique. Elle fait de l'infini avec l'imprécis et l'inachevé. » *Ibid.*, p. 233.

⁶ « Quand il le vit au bras d'Édouard, un sentiment bizarre tout à la fois lui fit suivre le couple, et le retint de se montrer. » *Ibid.*, p. 85.

⁷ « J'ai dit qu'ils ne se parlaient pas beaucoup ; une sorte de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls. » *Ibid.*, p. 211.

⁸ « [...] une indignation violente ; quelque chose de subit et de surprenant, d'irrésistible comme un cyclone. » *Ibid.*, p. 256.

⁹ « [...] ses regards remuaient il ne savait quoi de trouble en son cœur. » *Ibid.*, p. 286.

¹⁰ « [Bernard] chercha des yeux Sarah, et son cœur se gonfla d'une sorte de rage, en la voyant assise sur les genoux de Passavant. » *Ibid.*, p. 293.

¹¹ « [...] mais quel besoin eut-il de répondre avec tant de brusquerie [...] » *Ibid.*, p. 83 ; « En disant ces derniers mots, elle m'a regardé avec une bizarre insistance. Ai-je imaginé l'intention qu'elle m'a paru mettre dans ce regard ? » se demande Édouard à propos de sa demi-sœur. *Ibid.*, p. 306.

¹² *JFM*, p. 82.

sait rien des vacances d'été des personnages : le narrateur les passe sous silence. On ignore la véritable nature des relations entre Olivier et Passavant durant et après leur voyage en Corse. De même, ce qui a lieu entre Olivier et Édouard la nuit de leurs retrouvailles demeure implicite. De nombreux autres éléments sont laissés de côté, comme le retour de Laura auprès son mari ou le départ de Mme Profitendieu. Le mystère entoure aussi le personnage de Strouvilhou et la vie qu'il a menée entre son départ de la pension Azaïs et sa réapparition à Saas-Fée. Tout au long du roman, le lecteur se trouve ainsi face à de nombreux blancs qu'il est invité à remplir seul.

Les Faux-monnayeurs sont donc eux aussi construits sur des vides narratifs afin de forcer le lecteur à s'investir dans l'œuvre. L'action de ce dernier est en effet essentielle puisqu'elle permet d'unifier le récit en clarifiant les ellipses et les non-dits. Cela pousse d'ailleurs David Steel à écrire à la fin de son article « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide » que « Dans le jointement le salut, un jointement laissé souvent au bricolage du lecteur. »¹

On constate ainsi que dans chacun de nos romans, l'espace blanc est un ressort important utilisé sciemment par nos romanciers. On trouve de fortes similitudes entre les trois œuvres : des ellipses narratives brisent la linéarité du récit, l'apparence des personnages est laissée indistincte et de nombreuses manifestations superficielles demeurent en suspens, sans explications ni justifications. Les textes des trois romans contiennent ainsi de multiples trous narratifs poussant le lecteur à s'engager dans l'œuvre pour en élaborer le sens.

On distingue donc une stratégie similaire dans *Les Frères Karamazov*, *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs*. Celle-ci cherche à susciter l'investissement du lecteur dans le déchiffrement du texte à travers la programmation de son comportement (grâce, notamment, à la provocation), le choix forcé face aux hypothèses romanesques et la présence de nombreux blancs narratifs requérant un remplissage. Pour reprendre les mots d'Umberto Eco, le lecteur devient alors l'objet d'une « machination ourdie par l'auteur »² puisqu'il est fortement sollicité par le texte : poussé à effectuer une lecture intelligente, suspicieuse et critique, il est promu au rang de collaborateur de l'œuvre presque malgré lui. Car les stratégies narratives étudiées ici s'inscrivent directement dans le texte : le lecteur ne peut échapper à ces éléments pensés pour le forcer à s'investir personnellement dans l'œuvre. Cependant, les romans de notre corpus proposent aux lecteurs déterminés un degré d'investissement plus important, permettant de devenir plus que de simples collaborateurs. Nous allons voir que l'aspect policier que revêtent les récits de notre corpus pousse le lecteur à adopter une position de détective devant mener une enquête.

¹ David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 211.

² Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 115.

2) *L'avènement du lecteur-détective.*

Certes, ces missions inscrites dans le texte (compléter ponctuellement des vides diégétiques ou ébaucher un choix entre différentes hypothèses) sont fondamentales : sans elles, le sens du texte demeure morcelé. Ces tâches essentielles semblent néanmoins être de l'ordre du réflexe : difficile pour le lecteur de ne pas choisir, de ne pas imaginer, de ne pas être provoqué et mis au défi par l'œuvre. Ce dernier tend ainsi à répondre presque immédiatement aux stimulations de nos textes étudiées ci-dessus. Cependant, on observe également qu'une autre tâche, exigeant cette fois un effort volontaire, est requise du lecteur dans les romans de notre corpus. Comme Jean Rousset le remarque dans l'introduction de *Forme et signification* :

Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre ; le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées.¹

Toute lecture reviendrait donc à la résolution d'un puzzle, à l'organisation d'un désordre diégétique afin d'avoir une appréhension nette de l'intrigue. Cette mise en ordre du récit nécessite un effort intellectuel de la part du lecteur, composant essentiel à l'existence d'une œuvre.

Cependant, l'effort est plus exigeant dans les récits de notre corpus. En effet, nos romans se prêtent particulièrement à ce travail de mise en ordre car ils contiennent tous un aspect policier : une enquête est entreprise dans chacun d'eux. Le meurtre de Fiodor Pavlovitch, l'origine des fausses pièces, la vie cachée d'Albertine, toutes ces intrigues ont à leur origine un mystère, lequel fait l'objet d'une enquête de la part du narrateur et donc indirectement du lecteur. Or, ce dernier est invité à conserver cette posture de détective tout au long de sa lecture afin de demeurer dans une démarche de recherche active. On remarque ainsi qu'au début des *Frères Karamazov*, Dostoïevski met dans la bouche du *starets*, personnage de sage, qu'Ivan a un « cœur sublime »² car il est « capable de se tourmenter [...] “de méditer les choses célestes et de les rechercher [...]” »³ C'est bien cette capacité à s'interroger qui fait la qualité du cœur d'Ivan, ce qui suggère que c'est également ce qui fait la qualité du cœur du lecteur. De même, Proust souligne que les préparatifs sont lents dans son premier volume car « il y a avantage à conduire le lecteur aussi loin que possible afin qu'il commence un peu à se débrouiller. »⁴ Son ambition est donc de laisser ce dernier chercher de lui-même. Enfin,

¹ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. XIII.

² FK, p. 75. [«сердце высшее» БК, p. 90.]

³ FK, p. 75. [«[...] способное такою мукой мучиться, “горняя мудрствовати и горних искати [...]”» БК, p. 90.]

⁴ Marcel Proust, « Lettre à B. Grasset », peu après le 5 mars 1913, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 609.

Gide écrit qu'il souhaite « laisser le lecteur prendre barre sur [lui] »¹ et le laisser tirer ses propres conclusions. Chacun de nos romanciers semble valoriser la recherche personnelle de leur public. Et effectivement, grâce à des intrigues complexes et souvent incomplètes, les lecteurs des romans de notre corpus sont invités à devenir « des juges d'instruction ou des détectives »² pour reprendre les mots de Motchoulski à propos des romans de Dostoïevski. Quels sont les procédés mis en place dans *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* permettant de vivre la lecture comme une investigation ?

(a) La rétrolecture.

Le phénomène de la rétrolecture est un procédé narratif poussant le lecteur à réviser son interprétation passée à partir de nouvelles informations. Ménagée par des structures diégétiques fondées sur la révélation différée, la rétrolecture est un phénomène théorisé par Michael Riffaterre en 1978 dans *Semiotic of Poetry*. Ce concept à l'origine poétique désignait le fait que « le lecteur s'aperçoit que tout un ensemble d'images d'un poème constitue [...] des variantes d'une seule proposition sous-jacente, qui les génère toutes. »³ Cependant, dans un contexte narratif, il désigne le fait que la découverte de nouveaux éléments agit rétroactivement sur le lecteur pour modifier son interprétation originelle du texte. Face à la révélation d'un élément jusqu'alors inconnu, ce dernier prend en effet conscience que sa compréhension de la diégèse était erronée car incomplète : son esprit modifie alors son appréhension de la partie déjà lue pour l'adapter aux nouveaux éléments découverts. La rétrolecture peut être un phénomène ponctuel modifiant d'un coup toute l'intrigue, comme dans le cas d'une révélation finale, ou répétitif exigeant du lecteur une actualisation régulière de son interprétation, comme lorsque de nombreux dévoilements interviennent tout au long du récit⁴. Or, dans chacun de nos romans, on constate que la rétrolecture est un phénomène essentiel au déchiffrement du récit⁵. Nos textes ménagent en effet régulièrement des révélations ayant un impact sur l'interprétation du roman. Des indices sont découverts petit à petit et poussent le lecteur à remettre

¹ « Il sied, tout au contraire de Meredith ou de James, de laisser le lecteur prendre barre sur moi — de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu. » *JFM*, pp. 71-72.

² Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 366. La citation complète est la suivante : « Nous nous perdons dans le réseau compliqué des événements et nous devenons involontairement des juges d'instruction ou des détectives. »

³ Voir l'article de John Hopkins intitulé « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant » in *Présentation et critique de la théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre*, Tokyo, Sophia University, 1994.

⁴ A.J. Greimas, lui parle de « reconversion », concept qui semble très proche de la rétro-lecture. « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *L'Analyse structurale du récit*, *op. cit.*, p. 38 (« Si la séquence à interpréter paraît inversée par rapport à l'isotopie présumée, la comparaison, en confirmant l'hypothèse, permettra de procéder à la reconversion du syntagme narratif reconnu et au rétablissement de l'isotopie générale. »)

⁵ Notons que ce procédé est utilisé par de nombreux auteurs au cours du XX^e siècle. Dostoïevski, Proust et Gide ne sont pas les seuls à faire usage de cette technique.

en question sa compréhension de l'œuvre, favorisant la recherche et l'interrogation. Tel un enquêteur, le lecteur est ainsi dans une position de constante réflexion car sa lecture présente le pousse à « relire » sa lecture passée.

La structure policière des *Frères Karamazov* favorise le phénomène de rétrolecture grâce aux multiples dévoilements qui ont lieu au cours du récit. Dans le roman, le personnage assumant la fonction de détective est Aliocha, cherchant à comprendre et sauver ses frères. Son rôle lui permet de découvrir régulièrement des éléments qui l'incitent à reconsidérer des événements passés. Par exemple, lors du procès de Dmitri, alors que celui-ci doit répondre de l'argent emprunté à sa fiancée le lecteur observe Aliocha effectuer une rétrolecture importante. L'« infamie exécrationnelle »¹ que Mitia déclarait porter en son cœur en se frappant la poitrine, et qu'Aliocha et le lecteur prenaient pour le désir de tuer son père², se révèle être la dépense de l'argent de Catherine Ivanovna pour s'enfuir avec Grouhegnka³. Cette erreur initiale, planifiée par le roman, est ainsi rectifiée des centaines de pages plus tard. Entre-temps, le mystère de ces paroles est à nouveau évoqué dans le livre VIII, au chapitre III, lorsque le jeune homme se frappe plusieurs fois la poitrine au même endroit :

Он шел как помешанный, ударяя себя по груди, по тому самому месту груди, по которому ударял себя два дня тому назад пред Алексеей, когда виделся с ним в последний раз вечером, в темноте, на дороге. Что означало это битье себя по груди по этому месту и на что он тем хотел указать — это была пока еще тайна, которую не знал никто в мире, которую он не открыл тогда даже Алексею, [...] Всё это вполне объяснится читателю впоследствии, [...].⁴

Le narrateur insiste alors sur l'énigme de ce geste et rassure le lecteur en soulignant que le mystère s'éclaircira par la suite. Malgré cette promesse de clarification, le lecteur demeure « en état d'attente », pour reprendre les termes d'Umberto Eco : il imagine alors une possible explication, la plus évidente étant le projet de tuer et de voler Fiodor Pavlovitch. Cependant, cette idée devient invalide lorsque l'existence d'une pochette remplie d'argent accrochée autour du cou de Mitia est révélée. C'est lors du procès qu'Aliocha comprend tout et explique avoir remarqué ce geste sans le comprendre :

[...] именно мне подумалось тогда: зачем это он ударяет так высоко, когда сердце ниже, и мне тогда же показалась моя мысль глупою... я это помню, что показалась глупою... это мелькнуло. Вот

¹ FK, p. 169. [«страшное бесчестие», BK, p. 194.]

² «Признаюсь, я именно подумал тогда, что он говорит об отце и что он содрогается, как от позора, при мысли пойти к отцу и совершить с ним какое-нибудь насилие [...]» BK, p. 811 [« À vrai dire, je pensai d'abord qu'il parlait de notre père, qu'il frémissait de honte à l'idée de se livrer sur lui à quelque violence [...] » FK, p. 707.]

³ Karen Haddad-Wotling souligne d'ailleurs l'intention de tromper du narrateur lorsqu'elle indique qu'il « se garde bien d'expliquer le comportement bizarre de Dmitri avant son arrestation, préservant ainsi le suspens dramatique, tout en semant quelques précieux indices qui passent inaperçus ». (*L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 316.)

⁴ BK, p. 471. [« Il allait comme un fou dans les ténèbres, en se frappant la poitrine à la même place que deux jours plus tôt devant Aliocha, lors de leur dernière rencontre sur la route. Pourquoi se frappait-il juste à la même place ? Que signifiait ce geste ? Il n'avait encore révélé à personne ce secret, pas même à Aliocha, [...]. Tout cela s'éclaircira par la suite. » FK, pp. 414-415.]

потому-то я сейчас теперь и вспомнил. И как я мог позабыть это до самых этих пор! Именно он на эту ладонку указывал как на то, что у него есть средства, но что он не отдаст эти полторы тысячи!¹

Le lecteur à l'affût, lui, effectue déjà cette rétrolecture lorsque Dmitri avoue l'existence de cet argent lors de son interrogatoire (livre IX, chapitre VII)². Lorsque ce dernier raconte son histoire, le lecteur ajuste au fur et à mesure son interprétation passée. Mais pour cela, il doit d'abord s'interroger sur la viabilité de ce récit : Dmitri est-il sincère ? Y a-t-il des éléments dans la lecture passée qui confirme cette histoire ? Le calcul qu'effectue le jeune homme, soulignant qu'il a dépensé l'intégralité des roubles restantes, ce qui ne s'élève qu'à la moitié de la somme qu'il est supposé avoir volée et qui demeure introuvable, rend son récit crédible. De plus, cette version des faits explique l'attitude passée de Dmitri qui déclare que ce sentiment de culpabilité a induit ses accès de violence³. Le lecteur est ainsi invité à reconsidérer l'attitude passée du jeune homme sous un jour différent.

Il en va de même pour la préparation du meurtre. Alors que Smerdiakov avoue enfin à Ivan sa culpabilité, dans le chapitre VIII du livre XI, « Troisième et dernière entrevue avec Smerdiakov », ce dernier comprend alors différemment les paroles du criminel et leur conversation passée s'éclaire soudainement. Or, à la suite d'Ivan, le lecteur réinterprète cette discussion dont le statut était problématique. En effet, il pouvait jusqu'alors difficilement la considérer comme la planification du meurtre puisque Smerdiakov avait été innocenté par tous les docteurs l'ayant examiné. Le fait que les médecins soulignent l'intérêt médical de ses crises⁴ prend alors une tonalité tout à fait ironique. On constate ainsi que la phrase mystérieuse de Smerdiakov «С умным человеком и поговорить любопытно» (« il y a plaisir à causer avec un homme d'esprit »), qu'Ivan ne comprend pas, signifiait en réalité leur accord dans la perpétuation de ce meurtre. L'exemple de cette phrase qu'Ivan « relit » au moins trois fois⁵ met en évidence le phénomène de rétrolecture au sein du roman.

¹ БК, р. 812 [« [...] je me demandais alors : “pourquoi se frappe-t-il si haut, le cœur est plus bas ?” Mon idée me parut absurde... Voilà pourquoi ce souvenir m'est revenu. Comment ai-je pu l'oublier jusqu'à présent ! Son geste désignait bien ce sachet, ces quinze cents roubles qu'il ne voulait pas rendre ! »] [FK, р. 707.]

² « [...] эти деньги были мои. » БК, р. 588. [« [...] cet argent était à moi. » FK, р. 512.]

³ « Все время, пока я носил эти полторы тысячи, зашитые на груди, я каждый день и каждый час говорил себе: “Ты вор, ты вор!” Да я оттого и свирепствовал в этот месяц, оттого и дрался в трактире, оттого и отца избил, что чувствовал себя вором!» БК, pp. 592-593. [« Depuis que je porte ces quinze cents roubles sur ma poitrine, je me disais chaque jour : “Tu es un voleur, tu es un voleur !” Ce sentiment m'a inspiré mes violences durant ce mois, voilà pourquoi j'ai rossé le capitaine au cabaret et battu mon père. » FK, р. 516.]

⁴ « Доктор же остался в доме Федора Павловича, имея в предмете сделать наутро вскрытие трупа убитого, но, главное, заинтересовался именно состоянием больного слуги Смердякова: “Такие ожесточенные и такие длинные припадки падучей, повторяющиеся непрерывно в течение двух суток, редко встретишь, и это принадлежит науке”, — проговорил он в возбуждении отъезжавшим своим партнерам, и те его поздравили, смеясь, с находкой.» БК, р. 550. [« Le médecin était resté chez Fiodor Pavlovitch, pour faire l'autopsie et surtout parce que l'état de Smerdiakov l'intéressait fort. “Des crises d'épilepsie aussi violentes et aussi longues, durant deux jours, sont fort rares et appartiennent à la science”, déclara-t-il à ses partenaires lors de leur départ, et ceux-ci le félicitèrent en riant de cette trouvaille. »] *Ibid.*, р. 481.]

⁵ En effet, à chaque entrevue avec Smerdiakov, celui-ci lui fournissait une explication différente de cette phrase.

La culpabilité de Dmitri fait, elle aussi, l'objet d'une rétrolecture : bien des éléments supposés annoncer le crime se révèlent avoir été mal interprétés. Ainsi le salut du *starets* aux pieds de Dmitri est-il considéré par tous comme le signe de la future culpabilité du jeune homme. Pourtant, il n'en est rien. La « profonde souffrance future »¹ dont parlait le *starets* n'était pas celle des remords, mais celle de l'injustice. De même, le blanc typographique laissé en évidence alors que Dmitri est prêt à frapper son père à mort est originellement interprété par le lecteur comme l'ellipse du meurtre. Or, le protagoniste s'est en réalité éloigné sans frapper : ainsi la première phrase reprenant le fil du texte («Бог [...] сторожил меня тогда»²) a-t-elle deux interprétations différentes. Un lecteur convaincu que Dmitri a frappé peut l'interpréter comme le soulagement de n'avoir pas été pris sur le fait ou encore peut ne pas la remarquer du tout. Or, après avoir été convaincu que Dmitri est innocent, le lecteur faisant l'effort de reprendre cette phrase y entend le soulagement d'avoir été interrompu dans son projet meurtrier.

Bien d'autres rétrolectures sont mises en place dans le roman. Le projet de suicide de Dmitri explique après coup son attitude le soir du meurtre (son désir de faire bombance, le chargement de son pistolet, l'énigme qu'il propose à Piotr Ilitch³), la relation de Catherine et d'Ivan s'éclaire quand on découvre qu'ils sont amoureux l'un de l'autre⁴, la menace que représente Ivan envers son père se révèle lorsqu'on découvre qu'il a indirectement contribué à son assassinat : les propos de Fiodor Pavlovitch quant à sa peur de son deuxième fils⁵, l'angoisse d'Aliocha face au trait d'humour de son père qui déclare qu'Ivan n'est pas venu pour l'assassiner⁶, et surtout, le rire de ce dernier le soir après sa conversation avec Smerdiakov trouvent alors une explication⁷. Mais on distingue également de nombreuses micro-rétrolectures concernant l'idée que le lecteur se fait d'un personnage. Boris Christa évoque ainsi celle qu'il a dû faire quand, sous l'impression que Fiodor Pavlovitch n'avait rien laissé à ses fils, il a découvert que ce père indigne avait laissé un héritage de cent milles roubles⁸. Eugène Melchior de Vogüé, lui aussi, commente ce procédé de la rétrolecture chez Dostoïevski. Il écrit :

[...] ce qui est infiniment curieux, c'est la trame du récit et des dialogues, ourdie de menues mailles électriques, où l'on sent courir sans interruption un frisson mystérieux. Tel mot auquel on ne prenait pas garde,

¹ FK, p. 306. [«великому будущему страданию» БК, p. 347.]

² БК, p. 476. [« Dieu m'a préservé à ce moment. » FK, p. 419.]

³ БК, pp. 478-488 [FK, pp. 421-429.]

⁴ L'amour de Catherine Ivanovna pour Ivan est révélé au chapitre V, livre IV, mais leur relation amoureuse, elle, est confirmée seulement dans l'épilogue où Catherine Ivanovna avoue avoir déjà déclaré son amour au jeune homme.

⁵ «[...] я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того, боюсь.» БК, p. 176. [« [...] j'ai peur d'Ivan ; je le crains plus que l'autre. » FK, p. 153.]

⁶ «Не зарезать же меня тайком и он приехал сюда? Для чего-нибудь да приехал же? [...] – Что вы! Чего вы это так говорите? – смутился ужасно Алеша.» БК, p. 213. [« Ce n'est pas pour m'assassiner en cachette qu'il est venu, il a donc un but. [...] – Comment ! Pourquoi dites-vous cela ? fit Aliocha avec angoisse. » FK, p. 188.]

⁷ «Но Иван Федорович вдруг, к удивлению Смердякова, засмеялся и быстро прошел в калитку, продолжая смеяться.» БК, pp. 335-336. [« Mais, à sa grande surprise, Ivan Fiodorovitch éclata de rire. » FK, p. 296.]

⁸ Voir Boris Christa, « Dostoïevskii and money », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, op. cit., p. 95.

tel petit fait qui tient une ligne, ont leur contre-coup cinquante pages plus loin ; il faut se les rappeler pour s'expliquer les transformations d'une âme dans laquelle ces germes déposés par le hasard ont obscurément végété.¹

Le critique fait ici allusion à l'effort que doit faire le lecteur pour redonner toute leur importance à des éléments en apparence insignifiants et faciles à oublier. Le lecteur-détective est obligé de participer activement à l'étude du texte s'il veut distinguer tous les éléments dont l'interprétation doit être modifiée à la suite d'une nouvelle révélation. Ainsi, les romans de Dostoïevski mettent-ils en place une stratégie de dévoilement différé qui exige du public une attention soutenue pour que la lecture soit pertinente. *Les Frères Karamazov* invitent donc à la relecture pour redécouvrir des éléments oubliés et distinguer toutes les rétrolectures présentes dans le texte. Eugène-Melchior de Vogüé souligne d'ailleurs dans *Le roman russe* :

On ne jouit bien que de ce qu'on relit. La supériorité des beaux contes sur les romans de la vie réelle, c'est qu'ils souffrent une seconde lecture.²

Selon cette idée, *Les Frères Karamazov* feraient alors partie des « beaux contes » qu'on peut relire avec profit grâce aux multiples rétrolectures dissimulées dans le récit.

La lecture rétrospective est également inscrite dans le corps du texte de la *Recherche*, comme le souligne Koji Abe dans son article « Du système de la relecture chez Proust »³. D'ailleurs, l'auteur lui-même en parle sans ambiguïté dans une lettre adressée à Henri Ghéon en janvier 1914 :

Certaines personnes trouvent que j'ai repris une situation bien banale, en montrant Swann confiant naïvement sa maîtresse à M. de Charlus, qui, croient ces lecteurs, trompe Swann. Or ce n'est pas cela du tout. M. de Charlus est un vieil homosexuel qui remplira presque tout le troisième volume et Swann dont il a été amoureux au collège sait qu'il ne risque rien en lui confiant Odette. [...] Quand on aura lu le troisième volume si l'on se reporte au premier, au seul passage où M. de Charlus apparaisse un instant, on verra qu'il me regarde fixement, et alors on comprendra pourquoi.⁴

Proust a ainsi planifié la surprise du lecteur qui découvre un élément sous un nouvel angle⁵ et donc son retour en arrière dans les pages du livre, et ce dès la première ébauche de la *Recherche*, avant que ne s'y insère le « roman d'Albertine »⁶. Il semble même conseiller de reprendre physique-

¹ Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, *op. cit.*, p. 341.

² *Ibid.*, p. 451.

³ Article publié dans *Proust sans frontière. 2*, *op. cit.*, pp. 185-204.

⁴ Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 655.

⁵ Nathalie Mauriac-Dyer note d'ailleurs qu'on trouve chez Proust « la poétique classique de la surprise – toute de “préparations” et d'attente, puis de renversement – qui peut suggérer une méthode : la lecture rétroactive ou rétrospective, qui cherche dans l'amont du récit, publié ou manuscrit, l'amorce, sous de multiples formes, de ce qui est resté, par accident, inachevé. » (*Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, *op. cit.*, p. 175.)

⁶ Dans une lettre à René Blum du 20 février 1913, Marcel Proust évoque d'ailleurs le fait que la composition de son œuvre est trompeuse : « Quant à ce livre-ci, c'est au contraire un tout très composé, quoique d'une composition si complexe que je crains que personne ne le perçoive et qu'il apparaisse comme une suite de digressions. C'est tout le contraire. » (*Ibid.*, p. 606.) La surprise du lecteur est ainsi planifiée grâce à cette composition dissimulée. Les différentes

ment le tome précédent, donnant à la rétrolecture un aspect très concret. On peut d'ailleurs observer le héros effectuer des lectures rétrospectives au sein du récit. Par exemple, ce dernier reprend le télégramme de Gilberte qu'il avait mal déchiffré en remplaçant des mots par d'autres et en confondant la signature de son amie d'enfance avec celle d'Albertine. Après avoir appris la nouvelle de son mariage avec Saint-Loup, il le lit différemment :

Tout d'un coup, je sentis dans mon cerveau un fait, qui y était installé à l'état de souvenir, quitter sa place et la céder à un autre. La dépêche que j'avais reçue dernièrement et que j'avais crue d'Albertine était de Gilberte.¹

Ce changement d'interprétation de la part du héros met en avant le processus de rétrolecture : un retour sur du « déjà lu » pour le redécouvrir avec un regard neuf. Or, plusieurs fois dans le roman, le héros a recours à la lecture rétrospective pour déchiffrer la vérité. Il reconnaît ainsi qu'en amour, la réalité des sentiments se révèle bien souvent après coup :

Aussi il ne faut pas ne redouter dans l'amour, comme dans la vie habituelle, que l'avenir, mais même le passé qui ne se réalise pour nous souvent qu'après l'avenir, et nous ne parlons pas seulement du passé que nous apprenons après coup, mais de celui que nous avons conservé depuis longtemps en nous et que tout d'un coup nous apprenons à lire.²

La rétrolecture permet ainsi de mieux déchiffrer des éléments passés et de mieux se comprendre soi-même. Toutefois, le héros en fait également un outil d'investigation.

Ce qui m'occupait l'esprit n'était pas ce qu'elle avait pu dire d'intelligent, mais tel mot qui éveillait chez moi un doute sur ses actes. J'essayais de me rappeler si elle avait dit ceci ou cela, de quel air, à quel moment, en réponse de quelles paroles, de reconstituer toute la scène de son dialogue avec moi, à quel moment elle avait voulu aller chez les Verdurin, quel mot de moi avait donné à son visage l'air fâché. Il se fût agi de l'événement le plus important que je ne me fusse pas donné tant de peine pour en rétablir la vérité, en restituer l'atmosphère et la couleur juste.³

Le souvenir du fait passé confronté avec les découvertes présentes constitue le seul moyen de reconstituer une vérité toujours instable pour le héros. Il use d'ailleurs bien souvent de la lecture rétrospective durant son aventure avec Albertine : lorsque celle-ci révèle connaître Léa⁴ ou bien lorsqu'il découvre qu'elle s'est enfuie⁵, il doit non seulement détruire le roman qu'il s'était construit

anecdotes qui semblent négligeables trouvent leur signification plus tard dans l'œuvre et participent aux différentes enquêtes prévues.

¹ *AD*, pp. 234-235.

² *P*, p. 595.

³ *Ibid.*, p. 603.

⁴ « Et le matin même, elle m'avait dit qu'elle ne connaissait pas Léa ! Je regardais une flambée brûler d'un seul coup un roman que j'avais mis des millions de minutes à écrire. » *Ibid.*, p. 852.

⁵ « Le malheur imprévu avec lequel je me trouvais aux prises, il me semblait l'avoir lui aussi (comme l'amitié d'Albertine avec deux lesbiennes) déjà connu pour l'avoir lu dans tant de signes où (malgré les affirmations contraires de ma raison, s'appuyant sur les dires d'Albertine elle-même) j'avais discerné la lassitude, l'horreur qu'elle avait de vivre ainsi en esclave et qu'ils traçaient à l'envers des prunelles tristes et soumises d'Albertine, sur ses joues brusquement enflammées par une inexplicable rougeur, dans le bruit de la fenêtre qui s'était brusquement ouverte comme de l'encre invisible ! » *AD*, p. 7.

jusqu'alors, mais également relire des faits passés, révélateurs de nouveaux indices.

À l'exemple du héros, le lecteur est lui aussi invité à faire des rétrolectures, d'ailleurs planifiées par l'œuvre. L'épisode des seringas dans *La Prisonnière*¹, par exemple, est plus tard éclairé par les révélations que fait Andrée dans *Albertine disparue*. Ce passage est l'occasion pour le lecteur curieux d'aller vérifier dans le tome précédent si les propos qu'Andrée rapporte correspondent effectivement à ceux auparavant inscrits par le narrateur, d'autant plus que la jeune fille est suspectée de mentir². On trouve de nombreuses autres occurrences de rétrolecture dans la *Recherche*. Pour n'en citer que quelques-unes, il y a la révélation des véritables rapports entre Albertine et Mlle Vinteuil (elle affirme finalement peu la connaître³), celle du projet de Mme Verdurin de marier Albertine à son neveu (la phrase du télégramme adressé à Albertine : « *Je n'ai aucun remords, tout excusée par ce sentiment si familial.* » est ainsi à réinterpréter⁴), celle de l'homosexualité de Saint-Loup (ce qui éclaire d'un nouveau jour son affection pour le narrateur et certaines de ses réactions⁵), celle des véritables sentiments de Gilberte envers le narrateur quand elle était enfant et de la signification de son geste (lequel fut interprété par le narrateur comme un signe d'inimitié⁶).

Ainsi, pour reprendre les mots de Jean-Yves Tadié à propos de la *Recherche*, « [a]vancer dans le récit, [...] c'est "illuminer rétrospectivement" tout ce qui a précédé. »⁷ Pour parvenir à une lecture la plus proche possible de la vérité diégétique, le lecteur (à l'image du narrateur) doit ainsi utiliser le texte présent pour éclairer celui passé, car « [l]a relecture, c'est justement cet acte de dépister, démarquer, démasquer, re-dévoiler, re-découvrir ce qui s'enfuit sous la peau des signes. »⁸ C'est donc en faisant usage de la rétrolecture que le lecteur peut devenir un véritable détective au sein de la *Recherche*.

La structure des *Faux-monnayeurs*, elle aussi, permet au lecteur de découvrir régulièrement de nouveaux éléments, jusqu'alors ignorés par tous, et ainsi de réinterpréter des faits passés. En

¹ *P*, p. 564.

² Le récit d'Andrée a lieu dans le tome d'*Albertine disparue*, p. 180 et le lecteur peut aller vérifier ses dires à la page 564 de *La Prisonnière*. On peut argumenter que le souvenir du narrateur est sûrement pollué par le récit d'Andrée et que les deux exposés sont voués à être similaires. Cela n'en ôte pas moins au lecteur curieux le désir d'aller vérifier dans le corps du texte les affirmations de la jeune fille.

³ *P*, p. 839.

⁴ *AD*, p. 198.

⁵ *Ibid.*, p. 258, pp. 260-261 (lequel passage renvoie à la page 99 d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*, t. II de l'édition de La Pléiade), pp. 265-266.

⁶ *Ibid.*, p. 269. Il s'agit ici d'une des rétrolectures les plus importantes car elle fait référence à un événement fondateur de la *Recherche* dans *Du Côté de chez Swann*.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 356.

⁸ Koji Abe, « Du système de la relecture chez Proust », in *Proust sans frontière. 2* », *op. cit.*, p. 199. Il écrit aussi : « La relecture est donc une nécessité. Le monde, la réalité n'est pas donnée seulement à lire, mais à relire [...]. » (*Ibid.*, p. 203). On peut également citer les mots de J. Rousset : « Lire, c'est se souvenir pour poser des rapports afin de reconstruire ; c'est se mettre à l'affût des "reconnaissances", des ressemblances, des relations ; ressemblances et relations non pas de l'œuvre à nous-même ou à une réalité externe, mais de l'œuvre à elle-même. » (J. Rousset « Problèmes de structure », in *Entretiens sur Marcel Proust* Cerisy, 1962, p. 194, cité par Jean-Yves Tadié dans *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 233.)

effet, André Gide souhaite que la narration même du roman favorise ces révélations différées.

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés ; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.¹

Il faut ainsi être proactif dans son déchiffrement du texte et « rétablir »² autant que possible la vérité du récit grâce à la rétrolecture. Et effectivement, la lecture rétrospective est pratiquée dans le roman non seulement par le lecteur mais également par le narrateur et les personnages. Bien des éléments font ainsi l'objet d'une nouvelle interprétation. La maisonnée Profitendieu, par exemple, semble à première vue un endroit régi par des lois rigides et des mœurs religieuses strictes. Le père est un procureur inflexible dans l'application de la loi et apprécie les phrases sentencieuses³. Le narrateur nous présente rapidement les différents personnages de la maisonnée : le père, la mère, les enfants et les domestiques. Fort de cette autorité de connaisseur, il donne des éléments sur l'avenir de ces membres, comme sur la mère qui ne partira pas de la maison⁴. Puis, lorsque Édouard rencontre Albéric Profitendieu, le phénomène de rétrolecture entre en action. Alors qu'il modifie lui-même son jugement en ce qui concerne la fuite de Bernard et reconnaît que M. Profitendieu est un homme sensible aimant profondément son fils adoptif, il entraîne le lecteur dans sa révision⁵. De plus, M. Profitendieu nous apprend que ce qui semblait être une affirmation fiable était en fait une erreur : son épouse a bien quitté le domicile conjugal⁶. Le lecteur doit ainsi modifier son jugement sur le père adoptif de Bernard et surtout s'interroger sur les autres informations présentes dans l'œuvre attribuées au narrateur. En effet, rappelons que les mots « mais elle ne le fera pas » n'apparaissent pas immédiatement comme du discours indirect libre. C'est notamment à cause de cette rétrolecture que le lecteur peut prendre conscience que ces propos ne proviennent peut-être pas du narrateur mais du personnage. Aussi cette lecture rétrospective invite-t-elle à s'interroger : y a-t-il d'autres informations provenant du narrateur que le lecteur a crues fiables et qu'il devrait mettre en doute ?

La rétrolecture s'opère également à propos du caractère des personnages et du sens de

¹ *JFM*, p. 32.

² Dans le verbe même « rétablir », on trouve le préfixe de la répétition : il s'agit ainsi d'« établir à nouveau », c'est-à-dire de modifier un élément déjà établi, déjà raconté, déjà lu.

³ « “Voilà l'expiation” » *FM*, p. 30.

⁴ « Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir ; mais elle ne le fera pas. » *Ibid.*, p. 32.

⁵ « J'avais accepté qu'il eût quitté sa famille, prompt que je suis à tenir semblable désertion pour naturelle, et dispos à n'y voir que le plus grand profit pour l'enfant. Il s'y joignit, dans le cas de Bernard, l'appoint de sa bâtardise... Mais voir que se révélaient chez son faux père, des sentiments d'autant plus forts sans doute, qu'ils échappaient à la commande et d'autant plus sincères qu'ils n'étaient en rien obligés. Et, devant cet amour, ce chagrin, force m'était de me demander si Bernard avait eu raison de partir. » *Ibid.*, p. 327.

⁶ « [...] sa mère m'a quitté... oui, définitivement, cet été [...] » *Ibid.*, p. 328.

certaines paroles. Par exemple, le jeune Georges est initialement présenté comme un enfant énergique et innocent. Sa pureté semble se révéler dans son embarras exaspéré lorsqu'il interrompt Olivier qui allait rapporter une anecdote gênante à son sujet¹. Or, les récriminations du jeune garçon, lesquelles paraissaient causées par la gêne, se révèlent finalement être vraies. De même, son attitude lorsqu'il entend Bernard évoquer le fait qu'il aurait une maîtresse s'avère ne pas être qu'une simple excitation enfantine². Car Georges a effectivement une « poule »³, comme le lecteur l'apprend au chapitre IV dans la troisième partie. Ainsi, la rosette qu'Azaïs prend pour un signe d'appartenance à une espèce de club d'honneur⁴ se révèle être en réalité la marque de reconnaissance des clients de l'appartement où avaient lieu des orgies⁵.

On trouve encore d'autres faits s'éclairant d'une nouvelle lumière au cours de la lecture. Par exemple, la « raison secrète »⁶ du comte de fréquenter Vincent apparaît petit à petit au cours du roman. Évoquée une première fois par le narrateur, elle est à nouveau suggérée par Lilian lorsqu'elle insinue que la proposition de mariage de Passavant n'est qu'une couverture⁷. C'est lorsque Passavant manifeste un certain intérêt pour Olivier⁸ que le lecteur comprend que le but caché du comte était depuis le début de fréquenter le jeune garçon. Il en va de même pour la relation d'Olivier et d'Édouard qui éclaire certains gestes d'une lumière inattendue. En effet, Olivier est d'abord portraituré comme un adolescent hétérosexuel puisqu'il est allé chez une prostituée⁹ et il paraît n'éprouver que de l'amitié pour Bernard. Or, la jalousie qu'il ressent lorsqu'il apprend que son oncle et son ami partagent une chambre¹⁰ fait vaciller cette idée et éclaire ses réactions d'une nouvelle lumière : la promiscuité entre lui et son ami lorsqu'ils dormaient dans le même lit n'avait peut-être pas pour

¹ « [...] et puis il n'aurait pas compris. Sais-tu ce qu'il a demandé, l'autre jour, à papa ?... Pourquoi les... »

Cette fois Georges n'y tient plus ; il se dresse à demi sur son lit et coupant la parole à son frère :

« Imbécile, crie-t-il ; tu n'as donc pas vu que je faisais exprès ?... » *Ibid.*, p. 39.

² « Mon frère a une maîtresse. [...] — Georges ? » [...] Le petit, qui fait semblant de dormir, mais qui écoute tout, l'oreille tendue dans le noir, en entendant son nom, retient son souffle. » *Ibid.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 250.

⁴ « Chacun d'eux porte à la boutonnière un petit ruban — assez peu apparent, il est vrai, mais que j'ai tout de même remarqué. » *Ibid.*, p. 110.

⁵ « Tu ferais bien de cacher ça, avait commencé Georges, en pointant du doigt la rosette jaune que Phiphi continuait d'arborer à sa boutonnière. [...] Tu risques de te faire choper. » *Ibid.*, p. 250.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ « Et puis je vous conseille de ne pas répéter partout qu'il vous ennuie. On comprendrait trop vite pourquoi vous le fréquentez. » *Ibid.*, p. 53 ; « Est-ce pour couvrir votre vie que vous imaginez de me proposer cela ? » *Ibid.*, p. 58.

⁸ « [...] ils s'étaient perdus de vue quelques années, puis, tout dernièrement, rencontrés de nouveau, certain soir que, par extraordinaire, Olivier accompagnait son frère au théâtre ; pendant l'entracte Passavant leur avait à tous deux offert des glaces [...]. » *Ibid.*, p. 43 ; « Mais j'y songe : ne m'avez-vous pas dit que votre jeune frère écrivait ? Comment donc l'appellez-vous ? » *Ibid.*, p. 46.

⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁰ « Il n'était jaloux particulièrement ni d'Édouard ni de Bernard ; mais des deux. Il les imaginait tour à tour l'un et l'autre ou simultanément, et les enviait à la fois. » *Ibid.*, p. 171.

seule cause le sommeil d'Olivier¹. Le comportement d'Édouard se clarifie lui aussi de façon rétrospective : alors que le lecteur ignore ses sentiments envers son neveu, on peut s'interroger sur son stratagème pour rencontrer Olivier à la gare², son émotion lors de leurs retrouvailles³ et leur gêne mutuelle lors de leur conversation⁴. C'est lors de la révélation de son amour, durant la lecture que Bernard fait de son carnet⁵, que son comportement s'explique soudainement. La véritable raison de son retour en France apparaît alors être le désir de revoir Olivier et pas seulement l'appel à l'aide de Laura. Enfin, la situation de La Pérouse s'éclaire d'un nouveau jour lorsqu'Édouard observe son attitude auprès de sa femme. Peut-être ce dernier n'est-il pas la victime qu'il affirme être⁶. Dans ce dernier cas, la rétrolecture qu'effectue le lecteur est guidée par celle d'Édouard. De même, la lecture rétrospective que fait Bernard des propos d'Olivier la veille de sa tentative de suicide guide, elle aussi, celle du lecteur⁷ tout en laissant ce dernier dans le flou quant à l'interprétation exacte des paroles du jeune homme. Enfin, une rétrolecture immédiate est proposée au lecteur lorsqu'à la fin de la lettre qu'Alexandre a envoyée à Armand, le narrateur précise que l'homme dont parlait le fils aîné des Vedel est Vincent, le frère disparu d'Olivier⁸. Le narrateur prend cette précaution pour s'assurer qu'on ne puisse pas passer à côté de cette information et impose cette rétrolecture au lecteur peu perspicace.

Gide cherche en effet à créer une certaine frustration chez le lecteur. En modifiant régulièrement les informations caractérisant les personnages ou bien en révélant des éléments jusqu'alors inconnus, il souhaite donner envie de reprendre et de relire son roman. Car la lecture rétrospective n'est finalement qu'une relecture imparfaite, puisqu'elle dépend de la mémoire du lecteur. Ce serait pour cela que le romancier écrit dans son *Journal des Faux-monnayeurs* qu'il n'écrit « que pour être relu. »⁹ La rétrolecture est ainsi désirée et planifiée par l'auteur.

La rétrolecture est donc un phénomène qu'exigent les romans de notre corpus, causé par les multiples révélations de leurs complexes intrigues. Sophie Savage-Lavrut écrit ainsi dans son article « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs* » :

La lecture est donc une activité difficile, mettant en jeu des connaissances et des compétences ; elle ne

¹ « Son ami, pendant leur sommeil, ou du moins pendant le sommeil de Bernard, s'était rapproché, et du reste l'étroitesse du lit ne permet pas beaucoup de distance ; [...] [...] un bras d'Olivier opprime indiscrètement sa chair. Bernard doute un instant si son ami dort vraiment. » *Ibid.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, pp. 81-84.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶ « Puis avec une impatience, une brutalité même, dont je ne l'aurais pas cru capable et qui semblait justifier les accusations de la vieille (mais due aussi au diapason qu'il devait prendre pour se faire entendre d'elle) [...] » *Ibid.*, p. 158.

⁷ « Bernard tout à coup se souvint de leur conversation de la veille, et en particulier de certains mots d'Olivier, qu'il avait à peine écoutés, mais qu'il réentendait à présent d'une manière distincte. » *Ibid.*, p. 298.

⁸ « Il ne lui vint pas à l'esprit que l'assassin dont il était ici parlé fût son frère. Vincent n'avait plus donné de ses nouvelles depuis longtemps ; ses parents le croyaient en Amérique. » *Ibid.*, pp. 361-362.

⁹ *JFM*, p. 47.

saurait par conséquent être rapide, et toujours la lecture exige la relecture.¹

Ces propos concernant le roman d'André Gide s'étendent sans difficulté aux autres œuvres de notre corpus. Dans chacun de nos romans, on constate en effet que la lecture rétrospective permet de rectifier une première lecture souvent erronée, notamment à cause de l'orientation que donne le texte. *Les Frères Karamazov* utilisent la rétrolecture pour révéler la vérité de l'enquête policière, ce qui souligne le danger des jugements hâtifs. *La Recherche*, elle, guide le lecteur dans sa rétrolecture grâce au personnage du héros-narrateur, lequel est obligé de modifier nombre de ses convictions, rappelant au passage qu'il est à la merci de ses erreurs subjectives. *Les Faux-monnayeurs*, eux, proposent une rétrolecture plus diffuse, centrée surtout autour des protagonistes qui s'avèrent souvent plus complexes qu'ils n'en ont l'air. La lecture rétrospective est donc un outil important pour obtenir l'interprétation la plus juste possible et faire prendre conscience au lecteur que la vérité diégétique exige de la recherche et de l'exploration. En planifiant au sein de leur récit des moments de rétrolectures obligés et d'autres facultatifs, les romanciers de notre corpus poussent leur lecteur à adopter une attitude proactive et investigatrice.

(b) L'exercice de l'esprit critique.

Le phénomène de rétrolecture est un phénomène bien souvent évident pour le lecteur plongé dans l'œuvre car il exige la révision d'interprétations passées. Cependant, dans chacun de nos romans, on trouve également des informations discrètes sur lesquelles le texte n'insiste pas mais qui prennent pourtant un sens bien différent à la relecture. Il s'agit bien souvent de faits ou d'observations minimales évoquant un nouvel aspect d'un personnage ou faisant surgir une nouvelle hypothèse. Seuls les lecteurs très attentifs, exerçant intensément leur esprit critique, sont à même de distinguer ces éléments dissimulés dans le récit. Ces derniers sont en effet indiqués mais non commentés par le narrateur ou les personnages : découvrir les interprétations qu'ils cachent requiert ainsi une grande curiosité. À la différence des blancs à remplir, des hypothèses à choisir et de la lecture rétrospective, cette démarche de l'esprit critique n'est pas le résultat d'une contrainte que le texte met en place : elle ne peut être que le fruit d'un désir et d'une curiosité individuelle. Ces éléments sont finalement comparables à de petites surprises cachées dans le texte, récompensant le lecteur véritablement investi. Car, comme l'écrit Michel Raimond : « c'est pour le lecteur un plaisir subtil que de rétablir dans leur vérité des événements ou des sentiments [que le narrateur] colore d'après ses propres pensées [...] »² Ainsi, après avoir fait expérimenter au lecteur le plaisir de la recherche et de la découverte, les œuvres de notre corpus comptent sur lui pour distinguer de

¹ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, op. cit., p. 99.

² Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 347.

nouveaux éléments au sein de leur récit.

On constate ainsi que, dans *Les Frères Karamazov*, de nombreux mystères sont évoqués pour être ensuite passés sous silence. D'ailleurs, le mot « загадка », qu'on traduit par « énigme », est régulièrement utilisé dans le roman¹. De même, de nombreuses phrases décrivant l'état émotionnel des personnages sont introduites par « странно » ou « странное дело »² (presque systématiquement traduits par « chose étrange » dans l'édition de Pierre Pascal). Dostoïevski lui-même laisse des indices en suspens qui exigent un effort d'interprétation conscient de la part du lecteur. Ils diffèrent des « espaces blancs » du texte devant lesquels le lecteur a tendance à imaginer spontanément une explication : ce dernier peut difficilement laisser cet élément irrésolu car ce vide « pollue » l'unité diégétique. Le « blanc » est ostensible et dérange le lecteur. Il exige d'être rempli, de façon plus ou moins complète et consciente. Cependant, les éléments discutés ici n'ont pas d'impact important sur la diégèse et ont lieu, en quelque sorte, hors de l'intrigue. Ceux-ci peuvent être laissés en suspens sans entraver le déchiffrement du texte.

Et ainsi, dans le roman, on trouve de nombreux éléments permettant d'étayer une hypothèse mais non de la vérifier. Par exemple, un lecteur attentif peut se demander si le retard de Dmitri pour le rendez-vous chez le *starets* n'a pas été provoqué par Smerdiakov de façon intentionnelle³. Lise aurait-elle donné un faux renseignement à sa mère pour avoir plus de temps seule avec Aliocha⁴ ? Aliocha ment-il quand il affirme à Lise qu'il n'y avait personne derrière la porte lors de leurs fiançailles⁵ ? Pourquoi l'emplacement de l'enveloppe change-t-il selon que ce soit Smerdiakov qui en parle ou bien Dmitri ? Dmitri a-t-il menti ou bien cela fait-il partie du plan de Smerdiakov⁶ ? Ainsi, certains lecteurs avancent qu'un autre mystère demeure irrésolu : celui du meurtre de Fiodor Pavlovitch et de l'identité des véritables coupables⁷.

¹ БК, p. 104, [FK, p. 88], p. 229, [FK, p. 202], p. 480, [FK, p. 422], p. 488, [FK, p. 429].

² БК, p. 47 [FK, p. 34], p. 179 [FK, p. 156], p. 244 [FK, p. 215], p. 324 [FK, p. 287], p. 436 [FK, p. 385], p. 439 [FK, p. 388], p. 442 [FK, p. 391], p. 445 [FK, p. 393], p. 475 [FK, p. 418], p. 568 [FK, p. 495], p. 581 [FK, p. 506], p. 702 [FK, p. 614], p. 731 [FK, p. 639], p. 741 [FK, p. 648], p. 759 [FK, p. 662], p. 793 [FK, p. 692], p. 918 [FK, p. 802].

³ «Простите великодушно за то, что заставил столько ждать. Но слуга Смердяков, посланный батюшкою, на настойчивый мой вопрос о времени, ответил мне два раза самым решительным тоном, что назначено в час. Теперь я вдруг узнаю...» БК, pp. 87-88. [« Veuillez m'excuser de m'être fait tellement attendre. Mais comme j'insistais pour connaître l'heure de l'entrevue, le domestique Smerdiakov, envoyé par mon père, m'a répondu deux fois catégoriquement qu'elle était fixée à une heure. Et maintenant, j'apprends... » FK, p. 72.]

⁴ «Что ж делать, коли ты сама корпню в другое место заснула... Я искала, искала... Я подозреваю, что ты это нарочно сделала.» БК, p. 226. [« Est-ce ma faute si tu as changé la charpie de place... J'ai cherché, cherché... Je soupçonne que tu l'as fait exprès. » FK, pp. 199-200.]

⁵ En effet, Aliocha affirme à Lise, après être allé vérifier, que sa mère n'écoute pas leur discussion. Or, lorsqu'il sort de l'appartement de la jeune fille, Mme Khokhlakov lui parle comme s'il savait qu'elle a tout entendu : «Алексей Федорович, это ужасно. Это детские пустяки и всё вздор.» БК, p. 271. [« C'est affreux, Alexéi Fiodorovitch. C'est un enfantillage et une sottise. » FK, p. 240.]

⁶ Smerdiakov déclare à Ivan qu'il avait indiqué «под тюфяком лежали-с» [« sous le matelas »] à Dmitri [БК, p. 727 ; FK, p. 636] tandis que Dmitri indique « sous l'oreiller » [FK, p. 511]. [«под подушкой» БК, p. 586.]

⁷ D. S. Misky parle ainsi du « mystère resté sans solution du meurtre du vieux Karamazov ». (*Histoire de la littérature russe, des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1969, p. 325.)

De même, certaines sous-intrigues peuvent être perçues différemment après la lecture de l'œuvre. Par exemple, le récit que fait le *starets* intitulé « le mystérieux visiteur »¹ se révèle être l'aventure inverse de celle de Dmitri : un homme coupable n'est pas reconnu comme tel car il semble trop innocent. Cette histoire peut alors être considérée comme un indice de l'aventure à venir de l'aîné des Karamazov : elle annonce le fait que Dmitri sera considéré comme coupable seulement parce qu'il en a l'air. De même, à la relecture, on peut distinguer tous les éléments annonçant l'innocence de Dmitri², éléments qu'on néglige à la première lecture, enfoncé dans cette idée que ce jeune homme est forcément coupable. D'une façon similaire, les différents rêves présents dans le récit (et qui n'ont que peu d'impact sur l'intrigue) sont laissés à interpréter au lecteur curieux³. Cependant, Dostoïevski considère que ces éléments pourtant sibyllins ne nécessitent pas plus d'éclaircissements :

J'estime que dans le X^e et dernier chapitre, l'état mental d'Ivan est suffisamment expliqué, de même, donc, que le cauchemar du 9^e chapitre.⁴

Le romancier ne souhaite donc pas fournir une explication claire et préfère entretenir le mystère dans son œuvre. Jacques Catteau souligne ainsi que « Dostoïevskij, tout en conservant sa propre liberté créatrice, requiert la liberté jugeante du lecteur. Celui-ci, entraîné dans le tourbillon contraignant de l'action qui finit par aspirer le chroniqueur, est aussi convié à l'analyse de cette action sans être pour autant pleinement éclairé. »⁵ Dans *Les Frères Karamazov*, le lecteur perspicace doit donc user de son esprit critique pour exploiter toutes les possibilités de l'œuvre.

Marcel Proust, quant à lui, semble avoir confiance en son lecteur puisqu'il lui confie des tâches que seul quelqu'un de perspicace peut mener à bien. Ainsi, il écrit dans une lettre à Gaston Gallimard qu'il ne s'inquiète pas des fautes « si grossières » laissées dans l'édition finale de *Sodome II* car « le lecteur rectifiera. »⁶ De même, il fait confiance à ce dernier pour exercer son esprit critique à propos des conclusions provisoires qu'il place au début de son œuvre.

Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume, dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pas pour des raisons matérielles excéder cinq cents pages, est *le contraire* de ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et

¹ FK, pp. 324-336. [BK, pp. 367-380]

² « [...] раздетый, он как бы и сам почувствовал себя перед ними виноватым, [...] » p. 581, BK. [« [...] déshabillé, ce fut comme si, lui-même, soudain, il se sentait coupable devant eux [...]. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 282.]

³ On peut penser au rêve d'Aliocha à la veillée du *starets* (Livre 7, chapitre IV), au rêve que raconte Mitia pendant son interrogatoire (Livre 9, chapitre IV), à celui qu'il fait alors qu'il attend d'être emmené par la police (Livre 9, chapitre VIII) (pp. 529-531) et enfin au rêve de Lise dans lequel elle est attaquée par des diables. (Livre 11, chapitre III).

⁴ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Nikolai Alexeïevitch Lioubimov », 10 août 1880, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 862.

⁵ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 402.

⁶ Marcel Proust, « Lettre à Gallimard », nuit du 2 au 3 février 1922, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 1074.

dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. Si on en induisait que ma pensée est un scepticisme désenchanté, ce serait absolument comme si un spectateur ayant vu la fin du premier acte de Parsifal, ce personnage ne rien comprendre à la cérémonie et être chassé par Gurnemantz, supposait que Wagner a voulu dire que la simplicité du cœur ne conduit à rien.¹

Il fait ainsi confiance au lecteur pour lire avec attention toute son œuvre avant d'en tirer une conclusion : ses attentes en ce qui concerne la façon dont il souhaite être lu sont relativement élevées. Et d'ailleurs, Proust se réjouit de trouver en Jacques Rivière un lecteur assez attentif pour « deviner » la structure de son œuvre :

Enfin je trouve un lecteur qui *devine* que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction !²

Ce plaisir d'être compris suggère que la *Recherche* est effectivement un livre qui se déchiffre au prix d'un effort intellectuel important³. En effet, on trouve dans le récit des éléments auxquels seul le lecteur attentif prêtera attention. Tout comme chez Dostoïevski, ces éléments-ci sont une sorte particulière d'« espaces blancs ». Ils ne heurtent pas le lecteur dans sa compréhension de l'intrigue mais demeurent présents pour les lecteurs-enquêteurs, prêts à s'engager sur une nouvelle piste. Par exemple, le narrateur prend la peine de préciser, après un développement sur la folie de Morel avec qui il compare Albertine, que « [t]out ceci n'est que comparaison. Albertine n'était pas folle. »⁴ Cette précision finale peut surprendre et même suggérer l'inverse à certains lecteurs se méfiant de la véracité des propos du narrateur. On constate cependant que cet exemple n'oriente que le lecteur déjà méfiant et curieux. De même, les différents rêves rapportés dans le récit⁵ donnent au lecteur l'occasion de réfléchir à leur signification et d'en donner une interprétation personnelle. On constate donc que certains faits discrets, sans incidence véritable sur l'intrigue, proposent au lecteur curieux de nouvelles pistes à explorer.

D'autres éléments ne sont pas mis en lumière par la narration mais indiquent au lecteur-détective de nouvelles informations sur le récit. Par exemple, on remarque que durant la matinée où le héros apprend qu'Albertine est partie, il prend plaisir à entendre « une automobile sous la fenêtre [et à sentir] son odeur de pétrole. »⁶ Un lecteur investigateur peut se demander si cette voiture n'est pas celle qui emmène Albertine, interprétation qui teinterait d'un aspect ironique le plaisir du héros. De même, l'information que cette dernière fut beaucoup vue en compagnie d'une

¹ Marcel Proust, « Lettre à J. Rivière », 6 février 1914, *Ibid.*, p. 667.

² *Ibid.*, p. 667.

³ Pascal Ifri suggère ainsi que l'usage de l'ironie de la part du narrateur de la *Recherche* signifie que Proust exige de son lecteur qu'il soit capable de déceler le second degré dans son discours. (Voir *Proust et son narrataire, op. cit.*, p. 101.)

⁴ *P.*, p. 686.

⁵ *AD*, p. 171. On en trouve également dans *SG* pp. 157-159 ; pp. 175-176 ; p. 375.

⁶ *P.*, p. 912.

jeune fille rousse dans les douches de Balbec¹ peut laisser penser que, peut-être, il s'agirait de Gilberte : en effet, il est rappelé que celle-ci est rousse peu de pages avant cette indication². De même, les hallucinations télégraphiques du héros pensant lire qu'Albertine est bien vivante et qu'elle lui demande de l'épouser poussent le lecteur à s'interroger sur la sincérité du narrateur à propos de ses émotions. Il est en effet étonnant que le héros affirme ne rien ressentir en apprenant sa survie³ alors que celle-ci est le fruit de ses propres fantasmes, lesquels sont d'ailleurs indiqués plus tôt dans *Albertine disparue*⁴. Le lecteur méfiant peut ainsi mettre en doute les affirmations de ce narrateur si contradictoire et envisager l'hypothèse que ce dernier était en réalité toujours amoureux de la jeune fille lors de cet épisode. Ces interprétations sont permises par le texte, « ce tissu serré d'échos et de résonances »⁵ donnant à voir, comme le souligne Luc Fraisse, « des parallèles, analogies, contrastes, entre deux scènes, deux situations, deux personnages du cycle romanesque »⁶. Pour reprendre ses mots, ce type d'observations apporterait un « *supplément de sens* »⁷.

De nombreux autres indices, que le lecteur percevra ou non en fonction de son implication dans le texte, sont disséminés dans le roman. Ainsi, on constate que bien des éléments se répètent. Par exemple, l'erreur du héros quant à la lecture du télégramme de Gilberte est annoncée dès l'ouverture d'*Albertine disparue* où il raconte comment, bien plus tard dans sa vie, une lettre adressée à quelqu'un d'autre lui sembla être un message dévoilant le projet de fuite de sa maîtresse⁸. Le lecteur véritablement détective peut aller jusqu'à deviner qu'il y a confusion à la lecture du télégramme de Gilberte puisqu'il sait que le héros est capable de ce genre d'erreur. Il peut même mettre en doute tous les télégrammes surprenants que lit ce dernier. Ces erreurs de lecture ne pourraient-elles pas aussi s'appliquer au télégramme de Mme Bontemps annonçant la mort d'Albertine ? Peut-être a-t-il à nouveau mal lu ? Et en effet, par la suite, le narrateur affirme avoir vu une jeune fille exactement

¹ « Mais (Mlle A.) venait le plus souvent avec des jeunes filles plus jeunes qu'elle, surtout une très rousse. » *AD*, p. 97.

² « Car Albertine, grosse et brune, ne ressemblait pas à Gilberte, élancée et rousse, mais pourtant elles avaient la même étoffe de santé, et dans les mêmes joues sensuelles toutes les deux un regard dont on saisissait difficilement la signification. » *Ibid.*, p. 83.

³ « Maintenant qu'Albertine dans ma pensée ne vivait plus pour moi, la nouvelle qu'elle était vivante ne me causa pas la joie que j'aurais cru. » *Ibid.*, p. 220. « J'avais définitivement cessé d'aimer Albertine. » *Ibid.*, p. 223.

⁴ « Quelquefois ce n'était pas si loin, ce n'était pas dans un autre monde que j'imaginai notre réunion. [...] une même force de désir, ne s'embarrassant pas plus des lois physiques qui le contrarieraient que la première fois au sujet de Gilberte (où en somme il n'avait pas eu tort puisqu'il avait eu le dernier mot) me faisait penser maintenant que j'allais recevoir un mot d'Albertine, m'apprenant qu'elle avait bien eu un accident de cheval, mais pour des raisons romanesques (et comme en somme il est quelquefois arrivé pour des personnages qu'on a cru longtemps morts) n'avais pas voulu que j'apprenne qu'elle avait guéri et, maintenant repentante demandait à venir vivre pour toujours avec moi. » *Ibid.*, p. 94.

⁵ Bernard Fay, *Les Précieux*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1966, p. 99.

⁶ Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁸ « Je construisais si bien la vérité, mais dans le possible seulement, qu'ayant un jour ouvert, et par erreur, une lettre pour une de mes maîtresses, lettre écrite en style convenu et qui disait : *Attends toujours signe pour aller chez le marquis de Saint-Loup, prévenez demain par coup de téléphone*, je reconstituai une sorte de fuite projetée [...]. [...] Je m'étais donc ce jour-là trompé du tout au tout dans mes soupçons. » *AD*, p. 10.

semblable à Albertine¹ dont il n'a jamais décrit l'enterrement. Le texte laisse ainsi au lecteur-enquêteur la liberté d'échafauder des théories innovantes. Il arrive d'ailleurs que certains critiques découvrent des éléments donnant lieu à des suppositions intéressantes mais toujours invérifiables. Par exemple, selon Luc Fraisse l'homosexualité de Saint-Loup peut être remise en question² et Nathalie Mauriac Dyer, prenant à bras le corps « ce roman policier de la connaissance »³ qu'est la *Recherche* doute de l'origine juive de Rachel⁴ et enquête sur le véritable lieu de fuite d'Albertine⁵. Juliette Hassine suspecte également Proust d'avoir intentionnellement mis dans la bouche de son héros une lecture fautive de Dostoïevski pour donner des indices sur le caractère du personnage⁶. On constate donc que la *Recherche* recèle de nombreuses indications offrant au lecteur devenu détective de nouvelles pistes à envisager. Le texte semble ainsi construit pour récompenser le lecteur curieux, lequel bénéficie d'un « supplément de sens » grâce à ses interprétations personnelles.

Gide bâtit lui aussi son roman autour de la suggestion pour que son lecteur utilise son esprit critique et découvre ce qui est implicite. Il écrit ainsi dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

Il me paraît toujours inutile d'expliquer tout au long ce que le lecteur attentif a compris ; c'est lui faire injure. L'imagination jaillit d'autant plus haut que l'extrémité du conduit se fait plus étroite, etc...⁷

En effet, complexifier son œuvre en demeurant dans l'implicite lui permet d'obtenir du lecteur un degré d'attention supérieur. Il note ainsi dans son *Journal* en 1921 :

C'est pour ne compter point sur cette attention prolongée, la seconde, que je fais appel à la première, l'attention intense, infiniment plus rare, plus difficile à obtenir et plus chichement accordée – mais sans laquelle on ne peut pénétrer mes écrits.⁸

Selon lui, seul un lecteur investigateur, très attentif au récit, peut parvenir à explorer ses œuvres de façon optimale. Aussi laisse-t-il de nombreux éléments appelant à l'interprétation, comme les exergues suscitant l'interrogation du lecteur curieux. Sophie Savage-Lavrut les présente d'ailleurs comme l'illustration d'un « réseau sous-jacent de significations »⁹. Selon la critique, les

¹ « Toutes me semblaient des Albertine, l'image que je portais en moi me la faisant retrouver partout, et même, au détour d'une allée, l'une qui remontait dans une automobile me la rappela tellement, était si exactement de la même corpulence, que je me demandai un instant si ce n'était pas elle que je venais de voir, si on ne m'avait pas trompé en me faisant le récit de sa mort. » *Ibid.*, p. 142.

² Luc Fraisse note en effet que l'homosexualité de Saint-Loup n'est que « vraisemblable » (« car on n'est sûr de rien dans le roman de Proust »). (« Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, p. 163.)

³ Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, *op. cit.*, pp. 191-192.

⁴ Nathalie Mauriac Dyer, « Entre Esther et Rachel, Avatars proustiens de la "belle Juive" », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, p. 104.

⁵ La critique se fait ici véritablement détective. Rassemblant les éléments sur la famille Bontemps, elle fait l'hypothèse qu'Albertine n'est en réalité pas partie vers Tours après son départ de chez le héros mais à Bruxelles et que Saint-Loup a menti au narrateur à ce propos. (*Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, *op. cit.*, pp. 199-201.)

⁶ Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, pp. 43-48.

⁷ *JFM*, p. 97.

⁸ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 691.

⁹ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 84.

exergues « sont pour l'auteur un moyen de donner des indices au lecteur, à condition toutefois que celui-ci sache déchiffrer l'énigme. »¹ Plusieurs d'entre eux, nous l'avons vu, aident à caractériser les personnages, comme les citations de Shakespeare à propos de Bernard. Mais à partir de la dernière partie du roman, ils concernent de moins en moins les protagonistes. L'exergue de la troisième partie provenant de *La Terre et l'Évolution humaine*² semble ainsi ne pas avoir de lien direct avec l'intrigue mais plutôt avec une certaine conception de la littérature que véhicule le roman. De même, celle de Fénelon³ peut faire référence à des éléments différents, comme les propos d'Olivier sur la superficialité du poète ou bien le fait que le lecteur ne peut percevoir que les actes des personnages et en est réduit à imaginer leurs mobiles. Les exergues requièrent donc bien du lecteur l'exercice de son esprit critique afin de les interpréter de façon satisfaisante.

Cependant, dans le roman, bien d'autres éléments, du plus évident au plus caché, sont laissés en suspens. Certains nécessitent une réflexion consciente du lecteur sans pour autant être difficiles d'interprétation. Ainsi, c'est par un calcul simple mais intentionnel que le lecteur curieux peut apprendre l'âge d'Édouard et de Laura⁴. Encore faut-il réfléchir au fait que le journal relayant cette information date de l'année précédente : il faut ainsi probablement ajouter une année au résultat du calcul pour obtenir l'âge juste. Il arrive également que certains faits demeurent obscurs même au lecteur perspicace, lequel doit alors avancer une hypothèse incertaine. Par exemple, Lilian donne une indication en ce qui concerne ses pensées : celles-ci « sont toujours de la couleur de [s]on costume (elle avait revêtu un pyjama pourpre lamé d'argent). »⁵ Au lecteur de déduire en quoi consistent des pensées pourpres lamées d'argent... De même, la rencontre de Bernard et de l'ange ressemble aux récits de rêves des autres romans de notre corpus⁶ : elle nécessite une interprétation mais résiste aux hypothèses simplistes. Que penser de la « lutte »⁷ entre Bernard et l'ange et du fait qu'aucun ne gagne ? De plus, ce que Bernard dit après son expérience surprend : il parle d'un « démon »⁸ qui l'a poussé à assister à une réunion publique et résume son combat avec l'ange en disant : « j'ai débattu cela toute la nuit »⁹, comme s'il n'avait lui-même aucun souvenir de cette rencontre.

¹ *Ibid.*, p. 84.

² « Lorsque nous posséderons encore quelques bonnes monographies régionales nouvelles – alors, mais seulement alors, en groupant leurs données, en les comparant, en les confrontant minutieusement, on pourra reprendre la question d'ensemble, lui faire faire un pas nouveau et décisif. Procéder autrement ce serait partir, muni de deux ou trois idées simples et grosses, pour une sorte de rapide excursion. Ce serait passer, dans la plupart des cas, à côté du particulier, de l'individuel, de l'irrégulier – c'est-à-dire, somme toute, du plus intéressant. » *FM*, p. 220.

³ « Il ne faut prendre, si je ne me trompe, que la fleur de chaque objet... » *Ibid.*, p. 254.

⁴ « Au-dessus des noms, nous avons inscrit une date. [...] “Vingt-huit ans. [...] Et moi seize. Il y a dix ans de cela.” » *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ « Bernard n'avait jamais vu d'anges, mais il n'hésita pas un instant, et lorsque l'ange lui dit : “Viens”, il se leva docilement et le suivit. Il n'était pas plus étonné qu'il ne l'eût été dans un rêve. » *Ibid.*, p. 332.

⁷ *Ibid.*, p. 336.

⁸ « [...] je ne sais quel démon me poussant, [...] » *Ibid.*, p. 338.

⁹ *Ibid.*, p. 338.

Ce mystère semble fait pour le lecteur-détective ! Enfin, le texte contient également de nombreux petits faits annonciateurs d'événements à venir et qui n'apparaissent qu'à la relecture. Par exemple, la respiration difficile de M. Profitendieu, symptôme possible du problème de santé qui le touchera par la suite, est évoquée plusieurs fois dans le roman¹. Enfin, un lecteur investigateur peut également s'interroger sur des éléments relevant de la psychologie des protagonistes et, par exemple, se demander pourquoi Ghéridanisol ressent une telle haine pour Boris². Ce rejet d'un garçon à l'air efféminé signifierait-il une attirance niée et remplacée par une « haine féroce » ? De même, Daniel Moutote avance à plusieurs reprises³ que la curiosité que manifeste Édouard envers Caloub, le petit frère de Bernard, serait le signe d'un nouvel intérêt amoureux de sa part. Le texte des *Faux-monnayeurs* se révèle ainsi riche en éléments disséminés pour un lecteur-investigateur à l'esprit curieux. Pierre Masson, par exemple, met au jour de nombreux mystères entretissés dans les pages du roman : il dénonce un mensonge de La Pérouse sur ses intentions de suicide⁴, s'interroge sur les informations que possède Strouvilhou⁵, et doute même de la douce et dévouée Rachel⁶ ! On voit que certains mystères ne nécessitent qu'une légère réflexion mais que d'autres exigent cette « attention intense » dont parle Gide dans son journal pour être perçus. Le roman ménage donc des indices permettant à ceux qui le souhaitent d'approfondir leur compréhension du récit. En cela, il favorise l'avènement du lecteur-détective pour lequel exercer son esprit critique est source de plaisir⁷.

On constate que les romans de notre corpus, après avoir poussé le lecteur à adopter une démarche investigatrice, font en sorte que cette attitude de détective permette de distinguer de nouveaux détails. À la différence des espaces blancs qui masquent un point sur lequel le déchiffrement du lecteur bute, ces éléments appelant l'exercice de l'esprit critique peuvent tout à fait passer inaperçus. Seul un lecteur curieux, abordant le récit avec attention, en distinguera certains, qu'il s'agisse d'informations complémentaires à l'intrigue ou de précisions sur les personnages. Les indices permettant de mieux comprendre la situation dans *Les Frères Karamazov*, les éléments soutenant cer-

¹ « Il s'épongeait le front et respirait fortement, non tant essoufflé d'avoir monté mes six étages, que gêné, m'a-t-il paru. » *Ibid.*, p. 325 ; « (Il respirait péniblement entre chaque phrase.) » *Ibid.*, p. 328.

² « Sa voix musicale, sa grâce, son air de fille, tout en lui l'irrite, l'exaspère. On dirait qu'il éprouve à sa vue l'instinctive aversion qui, dans un troupeau, précipite le fort sur le faible. Peut-être a-t-il écouté l'enseignement de son cousin et sa haine est-elle un peu théorique, car elle prend à ses yeux l'aspect de la réprobation. » *Ibid.*, p. 364.

³ Daniel Moutote dans *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.* p. 77 et dans *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 183.

⁴ Voir *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁵ Voir *Ibid.*, p. 102.

⁶ Voir *Ibid.*, p. 148.

⁷ Daniel Moutote, faisant probablement parti des lecteurs appréciant le mystère, écrit que « l'effort pour rétablir la vérité fait le plaisir du lecteur. » (*Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 141.)

taines théories ou en proposant de nouvelles dans la *Recherche* et les occasions de réflexion proposées dans *Les Faux-monnayeurs*, tous ces éléments laissent donc au lecteur l'opportunité de s'investir dans ces textes et d'y découvrir un « supplément de sens ». Les auteurs de notre corpus semblent souhaiter tous trois, bien que dans des mesures différentes, que le lecteur curieux fasse de sa lecture une investigation et de l'œuvre un lieu d'enquête.

(c) *Des éléments laissés non résolus : l'ouverture du récit.*

Enfin, l'aspect incomplet des récits étudiés ici permet au lecteur de devenir un détective prospectif. L'absence de résolution de bien des éléments lorsque le roman s'achève laisse en effet le lecteur investi sur un goût d'inachevé. La satisfaction d'une fin précise, commentée et certaine lui est refusée. Ce phénomène est évoqué par Umberto Eco en 1979 dans *Lector in fabula* où le critique se penche sur la façon dont certains textes mettent en place « une fausse requête de coopération. Le texte fournit des indices destinés à désorienter le lecteur, en le poussant sur la voie de prévisions que le texte n'acceptera jamais de vérifier. »¹ Le critique explique alors que cette ouverture invite le lecteur à établir lui-même la fin de l'œuvre : il est parfois possible d'avoir

différentes possibilités prévisionnelles, chacune étant en mesure de rendre cohérente (en accord avec quelques scénarios intertextuels) l'histoire tout entière ; ou bien aucune n'étant capable de restituer une histoire cohérente. Quant au texte, il ne se compromet pas, il ne fait pas d'affirmations sur l'état final de la fabula : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses fabulae tout seul.²

En effet, les œuvres de notre corpus confisquent au lecteur le plaisir de l'achèvement : l'intrigue ne se dénoue pas véritablement et de nombreuses questions subsistent. Or, ménager une ouverture finale, c'est exiger du lecteur curieux et investi qu'il se montre à la hauteur de ce Lecteur Modèle si efficace dont parle Umberto Eco. En effet, si tout lecteur engagé dans un récit dont la fin se révèle ouverte regrette l'absence de conclusion, seul le lecteur-détective prendra l'initiative de « se fabriquer ses fabulae tout seul » en imaginant une conclusion³. Chacun de nos romans fait ainsi en sorte que son dénouement demeure suspendu et que des questions subsistent.

Le roman des *Frères Karamazov* a une fin particulièrement ouverte et laisse de nombreux

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 156.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Raphaël Baroni articule la tension textuelle en trois phases. Tout d'abord, « Le *naud* produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la tension. » Ensuite, « Le *retard* [...] configure la *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu. » Enfin, « le *dénouement* fait survenir la réponse que donne le texte au questionnement de l'interprète, ce qui vient résoudre la tension », validant ou non les pronostics du lecteur. Or, il nous semble que, dans le cas des romans de notre corpus, le « dénouement » soit en quelque sorte tronqué : il n'est pas abouti et laisse le lecteur dans l'incertitude de la « phase d'attente ». (*La Tension narrative*, *op. cit.*, pp. 122-123.)

éléments en suspens¹. La présence de multiples mystères non résolus atteste de cette ouverture². De même, le narrateur fait des promesses qu'il ne tient pas. Par exemple, il attise la curiosité à propos du lien entre Mme Khokhlakov et Piotr Ilitch et déclare avoir l'intention d'en reparler :

Я бы, впрочем, и не стал распространяться о таких мелочных и эпизодных подробностях, если б эта сейчас лишь описанная мною эксцентрическая встреча молодого чиновника с вовсе не старою еще вдовицей не послужила впоследствии основанием всей жизненной карьеры этого точного и аккуратного молодого человека, о чем с изумлением вспоминают до сих пор в нашем городке и о чем, может быть, и мы скажем особое словечко, когда заключим наш длинный рассказ о братьях Карамазовых.³

Pourtant, à la fin du récit, rien n'est dit de ces deux personnages : au lecteur d'imaginer l'influence de Mme Khokhlakov sur la carrière de Piotr Ilitch.

On remarque aussi que le récit s'achève sur un suspense important. Certes, le coupable Smerdiakov est mort et le procès de Dmitri est achevé mais la situation de chacun des frères demeure instable : Ivan, gravement malade, est entre la vie et la mort, Dmitri est condamné au bagne et Aliocha se prépare à le faire s'échapper. De nombreuses interrogations subsistent à la fin du roman : le projet d'évasion de Dmitri réussira-t-il ? Parviendra-t-il à s'enfuir aux États-Unis avec Grouchegnika ? Ivan survivra-t-il à sa maladie ? Qu'arrivera-t-il à Lise ? La situation d'Aliocha pose également beaucoup de questions et ce d'autant plus qu'il est présenté dans la préface comme le véritable héros. Ce livre est supposé n'être qu'une introduction au roman principal, le second⁴, lequel ne paraîtra jamais puisque Dostoïevski meurt en 1881, un an après la fin de la publication des *Frères Karamazov*. Cette absence de suite romanesque peut donc difficilement être incluse dans une logique stratégique. Cependant, ce que nous savons des projets de l'auteur suggère que son second tome devait se focaliser sur Aliocha et avoir lieu des années plus tard⁵. Robert L. Belknap, lui, suggère que le deuxième tome des *Frères Karamazov* n'avait jamais été prévu par l'écrivain. Son annonce n'aurait eu pour but que de hanter le public, privé d'une suite⁶. Il n'en reste pas moins qu'il laisse intentionnellement en suspens le destin immédiat des personnages autres qu'Aliocha.

¹ Robert Louis Jackson affirme d'ailleurs que « what is certain is that the ending of the first volume of *The Brothers Karamazov* novel forms a bridge to something new and unknown. » (« Alyosha's Speech at the Stone: "The Whole Picture" », in *A New word on the Brothers Karamazov*, p. 250.) [« Ce qui est certain est que la fin du premier volume des *Frères Karamazov* forme un pont vers quelque chose de nouveau et d'inconnu. »]

² Pourquoi Aliocha est-il revenu chez son père ? De quoi a peur Fiodor Pavlovitch ? Quelle est l'intention secrète d'Ivan lorsqu'il se rapproche d'Aliocha ? Qu'est-ce qui a causé le changement de Lise ? Smerdiakov est-il vraiment le fils de Fiodor Pavlovitch ?

³ *БК*, p. 543. [« Je ne me serais d'ailleurs pas étendu sur des détails aussi insignifiants, si cette rencontre singulière du jeune fonctionnaire avec une veuve encore fraîche n'avait influé, par la suite, sur toute la carrière de ce jeune homme méthodique. On s'en souvient même avec étonnement dans notre ville et nous en dirons peut-être un mot en terminant la longue histoire des frères Karamazov. » *FK*, p. 475-476.]

⁴ Voir la préface des *Frères Karamazov*.

⁵ Selon la préface, le second tome devait se dérouler treize ans plus tard puisque le narrateur précise que l'histoire qu'il raconte dans le premier roman se déroule treize ans plus tôt. Cependant, Pierre Pascal, dans l'édition de la Pléiade, précise que la suite se serait déroulée vingt ans plus tard (*FK*, p. XXIII).

⁶ Robert L. Belknap, *The Structure of The Brothers Karamazov*, *op. cit.*, pp. 107-108.

De plus, on remarque que le dernier chapitre des *Frères Karamazov* intitulé «Похороны Илюшечки. Речь у камня.»¹ a pour protagonistes des enfants enthousiasmés par le discours d'Aliocha et s'achève sur une promesse commune : «И вечно так, всю жизнь рука в руку!»² La fin du roman est donc résolument tournée vers le futur et vers l'espoir de cette nouvelle génération, négligeant les problèmes du présent qui inquiètent le lecteur.

En achevant son roman sur des questions irrésolues, le romancier joue ainsi avec les attentes du lecteur. Jacques Madaule remarque l'aspect incomplet du récit et déplore qu'« [a]insi s'achève sans conclusion l'œuvre immense et douloureuse de Dostoïevski. »³ Un lecteur passif demeurera alors frustré par l'absence de réponse tandis qu'un lecteur curieux et investi peut saisir cette opportunité pour imaginer la suite de l'œuvre selon ses convictions et ses désirs et, en quelque sorte, remplacer le romancier.

À la recherche du temps perdu laisse aussi de nombreuses questions en suspens⁴. Par exemple, la genèse de l'œuvre que lit le lecteur demeure un mystère. En effet, tout au long du roman, le lecteur présume que le temps de la diégèse et le temps de l'écriture se rejoindront sous la plume du narrateur. Pourtant il n'en est rien : le lecteur voit le héros s'atteler à son travail seulement lorsque la mort et la maladie le menacent. La question devient alors : « le héros est-il l'auteur de l'œuvre que nous lisons ? » ; interrogation qu'on ne peut espérer résoudre avec certitude.

Mais l'incomplétude du dénouement est-elle volontaire de la part de l'auteur ? Sa mort a en effet interrompu la mise au point de l'œuvre finale. Marcel Proust aurait-il laissé volontairement une fin aussi ouverte ? Puisqu'il affirme apprécier la force vitale que crée l'aspect incomplet d'un récit, il semble possible que ce soit le cas. Il écrit en effet à André Gide en avril 1914 à propos des *Caves du Vatican* :

Le point d'interrogation, la pointe de soleil levant et d'espoir sur lesquels s'achève votre livre, n'est peut-être pas, au point de vue purement géométrique de la composition, tout à fait satisfaisant. On s'attendait à ce que les issues fussent plus complètement bouchées, à avoir un livre hermétiquement clos. Mais il m'intéresse plus ainsi, faisant sa part à une des lois qui m'intéressent le plus, et que pour ma part je tâche toujours de mettre en lumière quand j'écris, à savoir les différences de pression, les variations de l'atmosphère morale pour un même individu. Cette aurore tonique de la fin me plaît beaucoup par là.⁵

On peut donc penser que Proust aurait privilégié l'aspect vivant de son œuvre à la géométrie

¹ « Enterrement d'Ilioucha. Allocution près de la pierre. »

² БК, p. 927. [« Et toujours ainsi, toute la vie, la main dans la main ! » FK, p. 811.]

³ Jacques Madaule, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 101.

⁴ En cela, nous sommes en désaccord avec Karen Haddad-Wotling qui affirme que la fin de la *Recherche* est « “conventionnelle” » [car] à ce moment-là, il n'y a plus de place pour le doute, et le dialogue continu se résout par une solution achevée. » (*L'Illusion qui nous frappe, op. cit.*, pp. 484-485.) De même, l'interprétation de Gaëtan Picon, qui affirme que « les dernières pages du *Temps retrouvé* contiennent la justification et l'explication de l'entreprise. » (*Lecture de Proust, op. cit.*, p. 147.) nous semble un peu hâtive.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à André Gide », 6-7 avril 1914, in *Lettres, op. cit.*, p. 678.

de sa composition. On constate par ailleurs qu'il applique cette idée à une des fins internes à l'œuvre intégrale. En effet, on peut considérer que la mort d'Albertine marque la fin d'une unité romanesque. Or, ce dénouement au sein de l'œuvre est une fin ouverte. Car le lecteur a de quoi s'interroger : pourquoi Albertine est-elle partie¹ ? Aimait-elle vraiment les femmes ? Et même, est-elle vraiment morte² ? Derrière ces grandes questions, des énigmes plus ponctuelles, comme le mystère des deux bagues similaires³, laissent le lecteur libre d'imaginer une explication qui lui est propre. Remarquons que le manuscrit d'*Albertine disparue* était presque achevé : cette ouverture serait donc intentionnelle de la part de l'auteur.

On constate ainsi que la *Recherche* laisse le lecteur face à une fin inachevée. Ce dernier peut alors se substituer au romancier pour imaginer ses propres explications s'il le souhaite.

Les Faux-monnayeurs sont également un bon exemple d'œuvre dont la fin demeure ouverte. Le dénouement du roman s'ouvre en effet sur une nouvelle aventure à venir : la rencontre entre Édouard et Caloub. De plus, de nombreux éléments demeurent irrésolus : qu'en est-il de l'avenir de Vincent ? Qu'arrivera-t-il à la pension Azaïs ? Armand est-il véritablement malade ? Édouard parviendra-t-il à finir son roman ? André Gide souhaite d'ailleurs très clairement faire de son œuvre quelque chose d'inachevé comme il le note dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

Celui-ci s'achèvera brusquement, non point par épuisement du sujet, qui doit donner l'impression de l'inépuisable, mais au contraire, par son élargissement et par une sorte d'évasion de son contour. Il ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire...⁴

En effet, le récit ne fournit aucune conclusion à l'intrigue initiale qui semblait porter sur la bâtardise de Bernard et l'identité de son père, ce fameux « N » ou « V », bien que le jeune homme soit finalement de retour chez les Profitendieu. De plus, même si l'intrigue amoureuse entre Olivier et Édouard semble résolue, certains critiques soulignent que l'ouverture finale du roman (la curiosité que ressent Édouard à l'idée de rencontrer Caloub) annonce un nouvel intérêt romanesque du romancier qui se laisserait d'Olivier⁵. On remarque également que l'intrigue sur laquelle s'achève l'œuvre, l'aventure de Boris, ne se développe véritablement qu'à partir de la deuxième partie du roman, lorsqu'Édouard rencontre le jeune garçon. Or, c'est la mort de ce dernier qui marque la fin des *Faux-monnayeurs*. La fin du dernier chapitre semble n'être qu'un épilogue relatant les événements qui ont suivi le décès du garçon, laissant le destin des personnages relevant d'intrigues parallèles

¹ « En somme je ne comprenais toujours pas davantage pourquoi Albertine m'avait quitté. » *AD*, p. 197.

² Cette question est étudiée par Nathalie Mauriac Dyer dans *Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue », op. cit.*, p. 189.

³ « Une autre fois, à San Giorgio dei Schiavoni, un aigle auprès d'un des apôtres, et stylisé de la même façon, réveilla le souvenir et presque la souffrance causée par ces deux bagues dont Françoise m'avait découvert la similitude et dont je n'avais jamais su qui les avait données à Albertine. » *AD*, p. 220.

⁴ *JFM*, p. 94.

⁵ « Roman [d'amour d'Édouard et d'Olivier] qui se termine d'ailleurs avec l'œuvre, qui n'est pas destiné à durer. Édouard ne se tourne-t-il pas à la fin vers Caloub ? Ni une passade, ni une passion, mais la vérité de passage de la nature humaine. » Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs, op. cit.*, p. 77.

dans l'incertitude. Le roman s'achève ainsi de façon relativement aléatoire, autour d'une péripétie qui n'a commencé qu'au milieu du récit.

La valeur ajoutée de l'inachevé est d'ailleurs soulignée au sein du roman même lorsqu'Édouard déclare que Mme Vedel « fait de l'infini avec l'imprécis et l'inachevé »¹ lorsqu'elle ne finit pas ses phrases, ce qui permet à chaque interlocuteur d'en imaginer le sens, ou qu'il écrit vouloir terminer son roman sur la phrase « pourrait être continué. »² L'opinion de Pauline qui déclare qu'à l'inverse du roman, « [d]ans la vie, rien ne se résout ; tout continue »³ se trouve vérifiée par la fin des *Faux-monnayeurs* où la vie des protagonistes ne trouve pas de résolution. En ouvrant l'intrigue sur le futur des personnages, Gide vole au lecteur l'achèvement rassurant du récit⁴. Car, comme l'écrit Jean-Michel Wittmann :

inquiéter le lecteur, [...] ce n'est pas seulement remettre en question ses certitudes, mettre à l'épreuve ses convictions et son système de valeurs, mais encore l'empêcher de jamais tenir pour acquise aucune conviction ni aucune conclusion.⁵

L'ouverture du récit permet alors non seulement au lecteur d'imaginer sa propre suite, mais le force aussi à demeurer toujours dans l'incertitude. Par sa priorité donnée à autrui (en l'occurrence le lecteur), Gide permet donc à son œuvre d'être ouverte à tous et d'être toujours à réinventer⁶.

Là où Dostoïevski joue avec les attentes du lecteur en lui promettant des précisions qui ne viennent pas, Proust, lui, repousse au-delà du cadre du roman l'union finale du narrateur et de l'écrivain. Gide, de son côté, interrompt son récit plus qu'il ne le termine. Il semble que chacun de nos auteurs ait ainsi pensé la fin de son œuvre afin de correspondre à l'inachèvement de la réalité. La vie des protagonistes annonce des prolongements bien au-delà du récit. Les auteurs de notre corpus ont donc fait de leur roman une œuvre ouverte qui laisse au lecteur curieux la liberté d'en imaginer une suite. Le lecteur peut ainsi adopter une position de recherche constante en se transformant en détective prospectif. En effet, pour reprendre les mots de Vincent Jouve, « [c]e qu'il y a de *fictif* et d'*incomplet* dans la représentation est la source la plus haute du plaisir esthétique »⁷ car

¹ *FM*, p. 233.

² *Ibid.*, p. 322.

³ *Ibid.*, p. 308. Et Pauline continue ainsi : « On demeure dans l'incertitude ; et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir ; et en attendant, la vie continue, tout comme si de rien n'était. » (*Ibid.*, pp. 308-309). Cette opinion est similaire à celle de Valéry qui écrit : « Il n'y a pas de dénouements dans le réel. (1922. *S*, VIII, 682.) » (*Cahiers*, *op. cit.*, p. 1189.)

⁴ Après s'être interrogé sur le destin de plusieurs protagonistes, Raymond Mahieu s'exclame ainsi : « Nous voilà bien loin des gratifiantes certitudes auxquelles on avait cru pouvoir s'abandonner. » (« *Les Faux-monnayeurs*, un dossier à rouvrir », *B.A.A.G.*, vol. 13, N° 68, *op. cit.*, p. 34.)

⁵ Jean-Michel Wittmann, « Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi » ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs*, in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ David Keypour souligne l'importance de l'ouverture d'une œuvre pour se prémunir d'une interprétation permanente et castratrice : « L'ouverture comme disponibilité permanente et non discriminatoire préserve la demeure contre toute mainmise définitive de l'invité, en même temps qu'elle assure ce dernier de sa pleine indépendance. » (*André Gide, écriture et réversibilité*, *op. cit.*, p. 231.)

⁷ Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 220.

cela permet au lecteur de compléter l'œuvre selon son désir¹.

Après ces dernières observations, il semble bien que les romans de notre corpus aient une stratégie narrative commune. Après avoir forcé leur lecteur à participer de manière active à leur déchiffrement, ils lui laissent également un espace décisionnel important dans le maniement des éléments constituant la diégèse. Certes, la rétrolecture est un processus planifié par le texte, mais le lecteur peut choisir jusqu'où étendre son effort de lecture rétrospective. De même, nos œuvres offrent au lecteur-détective l'opportunité de repérer des brèches dans lesquelles son esprit peut s'engouffrer pour en tirer de nouvelles interprétations. Enfin, l'ouverture finale de nos romans ménage au lecteur un espace de création où il imagine la suite de l'intrigue selon ses déductions personnelles. Ainsi, sa lecture n'est plus une accumulation passive d'informations qui, mises bout à bout, forment une histoire. En réclamant une lecture active, nos œuvres promeuvent le lecteur au rang de collaborateur et même l'invitent à se faire enquêteur. La stratégie narrative qu'on distingue ici repose donc sur le plaisir de l'interprétation. Ainsi, comme l'écrit Roland Barthes :

Ouvrir le texte, poser le système de sa lecture, n'est donc pas seulement demander et montrer qu'on peut l'interpréter librement ; c'est surtout, et bien plus radicalement, amener à reconnaître qu'il n'y a plus de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique [...].²

La lecture devient un jeu : le texte dicte les règles et le lecteur s'y plie pour lire correctement. Les œuvres de notre corpus laissent donc au lecteur intéressé l'espace nécessaire pour jouer au détective. Cependant, elles proposent également un niveau de lecture plus avancé que seuls les lecteurs critiques percevront.

3) L'opportunité d'une lecture métaromanesque :

Le lecteur qui étudie les œuvres de notre corpus avec un regard critique et distancié a également l'occasion de découvrir tout un réseau d'interprétations métaromanesques. En effet, nos romans cherchent à donner des indications au lecteur d'une façon relativement dissimulée, en faisant de certains objets ou personnages des symboles significatifs. Ceux-ci ne sont visibles que pour un lecteur averti ayant déjà lu le roman et qui met en place une lecture fine et distanciée. En lisant *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* avec un regard métaromanesque, le lecteur peut alors découvrir des indications sur l'attitude à adopter pour déchiffrer ces textes de façon optimale.

¹ Umberto Eco écrivait de son côté que « les œuvres "ouvertes" en mouvement se caractérisent par une invitation à faire l'œuvre avec l'auteur. » (*L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 35.)

² Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 962.

(a) *Des éléments incarnant l'œuvre et le processus de lecture.*

Les romans de notre corpus dissimulent entre leurs pages des symboles incarnant l'œuvre et le processus de lecture que le lecteur est invité à mettre en place. Par exemple, dans chaque récit examiné ici, on trouve un ou plusieurs passages où la lecture d'un texte pose un problème aux protagonistes et il arrive que ces derniers proposent des interprétations qui se contredisent. Ces moments mettent en avant la difficulté de compréhension d'un texte et renvoient au lecteur sa propre attitude lorsqu'il fait face à des éléments ambigus, dont l'interprétation est problématique. Ces romans proposent ainsi discrètement au lecteur un regard critique sur sa façon de lire.

Dans *Les Frères Karamazov*, l'article d'Ivan discuté dans la cellule du *starets* est compris très différemment en fonction des lecteurs. Tout comme le roman lui-même grâce aux espaces blancs et aux choix qu'il propose, l'article est suffisamment ouvert pour qu'on puisse y projeter des interprétations opposées.

Уже выйдя из университета и приготавливаясь на свои две тысячи съездить за границу, Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и в замечательной неожиданности заключения. А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка. Упоминаю о сем случае особенно потому, что статья эта своевременно проникла и в подгородный знаменитый наш монастырь, где возникшим вопросом о церковном суде вообще интересовались, — проникла и произвела совершенное недоумение.¹

On constate que ce texte parvient à rallier à lui des personnes aux convictions opposées : les « ecclésiastiques » et les « laïcs ». Le lecteur assiste d'ailleurs au débat entre les hôtes du *starets* et les deux religieux présents dans le chapitre V du deuxième livre intitulé « БУ́ДИ, БУ́ДИ!» (« Ainsi soit-il ! »). Leur interprétation différant complètement, les débatteurs ne parviennent pas à tomber d'accord. Or, Ivan ne lève pas le voile sur ce qu'il pense réellement de son article et laisse ses lecteurs

¹ БК, p. 24-25. [« À sa sortie de l'université, et alors qu'il se préparait à partir pour l'étranger avec ses deux mille roubles, Ivan Fiodorovitch publia, dans un grand journal, un article étrange, qui attira même l'attention des profanes. Le sujet lui était apparemment inconnu, puisqu'il avait suivi le cours de la Faculté des sciences, et que l'article traitait la question des tribunaux ecclésiastiques, partout soulevée alors. Tout en examinant quelques opinions émises sur cette matière, il exposait également ses vues personnelles. Ce qui frappait c'était le ton et l'inattendu de la conclusion. Or, tandis que beaucoup d'"ecclésiastiques" tenaient l'auteur pour leur partisan, les "laïcs", aussi bien que les athées, applaudissaient à ses idées. En fin de compte, quelques personnes décidèrent que l'article entier n'était qu'une effrontée mystification. Si je mentionne cet épisode, c'est surtout parce que l'article en question parvint jusqu'à notre fameux monastère — où l'on s'intéressait à la question des tribunaux ecclésiastiques — et qu'il y provoqua une grande perplexité. » FK, pp. 14-15.]

tirer leurs conclusions d'eux-mêmes. Rakitine semble l'avoir compris et s'emporte contre Aliocha après cette rencontre en affirmant qu'Ivan leur a proposé « une énigme »¹. L'attitude d'Ivan semble alors similaire à celle de l'auteur des *Frères Karamazov* qui offre à son lecteur une fin ouverte et de nombreux mystères à résoudre. Tout comme le lecteur de l'article d'Ivan, celui du roman doit avancer sa propre interprétation du texte pour parvenir à le comprendre de façon satisfaisante. On peut également évoquer le récit d'Aliocha à propos des derniers jours du *starets*. En effet, après avoir mis à la disposition du lecteur le manuscrit du jeune Karamazov, le narrateur insiste sur l'artificialité de ce passage.

Здесь оканчивается рукопись Алексея Федоровича Карамазова. Повторю: она не полна и отрывочна. Биографические сведения, например, обнимают лишь первую молодость старца. Из поучений же его и мнений сведено вместе, как бы в единое целое, сказанное, очевидно, в разные сроки и вследствие побуждений различных. Всё же то, что изречено было старцем собственно в сии последние часы жизни его, не определено в точности, а дано лишь понятие о духе и характере и сей беседы, если сопоставить с тем, что приведено в рукописи Алексея Федоровича из прежних поучений.²

Le narrateur agit ici comme un lecteur modèle : il remet en cause les informations reçues en se détachant de la forme pourtant très claire du texte. Tout comme l'œuvre, le récit d'Aliocha ne donne que des éléments « incomplets et fragmentaires » de la vie de son héros. La subjectivité de l'auteur est d'ailleurs soulignée tout comme l'est la subjectivité du narrateur-écrivain tout au long du roman. Ce récit semble ainsi fiable et objectif mais n'est en réalité qu'une reconstitution subjective et potentiellement fautive. L'attitude du narrateur rappelle ainsi qu'un lecteur doit maintenir un esprit critique et être conscient de l'origine du texte qu'il lit. *Les Frères Karamazov* proposent ainsi une représentation de l'ambiguïté textuelle de façon très concrète au sein du récit, laissant au lecteur le soin de percevoir l'aspect métaromanesque de ces passages.

À la recherche du temps perdu présente aussi des textes incertains, qui sont lus différemment selon la personne et selon son expérience. Les télégrammes que reçoit le narrateur et qu'il interprète de façon différente à chaque fois³ symbolisent cette ouverture d'interprétation de tout texte, qu'il s'agisse d'un roman ou d'une lettre personnelle.

De même, comme la critique l'a régulièrement souligné, le personnage d'Albertine peut être

¹ «загадка», *БК*, p. 104. [*FK*, p. 88.]

² *БК*, pp. 393-394. [« Ici se termine le manuscrit d'Alexéï Fiodorovitch Karamazov. Je le répète : il est incomplet et fragmentaire. Les renseignements biographiques, par exemple, n'embrassent que la première jeunesse du *starets*. On a emprunté à son enseignement et à ses opinions, pour les résumer en un tout, des choses dites évidemment en plusieurs fois, à des occasions différentes. Les propos précisés, on donne seulement une idée de l'esprit et du caractère de cet entretien, comparé aux extraits des autres leçons, dans le manuscrit d'Alexéï Fiodorovitch. » *FK*, p. 349.]

³ Le télégramme de Gilberte est ainsi lu comme provenant d'Albertine, celui de Mme Verdurin à Albertine résonne différemment en fonction de ses renseignements et celui adressé à sa maîtresse est également lu d'une façon erronée à cause de la suspicion jalouse du narrateur.

considéré comme un symbole de la *Recherche*¹. En effet, le narrateur compare régulièrement la jeune fille à une œuvre d'art². Tout comme le roman dans lequel elle s'inscrit, Albertine est un être sans cesse en mutation : selon le narrateur, elle se situe parmi les « êtres de fuite », « non pas immobiles, mais en mouvement »³. Or, lorsqu'on cherche à interpréter ces derniers (comme le font le narrateur et le lecteur), on se heurte à l'absence d'indications⁴. Aussi Albertine est-elle l'occasion d'une enquête : ses paroles⁵ et ses gestes doivent être interprétés pour être clairement compris. Le narrateur se plaint d'en être « réduit pour toujours, comme un juge, à tirer des conclusions incertaines d'imprudences de langage qui n'étaient peut-être pas inexplicables sans avoir recours à la culpabilité. »⁶ À l'image du lecteur de la *Recherche*, le narrateur doit régulièrement interpréter, deviner et remplir les blancs que laisse Albertine⁷. La jeune fille représente ainsi un espace où l'imagination du narrateur peut s'épanouir (comme celle du lecteur, face au roman). Le héros apprécie de trouver Albertine endormie car c'est seulement alors qu'il peut remplir la page blanche qu'est le visage de son amante avec les interprétations qu'il désire et, ainsi, la faire sienne⁸. On peut d'ailleurs noter qu'il n'aime Albertine que lorsqu'elle demeure mystérieuse et incomplète⁹. Il reflète ainsi l'attitude du Lecteur Modèle de Proust, prenant plaisir à être stimulé par une œuvre et s'ennuyant lorsque l'intrigue suit un schéma traditionnel. Le narrateur remarque également qu'Albertine s'adapte à son

¹ Walter Kasell note par exemple : « The figure of Albertine shares many qualities with a fictional text, defying approach and retaining always the ability to defeat the reader's expectations, changing its form, its direction, and its significance. » (*Marcel Proust and the strategy of reading, op. cit.*, p. 68.) [« Le personnage d'Albertine partage de nombreuses qualités avec un texte fictif, défiant l'approche et conservant toujours la possibilité de mettre en échec les attentes du lecteur, changeant de forme, de direction et de signification. »]

² « Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ? C'était Albertine elle-même. » *P*, p. 884.

³ *Ibid.*, p. 599.

⁴ « Hélas, les yeux fragmentés, portant au loin et tristes, permettraient peut-être de mesurer les distances, mais n'indiquent pas les directions. Le champ infini des possibles s'étend, et si par hasard le réel se présentait devant nous, il serait tellement en dehors des possibles que, dans un brusque étourdissement, allant taper contre ce mur surgi, nous tomberions à la renverse. [...] À ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. » *Ibid.*, p. 600.

⁵ « Elle usait, non par raffinement de style, mais pour réparer ses imprudences, de ces brusques sautes de syntaxe ressemblant un peu à ce que les grammairiens appellent anacoluthie ou je ne sais comment. » *Ibid.*, p. 659. « Ses mensonges, ses aveux, me laissaient à achever la tâche d'éclaircir la vérité. » *Ibid.*, p. 605.

⁶ *Ibid.*, p. 566.

⁷ Karen Haddad-Wotling note d'ailleurs dans *L'Illusion qui nous frappe*, qu'« Albertine reste l'emblème de la vérité qui échappe, et sa mort, si elle ne clôt pas l'enquête, au contraire, symbolise bien le caractère désespérant de toute quête de la vérité sur les êtres. » (*op. cit.*, pp. 435-436.) Walter Kasell écrit, lui, « The failure to capture Albertine is the failure to find a single, definitive reading of the evidences she presents. In this sense, she is the elusive fictional text itself. » (*Marcel Proust and the strategy of reading, op. cit.*, p. 78.) [« L'incapacité à capturer Albertine est l'incapacité à déterminer une lecture unique et définitive des preuves qu'elle présente. En ce sens, elle incarne le texte fictionnel élastique. »]

⁸ « [L]e pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. [...] Et en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil, au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. » *Ibid.*, p. 578.

⁹ « Ce n'était plus la même Albertine, parce qu'elle n'était pas, comme à Balbec, sans cesse en fuite sur sa bicyclette, introuvable à cause du nombre de petites plages où elle allait coucher [...] parce qu'enfermée chez moi docile et seule, elle n'était plus [...] cet être fuyant et fourbe, [...] » *Ibid.*, p. 873.

public : elle donne des motifs différents à ses actions en fonction de son interlocuteur¹. De la même façon, l'œuvre écrite permet aux différents lecteurs d'y insuffler leur propre interprétation. Ainsi Albertine est-elle « lue » différemment selon les personnages : alors que le narrateur la pense très séduisante, Saint-Loup, lui, semble surpris que son amie aime une femme pareille² et Françoise ne voit en elle qu'une intrigante qu'il faut chasser³. Le mystère d'Albertine échappe donc au narrateur tout comme le mystère de l'œuvre au lecteur⁴.

Or, Albertine, véritable énigme qu'on peut « lire » de différentes manières, est à plusieurs reprises assimilée à la lanterne magique, ce qui suggère que cet objet incarne lui aussi cette œuvre en constante évolution qu'est la *Recherche*. En effet, la lanterne magique, dans le premier tome, a pour particularité d'effacer les aspérités du réel grâce à la lumière et aux dessins simplistes de personnages reconnaissables par leurs couleurs unies⁵. De la même façon, le début de la *Recherche* propose des protagonistes relativement simples : la complexité du réel disparaît sous une représentation littéraire schématique. Puis, tout comme le roman, l'image de la lanterne magique évolue. Le pianola devient ainsi une nouvelle lanterne magique, capable d'évoquer au narrateur des images diverses et variées en fonction de ce que joue Albertine⁶. À la différence de la lanterne de Combray qui racontait toujours la même histoire, celle de Golo et de Guenièvre de Brabant, cette lanterne-ci varie : Albertine ne joue pas que du Vinteuil. Tout comme l'œuvre, elle change de registre et surprend. Enfin, après sa mort, Albertine est à nouveau évoquée à travers l'image de la lanterne magique. Mais cette fois, la projection est inversée : les contours d'un personnage n'effacent plus

¹ « Je commençais à me rendre compte que le système des causes nombreuses d'une seule action, dont Albertine était adepte dans ses rapports avec ses amies quand elle laissait croire à chacune que c'était pour elle qu'elle était venue, n'était qu'une sorte de symbole artificiel, voulu, des différents aspects que prend une action selon le point de vue où l'on se place. » *AD*, p. 194.

² « Bref Albertine n'était, comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur. Robert, pour qui était invisible toute cette stratification de sensations, ne saisissait qu'un résidu qu'elle m'empêchait au contraire d'apercevoir. » *Ibid.*, p. 22. Rappelons qu'à l'inverse, le narrateur ne comprend pas l'amour fou qu'éprouve Saint-Loup pour Rachel.

³ *P*, pp. 605-606.

⁴ « Une fugitive peut en cacher une autre. Albertine est partie. Mais voilà que la signification dernière de l'œuvre s'évade avec elle et après elle. Avec elle, puisque le lecteur refermera ce volume sans savoir au juste pourquoi Albertine est partie. Après elle, car le même lecteur, refermant ce volume, en sera réduit à l'hypothèse si possible la plus plausible, quant à la nature du texte qu'on lui a donné à lire, quant à la suite et fin du cycle romanesque, qui doit se constituer, s'accomplir, advenir, à la fois avec Proust et sans Proust. » Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Ainsi, dans *Du côté de chez Swann*, (p. 9) le personnage de Golo engloutit le bouton de porte sous sa projection. La lanterne uniformise le mur de la chambre du narrateur sous la projection d'une histoire traditionnelle facile à comprendre.

⁶ « [...] le pianola était par moments pour nous comme une lanterne magique scientifique (historique et géographique), et sur les murs de cette chambre de Paris pourvue d'inventions plus modernes que celle de Combray, je voyais, selon qu'Albertine jouait du Rameau ou du Borodine, s'étendre tantôt une tapisserie du XVIII^e siècle semée d'Amours sur un fond de roses, tantôt la steppe orientale où les sonorités s'étoffaient dans l'illimité des distances et le feutrage de la neige. Et ces décorations fugitives étaient d'ailleurs les seules de ma chambre [...]. » *P*, p. 883.

la réalité mais les éléments du réel contiennent l'image d'Albertine¹. La lanterne magique devient ainsi un objet intériorisé par le narrateur : c'est de lui-même que provient l'éclairage des éléments qui l'entourent². De la même façon, le lecteur qui suit les pistes du roman est amené, à la fin, à interpréter l'œuvre selon ses propres idées. La lanterne magique symboliserait alors le filtre subjectif de chaque être : elle n'incarnerait plus la simplification des êtres comme dans l'enfance du narrateur mais la singularité de ceux-ci. Elle évolue ainsi jusqu'à devenir un kaléidoscope, autre symbole de la *Recherche* surgissant tardivement dans le roman³. Ainsi, la lanterne magique devenue kaléidoscope pourrait représenter l'œuvre de Proust, ce roman évoquant à première vue des schémas traditionnels et devenant de plus en plus complexe au fur et à mesure de son évolution, jusqu'à se changer en un miroitement d'impressions diverses parmi lesquelles le lecteur doit se frayer un chemin narratif. Comme on le voit, la *Recherche* offre au lecteur critique une multiplicité de lectures métaromanesques lui donnant des indices sur l'évolution du processus de lecture tout au long de l'œuvre.

Pour ce qui est des *Faux-monnayeurs*, on trouve là aussi des textes ambigus pouvant symboliser l'œuvre et son procédé narratif. Ainsi la dédicace de Passavant pour Olivier est-elle une « [é]pigramme ambiguë qui rendit Olivier songeur, mais qu'il était bien libre, après tout, d'interpréter comme il voudrait. »⁴ Celle-ci exige du jeune homme un effort pour en comprendre le sens. On constate qu'à nouveau, un texte écrit est laissé libre d'interprétation au sein même de la diégèse. On peut remarquer qu'ici Olivier, en tant que lecteur, n'a pas de scrupule à laisser ouvert le sens du texte. De même, Passavant, décidément spécialiste des textes ambigus, passe commande auprès de Strouvillhou « d'une espèce de prospectus-manifeste qui indiquerait, sans les préciser trop, les nouvelles tendances. »⁵ En effet, puisque ce romancier opportuniste cherche à créer une revue qui deviendrait « une plate-forme de ralliement pour la jeunesse »⁶, il s'inquiète moins de rassembler ceux qui partagent ses idées littéraires que d'attirer le plus grand nombre. Aussi sa commande à Strouvillhou consiste-t-elle en un texte flou et ouvert. On constate que l'ambiguïté peut devenir un moyen opportuniste pour toucher le plus grand nombre : un texte très équivoque se libère en effet de toute contrainte et laisse le lecteur y trouver ce que bon lui semble. Dans ce cas, le roman des

¹ « Divisée en petits dieux familiers, elle habita longtemps la flamme de la bougie, le bouton de la porte, le dossier d'une chaise, et d'autres domaines plus immatériels, comme une nuit d'insomnie ou l'émoi que me donnait la première visite d'une femme qui m'avait plu. » *AD*, p. 104.

² « Car s'il [le fractionnement du souvenir d'Albertine] n'était pas en lui quelque chose de réel, s'il tenait à la forme successive des heures où elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés, ne représentait-il pas à sa manière une vérité bien objective celle-là, que chacun de nous n'est pas un, mais contient de nombreuses personnes [...]. » *Ibid.*, p. 110.

³ « Nous croyons savoir exactement les choses, et ce que pensent les gens, pour la simple raison que nous ne nous en soucions pas. Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, alors c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien. » *Ibid.*, p. 100.

⁴ *FM*, p. 140-141.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*, p. 139.

Faux-monnayeurs est-il une œuvre opportuniste ? En effet, il laisse un large espace d'interprétation au lecteur, lequel peut y percevoir différentes choses selon son expérience et ses convictions. Cependant, la diégèse lui impose tout de même certaines limites d'interprétation à la différence du texte que souhaite Robert de Passavant : bien que le roman soit ouvert, il ne l'est pas suffisamment pour permettre au lecteur d'imaginer tout ce qu'il souhaite.

Enfin, certains éléments semblent décrire de façon indirecte le processus de lecture que l'œuvre souhaite mettre en place. On pense par exemple au carnet que Bernard commence à Saas-Fée pour préparer son roman où le protagoniste « prendrait le parti de n'écouter plus rien que lui, et du coup deviendrait très fort. »¹ Ce dernier semble effectuer le même trajet que le lecteur du roman, qui doit chercher certaines réponses seul. Bernard explique ensuite recenser dans son carnet des opinions contraires², comme les considérations sur le sommeil de Sophroniska et celles d'un client de l'hôtel. L'auteur, en l'occurrence Bernard, rassemble ainsi diverses opinions sans effectuer de choix, ce qui laisse à son lecteur le soin de prendre parti. À travers ce carnet, Bernard affirme qu'il n'y a jamais une seule vérité et que celle-ci est relative à chacun.

Je me disais que rien n'est bon pour tous, mais seulement par rapport à certains ; que rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel ; qu'il n'est méthode ni théorie qui soit applicable indifféremment à chacun ; que si, pour agir, il nous faut choisir, du moins nous avons libre choix ; que si nous n'avons pas libre choix, la chose est plus simple encore ; mais que ceci me devient vrai (non d'une manière absolue sans doute, mais par rapport à moi) qui me permet le meilleur emploi de mes forces, la mise en œuvre de mes vertus.³

Cette réflexion semble résumer l'idée générale du roman, imposant au lecteur d'effectuer des choix qui lui sont personnels et qui détermineront son interprétation, laquelle sera « vraie » uniquement pour lui. Enfin, le lecteur critique peut distinguer, derrière la description que fait Vincent des poissons découverts au fond des abîmes et qui émettent leur propre lumière⁴, la présentation d'un idéal : celui d'un lecteur qui, précipité dans les profondeurs d'une œuvre, est capable d'éclairer le texte de sa propre lumière pour faire advenir un sens qui lui est personnel.

On trouve également dans ce roman un objet symbolisant la versatilité de l'œuvre : la pièce

¹ *Ibid.*, p. 192.

² « [...] sur la page de droite j'écris une opinion, dès que, sur la page de gauche, en regard, je peux inscrire l'opinion contraire. » *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ « La lumière du jour, vous le savez sans doute, ne pénètre pas très avant dans la mer. Ses profondeurs sont ténébreuses... abîmes immenses, que longtemps on a pu croire inhabités ; puis les dragages qu'on a tentés ont ramené de ces enfers quantité d'animaux étranges. Ces animaux étaient aveugles, pensait-on. Qu'est-il besoin du sens de la vue, dans le noir ? [...] Pourtant on les examine, et l'on constate, avec stupeur, que certains ont des yeux ; qu'ils en ont presque tous, [...] On veut douter encore ; on s'émerveille : pourquoi des yeux, pour ne rien voir ? des yeux sensibles, mais sensibles à quoi ?... Et voici qu'on découvre enfin que chacun de ces animaux, que d'abord on voulait obscurs, émet et projette devant soi, à l'entour de soi, sa lumière. Chacun d'eux éclaire, illumine, irradie. Quand la nuit, ramenés du fond de l'abîme, on les versait sur le pont du navire, la nuit était tout éblouie. » *Ibid.*, pp. 150-151.

de fausse monnaie presque transparente que Bernard découvre à Saas-Fée¹ peut être interprétée de différentes façons. Tout d'abord, on peut y voir tout ce que rejettent l'œuvre et son auteur : elle est un objet fondé sur la naïveté des consommateurs (et donc indirectement, des lecteurs) pour se faire passer pour ce qu'elle n'est pas. Les romans traditionnels rejetés par Gide agiraient de la même manière en présentant comme réels des éléments seulement vraisemblables et représentant la nature humaine de manière erronée. Ce genre de récits, comme une monnaie factice, corrompt les rapports humains. Cependant, on peut également voir la fausse pièce comme le symbole de l'œuvre elle-même : elle n'est pas ce qu'elle semble être à première vue. Le lecteur passe en effet d'un roman policier narré par un démiurge omniscient à un récit au sujet éclaté relaté par un être instable et suspect. C'est seulement en étudiant l'œuvre attentivement qu'il sera possible au lecteur de voir au travers. La versatilité même de l'interprétation de cette fausse pièce de monnaie est représentative de l'œuvre en général. Et même, d'autres éléments dans *Les Faux-monnayeurs* peuvent être perçus de façon métaromanesque par le lecteur critique. Par exemple, Sophie Savage-Lavrut considère que la console que démonte Bernard avant le début du roman symbolise l'œuvre qui doit être démantelée². On note ainsi que le roman propose au lecteur critique de multiples éléments pouvant être lus comme des symboles du processus de lecture qu'il met en place.

Il est intéressant de constater que chacune des œuvres de notre corpus instille dans ses pages des éléments pouvant être perçus de façon métaromanesque par un lecteur critique. Alors que *Les Frères Karamazov* suggèrent une réflexion sur la fiabilité des écrits et sur le rôle du lecteur dans la compréhension d'un texte par la mise en scène de débats interprétatifs, *À la recherche du temps perdu* donne à voir sa propre évolution à travers celle de personnages et d'objets et insiste sur la force attractive de l'énigme. Enfin, *Les Faux-monnayeurs* soulignent au sein du récit l'importance du choix en mettant en avant des textes ambigus et en proposant des objets pouvant être lus de façon contradictoire. Ainsi, toute personne capable de lire ces romans avec distance et esprit critique peut atteindre un nouveau niveau d'interprétation et percevoir des indications sur le processus de lecture mis en place.

¹ « Écoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or. J'y ai été pris ce matin, comme l'épicier qui me la passait y fut pris, m'a-t-il dit, lui-même. Elle n'a pas tout à fait le poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal. À l'usage elle va devenir transparente. Non, ne la frottez pas ; vous me l'abîmeriez. Déjà l'on voit presque au travers. » *Ibid.*, p. 189.

² « Ce plaisir de la lecture, il s'inscrit dès l'incipit des *Faux-monnayeurs* : un livre, ça se démonte, tout comme la console, et ça finit par livrer son secret, pour le plus grand plaisir de celui qui a entrepris ce travail de démontage. » Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 98.

(b) Des personnages incarnant de bons et de mauvais lecteurs.

En maintenant une lecture distanciée et critique, le lecteur attentif peut également distinguer au cours de sa lecture des personnages incarnant des lecteurs exemplaires, ou, au contraire, de mauvais lecteurs (et non pas des êtres moralement mauvais ou les « méchants » de l'œuvre). Ces derniers donnent à voir une attitude qui ne permet pas de déchiffrer correctement les péripéties auxquelles ils assistent. Ils prennent alors le statut de contre-exemples. Leur faisant face, d'autres personnages représentent un idéal en incarnant des lecteurs éclairés, dont la pertinence d'interprétation n'est décelable qu'à la relecture ou par rétrolecture.

On trouve ainsi dans *Les Frères Karamazov* différents personnages incarnant des lecteurs opposés au Lecteur Modèle. On pense par exemple à Dmitri Karamazov qui ne parvient pas à se libérer des conceptions préconçues et des schémas littéraires auxquels il est habitué. Incapable de se débarrasser de ses œillères, il demeure un lecteur naïf interprétant le monde et les personnes qui l'entourent selon ses besoins, sans prendre de distance critique. C'est pourquoi il attribue à autrui des émotions simplistes, voire romanesques. Par exemple, il se convainc que le marchand Kouzma Samsonov, pourtant connu pour sa dureté, se repent de sa vie passée et est prêt à l'aider à épouser sa propre maîtresse¹. Il est un lecteur prêt à altérer la réalité pour que celle-ci corresponde à ses désirs : alors que le physique de Samsonov est repoussant², il s'efforce pourtant de voir en lui un « noble vieillard » à la posture impressionnante³. Il lit ainsi ce qu'il désire dans l'attitude d'autrui sans prendre en compte les contraintes du réel. De même, sa naïveté l'empêche de percevoir la gravité de sa situation lors de son interrogatoire. En apprenant que Grigori est vivant, il se sent à nouveau l'égal de ses interlocuteurs⁴ bien qu'il soit accusé et que tout le désigne coupable. Il croit ainsi à l'attitude lâche de Smerdiakov et l'appelle « une poule épileptique »⁵, dissuadant les enquêteurs de le suspecter. Catherine Ivanovna, elle aussi, imagine toute une histoire émouvante à partir

¹ «Во всяком случае тут было много и простодушная со стороны Мити, ибо при всех пороках своих это был очень простодушный человек. Вследствие этого-то простодушная своего он, между прочим, был серьезно убежден, что старый Кузьма, собираясь отходить в другой мир, чувствует искреннее раскаяние за свое прошлое с Грушенькой, и что нет теперь у нее покровителя и друга более преданного, как этот безвредный уже старик.» БК, pp. 446-447. [« En tout cas, Mitia faisait preuve d'une grande naïveté, car avec tous ses vices c'était un homme fort naïf. Cette naïveté le persuadait que le vieux Kouzma, sur le point de quitter ce monde, éprouvait un sincère repentir pour sa conduite envers Grouchevka, qui n'avait pas de protecteur et d'ami plus dévoué que ce vieillard désormais inoffensif. » FK, p. 394.]

² «Поразило тоже Митю чрезвычайно опухшее за последнее время лицо Кузьмы Кузьмича: нижняя и без того толстая губа его казалась теперь какою-то отвисшею лепешкой.» БК, p. 448. [« Son visage fort enflé ces derniers temps, avec sa lippe pendante, surprit Mitia. » FK, p. 395.]

³ «[...] благороднейший старик, и какая осанка!» БК, p. 452. [« [...] quel noble vieillard, quelle prestance ! » FK, p. 399.]

⁴ «Митя говорил скоро и много, нервно и экспансивно и как бы решительно принимая своих слушателей за лучших друзей своих.» БК, p. 554. [« Mitia parlait vite, avec expansion, comme s'il prenait ses auditeurs pour ses meilleurs amis. » FK, p. 484.]

⁵ FK, p. 498. [«[...] болезненная курица в падучей болезни» БК, p. 571.]

du récit de Grouhegnka et s'illusionne sur la nature de la jeune fille¹. Lorsque cette dernière la détrompe, elle lui fait remarquer : « C'est vous qui avez dit tout cela, et pas moi. »² Katia a attribué à Grouhegnka un caractère romanesque fictif. On constate ainsi que bien des personnages, aveuglés par leur imagination et par des schémas narratifs tout faits, calquent sur autrui leurs propres interprétations.

En contrepartie, y a-t-il de bons lecteurs représentés dans *Les Frères Karamazov* ? Il semble qu'en effet certains protagonistes soient plus éclairés que d'autres et parviennent à voir au-delà des apparences. On pense alors à la vieille générale, parente de Catherine Ivanovna, qui va à l'encontre de l'opinion publique dans ses appréciations : elle favorise Dmitri, le jeune capitaine fêtard et passionné et rejette Ivan, l'universitaire doué et raisonnable³. De même, il semble que le père Païsius soit un bon lecteur : il a confiance dans le retour d'Aliocha⁴ et accepte l'existence de l'inconnaisable⁵. Enfin, le *starets* Zosime est lui aussi un lecteur d'exception comprenant les cœurs de Fiodor Pavlovitch et d'Ivan Fiodorovitch et devinant le destin tragique de Dmitri, même si ses propos demeurent ambigus.

La *Recherche* présente elle aussi de nombreux exemples de mauvais lecteurs⁶, comme le souligne Pascal Ifri dans *Proust et son narrataire*. Le critique affirme en effet :

[...] le narrateur doit enseigner [au narrataire] *comment lire*. Il le fait notamment en se servant de l'exemple négatif de ses personnages de son histoire qui, eux, ne savent pas lire et en lui fournissant des modèles de lecture.⁷

Il liste ainsi les « exemples à ne pas suivre, c'est-à-dire ceux de Norpois, Gisèle et Andrée, Saint-Loup, Brichot, Charlus, Bloch, Mme de Guermantes, le valet de pied de Françoise et même le jeune Marcel dans sa première façon de lire Bergotte. »⁸ Tous ces protagonistes sont ainsi des

¹ «Мы слишком скоро готовы были принести всякую жертву недостойному, может быть, или легкомысленному человеку. Был один, один тоже офицер, мы его полюбили, мы ему всё принесли, давно это было, пять лет назад, а он нас забыл, он женился. Теперь он овдовел, писал, он едет сюда, — и знайте, что мы одного его, одного его только любим до сих пор и любили всю жизнь! Он приедет, и Грушенька опять будет счастлива, а все пять лет эти она была несчастна.» БК, р. 186 [« Nous avons aimé un officier, nous lui avons tout donné, il y a longtemps de cela, cinq ans, et il nous a oubliée, il s'est marié. Devenu veuf, il a écrit, il est en route, c'est lui seul, sachez-le, que nous aimons et que nous avons toujours aimé ! Il arrive, et de nouveau Grouhegnka sera heureuse, après avoir souffert pendant cinq ans. » FK, р. 162.]

² FK, р. 163. [«Вы это сами мне всё говорили, а я не давала.» БК, р. 187.]

³ «Генеральша благословила и — веришь ли, поздравила даже Катю: ты выбрала, говорит, хорошо, я вижу его насквозь. И веришь ли, Ивана она невлюбила и не поздравила.» БК, р. 148. [« La générale nous bénit ; figure-toi qu'elle félicita même Katia : “Tu as bien choisi, je lis dans son cœur.” Quant à Ivan, il ne lui plut pas ; elle ne lui adressa aucun compliment. » FK, р. 127.]

⁴ «— Возвратиться еще! — прошептал отец Паисий, смотря вслед ему с горестным удивлением.» БК, р. 410. [« Tu reviendras ! » murmura le Père Païsius en le suivant des yeux avec une douloureuse surprise. » FK, р. 364.]

⁵ «Может, здесь “указание” видим такое, коего не в силах понять ни ты, ни я и никто.» БК, р. 408. [« Peut-être voyons-nous ici un “avertissement” que personne n'est capable de comprendre, ni toi, ni moi. » FK, р. 362.]

⁶ Pour une étude des mauvais lecteurs dans la *Recherche*, voir Robert Soucy, « Bad Readers in the World of Proust », in *The French Review*, Vol. 44, N°4 (mars 1971), pp. 677-686.

⁷ Pascal Ifri, *Proust et son narrataire*, op. cit., р. 202.

⁸ *Ibid.*, р. 203.

contre-exemples pour le lecteur éclairé. En quoi ces personnages sont-ils de mauvais lecteurs ?

Le personnage de Charlus incarne un lecteur entêté, refusant de reconnaître son erreur. En effet, il ne parvient pas à découvrir l'origine véritable de la rupture violente entre Morel et lui parce qu'il refuse d'entamer une recherche active et « atten[d] des explications »¹. Il agit comme un lecteur qui exige de l'auteur des éclaircissements sans faire l'effort de les chercher.

Albertine est également une mauvaise lectrice. Bien souvent, elle se trompe dans l'interprétation des réactions d'autrui, notamment celles du narrateur à cause de l'image immuable qu'elle s'est faite de lui². Aussi n'est-elle pas parvenue à déchiffrer correctement les lettres du héros puisqu'elle demande à revenir, croyant qu'il a véritablement proposé à Andrée de s'installer chez lui³. Mais le narrateur affirme également qu'elle est une mauvaise lectrice d'elle-même⁴, incapable de comprendre ses propres émotions.

Bien d'autres personnages sont également prisonniers des apparences. Saint-Loup aborde ainsi la question de l'argent avec appréhension devant Mme Bontemps à cause de son apparence délicate⁵. De même, l'opinion générale est une bien mauvaise lectrice dans la *Recherche* : dès *Du Côté de chez Swann*, celle-ci est persuadée que le baron de Charlus est l'amant d'Odette et, à l'occasion du mariage de Gilberte, les commères de Combray réitèrent cette erreur de jugement⁶. L'opinion générale regroupe aussi les « gens du monde » dont le narrateur déplore les mauvais critères d'évaluation⁷. Dans la *Recherche*, la rumeur construit toujours une histoire éculée à partir d'éléments superficiels : elle affirme ainsi que Saint-Loup trompe ouvertement son épouse avec de multiples femmes alors qu'il est amoureux d'un seul homme⁸.

Face à cette abondance de « mauvais lecteurs », est-il possible de trouver un bon lecteur

¹ « Allant d'une supposition à l'autre, M. de Charlus ne fit jamais la vraie, à savoir que le coup n'était nullement parti de Morel. Il est vrai qu'il eût pu l'apprendre en demandant à Morel quelques minutes d'entretien. Mais il jugeait cela contraire à sa dignité et aux intérêts de son amour. Il avait été offensé, il attendait des explications. » *P*, p. 822.

² « Seulement elle faisait une erreur d'interprétation, non sur l'effet que devait avoir cette phrase, mais sur la cause en vertu de laquelle elle devait produire cet effet, cause qui était non pas d'apprendre sa culture musicale, mais ses mauvaises relations. » *Ibid.*, p. 840.

³ *AD*, p. 60.

⁴ « [...] car en me laissant aller à des effusions de tendresse avec Albertine, je n'obtenais d'elle qu'une irritation (à laquelle, d'ailleurs, elle assignait une autre cause). » *P*, p. 849.

⁵ « Pour la question argent, je ne sais que te dire, j'ai parlé à une femme qui m'a paru si délicate que je craignais de la froisser. Or, elle n'a pas fait ouf quand j'ai parlé de l'argent. » *AD*, p. 55.

⁶ « D'anciennes amies de ma mère, plus ou moins de Combray, vinrent la voir pour lui parler du mariage de Gilberte, lequel ne les éblouissait nullement. « Vous savez ce que c'est Mlle de Forcheville, c'est tout simplement Mlle Swann. Et le témoin du mariage, le 'baron' de Charlus, comme il se fait appeler, c'est ce vieux qui entretenait déjà la mère autrefois au vu et au su de Swann qui y trouvait son intérêt. » *Ibid.*, p. 254.

⁷ « D'autre part Albertine et Andrée, symbolisant en cela l'incapacité des gens du monde à porter un jugement valable sur les choses de l'esprit et leur propension à s'attacher dans cet ordre à de faux-semblants, non seulement n'étaient pas loin de me trouver stupide parce que j'étais curieux d'un tel imbécile, mais s'étonnaient surtout que, joueur de golf pour joueur de golf, mon choix se fût justement porté sur le plus insignifiant. » *Ibid.*, p. 186.

⁸ « [...] j'avais appris que Gilberte était malheureuse, trompée par Robert, mais pas de la manière que tout le monde croyait, [...]. On trouvait même dans le monde qu'il ne se gênait pas assez, ne lâchant pas d'une semelle dans les soirées telle femme qu'il ramenait ensuite, laissant Mme de Saint-Loup rentrer comme elle pouvait. » *Ibid.*, p. 256.

dans l'univers de la *Recherche* ? Certains personnages semblent relativement clairvoyants. Même si la grand-mère du narrateur commet des erreurs de jugement, elle paraît avoir tout de même un regard plus éclairé que ceux qui l'entourent. D'ailleurs, sa fille, la mère du narrateur, souligne à son fils les « vues divinatoires »¹ de sa mère, laquelle jugea avec pertinence le duc de Guermantes et Jupien dès sa première rencontre avec eux, apprécia immédiatement la nièce de Jupien et prédit le mariage avantageux de Gilberte. Il semble ainsi que la grand-mère aurait pu donner « des leçons de clairvoyance [et] de juste appréciation des choses »² aux membres de sa famille. Et bien que le narrateur paraisse sceptique, il n'en reste pas moins que les prévisions de sa grand-mère se sont en effet vérifiées au cours du récit.

On trouve également dans *Les Faux-monnayeurs*, de nombreux personnages incarnant de mauvais lecteurs. Parmi les figures qui ressortent, on pense à Vincent Molinier qui est un très mauvais lecteur de lui-même. Tout comme Dmitri Karamazov, il interprète ce qu'il observe dans le sens qu'il désire en outrepassant certains faits importants. Ainsi, comme le souligne le narrateur, il parvient, à la suite de contorsions morales, à être fier de sa conduite envers Laura, sa maîtresse qu'il a abandonnée alors qu'elle était enceinte³. Il semble en aller de même pour Gontran de Passavant qui pense pouvoir se contraindre à jouer une scène pathétique devant le corps de son père, à la façon d'un héros tragique⁴. Tous deux semblent être de mauvais lecteurs car ils préfèrent se réfugier dans des explications psychologiques simplistes sans remettre en question l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes.

D'autres protagonistes sont de mauvais lecteurs d'autrui. Par exemple, Robert de Passavant se trompe régulièrement lorsqu'il imagine les émotions des autres. Outre le fait qu'il récrive ses propres sentiments à son avantage⁵, il se convainc que la jalousie est la cause du départ d'Olivier. Cette explication erronée a en effet le mérite de conforter son ego⁶. Le vieil Azaïs se révèle également incapable de considérer les événements sans un filtre étouffant toute saillie ne correspondant

¹ *Ibid.*, p. 252.

² *Ibid.*, p. 253.

³ « Certes, il avait dû se raidir, car il était de cœur sensible ; mais plus voluptueux qu'aimant, il s'était fait facilement, de la dureté même, un devoir. » *FM*, p. 46 ; « Et ce qui disposait Vincent à considérer sa façon d'agir avec Laura comme une victoire de sa volonté sur ses instincts affectifs, c'est que, naturellement bon, il avait dû se forcer, se raidir, pour se montrer dur envers elle. » *Ibid.*, p. 142 ; « Besoin, après la perte de cette somme, de se sentir "au-dessus de l'adversité". C'est cette "force d'âme" qui lui permet d'avouer ses pertes de jeu à Laura ; et qui lui permet, par la même occasion, de rompre avec elle. » *Ibid.*, pp. 142-143.

⁴ « Il n'est peut-être pas si simple qu'il se croit, qu'il cherche à se faire ; nous l'avons vu au chevet du lit de mort de son père ; mais il n'aime pas les mystères et, dès qu'il n'est plus pareil à lui, se déplaît. » *Ibid.*, p. 249.

⁵ « Celui-ci n'eut donc pas trop de mal à se persuader que précisément il en avait assez d'Olivier ; qu'en ces deux mois d'été, il avait épuisé tout l'attrait d'une aventure qui risquait d'encombrer sa vie ; qu'au demeurant il s'était surfait la beauté de cet enfant, sa grâce et les ressources de son esprit ; que même il était temps que ses yeux s'ouvrissent à l'inconvénient de confier la direction d'une revue à quelqu'un d'aussi jeune et d'aussi inexpérimenté. » *Ibid.*, p. 312.

⁶ « Ajoutons que Passavant se méprenait sur la cause de la désertion d'Olivier. Il pensait avoir excité sa jalousie en se montrant trop empressé à l'égard de Sarah ; se complaisait dans cette idée qui flattait sa fatuité naturelle ; son dépit s'en trouvait calmé. » *Ibid.*, p. 312.

pas à sa doctrine. Selon Édouard, il refuse de faire face à la réalité humaine¹. Aussi ne parvient-il pas à percevoir les véritables sentiments de Georges ou de Bernard et reste-t-il convaincu d'avoir eu sur eux une influence positive quand, en réalité, il les pousse à mentir. Le pasteur Vedel, lui, est un lecteur qui refuse de réfléchir. Souhaitant rester passif et suivre un itinéraire déjà défini, il fuit toute réflexion personnelle². On pense également à Albéric Profitendieu et Oscar Molinier, deux détectives qui ne distinguent pas la vérité : leur statut de mauvais lecteurs fait d'eux des sortes de miroirs inversés reflétant l'opposé de ce qu'ils devraient être. Même Olivier et Bernard, les deux personnages qui évoluent le plus dans le roman, ne parviennent pas à lire un auteur de façon sincère : leur conversation sur les vers de La Fontaine devient un affrontement d'idées qui, au fond, semblent ne pas vraiment leur appartenir³.

Enfin, le personnage d'Édouard est un mauvais lecteur dissimulé. En effet, il semble à première vue être un bon lecteur : il comprend l'embarras de son neveu⁴ et se permet des jugements sur autrui en apparence pertinents (le narrateur ne les conteste pas)⁵. De même, comme le souligne Sophie Savage-Lavrut, il parvient à déchiffrer les ratures de Georges⁶. Pourtant, au fur et à mesure que l'œuvre avance, il se révèle être un lecteur de mauvaise foi qui refuse de faire face aux divergences entre ses désirs et la réalité de l'intrigue. Ainsi, alors que La Pérouse parle de son fils, Édouard ne s'avise de l'existence de ce dernier que deux pages plus loin⁷. Pourtant, malgré cette erreur légère, le lecteur prend longtemps l'opinion d'Édouard pour argent comptant : son emploi d'écrivain attribue à ses jugements une certaine autorité. Cependant, ce statut est remis en cause lors de sa rencontre avec Sophroniska, laquelle critique la psychologie simpliste des protagonistes

¹ « Azaïs impose autour de lui l'hypocrisie, pour peu qu'on ne partage pas sa croyance. Je m'indignais, les premiers temps que je fréquentais la famille, de voir ses petits-enfants lui mentir. J'ai dû me mettre au pas. » *Ibid.*, p. 108 : « À mesure qu'une âme s'enfonce dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité. J'ai également observé cela chez Vedel, si peu que j'ai pu lui parler. L'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes. » *Ibid.*, p. 110.

² « Mais alors, déjà, je pensais que, ce répit, il le redoutait peut-être plus encore qu'il ne le souhaitait, et que rien ne pourrait lui être donné de plus pénible qu'un peu de temps pour réfléchir. » *Ibid.*, p. 234.

³ Thomas Cazentre remarque ainsi que les deux garçons ont tous deux tort dans leur lecture : Bernard se réfugie dans le conservatisme et Olivier s'enferme dans un éloge du superficiel (voir *Gide lecteur, op. cit.*, p. 355.)

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Dans son carnet, il juge de tout et de tous avec une autorité qui semble justifiée, qu'il s'agisse de Douviers, d'Azaïs, de La Pérouse, de Pauline et de son mari ou encore du juge Profitendieu.

⁶ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, pp. 90-91.

⁷ La Pérouse dit ainsi : « Madame de La Pérouse m'a roulé ; mon fils m'a roulé ; tout le monde m'a roulé ; le Bon Dieu m'a roulé... » (*FM*, p. 120.) Pourtant Édouard écrit seulement trois pages plus loin (p. 123) : « Je fis un geste d'étonnement, car je croyais le ménage La Pérouse sans enfants. » Est-ce à dire qu'il ne sait pas écouter ? Ce récit est pourtant fait par Édouard lui-même dans son carnet : il a ainsi rapporté les propos de La Pérouse sans réagir à cette première phrase à propos du fils. Est-ce une simple erreur d'inattention de l'auteur André Gide ? La question demeure.

des romans d'Édouard. Enfin, vient le chapitre VII de la partie 2 où le narrateur s'adresse directement à son lecteur et accuse Édouard de mal se comprendre¹. Or, à partir de cet avertissement, ce personnage dévoile un certain égoïsme : alors qu'il est chargé par La Pérouse de gérer son testament, il oublie les pensées suicidaires de ce dernier². Sa réaction face à la mort de Boris achève de l'ériger en mauvais lecteur : ne parvenant pas à comprendre cet événement, il décide tout bonnement de le nier³. Parce qu'il n'avait pas prévu cet apparent suicide, il accuse d'égoïsme la seule victime innocente du roman : il demeure donc attaché à une histoire idéale et fictive et rejette la réalité⁴. Il se révèle ainsi un lecteur de mauvaise foi qui abandonne l'œuvre dès que celle-ci prend un tour inattendu ou qui lui déplaît.

Peut-on trouver un bon lecteur dans *Les Faux-monnayeurs* ? Raymond Mahieu et Sophie Savage-Lavrut suggèrent que non⁵. Cette dernière qualifie même les personnages d'« anti-modèles »⁶. Cependant, on peut remarquer que le seul protagoniste semblant avoir un regard relativement éclairé dès le début du roman est le jeune Armand Vedel. Bien que choisissant une voie répréhensible, il semble ne s'être jamais illusionné sur lui-même ou sur autrui. De même, Strouvillou voit clair dans le jeu de Passavant et tient des propos pleins de pertinence, bien qu'extrêmes, à propos de la littérature. On constate ainsi que les seuls lecteurs avisés dans le roman sont des personnages à la moralité douteuse et surprenante⁷, qui avouent ne pas tout à fait comprendre l'homme⁸. Ces

¹ « Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris ? Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même ! Le torrent qui noie un enfant prétend-il lui porter à boire ?... » *Ibid.*, p. 216.

² « Il m'était extrêmement douloureux de voir La Pérouse revenir à ce sinistre propos. Je comprenais que je n'avais jamais pris bien au sérieux ce qu'il m'en avait dit précédemment, car j'avais laissé ma mémoire s'en dessaisir ; et je me le reprochais à présent. » *Ibid.*, pp. 241-242.

³ « C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les 'faits divers'. Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non qu'elle la précède. Il me déplaît d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas. » *Ibid.*, p. 375.

⁴ Pour une réflexion sur l'idolâtrie littéraire d'Édouard, voir le chapitre intitulé « Le Waltérisme ou l'idolâtrie littéraire » dans *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture* de Thomas Cazentre.

⁵ Sophie Savage-Lavrut écrit ainsi : « Alors que Gide requiert de son lecteur une disponibilité totale pour une élaboration du sens qui doit rester ouverte à tous les possibles, il présente des personnages de lecteurs qui transforment le texte littéraire en fausse monnaie pour pouvoir l'utiliser à leur profit ; une bonne citation rendra légitime un acte malhonnête [...]. » (« Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 88-89.) Raymond Mahieu note de son côté : « Mais les écrits qui appartiennent à ce monde, eux paraissent voués à ne pas rencontrer de lecteurs, ou à n'en trouver qu'animés d'intentions malveillantes : textes ignorés, ou mal aimés, qu'on ne désire pas : frappés d'immobilité, aussi incapables de circuler comme ils le devraient (on ne se les recommande ni ne se les communique, sinon pour de mauvaises raisons) ; stériles, enfin, de la découverte desquels rien ne pourra advenir, ni dans l'ordre de l'esprit ni dans celui des entreprises concrètes. » (« Lecteur imaginé imaginaire de la lecture », in *Sur « Les Faux-monnayeurs »*, *op. cit.*, p. 138.)

⁶ « Quant au lecteur, il doit se défaire de toutes ses habitudes antérieures et ne pas s'attendre à suivre les traces d'un modèle : lui aussi devra innover. La régénéscence du lecteur exigée par Gide sera radicalement différente de la pratique de lecture des personnages. Ceux-ci fonctionnent davantage comme des anti-modèles dans la mesure où leur activité de lecture est dominée par la dérision. » (Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 93.)

⁷ Strouvillou, faux-monnayeur, déclare ainsi être un humaniste.

⁸ Armand affirme ainsi ne pas chercher pourquoi il cherche à faire souffrir Rachel, l'unique personne qu'il respecte.

deux protagonistes sont tous deux des êtres méfiants et critiques. Il semble ainsi que le lecteur devrait, tout comme eux, remettre en question ce qu'on lui affirme et considérer quelles sont les sources de ses informations.

Les Frères Karamazov, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* proposent ainsi chacun, pour le lecteur avisé capable de les percevoir, des exemples à suivre et d'autres dont il faut s'écarter. Une interprétation métaromanesque de ces œuvres permet donc de distinguer les attitudes à éviter pour en effectuer une lecture adéquate, correspondant à ce qui est planifié par le texte.

(c) *Des personnages qui reflètent l'évolution du lecteur.*

Cependant, outre ces personnages incarnant des exemples et des contre-exemples, le lecteur trouve sur son chemin des protagonistes qui effectuent le même trajet que lui. En effet, chaque roman de notre corpus suit un personnage qui se fonde sur des idées toutes faites au début de l'œuvre mais qui, par la suite, parvient à les dépasser pour observer le monde avec un regard renouvelé. Cette attitude donnée en exemple n'est-elle pas celle que les récits étudiés ici poussent à avoir ? Ces protagonistes accompagnent ainsi le lecteur tout au long de l'œuvre et lui montrent comment devenir un « bon lecteur ».

Le personnage d'Aliocha semble incarner ce double exemple dans *Les Frères Karamazov*. En effet, au début du roman, il est un lecteur aveugle qui croit dans la sainteté de son *starets* sans réflexion préalable¹. Le narrateur insiste sur le fait que le jeune homme ne se pose jamais de questions² : il croit sans remettre en cause ce qu'il observe *a priori*. Ainsi, il demeure persuadé que le *starets* est un saint et que sa mort accomplira un miracle indéniable³. Il semble être endoctriné : la façon dont il envisage l'avenir reprend souvent des formulations bibliques⁴. Le jeune homme les

¹ «В чудесную силу старца верил беспрекословно и Алеша, точно так же, как беспрекословно верил и рассказу о вылетавшем из церкви гробе.» *БК*, p. 41. [« Alexéi croyait aveuglément à la force miraculeuse du *starets*, de même qu'il croyait au récit du cercueil projeté hors de l'église. » *FK*, p. 28.]

² «Испеление ли было в самом деле или только естественное улучшение в ходе болезни — для Алеши в этом вопроса не существовало, ибо он вполне уже верил в духовную силу своего учителя, и слава его была как бы собственным его торжеством.» *БК*, pp. 41-42. [« Y avait-il guérison, ou seulement amélioration naturelle de leur état ? Aliocha ne se posait même pas la question, car il croyait aveuglément à la force spirituelle de son maître et considérait la gloire de celui-ci comme son propre triomphe. » *FK*, p. 28.] ; «Для Алеши не составляло никакого вопроса, за что они его так любят, за что они повергаются пред ним и плачут от умиления, завидев лишь лицо его.» *БК*, p. 42. [« Pour Aliocha, il n'y avait pas lieu de se demander pourquoi ils l'aimaient tant, pourquoi ils se prosternaient devant lui et pleuraient d'émotion d'avoir tout juste aperçu son visage. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 60.]

³ «Убеждение же в том, что старец, почивши, доставит необычайную славу монастырю, парило в душе Алеши, может быть, даже сильнее, чем у кого бы то ни было в монастыре.» *БК*, p. 42. [« La conviction que le *starets*, après sa mort, procurerait une gloire extraordinaire au monastère régnait dans son âme plus forte peut-être que chez les moines. » *FK*, p. 29.]

⁴ «Всё равно, он свят, в его сердце тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле, и будут все святые, и будут любить друг друга, и не будет ни богатых, ни бедных, ни возвышающихся, ни униженных, а будут все как дети божии и наступит настоящее царство Христово.» *БК*, pp. 42-43. [« Peu importe ; il a dans son cœur le mystère de la rénovation pour tous, cette puissance qui instaurera enfin la justice sur la

aurait intégrées dans sa pensée sans les remettre en question. Aveuglé par des histoires qu'il croit spontanément, il ressemble au lecteur qui ne s'interroge pas sur l'authenticité des schémas narratifs conventionnels. Or, de la même façon qu'au cours du récit, le lecteur ressent de l'angoisse en prenant conscience que le roman l'entraîne bien loin de ce qu'il connaît, Aliocha s'inquiète de devoir abandonner son *starets* pour faire face au monde réel¹. Car pour lui le monastère est un refuge où le monde correspond à ses attentes², ce qui lui accorde un confort auquel il ne veut pas renoncer.

Cependant, il est peu à peu forcé de remettre en cause ce qu'il observe. Se confronter aux hommes dont les réactions sont incompréhensibles et complexes le force à faire face au mensonge, à la dissimulation et à la passion irrationnelle. Tout comme le lecteur des *Frères Karamazov*, il expérimente un sentiment de perte de repères³. Ce n'est que petit à petit qu'il parvient à comprendre les gens qui l'entourent. Avec le temps, il est capable d'expliquer l'étonnante réaction de Sniégouïrov et est certain de son analyse. Mais Aliocha doit passer par de nouvelles épreuves lorsqu'il devient le « premier lecteur »⁴ du poème d'Ivan qu'il ne comprend pas : il explique ce récit étranger par un « quiproquo », une « ошибка » (« erreur »), une « фантазия » (« fantaisie ») de l'inquisiteur⁵. Il pose ainsi de nombreuses questions⁶, se met en colère et rejette le récit⁷ pour finalement être chaleureusement félicité par Ivan quand il « devine » le secret de son poème⁸. Après cette discussion où

terre ; alors tous seront saints, tous s'aimeront les uns les autres ; il n'y aura plus ni riches, ni pauvres, ni élevés, ni humiliés ; tous seront comme les enfants de Dieu et ce sera l'avènement du règne du Christ. » *FK*, p. 29.]

¹ «Но как же он останется без него, как же будет он не видеть его, не слышать его? И куда он пойдет? Велик не плакать и идти из монастыря, господи! Давно уже Алеша не испытывал такой тоски.» *БК*, p. 99. [« Mais comment demeurerait-il sans lui, sans le voir ni l'entendre ? Et où irait-il ? On lui ordonnait de ne pas pleurer et de quitter le monastère. Seigneur ! Depuis longtemps Aliocha n'avait pas ressenti une pareille angoisse. » *FK*, p. 83.]

² «Сердце у него дрожало, когда он вошел в келью старца: “[...]Здесь тишина, здесь святыня, а там — смущенье, там мрак, в котором сразу потеряешься и заблудишься...”» *БК*, p. 195. [« Il entra dans la cellule du starets le cœur palpitant. “[...] Ici, la paix, la sainteté, là-bas, le trouble, les ténèbres dans lesquelles on s'égare...” » *FK*, p. 170.]

³ «Изо второй половины я до сих пор ничего не понимаю.» *БК*, p. 145. [« Je ne comprends rien à cette seconde partie. » *FK*, p. 125.] «В этой путанице можно было совсем потеряться, а сердце Алеши не могло выносить неизвестности, потому что характер любви его был всегда деятельный. [...] Но вместо твердой цели во всем была лишь неясность и путаница. “Надрыв” произнесено теперь! Но что он мог понять хотя бы даже в этом надрыве? Первого даже слова во всей этой путанице он не понимает!» *БК*, p. 230. [« Il y avait où s'égarer dans ce labyrinthe, [...]. Au lieu de but, il ne voyait que confusion et brouillamini. On avait parlé de “déchirement”. Mais que pouvait-il comprendre, même à ce déchirement ? Non, décidément, le mot de l'énigme lui échappait. » *FK*, pp. 203-204.]

⁴ «Ты будешь первый мой читатель, [...]» *БК*, p. 301. [« Tu seras mon premier lecteur, [...] » *FK*, p. 266.]

⁵ «Я не совсем понимаю, Иван, что это такое? — улыбнулся всё время молча слушавший Алеша, — прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное qui pro quo?» *БК*, p. 306 [« Je ne comprends pas bien ce que cela veut dire, Ivan, objecta Aliocha, qui avait écouté en silence. Est-ce une fantaisie, une erreur du vieillard, un quiproquo étrange ? » *FK*, p. 271.]

⁶ «Я опять не понимаю, — прервал Алеша, — он пронизывает, смеется?» *БК*, p. 307. [« De nouveau je ne comprends pas, interrompit Aliocha ; il fait de l'ironie, il se moque ? » *FK*, p. 272.] ; «А что значит: не имел недостатка в предупреждении и указании?» *БК*, p. 308. [« Que signifie ceci : “les avertissements et les conseils ne t'ont pas manqué” ? » *FK*, p. 272.]

⁷ «Но... это нелепость! — вскричал он, краснея. [...] Да и совсем не может быть такого фантастического лица, как твой инквизитор.» *БК*, p. 318 [« Mais... c'est absurde ! s'écria-t-il en rougissant. [...] Il n'existe pas de personnage fantastique, comme ton inquisiteur. » *FK*, p. 282.]

⁸ «Инквизитор твой не верует в бога, вот и весь его секрет! [...] — Хотя бы и так! Наконец-то ты догадался.» *БК*, p. 320. [« Ton inquisiteur ne croit pas en Dieu. [...] — Eh bien, quand cela serait ? Tu as deviné, enfin. » *FK*, p. 283.]

Aliocha fait face à une conception étrangère du monde et des hommes, il cherche encore un garant à même de le rassurer¹ : le *starets* est alors pour lui l'équivalent d'un auteur tout puissant, capable de modifier le monde et de le protéger de l'angoisse. C'est pourquoi, à la mort du *starets*, alors que les espoirs d'Aliocha ne sont pas réalisés, ce dernier traverse une crise dont il ressort grandi². N'ayant plus de garant de vérité, il cherche des réponses par lui-même, comme le lecteur après que la parole du narrateur est devenue douteuse. C'est ainsi qu'il se crée ses propres certitudes et atteint une grande capacité de compréhension. Aliocha devient en effet clairvoyant à la fin du roman : il est capable de comprendre les pensées d'Ivan et croit avec fermeté en l'innocence de Dmitri. C'est donc en se libérant de l'emprise du *starets* qu'Aliocha mûrit et devient un lecteur sage et avisé. Notons cependant que sa perception exceptionnelle semble due à l'aide de Dieu, dont il se déclare être le porte-parole lorsqu'il affirme à Ivan qu'il n'est pas coupable du meurtre de leur père. Aliocha devient donc un lecteur éclairé par une entité extérieure. Cependant, il semble que celle-ci lui soit attribuée après un choix personnel de sa part : celui de continuer à croire.

Le lecteur perspicace peut également considérer Ivan comme un double de lui-même. Le jeune homme est lui aussi un mauvais lecteur amené à s'améliorer au cours du roman bien que, à la différence d'Aliocha, il ne bénéficie d'aucune illumination divine. Ivan a pour caractéristique de remettre constamment en cause ce qu'il pense et ce qu'il observe, comme le souligne le *starets* qui le dit doté d'un « cœur sublime, capable de se tourmenter »³. Il semble ainsi plus proche du lecteur, car, tout comme lui, il hésite à accuser Smerdiakov dont l'alibi semble sûr. Persuadé que sa première lecture est la bonne (le valet est un faquin qui l'admire), il ne parvient pas à comprendre clairement les propos de Smerdiakov que ce soit quand celui-ci lui offre de tuer son père ou par la suite lors de leurs deux premières discussions⁴. Pourtant il est un lecteur consciencieux puisque la phrase de Smerdiakov («С умным человеком и поговорить любопытно»⁵) le tourmente tant qu'il n'a pas

¹ «Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю. [...] “Вот и скит, господи! Да, да, это он, это Pater Seraphicus, он спасет меня... от него и навеки!”» БК, р. 323. [« Mais soudain Aliocha fit volte-face et se dirigea presque en courant vers le monastère. [...] “Voici l'ermitage, Seigneur ! Oui, c'est lui, le Pater seraphicus, qui me sauvera... de lui pour toujours !” » FK, р. 286.]

² «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга.» БК, р. 440. [« Il s'était prosterné faible adolescent et se releva lutteur solide pour le reste de ses jours, il en eut conscience à ce moment de sa crise. » FK, р. 389.]

³ FK, р. 75. [«сердце высшее, способное такою мукой мучиться», БК, р. 90.]

⁴ «Э, черт, говори ясней, чего тебе надобно?» БК, р. 328. [« Eh diable ! parle plus clairement. Que veux-tu ? » FK, р. 290.] ; «Плетешь ты, я вижу, и я тебя что-то не понимаю, — тихо, но как-то грозно проговорил он [...]» БК, р. 329. [« Tu manigances quelque chose que je ne comprends pas bien, fit-il à voix basse, mais d'un air menaçant. » FK, р. 291.]

⁵ « Il y a plaisir à causer avec un homme d'esprit. »

réussi à l'interpréter. Préparé à considérer Dmitri comme coupable, il est un lecteur manipulé. Cependant, en écoutant son esprit critique¹ et en cherchant à percer le mystère des paroles de Smerdiakov, il ne se contente pas de cette lecture erronée. Cependant, ce n'est qu'au bout du troisième entretien qu'il parvient à apprendre la vérité, et non pas de lui-même : il faut que l'auteur du crime lui en explique les ressorts. Ivan est donc un lecteur ayant besoin de revenir au texte, de le relire pour le comprendre. Son défaut est d'exiger une mise en mots concrète : il ne fait pas confiance à son instinct qui l'a fait revenir tant de fois sur une phrase suspecte. Bien qu'il soit un lecteur qui s'améliore, il demeure donc incapable de trouver la réponse seul : l'auteur doit l'éclairer.

On constate ainsi que *Les Frères Karamazov* posent deux personnages en exemple pour le lecteur avisé. Aliocha est celui devenant un Lecteur Modèle qui comprend d'instinct et Ivan, lui, demeure un lecteur en recherche, ne parvenant pas à se libérer de son besoin de confirmation. Le lecteur du roman suit donc ces deux protagonistes et est poussé à adopter la même démarche qu'eux : remettre en cause ses croyances erronées et chercher la réponse par lui-même.

Les figures de double du lecteur sont, quant à elles, peu nombreuses dans la *Recherche*. Un seul personnage semble suivre le même chemin que le lecteur : le héros lui-même. Car ce dernier, comme le souligne Pascal Ifri, « doit faire en sorte que le narrataire éprouve en lisant quelques-unes des sensations et des expériences qui l'ont conduit, lui, vers la révélation ; c'est pour cela que, recréant les conditions nécessaires à cette révélation, il lui fait vivre son propre cheminement. »² Et effectivement, l'évolution du héros tout au long du roman semble bien servir d'exemple au lecteur.

Au commencement de l'œuvre, le héros est un mauvais lecteur. Enfant, il est aveuglé par la toute-puissance de Bergotte dont la moindre parole vaut pour lui mots d'évangile³. Vivant sa vie d'après les livres, il agit afin de correspondre à des schémas romanesques ; ses amours sont fondées sur des rêveries littéraires : celui pour la duchesse de Guermantes sur un imaginaire moyenâgeux et celui pour Mme de Stermaria, sur un imaginaire romantique. En grandissant, il continue à être un mauvais lecteur : non seulement il ne se connaît pas lui-même⁴ mais il ne résout pas non plus le mystère d'Albertine, insaisissable œuvre d'art. D'ailleurs, il espère que quelqu'un lui donnera directement la solution de cette énigmatique jeune fille⁵ : il n'est donc pas un lecteur autonome mais a

¹ «Многое смущало его, многое казалось подозрительным.» *БК*, p. 724. [« Bien des choses le troublaient, lui semblaient suspectes. » *FK*, p. 633.]

² Pascal Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p. 202.

³ « Aussi sentant combien il y avait de parties de l'univers que ma perception infirme ne distinguerait pas s'il ne les rapprochait de moi, j'aurais voulu posséder une opinion de lui, une métaphore de lui, sur toutes choses, surtout sur celles que j'aurais l'occasion de voir moi-même, et entre celles-là, particulièrement sur d'anciens monuments français et certains paysages maritimes [...]. » *CS*, p. 94.

⁴ Il nie régulièrement aimer Albertine, se surprend à devenir colérique et s'étonne d'être blessé dans son amour-propre.

⁵ « Or, il peut y avoir dans la vie des hommes et dans celle des peuples (et il devait y avoir un jour dans la mienne) un moment où on a besoin d'avoir en soi un préfet de police, un diplomate à claires vues, un chef de la Sûreté, qui au lieu de rêver aux possibles que recèle l'étendue jusqu'aux quatre points cardinaux, raisonne juste, [...]. Hélas, cette faculté

besoin qu'on lui montre le chemin et qu'on lui donne la solution toute prête. Aussi apprécie-t-il quand Albertine dort car, de cette façon, il peut la faire correspondre à ses schémas¹.

Cependant, grâce à sa jalousie investigatrice, il devient peu à peu un meilleur lecteur, prêt à remettre en cause ce qu'on lui dit et à mener l'enquête, car la jalousie le pousse à ressentir « une soif de savoir »² et à interroger le sens des mots d'Albertine³. Il s'aventure ainsi progressivement au-delà des apparences et cherche avec passion à percer le mystère de cette jeune fille⁴. En effet, une des qualités du narrateur est de n'aimer proposer à son attention « que ce qui [lui] était encore obscur »⁵. Il est ainsi guidé par le plaisir de comprendre l'inconnu. Cependant, la fuite d'Albertine et la dissociation claire entre ses rêveries et la réalité le forcent à faire face aux événements⁶. Son réflexe de lecteur habitué à suivre l'auteur passivement ressurgit pourtant quand il charge un autre de cette investigation⁷ : il dépêche Saint-Loup, puis Aimé, pour enquêter sur le terrain. De même, il demeure soumis à de nombreuses illusions et a parfois besoin d'aide pour parvenir à déceler la vérité des choses : par exemple, sans Françoise, il n'aurait pas remarqué que les deux bagues d'Albertine étaient semblables⁸. De plus, il se laisse régulièrement guider par son imagination malade. Ainsi, à partir d'un simple regard de celle qu'il ignore alors être Gilberte, il imagine qu'il s'agit de la jeune fille débauchée dont parlait Saint-Loup. Enfin, lorsqu'il est face à son article paru dans *le Figaro*, il est à nouveau un mauvais lecteur en abordant l'œuvre d'une façon biaisée, avec le regard d'un auteur sûr du sens de son texte.

C'est à Venise qu'il parvient finalement à évoluer pour de bon et à se débarrasser des filtres préconçus qu'il pose sur le monde qui l'entoure. En effet, ce voyage a été entrepris pour confronter l'idée qu'il se fait de Venise et la ville réelle : il réussit donc à dépasser cette peur de la réalité qui l'empêchait de partir quand il était plus jeune⁹. Lors de son voyage, il découvre une cité « où la vie

qui n'était pas très développée chez moi, je la laissais s'engourdir, perdre ses forces, disparaître en m'habituant à être calme du moment que quelqu'un d'autre s'occupait de surveiller pour moi. » *P*, p. 534.

¹ *Ibid.*, pp. 578-579.

² *Ibid.*, p. 593.

³ « Tel adjectif [...] jailli dans une conflagration par le rapprochement involontaire, parfois périlleux, de deux idées que l'interlocuteur n'exprimait pas, et duquel par telles méthodes d'analyse ou d'électrolyse appropriées, je pouvais les extraire, m'en disant plus qu'un discours. Albertine laissait parfois traîner dans ses propos tel ou tel de ces précieux amalgames que je hâtais de "traiter" pour les transformer en idées claires. » *Ibid.*, p. 596 ; « Ses mensonges, ses aveux, me laissaient à achever la tâche d'éclaircir la vérité. » *Ibid.*, p. 605.

⁴ « Ce matin-là, pendant qu'Albertine dormait et que j'essayais de deviner ce qui était caché en elle, [...] » *Ibid.*, p. 865.

⁵ *Ibid.*, p. 874.

⁶ « Mais tout de même si après le nouveau bond immense que la vie venait de me faire faire, la réalité qui s'imposait à moi m'était aussi nouvelle que celle en face de quoi nous mettaient la découverte d'un physicien, les enquêtes d'un juge d'instruction ou les trouvailles d'un historien sur les dessous d'un crime ou d'une révolution, cette réalité dépassait les chétives prévisions de ma deuxième hypothèse, mais pourtant les accomplissait. » *AD*, p. 7.

⁷ « Je reconnais que dans tout cela je fus le plus apathique quoique le plus douloureux des policiers. [...] Je ne pensais qu'à une chose : charger un autre de cette recherche. » *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹ « [...] je le savais, je ne pouvais l'imaginer, ou, l'imaginant, voilà ce que je voulais, de ce même désir qui jadis, quand j'étais enfant, dans l'ardeur même du départ, avait brisé en moi la force de partir : me trouver face à face avec mes imaginations vénitienes [...] » *P*, p. 913 ; « [...] j'oubliais que, depuis, il en était un que j'avais atteint, sans aucun

quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray »¹. Cependant, il explore toujours la ville en fonction de sa représentation artistique et aime se promener dans « la Venise factice des mauvais peintres »². Pourtant, alors qu'il est sur le départ, le héros perçoit tout à coup la cité sans le filtre de ses rêveries vénitiennes :

La ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me semblaient comme des fictions menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres. Les palais m'apparaissaient réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareil à tout autre, et l'eau comme une combinaison d'hydrogène et d'azote, éternelle, aveugle, antérieure et extérieure à Venise, ignorante des doges et de Turner. [...] J'avais beau raccrocher désespérément ma pensée à la belle coudée caractéristique du Rialto, il m'apparaissait avec la médiocrité de l'évidence comme un pont non seulement inférieur, mais aussi étranger à l'idée que j'avais de lui qu'un acteur dont, malgré sa perruque blonde et son vêtement noir, nous savons bien qu'en son essence il n'est pas Hamlet.³

Venise prend dans l'esprit du héros son apparence réelle (une suite de ponts et de canaux) et ce dernier se débarrasse alors soudainement de l'illusion dont il se berçait. Sa comparaison entre les éléments constitutifs de Venise et l'acteur interprétant Hamlet révèle qu'il se considère désormais comme un spectateur incrédule, ce qui insiste sur la similitude entre lui et le lecteur, lui aussi débarrassé de nombreuses illusions à ce stade de la *Recherche*.

À partir de cet incident, le héros voit son imagination perdre de son hégémonie : il découvre la réalité géographique de la campagne de Combray⁴ et il semble enfin déceler la « vraie Gilberte [et] la vraie Albertine »⁵. Par ailleurs, sa transformation en bon lecteur continue jusqu'à l'adoration perpétuelle, moment d'illumination où il comprend alors l'essence même de l'art et la valeur de la littérature. Tout comme Alexéï Karamazov, le héros bénéficie alors d'une révélation lui permettant, semble-t-il, de devenir le Lecteur Modèle de la *Recherche*. Lecteur idolâtre lorsque le roman commence, il parvient ainsi à devenir un enquêteur capable de réviser son jugement passé et d'appréhender la littérature avec une foi renouvelée.

On remarque que la théorie des trois âges dont parle Proust dans une lettre à Louis de

plaisir, le désir de Balbec, et que Venise, étant aussi un phénomène visible, ne pourrait probablement pas plus que Balbec réaliser un rêve ineffable, celui du temps gothique actualisé d'une mer printanière, et qui venait d'instant en instant frôler mon esprit d'une image enchantée, caressante, insaisissable, mystérieuse et confuse. » *Ibid.*, p. 915.

¹ *AD*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ Ainsi, il pose un nouveau regard sur des éléments anciens : « Un de mes autres étonnements fut de voir les “sources de la Vivonne”, que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'entrée des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles. » (*Ibid.*, p. 268.)

⁵ « Et tout d'un coup je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'était peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage. Et c'était moi qui n'ayant pas su le comprendre, ne l'ayant repris que plus tard dans ma mémoire, après un intervalle où par mes conversations tout un entre-deux de sentiment leur avait fait craindre d'être aussi franches que dans la première minute, avais tout gâté par ma maladresse. » *Ibid.*, pp. 269-270.

Robert en 1913¹ peut représenter l'évolution que l'auteur souhaite faire faire à son lecteur, c'est-à-dire dépasser le langage pour voir les choses directement. Le lien entre la théorie littéraire du *Temps retrouvé* et la philosophie platonicienne est souvent rappelé par la critique². Selon Platon, l'homme perçoit tout d'abord la représentation de la chose, puis l'idée de la chose et enfin, la chose en elle-même. La métaphore de la caverne semble ainsi tout à fait adaptée pour parler du lecteur naïf acceptant à travers la littérature l'existence de personnages et d'intrigues qui ne sont que des ombres de la réalité. Or, lorsque Proust théorise les différents âges (l'âge des noms, l'âge des mots et enfin l'âge des choses), il fait écho à cette tripartition : ces trois âges pourraient symboliser les différentes étapes par lesquelles passe l'homme pour parvenir à voir le monde réel tel qu'il est. Passer de l'âge des noms à l'âge des choses serait donc un cheminement intellectuel que doit effectuer tout bon lecteur et auquel le narrateur n'échappe pas. L'âge des noms est celui de l'enfance, celui des illusions premières, lorsque le nom suffit à éveiller l'imagination et semble une garantie d'authenticité (c'est la période où le jeune héros rêve de Balbec à partir de sa sonorité et est persuadé de trouver un village romantique battu par les vents). L'âge des mots serait l'âge de l'apprentissage où les noms deviennent des mots dont le sens peut être discutable. Le héros revient ainsi de ses illusions naïves : il a compris que les mots étaient faillibles et ne souhaite plus chercher en eux une vérité. C'est cet état d'esprit qui le pousse à rejeter la littérature comme quelque chose de superficiel et de relatif³. Puis vient l'âge des choses où il parvient à dépasser le langage pour atteindre une connaissance plus profonde du monde. Il se libère alors d'un point de vue formaté par la rationalité et le langage pour percevoir la réalité des éléments exprimés, comme lorsqu'il se libère du rêve de « Venise ». Il parvient alors à percevoir les choses pour ce qu'elles sont sans être aveuglé par leur désignation. Cette évolution du héros semble être également celle que souhaite Proust pour son lecteur.

Ainsi, l'Odyssée du héros pour devenir un bon lecteur est-elle appelée à refléter celle du lecteur. Selon la stratégie narrative de la *Recherche*, tous deux passeraient d'une confiance un peu naïve dans les « noms » à une connaissance des choses libérée du poids des mots, ce qui fait de la théorie des trois âges le reflet de l'évolution du lecteur⁴.

Parmi les personnages des *Faux-monnayeurs*, un seul semble avoir le même trajet intellectuel

¹ Marcel Proust, « Lettre à Louis de Robert », juillet 1913, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 628.

² Luc Fraisse rappelle ainsi que « le monde des Idées et la théorie de la réminiscence [de Platon] joueront un rôle important dans les développements théoriques de la *Recherche* ». (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 268.)

³ Le narrateur reconnaît ainsi avoir passé « de longues années, où [...] [il] avai[t] tout à fait renoncé au projet d'écrire » *TR*, p. 301.

⁴ Il semble que Paul de Man ait bien remarqué cette évolution lorsqu'il écrit : « Il reste à savoir si, en laissant ainsi le texte déconstruire ses propres métaphores, nous avons capté le mouvement essentiel qui constitue le roman et esquissé en quelque sorte une thématique de la déconstruction qui serait son sens caché. Ce roman serait-il le récit allégorique de la lecture déconstructive ? » (« Proust et l'allégorie de la lecture », in *Mouvements premiers, études critiques offertes à Georges Poulet*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 244.)

que le lecteur. Il s'agit de Bernard, protagoniste pour qui cette œuvre est un véritable roman d'apprentissage. En effet, au cours du récit, l'adolescent fantasque qu'il était devient un homme aux idées mesurées. L'initiation de Bernard semble ainsi similaire à celle du lecteur.

Lorsqu'on le découvre pour la première fois, il incarne un lecteur idolâtre, vivant sa vie au travers d'œillères littéraires et se comparant à Hamlet ou au héros d'un roman d'aventure. Son premier choc de lecteur confronté à la divergence entre réalité et fiction a lieu lorsqu'il rencontre Laura et se heurte à sa détresse bien réelle¹. Cependant, sa tendance au romanesque ressurgit sous une autre forme : abandonnant l'idéal du héros romantique aux désirs effrénés, il souhaite devenir le vertueux héros d'un récit moral². Aussi adopte-t-il à nouveau une position romanesque lorsqu'il déclare son amour pour Laura et sa décision de n'aimer personne d'autre. Cependant, la réalité du retour de Laura auprès de son mari brise cette nouvelle posture de martyr amoureux³. Bernard prend ainsi peu à peu conscience de l'aspect factice de son attitude passée. Pourtant, il ne parvient pas encore à agir de lui-même : il cherche encore une autorité supérieure pour le conduire et se soumet à Laura⁴ qu'il consulte sur l'attitude qu'il devrait adopter par rapport à son père⁵. Comme sa fugue avait pour but d'impressionner son ami Olivier, Laura souligne que les regrets de Bernard n'existeraient que pour gagner son estime⁶. Le jeune homme a donc toujours du mal à se lire et à agir de façon autonome.

Ce n'est qu'en rentrant à Paris, une fois que son admiration pour Édouard a fait place à un regard critique et que Laura est retournée en Angleterre, que Bernard devient, peu à peu, un bon lecteur car plus personne ne dirige ses pensées. Il apprend alors la valeur de l'observation sans jugement immédiat lorsqu'il se fait espion dans la pension Azaïs pour Édouard⁷. De plus, à l'occasion de son aventure avec Sarah, il découvre un nouvel aspect de lui-même. Enfin, sa rencontre avec l'ange lui permet de mûrir rapidement⁸. D'ailleurs, lors de son errance dans Paris, il passe par un quartier constitué « de hautes maisons sordides qu'habitaient la maladie, la prostitution, la honte,

¹ « Il comprenait soudain qu'il s'agissait ici de vie réelle, d'une véritable douleur, et tout ce qu'il avait éprouvé jusqu'alors ne lui parut plus que parade et que jeu. » *FM*, p. 129.

² « Oh ! Laura ! Je voudrais, tout le long de ma vie, au moindre choc, rendre un son pur, probe, authentique. *Ibid.*, p. 197. »

³ « Bernard sentit alors en son cœur encore une attache se rompre, un de ces liens secrets qui relie chacun de nous à soi-même, à son égoïste passé. » *Ibid.*, p. 195.

⁴ « J'aspirais à la liberté comme à un bien suprême, et je n'ai pas plus tôt été libre que je me suis soumis à vos... » *Ibid.*, p. 195.

⁵ « Est-ce que vous trouvez que je devrais implorer son pardon, retourner près de lui ? [...] – Non, dit Laura. » *Ibid.*, p. 197.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ « Certains me paraissent... » *Ibid.*, p. 252 ; « Je ne le connais pas bien encore. Le reste de mes réflexions n'est pas mûr. J'ai besoin d'y réfléchir ; je vous en ferai part ; mais plus tard. » *Ibid.*, p. 253.

⁸ « Bernard était grave. Sa lutte avant l'ange l'avait mûri. IL ne ressemblait déjà plus à l'insouciant voleur de valise qui croyait qu'en ce monde il suffit d'oser. Il commençait à comprendre que le bonheur d'autrui fait souvent les frais de l'audace. » *Ibid.*, p. 337.

le crime et la faim. »¹ Cette description fait fortement écho à l'univers de Dostoïevski où la ville est souvent dépeinte de façon misérable. Serait-ce un moyen pour André Gide de signaler que l'univers du romancier russe est également une épreuve permettant d'apprendre à penser par soi-même ? Bernard devient ainsi sage et raisonné, se posant de nombreuses questions dont il ne peut trouver les réponses qu'en lui-même². Alors qu'à Saas-Fée il cherchait une autorité qui pourrait le guider, il refuse désormais d'abdiquer sa volonté au bénéfice d'une institution supérieure³. Il affirme en effet chercher à « établir une règle, puisqu'[il] n'accept[e] pas de vivre sans règle, et que cette règle [il] ne l'accept[e] pas d'autrui. »⁴. Le conseil final d'Édouard⁵ semble donner à Bernard le dernier élan dont il avait besoin pour devenir un être autonome exerçant son esprit critique. Il devient alors un lecteur actif, recherchant sa propre vérité. Le lecteur perspicace peut ainsi reconnaître dans Bernard le double du Lecteur Modèle de l'œuvre, capable de se libérer des schémas romanesques traditionnels pour devenir un lecteur-détective, doutant des apparences et cherchant de lui-même les réponses à ses questions sans croire aveuglément un autre que lui (qu'il s'agisse d'Édouard ou du narrateur).

Les œuvres étudiées ici ont donc toutes un aspect « roman d'apprentissage ». En effet, on remarque qu'Alexéi et Ivan Karamazov, le héros de la *Recherche* et Bernard suivent tous un itinéraire spécifique sur lequel on peut calquer celui du lecteur. Ces différents personnages se voient tous forcés de se libérer d'une lecture passive, enfermée dans des schémas romanesques simplistes, pour devenir actifs et indépendants dans leurs interprétations. Leur évolution apparaît alors tout à fait exemplaire pour le lecteur de ces romans. *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* seraient donc des « romans d'apprentissage » non seulement pour leurs protagonistes, mais aussi pour leur lecteur, invité à évoluer en même temps que les héros.

On constate ainsi que les romanciers de notre corpus planifient un niveau d'interprétation supérieur pour les lecteurs investigateurs. Ces derniers sont en effet invités à interroger l'œuvre de façon approfondie, notamment grâce à la relecture, laquelle permet d'identifier de nouveaux éléments invisibles au premier déchiffrement. Le foisonnement des *Frères Karamazov* et de la *Recherche* ainsi que les nombreux moments de réflexion proposés dans *Les Faux-monnayeurs* incitent à rechercher des symboles de l'œuvre dissimulés au cœur du récit. La représentation de protagonistes dans

¹ *Ibid.*, p. 335.

² « [...] pour se diriger dans la vie, est-il nécessaire de fixer les yeux sur un but ? [...] J'ai débattu cela toute la nuit. À quoi faire servir cette force que je sens en moi ? Comment tirer le meilleur parti de moi-même ? Est-ce en me dirigeant vers un but ? Mais ce but, comment le choisir ? Comment le connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint ? » *Ibid.*, p. 338.

³ En effet, Bernard refuse de s'engager lors de la réunion publique où pourtant on lui offrait « un moyen certain de ne jamais se tromper, qui était de renoncer à jamais à juger par soi-même, mais bien de s'en remettre toujours aux jugements de ses supérieurs. » (*Ibid.*, p. 334.)

⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁵ « Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant. » *Ibid.*, pp. 339-340.

l'erreur et l'évolution des personnages principaux permet également au lecteur d'obtenir des indices sur le meilleur comportement à adopter pour déchiffrer ces textes. Le doute et la remise en question de croyances passées sont d'ailleurs des étapes par lesquelles passent tous les héros de nos romans. Le lecteur à même de lire avec un regard métaromanesque peut ainsi trouver dans ces récits de nombreuses allusions au processus de lecture mis en place ainsi que des éléments symbolisant la nature de l'œuvre qu'il lit.

Les lecteurs des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* sont donc tous invités à s'investir dans le déchiffrement de ces textes. D'après nos observations, il est possible de distinguer trois niveaux d'investissement proposés par ces romans. Nous avons tout d'abord constaté que chacun d'eux met en place des stratégies textuelles contraignantes. Dostoïevski défie directement son lecteur de lire son roman avec attention, Proust dépeint un Lecteur Modèle idéal au sein de son œuvre, ce qui provoque indirectement le lecteur réel à lire mieux et Gide use de bravades de protagonistes et du refus d'explications pour mettre au défi son lecteur. Il est également fréquent que le lecteur soit invité à effectuer un choix au sein des romans : les textes lui demandent de confirmer ou d'infirmer, d'élire une hypothèse plutôt qu'une autre ou de trouver une explication autre que celle proposée. Enfin, des espaces blancs exigent une supposition ou une prévision faite par le lecteur. Il est ensuite possible de déceler un autre niveau d'investigation où des procédés incitent le lecteur à une attitude de détective. Le phénomène de la rétrolecture est ainsi visible dans chaque roman, avec des modifications d'interprétation très importantes pour *Les Frères Karamazov* et d'autres moins essentielles pour la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*. En effet, l'aspect nettement policier de l'œuvre de Dostoïevski fait de ce retour en arrière un enjeu principal de l'intrigue. Ce phénomène de rétrolecture ou de relecture permet ensuite indirectement de déceler des indices ou de nouvelles pistes pour le lecteur investi dans son nouveau rôle de détective littéraire. Chaque récit laisse ainsi des éléments en suspens pouvant apporter un surplus de sens à l'intrigue. Enfin, l'aspect ouvert de ces trois textes donne au lecteur l'opportunité d'en imaginer la suite de façon autonome. Pour finir, les romans de notre corpus prennent soin de placer dans leurs pages des éléments symboliques et des exemples à suivre ou, au contraire, à fuir. Nos romanciers font alors en sorte que leurs meilleurs lecteurs puissent déceler des interprétations métaromanesques dans leurs pages. Par leur foisonnement, ces œuvres permettent à un lecteur actif et critique de distinguer de nouveaux éléments en leur sein. Ces nombreux stratagèmes pour pousser le lecteur à s'investir personnellement dans le récit semblent atteindre leur but : le lecteur se trouve forcé de prendre des décisions qui lui sont personnelles pour déchiffrer pleinement l'œuvre qu'il lit. Et en effet, cette indépendance forcée du lecteur provient notamment du fait qu'il n'y a pas dans les romans de notre corpus de voix dominante manifestant l'autorité de l'auteur.

Chapitre C) L'absence de voix dominante.

Le lecteur des romans de notre corpus est poussé à devenir un acteur important dans la construction du récit grâce aux différentes stratégies que ces textes mettent en place : pour que l'œuvre adienne dans l'esprit du lecteur, celui-ci doit s'y investir pour en donner sa propre version. Or, ces stratégies textuelles ne suffiraient pas s'il existait une voix autoritaire dans nos récits ; car, dans le roman traditionnel, il est d'usage qu'une entité (narrateur, personnage, ou même auteur) prenne en charge l'interprétation de l'œuvre pour les lecteurs. En effet, certains considèrent qu'une œuvre a toujours un but ultérieur par rapport à son public. Valéry écrit ainsi :

Il y a toujours dans la littérature, ceci de louche : la considération d'un public. Donc une réserve toujours de la pensée, une arrière-pensée où gît tout le charlatanisme.¹

L'œuvre littéraire est toujours suspectée d'influencer son lectorat. Aussi Michel Picard parle-t-il dans *La Lecture comme jeu* des « procédés d'emprise idéologique »² présents dans le roman et conférant à un auteur magnifié une position d'autorité. Ce dernier mettrait en place dans son roman des « stratégies d'intimidation terroristes »³ pour soumettre son lecteur à son opinion. Et en effet, sans aller jusqu'à faire usage de la terreur, toute œuvre romanesque porte en elle une parole persuasive dont le lecteur ne peut faire abstraction. Or, cette force de suggestion semble indissociable d'une voix forte délivrant avec clarté le message de l'œuvre et jouant le rôle de guide pour le lecteur. De cette façon, ce dernier n'est pas seul face au texte : on lui souffle les interprétations à faire et les conclusions auxquelles aboutir⁴.

Cependant, ce paradigme semble se modifier à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, selon Wladimir Kryszynski⁵ et les lecteurs des œuvres de notre corpus, eux, demeurent sans indications claires : nos textes, comme nous l'avons déjà vu, les forcent à devenir actifs et indépendants. Or, cette valorisation de l'action du lecteur est permise par une particularité de nos romans : l'absence de voix dominante. En transformant le narrateur en un principe d'incertitude, en faisant en

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 1155.

² Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 150.

³ « La position d'autorité conférée au texte par la magnification de l'Auteur ou de ce qui en tient lieu (collection, thèmes de prédilection, etc.) favorise grandement les stratégies d'intimidation terroristes, dont l'usage de l'inassuré, de la répétition inlassable ("Ce que je dis trois fois est vrai" !), du présupposé implicite et explicite (du type : "Vous n'ignorez pas que...") constitue un exemple caractéristique. » *Ibid.*, p. 150.

⁴ Susan Suleiman note d'ailleurs que le roman à thèse, lequel est « un genre foncièrement autoritaire », « fait appel au besoin de certitude, de stabilité et d'unicité qui est des éléments du psychisme humain ; il affirme des vérités, des valeurs absolues. S'il infantilise le lecteur, il lui offre en échange un réconfort paternel. » (*Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 22.) Le lecteur d'une œuvre de ce type bénéficierait donc du confort de ne pas avoir à faire marcher son esprit critique puisque le texte lui indique clairement quoi croire.

⁵ Le critique affirme que, durant la première moitié du XX^e siècle, sous l'impulsion de Dostoïevski, « se profile une nouvelle conception de la réalité, une nouvelle pratique narrative, de nouvelles modalités du narrateur. » (« *Les Faux-monnayeurs* et le paradigme du roman européen autour de 1925 », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975*, *op. cit.*, p. 241.)

sorte que le lecteur ne parvienne pas à identifier la parole de l'auteur dans le récit, et en l'empêchant de se raccrocher à une voix fiable dans l'univers intradiégétique, les romanciers de notre corpus exigent du lecteur qu'il devienne indépendant de toute parole extérieure et se guide seul au sein de leur roman.

1) Le narrateur comme principe d'incertitude.

Entre omniscience et témoignage, entre objectivité et subjectivité, le jeu des narrateurs des romans de notre corpus instaure peu à peu un flou incertain. Dans chacun des textes examinés ici, cet interlocuteur privilégié du lecteur adopte en effet des postures contradictoires et se pose comme l'égal du lecteur tout en organisant le récit selon son désir. Conscient de sa force de suggestion, le narrateur refuse pourtant de prendre parti et de formuler des conclusions fiables. Les auteurs de notre corpus font ainsi en sorte que leur narrateur instille de l'incertitude chez le lecteur pour l'empêcher de trouver refuge dans une parole autoritaire fiable.

(a) Un double du lecteur.

On constate tout d'abord que le narrateur des romans de notre corpus, quel que soit son statut, se place de lui-même sur un pied d'égalité avec le lecteur. Il semble même être son double : sa position face à la diégèse est la même, ses réactions émotives précèdent ou répondent à celles du lecteur et même, il n'hésite pas à discuter avec ce dernier comme avec un compagnon spectateur.

i Un narrateur en retrait face à l'action.

La position de chacun de nos narrateurs, face à sa propre sa diégèse est particulière. Tel un spectateur il semble ne pas pouvoir intervenir dans la plupart des intrigues qu'il relate. Il est ainsi condamné à rester passif tout en voyant les événements se dérouler sous ses yeux. Cela le promeut au rôle de double du lecteur puisque comme lui, il ne peut qu'observer les événements à distance.

Le narrateur des *Frères Karamazov* est un témoin véritablement extérieur à l'intrigue : il n'a assisté que de loin aux événements qu'il raconte et qui ont eu lieu treize ans plus tôt. Il est donc incapable d'intervenir sur l'action et ne peut que relater ce qu'il a observé ou ce que son enquête lui a révélé. Aussi n'est-il jamais présent physiquement lors de l'action de l'intrigue, sauf au procès de Dmitri, à propos duquel il rapporte ses impressions d'alors. En effet, le narrateur n'est qu'un habitant de la ville où se passe l'action et se perd dans la masse des observateurs. On remarque ainsi qu'il utilise le pronom «мы» (« nous ») ou «наши» (« nos ») lorsqu'il évoque l'opinion publique¹. De plus, il rapporte de nombreux éléments de manière indirecte, grâce aux rumeurs circulant dans

¹ «У нас говорили и даже дивились» БК, p. 545 [« On s'étonna » FK, p. 477] ; «у нас дамы» БК, p. 545 [« nos dames » FK, p. 477].

l'opinion publique ou bien aux témoignages des protagonistes reçus après coup, comme celui d'Aliocha à propos de son illumination¹. Ainsi, tout comme le lecteur, le narrateur ne peut que faire des hypothèses à partir d'éléments relativement superficiels comme les comportements des personnages et leurs discours². Le narrateur devient même véritablement un lecteur lorsqu'il se penche sur le récit de la vie du *starets* Zosime écrit par Aliocha. On peut également supposer que, pour se renseigner sur les faits qu'il raconte, il a lu le procès-verbal tenu lors de l'arrestation de Dmitri. Dans ce cas-là, tout comme le lecteur, il est soumis à la lettre du texte. Émile Hennequin dans un article paru dans *La Revue contemporaine* en 1885 écrit ainsi :

[Dostoïewski] en paraît [des événements et des êtres] plutôt le spectateur lointain et épouvanté qui, voyant le cours des choses tel qu'il est aux seuls sens, et n'en pénétrant ni les motifs ni l'enchaînement les relaterait en leur disconnexion et leur inexpiable laideur.³

Bien que le critique parle ici de l'auteur, il semble que cette remarque s'applique en réalité au narrateur, celui qui observe de loin et ignore les mobiles des protagonistes. Le narrateur des *Frères Karamazov* paraît ainsi un observateur ignorant et impuissant, se rapprochant en cela de la position du lecteur.

Le narrateur de la *Recherche*, lui, est l'acteur du récit de sa vie. Dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue* il se focalise principalement sur son histoire avec Albertine, son expérience du deuil et son exploration de Venise. Il n'a donc pas une position extérieure à l'action puisqu'il en est l'acteur principal. Cependant, au cours de la *Recherche*, il se révèle également raconter l'histoire d'autrui. Lorsqu'il s'agit des aventures d'autres personnages, il devient un observateur distancié et réagit de la même façon que le lecteur. Par exemple, « Un amour de Swann » met en scène une péripétie ayant eu lieu avant la naissance du narrateur, lequel ne fait que reconstituer les faits à partir des récits d'autrui. On remarque également qu'il demeure souvent en marge de sa propre vie : les tomes de la *Recherche* commencent régulièrement par une évocation des différentes chambres du héros. « Nom de pays : le nom », « Combray », *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé* s'ouvrent tous sur une présentation de ce lieu clos et intime, ce qui fait du héros un personnage qui rêve la vie en écoutant les bruits du monde extérieur⁴. Il précise même au début de la *Prisonnière* que :

Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période.⁵

Effectivement, depuis son enfance, le héros de la *Recherche* est un être d'observation. On

¹ «Кто-то посетил мою душу в тот час», — говорил он потом [...]» БК, p. 440 [« Mon âme a été visitée à cette heure », disait-il plus tard [...] » FK, p. 389].

² Voir la section II. B. 1. B. de ce travail, sur la formulation d'hypothèses de la part du narrateur.

³ Émile Hennequin, « Th. Dostoïewski ; notes », in *La Revue contemporaine*, Tome III, septembre-décembre 1885, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 44.

⁴ *La Prisonnière* commence ainsi : « Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. » (P, p. 519.)

⁵ *Ibid.*, p. 519.

remarque que, par exemple, à Balbec, il commence par regarder de loin les jeunes filles avant de les rencontrer¹. De même, sa constitution fragile le tient à une certaine distance de la vie active : il se trouve régulièrement alité à rêver au monde en écoutant les bruits de la vie². Aussi se construit-il aux yeux du lecteur (et peut-être même aux siens) comme l'antithèse d'un homme d'action. On remarque d'ailleurs qu'il n'intervient que très peu dans les aventures d'autrui. Dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*, il se tient souvent à distance d'une situation où il aurait pu potentiellement changer la donne. Par exemple, il observe la mise à mort de Saniette par les Verdurin, la lente agonie de Bergotte, la machination machiavélique des Verdurin pour forcer Morel à rompre violemment avec Charlus et le délitement du mariage de Robert et de Gilberte sans intervenir : il demeure un être silencieux dont même la présence physique semble s'effacer dans certaines situations. Ce narrateur presque transparent reste alors en retrait et les événements se nouent autour de lui sans qu'il ne les impacte en rien. Il semble n'être qu'un fantôme, planant autour de l'action pour être à même de la rapporter. Mais cette inaction s'observe même dans la vie personnelle du héros : il ne surveille Albertine qu'à distance. Calfeutré chez lui à écouter Paris et à rêver aux passantes, il charge le chauffeur, Françoise et Andrée de cette tâche pour lui primordiale. Les informations qu'il obtient sont ainsi de seconde main : il ne demeure qu'un spectateur d'Albertine, même s'il l'étudie avec une attention soutenue dans *La Prisonnière*. Ses actions se limitent à une fausse scène de rupture qu'il joue à Albertine³ ; et encore celle-là semble n'être faite que pour, à nouveau, observer les réactions de la jeune femme. De plus, le fait que le récit soit rétrospectif souligne le regard distancié que porte le narrateur sur les événements qu'il raconte : tout ayant déjà eu lieu, il semble être le lecteur d'une histoire déjà-écrite, celle de sa propre vie et de ses émotions passées. Bien qu'il soit le héros du récit, il paraît bien souvent s'effacer devant les péripéties qu'il raconte, qu'elles soient celles d'autrui ou les siennes propres. Sa position s'avère donc être celle d'un spectateur du monde, cherchant à comprendre une vérité humaine supérieure à travers les aventures qu'il relate.

Le statut du narrateur des *Faux-monnayeurs* est, lui, plus problématique. Alors qu'il se présente comme l'auteur de l'œuvre et le créateur des personnages⁴, il se plaint régulièrement de ne

¹ « Seul je restai simplement devant le Grand Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand-mère, quand [...] je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec [...]. » *JFF*, p. 146.

² Cette situation se retrouve régulièrement dans les différents tomes de la *Recherche*. Ainsi écrit-il, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleur* que « de plus en plus souffrant, [il] étai[t] tenté de surfaire les plaisirs les plus simples à cause des difficultés qu'il y avait pour [lui] à les atteindre. » [p. 146] De même, les précautions prises pour sa santé à Balbec ne l'autorisaient à se lever qu'à midi : il ne pouvait donc qu'entendre le concert de dix heures et imaginer ses amies y assistant. (*JFF*, pp. 305-306.) De même, dans *Le Temps retrouvé*, nous apprenons qu'il s'est soigné de longues années dans une maison de repos.

³ On remarque ainsi qu'il s'arrête toujours avant de passer à l'action et de regarder les lettres d'Albertine lorsqu'elle dort. [« Mais [...] jamais je n'ai touché au kimono, mis ma main dans la poche, regardé les lettres. » *P*, p. 582]

⁴ Il écrit ainsi « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'é mousser, aiguise. » (*FM*, pp. 217-218.)

pas pouvoir intervenir sur le déroulement de l'intrigue. Ainsi, dans le chapitre VII de la deuxième partie, le narrateur déplore l'évolution des événements¹ : ceux-ci ne sont pas sous son contrôle. Cet auteur s'avère donc étonnamment impuissant. Lors de ce dernier chapitre de la deuxième partie, tout comme le lecteur, il ignore les développements à venir, essayant même de prédire la suite de l'histoire². Il tire profit de cette pause dans le récit pour porter un regard rétrospectif sur les péripéties passées, comme si le rythme de la narration n'était pas de son ressort³. Il conserve ainsi la posture d'observateur en retrait qu'il avait adoptée dès le début du récit. En effet, tout au long de sa narration, il semble ne pouvoir que regarder⁴ et écouter⁵, à la façon d'un enquêteur essayant de comprendre les tenants et les aboutissants de l'intrigue. Comme le narrateur-témoin des *Frères Karamazov*, il se fonde souvent sur l'apparence pour déduire des conclusions demeurant hypothétiques⁶. Il ressemble à un espion ne parvenant pas à prendre de l'avance sur les personnages : il semble ne pouvoir retranscrire le carnet d'Édouard qu'au fur et à mesure que Bernard le déchiffre⁷. Aussi se plaint-il de la route que ses jeunes héros, Bernard et Olivier, le forcent à prendre⁸. Il suit et n'agit pas : puisque l'orchestration des événements lui échappe, il ne peut qu'observer, impuissant, leur déroulement. En se penchant par-dessus l'épaule de ses protagonistes lorsqu'ils déchiffrent des textes comme le *journal* d'Édouard ou les lettres de Lilian, d'Alexandre ou de Bronja, il devient lui-même lecteur. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* dévoile ainsi une attitude passive face aux événements qu'il relate : identique en cela à son lecteur, il assiste, impuissant, au déroulement de l'histoire.

ii Un narrateur ému de son propre récit.

La ressemblance entre le lecteur et le narrateur est également visible dans l'engagement émotionnel de ce dernier dans l'histoire racontée. Souvent, les péripéties qu'il relate déclenchent chez lui des réactions reflétant celles du lecteur réel. Le narrateur ne parvient pas à se détacher de l'intrigue et, comme le lecteur, ressent de l'inquiétude et de l'angoisse.

Le narrateur dostoïevskien manifeste ainsi régulièrement du regret envers la façon dont les choses évoluent. Plusieurs «Увы!» (« Hélas ! ») surgissent sous sa plume, bien souvent à propos

¹ « Les événements se sont mal arrangés. » *Ibid.*, p. 217 ; « Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent, qui, lui, m'intéressait davantage [...]. C'est dommage [...]. » *Ibid.*, p. 217.

² « Quand Édouard le retrouvera, il sera trop tard, j'en ai peur. » *Ibid.*, p. 217.

³ « Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. Aussi bien sommes-nous à ce point médian de notre histoire, où son allure se ralentit et semble prendre un élan neuf pour bientôt précipiter son cours. » *Ibid.*, p. 216.

⁴ « Suivons-le. » *Ibid.*, p. 43.

⁵ « Pour les écouter [...] » *Ibid.*, p. 258.

⁶ Voir la section II. B. 1. B. de ce travail, sur la formulation d'hypothèses de la part du narrateur.

⁷ « Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture. » *Ibid.*, p. 117.

⁸ « Laura, Douvrier, La Pérouse, Azais... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. » *Ibid.*, p. 218.

du destin de Dmitri, personnage sympathique mais impétueux, creusant sa propre tombe¹. Ces témoignages d'affection pour un personnage maudit rejoignent bien souvent les émotions du lecteur et même les préviennent. Alors que le narrateur relate la confession de Katia pour sauver Dmitri, l'émotion dont il témoigne souligne la beauté tragique du sacrifice de la jeune fille². Ses exclamations pathétiques reflètent donc, voire suscitent, la pitié du lecteur face à cette scène émouvante. Ainsi, les réactions du narrateur jouent-elles un double rôle. Elles font de lui un être émotionnellement engagé dans l'histoire et le lecteur peut ainsi le considérer comme un compagnon de spectacle. Mais, ses manifestations sentimentales induisent également celles d'autrui. Ainsi, le « sincère respect »³ qu'il déclare éprouver pour Aliocha se transmet au lecteur et lui ôte l'envie de tourner en ridicule le désarroi du jeune homme ou de le lui reprocher. De même, le mépris qu'il ressent pour Fiodor Pavlovitch transparait dans ses descriptions et contamine l'esprit du lecteur⁴. Enfin, certaines de ses réactions fournissent des informations au lecteur, comme au cours du procès de Dmitri lors duquel elles illustrent l'état d'esprit du public dans la salle au moment des faits⁵. Les émotions que manifeste le narrateur des *Frères Karamazov* révèlent sa sympathie anxieuse pour les protagonistes et reflètent, voire anticipent, les réactions du lecteur, lequel adopte souvent de manière mimétique les positions du narrateur. La personne du narrateur apparaît ainsi comme un double du lecteur, lui suggérant indirectement quelles émotions ressentir.

Il en va de même pour le héros-narrateur proustien qui partage souvent ses sentiments avec le lecteur. Or, autant ce dernier considère régulièrement les émotions du narrateur avec distance lorsque celui-ci évoque ses aventures sentimentales (sa jalousie malade envers Albertine et son ressentiment ponctuel envers sa grand-mère semblent plus propices à irriter qu'à émouvoir), autant lorsque le héros s'inquiète pour autrui, le lecteur se trouve souvent dans les mêmes dispositions

¹ БК, р. 452. [FK, р. 399] ; р. 454 [FK, р. 400] ; р. 463 [FK, р. 409] ; р. 574 [FK, р. 500] ; р. 600 [FK, pp. 522] ; р. 823 [FK, р. 717].

² «Нет, никогда я не могу забыть этих минут!» БК, р. 815. [« Non, jamais je n'oublierai ce moment ! » FK, р. 709.] ; «Это было нечто потрясающее. Я холодел и дрожал слушая [...]» БК, р. 815. [« C'était émouvant. Je frissonnais en l'écoutant [...] » FK, р. 710.] ; «[...] у меня больно сжалось сердце!» БК, р. 815. [« [...] mon cœur se serra » FK, р. 710.] ; «[...] сам был взволнован и не мог уследить.» БК, р. 823. [« [...] l'émotion m'empêchait de bien observer. » FK, р. 716.]

³ «[...] твердо заявлю, что чувствую искреннее уважение к природе сердца его.» БК, р. 411. [« [...] je déclare [...] éprouver un sincère respect pour la nature de son cœur. » FK, р. 365.]

⁴ Le narrateur le décrit ainsi comme « foncièrement corrompu et souvent luxurieux jusqu'à la cruauté, tel un insecte malfaisant [...] » (FK, р. 101 [«[...] развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое» БК, pp. 118-119.]

⁵ «Так что действительно могла зайти мысль, как зашла и мне, например, только что я их рассмотрел [...]» БК, р. 790. [« Si bien qu'on se demandait involontairement, comme je fis... » FK, р. 690.] ; «Не знаю как на других, но вид Мити произвел на меня самое неприятное впечатление.» БК, р. 790. [« Je ne sais pas ce qu'il en fut pour les autres, mais l'allure de Mitia me fit une impression des plus désagréables. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 589.] ; «Под этим-то впечатлением был прочитан секретарем суда обвинительный акт.» БК, р. 792. [« C'est sous cette impression que le secrétaire du tribunal donna lecture de l'acte d'accusation. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 591.] ; «[...] он произвел на меня сильное впечатление.» БК, р. 792. [« [...] il me fit une impression puissante. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 591.]

que lui. Ainsi ses ressentis par rapport au baron de Charlus (inquiétude, compassion ou exaspération) reflètent-ils bien souvent ceux du lecteur. À la soirée Verdurin, alors qu'il est au courant des plans de la Patronne, le narrateur se comporte comme un lecteur connaissant le dénouement tragique qui attend un protagoniste et ressent envers le baron une pitié tolérante alors même que ce dernier fait preuve d'insolence envers lui¹. De plus, tout comme le lecteur, le héros construit des attentes narratives à partir de scénarios déjà mis en œuvre au cours du récit :

Ma seule consolation était de penser que j'allais voir Morel et les Verdurin pulvérisés par M. de Charlus. Pour mille fois moins que cela j'avais essayé ses colères de fou, personne n'était à l'abri d'elles, un roi ne l'eût pas intimidé. Or il se produisit cette chose extraordinaire. On vit M. de Charlus, muet, stupéfait, mesurant son malheur sans en comprendre la cause, ne trouvant pas un mot, levant les yeux successivement sur toutes les personnes présentes, d'un air interrogateur, indigné, suppliant, et qui semblait leur demander moins encore ce qui s'était passé que ce qu'il devait répondre.²

Il devient alors un lecteur investi, formulant des prévisions quant à la suite des péripéties auxquelles il assiste. Or, la déception qu'il ressent face à l'apathie de M. de Charlus reflète celle du lecteur qui voit ses espoirs déçus. De même, le héros manifeste de la surprise devant certains retournements de situations, à la façon d'un lecteur crédule. Ainsi la révélation de l'identité de Mlle d'Oloron est-elle un coup de théâtre, pour lui comme pour le lecteur, et suscite-t-elle chez lui plaisir et surprise³. De plus, à la manière de quelqu'un se sentant trahi par le héros de son roman, il relate sa « stupéfaction »⁴ lorsqu'il découvre le véritable caractère de Saint-Loup et son amour pour Morel. Ces réactions du héros reflètent ainsi celles du lecteur, lequel, soumis à son point de vue, peut difficilement ne pas partager ses émotions. Ainsi une certaine complicité s'établit entre le héros-narrateur et le lecteur grâce à leurs réactions communes face aux aléas de l'intrigue et aux destins de certains protagonistes.

Le narrateur gidien est, lui aussi, dans la même position que le lecteur face à la diégèse. Il manifeste ainsi du regret à propos du tour que prennent les événements : loin d'être dans la simple narration, il éprouve de l'empathie pour les malheurs qui s'annoncent. Tout comme le narrateur

¹ « Celle-ci ne diminua en rien la grande et affectueuse pitié que m'inspirait M. de Charlus (depuis que Mme Verdurin avait dévoilé son dessein devant moi), m'amusa seulement, et, même en une circonstance où je ne me fusse pas senti pour lui tant de sympathie, ne m'eût pas froissé. » *P*, p. 794.

² *Ibid.*, p. 820.

³ « — Justement, et M. de Charlus l'a donné, en l'adoptant, à la nièce de Jupien. C'est elle qui épouse le petit Cambremer. — La nièce de Jupien ! Ce n'est pas possible ! » *AD*, p. 236.

⁴ « Je restai muet de stupéfaction, car ces paroles machiavéliques et cruelles étaient prononcées par la voix de Saint-Loup. Or je l'avais toujours considéré comme un être si bon, si pitoyable aux malheureux, que cela me faisait l'effet comme s'il récitait un rôle de Satan ; mais ce ne pouvait être en son nom qu'il parlait. » *Ibid.*, p. 53 ; « Quelle n'avait pas été ma stupéfaction quand, [...] parlant à Jupien que j'avais trouvé seul d'une correspondance amoureuse adressée à Robert et signée Bobette que Mme de Saint-Loup avait surprise, j'avais appris par l'ancien factotum du baron que la personne qui signait Bobette n'était autre que le violoniste-chroniqueur dont nous avons parlé et qui avait joué un assez grand rôle dans la vie de M. de Charlus ! » *Ibid.*, pp. 256-257.

dostoïevskien, « Hélas ! » revient régulièrement sous sa plume¹. De même, il déplore les obstacles qui s'opposent à l'union d'Édouard et d'Olivier². Or, ce sont ces péripéties qui soutiennent l'intérêt du lecteur tout au long du roman : en tant que romancier, il ne devrait pas les regretter, car sans épreuves, la vie des protagonistes perdrait de sa force dramatique. Lorsqu'il souhaite une résolution joyeuse sans considérer l'enjeu romanesque, le narrateur adopte une attitude plus proche de celle du lecteur que de celle du romancier, lequel cherche à créer des péripéties capables de maintenir son lecteur en haleine. De même, son hostilité envers certains protagonistes va à l'encontre de son statut d'auteur. Sa colère se dirige ainsi contre les personnages d'opposants, Passavant et Lilian, qu'il critique ouvertement³. Par la suite, l'inimitié du narrateur touche même Édouard⁴, devançant alors les réactions du lecteur qui considérerait encore ce personnage comme un être positif, porteur d'une parole stable et fiable. Les réactions du narrateur, si proche de celles du lecteur, peuvent ainsi influencer ce dernier lorsqu'il ne les partage pas encore. Car, en effet, les espoirs et craintes du lecteur et du narrateur sont similaires. Face à l'évolution de l'intrigue, ce dernier s'inquiète et fait des souhaits, utilisant des expressions comme « je crains, « j'espère, « j'en ai peur »⁵. On remarque également qu'il manifeste du soulagement devant certains événements⁶. Le narrateur va même jusqu'à analyser l'évolution de ses propres réactions face à l'histoire lors du chapitre VII de la deuxième partie⁷, comme s'il discutait de son ressenti durant la première partie avec quelqu'un lors d'un entracte. Le lecteur voit ainsi nombre de ses émotions partagées, et même devancées, par le narrateur, lequel paraît être un compagnon d'aventure au même niveau que lui.

Dans chacun des romans du corpus, le narrateur est donc un être investi émotionnellement dans son récit, lorsque celui-ci ne le concerne pas. Ses espoirs, ses craintes, ses affections et ses inimitiés reflètent celles du lecteur et même parfois les déclenchent. Le narrateur apparaît ainsi comme un lecteur comme un autre et, en tant que tel, prétend débattre avec son narrataire à propos des événements qu'il relate.

¹ *FM*, p. 29, p. 375, p. 288.

² « Nous n'aurions à déplorer rien de ce qui n'arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative ; [...] » *Ibid.*, p. 81 ; « Je ne puis point me consoler de la passade qui lui a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard. Les événements se sont mal arrangés. » *Ibid.*, p. 217 ; « Pauvre Olivier ! Au lieu de se cacher de ses parents, que ne retournait-il chez eux simplement ? Il eût trouvé son oncle Édouard près de sa mère. » *Ibid.*, p. 267.

³ « Lilian m'agace un peu lorsqu'elle fait ainsi l'enfant » *Ibid.*, p. 58 ; « Le démon n'aura donc de cesse, que Vincent n'ait livré son frère à ce suppôt damné qu'est Passavant. » *Ibid.*, p. 143.

⁴ « Édouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douvier par exemple), indigné même ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent. Sa façon de se comporter avec Laura, si généreuse parfois, m'a paru parfois révoltante. » *Ibid.*, p. 215.

⁵ « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? » *Ibid.*, p. 215 ; « J'espère ne pas revoir lady Griffin d'ici longtemps. » *Ibid.*, p. 217 ; « Quand Édouard le retrouvera, il sera trop tard, j'en ai peur. » *Ibid.*, p. 217.

⁶ « Ces enfants, fort heureusement, n'ont pas beaucoup de constance. » *Ibid.*, p. 367.

⁷ « Dans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez. Mais j'ai vite fait de reconnaître mon erreur. De tels personnages sont taillés dans une étoffe sans épaisseur. » *Ibid.*, p. 217.

iii *L'instauration d'un dialogue avec le lecteur.*

Le narrateur se présente ainsi comme une voix parmi d'autres, ce qui minimise l'autorité de ses propos. En effet, on trouve des adresses directes du narrateur au lecteur, permettant l'instauration d'un débat entre eux. L'avis du lecteur importe au narrateur, qui cherche bien souvent à influencer sa compréhension de l'intrigue.

Dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur et le lecteur apparaissent ainsi comme une entité unie dans la lecture de l'intrigue. Le narrateur utilise parfois la première personne du pluriel pour les désigner tous deux¹. Ils semblent donc appartenir au même monde, celui de Pouchkine (puisqu'il est désigné comme « notre grand poète »²). Cet usage de références communes continue lorsque le narrateur évoque l'histoire d'Othello pour éclairer la jalousie de Mitia³. De plus, il présente le lecteur comme un compagnon de voyage plus instruit que les personnages, grâce à sa présence depuis le début du récit⁴. Le lecteur est donc un interlocuteur privilégié du narrateur et tous deux sont unis dans leur lecture de l'intrigue. Un dialogue s'instaure d'ailleurs entre eux. Les questions⁵ et les doutes⁶ du narrateur sont souvent rapportés. Le lecteur réel est ainsi invité à entrer dans le débat qui s'instaure entre le lecteur fictif et le narrateur, bien que les idées de ce dernier prévalent souvent. Ainsi, lorsqu'Aliocha souffre de voir le corps de son *starets* se décomposer si vite, le narrateur entre en discussion avec le narrateur et donne son avis sans pour autant interrompre le dialogue.

Если же спросят прямо: «Неужели же вся эта тоска и такая тревога могли в нем произойти лишь потому, что тело его старца, вместо того чтобы немедленно начать производить исцеления, подверглось, напротив того, раннему тлению», то отвечу на это не обвиняясь: «Да, действительно было так». Попросил бы только читателя не спешить еще слишком смеяться над чистым сердцем моего юноши. [...] «Но, — воскликнут тут, пожалуй, разумные люди, — нельзя же всякому юноше верить в такой предрассудок, и ваш юноша не указ остальным». На это я отвечу опять-таки: да, мой юноша веровал, веровал свято и нерушимо, но я все-таки не прошу за него прощения.⁷

¹ «Да и мы сами тоже.» *БК*, p. 16 [« Nous aussi d'ailleurs. » *FK*, p. 8.] ; «нашего великого поэта» *БК*, p. 461 [« notre grand poète » *FK*, p. 406.] Il existe cependant d'autres usages du « nous », lequel désigne alors l'auteur [*БК*, p. 336 (*FK*, p. 296) ; *БК*, p. 578 (*FK*, p. 504) ; *БК* p. 600 (*FK*, p. 522)] ou les habitants de la ville où se passe l'action.

² «нашего великого поэта» *БК*, p. 461 [« notre grand poète » *FK*, p. 406.]

³ *БК*, p. 461 [*FK*, pp. 406-407.]

⁴ «Мы, конечно, не станем приводить рассказ его в подробности о том, что уже известно читателю.» *БК*, p. 564 [« Bien entendu nous ne reproduirons pas son récit des faits que le lecteur connaît déjà. » *FK*, p. 492.]

⁵ «Федор Павлович немедленно захопотал и стал собираться в Петербург, — для чего? — он, конечно, и сам не знал.» *БК*, p. 16 [« Fiodor Pavlovitch commença à s'agiter et se prépara à partir — dans quel dessein ? — lui-même n'en savait rien. » *FK*, p. 7] «Итак, что же такое старец?» *БК*, p. 38 [« Qu'est-ce qu'un *starets* ? » *FK*, p. 26] ; «[...] от кого? От кого-то неизвестного, но страшного и опасного.» *БК*, p. 119 [« Contre qui ? contre quelqu'un d'inconnu mais de redoutable. » *FK*, p. 101] ; «Куда побежал он?» *БК*, p. 472 [« Où courait-il ? » *FK*, p. 416].

⁶ «Может быть, многим из читателей нашей повести покажется этот расчет на подобную помощь и намерение взять свою невесту, так сказать, из рук ее покровителя слишком уж грубым и небрежным со стороны Дмитрия Федоровича. Могу заметить лишь то, что [...]» *БК*, p. 446 [« De nombreux lecteurs trouveront peut-être cynique que Dmitri Fiodorovitch attendit un pareil secours et consentit à recevoir sa fiancée des mains du protecteur de cette jeune personne. Je puis seulement faire remarquer que... » *FK*, p. 394].

⁷ *БК*, p. 411. [« Si l'on demande : "Est-il possible qu'il éprouvât tant d'angoisse et d'agitation uniquement parce que le corps de son *starets*, au lieu d'opérer des guérisons, s'était au contraire rapidement décomposé ?" je répondrai sans

Le narrateur agit comme s'il attendait une contradiction, comme dans la préface, et maintient ainsi le débat avec le lecteur. Les arguments qu'il relaye ici fournissent une critique d'Aliocha tandis que lui prend résolument le parti de son héros sans pour autant chercher à le justifier¹. Ainsi, bien qu'il cherche à influencer son adversaire, il instaure tout de même un débat avec lui. Chaque lecteur est donc invité à prendre part à ce dialogue avec le narrateur, lequel se contente de partager ses idées, sans les présenter comme universellement justes. Ainsi la voix du narrateur et celle du narrataire semblent moins s'affronter que se conjuguer pour éclairer le récit le mieux possible.

Le narrateur proustien, lui aussi, écoute les réactions du lecteur et, lors de ses échanges avec lui, tente de le convaincre sans prendre une voix autoritaire. Il relaye les questions du narrataire et y répond immédiatement². Les accusations d'in vraisemblance que nous avons déjà vues ci-dessus³ sont contrées par le narrateur sans que celui-ci fasse usage de son autorité de maître du récit. Il affirme simplement que ce qu'il rapporte est exact sans en effacer le caractère inhabituel. En relayant les critiques du lecteur fictif, il instaure un débat entre eux et suggère qu'ils sont intellectuellement sur un pied d'égalité ; le narrateur est tout simplement mieux renseigné que le lecteur fictif. Ces dialogues mettent également en avant le fait que le lecteur et le narrateur ont des connaissances communes, comme le montre cet extrait de *La Prisonnière*.

« Je ne sais si je vous ai dit combien la duchesse de Guermantes avait vu avec déplaisir des personnes de son monde qui, subordonnant tout à l'Affaire, excluaient des femmes élégantes et en recevaient qui ne l'étaient pas, pour cause de révisionnisme ou d'antirévisionnisme, critiquée à son tour par ces mêmes dames, comme tiède, mal pensante et subordonnant aux étiquettes mondaines les intérêts de la patrie », pourrais-je demander au lecteur comme à un ami à qui on ne se rappelle plus, après tant d'entretiens, si on a pensé ou trouvé l'occasion de le mettre au courant d'une certaine chose.⁴

Leur relation est donc placée sous le signe de l'amitié : tous deux ont voyagé côte à côte tout au long du récit et une entente s'est formée entre eux. Aussi le lecteur est-il capable de renseigner le narrateur sur ce qui a déjà été dit. De même, ils ont des souvenirs communs à propos de

ambages : « Oui, c'est bien cela. » Je prierai toutefois le lecteur de ne pas trop se hâter de rire de la simplicité de mon jeune homme. [...] « Mais diront peut-être les gens raisonnables, tout jeune homme ne peut pas croire à un tel préjugé, et le vôtre n'est pas un modèle pour les autres. » À quoi je répondrai : « Oui, mon jeune homme croyait avec ferveur, totalement, mais je ne demanderai pas pardon pour lui. » » *FK*, p. 365.]

¹ « Пусть этот ропот юноши моего был легкомыслен и безрассуден, но опять-таки, в третий раз повторяю (и согласен вперед, что, может быть, тоже с легкомыслием): я рад, что мой юноша оказался не столь рассудительным в такую минуту [...]» *БК*, p. 413 [« Plaintes futiles et déraisonnables, mais, je le répète pour la troisième fois (et peut-être avec frivolité, j'y consens) : je suis content que mon jeune homme ne se soit pas montré judicieux en un pareil moment [...] » *FK*, p. 366].

² Pascal Ifri observe ainsi que : « Ce “je sais bien que”, comme “sans doute”, “il est vrai (que)”, “certes”, — en dépit et au-delà du caractère stéréotypé de ces formules — implique ou prévient une objection du narrataire. » (*Proust et son narrataire, op. cit.*, p. 95.)

³ *P*, p. 557 ; *P*, p. 559.

⁴ *Ibid.*, p. 740.

l'histoire passée¹. La comparaison du lecteur avec un « ami » avec qui le narrateur a eu « tant d'entretiens » met en lumière le fait qu'il est un partenaire de discussion. Comme le souligne Pascal Ifri dans *Proust et son narrataire*, le narrateur fait de lui son égal, provenant de la même classe sociale et ayant les mêmes références culturelles. Il souligne même que :

Sa propension [au narrateur] à associer ses actes et attitudes et ceux de son narrataire est telle qu'il va jusqu'à faire intervenir des personnages de sa connaissance dans la vie de ce dernier : «Andrée, Aimé nous promettent bien de ne rien dire, mais le feront-ils ?». Le pluriel de l'adjectif employé avec «nous» («quand nous serons seuls») quelques lignes plus haut empêche de le considérer comme un «nous» royal qui ne désignerait que le narrateur.²

Cette occurrence soulignée par le critique est l'une des rares dans la *Recherche*, où la première personne du pluriel signifie l'union spécifique du narrateur et du lecteur. Dans le roman, le « nous » désigne plus souvent l'humanité entière dans laquelle ils sont tous deux compris. Cependant, les éléments observés ici soulignent que le narrateur partage le récit de sa vie avec le lecteur comme avec un compagnon de route à même de le comprendre.

Le narrateur gidien, lui aussi, relaye ce qui semble être la parole de son narrataire dans le texte à travers des questions auxquelles il tente de répondre, malgré son absence de certitudes³. Un débat peut alors s'instaurer entre lui et le narrataire et donc, indirectement avec le lecteur curieux⁴. Car ces derniers sont libres de remettre la parole du narrateur en question. En effet, comme le souligne Sophie Savage-Lavrut dans « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* » :

La complicité [entre le narrateur et le lecteur] repose également sur un abandon, au moins apparent, de la part du narrateur de ses prérogatives.⁵

En effet, celui-ci ne fait pas usage de son autorité : il hésite et laisse le lecteur dans l'incertitude. Ainsi tous deux sont en quelque sorte alliés dans leur lecture du texte. L'usage de la première personne du pluriel les unit dans un désir de recherche commun : les actes du narrateur incluent très souvent le lecteur⁶. Sophie Savage-Lavrut écrit encore :

¹ « On se souvient peut-être que Morel avait jadis dit au baron que son désir était de séduire une jeune fille, en particulier celle-là, et que pour y réussir il lui promettait le mariage, mais le viol accompli, il «ficherait le camp au loin». » *Ibid.*, p. 560.

² Pascal Ifri, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, pp. 70-71.

³ « Mais alors, entre Édouard et Bernard, d'où pouvait provenir la gêne ? » *FM*, p. 181 ; « À quoi l'on aurait pu penser qu'il l'aimait ?... Mais non, je ne crois pas. » *Ibid.*, p. 182 ; « C'est ce matin que Bernard doit passer l'écrit. Comment Olivier le sait-il ? Mais peut-être ne le sait-il pas. » *Ibid.*, p. 254.

⁴ Sur la double énonciation dans les écrits gidiens, et notamment dans *Les Faux-monnayeurs*, voir l'article de Gian Luigi Di Bernardini intitulé « la parole gratuite et le rôle du lecteur », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, Sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 169-183.

⁵ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 95.

⁶ « Quittons-les. [...] Laissons [...] que nous n'avons pas à connaître [...] quittons-la. » *FM*, pp. 31-32.

Ce *nous* vise à mettre sur le même plan narrateur et lecteur, leur confiant une responsabilité égale dans la construction du personnage : il permet à la fois détachement du narrateur et implication du lecteur.¹

Tous deux cherchent en effet à comprendre les mobiles des protagonistes et leurs émotions². Le narrateur entraîne ainsi le lecteur dans une véritable enquête et fait de lui son acolyte pour suivre, espionner et écouter les personnages³. Ainsi, au fur et à mesure que l'histoire avance, un savoir commun s'instaure entre eux grâce à leur investigation commune⁴. Le narrateur considère ainsi le lecteur comme un partenaire dont le savoir est aussi étendu que le sien⁵. Pour reprendre encore une fois les mots de Sophie Savage-Lavrut, une véritable « relation de complicité »⁶ s'installe entre le lecteur et le narrateur, lesquels échangent régulièrement au sein du récit.

Les lecteurs des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* trouvent donc dans les narrateurs-observateurs de ces romans des doubles d'eux-mêmes. Chacun de ces derniers apparaît comme un partenaire de lecture avec qui le lecteur est invité à discuter voire à débattre. Le narrateur apparaît en effet souvent comme spectateur impuissant (que ce soit parce qu'il relate des actions passées ou parce qu'il ne parvient pas à dépasser sa position d'observateur). Lors de son récit, l'action se déroule sous ses yeux sans qu'il puisse la modifier. Or, loin de conserver une posture neutre, chaque œuvre donne à voir le regret du narrateur devant l'évolution des événements. Son émotivité le rapproche du lecteur, lui aussi touché par le destin de certains personnages. Les réactions communes du narrateur et du lecteur (l'un pouvant influencer l'autre) les unissent : ils semblent être des partenaires de lecture. Les échanges que l'on peut relever dans chacun des romans soulignent leur complicité : le narrateur n'hésite pas à s'adresser au lecteur, lui donnant la possibilité de débattre avec lui et d'être en désaccord avec ses interprétations. Dans ces dialogues, le narrateur apparaît presque toujours l'égal de son narrataire : le poids de ses propos provient seulement du

Notons tout de même que parfois, l'usage de la première personne du pluriel fait référence au narrateur seulement. [« Ajoutons encore que... » *Ibid.*, p. 180 ; « nous l'avons dit » *Ibid.*, p. 281 ; « ajoutons que » *Ibid.*, p. 312.]

¹ Sophie Savage-Lavrut. « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 97.

² « La raison secrète de Robert, nous tâcherons de la découvrir par la suite ; quant à celle de Vincent... » *FM*, p. 45.

³ « Encore qu'il marche vite, suivons-le. » *Ibid.*, p. 43 ; « Passons. [...] À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. » *Ibid.*, p. 117 ; « Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard [...]. » *Ibid.*, p. 258.

⁴ Andrée Bouveret note ainsi que « Ces premières personnes du pluriel : “*passons – retournons*” sont des inclusions du lecteur. Gide lui donne la parole. Ce n'est pas le *nous* narratif, ce *nous* gidien se rapproche du *vous* employé (*a posteriori*) par Michel Butor dans *La Modification*. Le texte est ainsi maintenu à un certain niveau : celui d'une communication démagogue. » (« Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. », in *Le Romancier, op. cit.*, p. 35.)

⁵ « Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait : [...] » *FM*, p. 88 ; « [...] nous l'avons vu au chevet du lit de mort de son père ; mais il n'aime pas les mystères et, dès qu'il n'est plus pareil à lui, se déplaît. » *Ibid.*, p. 249 ; « [...] ayant voulu revoir certain appartement que le procureur Molinier désignait précédemment comme “le théâtre de ces orgies” [...] » *Ibid.*, p. 250.

⁶ Sophie Savage-Lavrut. « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 93.

fait qu'il est mieux renseigné¹. Notons pourtant que ce n'est pas toujours le cas : il arrive que le narrateur possède les mêmes informations que le lecteur et en soit, comme lui, réduit à n'émettre que des hypothèses. Il ne faut pas cependant oublier que ces passages où le narrateur se met au niveau du lecteur sont ponctuels dans le roman. De plus, ces échanges en apparence cordiaux permettent en réalité bien souvent au narrateur d'influencer son lecteur. Car, malgré cette posture de double du narrataire qu'il adopte régulièrement, le narrateur n'est pas un simple relais d'informations : il est également l'organisateur du récit et en tant que tel, il détient un pouvoir important sur la façon dont est appréhendée l'histoire.

(b) Le maître du récit.

Dans chacun des romans de notre corpus, le narrateur, malgré son statut d'observateur en retrait, maîtrise l'organisation du récit : il décide quoi dire et quoi taire, comment relater les péripéties et quel point de vue adopter. En cela, il est véritablement le maître du récit et diffère radicalement de son lecteur qui lui est tout à fait soumis.

i *Un être de savoir.*

En effet, le narrateur des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* est celui qui sait : dans le cas des récits rétrospectifs des *Frères Karamazov* de la *Recherche* et des deux premières parties des *Faux-monnayeurs*, le narrateur connaît la suite de l'intrigue et peut décider sciemment de donner toutes les informations immédiatement ou non.

Le narrateur dostoïevskien est un être très bien informé. Son récit est rétrospectif puisqu'il écrit une histoire ayant eu lieu treize ans plus tôt². Il est donc déjà informé du meurtre, de l'identité du meurtrier, du résultat du procès et du destin des personnages. Pourtant il raconte de façon que le lecteur soit maintenu dans l'ignorance. Il reste notamment silencieux sur l'identité du véritable coupable jusqu'à ce qu'Ivan Fiodorovitch le découvre au chapitre VIII du livre XI. Et même certains de ses propos poussent le lecteur à ne pas suspecter ce personnage. Par exemple, il suggère au début du récit que Smerdiakov n'est qu'un personnage secondaire. Alors qu'il a terminé le récit de la vie d'Élisabeth Smerdiachtchaïa, il repousse l'occasion de parler de son fils et déclare « espér[er] qu'il sera tout naturellement question de Smerdiakov au cours de mon récit. »³ Cette formulation donne à penser que ce personnage n'est pas essentiel et que, peut-être, il n'apparaîtra plus.

¹ Dans *L'Effet personnage*, Vincent Jouve parle d'identification « informationnelle » : le lecteur s'identifierait à celui qui en sait autant que lui. (« Parmi les acteurs romanesques, le lecteur s'identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Je suis celui qui en sait autant que moi, qui découvre l'histoire par les mêmes voies que moi. » *op. cit.*, p. 129.)

² «Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад [...]» *БК*, p. 10 [« Le premier se déroule il y a treize ans ; [...] » *FK*, pp. 1-2.]

³ «Очень бы надо примолвить кое-что и о нем специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев, а потому и перехожу к моему рассказу, уповаю, что о Смердякове как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести.» *БК*, p. 127. [« Il faudrait lui consacrer un chapitre

Or, le narrateur sait déjà que Smerdiakov est le véritable meurtrier du père et qu'il joue un rôle très important dans son récit. On remarque donc qu'il ne fait un récit chronologique qu'en apparence : en réalité, il dissimule certaines informations et ménage des mystères qui ne seront dévoilés que plus tard. De cette façon, il force le lecteur à suivre non seulement l'évolution de l'enquête mais aussi ses fausses pistes. C'est ainsi que Robert L. Belknap parle de « willfully “ill-made novel” »¹ puisque le narrateur retient de nombreuses informations, en modifie certaines et refuse de satisfaire la curiosité du lecteur, tandis que Wayne C. Booth insiste sur le sentiment de trahison que ressent le lecteur lorsqu'il se rend compte que le narrateur a tu la réalité des événements alors qu'il la connaissait². Le narrateur, détenteur de l'information, joue donc avec son récit et cache certains éléments au lecteur afin de l'intéresser.

Le narrateur proustien a déjà vécu les aventures qu'il rapporte : lui aussi possède donc, dès le début de la *Recherche*, toutes les informations qu'il ne divulguera qu'à la fin de son récit. En effet, il écrit à partir d'un point avancé dans le temps, alors qu'il a déjà vécu l'épisode de l'Adoration perpétuelle et qu'il semble avoir renoncé au monde pour se consacrer à la littérature. En effet, le véritable narrateur, plus âgé que le héros, se rappelle régulièrement au lecteur : il rectifie ses erreurs passées³, fait s'affronter ses pensées d'alors et celles d'« aujourd'hui »⁴ et il relate des événements ayant lieu bien après la fin du récit⁵. Pourtant, le point de vue du héros contemporain aux éléments rapportés domine bien souvent le récit. C'est ainsi que le narrateur tait pendant un temps l'homosexualité de Saint-Loup, sa cruauté, le futur mariage de ce dernier avec Gilberte, la générosité des Verdurin et bien d'autres éléments. Il laisse sciemment de fausses pistes pour le lecteur : par exemple, il relaye l'opinion erronée du héros à propos de la rougeur d'Albertine et ne la rectifie pas⁶. On constate ainsi que le narrateur de la *Recherche* en sait bien plus que le héros, auquel il laisse

spécial, mais je me fais scrupule d'arrêter si longtemps l'attention du lecteur sur des valets et je continue, espérant qu'il sera tout naturellement question de Smerdiakov au cours de mon récit. » *FK*, p. 109.]

¹ *The Structure of The Brothers Karamazov*, *op. cit.*, p. 91. [« un roman volontairement mal fait ».] Robert L. Belknap propose cette formule en opposition à l'idée d'un « well-made novel » [« un roman bien fait »] (*Ibid.*, p. 91.) dans lequel les informations fournies sont claires et permettent une compréhension assurée.

² « He knows all the time what he holds back until later, and though a skillful author, like a skillful magician, can conceal his suppressions and unveilings pretty well, we are likely to feel cheated when we discover that facts were held back for no good reason. » *The Rhetoric of fiction*, *op. cit.*, p. 284. [« Il sait tout du long ce qu'il dissimule jusqu'à plus tard, et même si un auteur talentueux, tout comme un magicien doué, peut assez bien dissimuler ses suppressions et ses dévoilements, nous nous sentirons probablement trompé lorsque nous découvrirons les faits qui ont été passés sous silence sans bonne raison. »]

³ « Ah ! s'il lui en était arrivé un, ma vie, au lieu d'être à jamais empoisonnée par cette jalousie incessante, eût aussitôt retrouvé sinon le bonheur, du moins le calme par la suppression de la souffrance. [...] La suppression de la souffrance ? Ai-je pu vraiment le croire, croire que la mort ne fait que biffer ce qui existe, et laisser le reste en état, qu'elle enlève la douleur dans le cœur de celui pour qui l'existence de l'autre n'est plus qu'une cause de douleurs, qu'elle enlève la douleur et n'y met rien à la place ? » *AD*, p. 57.

⁴ « [...] je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais ; aujourd'hui j'en connais clairement la vérité subjective. » *P*, p. 850.

⁵ Le narrateur raconte ainsi l'attitude d'André lors de son agonie dans *Albertine disparue* (*AD*, p. 183).

⁶ Pour plus de détails sur cet élément, voir la section I. C. 2. a. sur les fausses pistes mises en place dans la *Recherche*.

pourtant la parole pour faire des affirmations qui se révéleront fausses par la suite.

Le narrateur gidien, quant à lui, est celui qui crée et il assume tout à fait son statut d'auteur de l'œuvre : il désigne Bernard comme « un des [ses] héros »¹ et reconnaît avoir inventé cette histoire dont il affirme néanmoins être dépossédé². Lorsqu'il se permet de raconter sans hésitation ce qui aurait pu se passer si Boris s'était fait un ami de Gontran de Passavant, il s'avère même capable de donner une version alternative de l'histoire³. De même, certaines de ses formulations suggèrent qu'il connaît la suite des événements : le narrateur se permet d'user de verbes au futur⁴ et évoque la suite de l'intrigue⁵. De plus, le fait qu'il s'interroge sur la façon de changer le cours des choses⁶ suggère que, même s'il n'a plus d'emprise sur ses personnages, il possède tout de même une certaine marge de manœuvre dans les péripéties du roman. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* a donc une indéniable emprise sur son récit, objet de son invention, et en cela, il apparaît bien supérieur au lecteur avec l'attention duquel il joue.

Ainsi, le narrateur des *Frères Karamazov* et celui de la *Recherche*, qui font un récit rétrospectif, et celui des *Faux-monnayeurs*, qui invente l'intrigue, sont tous trois porteurs de savoirs bien plus complets que ce qu'ils dévoilent. Chacun possède des informations qu'il choisit de ne pas partager immédiatement avec le lecteur afin de maintenir l'intérêt de sa narration.

ii L'ordonnateur du récit.

Le narrateur est également celui qui maîtrise le rythme du récit. Il se permet ainsi de dissimuler bien des éléments au lecteur et même s'amuse à simuler la surprise lors de la révélation d'informations qui lui sont pourtant déjà connues.

On remarque que le narrateur dostoïevskien choisit quel élément rapporter dans ses écrits. Il décide, par exemple, de « [se] borner à ce qui [lui] a paru le plus frappant » lors du procès⁷, afin de ne pas rendre son récit trop fastidieux, ou de passer sous silence certains aspects de l'histoire, comme la nouvelle passion d'Ivan Fiodorovitch ou la façon dont ce dernier sauve l'ivrogne évanoui

¹ *FM*, p. 216.

² « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés, que la vie, loin d'émousser, aiguise. [...] Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux. » *Ibid.*, pp. 217-218.

³ « Boris trouverait protection près de lui [Gontran de Passavant], s'il savait seulement la chercher ; mais c'est son voisin Georges qui l'attire. » *Ibid.*, p. 249 ; « Sans doute aurait-il pu se faire un ami de Gontran de Passavant ; c'est un brave garçon et tous deux sont précisément du même âge [...] » *Ibid.*, p. 364.

⁴ *Ibid.*, p. 32, p. 251.

⁵ « Nous n'aurions rien à déplorer de ce qui arriva par la suite si seulement [...] » *Ibid.*, p. 81.

⁶ « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? » *Ibid.*, p. 215.

⁷ « А потому пусть не посетуют на меня, что я передам лишь то, что меня лично поразило и что я особенно запомнил. » *БК*, p. 785. [« Aussi, qu'on ne m'en veuille pas de me borner à ce qui m'a paru le plus frappant. » *FK*, p. 686.] ; « Не буду приводить всей речи защитника в подробности, возьму только некоторые из нее места, некоторые главнейшие пункты. » *БК*, p. 873. [« Mais je ne reproduirai pas en entier la plaidoirie, me bornant à en citer les passages essentiels. » *FK*, p. 759.]

dans la neige¹. Il décide également de ne pas relater certaines informations, comme la fuite de Dmitri du lieu de l'assassinat de son père ou les événements ayant eu lieu entre les livres IX et X : il crée ainsi les nombreux blancs que nous avons étudiés plus tôt². De plus, il s'amuse à rapporter tardivement certains éléments pour que le lecteur ne découvre les faits qu'au fur et à mesure : il n'indique le nom de la ville où se passe l'action qu'au livre XI lorsqu'il est question des articles de journaux sur l'affaire Karamazov, et le nom de famille de Grouchegnka qu'au livre XII, lors du procès. Enfin, le narrateur diffère régulièrement ses explications et force le lecteur à prendre patience³. On pense par exemple à l'introduction de Kolia Krassotkine lors de laquelle il dissimule pendant quelques pages le lien du garçon avec l'intrigue. De cette façon, il laisse le lecteur s'interroger⁴ sur le rôle de ce personnage dans le récit. Le narrateur ménage ainsi sciemment l'ignorance de son lecteur et ses incompréhensions et ordonne son récit de façon à laisser un suspense important.

Chez Proust, le narrateur organise le récit en fonction du cheminement de ses pensées et des liens que fait son esprit entre différents éléments parfois très éloignés dans le temps. Ainsi, il se permet des digressions et relate un épisode futur simplement parce que celui-ci s'insère naturellement dans son récit⁵. Par exemple, lors de son voyage en train entre Venise et Paris, dans *Albertine disparue*, le narrateur, à partir des éléments contemporains à la scène racontée (l'ouverture des lettres) parle des conséquences de mariages qui n'ont pas encore eu lieu dans le temps du récit⁶ (en effet, un peu plus tôt le héros découvre les « fiançailles » de Gilberte et de Saint-Loup⁷). Le lecteur, soumis aux aléas des souvenirs du narrateur, assiste alors à un aller-retour entre le futur de la diégèse

¹ «Здесь не место начинать об этой новой страсти Ивана Федоровича, отразившейся потом на всей его жизни [...]» БК, р. 731. [« Ce n'est pas ici le lieu de décrire cette nouvelle passion d'Ivan Fiodorovitch [...] » FK, р. 639.] ; « Не стану в подробности описывать, [...] ». Скажу только, что [...]» БК, р. 758. [« Je ne raconterai pas en détail comment [...] ». Disons seulement que [...] » FK, р. 662.]

² Pour plus de détails, voir la section II. B. 1. c. de ce travail.

³ «Подробнее на этот раз ничего не скажу, ибо потом всё объяснится; [...]» БК, р. 444. [« Je n'en dirai pas davantage pour le moment, car tout s'éclaircira [...] » FK, р. 392.] ; «[...] за три, за четыре часа до некоторого приключения, о котором будет мною говорено ниже, у Мити не было ни копейки денег, [...]» БК, р. 463. [« [...] trois ou quatre heures avant un certain événement dont il sera question, Mítia était sans le sou [...] » FK, р. 408.] ; «[...] для другой одной цели, о которой будет сказано ниже и в своем месте [...]» БК, р. 648. [« [...] dans un dessein dont il sera question plus loin, [...] » FK, р. 565.] ; «[...] но об этом потом...» БК, р. 742. [« Mais cela, plus tard... » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 518.]

⁴ «Кстати: я и забыл упомянуть, что Коля Красоткин был тот самый мальчик, которого знакомый уже читателю мальчик Илюша, сын отставного штабс-капитана Снегирева, пырнул перочинным ножичком в бедро, заступаясь за отца, которого школьники задразнили “мочалкой”» БК, р. 622. [« À propos, j'ai oublié de dire que Kolia Krassotkine était le garçon auquel Пиюша, déjà connu du lecteur, fils du capitaine en retraite Sniéguirov, avait donné un coup de canif en défendant son père que les écoliers tournaient en ridicule en l'appelant “torchon de tille”. » FK, р. 541].

⁵ « En ce qui concerne le jeune homme sportif, neveu des Verdurin, que j'avais rencontré dans mes deux séjours à Balbec, il faut dire accessoirement, et par anticipation, que quelque temps après la visite d'André, visite dont le récit va être repris dans un instant, il arriva des faits qui causèrent une assez grande impression. » P, р. 814

⁶ « Ces deux mariages dont nous parlions avec ma mère dans le train qui nous ramenait à Paris eurent sur certains des personnages qui ont figuré jusqu'ici dans ce récit des effets assez remarquables. » AD, р. 245.

⁷ *Ibid.*, р. 240.

et la discussion actuelle. *La Recherche* présente ainsi une chronologie dans l'ensemble linéaire, bien souvent interrompue par des incursions dans le passé ou dans le futur. Le narrateur se permet également, tout comme celui des *Frères Karamazov*, de passer sous silence certaines de ses informations. Par exemple, au début de *la Recherche*, il ne dit rien de la véritable signification du geste de Gilberte à Combray, signification qu'il connaît pourtant déjà. De même, il ne donne ses informations sur certains personnages qu'au compte-gouttes. Karen Haddad-Wotling rappelle ainsi « cette myopie volontaire du Narrateur, restitué au lecteur avec une certaine exagération dans le délai : la découverte de l'inversion de Charlus. »¹ Le narrateur rapporte aussi tardivement le prénom de M. Verdurin² ou le fait qu'Albertine ait changé de comportement³. Jean-Yves Tadié parle ainsi de l'« organisation de l'histoire en révélation progressive (et le lecteur sait à peine de quoi), [et des] fausses intrigues (histoires d'amour) qui cachent la vraie. »⁴ Le narrateur de *la Recherche* fait donc en sorte que le lecteur n'obtienne certaines informations qu'au rythme où elles lui sont parvenues : il manipule son récit pour laisser son lecteur faire les mêmes erreurs que lui.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, à la différence des deux autres œuvres de notre corpus, on ne trouve pas, semble-t-il, de rétention consciente d'informations : le narrateur affirme ignorer l'avenir. Cependant, il choisit tout de même quoi rapporter et quoi taire, ce qui souligne son indéniable maîtrise du récit : il considère ainsi certains éléments redondants ou bien inintéressants et se permet de ne pas les rapporter⁵. De même, l'enquête du lecteur est conditionnée par les choix qu'opère le narrateur, lequel choisit d'abandonner la filature d'Olivier et de Bernard, partis manger, pour écouter la discussion des enfants⁶. Le narrateur souligne d'ailleurs indirectement avoir le pouvoir de choisir ce qu'il raconte : ainsi la rencontre entre Bernard et Laura lui semble-t-elle tellement grotesque qu'il « hésite à raconter »⁷. Cependant, l'importance de la scène le convainc pourtant de ne pas chercher « à ennoblir artificiellement cette scène »⁸. L'usage de ces mots souligne qu'il est en mesure de le faire et qu'il l'a d'ailleurs peut-être fait pour d'autres éléments du récit, ce qui souligne son pouvoir décisionnel dans l'organisation de l'œuvre.

¹ Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 323.

² « Car il vous aime autant que moi, vous savez, Gustave (on apprit ainsi que M. Verdurin s'appelait Gustave). » *P*, p. 819. Notons que M. Verdurin est pourtant appelé Auguste quelques pages plus tôt (*Ibid.*, p. 813).

³ « [...] je n'ai pas dit (parce qu'alors cela m'avait paru seulement du maniérisme et de la mauvaise humeur, ce qu'on appelait pour Françoise "faire la tête") que du jour où elle avait cessé de m'embrasser, elle avait eu un air de porter le diable en terre [...]. » *AD*, p. 11.

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., pp. 364-365.

⁵ « Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait : [...] » *FM*, p. 88 ; « Comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici. » *Ibid.*, p. 147.

⁶ *Ibid.*, p. 258. Plus tôt dans le roman, il choisit également de retrouver Bernard plutôt que d'écouter les propos des domestiques des Profitendieu (*Ibid.*, p. 32).

⁷ *Ibid.*, p. 130

⁸ *Ibid.*, p. 130.

Ainsi les narrateurs des *Frères Karamazov* et de la *Recherche*, tous deux des êtres intradiégétiques, s'appuient sur leur savoir pour organiser leur récit de façon à conserver un suspense essentiel à l'intérêt du lecteur. Le rôle d'ordonnateur du narrateur-auteur des *Faux-monnayeurs* est moins souligné mais est en réalité plus important que celui des deux autres, car, même s'il semble limité dans son savoir, il demeure l'inventeur de l'histoire et, en cela, imagine les événements qu'il rapporte. On peut ainsi lui reprocher une certaine hypocrisie. Chacun des narrateurs de notre corpus choisit donc, malgré les apparences, l'organisation de son récit.

iii Un guide pour le lecteur.

On constate d'ailleurs que les narrateurs de notre corpus éprouvent un sentiment de responsabilité par rapport au lecteur à propos de la clarté de leur récit : chacun d'eux adopte une position de guide cherchant à être le plus limpide possible et offre des explications à son lecteur dans tous les cas où ses informations peuvent sembler floues.

On remarque ainsi que le narrateur dostoïevskien ajoute souvent des explications¹ et prend soin d'indiquer au lecteur les éléments importants pour la suite du récit². Il rassure même ce dernier sur l'existence d'éclaircissements à venir³. Celui de la *Recherche* tient à éviter au lecteur des confusions⁴ et pour cela raconte son récit d'un point de vue propre à éclairer ses pensées d'alors : il précise ainsi qu'il ne raconte pas l'histoire telle qu'Albertine l'a vécue afin que le lecteur comprenne son comportement⁵. De même, le narrateur gidien, lui, apporte souvent des informations qu'il

¹ «Но всё это надо бы разъяснить особо.» *БК*, p. 123. [« Mais tout ceci demande des explications. » *FK*, p. 105.] ; «Видите ли: хоть я и заявил выше (и, может быть, слишком поспешно), что объясняться, извиняться и оправдывать героя моего не стану, но вижу, что нечто всё же необходимо уяснить для дальнейшего понимания рассказа.» *БК*, p. 411. [« Bien que j'aie déclaré plus haut (peut-être avec trop de hâte) ne pas vouloir excuser ni justifier mon héros, je vois qu'une explication est nécessaire pour l'intelligence ultérieure du récit. » *FK*, p. 365.] ; «[...] но вот в чем состояла главная для него беда, и хотя неясно, но я это выскажу [...].» *БК*, p. 444. [« [...] mais j'expliquerai sommairement en quoi consistait pour lui la pire difficulté [...]. » *FK*, p. 392.] ; «Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю.» *БК*, p. 759. [« Je ne suis pas médecin, et pourtant je sens que le moment est venu de fournir quelques explications sur la maladie d'Ivan Fiodorovitch. » *FK*, p. 663.]

² «[...] (и это надо запомнить) [...].» *БК*, p. 19. [« [...] (c'est une chose dont il faut se souvenir) [...]. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 26.] ; «Как характерную черту сообщу, [...].» *БК*, p. 21. [« Comme un trait caractéristique [...] » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 29.] ; «Это я прошу читателя заметить с самого начала.» *БК*, p. 23. [« Cela, je demande au lecteur d'en prendre note dès le début. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 32.] ; «[...] повторяю [...].» *БК*, p. 26. [« [...] je le répète [...]. » *FK*, p. 16.] ; «Здесь нотабене.» *БК*, p. 112. [« Ici, un notabene. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 164.] ; «Опять нотабене.» *БК*, p. 114. [« Nouveau notabene. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 167.] ; «Замечу раз навсегда [...].» *БК*, p. 560. [« Je le remarquerai une fois pour toutes [...]. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 251.] ; «Здесь кстати заметим, [...].» *БК*, p. 639. [« Remarquons ici [...]. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 364.]

³ «Отмечаю этот факт заранее, потом разъяснится, для чего так делаю.» *БК*, p. 453. [« Je note le fait, on comprendra ensuite pourquoi. » *FK*, p. 400.] ; «Всё это вполне объяснится читателю впоследствии, [...].» *БК*, p. 471. [« Tout cela s'éclaircira par la suite. » *FK*, p. 415.]

⁴ « [...] (prévenons le lecteur que ce Cartier, frère de Mme de Villefranche, n'avait pas l'ombre de rapport avec le bijoutier du même nom !) [...]. » *P*, p. 550.

⁵ « Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si je lui cachais les

pense nécessaires à la bonne compréhension du lecteur : on trouve ainsi des précisions entre parenthèses concernant les personnages ou le contexte de la scène rapportée¹. Celles-ci ressemblent à des apartés faits par le narrateur pour que le lecteur puisse mieux se représenter la scène. Nos narrateurs prennent également soin de rappeler des éléments passés importants pour la compréhension générale de l'œuvre. Chez Dostoïevski, des personnages déjà croisés sont à nouveau introduits², chez Proust, les mots de Morel expliquant ses actes sont rappelés au lecteur³, et chez Gide, le narrateur, en plus de répéter certains éléments⁴, souffle la réponse à certaines devinettes⁵. Enfin, dans chacun des textes examinés ici certains mots ambigus sont clarifiés. Ainsi, le narrateur des *Frères Karamazov* et celui de la *Recherche* opèrent tous deux un travail d'adaptation : le premier traduit des propos savants en termes courants⁶ et le second met au jour le sous-texte des paroles de Mme Verdurin⁷. Le narrateur des *Faux-monnayeurs*, lui, prend soin de préciser le sens de ses paroles⁸, ce que fait aussi celui des *Frères Karamazov*⁹. Ajoutons que ce dernier semble également ressentir un fort sentiment de devoir envers son lecteur à qui il fournit de nombreuses informations anecdotiques¹⁰. Pascal Ifri, à propos du narrateur proustien, parle, quant à lui, d'un « rapport de maître à

premiers et s'il connaissait seulement les secondes, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou. » *Ibid.*, p. 850.

¹ « [...] (plus âgé qu'Olivier, Vincent vient d'achever ses premières années de médecine.) » *FM*, p. 36 ; « —Mes pensées sont toujours de la couleur de mon costume (elle avait revêtu un pyjama pourpre lamé d'argent). » *Ibid.*, p. 67 ; « [...] il s'empara sans façon d'un cure-dents (ils étaient en petits faisceaux sur les tables), [...] » *Ibid.*, p. 86 ; « [...] (ils sont devant un bureau de tabac.) » *Ibid.*, p. 259 ; « (C'est le cousin Strouvilhou, son correspondant intérimaire, qui lui parle ainsi, tandis qu'ils déjeunent.) » *Ibid.*, p. 260 ; « [...] (ce dont lui, du reste, ne se faisait pas faute en disant ces mots) [...] » *Ibid.*, p. 313.

² «Этот Смуров, если не забыл читатель, был один из той группы мальчиков, которые два месяца тому назад кидали камнями через канаву в Илюшу и который рассказывал тогда про Илюшу Алексе Карамазову.» *БК*, p. 629. [« Ce Smourov, si le lecteur s'en souvient, faisait partie du groupe qui lançait des pierres à Ilioucha, deux mois auparavant, et c'est lui qui avait parlé d'Ilioucha à Aliocha Karamazov. » *FK*, p. 547.]

³ « On se souvient peut-être que Morel avait jadis dit au baron que son désir était de séduire une jeune fille, en particulier celle-là, et que pour y réussir il lui promettrait le mariage, mais le viol accompli, il “ficherait le camp au loin”. » *P*, p. 560.

⁴ « La place fatale était, je l'ai dit, contre la porte condamnée [...]. » *FM*, p. 374.

⁵ « Il ne lui vint pas à l'esprit que l'assassin dont il était ici parlé fût son frère. » *Ibid.*, p. 362.

⁶ «(N.B. Я передаю своими словами, доктор же изъяснялся очень ученым и специальным языком.)» *БК*, p. 805. [« (N.B. Je rapporte ses dires en langage courant, le docteur s'exprimait dans une langue savante et spéciale.) » *FK*, pp. 701-702.]

⁷ « [...] c'est une femme agréable (lisez : elle a été très aimable avec moi). » *P*, p. 786.

⁸ « Pour le prix de pension que payait Laura (je veux dire : pour celui que l'aubergiste réclamait d'elle) » *FM*, p. 130 ; « J'ai dit qu'ils ne se parlaient pas beaucoup ; une sorte de contrainte étrange, inexplicable, pesait sur eux aussitôt qu'ils se trouvaient seuls. (Je n'aime pas ce mot “inexplicable”, et ne l'écris ici que par insuffisance provisoire.) » *Ibid.*, p. 211 ; « Lors de l'enquête que la police fit un peu plus tard, on s'étonna de ne point retrouver le pistolet près de Boris — je veux dire : près de l'endroit où il était tombé, car on avait presque aussitôt transporté sur un lit le petit cadavre. » *Ibid.*, p. 374.

⁹ «Отелло не мог бы ни за что примириться с изменой, — не простить не мог бы, а примириться, — хотя душа его незлобива и невинна, как душа младенца.» *БК*, p. 461. [« Othello n'aurait jamais pu se résigner à une trahison — je ne dis pas pardonner, mais s'y résigner — bien qu'il eût la douceur et l'innocence d'un petit enfant. » *FK*, p. 407.]

¹⁰ «Но всё же не могу умолчать и теперь о том, что [...]» *БК*, p. 731. [« Et cependant, je ne peux pas passer sous silence au point où nous en sommes, le fait que [...] » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 501.] ; «Теперь, после долгого, но, кажется, необходимого объяснения мы возвратились именно к тому моменту нашего рассказа, на котором остановили его в предыдущей книге.» *БК*, p. 550. [« Après cette digression un peu longue mais nécessaire, nous reprenons notre récit à l'endroit où nous l'avons laissé. » *FK*, p. 481.]

élève »¹ et souligne que celui qui écrit fait de nombreuses remarques « à des fins didactiques »².

Les trois narrateurs examinés ici semblent ainsi chercher à rendre leur récit le plus lisible possible, usant pour cela de procédés similaires. Tous trois endossent alors un rôle de guide, chargé d'aider le lecteur à bien comprendre le récit.

Ainsi, les narrateurs de notre corpus représentent une figure de savoir, malgré le fait que tous se positionnent ponctuellement comme un lecteur ignorant. À la tête de la narration, chargé de faire de son récit un moment non seulement intéressant pour le lecteur mais également compréhensible, chacun d'eux manipule l'ordre de son texte selon son bon vouloir. Tous adoptent ainsi un rôle de guide, bienveillant et malicieux à la fois, obligeant leur lecteur à demeurer dans l'ignorance et à s'interroger. En cela, les narrateurs de notre corpus apparaissent également comme des figures de « tricheurs », bâtissant leur récit dans l'intention jouer avec les attentes de leur lecteur.

(c) Une figure double.

Les narrateurs de ce corpus adoptent ainsi des positions contradictoires. Ils sont à la fois ceux qui savent et ceux qui ignorent ; ils se présentent comme des doubles du lecteur mais sont pourtant supérieurs dans leur connaissance et leur maîtrise du récit. Comment les considérer alors ? L'ambiguïté de leur posture les rend suspects : ils sont des êtres doubles dont les paroles sont douteuses. En effet, aucun de ces narrateurs n'assume la responsabilité de son récit : bien qu'ils aient une force de suggestion importante, ils refusent d'affirmer ou de prendre parti. Pourtant, malgré ce rejet apparent de leur influence, les voix narratives de notre corpus orientent tout de même l'esprit du lecteur.

i Une force de suggestion non assumée.

Les narrateurs de notre corpus possèdent en effet une force de suggestion qu'ils n'assument pas. En apparence, ils refusent l'autorité que leur position leur confère et minent la force de leurs suggestions par la subjectivité et l'incertitude.

Le narrateur des *Frères Karamazov* donne ainsi de nombreux avis en soulignant très fréquemment qu'ils ne sont que le fruit de ses propres réflexions et qu'ils sont précaires. Pour cela, les marqueurs de la première personne sont beaucoup utilisés : lorsque le narrateur suggère une inter-

¹ Pascal Ifri, *Proust et son narrataire*, op. cit., p. 163.

² *Ibid.*, p. 83.

prétation, il l'introduit toujours par un élément soulignant son caractère personnel et donc incertain. On trouve ainsi «по-моему»¹, «скажу мое полное мнение»², «а мне так кажется, что»³, «Что до меня лично, то полагаю, что»⁴, «думаю»⁵, «полагаю, что»⁶. Dans ces moments, sa parole va souvent à l'encontre de celle de la foule : elle prétend ainsi ne proposer qu'une alternative à l'opinion publique et ne se présente pas comme plus valable qu'elle.

De même, le narrateur dostoïevskien décrit souvent l'attitude d'un personnage en utilisant les comparaisons qui lui semblent les plus à même de refléter exactement la scène. Mais ces représentations de l'attitude des protagonistes restent marquées par le poids subjectif de la formule comparative «как» ou «как бы» («comme» ou «comme si») ⁷. Or, ces comparaisons, aussi parlantes soient-elles, demeurent le fruit de l'interprétation subjective du narrateur ⁸ et sont donc toujours marquées du sceau de l'incertitude ⁹. Ce dernier prend également soin de souligner le caractère hypothétique de ses théories comme nous l'avons déjà souligné plus tôt dans ce travail ¹⁰ : de nombreuses formulations et l'usage fréquent de modalisateurs (adverbes, verbes et locutions verbales) mettent en avant l'instabilité des propositions avancées. Cette attitude du narrateur, comme lorsqu'il «risque cette hypothèse» ¹¹ à propos de la maladie d'Ivan au livre XI, peut être observée tout au long du roman. Tous ces détours linguistiques lui permettent de décrire sans prétendre être fiable : il ne présente qu'un ressenti ou qu'une impression et, de cette façon, refuse d'affirmer. On a également déjà remarqué que le narrateur va jusqu'à se contredire au cours de son récit : alors qu'il affirme qu'Ivan Fiodorovitch est malade dans le chapitre IX du livre XI, et suggère au lecteur que le diable est une hallucination, il décrit pourtant ce nouveau personnage avec une grande précision et surtout, diffère du récit qu'Ivan en fera par la suite ¹². Cela suggère qu'il a trouvé une autre source de renseignement que le jeune homme, lequel est pourtant supposé être le seul à avoir vu

¹ On traduit souvent cette formule par «à mon avis» (БК, p. 27 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 38] ; p. 788 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 586] ; p. 816 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 627]).

² БК, p. 27. [«J'exprimerai [...] mon opinion la plus tranchée» FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 38.]

³ БК, p. 36. [«Mais moi, j'ai l'impression que» FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 52.]

⁴ БК, p. 402. [«Pour ce qui me concerne personnellement, je suppose que» FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 17.]

⁵ Cette formule est souvent traduite par «je pense» (БК, p. 402 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 17] ; p. 793 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 593] ; p. 817 [FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 627]).

⁶ БК, p. 828. [«je suppose que» FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 644.]

⁷ БК, p. 202 [FK, p. 177] ; БК, p. 203 [FK, p. 179] ; БК, p. 479 [FK, p. 421] ; БК, p. 480 [FK, p. 422] ; БК, p. 554 [FK, p. 484] ; БК, p. 610 [FK, pp. 530-531] ; БК, p. 761 [FK, p. 664] ; БК, p. 807 [FK, p. 703] ; БК, p. 811 [FK, p. 706].

⁸ Voir la section II. A. 2. a. de ce travail sur l'usage du style comme stratégie de contournement des limites du langage.

⁹ L'interprétation du lecteur des comparaisons formulées par le narrateur peut aboutir à une interprétation erronée : dire d'un personnage qu'il murmure «comme égaré» (F. K., p. 626. [«как потерянный» БК, p. 715]) laisse en effet la possibilité d'imaginer différentes attitudes, lesquelles peuvent être différentes de celle initialement observée.

¹⁰ Voir la section II. B. 1. b. de ce travail pour plus de détails sur l'usage des hypothèses dans *Les Frères Karamazov*.

¹¹ FK, p. 663. [«крикну высказать предположение» БК, p. 759.]

¹² Pour plus de détails, voir la section I. B. 3. B. de ce travail.

ce diable, fruit de son imagination. En maintenant cette incertitude narrative, ce passage rend instable la position du narrateur et le rend suspect aux yeux du lecteur.

Ainsi, tout comme Mítia qui, mis face aux contradictions de son récit, répond qu'il a « menti sans réfléchir »¹, le narrateur du roman suggère qu'il ne doit pas être pris constamment au sérieux et souligne régulièrement la valeur subjective et incertaine de ses affirmations.

Le narrateur proustien, lui aussi, rappelle très fréquemment que les interprétations qu'il suggère à propos de son entourage sont instables. Comme nous l'avons déjà vu plus tôt, on trouve de nombreuses fois dans la *Recherche* le terme « hypothèse »² et le verbe « supposer » (ainsi que son dérivé nominal, « supposition »)³. De même, la locution adverbiale « peut-être »⁴, la locution verbale « avoir l'air »⁵ ou encore l'usage de questions⁶ permettent au narrateur de donner des hypothèses ou des compléments descriptifs sans engager sa parole. Michel Zéraffa observe d'ailleurs cette décomposition presque systématique des affirmations du narrateur⁷ : ce dernier prend garde à déconstruire son statut de porteur de vérités.

Même lorsque le narrateur se fait affirmatif, un élément de son discours remet très souvent ses propos en jeu. Ainsi, lorsque dans *La Prisonnière*, il se permet une affirmation, c'est pour hésiter l'instant d'après sur les mêmes éléments :

Elle mentit à son tour en disant qu'elle ne se fiait qu'à moi, et fut sincère ensuite en assurant qu'elle savait bien que je l'aimais. Mais cette affirmation ne semblait pas impliquer qu'elle ne me crût pas menteur et l'épiant. Elle semblait me pardonner, comme si elle eût vu là la conséquence insupportable d'un grand amour ou comme si elle-même se fût trouvée moins bonne.⁸

Sa certitude initiale concerne donc la véracité des propos d'Albertine : il semble certain de ce qu'il avance. Pourtant, il doute l'instant suivant de ses intentions. La force de ses affirmations s'en trouve ainsi minée. De plus, la subjectivité du narrateur semble parfois être présentée de manière exagérée, surtout lorsqu'elle fait dévier certaines déductions du schéma de réflexion logique, ce qui laisse alors le lecteur incrédule. Quand le héros affirme ne pas être amoureux d'Albertine alors qu'il en est maladivement jaloux, le lecteur est en droit de s'interroger sur la fiabilité de ses propos⁹. De même, il arrive qu'il fonde ses certitudes sur des éléments infimes (le fait que Gisèle

¹ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 290. [«Я вам соврал не думавши [...]» BK, p. 586.]

² P, p. 569, p. 682, p. 865, p. 899.

³ *Ibid.*, p. 530, p. 682, pp. 641-642.

⁴ *Ibid.*, p. 757, p. 799. AD, p. 100, p. 129, p. 130, p. 183, p. 185, p. 233.

⁵ *Ibid.*, p. 899.

⁶ « Qui sait si [Saint-Loup] n'avait pas organisé tout un complot pour me séparer d'Albertine ? » AD, p. 57.

⁷ « Balzac observe pour ordonner, situer, signifier, alors que l'observation proustienne donne d'abord lieu à une décomposition, par le personnage-narrateur, de l'acte même d'observer. Schématiquement [...] la démarche du *Temps perdu* [est] : observation – assimilation – déstructuration – décomposition – déduction – commentaire individuel susceptible de revêtir une signification générale. » (Michel Zéraffa, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 113.)

⁸ P, p. 627.

⁹ « Sans me sentir le moins du monde amoureux d'Albertine, sans faire figurer au nombre des plaisirs les moments que nous passions ensemble, j'étais resté préoccupé de l'emploi de son temps [...]. » *Ibid.*, p. 531.

utilise l'adverbe « justement » en parlant d'Albertine indiquerait que cette dernière le trompe¹) ou bien sur de simples déductions de sa part, sans autres fondements que sa capacité à suspecter Albertine. Le héros est ainsi certain que les propos que la jeune fille refuse de répéter étaient « casser le pot » alors même qu'il avoue ne pas avoir bien distingué le commencement de la phrase². Il souligne d'ailleurs lui-même, à propos de cette déduction, l'absence de raisonnement logique de sa part : tout ceci est fondé sur le souvenir d'un regard³. Luc Fraisse note ainsi qu'on trouve dans l'avant-dernier tome de la *Recherche* « une étrange remise en question de la sagacité du narrateur lui-même. »⁴ Les hypothèses de ce dernier semblent souvent bancales au lecteur qui est alors tenté de s'exclamer avec Maurice Bardèche, : « Pauvre Albertine ! » devant les conditions de vie de cette jeune fille sans cesse surveillée par le « bourreau calculateur »⁵ qu'est le héros. Car l'état de jalousie maladive de ce dernier et la mauvaise foi dont il fait parfois preuve poussent le lecteur à considérer ses propos avec méfiance. Ainsi, lorsqu'il affirme qu'Albertine aurait dû aller au bout de ses aveux et lui confesser son amour des femmes, ce dont il se serait accommodé avec plaisir⁶, il est difficile de croire tout à fait le narrateur, ce dont il prend d'ailleurs conscience lorsqu'il souligne qu'il s'agit finalement d'une hypothèse peu crédible⁷. Il en va de même lorsque, après avoir reçu un télégramme d'Albertine annonçant qu'elle est bien vivante, le héros affirme ne rien ressentir et avoir « définitivement cessé d'aimer Albertine »⁸. C'est pourtant bien lui qui a imaginé cette nouvelle puisque le télégramme annonçait en réalité le mariage de Gilberte. Comment alors ne pas prendre cette erreur de lecture pour la preuve que le narrateur est toujours obnubilé par elle ? Le narrateur apparaît ainsi trop subjectif pour être fiable, particulièrement lorsqu'il s'agit de son histoire avec Albertine. De cette façon, il incite le lecteur à se méfier de lui et de ses affirmations.

Enfin, le narrateur gidien, pourtant supposé être le créateur de l'histoire et des personnages, refuse lui aussi d'endosser la responsabilité d'affirmer. À nouveau, l'omniprésence de la première personne place de nombreuses affirmations du narrateur sous le sceau de la subjectivité et donc de

¹ *Ibid.*, p. 682.

² « [...] à dire vrai je ne distinguai pas bien les mots (même les mots du commencement puisqu'elle ne termina pas). Je ne les rétablis qu'un peu plus tard quand j'eus deviné sa pensée. On entend rétrospectivement quand on a compris. » *Ibid.*, p. 840.

³ « Et c'est peut-être le souvenir de ce regard qu'elle avait eu qui me fit changer de méthode pour trouver la fin de ce qu'elle avait voulu dire. » *Ibid.*, p. 842.

⁴ Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, pp. 157-158.

⁵ Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, *op. cit.*, pp. 238-239. Le critique continue : « Une “torture réciproque” ! Expression singulièrement indulgente pour désigner la torture savante, méditée, perverse, que le narrateur inflige constamment à Albertine [...]. Il appelle Albertine un “être de fuite”. Mais qui ne serait pas un “être de fuite” devant ce maniaque, c'est-à-dire à la lettre un être fuyant ce tortionnaire ténébreux ? » (*Ibid.*, pp. 238-239.)

⁶ *AD*, p. 88, p. 90, p. 136.

⁷ « Mon bonheur, ma vie avaient besoin qu'Albertine fût vertueuse, ils avaient posé une fois pour toutes qu'elle l'était. Muni de cette croyance préservatrice, je pouvais sans danger laisser mon esprit jouer tristement avec des suppositions auxquelles il donnait une forme mais n'ajoutait pas foi. Je me disais “Elle aime peut-être les femmes”, comme on se dit : “Je peux mourir ce soir” ; on se le fit, mais on ne le croit pas [...]. » *Ibid.*, pp. 95-96.

⁸ *Ibid.*, p. 223.

la relativité. Comme nous l'avons déjà vu, il rappelle régulièrement qu'il ne donne que des interprétations et qu'il faut les prendre comme telles : les hypothèses qu'il présente sont instables. Pour mettre en avant son incertitude, ce « narrateur perplexe »¹ utilise de nombreux modalisateurs, comme nous l'avons déjà vu plus tôt². De la même manière que le narrateur dostoïevskien, le narrateur des *Faux-monnayeurs* fonde ses descriptions sur ses impressions personnelles. Il use ainsi des constructions adverbiales « comme si » ou « comme pour », lesquelles transforment les propositions introduites en simples hypothèses précisant une description³. Aussi ces interprétations des gestes ou des attitudes des personnages ont-elles un statut subjectif. De même, le narrateur gidien se trompe relativement régulièrement : il affirme avoir mal jugé certains de ses personnages⁴ et une de ses prévisions (ou du moins une prévision qui, à la première lecture, semble être de lui) se révèle erronée⁵. Cette méfiance du lecteur envers celui qui raconte semble d'ailleurs être inscrite dans le programme du roman dès les premières réflexions de Gide à ce sujet puisqu'il prévoit d'appeler le livre III « Le dépositaire infidèle »⁶. De plus, les antipathies du narrateur orientent les représentations que se fait le lecteur de certains protagonistes. Or, les suppôts du diable que semblent être le comte de Passavant et lady Griffith se révèlent être pitoyables et finalement perdants : le comte est abandonné par Olivier, tourné en ridicule par Cobb-Lafleur à qui il offrait un travail et manipulé par Strouvilhou. Lady Griffith, quant à elle, meurt assassinée par son amant. Les antipathies du narrateur semblent donc à l'origine de la représentation péjorative de certains protagonistes qui, peut-être, ne méritaient pas tant de critiques. Le narrateur semble même être « ostensiblement de mauvaise foi » pour reprendre les mots d'Alain Goulet⁷. Par exemple, quand il affirme ne rien pouvoir faire pour sauver Boris ou qu'il déplore l'évolution de l'intrigue alors qu'il est supposé être celui qui invente l'histoire, le lecteur peut s'interroger sur la validité de ses plaintes⁸. Alain Goulet souligne ainsi que « le narrateur, présence abstraite à l'identité incertaine, qui accompagne le récit

¹ Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 21.

² On trouve ainsi des locutions adverbiales comme « peut-être » (*FM*, p. 183, p. 353), des verbes comme « paraître », « sembler », « croire » et la construction au conditionnel passé de « dire » (« on aurait dit », « Il paraissait [...] » *Ibid.*, p. 135 ; « me paraît être [...] » *Ibid.*, p. 181 ; « sembla [...] » *Ibid.*, p. 182 ; « j'ai cru comprendre » *Ibid.*, p. 217 ; « Je crois » *Ibid.*, p. 216.)

³ « [...] avec un geste comme pour remettre les effusions à plus tard. » *Ibid.*, p. 132 ; « [...] comme s'il n'avait attendu que cette provocation : [...] » *Ibid.*, p. 182 ; « Au dernier moment, il le rappela, lui fit signe de se pencher, comme s'il craignait que sa voix ne manquât à se faire entendre, [...] », « Puis, comme pour devancer une protestation de Bernard, il porta de nouveau un doigt à ses lèvres : [...] » *Ibid.*, p. 302.

⁴ Il écrit ainsi à propos de ses jugements sur Bernard : « Mais ceci ne me paraît déjà plus très juste. » (*Ibid.*, p. 216.) De même, il écrit à propos de lady Griffith : « Dans les premiers temps, je l'avoue, celle-ci m'imposait assez. Mais j'ai vite fait de reconnaître mon erreur. » (*Ibid.*, p. 217.)

⁵ Selon si l'annonce du fait que Mme Profitendieu ne quittera pas son mari (*Ibid.*, p. 32) est attribuée à Marguerite Profitendieu ou au narrateur, on considère, ou non, que le narrateur s'est trompé ou a menti lorsqu'on apprend qu'elle est partie de la maison familiale. (*Ibid.*, p. 328.)

⁶ *JFM*, p. 31

⁷ Alain Goulet, *André Gide, « Les Faux-monnayeurs » : mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991, p. 138.

⁸ « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, [...] » *FM*, p. 217.

sans prétendre le diriger, le commente sans prétendre pouvoir intervenir, est une des pièces majeures de la déstabilisation des énoncés et de la subversion du sens. »¹ Le narrateur fait donc en sorte que ses paroles paraissent instables pour pousser le lecteur à se méfier de ses paroles.

On constate ainsi que les narrateurs des romans de notre corpus prennent soin de souligner l'origine subjective de leurs propos. Le récit des *Frères Karamazov* et celui des *Faux-monnayeurs* se voient souvent entrecoupés par des moments d'analyse subjective de la part de leur narrateur : les descriptions elles-mêmes sont le fruit de ses interprétations. Le narrateur de la *Recherche*, lui, se démarque par sa mauvaise foi et ses déductions irrationnelles. Son caractère jaloux et suspicieux rend suspectes ses affirmations, surtout celles concernant Albertine. Les narrateurs de notre corpus proposent donc au lecteur des récits entachés de partialité et refusent de devenir des voix porteuses d'un savoir assuré et fiable.

ii Une voix néanmoins influente.

La voix du narrateur conserve pourtant un poids indéniable et celui-ci en joue. En effet, chacune de ses suggestions s'ancre nécessairement dans l'esprit du lecteur, et ce malgré son instabilité. Ses dénégations quant à sa faculté de juger n'empêchent pas le lecteur de tenir compte de ses suppositions. Ce dernier demeure malgré lui influencé par les paroles du narrateur dont les hypothèses orientent son imagination.

En effet, les éléments subjectifs qu'ajoute le narrateur des *Frères Karamazov* dans ses descriptions sont tout de même des informations supplémentaires dont le lecteur ne peut pas faire abstraction. Le lien que le narrateur tisse avec lui force ce dernier à le prendre comme référence pour parvenir à une bonne compréhension de l'œuvre, car on ne peut connaître l'histoire qu'à travers ses yeux. Les comparaisons reflétant l'impression que donne l'attitude des personnages s'ancrent alors dans l'esprit du lecteur et y demeurent souvent comme des vérités, perdant au passage leur incertitude fondamentale. L'attitude du narrateur peut ainsi être comparée à celle de l'avocat et du procureur du procès de Dmitri. L'avocat a bien conscience de la force d'influence de ses propos lorsqu'il ouvre son réquisitoire par : « Ne me croyez pas mais laissez-moi m'expliquer, vous vous rappellerez certaines de mes paroles. »² Le discoureur affirme alors parler sans désirer être cru

¹ Alain Goulet, *André Gide, « Les faux-monnayeurs » : mode d'emploi, op. cit.*, p. 154. Le critique continue : « Ainsi le narrateur combine les positions de l'auteur et du lecteur ; il connaît et ne connaît pas les personnages ; sait et ne sait pas la suite de l'histoire ; confond — comme Édouard — l'univers du livre avec celui de la vie, tout en multipliant les considérations techniques, stratégiques et théoriques qui soulignent sa facticité ; feint d'accompagner les “beaux sentiments” du lecteur tout en excitant ses dispositions malignes et perverses ; poursuit la tradition du romancier moraliste et psychologue tout en mettant en cause le savoir des moralistes et des psychologues. »

² FK, p. 725. [«вы мне не верьте, не верьте, я буду говорить, а вы не верьте. Но все-таки дайте мне высказаться, все-таки кое-что из моих слов не забудьте.» BK, p. 834.] La traduction d'A. Markowicz est plus proche du texte original : « [...] ne me croyez pas, ne croyez pas ce que je vais vous dire, non, ne me croyez pas. Mais, tout de même, laissez-moi m'exprimer, tout de même, n'oubliez pas certaines choses que je vais vous dire. » (FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 652.)

mais a tout de même conscience que ses mots auront un impact sur son auditoire. Une réflexion similaire est d'ailleurs conduite par Dostoïevski dans son *Journal d'un écrivain* dans le numéro de février 1876, à propos d'un procès pour maltraitance d'enfant.

Les coupables sont plutôt ceux qui ont abandonné l'enfant pendant tant d'années, et non pas la mauvaise nature de l'enfant ; et bien sûr un juré le comprendra lui aussi, s'il trouve le temps et la volonté de réfléchir et de raisonner ; mais on ne lui en laisse pas le temps : il est soumis à l'irrésistible pression du talent, il est sous l'empire d'une savante construction ; ce qui compte, ce n'est pas chaque fait pris à part, c'est l'ensemble, c'est pour ainsi dire le faisceau des faits, – et vous avez beau faire, tous ces faits insignifiants, mis ensemble, en faisceau, produisent effectivement à la fin une impression hostile à l'enfant. *Il en reste toujours quelque chose*, c'est bien connu et depuis toujours, surtout si le groupement des faits est habile et étudié.¹

Ce « il en reste toujours quelque chose » souligne la force suggestive d'un discours même s'il a été présenté comme incertain. Car l'orateur, même lorsqu'il met en doute immédiatement après une hypothèse qu'il vient de présenter, force l'auditeur à prendre en compte ses propos. Par exemple, lorsqu'Aliocha éprouve de l'angoisse à l'idée d'aller voir Catherine Ivanovna, le narrateur passe en revue différentes hypothèses (le fait qu'il ignore ce qu'elle a à lui dire, la peur des femmes, sa beauté) qu'il nie toutes, pour signaler qu'il s'agit de « quelque chose d'autre »². Le cheminement que le texte impose au lecteur force ce dernier à prendre ces différentes hypothèses en compte. Toutes ces suppositions participent ainsi à la construction du caractère d'Aliocha dans l'esprit du lecteur, lequel en déduit que le jeune homme pourrait potentiellement avoir peur des femmes et de l'inconnu³. Aussi le narrateur dostoïevskien conserve-t-il une emprise sur l'esprit du lecteur malgré sa posture de témoin éloigné, ignorant de nombreuses informations. Sa figure est ainsi dédoublée, comme le souligne Jacques Catteau dans *La Création littéraire chez Dostoïevski* : le critique y remarque que le narrateur est une manifestation de « l'existence simultanée d'un chroniqueur et de l'auteur »⁴.

Le romancier-biographe est plus hagiographe, plus ironique aussi, le chroniqueur-biographe plus naïf, plus étonné. L'un et l'autre interviennent discrètement. Lorsque le biographe a besoin de suggérer la sempiternelle incertitude, le tourbillon qui dépasse et le *ne-pas-tout-dire* du temps de la chronique, il apparaît comme le chroniqueur provincial.⁵

Le narrateur joue donc de cette double posture au cours de son récit, adoptant l'une et l'autre selon ce qu'il souhaite exprimer. Ce changement de position le fait apparaître comme un être double, sachant comment user de sa parole pour influencer son lecteur sans en avoir l'air.

De même, les hypothèses du narrateur de la *Recherche* prennent souvent la forme de vérités

¹ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 416. L'italique provient du texte d'origine.

² FK, p. 110. [«Что-то другое» БК, p. 129.]

³ Robert L. Belknap note ainsi dans son « introduction » de *The Structure of The Brothers Karamazov*, « a shrewd novelist does not introduce ideas, even negatively, if he wants to exclude them entirely. » (*op. cit.*, p. 29.) [« Un romancier astucieux n'introduit pas d'idées, même de façon négative, s'il souhaite les exclure entièrement. »]

⁴ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 407.

⁵ *Ibid.*, p. 407.

dans l'esprit du lecteur alors qu'elles ne sont, théoriquement, que le fruit de réflexions personnelles. Il fait ainsi des suggestions découlant de ses déductions, guide le lecteur dans la psyché des personnes qui l'entourent, exprime régulièrement ce qu'il considère être des lois de la nature humaine, alors qu'il n'est lui-même qu'un observateur partial. Ces « lois » ne sont d'ailleurs que des réflexions tirées de son expérience personnelle qu'il présente comme des vérités grâce à l'usage du présent gnominique et de pronoms personnels généraux comme « on » et « nous »¹. Aussi sont-elles perçues par le lecteur comme justes et inébranlables quand, en réalité, elles ne sont pas nécessairement universelles. Julien Gracq, alors qu'il remet en question l'existence de vérités romanesques dans *En lisant en écrivant*, note d'ailleurs :

J'ai toujours été étonné de la méprise qui fait du roman pour tant d'écrivains, un instrument de connaissance, de dévoilement ou d'élucidation (même Proust pensait que sa gloire allait se jouer sur la découverte de quelques grandes lois psychologiques).²

Ici, Gracq décrédibilise les fameuses « lois psychologiques » de la *Recherche*, lesquelles ne seraient que des illusions romanesques et non de véritables règles universelles. Adoptant parfois une tout autre technique, le narrateur oriente également les idées de son lecteur en le forçant à comprendre l'inverse de ce que lui affirme, procédé déjà observé lors de l'étude de l'usage d'hypothèses négatives³. D'autres formulations, comme des questions directes⁴ ou des affirmations exagérées⁵, orientent de façon presque intentionnelle les pensées du lecteur à l'opposé des propos du narrateur. Ces insinuations indirectes sont telles que le lecteur peut difficilement accorder du crédit à ces propos. Enfin, tout comme dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur de la *Recherche* présente parfois des éléments qu'il annonce immédiatement être faux, forçant tout de même le lecteur à les prendre en compte⁶. Car ces hypothèses présentées comme erronées laissent des traces : ces négations deviennent donc paradoxalement des moyens de suggestion. Le narrateur joue avec le lecteur de la même manière lorsqu'il décrit la façon dont le désigne Albertine en utilisant pour exemple le

¹ « [...] tout en trouvant cela coupable, je me rappelais que jadis si j'étais parti pour Doncières, voir Saint-Loup, c'était en réalité parce que j'aimais Mme de Guermantes. [...] Mais je songeai ensuite que cette tendresse qu'on éprouve pour celui qui détient le bien que vous désirez, on l'éprouve aussi, si ce bien, celui-là le détient même en l'aimant pour lui-même. Sans doute il faut alors lutter contre une amitié qui conduira tout droit à la trahison. Et je crois que c'est ce que j'ai toujours fait. » *A. D.*, p. 200. On constate ici que ses observations générales lui sont inspirées par sa vie quotidienne.

² Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 597-598.

³ Pour plus de détails, voir la section II. B. 1. b. de ce travail.

⁴ « Pourquoi, puisque c'était impossible qu'elle partît, lui redis-je à plusieurs reprises que nous sortirions ensemble le lendemain pour aller voir des verreries de Venise que je voulais lui donner, et fus-je soulagé de l'entendre me dire que c'était convenu ? » *P.*, p. 900. Remarquons que la réponse est fortement suggérée par la question elle-même.

⁵ « Je suis sûr que c'est pour cela que j'allais dans sa chambre, et non pour m'assurer qu'elle y était bien. » *Ibid.*, p. 889. L'insistance de l'affirmation rend cette négation suspecte.

⁶ « D'autre part, je ne voulais pas laisser [Albertine] seule trop longtemps, non qu'elle pût (incertaine de l'instant de mon retour et d'ailleurs à des heures pareilles où une visite venue pour elle ou bien une sortie d'elle eussent été trop remarquées) faire un mauvais usage de mon absence, mais pour qu'elle ne la trouvât pas trop prolongée. » *Ibid.*, p. 790.

prénom de l'auteur, Marcel, affirmant donc indirectement qu'il ne s'agit pas du sien¹. Le lecteur découvre alors que le narrateur est distinct de l'auteur. Pourtant l'exemple conforte inconsciemment chez lui l'assimilation du héros à Marcel Proust puisqu'il a à l'esprit ce prénom. Il semble ainsi que le narrateur s'amuse des pieds de nez qu'il fait à son lecteur facilement influençable.

De plus, comme dans *Les Frères Karamazov*, la subjectivité du récit est un moyen pour décrédibiliser les propos du narrateur : Karen Haddad-Wotling souligne d'ailleurs à propos des œuvres de Dostoïevski et de Proust que « le statut de chroniqueur n'est pas neutre, quand bien même celui-ci prétend restituer les faits dans leur objectivité, mais contribue aux ambiguïtés du récit. »² C'est ainsi que, nous, lecteurs, nous trouvons à devoir

déterminer si les déclarations du narrateur sont dignes de notre foi, ou si, par contre, elles tendent à masquer la complexité du roman proustien en influençant la manière dont nous lisons et comprenons un texte qui, comme *Albertine*, se dérobe à notre saisie.³

L'influence de la voix du narrateur sur le lecteur serait donc un sujet de préoccupation pour ce dernier, lequel semble ne pas pouvoir y échapper. En effet, ces mots de David Ellison présentent comme unique alternative le fait de croire le narrateur ou de subir son influence. Le narrateur joue ainsi avec la force de suggestion que lui confère sa position pour brouiller les pistes et orienter l'esprit du lecteur sans en avoir l'air⁴.

Il est également impossible au lecteur des *Faux-monnayeurs* de ne pas prendre en compte les indications du narrateur, même si celui-ci, à la différence du narrateur proustien, insiste sur l'aspect personnel de ses déductions. Ainsi, alors qu'il examine l'évolution du caractère de Vincent, il présente les divers stades qu'il y distingue en utilisant plusieurs fois la première personne du singulier⁵. Cette présentation est soumise à la partialité du narrateur et pourtant, l'aspect subjectif de ses observations se dissipe peu à peu. Il prend de l'assurance au cours de ses explications et termine sa démonstration comme quelqu'un certain de ses propos : il affirme ainsi que « ce que dessus suffit déjà à mieux nous expliquer Vincent. »⁶ Le lecteur peut alors difficilement remettre en cause ce compte-rendu pourtant présenté comme partial. En effet, le positionnement soudain du narrateur comme un psychologue dont le but est l'« édification du lecteur » pousse ce dernier à considérer

¹ « Elle retrouvait la parole, elle disait : "Mon" ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel". » *Ibid.*, p. 583.

² Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 316.

³ David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, *op. cit.*, p. 126.

⁴ Karen Haddad-Wotling écrit d'ailleurs également : « Il est vrai que souvent aussi le Narrateur ne livre pas son commentaire : il ne dévoile pas, pour expliquer des paroles incompréhensibles, une vérité qu'il est censé ignorer. Mais il n'en est pas moins présent, à travers l'indication de mimiques, de gestes de celui qui parle, et qui doivent faire comprendre au lecteur cette vérité cachée. » *Ibid.*, p. 313.)

⁵ « À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent dans cette intrigue, j'y distingue divers stades, que je veux indiquer, pour l'édification du lecteur. [...] qu'est Passavant. » *FM*, pp. 142-143.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

ces explications comme justes et fiables. De la même façon, le narrateur influence la lecture en faisant part de ses ressentis. En effet, on ne peut ignorer les impressions de celui qui se présente comme le créateur des personnages. Aussi, lorsque le narrateur écrit, à propos de Bernard, qu'il « sen[t] en lui de la virilité, de la force »¹, le lecteur se fait un avis positif de ce protagoniste. De même, l'antipathie manifestée envers Édouard discrédite le personnage : la déclaration du narrateur qui écrit qu'Édouard l'a « indigné » mais qu'il « espère ne l'avoir pas trop laissé voir »² apparaît alors facétieuse, voire hypocrite. Ainsi les jugements personnels du narrateur sont-ils pris en compte par le lecteur³. David Keypour suggère même que le narrateur utilise le discours indirect libre pour « insidieusement mêler ses propres commentaires au message. »⁴ Enfin, tout comme dans les deux autres romans de notre corpus, le narrateur suggère indirectement les éléments qu'il réfute en utilisant la prétérition⁵, en minimisant ses propos⁶ et en revenant sur ses propres paroles⁷. En niant immédiatement ses idées, il les insuffle dans l'esprit du lecteur, lequel ne peut plus les ignorer⁸. David Keypour souligne d'ailleurs que « ce jeu ressemble fort à la manœuvre d'un avocat qui pose une question insinuante et qui accepte de la retirer sur l'intervention de l'avocat adverse, sachant très bien que le jury ne pourra plus s'empêcher d'en tenir compte désormais. »⁹ Cette comparaison rappelle les considérations de Dostoïevski sur les réquisitoires et les plaidoyers et son idée qu'il « en reste toujours quelque chose ». Le narrateur des *Faux-monnayeurs* apparaît ainsi comme un être manipulateur jouant avec sa force d'insinuation.

Les narrateurs des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* ont donc tous une

¹ *Ibid.*, p. 216

² *Ibid.*, p. 215.

³ Stéphanie Bertrand dans « L'aphorisme dans *Les Faux-monnayeurs* » remarque d'ailleurs que, puisque Gide affirme n'écrire que pour être relu, tous les aphorismes d'Édouard, taxés de « sophismes » par le narrateur, sont considérés avec méfiance de la part du relecteur du roman. Elle écrit ainsi : « attentif à proposer des pistes de réflexion diverses, l'auteur ne peut pourtant s'empêcher d'orienter sensiblement le lecteur, non certes vers de fermes conclusions, mais vers des "morales provisoires", soucieux qu'il est de le faire réfléchir, comme il le dit bien lui-même, mais aussi de l'élever, rejoignant par là ce qui fut sans doute la plus constante et profonde préoccupation des moralistes, au sens le plus noble du terme. » (in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 128.)

⁴ « La pratique gidienne du monologue prouve à l'évidence que le style indirect libre est le résultat de la prise en charge de la pensée ou de la parole du personnage par le narrateur, qui devient ainsi un organe de transmission et qui peut insidieusement mêler ses propres commentaires au message. » David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ « Je ne prétends pas insinuer qu'il n'eût pas été capable de revenir à Paris spécialement pour secourir Laura ; je dis qu'il est heureux de revenir. » *FM*, p. 74.

⁶ « Je ne nie pas qu'il y ait, de par le monde, des actions nobles, généreuses, et même désintéressées ; je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir. » *Ibid.*, p. 216.

⁷ « C'est ce dont certains se félicitent, sans consentir à reconnaître que souvent ils doivent cette maîtrise d'eux-mêmes moins à la force de leur caractère qu'à une certaine indigence de tempérament. Je me défends de généraliser ; mettons que ce que j'ai dit ne s'applique qu'à Passavant. » *Ibid.*, p. 312.

⁸ On remarque que cette façon de suggérer par la négative se retrouve également chez Édouard lorsqu'il écrit que « depuis qu'il porte les cheveux en brosse, le vieux Azaïs ne ressemble plus du tout à Whitman. » (*Ibid.*, p. 108.) Le lecteur voit alors surgir dans son esprit l'image de cet auteur américain à l'air de vieux sage et peut difficilement la séparer de sa représentation d'Azaïs.

⁹ David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, *op. cit.*, p. 134.

influence indéniable sur leur lecteur. Bien qu'ils semblent à première vue refuser l'autorité que leur position leur confère, chacun d'eux oriente tout de même l'esprit de son lecteur dans les directions qu'il désire. Alors que le narrateur des *Frères Karamazov* s'appuie particulièrement sur la négation d'hypothèse, ceux de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* ont une attitude légèrement provocatrice. Le narrateur proustien joue avec les attentes de son lecteur, qui a tendance à assimiler le « je » narratif avec celui du romancier, et celui gidien s'amuse à dire sans affirmer, faisant ressembler ses propos à des commérages. Par les techniques de suggestion indirecte que nous avons observées ici, ces trois narrateurs sèment régulièrement dans l'esprit de leur lecteur une graine appelée à prendre racine et que leurs apparents scrupules ne suffisent pas à arracher.

Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, les narrateurs de notre corpus sont *unreliable* (les faits qu'ils rapportent sont parfois faux) mais également *untrustworthy* (« indignes de confiance ») pour reprendre la notion d'Ansgar Nünning, exprimant l'idée de la non-fiabilité morale ou idéologique (le narrateur fait des commentaires ou porte des jugements qui s'écartent des normes habituelles)¹. Cependant, en conjuguant différentes positions contradictoires (celle de double du lecteur et celle de maître du récit), nos narrateurs se révèlent jouer une sorte de double jeu. En prétendant être de bonne foi et ne pas désirer abuser de leur autorité, leur voix semble ne pas avoir de poids particulier et ils paraissent égaux à leur lecteur. Pourtant, leur capacité de suggestion demeure. Or, le fait que celle-ci soit en apparence rejetée lui donne une force d'insinuation d'autant plus puissante. En adoptant des postures inconciliables, nos narrateurs deviennent un principe d'incertitude au sein du texte. Ils sont donc une source de défiance pour leurs lecteurs, lesquels parviennent pourtant difficilement à se détacher d'eux. Cette voix narrative supposée guider le lecteur le perd ici dans un récit qu'elle découvre et organise à la fois. Sa position ambiguë la présente donc parfois comme un modèle à suivre et parfois comme un être aveuglé par sa subjectivité et dont il faut se distancier. Chaque narrateur se transforme, comme le remarque Todorov, en une « image fugitive [qui] ne se laisse pas approcher et [qui] revêt constamment des masques contradictoires »². Aussi le lecteur de nos romans ne peut-il pas se fier à ces narrateurs *untrustworthy* : ils ne sont pas un guide fiable qu'on peut suivre sans crainte. Mais alors, vers qui se tourner ? Puisque le lecteur ne peut pas faire confiance au narrateur, il cherche une autre voix sûre dans le roman, capable de le guider au sein du récit.

¹ Pour plus de détails, voir la section I. B. 3. c. de ce travail.

² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », in *L'Analyse structurale du récit*, op. cit., p. 152. Todorov ajoute que « cette image fugitive ne se laisse pas approcher et elle revêt constamment des masques contradictoires, allant de celle d'un auteur en chair et en os à celle d'un personnage quelconque. »

2) *La recherche infructueuse d'une voix stable.*

Dans une œuvre romanesque traditionnelle, il est fréquent qu'une voix stable relaye un avis « juste », celui auquel le lecteur est supposé aboutir à la fin de sa lecture. Cette tâche peut être prise en charge par le narrateur ou par un personnage intradiégétique et, bien souvent, la critique et le lecteur y entendent résonner la voix de l'auteur comme le souligne Michel Zérafra dans *Personne et personnage*. Il affirme que, selon la tradition romanesque, « toujours le romancier devait prendre une attitude de juge ou d'arbitre. Toujours il guidait son héros selon une éthique. »¹ Cette exigence d'une prise de position des auteurs au sein de leur œuvre explique l'habitude du lecteur de chercher une voix supérieure dans les œuvres qu'il lit. Notons que les romans à thèse, indiquant au lecteur que penser de l'œuvre lue, ne sont pas restreints à une époque². Un lecteur actuel s'attend autant que le lecteur du XIX^e siècle à ce que, dans une œuvre, une certaine autorité lui indique quoi conclure : les œuvres destinées aux jeunes lecteurs ou les romans et les films à grand public proposent en effet presque toujours des conclusions et des morales. La présence de leçons claires dans les œuvres de fiction est donc une norme toujours actuelle. Le lecteur de nos romans, qu'il soit ou non contemporain à leur publication, cherche donc inconsciemment à identifier au sein du récit une voix stable lui indiquant quoi penser.

(a) *Les tentatives pour distinguer la voix de l'auteur.*

Le lecteur de roman cherche souvent à distinguer la voix de l'auteur dans des « personnages-embrayeurs », pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon³. Ces derniers sont en effet « les marques de la présence en texte de l'auteur » c'est-à-dire des « personnages “porte-parole”, chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, [...] etc. »⁴ Cependant, Philippe Hamon souligne qu'il est parfois difficile, voire impossible, de les repérer. Est-il possible de déterminer où se trouve la voix de nos auteurs dans leur roman ? Comme le souligne Umberto Eco dans *Lector in fabula* le lecteur, à la recherche d'une entité ayant autorité sur l'œuvre qu'il lit, esquisse « une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle »⁵. Cependant, Eco précise que « l'Auteur Modèle n'est pas toujours si clairement discernable et il n'est pas rare que le lecteur empirique ait tendance à l'aplatir (à partir d'informations qu'il possède déjà) sur l'auteur empirique

¹ Michel Zérafra, *Personne et personnage*, *op. cit.*, p. 22. André Gide déplore également cela dans la préface de *L'Immoraliste*, paru en 1902 : « Le public ne pardonne plus aujourd'hui que l'auteur, après l'action qu'il peint, ne se déclare pas pour ou contre ; bien plus, au cours même du drame on voudrait qu'il prît parti [...] ». (André Gide, « préface », *L'Immoraliste*, in *Romans*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1958, p. 367.)

² Pour une étude approfondie du genre du roman à thèse, voir *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* (2018) de Susan Rubin Suleiman.

³ Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique d'un personnage », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁴ *Ibid.*, pp. 122-123.

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 77.

en tant que sujet de l'énonciation. »¹ Or, on remarque que la critique littéraire a souvent cherché à retrouver les auteurs de notre corpus derrière leurs personnages. En effet, des similitudes peuvent être observées entre leur vie et leurs opinions et celles de certains protagonistes, ce que soulignent de nombreux critiques français et russes. On peut penser qu'ils étaient guidés par les idées de Sainte-Beuve, alors largement répandues en France et très probablement connues de la société russe au temps de Dostoïevski. Selon cette conception, lire l'œuvre d'un romancier permet de comprendre l'homme en profondeur. Ce type de critique psychologisante eut un destin relativement long puisque la psychocritique (théorie allant dans la continuité des idées de Sainte-Beuve) fut introduite par Charles Mauron en 1948. Encore aujourd'hui, la biographie de nos romanciers est souvent invoquée dans les études critiques qui leur sont consacrées. Derrière quels protagonistes la critique a-t-elle cru trouver la voix de nos auteurs ?

Distinguer Dostoïevski derrière certains de ses protagonistes est une tâche à laquelle se sont attelés de nombreux critiques. Déjà en 1868 Eugène-Melchior de Vogüé écrivait à son propos qu'il « [...]ne pouvait renoncer à se peindre dans les fils préférés de son imagination. »² Cette affirmation est-elle toujours valable à propos des *Frères Karamazov* ?

Effectivement, le lecteur peut assimiler Dostoïevski aux prêcheurs du roman, Aliocha et le *starets* Zosime, car l'auteur est un croyant enthousiaste et ses contemporains le considèrent comme un visionnaire inspiré. Lors de son hommage à Pouchkine en 1880, il rapporte ainsi à son épouse que la foule lui criait : « “Vous êtes notre saint, vous êtes notre prophète !” »³ Le lien entre le personnage du *starets* et lui est ainsi facile à faire, d'autant plus que Zosime est le seul personnage éclairé du roman, capable de pressentir l'avenir et de lire dans les cœurs. De la même façon, Aliocha affirme sa foi au cours du récit et partage avec l'auteur son amour pour les enfants⁴. Cependant, Dostoïevski peut également être assimilé à Ivan. Ce protagoniste, tout comme l'auteur qui défend une petite fille dont les parents sont mis en procès pour maltraitance dans le *Journal d'un écrivain*⁵, « s'est fait l'avocat des enfants »⁶, comme l'écrit Dostoïevski dans une lettre à Nikolai Alexeievitch Lioubimov. Cette sensibilité d'Ivan pour le destin des enfants est similaire à celle de l'auteur : tous deux sont particulièrement attentifs aux injustices faites aux plus jeunes et les défendent ardemment. De même, dans une lettre bien connue à Natalia Dimitrievna Fonvizina datant de 1854, Dostoïevski s'est peint comme « l'enfant de la méfiance et du doute » affirmant qu'il le resterait

¹ *Ibid.*, pp. 77-78.

² Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, *op. cit.*, p. 501.

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Anna Grigorievna Dostoïevskaïa », le 8 juin 1880, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 825.

⁴ Dostoïevski écrit ainsi dans une lettre à Nikolai Alexeievitch Lioubimov du 25 mai 1879 que « tout ce qui touche aux enfants est pur, radieux et beau. » (in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 622.)

⁵ Voir les articles datés de février 1876 dans *Journal d'un écrivain* (*op. cit.*, pp. 411-434.)

⁶ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Nikolai Alexeievitch Lioubimov », le 25 mai 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, pp. 621-622.

« jusqu'au tombeau »¹. Or, cette position de sceptique est celle adoptée par Ivan dans le roman : il représente ainsi celui qui aimerait croire mais ne peut encore y parvenir. Il est donc possible de voir en lui le portrait d'un jeune Dostoïevski. Cependant, dans *Dostoïevski et le parricide*, publié en 1926, Sigmund Freud, lui, identifie l'écrivain au personnage de Dmitri. En effet, le père de l'auteur mourut probablement assassiné par ses serfs² et le psychanalyste se permet d'analyser le rapport de Dostoïevski à son père à la lumière de l'action du roman. Il avance ainsi que cette mort du père aurait engendré un sentiment de culpabilité important chez l'auteur, sentiment que partage le personnage de Dmitri. Notons également que la critique a ponctuellement identifié Dostoïevski à des personnages plus secondaires. F. M. Tolstoï l'assimile ainsi au Christ du « Grand Inquisiteur »³, tandis qu'on peut aussi le voir derrière le diable apparaissant à Ivan⁴. Enfin, certains croient entendre les idées de Dostoïevski dans les paroles de l'inquisiteur lui-même⁵. Bien sûr, Dostoïevski peut également se trouver derrière le narrateur bien que celui-ci n'ait pas d'affinité particulière avec l'écrivain. Leur seul point commun est leur position d'auteur et, peut-être, leur pratique des procès, bien qu'il ne soit dit nulle part que le narrateur en soit un habitué. Il est facile de s'imaginer que ses commentaires à propos de l'attitude d'Aliocha sont similaires à ceux qu'aurait faits Dostoïevski ; mais cela n'est-ce pas simplement dû à la position narrative ?

Il est donc possible de distinguer Dostoïevski derrière nombre des personnages des *Frères Karamazov*. Or, cette multiplicité d'identifications met en lumière la superficialité de ces rapprochements : aucun protagoniste ne peut prétendre incarner tout au long du roman la voix de l'auteur. Mikhaïl Bakhtine souligne d'ailleurs que la critique dostoïevskienne n'a longtemps été qu'une « réaction idéologique aux voix de ses héros »⁶. Selon lui, les critiques ne faisaient que dialoguer avec des protagonistes et confondaient leurs idées et celles de l'auteur. Ainsi Mikhaïl Bakhtine et Jacques Catteau critiquent tous deux l'ambition de recréer la pensée de Dostoïevski en se fondant sur les

¹ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Natalia Dimitrievna Fonvizina », de fin janvier-20 février 1854, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 341.

² Georges Nivat, dans « L'idée et le réel », dans *Le Magazine littéraire* n°134 de Mars 1978 précise que « la biographie de Dostoïevski [...] révèle [à Freud] une forte composante passive, c'est-à-dire un surmoi (figurant le père) dur et sadique, un moi passif et masochiste s'offrant à cette punition. » (*op. cit.*, p. 40.)

³ J. Catteau écrit : « Dans une lettre à O. F. Millet le musicologue F. M. Tolstoï revient sur *les Frères Karamazov* : "L'inquisiteur est l'incarnation de Lucifer drapé de pourpre et couronné de la tiare pontificale. La figure du Christ, elle, et son regard rempli de mansuétude [...] semble à mes yeux représenter la face de l'auteur du roman." » (« Introduction », in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 95.)

⁴ En effet, Dostoïevski reprend les paroles du diable à son propre compte dans ses carnets le 19 décembre 1880 et en souligne la pertinence : « Par conséquent, ce n'est pas comme un gamin que je crois au Christ et que je le confesse, mais c'est par l'immense *creuset du doute* que mon *Hosannah* a passé, comme le dit précisément le diable de mon roman. » (cité par J. Catteau, « Introduction », in *Correspondance*, t. 3, p. 124.)

⁵ D. H. Lawrence affirme ainsi : « And we cannot doubt that the Inquistor speaks Dostoevsky's own final opinion about Jesus. » (« Preface to Dostoevsky's *The Grand Inquisitor* », in *Dostoevsky, a Collection of Critical Essays*, Edited by René Wellek, USA, Prentice-Hall, Inc, 1962, p. 91.) [« Et on ne peut douter que l'inquisiteur ne prononce la propre opinion finale de Dostoïevski à propos de Jésus. »]

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 37.

propos des personnages¹. Jacques Catteau parle des « constructions, [des] *trahisons* de Strakhov, Berdjajev, Freud et Shtetov, entre autres. »² Il semble donc finalement difficile de distinguer clairement la voix de l'auteur dans *Les Frères Karamazov*.

La critique proustienne, elle aussi, a eu tendance à identifier le narrateur à l'auteur³. Cependant, comme l'écrit Gide à Proust en juin 1914, il s'agit de « [...] l'erreur où il était le plus facile de verser — et vers laquelle poussait un peu malignement votre livre. »⁴ En effet, dans ses carnets et ses cahiers, Proust parle de son roman en utilisant la première personne du singulier : il écrivait ainsi à Céleste Albaret : « Barrez tout [...] — jusqu'à mon arrivée avec ma mère à Venise »⁵. La façon dont Proust fait usage de la première personne du singulier pousse à l'assimiler à son narrateur. D'autant plus que de nombreux points communs peuvent être établis entre l'auteur et le héros de la *Recherche* : leur situation sociale, leurs liens familiaux, leur état de santé et leur situation amoureuse⁶ présentent de grandes similitudes. Jean-Yves Tadié rappelle ainsi que

bien des épisodes de la vie sont passés dans l'œuvre : minimes comme l'achat d'un pianola, comme des pertes à la Bourse, douloureux, comme la voix de sa mère méconnaissable au téléphone, importants, comme le voyage à Venise, dramatiques, comme les efforts pour rappeler Agostinelli après son départ.⁷

La fiction rejoignait tant la réalité que le village d'Illiers, où la famille Proust avait sa maison de vacances, fut rebaptisé Illiers-Combray. Proust et son narrateur ont également le même parcours littéraire : tous deux s'investissent relativement tardivement dans l'écriture de leur grande œuvre. De plus, l'auteur ne fournit que peu d'éléments permettant de le dissocier de son héros : le nom de ce dernier n'est même jamais renseigné⁸. De plus, comme le rappelle Marcel Müller, on trouve dans le manuscrit du *Temps retrouvé* une note signalant que les « pages de collégien » du narrateur font allusion « au premier livre de l'auteur, *Les Plaisirs et les Jours* »⁹. Le critique note alors que « [l']identité entre l'Auteur et le Protagoniste n'a jamais été aussi totale. »¹⁰ Et ainsi, dans l'*Hommage à Marcel Proust* de la *N.R.F.*, Robert Dreyfus écrit avec assurance que « le lecteur ne rencontre guère qu'un

¹ Jacques Catteau dénonce ainsi la pratique qui consiste « à attribuer mécaniquement et sélectivement les idées des héros au créateur. » (*La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 372.)

² *Ibid.*, p. 372.

³ Dorrit Cohn écrit ainsi : « Les études philosophiques de la *Recherche*, en effet, considèrent comme acquis que Proust est en communication directe avec son lecteur, au même titre que l'auteur d'un essai ou d'un traité : c'est sa voix qui résonne au cœur de toutes les assertions réflexives, ce sont ses croyances qui inspirent les innombrables articulations gnomiques de "vérités" générales. » (*Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 112.)

⁴ André Gide, « lettre à Marcel Proust du 15 juin 1914, in Marcel Proust, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 692.

⁵ Marcel Proust, *Correspondance*, t. XXI, édition de Philip Kolb, Paris, Plon, 1993, p. 515

⁶ Tous deux sont de grands bourgeois ayant une relation particulière à leur mère et de santé fragile. Et la critique assimile souvent le personnage d'Albertine à Albert Agostinelli, qui meurent tous deux peu de temps après être partis de chez, respectivement, le narrateur et Marcel Proust.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 22.

⁸ ...sauf quand, par jeu ou par erreur, il est désigné par le prénom « Marcel », ce qui pousse malignement le lecteur à assimiler le héros au lecteur.

⁹ *TR*, p. 618.

¹⁰ Marcel Müller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 163.

seul portrait direct et fidèle, mais celui-là poussé jusque dans ses nuances les plus subtiles et profondes, et c'est le portrait de Marcel Proust lui-même. »¹ Serait-ce alors possible, dans le cas de la *Recherche*, de superposer la voix de l'auteur et celles du héros et du narrateur ?

Gide également est souvent assimilé aux personnages de ses romans. Lui-même reconnaît qu'il a « trop bien réussi [à emprunter le “je” d'autrui] ; certains ont pris chacun de [s]es livres pour des confessions successives. »² On l'a ainsi régulièrement lié au Michel de l'*Immoraliste* ou encore au Ménalque des *Nourritures terrestres*. Et dans *Les Faux-monnayeurs*, le personnage d'Édouard, romancier écrivant lui-même un roman intitulé *Les Faux-monnayeurs*, semble le représenter. Il est en effet frappant de constater qu'on retrouve les mêmes récits dans le *Journal* d'André Gide et dans le carnet d'Édouard : chacun d'eux surprend un jeune collégien voler un livre³. Tous deux vivent donc les mêmes aventures. De plus, certains éléments de la vie d'Édouard semblent tirés de celle d'André Gide : tous deux voyagent beaucoup, ont de l'affection pour leur vieux professeur de piano⁴, sont amoureux d'un de leurs neveux⁵ et ont un passé de fervent protestant. De plus, ils sont tous deux des écrivains relativement peu aimés du grand public⁶ et se font conseiller par un ami auteur dont l'idéal romanesque est très différent. On trouve ainsi dans *Les Faux-monnayeurs* l'exposé des bénéfices qu'Édouard retire de ses conversations avec X...⁷, ce qui fait écho aux propos de Gide dans son *Journal* lorsqu'il parle de ses discussions avec Roger Martin du Gard⁸. Enfin, ils sont tous deux similaires dans leur écriture romanesque. André Gide note ainsi à propos du *Journal des Faux-monnayeurs* qu'« il faut que ce carnet devienne en quelque sorte “le carnet d'Édouard”. »⁹ Et en effet, lorsque ce dernier décrit l'œuvre qu'il projette d'écrire, il dépeint presque parfaitement ce qu'est le roman de Gide¹⁰. On trouve encore d'autres indications qui suggèrent qu'Édouard est bien l'auteur

¹ Robert Dreyfus, « Marcel Proust aux Champs-Élysées », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 28.

² André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 759.

³ On trouve ainsi le récit évoqué dans le *Journal* d'André Gide (« Raconté par ailleurs (dans le cahier gris du roman) l'histoire de ce petit écolier de Henri IV — que je surpris hier en train de voler. » [*op. cit.*, p. 691]) puis dans le *Journal des Faux-monnayeurs* (pp. 39-42) et enfin dans le roman, dans le journal d'Édouard (*FM*, pp. 90-93).

⁴ André Gide écrit ainsi dans une lettre à Mme Hertz que « La Pérouse a été inspiré, et jusque dans son suicide manqué, par un vieux professeur de piano, dont je parle longuement dans *Si le Grain ne meurt* [...] » (*JFM*, pp. 111-112.)

⁵ La relation entre André Gide et Marc Allégret a souvent été comparée à celle entre Édouard et Olivier.

⁶ On peut ainsi lire dans *Les Faux-monnayeurs* : « Jamais aucun des livres d'Édouard n'a fait lever tant d'articles ; aussi bien Édouard n'a jamais rien fait pour s'attirer les bonnes grâces des critiques. Si ceux-ci le battent froid, peu lui importe. » (p. 71) et dans le *Journal* d'André Gide : « “M. Gide n'incarne pas même une école littéraire, pas même la revue où il écrit. Son œuvre est le scandale intellectuel et moral le plus impuni du siècle”, lis-je dans la *Revue française* que l'Argus m'envoie ce matin. [...] En plus des annonces, je ne reçois que des éreintements. » (*Journal*, *op. cit.*, p. 708.)

⁷ *FM*, p. 95.

⁸ « J'ai lu à Roger Martin du Gard mes derniers chapitres écrits. Le reflet de mon livre dans un cerveau si différent du mien fait apparaître mieux les défauts du livre, et même ses qualités. Les remarques et critiques de Roger sont excellentes et je ne puis ne pas en tenir compte. » André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 795.

⁹ *JFM*, p. 37. Édouard, lui, dit que son carnet « contient la critique de mon roman ; ou mieux : du roman en général. » (*FM*, p. 186) ce qui décrit tout à fait ce que fait André Gide dans son *Journal des Faux-monnayeurs*.

¹⁰ « Mon roman n'a pas de sujet. [...] Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas un sujet... » *FM*, p. 184 ; « [...] j'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la

du roman, et donc qu'il incarnerait l'auteur. Comme le souligne David Keypour, certaines entrées dans le journal d'Édouard sont incohérentes : il arrive que des extraits du journal s'ouvrent sur l'indication « 2 heures » ou « ce même soir »¹, ce qui est logique selon l'enchaînement narratif du roman mais pas selon la tenue d'un journal personnel. De même, on trouve des exergues placés sous le titre « Journal d'Édouard »², ce qui laisse supposer que ce protagoniste a conscience de participer à un roman³. Enfin, on constate que l'intrigue évolue bien de la façon dont le souhaitait Édouard : le personnage d'Eudolfe, copié sur Georges, est ramené à l'honnêteté⁴. Édouard et l'auteur paraissent très similaires. Cependant, on peut également voir le reflet d'André Gide dans le personnage du narrateur. Dans le chapitre VIII de la deuxième partie, il se présente en effet comme l'auteur du roman et le créateur des protagonistes. On trouve d'ailleurs la même analyse du caractère de Vincent dans le *Journal des Faux-monnayeurs*⁵ et sous la plume du narrateur dans *Les Faux-Monnayeurs*⁶. Et en effet, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide doute « si [il] ne devrai[t] pas élargir le texte, intervenir [...], commenter. »⁷ Peut-être ce « je » narratorial est-il André Gide lui-même, qui interviendrait dans le roman. La voix de Gide pourrait donc être entendue à travers deux êtres différents, et pendant longtemps, la critique a étudié les œuvres gidiennes au regard de la biographie de leur auteur⁸.

On constate donc qu'il est facile d'assimiler les protagonistes des œuvres de notre corpus (dont le narrateur fait partie) à leur auteur respectif. Le lecteur à la recherche d'un guide intradiégétique peut croire déceler la figure de l'auteur derrière un ou plusieurs personnages du roman,

lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire. » *Ibid.*, p. 185 ; « C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. » *Ibid.*, p. 201.

¹ Respectivement p. 155 et p. 190 des *Faux-monnayeurs*.

² *FM*, p. 201.

³ Cependant, un exergue est également inscrit dans le corps de la lettre d'Olivier à Bernard entre le titre « D'Olivier à Bernard » et le début de la lettre. (*Ibid.*, p. 207.) Cet élément semblerait donc finalement peu révélateur.

⁴ « Eudolfe est difficilement ramenable à l'honnêteté. Mais je prétends l'y ramener ; et quoi qu'en pense Georges, c'est là le plus intéressant, puisque c'est le plus difficile. » (*Ibid.*, p. 351) Or, le roman des *Faux-monnayeurs* aboutit effectivement au repentir de Georges, choqué par la mort de Boris.

⁵ « Il s'agit de bien séparer les époques :

1° Un motif noble (ou charitable) qu'il met en avant pour couvrir une vilénie. Il sait bien que sa famille aurait besoin de cette somme, mais ce n'est pas par égoïsme qu'il la détourne (le sophisme du bon motif).

2° Somme reconnue insuffisante. Espoir chimérique et besoin urgent de la grossir.

3° Besoin, après la perte, de se sentir 'au-dessus de l'adversité'.

4° Renoncement au 'bon motif'. Théorie de l'action gratuite et *immotivée*. La joie immédiate.

5° Griserie du gagnant. Absence de *réserve*. » *JFM*, pp. 24-25.

⁶ « À bien examiner l'évolution du caractère de Vincent [...], j'y distingue divers stades, [...] :

1° La période du bon motif. [...] 2° La période de l'inquiétude. [...] 3° Constance et force d'âme. [...] 4° Renoncement au bon motif, considéré comme une duperie, à la lueur de la nouvelle éthique que Vincent se trouve devoir inventer, pour légitimer sa conduite [...]. 5° Griserie du gagnant. Dédain de la réserve. » *FM*, pp. 142-143.

⁷ *JFM*, p. 81.

⁸ Elaine D. Canclon remarque ainsi que « pendant assez longtemps, l'étude de l'œuvre gidienne s'appuyait surtout sur la vie de l'auteur. Jusque dans la décennie suivant sa mort, l'analyse des personnages romanesques revenait principalement à une explication biographique. » (« Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 147.)

d'autant plus que, comme le rappelle Michel Picard, « dans le texte, d'une certaine façon, *je* [le lecteur] *désire* l'auteur »¹. Le désir du lecteur d'identifier au sein d'un récit une voix porteuse d'autorité, reflétant les idées du créateur et pouvant lui servir de guide le pousse à l'enquête. Et dans nos romans, il est à première vue possible pour un lecteur naïf de considérer qu'un protagoniste est une incarnation assez fiable de l'auteur pour le guider tout au long du récit. Cependant, comme nos romanciers le soulignent eux-mêmes, ces identifications se révèlent toujours trompeuses² : leur voix ne peut pas être assimilée à celle d'un de leurs personnages.

(b) *La prise de position des auteurs contre cette identification.*

Cependant, ce désir d'identifier l'auteur à un protagoniste est contrecarré par les déclarations de nos écrivains. En effet, il est rare qu'un romancier reconnaisse s'être peint dans un de ses personnages. Balzac écrivait déjà dans sa préface du *Lys dans la vallée* que :

le *moi* n'est pas sans danger pour l'auteur. [...] Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur.³

Cette différenciation nette entre l'auteur et ses personnages est par ailleurs réaffirmée par les critiques modernes comme Roland Barthes :

Qui parle (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est*.⁴

Or ces affirmations sont confirmées par les romanciers de notre corpus qui, dans leur œuvre et dans leurs écrits personnels, nient s'être représentés.

Comme nous l'avons déjà vu, dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski ne peut être clairement identifié derrière un seul personnage. Le romancier semble plutôt être disséminé un peu chez chacun et donc n'être incarné nulle part. La seule voix qui pourrait se superposer à la sienne est celle du narrateur. Cependant, à supposer que la voix de Dostoïevski puisse être entendue derrière celle-ci, cela ne permet pas au lecteur d'obtenir un guide fiable au sein du roman puisque le narrateur demeure relativement silencieux. Il ne se permet de donner un avis tranché que pour défendre Aliocha dans la première moitié du récit. Certes, ses nombreuses interprétations sont autant de petites interventions mais, en ce qui concerne le sens global du roman, il demeure silencieux : après l'arrestation de Dmitri, il ne se permet plus d'interprétations fermes. De plus, nous avons vu que la voix du narrateur est instable : il est difficile de lui faire véritablement confiance. Aussi le lecteur

¹ Michel Picard, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 39.

² Valéry écrit ainsi que « celui qui veut reconstituer un auteur à partir de son œuvre se construit nécessairement un personnage imaginaire. » (*Tel Quel*, op. cit., p. 277.)

³ Honoré de Balzac, *Le Lys dans la Vallée*, in *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 915.

⁴ Roland Barthes, « Conclusion », in *L'Analyse structurale du récit*, op. cit., pp. 25-26.

se tourne-t-il vers les protagonistes pour trouver une voix fiable, porteuse de vérités et formulant la « leçon » du roman, relayant en cela l'avis de l'auteur. Cependant, la multiplicité des identifications possibles empêche de distinguer clairement la voix de Dostoïevski. Or celui-ci souligne depuis ses premiers écrits que chercher à le découvrir dans ses romans n'est pas pertinent. Dans une lettre à son frère du 1^{er} février 1846, il s'en prend déjà aux lecteurs des *Pauvres gens* :

En toutes choses, ils sont accoutumés à voir pointer le museau de l'auteur ; or je n'ai pas montré le mien. Comment pourraient-ils deviner que c'est Devouchkine qui parle, et non moi, et que Devouchkine ne peut s'exprimer autrement.¹

Cette tendance à identifier les pensées des protagonistes à celles de l'auteur poussa la censure et les éditions à exiger plusieurs fois que Dostoïevski modifie ses textes. Parce qu'il mettait en scène des conceptions qui allaient à l'encontre de la politique russe ou du milieu intellectuel de l'époque, on l'accusa fréquemment de prôner des idées subversives. Cependant, il se défendit toujours contre cette assimilation. En 1879, il prie ainsi Nikolaï Alexeïevitch Lioubimov :

dans les cas douteux (s'il y en a), de considérer *qui* parle. [...] Il en est exactement de même pour toutes les réflexions selon lesquelles les souffrances existent, sans que nul n'en soit responsable ; elles appartiennent au *personnage*, pas à l'auteur.²

D'ailleurs, on constate qu'il se distancie des paroles du *starets* Zosime :

Il va de soi que de nombreux enseignements de mon *starets* Zosima (ou, pour mieux dire, la façon dont ils sont traduits) appartiennent vraiment à sa personnalité ou plus exactement à sa représentation littéraire. Bien que je partage entièrement les idées qu'il exprime, si j'avais dû les exposer, *en mon nom à moi*, je l'aurais fait sous une autre forme et dans une autre langue.³

Ainsi, même si Dostoïevski a les mêmes conceptions que ce personnage, les mots de ce dernier diffèrent des siens et l'auteur n'emprunte pas sa voix pour exprimer ses pensées : le protagoniste n'est donc pas l'alter ego du romancier mais un personnage indépendant. Il semble que Mikhaïl Bakhtine soit le premier critique à affirmer fermement que le personnage, chez Dostoïevski, ne sert pas « de porte-voix à la philosophie de l'auteur. »⁴ Ainsi, Jacques Catteau note que Bakhtine a mis en lumière que :

Dostoïevski volontairement s'abstient d'apparaître dans son œuvre, qu'il se cache derrière l'autre et, lorsque d'aventure le lecteur devine que le romancier se réfère à la vie intime, qu'il fait l'impossible pour le dissimuler.⁵

Ainsi le lecteur doit-il renoncer à découvrir la voix de l'auteur dans le récit des *Frères Karamazov* : le romancier fait en sorte de disparaître de son roman et n'indique pas à son lecteur quoi

¹ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Mikhaïl Mikhaïlovitch Dostoïevski », 1^{er} février 1846, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 256.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Nikolai Alexeïevitch Lioubimov », 25 mai 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 623.

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Nikolaï Alexeïevitch Lioubimov », 7 août 1879, in *Ibid.*, pp. 678-679.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Jacques Catteau, « Introduction », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 16.

penser.

Marcel Proust tient également à établir une distance entre lui et le narrateur de la *Recherche*¹. Aussi fait-il en sorte que certains éléments marquent la différence entre lui et son héros : ce dernier est fils unique alors que Proust a un frère. De plus, un lecteur renseigné sait que contrairement au héros, le romancier est attiré par les hommes. Ces détails confirment que la *Recherche* n'est pas une autobiographie. Il est également régulièrement souligné que le narrateur n'est pas l'auteur du roman. Dans le passage étudié précédemment, distinguant le nom du narrateur et de l'auteur², il est dit explicitement qu'ils sont deux êtres distincts. Mais qui prononce ces mots ? Il semble qu'une voix différente de celle du narrateur surgisse ponctuellement dans le roman et établisse une distance entre le monde diégétique et celui réel³. Cette voix mystérieuse apparaît plusieurs fois dans *La Prisonnière*. On trouve par exemple le passage suivant :

Or si au cours de cet ouvrage, j'ai eu et j'aurai bien des occasions de montrer comment la jalousie redouble l'amour, c'est au point de vue de l'amant que je me suis placé.⁴

Ce « je » que le lecteur prend initialement pour celui du narrateur semble finalement être celui de l'auteur qui se distancie de « l'amant » du roman, c'est-à-dire du héros. En évoquant son point de vue, ce « je » semble bien être celui de l'auteur organisant le récit⁵. On trouve d'autres occasions où la voix du romancier se fait entendre, notamment lors d'adresses au narrataire :

Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire combien...⁶

Cette irruption de « l'auteur » rompt avec la logique du récit à la première personne. Est-ce ce nouveau venu qui parle à la troisième personne ou bien le narrateur relaye-t-il ses paroles ? Cependant, dans la *Recherche*, le narrateur prend également soin de se distinguer de l'auteur du roman. Jean-Yves Tadié affirme ainsi :

[...] lorsque le narrateur dit à Albertine : « Je ne suis pas romancier », il affirme en même temps qu'il n'est pas Proust. [...] On comprend alors que le narrateur puisse dire : « La littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie ». Celui-ci devient écrivain à la fin du récit, Proust, lui, l'a toujours été.⁷

Le passage, dans *Albertine disparue*, où le narrateur essaie d'imaginer ce que ferait un écrivain qui émet les mêmes « vérités » que celles qu'il vient de tenir, confirme cette idée que le narrateur

¹ Notons que, selon Dorrit Cohn, ce serait Louis Martin-Chauffier, qui, en 1943, fut le premier critique à reconnaître que le « je » de Proust était « un faux je, un alibi, un trompe-l'œil, une création » dans son article « Proust et le double "Je" de quatre personnes ». (Cité par Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 107.)

² « Elle retrouvait la parole, elle disait : "Mon" ou "Mon chéri", suivi l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel". » *P*, p. 583.

³ Le narrateur, lui, ne peut pas parler de l'œuvre comme d'une fiction puisqu'elle est supposée être le récit de sa vie.

⁴ *P*, p. 697.

⁵ C'est ainsi que Michel Zérafra affirme que « le Narrateur ne doit pas être confondu avec Proust lui-même. » (*Personne et personnage*, op. cit., pp. 205-206.)

⁶ *Ibid.*, pp. 555-556.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 27.

n'est pas un « écrivain »¹.

Outre ces indices indiquant que le narrateur n'est pas l'auteur, Proust nie régulièrement dans ses propos personnels toute assimilation entre ses personnages et lui. Dans différentes lettres et articles, il souligne qu'il n'est pas le héros du roman². Proust affirme également dans des lettres à Paul Souday³ et à Jacques Boulenger⁴ qu'à la différence du narrateur, il n'a jamais rêvé de la haute société parisienne puisqu'il l'a toujours connue. Dans une lettre de 1919, il regrette ainsi l'incompréhension des lecteurs qui « s'imagin[ent] qu'il écri[t], en [se] fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de [sa] vie. »⁵ En effet, identifier l'auteur au narrateur est « un des vices de lecture les plus répandus »⁶ selon Wayne C. Booth. Or, cette assimilation est trompeuse : comme Gaëtan Picon le rappelle, le « je » du narrateur dépasse la personne biographique de Proust⁷. Par ailleurs, Jean-Yves Tadié prend soin de souligner que :

sans que tout soit lui, Proust a donné de lui-même à bien d'autres personnages [...] : loin de s'identifier au héros principal, l'auteur le déborde et donne de lui-même aux plus déshérités de ses personnages ; les ponts coupés avec la réalité, il n'y a pas de « clé » du narrateur.⁸

À la manière de Dostoïevski, l'auteur de la *Recherche* aurait disséminé un peu de lui dans tous ses protagonistes : sa voix est donc impossible à repérer de manière définitive. Comme l'écrit Luc Fraisse à propos des possibilités d'identification entre les personnages et l'auteur, « l'essentiel est que les pistes soient brouillées. »⁹ La voix de l'auteur ne peut être clairement discernée dans ce

¹ « Et j'imagine que si un écrivain émettait des vérités de ce genre, il dédierait le livre qui les contiendrait à une femme dont il se plairait ainsi à se rapprocher, lui disant : "Ce livre est le tien." » *AD*, p. 34.

² « Le "Je" est une pure formule, [...] » (Marcel Proust, « Lettre à Henri de Régner », 28 novembre 1920, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 975.) ; « Il y a un monsieur qui raconte et qui dit : Je ; [...] » (« Lettre à René Blum », 23 février 1913, *Ibid.*, p. 608.) ; « Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit : "Je" (et qui n'est pas moi) [...] » (Marcel Proust, « Swann expliqué par Proust » in *Essais et Article*, *op. cit.*, p. 558.)

³ « Comment, sachant probablement que j'ai toute ma vie connue des duchesses de Guermantes, n'avez-vous pas compris l'effort qu'il m'avait fallu faire pour me mettre à la place de quelqu'un qui n'en connaîtrait pas et souhaiterait d'en rencontrer ? Là comme pour le rêve, etc., etc., j'ai tâché de voir les choses par le dedans, d'étudier l'imagination. » Marcel Proust, « Lettre à Paul Souday », novembre 1920, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 973.

⁴ « J'aurais voulu écrire à votre frère qui n'a pas compris mon livre et surtout qui semble ignorer ce que fut ma jeunesse, mais je l'aurais assommé et je me serais bien fatigué. [...] Je trouve plus gracieux de prendre un air "va nu pieds" dans mes livres et de dire : "je n'étais pas sûr d'être invité". J'ai toujours ignoré ce genre de doutes mais le trouve plus seyant. » Marcel Proust, « Lettre à Jacques Boulenger », 15 juin 1922, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 1110.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à Paul Souday », 10 novembre 1919, citée par Philippe Chardin dans *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, *op. cit.*, p. 47.

⁶ « Un des vices de lecture les plus répandus naît de l'identification naïve de narrateurs de ce type, avec les auteurs qui les ont créés. Alors qu'en fait il y a toujours une différence, même si l'auteur en personne n'en était pas conscient au moment où il écrivait. L'auteur implicite, le "second moi" se réduit à un échafaudage de notre esprit, fait à l'aide d'éléments de l'histoire rapportée. Si l'un de ces éléments se réfère explicitement à un narrateur engagé dans l'histoire, notre perception de l'auteur découle en partie de la manière dont le *je* présent se rapporte à ce qu'il déclare montrer. » Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 94.

⁷ « Le *je* de la narration correspond non à l'histoire de Proust, mais à son expérience en entendant par expérience non seulement ce qu'un homme, au cours de sa vie, a fait, subi et signé de son nom, mais la somme de ses rencontres avec le monde. En fait, le *je* proustien est un *je impersonnel*. » (Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, p. 49.)

⁸ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Luc Fraisse, « Introduction », in Marcel Proust, *La Fugitive*, *op. cit.*, p. 38.

roman et le lecteur ne peut le prendre pour guide¹.

Enfin, l'auteur des *Faux-monnayeurs* tient, lui aussi, à marquer une nette distance entre lui et ses personnages. On trouve effectivement dans le roman des éléments établissant qu'Édouard n'est pas l'auteur de l'œuvre que nous lisons, bien que Gide s'amuse parfois malignement à suggérer le contraire². Par exemple, l'extrait qu'Édouard fait lire à Georges, appelé à faire partie de ses *Faux-monnayeurs*, diffère de celui du roman : cette conversation entre deux personnages parlant d'un troisième tombé dans le crime³ témoigne d'un style ampoulé, usant de nombreux subjonctifs passés⁴ et de tournures guindées⁵. De plus, les prénoms utilisés sont datés (Eudolfe et Audibert) et leur ridicule est même souligné par Georges⁶. Le style d'Édouard contraste ainsi fortement avec le reste du roman écrit par Gide. De plus, ce personnage de romancier se sépare nettement de l'auteur réel des *Faux-monnayeurs* lorsqu'il apprend la mort de Boris, qu'il refuse d'utiliser dans son roman :

Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n'aime pas les « faits divers ».⁷

Ainsi, puisque le roman que nous lisons, lui, explique le suicide de Boris et permet au lecteur de le comprendre, nous pouvons conclure qu'il ne s'agit pas de l'œuvre sur laquelle travaille Édouard. Celui-ci déclare refuser les « faits divers » alors que le suicide de Boris est tiré d'un fait réel dont Gide s'est inspiré pour écrire ce roman⁸. Par extension, l'auteur ne semble donc pas non plus se dissimuler derrière le narrateur puisque ce dernier ignore quel sera le sort de Boris et s'en inquiète dès la deuxième partie⁹. D'ailleurs, dans ses propos personnels, Gide souligne qu'il diffère de ses protagonistes. En effet, le *Journal des Faux-Monnayeurs* permet au lecteur de pénétrer les opinions de l'auteur sur ses personnages. On découvre ainsi qu'il n'a que peu d'affinités avec Édouard qu'il considère comme un écrivain raté qui ne parviendra jamais à écrire le roman qu'il projette¹⁰. Gide se dissocie sciemment de ce personnage et construit son œuvre de façon à établir une certaine

¹ Pour une étude plus complète de l'identification entre l'auteur et le héros-narrateur dans la *Recherche*, voir le travail de Michel Schneider intitulé, *L'Auteur, l'autre, Proust et son double*, (Paris, Gallimard, « NRF », 2014, 299 p.)

² C'est ainsi que Pierre Masson écrit « Édouard est un peu Gide » (*Lire Les Faux-Monnayeurs, op. cit.*, p. 50) pour noter plus loin « Gide est encore moins Édouard » (*op. cit.*, p. 54). Le romancier s'amuse à brouiller les pistes.

³ *FM*, pp. 348-349.

⁴ « Que le jeune Eudofle eût volé » ; « il eût voulu qu'Eudolfe lui racontât » *Ibid.*, p. 348.

⁵ « Certes non ! » ; « Parbleu ! » ; « Que n'écrivez-vous nos propos de ce soir ? » *Ibid.*, pp. 348-349.

⁶ « Eudolfe est un nom ridicule. Vous n'auriez pas pu le baptiser autrement ? » *Ibid.*, p. 350.

⁷ *Ibid.*, p. 375.

⁸ Le romancier se fonde sur un fait divers ayant eu lieu à Clermont-Ferrand où un étudiant de 15 ans se suicida en pleine classe. (Voir « Appendice », in *JFM*, p. 103-104.)

⁹ « Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. » *FM*, p. 215.

¹⁰ « Au surplus, ce pur roman, il ne parviendra jamais à l'écrire. [...] Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C'est un amateur, un raté. [...] Personnage d'autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi. Il me faut reculer et l'écarter de moi pour bien le voir. » *JFM*, p. 67.

distance entre eux. Tout comme Proust, il met dans la bouche d'Édouard des propos que lui ne tiendrait pas¹. Il précise encore dans son *Journal* :

« Je n'ai jamais rien pu inventer. » C'est par une telle phrase du *Journal d'Édouard* que je pensais le mieux me séparer d'Édouard, le distinguer... Et c'est de cette phrase au contraire qu'on se sert pour prouver que, « incapable d'invention », c'est moi que j'ai peint dans Édouard et que je ne suis pas romancier.²

L'auteur est ainsi surpris du malentendu dans lequel tombent ses lecteurs, passés à côté de cet indice qu'il juge pourtant clair. Édouard n'est donc pas le porte-parole de Gide et ce dernier témoigne sa reconnaissance aux critiques qui parviennent à les différencier³. De même, le romancier établit une distance entre lui et son narrateur puisqu'on peut lire dans son *Journal* :

Pour les Faux-Monnayeurs : [...] Il est certain que si Je, romancier, porte en moi le personnage d'Édouard, je dois porter également le roman qu'il écrit.⁴

La majuscule placée au pronom personnel suggère en effet que ce « Je » est un personnage à part entière : il est un écrivain rédigeant les aventures d'Édouard, lui-même homme de lettres⁵. Il semble ainsi que le narrateur ne soit pas Gide mais, comme chez Dostoïevski et Proust, un simple « je » qui n'est pas lui. D'ailleurs, lors des premières esquisses de son roman, notre auteur cherche à faire raconter l'histoire par un personnage incarné dans la diégèse : il imagine faire de Lafcadio, le héros des *Caves du Vatican*, le narrateur des *Faux-monnayeurs*⁶. Gide a donc initialement conçu son roman autour d'un être individualisé et identifié. Bien que, dans la version finale, le narrateur n'ait ni nom ni caractéristique, il semble bien demeurer un être subjectif, différent de Gide. Ce dernier, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, déplore ainsi le fait que les critiques cherchent à distinguer sa pensée au sein de son roman :

(Ils cherchent à savoir mon opinion. Mon opinion je n'en ai cure, je ne suis plus quelqu'un mais plusieurs — d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance.) [...] C'est ce qui rend toute discussion si difficile. J'abandonne aussitôt *mon* point de vue.⁷

Gide fait donc de sa capacité à s'effacer une des caractéristiques de son roman, empêchant le lecteur de trouver un personnage relayant sa pensée au sein de son œuvre⁸.

¹ « Je crois qu'il faut mettre tout cela dans la bouche d'Édouard — ce qui me permettrait d'ajouter que je ne lui accorde pas tous ces points, si judicieuses que soient ses remarques [...]. » *Ibid.*, p. 66.

² André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 949.

³ « Combien je vous sais gré (en particulier) de parler de mon personnage d'Édouard comme vous faites, et d'établir si finement le départ entre lui et moi. » André Gide, « Lettre à Edmond Jaloux », 24 juillet 1927, in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2004, p. 252.

⁴ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 794.

⁵ Daniel Moutote écrit d'ailleurs : « Qui croit encore à la présence réelle de Gide dans son roman ? André Gide est une sorte de raison sociale qui ne trompe plus personne. Quand on lit le livre, ce n'est pas le nom mis en tête avant le titre qui paraît, mais un "Je" essentiellement trompeur. » (*Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 67.)

⁶ « J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. [...] Je ne suis pas assuré que cela rétrécirait la portée du livre mais cela me retiendrait d'aborder certains sujets, d'entrer dans certains milieux, de mouvoir certains personnages... » *JFM*, p. 13.

⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁸ David Keypour confirme cette distance entre la personne de Gide et l'auteur implicite des *Faux-monnayeurs* dans *André Gide, écriture et réversibilité* (« La personne biographique d'André Gide restera distincte de l'auteur implicite qui organise

On constate ainsi que Dostoïevski, Proust et Gide¹ font tous en sorte qu'il soit impossible de distinguer clairement leur pensée dans leur roman. Dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*, l'auteur demeure insaisissable, car dissocié entre différentes voix : il refuse ainsi d'être un guide inscrit dans le corps du texte et que le lecteur pourrait suivre sans crainte. Ce dernier prend alors peu à peu conscience que sa lecture n'est pas un chemin balisé : le narrateur se révèle être un principe d'incertitude et l'auteur demeure caché.

(c) *Des personnages dignes de confiance ?*

Puisque, dans les romans que nous examinons, le narrateur est un être instable et que la voix de l'auteur est impossible à distinguer clairement, le lecteur ne peut plus se tourner que vers les protagonistes pour obtenir une parole fiable et porteuse de vérité. Un personnage peut en effet jouer le rôle du chœur et suggérer des conclusions au lecteur, à la manière d'Alceste dans *Le Misanthrope*, du docteur Pascal dans *Les Rougon-Macquart* ou de Renoncour dans *Manon Lescaut*. Cependant, distinguer une voix digne de confiance n'est pas évident : Vincent Jouve rappelle que « [L]a compétence d'un personnage n'est valorisée que si elle est sanctionnée comme positive par le récit, ce qui n'est pas toujours le cas. »² Le critique distingue ainsi trois étapes dans la démarche du lecteur interprétant pour identifier un protagoniste fiable : tout d'abord la « reconstruction de l'image du narrateur comme instance psycho-sociale instaurant un système de valeurs », puis la « réception idéologique du personnage » et enfin, la « réception herméneutique du personnage (à travers la mise en relation de son marquage idéologique avec l'axiologie du narrateur). »³ Or, il semble que cette valorisation d'un protagoniste par rapport à un système de valeurs instauré par le narrateur s'avère problématique dans chaque roman de notre corpus. En effet, comment identifier un personnage idéologiquement fiable quand le narrateur n'instaure pas de systèmes de valeurs stables ? Peut-on tout de même trouver dans nos romans un protagoniste jouant le rôle de guide et indiquant au lecteur quel chemin suivre ?

On ne trouve ainsi dans *Les Frères Karamazov* aucune figure de guide. Le narrateur n'indique pas au lecteur quel chemin prendre dans le roman : il ne fait qu'observer de loin et est régulièrement

le roman des *Faux-monnayeurs* ; celui-ci à son tour ne se confondra pas avec celui qui parle dans le roman et que nous appellerons le narrateur. Ce narrateur qui, dès la 5^e page du roman, se signale en disant "je", se situe, par rapport à André Gide, citoyen et homme de lettres, dans une seconde distance. [...] C'est dire que ce narrateur est une *instance fonctionnelle et linguistique*. » *op. cit.*, p. 110.)

¹ Philippe Lejeune souligne d'ailleurs l'« ambiguïté » que Gide met consciemment en place au sein non seulement de ses récits autobiographiques mais également de la totalité de son œuvre (*Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 166). Il constate ainsi : « Malaise des lecteurs contemporains devant l'indécision de l'auteur ; des lecteurs actuels, devant l'évanescence de l'œuvre : cette espèce de contradiction ou de perplexité au niveau de la lecture est justement l'effet de "l'espace autobiographique" gidien, qui exclut à la fois la seule lecture romanesque des textes et leur pure réduction biographique. » (*op. cit.*, p. 187.)

² Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 102

incapable de donner des explications. De plus, il ne tire aucune morale des faits et le roman se termine sans conclusion de sa part. Face à ce manquement du narrateur, d'autres protagonistes paraissent plus à même de représenter un système de valeurs en accord avec les normes de l'œuvre.

On pense d'abord au *starets* Zosime qui est présenté comme un personnage de sage dès le chapitre II du livre I, lorsque le narrateur souligne la confiance absolue qu'Aliocha et le peuple ont en lui¹. Ce protagoniste semble même avoir le don quasi surnaturel de comprendre les cœurs². Malheureusement, le *starets* se révèle n'être pas clair dans ses indications : non seulement ses auditeurs s'interrogent sur le sens de ses mots, mais lui-même n'est pas certain de leur signification. Alors que le benjamin des Karamazov l'interroge en soulignant que « [ses] paroles manquent de clarté », il répond :

— Не любопытствуй. Показалось мне вчера нечто страшное... словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд. Был такой у него один взгляд... так что ужаснулся я в сердце моем мгновенно тому, что уготовляет этот человек для себя. Раз или два в жизни видел я у некоторых такое же выражение лица... как бы изображавшее всю судьбу тех людей, и судьба их, увы, сбылась.³

Le sage Zosime laisse son énigme en suspens : bien qu'il affirme avoir lu dans le regard de Dmitri un destin tragique, il ne précise pas ce qu'il entend par là. Or, en plus de ces paroles sibyllines, il adopte des attitudes mystérieuses et oriente les protagonistes et le lecteur vers une mauvaise interprétation : son salut jusqu'à terre devant Dmitri laisse penser que ce dernier se rendra coupable de meurtre⁴. Même le jeune homme semble en être persuadé au vu de sa réaction effrayée⁵. Ce salut pousse ainsi les protagonistes et le lecteur à l'erreur en suggérant que Dmitri est un futur assassin :

¹ «Знал Алеша, что так именно и чувствует и даже рассуждает народ, он понимал это, но то, что старец именно и есть этот самый святой, этот хранитель божьей правды в глазах народа, — в этом он не сомневался нисколько и сам вместе с этими плачущими мужиками и больными их бабами, протягивающими старцу детей своих.» *БК*, p. 43. [« Aliocha savait que le peuple sent et même raisonne ainsi et que le starets fût précisément ce saint, ce dépositaire de la vérité divine aux yeux du peuple, il en était persuadé autant que ces paysans et ces femmes malades qui lui tendaient leurs enfants. » *FK*, p. 29.]

² «Про старца Зосиму говорили многие, что он, допуская к себе столь многие годы всех приходивших к нему исповедовать сердце свое и жаждавших от него совета и врачебного слова, до того много принял в душу свою откровений, сокрушений, сознаний, что под конец приобрел прозорливость уже столь тонкую, что с первого взгляда на лицо незнакомого, приходившего к нему, мог угадывать: с чем тот пришел, чего тому нужно и даже какого рода мучение терзает его совесть, и удивлял, смущал и почти пугал иногда пришедшего таким знанием тайны его, прежде чем тот молвил слово.» *БК*, pp. 40-41. [« À propos du starets Zosime, beaucoup racontaient qu'à force d'accueillir depuis de nombreuses années tous ceux qui venaient épancher leur cœur, avides de ses conseils et de ses consolations, il avait, vers la fin, acquis une grande perspicacité. Au premier coup d'œil sur un inconnu, il devinait pourquoi il était venu, ce qu'il lui fallait et même ce qui tourmentait sa conscience. » *FK*, pp. 27-28.]

³ *БК*, pp. 347-348. [« — Ne sois pas curieux. Hier, j'ai eu une impression terrible ; il m'a semblé lire toute sa destinée. Il a eu un regard... qui m'a fait frémir en songeant au sort que cet homme se préparait. Une fois ou deux dans ma vie, j'ai vu chez certaines personnes une expression de ce genre, qui paraissait révéler leur destinée, et celle-ci s'est accomplie, hélas ! » *FK*, p. 306].

⁴ Rakitine affirme ainsi à Aliocha à propos du geste du *starets* : «убийце в ноги поклон.» *БК*, p. 100. [« devant un assassin, des courbettes. » *FK*, p. 84]

⁵ «Дмитрий Федорович стоял несколько мгновений как пораженный: ему поклон в ноги — что такое? Наконец вдруг вскрикнул: "О боже!" — и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты.» *БК*, p. 96. [« Dmitri Fiodorovitch demeura quelques instants comme pétrifié ; se prosterner devant lui, que signifiait cela ? Enfin, il s'écria : "ô mon Dieu !" , se couvrit le visage de ses mains et s'élança hors de la chambre. » *FK*, p. 79.]

le *starets* entraîne ainsi le lecteur dans un cul-de-sac. Néanmoins, il demeure un être positif dans l'esprit du lecteur et les propos qu'il tient avant sa mort sonnent comme de précieuses leçons de vie. Cependant, alors que son statut de mentor et de guide semble se confirmer, le *starets* disparaît, laissant ses gestes et ses propos énigmatiques inexplicables. De plus, ce personnage si positif voit son corps se décomposer plus vite que la moyenne, ce qui remet en cause son statut de saint¹. Bien que ce lien entre la moralité du *starets* et sa sainteté semble relativement superficiel, il peut tout de même faire douter le lecteur : le *starets* n'est peut-être pas un être si positif. Ainsi, non seulement, la voix du *starets* disparaît, mais en plus, son statut de saint est ébranlé². Ce personnage ne joue donc le rôle de guide que de façon ponctuelle et insatisfaisante.

Un autre personnage pouvant indiquer le chemin au lecteur est Aliocha. En effet, les personnages du roman le considèrent comme un homme honnête ne mentant jamais, voir même un « ange »³. Même Fiodor Pavlovitch déclare à son fils : « Je suis persuadé que tu parles sincèrement, et que tu vois juste. »⁴ Mais cette image de porteur de vérité est-elle exacte ? Certes, il est un homme honnête, bon et pieux, mais il n'apparaît pas comme un véritable « juste ». En effet, il se rend coupable de plusieurs fautes : il ment à son frère⁵, et peut-être même à Lise, comme nous l'avons vu plus haut⁶. Il désobéit à son *starets* en ne cherchant pas Dmitri la nuit du meurtre⁷ : pris de peur, il se réfugie au monastère et abandonne son frère⁸. Ainsi, on peut même aller jusqu'à affirmer, avec

¹ «[...] ожидание тления и тлетворного духа от тела такого почившего есть суцная нелепость, достойная даже сожаления (если не усмешки) относительно малой веры и легкомыслия изрекшего вопрос сей. Ибо ждали совершенно противоположного.» БК, р. 400. [« L'idée qu'un tel mort pût se corrompre et sentir mauvais leur parut absurde et fâcheuse (sinon comique), à cause du peu de foi et de la frivolité qu'elle révélait, car on attendait précisément le contraire. » FK, p. 356.]

² Konstantin Léontiev regrette ainsi cette mauvaise odeur du corps *starets* qu'il trouve injustifiée : cela fait chuter ce personnage du statut de saint qu'il aurait bien voulu lui donner et affaiblit l'argumentaire chrétien qu'il tient à distinguer dans *Les Frères Karamazov*. (voir Konstantin Léontiev, « Au sujet de l'amour universel », in *La Légende du grand inquisiteur de Dostoïevski*, trad. Luba Jurgenson, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2004, p. 77.)

³ Cette comparaison est faite par Fiodor Pavlovitch, Mme Khokhakov et même Dmitri.

⁴ FK, p. 145. [«И верю, что веришь и искренно говоришь. Искренно смотришь и искренно говоришь.» БК, р. 166.]

⁵ «Люблю я тебя за то, что ты всегда всю цельную правду скажешь и ничего не утаишь! — радостно смеясь, воскликнул Митя. [...] Вот мой план, и сие непреложно. Одобряешь? [...] — Одобряю, — сказал Алеша, не желая ему противоречить.» БК, pp. 913-914. [« Je t'aime, parce que tu dis toujours la vérité entière, sans rien cacher! dit Mitiia radieux. [...] “Voilà mon plan, il est irrévocable. L'approuves-tu? [...] — Oui” dit Aliocha pour ne pas le contredire.» FK, pp. 797-798.]

⁶ Voir la section II. B. 2. b. de ce travail.

⁷ Après sa conversation avec Ivan, il rentre au monastère et ensuite reste au chevet de son *starets*. Ainsi, il n'arrête pas le meurtre, alors qu'il l'aurait sûrement pu, allant ainsi à l'encontre de l'ordre de son *starets* et de sa volonté.

⁸ «[...] вдруг мелькнул у него в уме образ брата Дмитрия, но только мелькнул, и хоть напомнил что-то, какое-то дело спешное, которого уже нельзя более ни на минуту откладывать, какой-то долг, обязанность страшную, но и это воспоминание не произвело никакого на него впечатления, не достигло сердца его, в тот же миг вылетело из памяти и забылось.» БК, pp. 415-416. [« Soudain l'image de Dmitri lui apparut, la durée d'un instant ; il se rappela vaguement une affaire urgente, un devoir impérieux à remplir, mais ce souvenir ne lui fit aucune impression, ne parvint pas jusqu'à son cœur, s'effaça aussitôt de sa mémoire. » FK, pp. 368-369.]

Jacques Madaule¹, Boulgakov² et Motchoulski³ qu'il partage une part de culpabilité dans le meurtre de son père. De plus, une fois éclairé par Dieu, Aliocha a des réactions difficiles à comprendre pour le lecteur. En effet, il n'est pas tant un mentor qu'un enquêteur que l'on suit tant bien que mal. D'ailleurs, il se tait beaucoup et préfère écouter parler autrui. Ses seuls grands discours ont lieu devant Lise lors de leurs fiançailles et face aux enfants, après l'enterrement d'Ilioucha : il ne s'exprime jamais sur le meurtre de son père. De plus, il croit ses frères innocents et va, pour cela, jusqu'à nier la réalité (en l'occurrence l'existence de la lettre que Dmitri a écrit à Katia)⁴. Or, dans ce cas de figure, Aliocha, laisse, à son tour, planer une énigme en refusant de désigner un coupable⁵. Et même, le lecteur constatera par la suite qu'Aliocha se trompe lorsqu'il affirme qu'Ivan n'est pas responsable de la mort de leur père puisque ce dernier y a bien participé plus ou moins consciemment. Enfin, bien que le dernier discours d'Aliocha ait effectivement une portée morale, il se détache de l'intrigue du roman et n'a pas valeur de conclusion à l'intrigue. Aliocha ne se révèle donc pas être un guide satisfaisant pour le lecteur.

Il semble donc que dans *Les Frères Karamazov* aucun personnage ne puisse indiquer au lecteur quoi penser. Le *starets* Zosime disparaît relativement tôt dans le roman et les agissements d'Aliocha demeurent mystérieux pour le lecteur. Ce dernier ne peut donc pas se fier aux protagonistes pour jouer le rôle de chœur, commenter l'intrigue et tirer une conclusion éclairante à la fin du roman.

De même, il est difficile de trouver dans la *Recherche* des personnages capables de guider le lecteur et de formuler des idées que celui-ci peut croire sans hésitation. Il existe pourtant dans le roman des protagonistes dont les propos semblent fiables, comme la grand-mère du narrateur qui, comme on l'a vu, est une « lectrice » éclairée⁶. Malheureusement, celle-ci meurt dans *Le Côté de Guermantes*, moment à partir duquel ses sages paroles ne sont plus relayées que dans les souvenirs d'autrui. Dans la suite du récit, cependant, la mère du narrateur remplace la grand-mère et adopte

¹ « C'est ainsi que les frères Karamazov se dressent en face de leur père et que l'un, finalement, le tuera, mais ils sont tous complices de ce meurtre et, par conséquent, tous parricides. » Jacques Madaule, « Dostoïevski et Claudel », in *Dostoïevski et les lettres françaises, op. cit.*, p. 103.

² « D'un point de vue objectif, on pourrait considérer Aliocha comme complice par négligence, au même titre qu'Ivan. » Serge Boulgakov, « Ivan Karamazov, personnage du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, comme type philosophique », in *La Légende du grand inquisiteur de Dostoïevski, op. cit.*, p. 292.

³ « Tous, consciemment ou demi-consciemment, ont désiré sa mort et c'est leur désir qui a poussé Smerdiakov au forfait : il a été leur docile instrument. La *pensée meurtrière* d'Ivan s'est transformée en la *passion destructrice* de Dmitri et l'*action criminelle* de Smerdiakov. Ils sont activement coupables, Aliocha passivement. Il savait et il a permis, il *pouvait* sauver son père et il ne l'a pas fait. » Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre, op. cit.*, pp. 501-502.

⁴ « Такого документа быть не может! — с жаром повторил Алеша. — Не может быть, потому что убийца не он. » БК, p. 720. [« — Pareille lettre ne peut exister, répéta Aliocha avec fougue, car ce n'est pas Mitia l'assassin. » FK, p. 629.]

⁵ Il se contente ainsi de répondre « Tu le sais bien » (FK, p. 630. [« Ты сам знаешь кто » БК, p. 720.]) à Ivan lorsque celui-ci lui demande qui a tué leur père.

⁶ Voir la section II. B. 3. B. de ce travail.

ses idées. Malheureusement, ce protagoniste s'efface derrière son deuil : quand elle accompagne son fils à Venise, elle demeure en retrait, plongée dans les œuvres favorites de sa mère tandis que, dans *La Prisonnière*, elle ne s'exprime que par lettre et n'est jamais présente dans le roman. De plus, elle se révèle aveugle face à la réalité de la société comme en témoigne son interprétation du mariage de la nièce de Jupien : elle y voit la rançon de la vertu et le narrateur celle du vice¹.

Un autre personnage pourrait faire office de commentateur sage : Jupien se révèle en effet avoir des principes stables. Il est ainsi un personnage qui observe, s'occupant du baron de Charlus et blâmant Morel quand celui-ci a une aventure avec le neveu de son ancien protecteur². De plus, il a été adoubé par la grand-mère du narrateur dès *Du Côté de chez Swann*, lorsqu'elle déclare qu'il est « l'homme le plus distingué, le mieux qu'elle eût jamais vu »³. Cependant, ce personnage secondaire ne s'exprime que de façon ponctuelle : il ne propose aucune réflexion générale sur l'expérience du héros. De plus, comment le lecteur peut-il faire confiance à un protagoniste que le narrateur nomme lui-même « immoral »⁴ ? Ainsi, malgré qu'il soit fait cas de lui, il demeure une voix minée par son « vice » initial et trop rare pour jouer le rôle de chœur.

Puisqu'il est possible de dissocier la voix du héros et celle du narrateur, ce dernier pourrait être considéré comme un guide valable. En effet, il est celui qui a vécu, qui a eu de nombreuses expériences et qui, désormais, jette un regard réflexif sur le passé. De plus, il se permet de formuler de nombreuses lois, en apparence générales, sur l'homme. Cependant, il demeure inapte à révéler la réalité de la vie d'Albertine. De plus, comme nous l'avons déjà vu, il apparaît souvent insincère, voire menteur. Par exemple, il affirme connaître clairement « la vérité subjective »⁵ de ses agissements passés mais il admet être toujours incapable d'en comprendre « la vérité objective »⁶. Son expérience ne lui a donc pas permis de devenir un être fiable et porteur de vérité⁷. En effet, le narrateur, dont la voix se distingue de celle du héros, laisse souvent le lecteur se tromper. Il garde

¹ « C'est la récompense de la vertu. C'est un mariage à la fin d'un roman de Mme Sand » dit ma mère. « C'est le prix du vice, c'est un mariage à la fin d'un roman de Balzac », pensai-je. » *AD*, p. 236.

² « Jupien était sincère dans son indignation ; chez les personnes dites immorales, les indignations morales sont tout aussi fortes que chez les autres et changent seulement d'objet. » *Ibid.*, p. 257.

³ *CS*, p. 20.

⁴ *AD*, p. 257.

⁵ *P*, p. 850.

⁶ « [...] je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais ; aujourd'hui j'en connais clairement la vérité subjective. Quant à la vérité objective, c'est-à-dire si les intuitions de cette nature saisissaient plus exactement que mon raisonnement les intentions véritables d'Albertine, si j'ai eu raison de me fier à cette nature et si au contraire elle n'a pas altéré les intentions d'Albertine au lieu de les démêler, c'est ce qu'il m'est difficile de dire. » *Ibid.*, p. 850.

⁷ Ainsi, nous ne sommes pas d'accord avec Wayne C. Booth lorsqu'il affirme que la *Recherche* « [...] is the story of how Marcel becomes a reliable narrator. » (*The Rhetoric of fiction, op. cit.*, p. 292.) Dans *Le Propre de la fiction (op. cit.*, p. 118) Dorrit Cohn cite d'ailleurs les propos de Germaine Brée qui ajoute, après avoir remarqué que Proust généralise peut-être trop : « Cependant ici encore, la structure du roman apporte ses rectifications et ses garde-fous. Seul le narrateur se trouve engagé dans ces décrets de la raison [...]. [...] si proche soit-il du narrateur, Proust ne se confond pas avec lui. [...] Lorsque [...] le narrateur veut étendre à notre vie les conclusions qu'il a tirées de la sienne, nous pouvons fort bien le récuser sans que le monde proustien en soit ébranlé. » (Germaine Brée, *Du Temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 260-261.)

parfois le silence sur ses erreurs passées, ce qui désoriente d'autant plus le lecteur que, d'habitude, il souligne les méprises du héros¹. De plus, son expérience lui donne une certaine autorité sur son moi passé, et lui permet d'en corriger les erreurs. Par exemple, lors de l'épisode de la fuite d'Albertine, le lecteur peut lire :

L'épouser, c'est ce que j'aurais dû faire depuis longtemps, [...] c'est cela qui lui a fait écrire sa lettre dont elle ne pense pas un mot ; c'est seulement pour réussir cela qu'elle a renoncé pour quelques heures à ce qu'elle doit désirer autant que je désire qu'elle le fasse : revenir ici. Oui c'est cela qu'elle a voulu, c'est cela l'intention de son acte, me disait ma raison compatissante ; mais je sentais qu'en me le disant ma raison se plaçait toujours dans la même hypothèse qu'elle avait adoptée depuis le début. Or je sentais bien que c'était l'autre hypothèse qui n'avait jamais cessé d'être vérifiée.²

On constate ainsi qu'il s'opère un changement de voix au milieu de l'avant-dernière phrase : la partie soulignée par nos soins laisse soudain entendre le narrateur qui signale la fausseté de la première affirmation et la justesse de l'hypothèse « qui n'avait jamais cessé d'être vérifiée ». Les paroles du narrateur semblent donc dévoiler la vérité à propos des émotions d'Albertine : celle-ci souhaitait sincèrement quitter le narrateur et ne plus revenir. Cependant, un nouveau retournement de situation a lieu lors de la réception de la dernière lettre d'Albertine dans laquelle la jeune fille demande si elle peut revenir chez le héros³. Le lecteur, ayant plus tôt fait confiance au narrateur, découvre alors que les divagations du héros se persuadant qu'Albertine ne souhaitait que revenir sont en réalité justes. L'erreur résidait dans cette seconde hypothèse (qu'Albertine ne voulait pas revenir) que le narrateur semblait valider. Ce dernier a ainsi favorisé la méprise du lecteur.

De même, il arrive que la parole du héros se mixe avec celle du narrateur. Lorsque le premier reçoit le télégramme annonçant qu'Albertine est en réalité toujours vivante, on peut lire :

Et si quand Swann m'avait demandé de revoir Gilberte cela m'avait paru l'incommodité d'accueillir une morte, pour Albertine, la mort — ou ce que j'avais cru la mort — avait fait la même œuvre que pour Gilberte la rupture prolongée.⁴

Ce passage correctif entre tirets suggère donc que la nouvelle qu'Albertine est vivante est certaine. De plus, le sujet de ce passage étant une analyse rétrospective des émotions du héros, établissant un lien entre deux périodes différentes de sa vie, le lecteur croit naturellement que le narrateur en est à l'origine. Cependant, on découvre par la suite que cette nouvelle est fautive : cette rectification provenait donc du héros lui-même, lequel se trompait. Ainsi, cette méprise ponctuelle dévoile la difficulté pour le lecteur de distinguer la voix du narrateur de celle du héros et donc de

¹ Par exemple, dans *Albertine disparue* (p. 57), nous entendons la voix du héros souhaitant qu'Albertine meure : « Ah ! s'il lui en était arrivé un [d'accident] [...] ». Or, la voix du narrateur au début du paragraphe suivant corrige immédiatement ces indications : « La suppression de la souffrance ? Ai-je pu vraiment le croire [...] ? » Le lecteur est ainsi habitué à voir les erreurs du héros rectifiées par le narrateur âgé.

² *AD*, p. 6. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

faire confiance à la première¹. De plus, comme le souligne Vincent Descombes, même les propos du narrateur sont à interroger, puisqu'ils sont des commentaires subjectifs de ses propres expériences².

Il semble ainsi impossible de distinguer des personnages fiables dans la *Recherche* et particulièrement dans le « roman d'Albertine ». Le narrateur donne en effet systématiquement une raison de se méfier des paroles d'autrui. Andrée dit une chose et son contraire³ ; les résultats de l'enquête de Saint-Loup ne sont pas fiables puisque celui-ci peut avoir comploté avec Albertine⁴ ; la douceuse de Balbec aurait « la maladie du mensonge »⁵ et Aimé, envoyé à Tours puis à Balbec, pourrait lui aussi mentir pour faire plaisir à son employeur⁶. Ainsi, il n'existe aucune voix sûre s'exprimant sur Albertine : toutes sont remises en cause. On constate donc que, dans le roman de Proust, et particulièrement dans le « roman d'Albertine », aucun personnage n'est apte à jouer le rôle de guide et à donner au lecteur des indications pertinentes et justes à propos des mystères de l'œuvre. D'ailleurs, cette absence de personnages fiables fut reprochée à Proust par Mauriac, lequel lui écrivit ainsi dans une lettre de mai 1922 :

Il manque à vos villes maudites les dix justes qu'il est vrai que Dieu n'y trouva pas... Faute de ces dix justes, je souffre dans votre livre d'un défaut de proportion : on y a le sentiment que Sodome et Gomorrhe se confondent avec l'Univers. *Une seule figure de Saint* aurait suffi à tout rétablir.⁷

Et ainsi la *Recherche* ne propose-t-elle pas de personnages-témoins ou de personnages foncièrement positifs pour dicter les bonnes réponses à son lecteur.

Il n'y a pas non plus, dans *Les Faux-monnayeurs*, de protagonistes à même de remplacer la voix de l'auteur. Comme nous l'avons déjà vu, le narrateur est un être changeant et instable⁸. De plus, bien qu'il s'exprime sur l'évolution du récit dans le dernier chapitre de la deuxième partie, il ne commente pas la péripétie finale. En effet, seul Édouard expose ses réflexions à propos de la mort de Boris et le narrateur, lui, se contente de donner des informations factuelles, comme le fait que les responsables de ce « suicide » ne sont pas inquiétés. Certes, le narrateur prend tout de même

¹ Cette instabilité de la voix narrative est étudiée de façon plus approfondie dans le I. B. 3. de ce travail.

² « Dans la *Recherche*, un seul personnage vit une aventure intellectuelle qu'il commente pour nous. Nous risquons alors d'oublier que le commentaire fait partie du récit. Nous sommes tentés de prendre les réflexions du narrateur pour le propos philosophique du roman. » Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, pp. 40-41.

³ « [...] une conversation qu'André eût avec moi à peu près six mois après celle que j'ai rapportée et où ses paroles furent si différentes de ce qu'elle m'avait dit la première fois. » *AD*, p. 175.

⁴ « D'ailleurs ne valait-il pas mieux que j'y allasse moi-même, maintenant que j'avais découvert la méchanceté, jusqu'ici insoupçonnée de moi, de Saint-Loup ? Qui sait s'il n'avait pas organisé tout un complot pour me séparer d'Albertine ? » *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁶ « [...] qu'Aimé n'était pas très véridique et que voulant paraître bien gagner l'argent que je lui avais donné, il n'avait pas voulu revenir bredouille et avait fait dire ce qu'il avait voulu à la blanchisseuse. » *Ibid.*, p. 110.

⁷ Mauriac, « Lettre de Mauriac à Proust », mai 1922, in Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, p. 1087.

⁸ Voir la section I. B. 3. de ce travail.

parti : il regrette que Ghéridanisol ne se repente pas de son crime¹, le présente indirectement comme « corrompu »² et parle de son « inhumanité »³. Cependant, il se tait à propos de la fin tragique de Boris, lequel n'est pas évoqué une seule fois dans le passage suivant sa mort. On constate même que le mot final du récit revient à Édouard. Le narrateur, lui, n'ajoute rien et ne propose pas de conclusion à son œuvre.

Dans ce cas, Édouard pourrait-il être celui dont les paroles résonnent comme des commentaires pertinents de l'œuvre ? En effet, sa voix est beaucoup représentée dans le roman, puisqu'à travers son journal, il est celui qui parle le plus après le narrateur. Et même, l'œuvre s'achève sur ses mots. De plus, il est présenté par les autres personnages (Olivier et Laura par exemple) comme un héros, un sage même, prêt à secourir une femme en détresse, donner un toit à un adolescent sans domicile, réunir un grand-père avec son petit-fils et soutenir financièrement la pension Azais. Ainsi, il soustrait Olivier à la mauvaise influence de Passavant et cherche à remettre Georges sur le droit chemin. Tous ces actes de bravoure poussent H. J. Nersoyan à écrire :

Dans *Les Faux-monnayeurs* Édouard montre toujours la Voie. Dans le monde du roman, il *est* la voie. Sa grande passion est de parvenir à la vérité, et toutes les fois qu'il est totalement engagé dans ce qu'il fait, il est entouré de lumière.⁴

Ces louanges dithyrambiques nous semblent pourtant devoir être nuancées. Car le statut positif d'Édouard est remis en cause par le narrateur, d'abord discrètement, lorsqu'il sous-entend que l'appel de Laura n'est pas la raison principale de son retour et qu'il est un être lascif dont la priorité est d'aller au bordel⁵, puis ouvertement, au chapitre VII partie 2 où il est suggéré qu'il tend l'oreille à de diaboliques propositions⁶. Édouard est ici démasqué par le narrateur : ses actes en apparence positifs sont en réalité motivés par l'égoïsme. Ce personnage n'est pas aussi bon qu'il le paraît et son jugement final à propos de Boris force le lecteur à se détacher définitivement de lui. Alors que le jeune garçon suscite pitié et sympathie, les critiques d'Édouard, qui le considère lâche et égoïste, apparaissent comme de cruelles indécitesses. Il ne fait pas preuve d'empathie face au geste désespéré du jeune garçon et n'en parle qu'en fonction de son utilité dans son roman⁷ : Édouard est déçu parce que Boris a échappé à son expérience et ne peut plus lui servir de modèle. Ainsi les paroles de ce protagoniste n'apparaissent-elles plus dignes de confiance au lecteur puisqu'il

¹ « Passagère défaillance, qu'il se reprocha par la suite, bien plus hélas ! qu'il ne se repentit de son crime. » *FM*, p. 375

² « Georges n'était pas si corrompu que son admiration pour Ghéridanisol ne cédât enfin à l'horreur. » *Ibid.*, p. 375.

³ « On préfère tout supposer, plutôt que l'inhumanité d'un être si jeune [...]. » *Ibid.*, p. 375.

⁴ H. J. Nersoyan, « Signification religieuse des Faux-monnayeurs », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975, op. cit.*, p. 223.

⁵ *FM*, p. 74.

⁶ « À quels sophismes prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui. » *Ibid.*, p. 215.

⁷ « C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. [...] Il me déplaît d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas. » *Ibid.*, pp. 375-376.

accuse le seul être vraiment innocent de l'œuvre. De plus, plus tôt dans le roman, Édouard lui-même remet sa propre parole en question¹. Il est donc un être trop changeant pour être capable de sincérité². Laura dit d'ailleurs de lui que « [s]on être se défait et se refait sans cesse. »³ Édouard n'est donc pas un guide convenable pour le lecteur puisque lui-même change régulièrement de direction, et même, parfois, va à l'encontre du système de valeurs instauré par le narrateur.

Y a-t-il un autre personnage faisant figure de sage dans le roman ? Peut-être pourrions-nous trouver un appui stable en Bernard, devenu sûr de lui à la fin de l'œuvre ? Il semble en effet avoir acquis une certaine sagesse à la suite de son combat avec l'ange⁴. Cependant, malgré son évolution positive, il se tait après avoir discuté de son avenir avec Édouard. Il ne commente pas la mort de Boris alors qu'il pourrait en être considéré en partie responsable : Bernard avait en effet promis de veiller sur lui⁵ et le narrateur souligne plusieurs fois que Boris souffre de l'absence de son ami⁶. Il ne s'est donc pas montré à la hauteur de sa promesse.

On trouve encore d'autres personnages dont les propos sonnent comme des leçons, des commentaires, voire des prophéties. Parmi eux, on trouve Pauline, dont la sortie devant Édouard semble juste et légitime. Cependant, non seulement elle n'a que très rarement la parole mais, de plus, elle s'avère reconnaissante de la mort de Boris qui lui ramène son fils. De même, le discours que tient Strouvilhou à Passavant semble valable⁷. Cependant, puisqu'il provient d'un personnage systématiquement présenté comme malfaisant, le lecteur peut difficilement prendre ses propos comme une « leçon » du roman.

Il ne semble donc pas y avoir dans *Les Faux-monnayeurs* de personnages foncièrement positifs, dont les opinions fourniraient au lecteur les clefs du roman⁸. Et en effet, Gide écrivait dans

¹ « De tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai. » *Ibid.*, p. 116.

² « Que cette question de la sincérité est irritante ! *Sincérité !* quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle. Je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi que moi-même. » *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 198

⁴ « Sa lutte avec l'ange l'avait mûri. » *Ibid.*, p. 337.

⁵ « Je le protégerais, l'aiderais, me ferais son précepteur, son ami. » *Ibid.*, p. 213.

⁶ « Le monde entier lui paraissait désert. Sa mère était trop loin de lui, toujours absente ; son grand-père, trop vieux ; même Bernard n'était plus là, près duquel il prenait confiance. Une âme tendre comme la sienne a besoin de quelqu'un vers qui porter en offrande sa noblesse et sa pureté. » *Ibid.*, p. 364 ; « Boris voyait confusément Bernard s'agiter. Il crut que c'était sa façon de prier et prit garde de ne point l'interrompre. Pourtant il aurait voulu lui parler, car il sentait une grande détresse. S'étant levé, il s'agenouilla au pied de son lit. Il aurait voulu prier, mais ne pouvait que sangloter [...]. Bernard et l'ange étaient trop occupés pour l'entendre. » *Ibid.*, pp. 335-336.

⁷ W. Wolfgang Holdheim rappelle d'ailleurs que « Gide joue à mettre ses idées préférées dans la bouche de personnages dépourvus de prestige. (Ainsi sa critique des symbolistes fait figure d'une tentative de séduction de la part de Passavant ; c'est Strouvilhou qui formule sa critique de la littérature toute faite ; et ses réflexions sur les paradoxes du roman se présentent comme les propos contradictoires d'un Édouard que sa fausse situation rend incapable de penser clairement.) » (« *Les Faux-monnayeurs*, roman d'artiste », in *Sur « Les Faux-monnayeurs »*, *op. cit.*, p. 92.)

⁸ Jean-Michel Wittmann remarque ainsi que « si les personnages négatifs sont clairement représentés comme tels aux yeux du lecteur, les personnages porteurs de valeurs positives ne sont pas aussi faciles à identifier que les précédents, comme si l'auteur assumait le fait d'inquiéter son lecteur en bouleversant ses certitudes, mais pas forcément celui de

son *Journal des Faux-monnayeurs* : « Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse. »¹ Les protagonistes ne sortent donc jamais de leur rôle pour devenir des êtres à la parole supérieure. Et d'ailleurs Michel Raimond affirme que cette remarque de Gide « prend sa valeur pour peu qu'on songe à tous les personnages porte-parole qui ont envahi le roman français de Zola à Bourget [...] ». ² André Gide a ainsi pris soin qu'aucun protagoniste ne puisse être pris comme interprète de ses *Faux-monnayeurs*.

Les œuvres de notre corpus ne contiennent donc pas de personnages à même de jouer le rôle de guide. Dostoïevski, Proust et Gide semblent tous faire attention qu'aucune voix ne se démarque comme une source fiable d'interprétations du roman. L'auteur russe fait disparaître la seule figure de sage de son récit et laisse le lecteur aux soins d'un protagoniste en quête de lui-même. Proust présente des personnages douteux, dont l'honnêteté est remise en question par un héros-narrateur lui-même aveuglé par sa subjectivité et dont le regard rétrospectif est limité et parfois difficile à identifier. Les quelques êtres dignes de confiance de la *Recherche* n'apparaissent que ponctuellement et demeurent souvent eux-mêmes biaisés. Enfin, Gide laisse ses protagonistes exprimer leurs idées, indépendamment d'un quelconque message de l'œuvre. La multiplicité des opinions présentes dans *Les Faux-monnayeurs* laisse au lecteur la responsabilité de choisir quels propos considérer comme justes. Ainsi aucun appui stable n'est détectable dans ces textes et aucune figure de héros ne porte de valeurs claires³. Nos romans rompent avec « une vieille convention du genre romanesque : la présence constante d'un jugement moral univoque et garanti porté sur les personnages »⁴. Le lecteur n'a donc personne pour l'aider à interpréter ces romans qui, pourtant, proposent de nombreuses idées différentes et contradictoires : il demeure perdu au milieu d'une multiplicité de voix autonomes aux propos indépendants.

3) La confusion polyphonique.

Les Frères Karamazov, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* sont des récits qui foisonnent d'idées et d'opinions diverses que le lecteur est invité à analyser. Cependant, une des particularités de nos romans réside dans le fait qu'ils mettent en place une narration polyphonique, procédé théorisé par Mikhaïl Bakhtine à propos de l'œuvre de

l'influencer. » (« Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi » ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 22.)

¹ *JFM*, pp. 37-38.

² Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 346-347.

³ On pense à Philippe Hamon qui affirme « qu'un texte est lisible (pour telle société à telle époque donnée) quand il y aura coïncidence entre le héros et un espace moral valorisé reconnu et admis par le lecteur. » [Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique d'un personnage », in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 153.] Les textes de notre corpus seraient alors « illisibles » puisqu'aucun personnage n'est tout à fait en phase avec un espace moral lui attribuant une légitimité.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 85. Le critique parle alors de Flaubert qui subit, à cause de cette rupture, un procès pour indécence. En effet, Mme Bovary n'était pas clairement condamnée dans ce roman.

Dostoïevski. Cette façon de faire permet à nos œuvres de ne pas hiérarchiser les idées qu'expriment leurs personnages. Le lecteur est ainsi mis face à différentes opinions sans avoir de guide pour lui indiquer laquelle est celle à retenir, celle que le texte veut mettre en avant. La polyphonie n'est donc pas seulement un principe de création mais permet également de pousser le lecteur à devenir autonome.

(a) *Qu'est-ce que la polyphonie ?*

Cette notion de « polyphonie » fut élaborée par Mikhaïl Bakhtine dans son œuvre critique intitulée *La Poétique de Dostoïevski*. Selon lui, les romans de l'auteur russe mettent en place une narration particulière. Puisant dans la tradition européenne de la satire ménippée et du carnivalesque, Dostoïevski instaure un nouveau rapport au monde et à l'homme dans lequel l'achèvement est impossible. En conséquence, ses personnages ne sont jamais complets : toujours en dialogue avec eux-mêmes et avec les autres, c'est grâce à leurs interactions avec les mots d'autrui qu'ils dévoilent leur intériorité au fur et à mesure, sans jamais conclure sur eux-mêmes et sur le monde. Dans son travail, Mikhaïl Bakhtine réfléchit beaucoup au rapport que le romancier entretient avec ses personnages et à la façon dont il met en avant l'instabilité de leur voix. Il constate que l'auteur leur attribue la conscience de soi, ce qui les rend entiers et complexes, à la différence des personnages types de Balzac ou de Gogol. Remarquant l'importance du renversement de l'ordre établi, qu'il soit social ou narratif, il remarque que c'est grâce à un monde fantasque que Dostoïevski parvient à mettre en rapport des visions foncièrement différentes et à provoquer le dialogue, élément essentiel à ses œuvres. Chaque voix des protagonistes se construit ainsi en fonction de celles qu'il intériorise et de celles d'autrui. Bakhtine souligne également le travail effectué par l'auteur russe pour respecter l'indépendance des voix de ses personnages et pour ne pas objectiver leurs paroles et leur discours. Selon lui, le protagoniste n'est jamais utilisé par l'auteur comme porte-parole mais, au contraire, étant l'homme d'une idée, il incarne ses convictions et contextualise ses propos, lesquels ne peuvent pas être considérés indépendamment de lui. Il souligne d'ailleurs l'erreur des critiques littéraires qui cherchent à distinguer la pensée de Dostoïevski à travers ses œuvres, lesquelles vont à l'encontre de la monologie romanesque traditionnelle. Ainsi, comme il n'existe aucune tierce personne neutre dans les romans de Dostoïevski, l'œuvre ne s'achève jamais dans une voix supérieure et autoritaire et le dialogisme ne se résout pas. En conséquence de quoi, les textes de Dostoïevski refusent toute parole stable sur les hommes et sur le monde¹.

Or cette conception polyphonique de la création et de la narration semble se retrouver,

¹ Voir également l'œuvre de Malcolm Vince Jones, *Dostoyevsky after Bakhtin, readings in Dostoyevsky's fantastic realism*, pour un approfondissement de ce qu'implique le concept de polyphonie dans les récits dostoïevskiens.

comme nous le verrons, dans les romans de Proust¹ et de Gide². Ce dernier écrit d'ailleurs dans son *Journal* que « Supprimer en soi le dialogue, c'est proprement arrêter le développement de la vie. »³ Pour rendre son œuvre vivante et juste, il cherche à respecter la complexité des voix de ses personnages. Cette polyphonie n'est cependant pas qu'un principe de création, elle ordonne également la narration, et ce grâce à plusieurs procédés que nous allons voir.

(b) Les techniques narratives permettant la polyphonie.

Quelles techniques narratives nos romans mettent-ils en place pour aboutir à une pluralité de voix, chacune porteuse de sens ? Nous ne prétendons pas réitérer l'exposé de Bakhtine, mais simplement souligner comment, dans *Les Frères Karamazov*, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Les Faux-monnayeurs*, la polyphonie est mise en place d'un point de vue narratif. Diverses techniques sont identifiables dans chacun de nos romans, bien qu'utilisées parfois de façon différente.

i L'équivalence de la voix du narrateur et de celles des autres protagonistes.

Tout d'abord, les narrateurs de nos romans n'apparaissent pas comme des êtres supérieurs aux autres protagonistes. Certes, ils entrent en dialogue direct avec leur lecteur, mais ils demeurent douteux et inaptes à apporter une vérité inébranlable. Bakhtine souligne en effet qu'il n'existe « aucune troisième conscience englobant monologiquement tout l'ensemble » dans les romans de Dostoïevski. Or, cette observation se vérifie dans *Les Faux-monnayeurs* et dans la *Recherche*.

Comme nous l'avons déjà vu dans ce travail, le narrateur des *Frères Karamazov* garde bien souvent le silence. Il ne se permet des remarques à même de changer l'interprétation du lecteur qu'à propos du rapport d'Aliocha à sa foi. Aussi se dissimule-t-il complètement durant l'épilogue du roman où l'avenir des trois frères Karamazov demeure incertain. Sa voix est d'ailleurs assez ténue pour être régulièrement oubliée par le lecteur et les dissertations de Zosime, d'Ivan, de Dmitri sont bien plus marquantes que ses quelques réflexions. Ses mots sont en effet couverts par ceux d'autres protagonistes : on trouve dans le roman de nombreuses citations des paroles d'autrui. Le narrateur entretient souvent son récit de propos de personnages mis entre guillemets sans verbes

¹ Notons que Karen Haddad conteste l'usage du terme de polyphonie à propos de la *Recherche* puisque, selon elle, un « Narrateur triomphant » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 480) rectifie les erreurs de jeunesse du héros à la fin de la *Recherche*. Comme nous l'avons vu, nous ne pensons pas que le Narrateur du *Temps retrouvé* soit assez fiable pour rassembler l'œuvre en une interprétation stable. Il nous semble donc que parler de polyphonie à propos de la *Recherche* demeure valable, que ce soit au niveau de la composition et de la multiplicité des personnages ou bien à propos de l'absence de vérité unifiante à la fin du roman. Nous ajoutons aussi que le colloque « Proust et Bakhtine : regards croisés » qui a eu lieu en 2019 à Moscou a examiné cette question plus en détails. Malheureusement, nous n'avons pas pu avoir accès aux communications écrites transcrivant ces journées d'étude.

² Aude Laferrière propose par exemple une étude stylistique de la polyphonie des *Faux-monnayeurs* dans *Le Roman somme d'André Gide*, *op. cit.*, pp. 173-179.

³ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 842.

introduceurs. Dans un relevé succinct, on trouve des mots de Mme Khokhlakov¹, de Marthe Ignatièvna², d'Herzenstüb³ et de Fiodor Pavlovitch⁴, de Smerdiakov⁵, de Grigory⁶, et de Dmitri⁷, mais également de personnages n'apparaissant que par incidence, comme une femme du peuple et un novice du monastère⁸. Aussi le lecteur peut-il entendre régulièrement les mots des autres dans les propos du narrateur. Le discours de ce dernier s'efface sous les propos d'autrui. La voix du narrateur n'est donc pas autonome : en elle s'entretissent celles des protagonistes.

Il en va de même dans le roman proustien. Le fait que le narrateur remette systématiquement en question les propos d'autrui sur Albertine signale son manque d'assurance : au fond, il n'a aucune certitude concernant la jeune fille. L'idée qu'il se fait d'elle est instable et peut donc être mise en danger. En effet, les propos des autres protagonistes ont peut-être une plus grande légitimité que ceux du narrateur, qui n'est souvent qu'un observateur indirect. Ainsi Andrée, une des plus anciennes amies d'Albertine, est-elle tout à fait légitime lorsqu'elle donne des informations sur la jeune fille. Pourtant le narrateur remet systématiquement en cause sa parole⁹. Néanmoins, par la suite, on se rend compte que certaines révélations d'Andrée sont exactes : elle est au courant de la proposition matrimoniale qu'a reçue Albertine, alors que le narrateur l'ignorait, ce qui le mena à de mauvaises interprétations. Toutefois, le narrateur doute jusqu'au bout de l'honnêteté d'Andrée dont les informations semblent pourtant plus fiables que les siennes. Il en va de même en ce qui concerne les indications de Françoise. Par exemple, le narrateur (et le lecteur avec lui) est certain que la vieille

¹ «[...] “как бы смотря в книгу будущего” (выражалась госпожа Хохлакова в письме своем [...])» *БК*, p. 203. [« [...] “comme s'il voyait dans le livre de l'avenir” (suivant l'expression de Mme Khokhlakov) [...] » *FK*, p. 179.]

² «[...] “сберег господь”, как выразилась Марфа Игнатьевна [...]» *БК*, p. 343. [« [...] le Seigneur l'avait préservé”, suivant l'expression de Marthe Ignatièvna. » *FK*, p. 302.]

³ «[...] он заключил, что припадок чрезвычайный и “может грозить опасностью” [...]» *БК*, p. 343. [« [...] il conclut que c'était une crise extraordinaire, “pouvant amener des complications” [...] » *FK*, p. 302.]

⁴ «[...] и суп сравнительно с приготовлением Смердякова вышел “словно помой” [...]» *БК*, p. 343. [« Le potage préparé par Marthes Ignatièvna était de “l'eau de vaisselle” [...] » *FK*, p. 302.]

⁵ «[...] по крайней мере получил он от Смердякова, еще рано поутру, почти заверение, что “они уж несомненно обещали прибыть-с”» *БК*, p. 344. [« [...] du moins Smerdiakov lui avait assuré le matin même qu'“elle avait promis de venir”. » *FK*, p. 302.]

⁶ «[...] он узнал его, это был он, “изверг-отцеубийца”» *БК*, p. 477. [« [...] il le reconnut, c'était bien lui, “l'exécutable parricide” ! » *FK*, p. 420.]

⁷ Le narrateur indique de nombreuses formulations de Dmitri lors de son interrogatoire. Nous ne les avons pas toutes relevées ici pour des raisons pratiques.

⁸ «Это он припомнил о вчерашних шести гривнах, пожертвованных веселою поклонницей, чтоб отдать “той, которая меня бедней”» *БК*, p. 347. [« Il s'agissait des soixante kopeks donnés avec joie par cette femme, pour les remettre “à une plus pauvre qu'elle”. » *FK*, p. 305.] ; «подад, как приказано ему было, “от неизвестной благотворительницы”» [« [il avait] remis ce don, suivant l'ordre reçu, “de la part d'une bienfaitrice inconnue”. » *FK*, p. 305.]

⁹ « Mais peut-être était-elle [l'affirmation nette d'Andrée] dictée par le devoir auquel Andrée se croyait obligée envers la morte dont le souvenir existait encore en elle, de ne pas laisser croire ce qu'Albertine lui avait sans doute, pendant sa vie, demandé de nier. » *AD*, p. 130 ; « Mais qu'Andrée ne crût plus à la réalité d'Albertine pouvait avoir pour effet qu'elle ne redoutât plus aussi bien que de trahir une vérité qu'elle avait promis de ne pas révéler, d'inventer un mensonge qui calomniait rétrospectivement sa prétendue complice. » *Ibid.*, p. 182 ; « Peut-être pourtant même sans aller jusqu'à croire qu'Andrée les inventait entièrement pour que je ne fusse pas heureux et ne pusse pas me croire supérieur à elle, pouvais-je encore supposer qu'elle avait un peu exagéré ce qu'elle faisait avec Albertine et qu'Albertine par restriction mentale diminuait aussi un peu ce qu'elle avait fait avec Andrée [...] » *Ibid.*, p. 202.

domestique ment et noircit Albertine. Pourtant, ses observations concernant les bagues se révèlent justes¹. La voix de Françoise se pose donc en égale de celle du narrateur, du moins en ce qui concerne l'enquête sur Albertine. Ainsi les voix d'autrui sont-elles légitimes malgré le fait que le narrateur les conteste. Et peut-être même sont-elles plus fiables que celle de ce héros aveuglé par la jalousie. Par conséquent, les propos des autres personnages ont une force indéniable et contestent l'autorité du narrateur.

Chez Gide, la parole du narrateur ne l'emporte pas sur celle des personnages. Comme nous l'avons déjà vu, il ne remet pas en question leurs discours et les juge comme des êtres réels et indépendants, bien qu'il affirme les avoir inventés. Il se contente de commenter leurs propos et leurs attitudes tout en relayant leurs paroles. Ainsi, malgré son antipathie pour Édouard, qu'il cherche à dissimuler (tout en la clamant²), il laisse ce dernier parler sans l'interrompre. Tout comme il est impuissant à modifier les actes des personnages, il ne peut pas contrôler leurs discours. De même, comme le narrateur dostoïevskien, il cite les mots d'autrui au sein de ses propos et les place entre guillemets afin de ne pas les déformer³. Parfois même, le narrateur cite ses sources et donne le crédit de ses informations aux protagonistes de qui il les tient⁴. Ainsi laisse-t-il au lecteur la possibilité d'écouter les idées de chacun sans que celles-ci soient altérées par son relais. Pour reprendre les mots de David Keypour, « l'univers du roman semble être constitué d'un réseau de voix où celle du narrateur a perdu sa domination »⁵. Le narrateur des *Faux-monnayeurs* apparaît donc l'égal de ces multiples voix et refuse d'en valider aucune.

On constate que dans *Les Frères Karamazov*, mais également dans la *Recherche* et dans *Les Faux-monnayeurs*, les propos des narrateurs « continue[nt] d'être un mot parmi les mots »⁶, comme l'écrit Bakhtine. Cette absence de supériorité de la voix narrative s'accompagne (et même est causée

¹ « Elle détestait Albertine, mais, me jugeant d'après elle-même, elle se figurait qu'on ne pouvait me remettre une lettre écrite par mon amie sans craindre que je l'ouvrise. Je pris les bagues. "Que Monsieur y fasse attention de ne pas les perdre, dit Françoise, on peut dire qu'elles sont belles ! Je ne sais pas qui les lui a données, si c'est Monsieur ou un autre, mais je sais bien que c'est quelqu'un de riche et qui a du goût !" » (*Ibid.*, p. 45.) Puis, après que le narrateur a contredit Françoise : « "Pas de la même personne ! s'écria Françoise, Monsieur veut rire, elles sont pareilles, sauf le rubis qu'on a ajouté sur l'une, il y a le même aigle sur les deux, les mêmes initiales à l'intérieur." » (*Ibid.*, p. 46.)

² « Édouard m'a plus d'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douvier par exemple), indigné même ; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir ; mais je puis bien le dire à présent. » *FM*, pp. 215-216.

³ « Même le petit Georges Molinier convenait que Ghéridanisol lu en avait "bouché un coin" ; "et, tu sais, pour m'en boucher un, il faut quelque chose !" » *Ibid.*, p. 248 ; « Mais Justinien [...] la fit presque aussitôt reffermer "pour l'acoustique". » *Ibid.*, p. 283 ; « Car, "après tout, elle était libre et prétendait vivre comme bon lui semblait". » *Ibid.*, p. 341 ; « "un peu de silence, par pitié" » *Ibid.*, p. 342 ; « Tout cela donnait au papier un aspect fantastique, "infernale" pensait Ghéridanisol » *Ibid.*, p. 365 ; « Ce n'est qu'au dernier moment, et quand on jouerait "pour de vrai", qu'on le sortirait de sa boîte. » *Ibid.*, p. 370.

⁴ « Du reste sa fille qui sait qu'il n'entend rien à la musique et confond Viens Poupoule avec la marche de Tanhäuser (du moins c'est elle qui le dit), n'a pas l'intention de lui répondre. » *Ibid.*, p. 27 ; « Décidément lady Griffith aimait Vincent ; mais elle ne le supportait pas taciturne, ou "maussade" comme elle disait. » *Ibid.*, p. 65.

⁵ David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, op. cit., p. 135.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 341.

par) la variation de la focalisation du récit¹.

ii Le changement de focalisation dans le récit.

En effet, on constate que les narrateurs des romans de notre corpus abandonnent régulièrement leurs prérogatives au profit d'autres protagonistes. Les récits examinés ici adoptent successivement les points de vue de différents personnages, proposant ainsi au lecteur de nouvelles perspectives sur l'intrigue.

Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, on trouve des chapitres où les événements sont rapportés presque exclusivement à travers le point de vue et le vécu de protagonistes secondaires. Par exemple, les chapitres I et II du livre II adoptent la perspective de Mioussov durant sa visite au monastère. Le narrateur se permet alors de lire dans les pensées du personnage, rapportant des remarques et des commentaires que Mioussov n'a pas faits à voix haute², ce qu'un narrateur témoin ne devrait pas pouvoir faire. C'est ainsi que la description physique du *starets* est faite à travers le regard de ce protagoniste³. De même, on trouve des chapitres racontés du point de vue d'Ivan, notamment lors de ses entretiens avec Smerdiakov et de sa discussion avec le diable⁴. Le lecteur pénètre alors le monde des protagonistes et, de cette façon, partage leur point de vue. Durant ces moments de changement de focalisation, le narrateur abandonne sa position privilégiée : ponctuellement, l'histoire est vue à travers les yeux d'autrui et la narration se soumet à la vision de ce dernier. C'est ainsi que Jan Van der Eng affirme que le narrateur « renonce à être le centre d'explication et, en son lieu et place, il y a autant de centres qu'il y a de personnages importants. »⁵ Jacques Catteau souligne d'ailleurs que, chez Dostoïevski, le regard subjectif et indépendant du héros prime sur la description objective et distanciée. Il écrit :

Le héros dostoïevskien ne voit le monde extérieur que dans l'optique de son action, consciente ou inconsciente. [...] Comme dans toute perception, ce sont les intentions et la mémoire qui structurent l'univers.

Aussi le romancier se considère-t-il comme exempté de la description traditionnelle qui re-crée le réel.⁶

Le critique suggère donc que chez l'écrivain russe, le lecteur perçoit toujours la réalité de

¹ Cet élément a déjà été étudié lorsque nous nous intéressions aux cas de rupture du pacte narratif. Voir la section I. B. 3. de ce travail.

² «Миусов рассеянно смотрел на могильные камни около церкви и хотел было заметить, что могилки эти, должно быть, обошлись дороговько хоронившим за право хоронить в таком “святом” месте, но промолчал [...]» БК, р. 47. [« Mioussov contemplant d'un air distrait les pierres tombales disséminées autour de l'église et voulut faire la remarque que les occupants de ces tombes avaient dû payer fort cher le droit d'être enterrés en un lieu aussi “saint”, mais il garda le silence [...] » FK, р. 34.] ; «Вошел он несколько раздраженный... “Ну, теперь заране себя знаю, раздражен, заспорю начну горячиться – и себя и идею унижу”, – мелькнуло у него в голове.» БК, р. 51. [« Il éprouva une légère irritation. “Eh bien ! je le sais d'avance, énervé comme je suis, je vais discuter, m'échauffer... m'abaisser, moi et mes idées”, se dit-il. » FK, pp. 37-38.] ; «– Какое мне дело до вапшей веры! – крикнул было Миусов, но вдруг сдержал себя, [...]» БК, р. 60. [« – Que m'importe votre foi ! allait crier Mioussov, mais il se content [...] » FK, р. 46.]

³ «С первого мгновения старец ему не понравился.» БК, р. 53. [« Dès l'abord, le *starets* lui déplut. » FK, р. 39.]

⁴ Voir les chapitres VI et VII du livre V et les chapitres VI, VII, VIII et IX du livre XI des *Frères Karamazov*.

⁵ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier*, op. cit., pp. 65-66.

⁶ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 526.

l'action à travers la vision des personnages, laquelle serait indépendante de toute planification narrative. Ainsi, diverses voix sont à l'origine de la narration, laquelle est, de cette façon, soumise à différents points de vue. Précisons que Malcolm Vince Jones souligne que, parmi les stratégies employées par le narrateur dostoïevskien pour créer une « emotional confusion »¹, « the constant change of tempo and change of voice are extremely disquieting »². Cette instabilité dans l'origine du récit perturberait donc le lecteur dans son déchiffrement de l'œuvre et participerait à lui rendre sa lecture parfois inconfortable.

Dans la *Recherche* également, plusieurs voix s'opposent et se mélangent comme étant celles à l'origine de l'histoire : celle de l'auteur, celle du narrateur et celle du héros. Dans les notes qu'il a rédigées pour *La Prisonnière* dans l'édition de la Pléiade, Pierre-Edmond Robert, distingue même « Proust » de « l'auteur »³. Cela donnerait alors quatre voix différentes potentiellement à l'origine du récit. Il existerait ainsi un auteur fictif créé par l'auteur réel qu'est Proust, bien que, théoriquement, il semble également possible de rapporter toutes les voix se permettant de commenter le récit à celle du narrateur relatant sa vie passée.

Or, toutes ces entités se mélangent jusqu'à être difficilement identifiables. Certes, la voix de l'auteur apparaît parfois bien distincte de celle du narrateur, comme lorsqu'il s'adresse directement au lecteur⁴. Cependant, dans ces passages, la question se pose du moment où le « je » cesse d'être celui de l'auteur fictif (ou encore de l'auteur réel) pour redevenir celui du narrateur⁵. On constate ainsi qu'en plus de l'indistinction entre les voix de l'auteur fictif et de l'auteur réel, il est souvent difficile pour le lecteur de différencier celle de « l'auteur » et celle du « narrateur ». Lorsque le narrateur évoque le fait qu'il a fait de Charles Swann « le héros d'un de ses romans »⁶, il incarne alors l'auteur de l'œuvre tout en demeurant dans la diégèse de la *Recherche*. Le narrateur devient également l'auteur si l'on considère que les papiers que trouve Françoise dans *La Prisonnière* sont une ébauche de « Un amour de Swann »⁷.

¹ Malcolm Vince Jones, *Dostoyevsky after Bakhtin, readings in Dostoyevsky's fantastic realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 138. [« confusion émotionnelle »]

² *Ibid.*, p. 138. [« Les constants changements de tempo et de voix sont extrêmement dérangeants. »]

³ Les deux notes de la p. 815 de *La Prisonnière* différencient nettement Proust de l'auteur comme en témoignent la note 1 (« Proust, qui semble ici avoir repris la parole à son narrateur, exprime-t-il des opinions personnelles, par ce jugement sociopolitique à l'emporte-pièce ? » [P, p. 1767.]) et la note 2 (« Après un paragraphe entièrement événementiel, l'"auteur" (et non plus Proust — voir n. 1) intervient de nouveau comme dans les romans d'aventures pour rétablir la chronologie du récit. » [P, p. 1767.]).

⁴ « Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire [...]. » *Ibid.*, p. 555.

⁵ Par exemple, on peut s'interroger sur le statut du « je » qui suit l'intervention de la page 555 : « Mon opinion personnelle est que... » (*Ibid.*, p. 557.)

⁶ « Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. » *Ibid.*, p. 705.

⁷ « J'ai trouvé une fois Françoise, ayant ajusté de grosses lunettes, qui fouillait dans mes papiers et en remplaçait parmi eux un où j'avais noté un récit relatif à Swann et à l'impossibilité où il était de se passer d'Odette. » *Ibid.*, p. 868.

De même, les voix du héros et du narrateur se mélangent régulièrement. Lorsque ce dernier se permet une parenthèse « pendant que M. de Charlus, Brichot et [lui] se dirig[ent] vers la demeure des Verdurin »¹, la note de Pierre-Edmond Robert précise ainsi que « [i]ci, c'est le héros qui est ostensiblement le narrateur du récit. »² Le héros se superposerait donc parfois au narrateur. Il est donc parfois très difficile de faire la distinction entre ces deux voix : alors que le narrateur parle de « notre récit »³, englobant le lecteur avec lui, la note établit sans hésitation qu'il s'agit d'« une autre intervention dans le récit, non plus d'un “auteur”, mais d'un “narrateur”, figure romanesque distincte du personnage qui vit l'action. »⁴ On constate ainsi que la critique (en l'occurrence Pierre-Edmond Robert) distingue différentes voix porteuses du récit dans la *Recherche*. Toutes s'imbriquent, se séparent, se brouillent et le lecteur hésite régulièrement sur l'identité de celui qui rapporte l'action. Ainsi, non seulement on trouve dans la *Recherche* différentes voix dont le statut est proche mais, en plus, celles-ci ne sont pas toujours clairement identifiables. Le déchiffrement et l'interprétation de l'œuvre s'en trouvent donc complexifiées pour le lecteur qui n'est jamais bien sûr de qui il écoute : l'origine du récit s'avère souvent incertaine.

Le récit des *Faux-monnayeurs* a, lui aussi, pour origine les points de vue de divers protagonistes, comme le souhaite André Gide lorsqu'il écrit dans son *Journal des Faux-monnayeurs* :

Je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages.⁵

L'image qu'utilise l'auteur souligne que l'intrigue de son roman n'est pas racontée de façon plane et linéaire : les péripéties qui la constituent passent par la perception des protagonistes. Le récit « s'enroule » ainsi autour des personnages qui introduisent leur point de vue particulier dans la narration. En effet, le narrateur des *Faux-monnayeurs* se fait régulièrement voler la parole par les protagonistes. Comme la critique (notamment David Keypour⁶) l'a souvent remarqué, le discours indirect libre est très fréquemment utilisé dans ce roman. Ceux qui en bénéficient le plus sont Bernard, Édouard, Olivier et M. Profitendieu. On trouve différents cas de figure. Il arrive qu'un paragraphe qui, à son commencement, semble provenir du narrateur se transforme progressivement en discours indirect libre : la voix du narrateur est peu à peu remplacée par celle du ou des personnages.

En effet, Profitendieu n'avait eu jusqu'à présent qu'à se louer de ses fils ; mais il ne se faisait pas d'illusion :

¹ *Ibid.*, p. 720.

² *Ibid.*, p. 1745.

³ « Dès le temps où notre récit est arrivé, il paraît, je l'ai su depuis, que la nièce de Jupien avait changé d'opinion sur Morel et sur M. de Charlus. » *Ibid.*, p. 575.

⁴ *Ibid.*, p. 1716.

⁵ *JFM*, pp. 26-27.

⁶ Voir le chapitre intitulé « Le monologue et le discours indirect libre » dans l'œuvre de David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité (op. cit.)*.

la meilleure éducation du monde ne prévalait pas contre les mauvais instincts ; Dieu merci, ses enfants n'avaient pas de mauvais instincts, non plus que les enfants de Molinier sans doute ; [...]. [...] Quant à l'affaire en question, il y réfléchirait encore et promettait en tout cas de ne rien faire sans en aviser Molinier. Simplement on continuerait à exercer une discrète surveillance et, puisque le mal durait déjà depuis trois mois, il pouvait bien continuer quelques jours ou quelques semaines encore. Au surplus, les vacances se chargeraient de disperser les délinquants. Au revoir.¹

Ce paragraphe commence comme si le narrateur omniscient donnait des informations objectives, mais surgissent alors des affirmations dont l'auteur s'avère être M. Profitendieu, comme le montre la fin du paragraphe où le discours indirect libre devient manifeste². On trouve également des passages où les propos descriptifs du narrateur s'entremêlent avec les pensées des personnages. Le texte est alors pris en charge par différents protagonistes de façon alternée :

Monsieur Profitendieu gagna, en chancelant, un fauteuil. Il eût voulu réfléchir, mais les idées tourbillonnaient confusément dans sa tête. De plus, il ressentait un petit pincement au côté droit, là, sous les côtes ; il n'y couperait pas : c'était la crise de foie. Y avait-il seulement de l'eau de Vichy à la maison ? [...] Elle est injuste cette lettre, abominablement injuste. Il devrait s'en indigner surtout. Il voudrait prendre pour de l'indignation sa tristesse.³

Le narrateur, dont les propos sont en italique dans l'exemple précédent, se voit ici supplanté par M. Profitendieu, à qui il parvient tout de même à reprendre la parole pour la dernière phrase du paragraphe⁴. Il arrive régulièrement que le narrateur soit ainsi débordé par les mots des protagonistes. On trouve par exemple des chapitres où il ne parvient pas à contenir les discours d'autrui. Dans le chapitre X de la première partie, relatant l'errance de Bernard dans Paris après la nuit passée chez Olivier, le narrateur abandonne très régulièrement la parole au jeune homme⁵. De même, le chapitre IX de la troisième partie racontant la matinée de Bernard le lendemain de sa nuit avec

¹ *FM*, pp. 21-22. On trouve d'autres exemples de ce même phénomène p. 28 (un dialogue entre M. Profitendieu et sa femme) et p. 34 (Olivier interroge Bernard), p. 77 et pp. 79-80 (les pensées d'Édouard), pp. 266-267 (les pensées d'Olivier), p. 331 et p. 340 (les pensées de Bernard).

² Cependant, cette évidence du discours indirect libre est remise en question par Andrée Bouveret qui se demande si cet ultime « au revoir » n'est pas prononcé finalement par le narrateur lui-même : « Pour qui est cet “au revoir” ? qui le dit ? qui le reçoit ? C'est le début de l'établissement d'une longue complicité auteur-lecteur. [...] Le lecteur comme le narrateur devient l'un des protagonistes du procès de l'énonciation. » (« Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. », in *Le Romancier, op. cit.*, p. 33.)

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ On trouve le même phénomène page 333 (*FM*) : « Pourquoi l'ange était-il parti ? Bernard et lui n'avaient-ils donc rien à se dire ?... Midi sonna. Bernard avait faim. Rentrerait-il à la pension ? Irait-il rejoindre Olivier, partager avec lui le déjeuner d'Édouard ?... Il s'assura d'avoir assez d'argent en poche et entra dans un restaurant. »

⁵ « Cela se fait souvent, n'est-ce pas, de mettre sa valise à la consigne durant le temps que l'on déjeune et d'aller la reprendre ensuite ? » *Ibid.*, p. 86 ; « Ouf ! Il a chaud. Où va-t-il aller ? Ses jambes se dérobent sous lui et la valise lui paraît lourde. Que va-t-il faire !... Il songe tout à coup qu'il n'en a pas la clef. Et non ; et non ; et non ; il ne forcera pas la serrure ; il n'est pas un voleur, que diable !... [...] Si au moins il savait ce qu'il y a dedans. [...] Oh ! miracle ! les valves s'entrouvrent, laissant entrevoir cette perle : un portefeuille, qui laisse entrevoir des billets. » *Ibid.*, p. 87.

Sarah laisse, lui aussi, les personnages s'exprimer directement : on y entend ainsi les discours indirects libres d'Armand¹, de Bernard² et d'Édouard³ à travers la voix du narrateur. Enfin, il est fréquent qu'une phrase qui semble tout d'abord appartenir au narrateur se révèle par la suite provenir d'un protagoniste : la voix du narrateur relatant les événements est alors étouffée, souvent sans que le lecteur en soit prévenu, par la voix d'autrui. Ce procédé concerne de nombreux personnages comme Profitendieu, Vincent, Olivier, Édouard, Bernard⁴. Le récit du narrateur est ainsi fréquemment court-circuité par le récit des protagonistes et son origine s'avère multiple.

Ce mélange constant de différentes voix, qu'on observe dans les romans de notre corpus, relève en partie de la mise en dialogue étudiée par Mikhaïl Bakhtine, lequel constate que, dans les propos des personnages, on peut constamment trouver des traces de celles d'autrui. Cependant, ici, plus qu'un simple dialogue interne, il semble que nos auteurs prennent un malin plaisir à fusionner plusieurs voix pour toutes les faire entendre au lecteur.

iii L'usage de documents extérieurs.

De plus, on constate que chacun de nos romans utilise régulièrement comme source du récit des documents extérieurs indépendants du narrateur, ce qui permet à ce dernier de garder le silence face aux mots des autres.

Dans *Les Frères Karamazov*, le narrateur laisse parfois les écrits d'autrui prendre en charge le récit. Le livre VI, intitulé « Un religieux russe » consiste presque entièrement en une retranscription du récit de la vie du *starets* Zosime par Aliocha. De même, le narrateur prend soin de recopier la lettre qu'écrivit Dmitri à Catherine Ivanovna lorsque celui-ci est au cabaret, en respectant les « PS » « PPS » et autres « PP-SS » ainsi que l'emplacement de la signature⁵. De même, on peut supposer que le procès-verbal de Dmitri existe et a été lu par le narrateur-enquêteur, même s'il n'est pas présenté tel quel dans le roman. Enfin, bien que la plaidoirie et l'accusation soient relayées par le narrateur, ces discours proviennent tout de même d'autres protagonistes : le narrateur n'en est pas à l'origine. Certes, il ne s'agit pas de documents écrits, cependant ces allocutions demeurent tout de même des productions de personnages, lesquelles n'ont tout simplement pas été rédigées. Il en va de même pour le poème d'Ivan intitulé « Le Grand inquisiteur » que le narrateur rapporte au discours direct, ce qui suppose qu'il ne l'a pas altéré. Cette composition, bien que sous forme orale, demeure une œuvre dont l'auteur est Ivan et que le narrateur se contente de reproduire. Jacques

¹ « Qu'ils sont beaux ! » *Ibid.*, p. 295.

² « Non, c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre — livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre. » *Ibid.*, p. 296.

³ « Édouard [...] lui demanda s'il savait qu'Olivier fut sujet à des étourdissements, à des crises ?... » *Ibid.*, p. 298.

⁴ Voir *Ibid.*, p. 19, p. 44, p. 71, p. 85, p. 258, p. 288.

⁵ *BK*, pp.740-741. [*FK*, p. 647.]

Catteau souligne d'ailleurs à propos des romans de Dostoïevski que :

Témoignages, documents, faux sont déversés en vrac, le chroniqueur, tel un juge d'instruction, essaie d'ordonner le dossier. Et qu'y trouve-t-il ? Une vérité mouvante, une image inachevée que les actes des héros brouillent immédiatement.¹

Ainsi, ces documents versés dans le dossier que constitue le roman demeurent à interpréter, ce que le narrateur se garde bien de faire, sauf pour signaler que certains de ces textes peuvent être mensongers (comme le résumé d'Aliocha² ou la lettre de Dmitri³). Ainsi, l'usage de sources extérieures et objectives, laissées à interpréter au lecteur, contribue à la coexistence de plusieurs voix dans le roman, et donc à la polyphonie.

Le narrateur de la *Recherche*, lui aussi, laisse certains documents parler d'eux-mêmes : le lecteur peut alors découvrir les mots des protagonistes sans biais. On trouve en effet dans la somme d'*À la recherche du temps perdu* plusieurs lettres et télégrammes dont le texte est reproduit dans le corps du livre. Dans *Albertine disparue*, on peut lire les lettres de la fugitive⁴, sur lesquelles le lecteur peut se faire sa propre opinion et ainsi se détacher des interprétations hypothétiques du narrateur. On découvre dans ce même tome le télégramme envoyé par Saint-Loup⁵ lorsqu'il est en Touraine, les lettres d'Aimé⁶ envoyées de Balbec et enfin le télégramme de Mme Verdurin destiné à Albertine⁷. Ces textes permettent alors l'irruption directe, dans le corps du texte, de la parole d'autrui. Cependant, le lecteur peut s'interroger sur la fiabilité de ces reproductions. En effet, le télégramme de Gilberte est mal retranscrit (car mal déchiffré par le héros) et devient une fausse pièce à conviction : alors même que le narrateur semble relayer la parole d'autrui, il modifie en réalité ces propos supposés être indépendants de lui. On constate également qu'à la différence du narrateur dostoïevskien, celui proustien commente systématiquement les textes qu'il transcrit dans son récit. Il doute de la véracité de la lettre d'Aimé et imagine que ce dernier ment pour le satisfaire⁸, ou bien il propose des interprétations discutables, à propos, par exemple, du télégramme de Mme Verdurin⁹. Cependant, sa voix a moins d'autorité que celle du narrateur dostoïevskien puisque le lecteur constate régulièrement qu'il se trompe et prend ainsi plus facilement de la distance avec ses interprétations. Serait-ce parce que le narrateur proustien est plus prolifique en commentaires que sa parole perd

¹Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 473.

² Le narrateur précise ainsi que le manuscrit est « incomplet et fragmentaire » (FK, p. 349. [«не полна и отрывочна» БК, p. 393]).

³ Le narrateur parle en effet de « verbiage d'ivrogne » (FK, p. 647. [«Пьяному многоречию» БК, p. 740.]) pour désigner la lettre de Dmitri.

⁴ AD, p. 5, p. 36, pp. 50-51, p. 59, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 97, pp. 105-106.

⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁸ Il imagine « qu'Aimé n'était pas très véridique et que voulant paraître bien gagner l'argent que je lui avais donné, il n'avait pas voulu revenir bredouille et avait fait dire ce qu'il avait voulu à la blanchisseuse. » (*Ibid.*, p. 110.)

⁹ « Mais vous avez mal compris ce billet. » lui affirme alors Andrée. (*Ibid.*, p. 198.)

sa force de véracité ? Ainsi, dans l'esprit du lecteur, ces lettres semblent avoir bien plus de valeur que les mots du narrateur. Ces documents extérieurs permettent au lecteur d'entendre le plus directement possibles les voix des autres protagonistes et donc de se distancier de celle du narrateur.

Enfin, l'usage que fait le narrateur gidien des écrits d'autrui contribue également à la polyphonie des *Faux-monnayeurs*. André Gide souligne dès la genèse de son œuvre, dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, qu'il voudrait « trouver des truchements successifs » pour raconter son roman :

par exemple ces notes de Lafcadio occuperaient le premier livre ; le second livre pourrait être le carnet de notes d'Édouard ; le troisième un dossier d'avocat, etc...¹

On constate ainsi que l'auteur cherche à diversifier les sources de son récit et que celles qu'il envisage sont des documents écrits. D'ailleurs, l'auteur conserve l'idée de son « second livre » dans la version finale des *Faux-monnayeurs* : on dénombre dans le roman douze chapitres intitulés « Journal d'Édouard » dans lesquels le narrateur abandonne la narration à son double romanesque et retranscrit telles quelles les notes de ce dernier. De plus, plusieurs lettres sont introduites dans le corps du texte : celle de Laura à Édouard², celle de Bernard à Olivier³, celle d'Olivier à Bernard⁴, et enfin les débuts de celle de lady Griffith à Passavant⁵ et de celle d'Antoine à Armand⁶. Lors de l'introduction de chacune de ces missives, le narrateur garde le silence et laisse le lecteur examiner ces documents jouant presque le rôle de pièces à conviction. Par la suite, il se permet parfois quelques commentaires : il indique ainsi clairement qui est l'homme recueilli par Antoine en Afrique⁷ et précise, pour le lecteur seulement, les lignes raturées par Olivier⁸, lesquelles « étaient les seules sincères de cette lettre de parade, toute dictée par le dépit. »⁹ Il rapporte également souvent les réactions des différents protagonistes face à ces missives¹⁰. Cependant, le narrateur ne commente pas systématiquement les écrits qu'il transcrit : il ne dit rien, par exemple, de l'opinion qu'Édouard s'est faite du suicide de Boris. Le lecteur se trouve alors dans une position de juge, devant déduire lui-même comment évaluer les propos des protagonistes. On constate donc que le récit des *Faux-monnayeurs* use des documents d'autrui comme sources d'information, permettant au lecteur d'entrevoir les événements d'un autre point de vue que celui du narrateur.

¹ *JFM*, pp. 26-27.

² *FM*, pp. 72-73.

³ *Ibid.*, pp. 167-171.

⁴ *Ibid.*, pp. 207-211.

⁵ *Ibid.*, p. 314.

⁶ *Ibid.*, pp. 361-362.

⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁸ « Il fit de vains efforts pour déchiffrer, sous une épaisse rature, les trois lignes, écrites en post-scriptum, et que voici : [...] » *Ibid.*, p. 211.

⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰ Le narrateur parle ainsi de « l'affreuse lettre » qu'Édouard rend à Bernard [*Ibid.*, p. 211], il rapporte la colère meurtrière de Bernard envers Passavant [*Ibid.*, p. 214], la jalousie malade d'Olivier [*Ibid.*, p. 171], la gêne d'Édouard devant la lettre de Lilian dépeignant des « sentiments forcenés » [*Ibid.*, p. 315].

Ce recours à des documents indépendants (du moins en apparence) de la voix du narrateur permet ainsi à la narration des romans de notre corpus de proposer au lecteur des « pièces à conviction » que ce dernier doit alors juger. En effet, ces lettres, discours, poèmes ou notes permettent à un protagoniste d'être entendu directement et les commentaires des narrateurs de notre corpus ne semblent pas avoir la force et la fiabilité suffisantes pour soumettre ces différentes voix à une interprétation monologique.

Pour reprendre les mots de Bakhtine, on peut donc affirmer que, dans les romans de notre corpus, les idées formulées ne sont pas hiérarchisées au sein du texte :

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.¹

L'union des différents éléments constituant la narration de nos romans (style, points de vue, documents) permet d'obtenir, au sein des récits examinés ici, « non pas un point de vue unique, mais plusieurs points de vue, entiers et autonomes »². Mikhaïl Bakhtine ajoute :

Grâce à cette *pluralité de monde*, la matière peut être aussi spécifique et originale que possible, sans altérer l'unité d'ensemble, ni la mécaniser.³

Cette réflexion à propos de l'œuvre de Dostoïevski s'avère donc valable pour la *Recherche et Les Faux-monnayeurs*. Chacun de ces romans dépeint un monde complexe dont l'existence n'est pas tributaire de l'intrigue. Ils permettent ainsi au lecteur de découvrir de multiples idées ou hypothèses exprimées par des voix diverses, lesquelles ne sont pas hiérarchisées au sein du récit.

(c) *L'absence de hiérarchie entre les voix des protagonistes et les idées développées.*

La pluralité des voix dans les récits de notre corpus et le manque d'interprétation monologique de la part du narrateur ont pour conséquence l'absence de hiérarchie entre les idées développées au sein de ces œuvres. Les opinions et les systèmes mis en mots par les protagonistes s'affrontent donc sans voix positive, ou même neutre, pour les départager : seul le lecteur peut effectuer ce tri de lui-même. De cette façon, différentes réflexions sont à la disposition du lecteur, et celui-ci est invité à les analyser pour porter sur elles un regard critique et personnel.

Dans le roman de Dostoïevski, de nombreux protagonistes expriment leurs idées individuelles. Le lecteur découvre ainsi différentes conceptions de Dieu et du monde, notamment à travers les trois frères Karamazov. De même, des personnages plus secondaires comme Zosime et

¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 48.

Lise développent des réflexions qui leur sont propres. Or, comme nous l'avons déjà vu, ces différentes opinions ne sont pas départagées au sein du roman. Gide soutient d'ailleurs que les idées développées dans les œuvres de Dostoïevski « ne sont presque jamais absolues » :

[E]lles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus : non seulement relatives à ces personnages mais à un moment précis de la vie de ces personnages ; elles sont pour ainsi dire *obtenues* par un état particulier et momentané de ces personnages ; elles restent relatives ; en relation et fonction directe avec le fait ou tel geste qu'elles nécessitent ou qui les nécessite.¹

Les opinions et réflexions proposées dans *Les Frères Karamazov* demeurent donc indépendantes de celles de l'auteur. Elles valent en elles-mêmes et leur pertinence ne dépend pas du rôle de celui qui les prononce au sein du roman. Gide écrit encore :

[...] les idées qu'il soulève restent le plus souvent à l'état de problèmes, à l'état de questions. Il ne cherche point tant une solution qu'un exposé, – qu'un exposé de ces questions précisément qui, parce qu'elles sont extrêmement complexes et qu'elles se mêlent et s'entrecroisent, demeurent le plus souvent à l'état de trouble.²

C'est ainsi que les discours des protagonistes, même ceux avec lesquels Dostoïevski n'était pas d'accord, sont présentés comme une réponse possible aux questionnements qui marquent le roman : au lecteur de faire son choix. C'est d'ailleurs cette absence de hiérarchie inscrite dans le récit qui a permis à certains lecteurs d'adhérer avec des réflexions que l'auteur lui-même condamnait, comme le rappelle Jan Van der Eng.

Deux existentialistes athées se réclament d'Ivan Karamazov à cause de son adage : Si Dieu n'existait pas, tout serait permis. « C'est là le point de départ de l'existentialisme », dit Sartre. Au cri d'Ivan Karamazov que « tout est permis [...] commence vraiment le nihilisme moderne », écrit A. Camus.³

Ces philosophes sont donc des lecteurs ayant choisi de se ranger du côté d'Ivan : leur interprétation des *Frères Karamazov* résulte donc en la valorisation des pensées du cadet des frères et non de celles de Zosime, le personnage dont les idées sont les plus similaires à celles de Dostoïevski. Or, c'est la polyphonie de ce roman qui permet cette liberté d'interprétation : l'auteur n'a pas cherché à déconsidérer les pensées exprimées par son personnage pour mettre en avant un système précis⁴. Jacques Catteau souligne au passage que « le romancier ne doute nullement de la force de conviction qu'il place dans le raisonnement d'Ivan. »⁵ Il ne souhaite pas proposer une réflexion bancaire pour décrédibiliser la philosophie du protagoniste et il se contente de placer dans le livre suivant un discours opposé à celui d'Ivan : les mémoires du père Zosime. Notons que, comme le

¹ André Gide, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 133.

² *Ibid.* p. 133

³ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier, op. cit.*, p. 53.

⁴ Notons pourtant que Serge Boulgakov cherche à théoriser Ivan en un type philosophique, cela parce qu'il s'identifie particulièrement à Ivan : « De toutes la galerie des personnages de ce roman, celui-ci nous paraît le plus proche à nous autres intellectuels russes. » (« Ivan Karamazov, personnage du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, comme type philosophique », in *La Légende du grand inquisiteur de Dostoïevski, op. cit.*, p. 291.)

⁵ Jacques Catteau, « note 2 » de la lettre 782 in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 612.

souligne Pierre Pascal, Dostoïevski a pour projet de :

ne pas réfuter le Grand Inquisiteur mais lui opposer dans le Livre VI « Un moine russe » en contre-exemple, répondre à la raison par la « vie vivante », *indirectement*.¹

L'auteur laisse donc le lecteur découvrir différents discours et choisir de lui-même comment se positionner par rapport aux idées de ses protagonistes. Et d'ailleurs, dans le roman, bien d'autres pensées ne sont pas discréditées par le narrateur. De nombreux personnages tiennent des propos cohérents et valables, même ceux qui sont pourtant présentés de façon péjorative. Prenons par exemple les paroles de Fiodor Pavlovitch chez le *starets* dans le chapitre « Un vieux bouffon ». Malgré le fait qu'il soit un personnage négatif, le lecteur peut tout de même comprendre son raisonnement : il s'avilit afin de mettre autrui face à sa propre bassesse. Divers protagonistes soutiennent ainsi leur propre théorie : dans sa « confession d'un cœur ardent », Dmitri réfléchit à la complexité de la nature humaine ; Ivan manifeste son ressentiment envers un dieu qu'il juge cruel et injuste ; le *starets* partage ses idées sur la manière de vivre dans la foi et d'enseigner la religion ; Lise observe qu'il y a du plaisir à faire le mal et dans son adresse aux enfants, après l'enterrement d'Ilioucha, Aliocha rappelle la force qu'un souvenir beau et bon peut donner pour le reste de l'existence. Tous ces raisonnements sont valables en eux-mêmes et aucun ne semble vraiment supplanter les autres. Aussi Jacques Catteau reprend-il les mots de Gabriel Marcel et parle-t-il de la « non-résolution du conflictuel »² chez Dostoïevski. En effet, comment ces conceptions pourraient-elles être hiérarchisées dans l'œuvre de l'auteur russe si, comme l'écrit Bakhtine, « [l'idée] "est" non pas dans la conscience individuelle, mais dans la communication dialogique *entre* les consciences. »³ Le critique affirme ainsi que, pour Dostoïevski, les conceptions qu'il développe dans son roman ne sont jamais abstraites et théoriques : elles sont nécessairement amenées à se modifier en fonction des esprits dans lesquelles elles élisent domicile, car l'auteur les place « à l'intersection dialogique des consciences. »⁴ Ainsi, les différents propos tenus dans les romans de Dostoïevski, dont *Les Frères Karamazov*, sont constitutifs des protagonistes et leur sont indissociables. Les idées développées ne peuvent exister par elles-mêmes et donc être classées par une voix supérieure, ce qui redonnerait alors un aspect monologique au roman.

Peut-on également affirmer que, dans la *Recherche*, les idées présentes ne sont pas classées selon une hiérarchie interne à l'œuvre ? Certes, la voix du narrateur est instable, mais il semble tout de même que ce dernier formule un classement relativement clair des propos qui sont tenus,

¹ Jacques Catteau, « note 9 » de la lettre 785, in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 625.

² Jacques Catteau, « Introduction » in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 31.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

comme le souligne Karen Haddad-Wotling lorsqu'elle parle d'un « narrateur triomphant » fustigeant « toutes les attitudes fautives et inexactes ». La critique conteste alors l'idée d'une véritable polyphonie dans la *Recherche*¹. Pourtant, le narrateur, une fois adulte, paraît étonnamment indifférent à de nombreuses questions. Ainsi, dans une note sur une lettre de Proust adressée à Charles du Bos, Françoise Leriche souligne que, dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur considère avec un égal intérêt toutes les idées disséminées dans l'œuvre : le lecteur ne peut pas se fonder sur lui pour comprendre quel élément est ou n'est pas pertinent². On retrouve cette attitude indifférente dans *Le Temps retrouvé* où, à la suite de la lecture du journal des Goncourt, le narrateur formule deux réflexions opposées tout en les considérant aussi valables l'une que l'autre :

Car peut-être j'aurais pu conclure d'elles que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand-chose ; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture au contraire nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande.

Certes, ces réflexions sont remises en perspective lorsque le narrateur fait l'expérience de l'« Adoration perpétuelle », dans la bibliothèque de Guermantes, qui lui révèle la valeur de la littérature. Pourtant, on remarque que le récit continue après ce moment d'épiphanie. Le narrateur n'abandonne pas immédiatement ses occupations pour s'atteler à son œuvre : il continue à fréquenter le monde jusqu'à ce que son corps lui fasse sentir ses limitations physiques³. Il perd alors un temps précieux à l'« obligation factice de [se] montrer poli et sensible »⁴ et sacrifie au monde « un devoir réel »⁵, celui d'écrire son œuvre. Ainsi la révélation qu'a vécue le narrateur n'a pas suffi à lui faire prendre immédiatement la plume. La puissance révélatrice de l'« Adoration perpétuelle » semble donc moins forte qu'elle ne le paraissait. Le narrateur se plaint d'ailleurs de la tâche qui l'attend alors que la mort le guette⁶. Il semble ainsi que le roman laisse au lecteur l'occasion de prendre ses distances avec les idées qui assaillent le narrateur lors de sa révélation littéraire.

De plus, comme nous l'avons vu, le narrateur paraît de plus en plus suspect au fur et à

¹ « Le statut de la vérité dans les romans de Dostoïevski est donc différent de celui qu'il a dans la *Recherche* où, à la fin de l'itinéraire, toutes les attitudes fautives ou inexactes sont fustigées par un Narrateur triomphant. Pourtant, certains critiques n'hésitent pas à parler de "polyphonie" de la *Recherche*, à propos de la composition ou de la multiplicité des personnages... » Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 480.

² « [...] à une première prise de contact le *Côté de Guermantes* déconcerte un peu : il semble que toutes choses y intéressent l'auteur à un même degré, en sorte que, bien que sachant tout le temps que cela est faux (les préfaces aux traductions de Ruskin et tant de passage de *Swann* constituent à cet égard de formels démentis), l'on a une certaine peine à se défendre contre l'impression que dans *Guermantes* tout est pour lui sur le même plan et possède une importance égale. » Françoise Leriche, « note 12 » faite sur lettre à Charles du Bos du 23 juillet 1922, in Marcel Proust, *Lettres*, *op. cit.*, p. 1131.

³ « Et en effet, ce fut la chose singulière qui m'arriva avant que je n'eusse commencé mon livre, [...]. On me trouva, un soir où je sortis, meilleure mine qu'autrefois, on s'étonna que j'eusse gardé tous mes cheveux noirs. Mais je manquais trois fois de tomber en descendant l'escalier. Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures ; mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence. » *TR*, p. 616.

⁴ *Ibid.*, p. 617.

⁵ *Ibid.*, p. 617.

⁶ « Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences égoïstes de l'œuvre. » *Ibid.*, p. 619

mesure de l'avancée du roman : nombre de découvertes qui semblaient certaines se révèlent fausses par la suite. Lorsque le héros soupçonne ses informateurs de fournir de faux renseignements sur Albertine, il revient alors au lecteur de choisir qui croire. De même, la révélation littéraire que vit le héros lors de « l'Adoration perpétuelle » entre en contradiction directe avec la conviction qu'il soutenait quelques pages auparavant de n'avoir aucun talent littéraire¹. Dans *Le Temps retrouvé*, il semble même jouer avec l'ironie en faisant l'inverse de ce qu'il prône, lorsque, au beau milieu d'une longue leçon abstraite sur la littérature, il déclare qu'« une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix »². Or, si le lecteur n'a plus confiance en celui qui classe les idées exprimées dans l'œuvre, comment les départager ? Il semble ainsi que la voix du narrateur ne suffise pas à établir une hiérarchie convaincante parmi les idées développées dans la *Recherche* : il faudrait que l'auteur lui-même prenne parti, ce qu'il se garde bien de faire. Jean-Yves Tadié souligne d'ailleurs qu'« au contraire de Balzac, [Proust] ne fait pas l'éloge des propos de ses héros, ni des mots d'Oriane, ni des réflexions d'Elstir. »³ Puisque l'auteur, la seule voix fiable de l'œuvre, se tait, le lecteur est seul face aux différentes idées énoncées : à lui d'établir sa propre hiérarchie.

Quant à Gide, il écrit, dans son *Journal des Faux-monnayeurs*, vouloir « attirer tour à tour chacun de [s]es personnages sur le devant du théâtre et lui céder un instant la place d'honneur. »⁴ Et effectivement, chaque protagoniste a l'opportunité d'exprimer ses pensées sans entraves. Même ceux qui n'ont pas de véritables temps de paroles (comme Caloub, Charles, Rachel et M. et Mme Vedel) sont tout de même pendant un moment le centre de l'attention d'un des narrateurs du récit (qu'il s'agisse du narrateur-auteur ou bien d'Édouard). Ainsi, différentes idées sur la vie et la littérature s'affrontent. L'art semble être le sujet central du roman : Édouard, Bernard, Passavant, Sophroniska, Strouvilhou, tous exposent un point de vue différent. Or ces idées demeurent pertinentes et valables sans que le statut du protagoniste dans la narration importe véritablement : qu'ils soient présentés comme des êtres « négatifs » ou « positifs », leurs propos conservent leur valeur⁵.

¹ « [...] la pensée de mon absence de dons littéraires, que [...] j'avais à peu près identifié, en lisant quelques pages du journal des Goncourt, à la vanité, au mensonge de la littérature, [...] me frappa de nouveau [...]. » *Ibid.*, p. 433.

² *Ibid.*, p. 461.

³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 155.

⁴ *JFM*, pp. 83-84.

⁵ Ainsi, nous ne sommes pas d'accord avec les propos de Jean-Michel Wittmann qui écrit : « Comme dans le roman à thèse, un certain nombre de personnages de *Faux-Monnayeurs* sont associés à un point de vue défini, à un système de valeurs ou à une idéologie : Strouvilhou est associé au darwinisme social, Azaïs incarne la jobarderie du puritanisme, etc. Comme dans le roman à thèse, encore, ces mêmes personnages, ou l'ensemble des idées et de valeurs qu'ils incarnent ou défendent, apparaissent frappés d'un coefficient négatif ou positif facile à percevoir pour le lecteur. » (« Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi ? » L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs*. » in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 21.) Car, comme nous l'avons remarqué, les protagonistes des *Faux-monnayeurs* sont difficiles à hiérarchiser. Strouvilhou, le « méchant » du roman, ne tient-il pas des propos convainquants à propos des conventions romanesques lors de sa conversation avec Passavant ?

Aussi le lecteur peut-il difficilement évaluer les opinions exprimées en fonction de la vertu du personnage qui parle. D'ailleurs, si l'on observe les nombreuses considérations littéraires d'Édouard, on remarque que ses propos sont critiqués plusieurs fois par le narrateur, dans le chapitre III de la deuxième partie, lorsqu'il parle devant Bernard de son nouveau roman :

L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder.¹

[...] il parlait d'une manière qu'il jugeait tout aussitôt absurde (et qui l'était en vérité).²

Cependant, l'absurdité des propos d'Édouard semble assez évidente aux autres personnages pour que cette critique du narrateur apparaisse moins comme une critique personnelle qu'un constat³. Outre ces idées d'Édouard, tous les propos des protagonistes paraissent pertinents et rejoignent en partie les idées de Gide : Sophroniska critique la psychologie simpliste des personnages romanesques et l'instabilité des mots⁴ ; Pauline observe l'achèvement artificiel de la fiction à la différence de la vie réelle⁵ ; Vincent souligne l'importance de l'observation stricte dans l'écriture d'un roman et critique violemment les naturalistes⁶ ; Passavant émet un jugement sur les symbolistes⁷ tout à fait similaire à celui écrit par Gide dans son *Journal des Faux-monnayeurs*⁸, tandis que Strouvillhou accuse la littérature d'avoir habitué le lecteur à des sentiments falsifiés⁹. Ce dernier

¹ *FM*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 182.

³ « Édouard [...] se taisait de la manière la plus gauche, et son silence, qui semblait un aveu de disette, commençait à gêner beaucoup les trois autres. » *Ibid.*, pp. 188-189.

⁴ « Mais combien rares, a-t-elle ajouté, les poètes, dramaturges ou romanciers qui savent ne point se contenter d'une psychologie toute faite (la seule, lui ai-je dit, qui puisse contenter les lecteurs). » *Ibid.*, p. 174 ; « La plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation, ni sous-sol. Je crois vraiment qu'on trouve plus de vérité chez les poètes ; tout ce qui n'est créé que par la seule intelligence est faux. » *Ibid.*, p. 177 ; « Les mots nous trahissent. [...] Bien des choses échappent à la raison, et celui qui, pour comprendre la vie, y applique seulement la raison, est semblable à quelqu'un qui prétendrait saisir une flamme avec des pincettes. Il n'a plus devant lui qu'un morceau de bois charbonneux, qui cesse aussitôt de flamber. » *Ibid.*, p. 177.

⁵ « Vous savez bien qu'il n'y a rien de tel pour s'éterniser, que les situations fausses. C'est affaire à vous, romanciers, de chercher à les résoudre. Dans la vie, rien ne se résout ; tout continue. On demeure dans l'incertitude ; et on restera jusqu'à la fin sans savoir à quoi s'en tenir ; en attendant, la vie continue, tout comme si de rien n'était. » *Ibid.*, p. 308.

⁶ « Je crois que ce n'est jamais impunément qu'un romancier, qui se pique d'être psychologue, détourne les yeux du spectacle de la nature et reste ignorant de ses lois. Dans le *Journal* des Goncourt, que vous m'avez donné à lire, je suis tombé sur le récit d'une visite aux galeries d'histoire naturelle du Jardin des Plantes, où vos charmants auteurs déplorent le peu d'imagination de la Nature, ou du Bon Dieu. Par ce pauvre blasphème, se manifeste la sottise et l'incompréhension de leur petit esprit. » *Ibid.*, p. 148.

⁷ « Voyez-vous, la grande faiblesse de l'école symboliste, c'est de n'avoir apporté qu'une esthétique ; toutes les grandes écoles ont apporté, avec un nouveau style, une nouvelle éthique, un nouveau cahier des charges, de nouvelles tables, une nouvelle façon de voir, de comprendre l'amour, et de se comporter dans la vie. Le symbolisme, lui, c'est bien simple : il ne se comportait pas du tout dans la vie ; il ne cherchait pas à le comprendre ; il la niait ; il lui tournait le dos. » *Ibid.*, p. 139.

⁸ « L'école symboliste. Le grand grief contre elle, c'est le peu de curiosité qu'elle marqua devant la vie. [...] La poésie devint pour eux un refuge ; la seule échappatoire aux hideuses réalités ; on s'y précipitait avec une ferveur désespérée. [...] quoi d'étonnant qu'ils n'apportèrent pas une éthique nouvelle, se contentant de celle de Vigny, que tout au plus ils agrémentaient d'ironie ; mais seulement une esthétique. » *JFM*, p. 60.

⁹ « Nous vivions sur des sentiments admis et que le lecteur s' imagine éprouver, parce qu'il croit tout ce qu'on imprime ; l'auteur spéculait là-dessus comme sur des conventions qu'il croit les bases de son art. Ces sentiments sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et, comme l'on sait que « la mauvaise monnaie chasse la bonne », celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots. Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait

protagoniste se révèle lui aussi proche de la position du romancier, bien qu'il la pousse à l'extrême, lorsqu'il déclare vouloir ôter leur sens aux mots¹. On constate ainsi que même les personnages considérés comme « négatifs » peuvent exprimer des idées pertinentes, rejoignant en partie celles de l'auteur. Le narrateur, quant à lui, ne parle que très peu de théorie artistique, se contentant de donner son avis sur la valeur littéraire de certains personnages². À la différence des protagonistes présentés comme « bons » ou « mauvais » par le narrateur et les personnages, il n'existe donc pas de hiérarchie des idées dans *Les Faux-monnayeurs*.

Que ce soit en maintenant l'authenticité et l'indépendance des mots de différents personnages, comme le font Dostoïevski et Gide, ou en décrédibilisant la voix centrale pour donner à celles des autres protagonistes une résonance plus forte dans l'esprit du lecteur, comme le fait Proust, on constate ainsi que la logique polyphonique présente dans les romans de notre corpus ôte au lecteur la stabilité idéologique de la monologie : elle l'empêche de découvrir s'il existe un « bon » propos dans le roman, celui qui aurait valeur de leçon à conserver une fois le livre refermé.

Les Frères Karamazov, *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs* font donc en sorte de faire disparaître le confort d'une voix autoritaire et dominante indiquant quoi conclure. Le lecteur ne trouve personne à qui se fier. Les narrateurs de nos romans s'avèrent être des êtres d'incertitude, se plaçant régulièrement au niveau du lecteur tout en étant en réalité les organisateurs du récit. L'alliance de ces deux positions inconciliables dévoile leur duplicité : ils dissimulent des informations, suggèrent sans s'engager et affirment sans certitude. De cette façon, le lecteur est naturellement poussé à rechercher une autre voix stable dans les œuvres que nous étudions. Or, celle de l'auteur, qui semble parfois se superposer à celles de certains protagonistes, est en réalité absente de ces romans, comme les romanciers le soulignent eux-mêmes dans leurs propos personnels. Il s'avère également impossible d'élire un guide fiable parmi les personnages : ceux dont la sagesse est soulignée disparaissent des récits ou bien se révèlent finalement être dans l'erreur. Aucune voix n'est assez digne de confiance pour servir de guide au lecteur.

Et en effet, chacun de nos romans use de procédés permettant l'instauration d'une narration polyphonique : les voix des différents protagonistes s'affrontent à forces égales ; le point de vue de nos récits varie régulièrement, soit en prenant différents personnages pour source d'informations soit en brouillant l'identification de la voix narrative ; enfin, des documents extérieurs au récit du narrateur sont présents dans l'œuvre à la façon de pièces à conviction que le lecteur peut

figure de charlatan. Je vous avertis si je dirige une revue, ce sera pour y crever des outres, pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordres : les mots. » *Ibid.*, p. 319.

¹ « Seront considérés comme antipoétiques, tout sens, toute signification. Je propose d'œuvrer à la faveur de l'illogisme. » *Ibid.*, p. 320.

² *Ibid.*, p. 217.

juger sans intermédiaires et qui lui permettent d'obtenir un nouveau point de vue sur l'intrigue. Ces différents procédés créent ainsi dans les romans de notre corpus une logique polyphonique proposant au lecteur divers propos sans qu'aucun ne soit mis en avant ou déconsidéré par le narrateur. Chaque lecteur se trouve ainsi libre d'inspecter les différents discours, de réfléchir aux idées émises et de se rallier à l'une d'entre elles. Cette absence de direction au sein de ces œuvres nécessite que leur lecteur s'oriente de lui-même dans leur bois romanesque. Sa participation active et sa réflexion personnelle sont ainsi essentielles pour lui permettre d'effectuer une lecture aboutie.

Nous avons déjà constaté que les romans de notre corpus évoluent au fur et à mesure de leur avancée pour finalement se révéler bien différents de ce que leurs premières pages laissaient attendre. Les intrigues se modifient, le personnel romanesque évolue jusqu'à changer de statut et le narrateur adopte une position instable. L'organisation des œuvres étudiées ici s'apparente ainsi à celle d'un piège, attirant le lecteur dans une lecture familière pour le laisser finalement aux prises avec l'inconnu. Cette construction romanesque sous forme de leurre narratif a pour but de forcer le lecteur à se détacher de ses attentes simplistes et de ses conceptions schématiques. Cependant, il s'avère que nos auteurs, Dostoïevski, Proust et Gide, cherchent également à obtenir la collaboration active du lecteur. Comme nous avons essayé de le montrer, *Les Frères Karamazov*, *La Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* mettent en place une stratégie textuelle réfléchie pour forcer le lecteur à participer de façon dynamique à l'élaboration de leur sens. Chacun de nos auteurs mène ainsi une réflexion sur les limites du langage, ce qui le pousse à utiliser des stratégies afin d'exprimer l'indicible. De même, les textes des romans de notre corpus s'entretiennent de procédés narratifs, comme la mise au défi, l'exigence du choix ou encore la présence d'ellipses, pour forcer l'investissement du lecteur. Chacun de ces textes favorise les lecteurs curieux et investigateurs en leur ménageant des moments d'enquêtes personnelles, de même que les lecteurs critiques, capables d'effectuer une lecture méta-romanesque. Les œuvres examinées ici requièrent donc, à travers ces différentes stratégies textuelles, une lecture active et investigatrice de la part de leur lecteur, et ce d'autant plus qu'il n'existe pas de voix supérieure au sein de ces romans pour unifier le sens du récit : le narrateur est défaillant, l'auteur se tait et aucun protagoniste ne joue le rôle de chœur. Ainsi les idées développées dans les romans de notre corpus ne sont-elles pas hiérarchisées : au lecteur de choisir lesquelles favoriser.

Comme nous l'avons montré, la puissance créatrice du lecteur est donc favorisée, voire exigée par les textes examinés. Or, cette nouvelle force du lecteur s'accompagne inmanquablement d'une perte d'autorité de la part du romancier, qui lui en abandonne une partie. Cela signifie-t-il donc que les romans de notre corpus mettent en place une manipulation paradoxale, cherchant à piéger leur lecteur afin de forcer ce dernier à se libérer de la domination de l'auteur ?

PARTIE III) UNE MANIPULATION PARADOXALE.

D'après nos observations, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* mettent tous trois en place un piège narratif en suggérant une histoire qui n'aura pourtant pas lieu, et même qui se détruira de l'intérieur. Le lecteur se voit ainsi refuser l'accès à une lecture confortable, guidée par des schémas romanesques traditionnels : les personnages, l'intrigue et la forme narrative se révèlent tous autres que ce que l'ouverture des romans laissait attendre. Le lecteur se trouve alors sans repères au milieu du récit, sans autres choix que d'abandonner ses réflexes de lecture et de modifier ses attentes pour continuer à avancer dans l'œuvre. Chacun de nos romans cherche de cette façon à délivrer son lecteur d'une lecture passive et machinale, procédant d'une confiance aveugle dans l'instance énonciative. C'est ainsi que nos auteurs font du lecteur une ressource essentielle pour créer du sens en lui attribuant une place active dans la construction de l'œuvre. Ce dernier est forcé de s'investir dans l'élaboration du sens du texte dont il devient un collaborateur important, puisque son avis peut modifier le sens final du roman. Nos auteurs mettent donc en place une savante stratégie narrative pour manipuler le lecteur afin que celui-ci effectue une lecture active, consciente et indépendante. Pourtant, on perçoit rapidement la contradiction qui existe à vouloir libérer et responsabiliser quelqu'un en le manipulant. Car, comme le remarque Roland Barthes dans « Écrire la lecture », l'auteur demeure, malgré le temps « le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers »¹ :

[C]ette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur, pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain *sens* de l'œuvre [...].²

L'auteur est en effet celui qui dirige l'orientation de l'histoire et maîtrise les hypothèses que le lecteur peut ou ne peut pas faire. Roland Barthes affirme d'ailleurs que « [l]a lecture la plus subjective qu'on puisse imaginer n'est jamais qu'un jeu mené à partir de certaines règles. »³ Le lecteur n'est jamais tout à fait libre de lire ce qu'il veut : il est toujours limité dans son interprétation par le texte lui-même. Aussi peut-on se demander si les romanciers de notre corpus abandonnent véritablement l'interprétation de leur œuvre à leur lecteur. Ce dernier est-il vraiment libre dans sa lecture

¹ Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 961-962.

² *Ibid.*, pp. 961-962.

³ *Ibid.*, p. 962.

alors que le texte le contraint à l'action ? Nous allons voir quelle conséquence a cette manipulation narrative sur le statut du lecteur et de l'auteur dans les romans de notre corpus.

Chapitre A) La liberté du lecteur.

Grâce à une stratégie narrative réfléchie, le lecteur des romans de notre corpus se trouve seul face aux textes et son investissement dans le déchiffrement de l'œuvre devient la condition de réalisation de celle-ci. Pour permettre au lecteur d'endosser ce rôle de collaborateur, les récits envisagés ici lui ménagent une position centrale décisive. Ainsi l'auteur, « celui que l'on nomme en tant que responsable d'une œuvre ou d'un discours, d'une position »¹, tombe-t-il de son piédestal dans chacun de nos romans pour laisser la place au lecteur, devenu malgré lui la principale autorité interprétative du récit. Pour permuter les formulations de Roland Barthes dans « Écrire la lecture », les textes de notre corpus semblent finalement privilégier « ce que le lecteur entend » plutôt que « ce que l'auteur a voulu dire »².

1) *La mort (« volontaire ») de l'auteur.*

En 1968, Roland Barthes marque le monde de la critique par un article intitulé « La mort de l'auteur » dans lequel il déclare que la figure paternaliste de l'écrivain doit désormais disparaître. Selon lui, la critique littéraire s'adonne à une opération impossible et hasardeuse lorsqu'elle cherche à reconstituer ce que l'auteur voulait dire et ce qu'il planifiait lors de la rédaction de son œuvre. S'opposant à l'idée qu'un texte ait un sens unique, « qui serait le “message” de l'Auteur-Dieu »³, il affirme la légitimité du lecteur dans l'interprétation du texte car :

Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture.⁴

Or, il souligne qu'inversement, s'autoriser à tuer l'auteur, c'est permettre au lecteur de vivre le texte à sa façon : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. »⁵ Cela signifierait qu'un texte n'est pas le réceptacle d'un sens ultime que le lecteur doit parvenir à déchiffrer pour bien lire. L'unité d'un texte ne se ferait finalement que dans sa « destination », c'est-à-dire le lecteur, et non pas dans son origine, l'auteur. Le texte ne serait donc plus plus à « percer »⁶ mais à « parcourir »⁷ : l'interprétation du lecteur prime donc sur la pensée créatrice de l'auteur. Roland Barthes fait

¹ Elisabeth Gavaille, « *Auctor* et *auctoritas* : le paradigme latin de “l'instauration discursive” », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction d'Élisabeth Gavaille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, p. 29. La critique ajoute : « Les premières attestations d'*auctor*, dans les comédies de Plaute et de Térence, montrent que le terme s'applique à quiconque assume la fonction soit de conseiller et d'instigateur d'une action, soit de témoin, de garant dans une affaire. » (*op. cit.*, p. 23.)

² Dans « Écrire la lecture », Roland Barthes remarque que la critique littéraire « cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend*. » (in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 961- 962.)

³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Ibid.*, p. 493.

⁴ *Ibid.*, p. 494.

⁵ *Ibid.*, p. 495.

⁶ *Ibid.*, p. 494.

⁷ *Ibid.*, p. 494.

alors de la lecture une activité « révolutionnaire » car elle va à l'encontre de l'autorité de l'écrivain sur son œuvre, laquelle devient finalement la propriété du lecteur, libérée de l'hégémonie de l'*auctor*.

Cependant, dans sa réflexion, Roland Barthes semble n'avoir pas envisagé le cas où un auteur s'efface volontairement pour laisser la place à son lecteur¹. Dans ce cas, cette mort est préparée, planifiée par l'auteur lui-même, à la manière d'un suicide savamment orchestré, et ce afin de laisser le lecteur comme unique figure d'autorité dans l'œuvre. Or, il semble justement que Fiodor Dostoïevski, Marcel Proust et André Gide aient tous trois voulu dissoudre leur domination grâce à une savante manipulation narrative et accorder au lecteur un pouvoir interprétatif exclusif.

(a) *La disparition organisée de l'auteur.*

Cependant, dans les romans de notre corpus, pouvons-nous vraiment parler de « mort de l'auteur » ? Car, outre le fait que celle-ci soit volontaire, il semble également qu'elle soit mise en scène. Or, si cette « mort » est organisée par l'œuvre, elle paraît relativement superficielle. Car même si l'auteur et sa voix, garants du sens, sont absents du texte, le fait que cet effacement soit volontaire interroge : plutôt que d'être « mort », l'auteur semble avoir « disparu ». Rappelons pourtant, avec Wayne C. Booth, que l'auteur ne peut jamais tout à fait disparaître d'une œuvre :

[W]e must never forget that though the author can to some extent choose his disguise, he can never choose to disappear.²

Nous ne suggérons donc non pas que, dans les romans de notre corpus, les romanciers sont absents (l'existence même du texte assure de leur existence), mais qu'ils parviennent à dissimuler leurs traces. Tels des capitaines abandonnant leur navire, les romanciers de notre corpus ne chercheraient-ils pas à s'effacer le plus possible afin de forcer le lecteur à prendre la relève et à devenir le principe unificateur de l'intrigue ?

Dans une lettre à Nikolai Alexeïevitch Lioubimov du 8 décembre 1879, Fiodor Dostoïevski évoque ainsi son désir de « ne pas trop en écrire »³. Au travers de son existence littéraire, on constate en effet qu'il laisse régulièrement ses lecteurs penser par eux-mêmes, quitte à permettre une mauvaise compréhension de ses paroles. En 1876, alors même qu'il prend la plume pour rectifier les interprétations erronées de son texte intitulé « Une sentence » qu'il a publié dans *Journal d'un écrivain*, il fait part de sa confiance dans la capacité d'analyse du lecteur :

[A]u moment où j'écrivais l'article, avais-je senti qu'une « moralité » serait nécessaire ; mais j'avais alors

¹ Il cite Mallarmé dont il dit que le travail consiste à « supprimer l'auteur au profit de l'écriture », mais non pas au profit du lecteur (Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 492.)

² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, *op. cit.*, p. 20. [« N'oublions jamais que, même si l'auteur peut dans une certaine mesure choisir son déguisement, il ne peut jamais choisir de disparaître. »]

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Nikolai Alexeïevitch Lioubimov », 8 décembre 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 730. Le romancier parle alors d'une lettre publique qu'il écrirait à ses lecteurs, dans laquelle il annoncerait « quand et comment [il] compte poursuivre [son] roman » et même dirait « quelques mots de l'idée du roman ».

éprouvé quelque gêne à l'écrire. Il m'avait paru honteux de supposer, même chez le lecteur le plus candide, assez de naïveté pour ne pas deviner de lui-même le dessous de l'article, son but, la moralité qui s'en dégageait.¹

Selon lui, le lecteur devrait être à même de « deviner » les intentions de l'auteur sans que celui-ci ait à les formuler. Il affirme ainsi avoir écrit *Les Frères Karamazov* (et plus particulièrement « Un moine russe ») « pour un *petit nombre* »², suggérant que seuls quelques lecteurs seront à même de comprendre ses propos. On remarque donc que le romancier russe a des attentes élevées en ce qui concerne les capacités d'analyse de ses lecteurs. Ainsi, alors même que les sept premiers livres des *Frères Karamazov* suggèrent que Dmitri se rendra coupable de meurtre, il note que le fait que le jeune homme essuie le sang de Grigori « dit déjà en quelque sorte au lecteur qu'il n'est *pas* le parricide. »³ Cet exemple illustre d'ailleurs tout à fait l'importance que Dostoïevski accorde à la suggestion et au non-dit dans le récit⁴ : régulièrement, comme vu ci-dessus, le narrateur laisse ouvertes les questions qu'il pose et demeure flou dans ses indications. Et en effet, Dostoïevski considère qu'« il y a également une certaine connaissance de l'âme humaine (de la psychologie) que tout auteur est en droit d'attendre du lecteur. »⁵ Son Lecteur Modèle devrait donc faire preuve d'une grande intuition et être constamment dans un effort d'interprétation et de compréhension. Jacques Catteau écrit d'ailleurs qu'« [e]n tant qu'auteur, [Dostoïevski] avance masqué et se veut sphinx. »⁶ Le lecteur n'a pas accès à son savoir et est obligé de chercher par lui-même.

Or, l'écrivain fait une critique indirecte des lecteurs incapables de se libérer d'une parole supérieure en mettant en scène dans son roman des protagonistes effrayés à l'idée d'être laissés livrés à eux-mêmes, sans indications sur ce qu'ils doivent penser. On trouve tout d'abord Mme Khokhlakov qui fait part au *starets* de son désarroi : elle ne parvient plus à croire en Dieu. Elle vient donc à lui à la recherche d'une voix autoritaire qui puisse lui indiquer comment avoir à nouveau la foi. Michel Picard remarque d'ailleurs que « [f]ixer un sens stable, s'adresser au Dogme et à Dieu, chercher un chef endigue les peurs incontrôlées. »⁷ La position de ce protagoniste est similaire à celle d'un lecteur désemparé par un récit instable (à la manière de celui du roman), qui guette un

¹ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 807.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Konstantin Petrovitch Pobedonostsev », 9/21 août 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 683. Il écrit même « Je m'attends à des insultes de la part des critiques [...] ». (*Ibid.*, p. 683.)

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à E. N. Lebedeva », 8 novembre 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 724.

⁴ Il reproche ainsi à la littérature son aspect simpliste, la volonté de tout dire pour être parfaitement compris : « Mais le pire est que plus va, plus s'installe en maître le simplisme "rectiligne" : c'est ainsi que commence sensiblement à se perdre le sens de l'allusion, de la métaphore, de l'allégorie. » (Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 808.)

⁵ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à E. N. Lebedeva », 8 novembre 1879, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 724.

⁶ Jacques Catteau, « Introduction », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 15. Le critique précise aussi : « Même dans ses analyses, [Dostoïevski] se refuse à être omniscient et laisse le lecteur aux prises avec les mille hypothèses que répandent la rumeur publique ou les interprétations personnelles de ses personnages, tous espions ou policiers dans l'âme. » (*op. cit.*, p. 15.) Robin Feuer Miller remarque elle aussi que le romancier russe cherche à faire disparaître sa personnalité dans ses fictions (*Dostoïevsky and The Idiot ; Author, Narrator, and Reader*, *op. cit.*, p. 24.)

⁷ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 255.

signe de l'auteur lui assurant que ce qu'il lit est valable et juste. Les paroles de Mme Khokhlakov résonnent comme l'angoisse d'un lecteur sans guide, tandis que la réponse du *starets* souligne l'importance de l'effort personnel pour parvenir à croire à nouveau (que ce soit en une religion ou en ce qu'on lit).

[...] я теперь пришла повергнуться пред вами и просить вас об этом. [...] Чем же доказать, чем убедиться? О, мне несчастье!

– Без сомнения, убийственно. Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.

– Как? Чем?¹

Mme Khokhlakov cherche une solution toute faite, donnée par autrui : elle refuse de s'investir dans une recherche personnelle. Or, il est révélateur que le *starets* donne pour toute réponse à Mme Khokhlakov une histoire², c'est-à-dire un récit à interpréter. Cette petite narration permet d'ailleurs à la dame de se comprendre avec sincérité³. Ainsi, les recommandations du *starets* de « [s]urtout, évitez le mensonge, le mensonge vis-à-vis de soi en particulier »⁴ pourraient s'appliquer au lecteur qui doit essayer de libérer sa lecture de toute idée préconçue afin de parvenir à une interprétation personnelle.

Si Mme Khokhlakov, tout comme le lecteur, essaye d'obtenir d'un être à l'autorité supposée supérieure une indication claire, c'est parce que, comme le souligne Ivan Karamazov dans son poème « Le Grand Inquisiteur », l'homme déteste choisir. L'inquisiteur tient ainsi ces propos accusateurs au Christ :

Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести, но нет ничего и мучительнее.

[...] Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве твой образ пред собою, — но неужели ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже и твой образ и твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора?⁵

Le grand inquisiteur accuse ainsi le Christ d'avoir refusé à l'homme une preuve de sa divinité et de sa puissance, et ainsi de lui avoir demandé plus que ce dont il est capable : effectuer un choix de façon autonome. Or, Dostoïevski, contrairement au protagoniste du poème d'Ivan, décide de

¹ БК, p. 72. [« Je suis venue m'incliner devant vous et vous prier de m'éclairer. [...] Comment me persuader ? D'après quelles preuves ? Que je suis malheureuse ! [...] /— Assurément ; mais ces choses-là ne peuvent pas se prouver, on doit s'en persuader. /— Comment, de quelle manière ? » FK, p. 58.]

² Le *starets* raconte en effet à Mme Khokhlakov l'histoire d'un médecin qui aimait l'humanité mais pas ses malades. [БК, pp. 73-74 (FK, pp. 59-60).]

³ «Вы мне подсказали меня, вы уловили меня и мне же объяснили меня!» (БК, p. 74. [« Vous m'avez soufflée à moi-même, vous m'avez attrapée et c'est à moi-même que vous m'avez expliquée ! » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 109.]) dit-elle au *starets*.

⁴ FK, p. 60. [«Главное, убегайте лжи, всякой лжи, лжи себе самой в особенности.» БК, pp. 74-75.]

⁵ БК, p. 312. [« Il n'y a rien de plus séduisant pour l'homme que le libre arbitre, mais aussi rien de plus douloureux. [...] Au lieu de la dure loi ancienne, l'homme devait désormais d'un cœur libre, discerner le bien et le mal, n'ayant pour se guider que ton image, mais ne prévoyais-tu pas qu'il repousserait enfin et contesterait même ton image et ta vérité, étant accablé sous ce fardeau terrible : la liberté de choisir ? » FK, p. 276.]

ne pas faciliter la réflexion de son lecteur : de la même manière que le Christ désire être aimé librement¹, le romancier désire être compris sans indications. Le lecteur se voit ainsi obligé de prendre sa propre lecture en charge. Comme Jan Van Der Eng le remarque, le romancier « n'impose pas son point de vue. En quelque sorte, il renonce à être le centre d'explication et, en son lieu et place, il y a autant de centres qu'il y a de personnages importants. »² Or, le seul principe unificateur de ces différents centres, puisqu'il ne s'agit pas de l'auteur, ne peut être que le lecteur, nouveau principe organisateur du roman. Robin Feuer Miller remarque ainsi :

Dostoevsky believed that the reader must elaborate the meaning of the novel for himself. The writer must be a strategist, a rhetorician who could never speak his thoughts and say « the last word », because of the withering effect such directness would have on his art. The tendentious author manipulated his reader unsparingly, but he must preserve the reader's illusory sense of freedom.³

La manipulation mise en place par le romancier trouve donc sa justification dans son ambition de libérer le lecteur de son autorité, malgré le fait qu'il doive pour cela le mystifier. Ce jeu narratif aurait pour ambition de forcer le lecteur à créer sa propre interprétation du roman.

À la Recherche du temps perdu est également une œuvre dont la stratégie narrative force le lecteur à adopter le rôle habituellement dévolu à l'auteur. Philippe Chardin écrit ainsi :

Des lectures aliénées à un auteur, à un « référent » quelconque, peuvent certes ne pas être dépourvues de tout intérêt quand il s'agit de lectures enfantines, de lectures érudites, de lectures scientifiques, ou philosophiques, ou thérapeutiques...mais n'ont selon Proust aucune valeur dès lors qu'il s'agit de lectures véritablement « littéraires » [...].⁴

Or Proust a bien conscience de la force autoritaire qu'un romancier peut exercer sur son lecteur. Il écrit d'ailleurs dans « Le pouvoir du romancier », une note non publiée, probablement écrite entre 1895 et 1900 :

Nous sommes tous devant le romancier comme les esclaves devant l'empereur : d'un mot, il peut nous affranchir. [...] Par lui nous sommes le véritable Protée qui revêt successivement toutes les formes de la vie.⁵

Proust semble concevoir le lecteur comme une marionnette entre les mains de l'auteur, lequel le fait changer de forme comme bon lui semble. Pourtant, la *Recherche*, comme nous l'avons déjà vu, cherche à laisser le lecteur relativement libre : mettant fin à l'esclavage romanesque, le

¹ «Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за тобою, прельщенный и плененный тобою.» БК, р. 312. [« Tu voulais être librement aimé, volontairement suivi par les hommes charmés. » FK, р. 276.]

² Jan Van der Eng, *Dostojevskij romancier*, op. cit., p. 66.

³ Robin Feuer Miller, *Dostojevskij and The Idiot ; Author, Narrator, and Reader*, op. cit., p. 39. Bien que cette remarque s'applique au roman *L'Idiot*, elle semble tout à fait adaptée à notre étude sur *Les Frères Karamazov*. [« Dostoïevski croyait que le lecteur devait élaborer le sens du roman pour lui-même. L'écrivain devait être un stratège, un rhétoricien qui ne peut jamais dire ce qu'il pense et prononcer le "dernier mot", à cause du flétrissement qu'une telle franchise infligerait à son art. L'auteur tendancieux manipulait son lecteur sans pitié mais il devait préserver le sentiment illusoire de liberté du lecteur. »]

⁴ Phillippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, op. cit., p. 113.

⁵ Marcel Proust, « Le Pouvoir du romancier », in *Essais et articles*, op. cit., pp. 413-414.

romancier donne l'opportunité à ce dernier de réfléchir par lui-même. En effet, comme nous en avons discuté plus haut, l'instabilité des paroles du narrateur leur ôte toute autorité et laisse le lecteur sans guide fiable pour parcourir le roman. Marcel Proust refuse ainsi de reproduire dans son œuvre des schémas traditionnels où tout est expliqué. Il écrit d'ailleurs à Jacques Rivière dès 1914 :

Je suis donc forcé de peindre les erreurs [d'une pensée], sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité.¹

En tant qu'auteur, il considère donc, comme Dostoïevski, ne pas devoir clarifier constamment sa pensée. Et ce d'autant plus que ses propos n'auraient pas de pertinence auprès de ses lecteurs, comme il le note dans la « conclusion » de son *Contre Sainte-Beuve* :

Les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation.²

On voit bien que Proust, que ce soit lorsqu'il est lu ou lorsqu'il lit, met en avant le rôle du lecteur dans le déchiffrement de tout texte. Le romancier souligne régulièrement dans ses écrits théoriques qu'il est nécessaire de lire de façon active et indépendante. Selon lui, chacun est le seul à même de faire fructifier une œuvre grâce aux nouvelles pistes qu'elle peut donner à sa pensée. Dans *Sur la lecture*, il affirme d'ailleurs que l'intérêt d'une œuvre, pour le lecteur, n'est pas de fournir des réponses mais, bien au contraire, de « donner des désirs »³. Proust met ainsi en avant une « loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits »⁴ laquelle serait que « nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes »⁵. On constate que l'auteur de la *Recherche* se positionne de façon claire par rapport au rôle du lecteur : ce dernier doit créer sa propre interprétation de ce qu'il lit.

On peut d'ailleurs voir dans certains éléments de son œuvre le désir de mettre en cause l'autorité traditionnelle de l'écrivain. Ainsi, toute la stratégie vue précédemment, ayant pour but de rendre suspecte la voix du narrateur, prive-t-elle le lecteur d'un guide précieux. De même, le jeu avec le non-dit, l'ellipse et l'inexpliqué incite l'imagination du lecteur à entrer en action. De plus, on peut rappeler que, dans *Albertine disparue*, le héros lui-même, lorsqu'il publie son premier article, découvre que l'autorité de l'auteur n'est que superficielle. Alors que le jeune homme relit son texte publié dans un journal important, il croit naïvement que sa pensée habite l'esprit de tous les lecteurs de son article sans être déformée.

¹ Marcel Proust, « Lettre à Jacques Rivière », 6 février 1914, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 667.

² Marcel Proust, « Conclusion », in *CSB*, p. 311.

³ Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.*, pp. 38-39. [« Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler "Conclusions" et pour le lecteur "Incitations". Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. »]

⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

J'ai beau savoir que bien des gens qui liront cet article le trouveront détestable, au moment où je lis, ce que je vois dans chaque mot me semble être sur le papier, je ne peux pas croire que chaque personne en ouvrant les yeux ne verra pas directement ces images que je vois croyant que la pensée de l'auteur est directement perçue par le lecteur, tandis que c'est une autre pensée qui se fabrique dans son esprit, avec la même naïveté que ceux qui croient que c'est la parole même qu'on a prononcée qui chemine telle quelle le long des fils du téléphone ; au moment même où je veux être un lecteur quelconque, mon esprit refait le tour de ceux qui lisent mon article.¹

La façon dont le narrateur souligne la naïveté de sa réaction d'alors ôte au lecteur tout doute : ce qu'il lit n'est pas l'expression de la pensée de l'auteur (puisque sa lecture même dénature cette dernière). Le narrateur explique clairement que chercher à lire ce que l'auteur a voulu dire dans une œuvre littéraire est peine perdue : on n'y déchiffre toujours que ce que nous-mêmes, lecteurs, y voyons.

Au sein du récit, Proust met également en avant le caractère superficiel de l'autorité provenant d'un quelconque patronyme. Face à Gilberte qui pense que le nom « duchesse de Saint-Loup » la dispense de toute obligation sociale, le narrateur rappelle l'erreur de penser qu'une simple dénomination suffit à établir une autorité légitime. Il se moque ainsi de la jeune femme en la comparant à un « [...] personnage d'opérette qui déclare : “Mon nom me dispense, je pense, d'en dire plus long” [...] »² Or, on peut y voir une critique indirecte du pouvoir de l'auteur. Car, de la même façon, le patronyme du romancier ne serait pas synonyme d'autorité ni de vérité, tout comme les noms « auteur » et « écrivain » ne devraient pas suffire pour que le lecteur abandonne son esprit critique. *À la recherche du temps perdu* n'hésite donc pas à remettre en cause l'autorité du romancier, indirectement présentée comme superficielle au cours du récit. Or, après avoir écrit, dans sa « Lettre ouverte à Henri Massis sur les bons et les mauvais sentiments », que dans un roman « une hiérarchie morale fixe [...] produit [...] chez le lecteur, un sentiment de solidité, de confort et même, à certains égards, de profondeur supplémentaire, qui est tout à fait appréciable », Jacques Rivière concède « qu'on peut souffrir parfois, en lisant Proust, d'un certain manque de repères moraux, qui donne parfois l'impression du naufrage. »³ Dans la *Recherche*, l'auteur disparaît donc et le lecteur est le seul à pouvoir rétablir ces mêmes repères, à partir de ses propres critères. Allan H. Pasco souligne ainsi que, dans l'œuvre de Marcel Proust, « only the reader can provide the revelation capable of creating complexes of meaning and significant truths »⁴, et que ce romancier « had little choice but to echo Gide's “Nathanael... quand tu m'auras lu, jette ce livre, – et sors,” to warn his reader against

¹ *AD*, p. 149.

² *Ibid.*, p. 248. Il convoque ici le personnage d'Agamemnon dans l'opérette burlesque d'Offenbach *La Belle Hélène*, lequel ne se présente que par son patronyme, tellement imbu de lui-même qu'il croit que celui-ci suffit à tout dire.

³ Jacques Rivière, « Lettre ouverte à Henri Massis sur les bons et les mauvais sentiments » (*La NRF*, n°129, 1^{er} octobre 1924), in *Études*, *op. cit.*, p. 409.

⁴ Allan H. Pasco, « Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, *op. cit.*, p. 35. [« Seul le lecteur peut fournir la révélation capable de créer des structures de sens et de vérités significatives. »]

“idolatry”, and to urge them to create their own lives and works. »¹ Dans la réflexion de Proust et dans la *Recherche*, le lecteur est donc élu au rang de véritable principe créateur, essentiel à tout texte, et même aurait pour destin de créer lui-même une nouvelle œuvre d’art².

Comme Dostoïevski et Proust, Gide cherche, lui aussi, à responsabiliser le lecteur dans son interprétation de l’œuvre. Et la disparition de l’auteur en est une des conditions comme le remarque Valérie Michelet lorsqu’elle écrit que « la naissance du lecteur gidien passe par la perte consentie de l’omnipotence de l’écrivain. »³ David Keypour fait ainsi remarquer que :

[C]ontrairement à cette même tradition qui ne fait grâce d’aucun détail, qui expose et explique tout, et qui entretient ainsi la paresse du lecteur, Gide vise à secouer cette paresse, à entraîner le lecteur dans une participation active, lui laissant littéralement la charge de reconstituer l’intrigue et d’en saisir la vérité à partir d’informations éparses recueillies de sources diverses.⁴

Et en effet, les propos du critique sont corroborés par ceux de Gide lui-même. En effet, dans son *Journal*, il interprète « le refus de conclure » chez Dostoïevski comme « un besoin de loyauté de [son] esprit »⁵, ce qui pourrait, semble-t-il, être dit également de lui. D’ailleurs, tout comme le romancier russe, il cherche à dissimuler sa pensée afin de laisser place à celle du lecteur. À propos de *Si le grain ne meurt*, il écrit en 1924 dans son *Journal* :

Ils s’inquiètent beaucoup trop de connaître ma pensée ; je n’eus souci que de leur révéler la leur.⁶

Aussi cherche-t-il à garder le silence dans ses œuvres afin de ménager un mystère propice à l’émancipation de l’imagination du lecteur. Il recopie ainsi dans son *Journal* un passage des *Cahiers* de Sainte-Beuve lequel écrit distinguer dans la langue latine « un certain vague, une certaine indétermination de sens, un peu d’obscurité »⁷ et il souligne même la phrase suivante, notée par Sainte-Beuve : « Le sens principal n’est pas absolument exclusif d’un autre. »⁸ Comme David Steel le fait remarquer, l’œuvre de Gide valorise « la beauté de cette inquiétude »⁹ que crée le vide chez le lecteur. Or, le romancier compte sur l’angoisse de ne pas savoir pour pousser son lecteur à un déchiffrage indépendant et investigateur. Il note en 1924 :

Je prétends donner à ceux qui me liront, force, joie, courage, défiance et perspicacité – mais je me garde

¹ *Ibid.*, p. 35. [« [...] n’avait pas d’autres choix que de faire écho à la phrase de Gide : “Nathanael... quand tu m’auras lu, jette ce livre, – et sors,” pour prévenir son lecteur contre “l’idolâtrie” et les pousser à créer leur propre vie et leur propre œuvre. »]

² Cette interprétation se retrouve également dans l’œuvre de Pascal Ifri intitulée *Proust et son narrataire* lorsque le critique écrit que « dans le cas de la *Recherche*, ce rôle [celui du lecteur] prend une importance vertigineuse : compléter le texte équivaut à le récrire. » (*op. cit.*, pp. 226-227.)

³ Valérie Michelet, « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », in *André Gide et la tentation de la modernité*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ David Keypour, *André Gide : Écriture et réversibilité*, *op. cit.*, p. 29.

⁵ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 647.

⁶ *Ibid.*, p. 786.

⁷ *Ibid.*, p. 696.

⁸ *Ibid.*, p. 696. André Gide ajoute immédiatement après : « Joie de me sentir très latin, sur ce point. »

⁹ David Steel, « Silences et non-dits dans l’écriture de Gide », in *L’Écriture d’André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 212.

surtout de leur donner des directions, estimant qu'ils ne peuvent et ne doivent trouver celles-ci que par eux-mêmes (j'allais dire : « qu'en eux-mêmes »). Développer à la fois l'esprit critique et l'énergie, ces deux contraires.¹

Ainsi, tout comme Dostoïevski, Gide ne dit pas ce qu'il tient pour des évidences², et après mûre réflexion, refuse de donner une préface aux *Faux-monnayeurs* où il exposerait ses idées. Refusant ce didactisme facile, il écrit :

Mieux vaut dire au lecteur : lisez-moi mieux, relisez-moi ; et passez à autre chose.³

C'est peut-être pourquoi, comme nous l'avons vu précédemment, le romancier ménage de nombreux espaces ouverts à l'interprétation dans *Les Faux-Monnayeurs*⁴. Notons que bien qu'Édouard soit un personnage ambigu, Gide n'hésite pas à mettre dans sa bouche des propos critiquant la monologie romanesque. Ce protagoniste reproche en effet à son ami X le fait que :

[...] ses personnages parlent toujours pour le lecteur ; l'auteur leur a confié sa mission de tout expliquer.

Bien veiller toujours à ce qu'un personnage ne parle que pour celui à qui il s'adresse.⁵

Puisque le roman d'Édouard et celui de Gide se superposent dans le récit, le lecteur peut voir ici une annonce indirecte : sa lecture des *Faux-monnayeurs* ne sera pas guidée et il devra fournir un effort d'interprétation personnelle⁶. Pourtant, on constate qu'Édouard lui-même ne suit pas ses propres préceptes : lorsqu'il donne à lire un extrait de son roman à son neveu, il semble clair que le personnage dudit roman s'adresse à son lecteur, Georges lui-même, lequel, justement, rejette les idées qui y sont exprimées. Édouard n'est donc pas parvenu à refréner ses ardeurs didactiques, à l'inverse de Gide qui souligne dans son *Journal des Faux-monnayeurs* qu'il « laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe. »⁷ Ainsi l'écrivain cherche-t-il sciemment à « laisser le lecteur penser ce qu'il veut »⁸ et lui confère un rôle actif et important puisque c'est grâce à ses « opérations » que le roman prend vie⁹. C'est ainsi que David Steel se permet d'écrire :

En ce qu'elle réduit la voix de l'écrivain pour privilégier celle du lecteur, l'écriture de Gide préfigure, invente

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 785.

² « Les choses les plus importantes à dire sont celles que souvent je n'ai pas cru devoir dire — parce qu'elles me paraissaient trop évidentes. » *Journal*, *op. cit.*, p. 824.

³ *Ibid.*, p. 829.

⁴ Jean-Michel Wittmann note d'ailleurs que « *Les Faux-Monnayeurs* montrent bien comment le refus de rien conclure, à ce stade de l'œuvre gidienne, n'est plus tant un principe moral qu'un procédé d'écriture. » (« "Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève." La réécriture gidienne, des études critiques aux fictions », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, *op. cit.*, p. 276.)

⁵ *FM*, pp. 37-38.

⁶ Sophie Savage-Lavrut remarque d'ailleurs que « même si les demandes d'autorisation qui lui sont adressées sont ironiques, même si la latitude qui lui est laissée est factice, le lecteur n'en est pas moins appelé à jouer un rôle actif dans une structure en pleine mutation. » (« Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les soties et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 97.)

⁷ *JFM* p. 96. « Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. » ajoute Gide immédiatement après.

⁸ *Ibid.*, pp. 97-98.

⁹ Précisons que cette volonté de faire disparaître toute figure d'autorité dans son œuvre ne signifie pas que Gide, en tant que lecteur, est un précurseur des théories sur la « mort de l'auteur », à la différence, par exemple de Paul Valéry (voir Thomas Cazentre, *Gide lecteur*, *op. cit.*, pp. 249-250).

même, la mort de l'auteur chère à la critique sémiologique.¹

On constate que chacun de nos auteurs critique le pouvoir qu'exerce le romancier sur son lectorat. Dostoïevski, lui, réfléchit au besoin du lecteur de se soumettre à une voix autoritaire : à travers les réflexions d'Ivan Karamazov, il rappelle l'angoisse du libre choix que ressent l'homme et la met en scène dans le personnage de Mme Khokhlakov, cherchant un guide pour lui indiquer quoi penser. Ce « refus de conclure », comme l'écrit Gide, et son exigence envers ses lecteurs l'ont conduit bien des fois à demeurer incompris et à être la cible de critiques. Or, l'attitude de Gide s'avère très proche de celle de l'auteur russe. Comme lui, il favorise l'indétermination et refuse d'orienter la pensée du lecteur, quitte à être rejeté. Ces deux auteurs n'hésitent donc pas à laisser le lecteur expérimenter une inquiétude qu'ils jugent bénéfique. Sur ce point, Proust propose une réflexion similaire : un texte ne doit pas conclure mais ouvrir à autre chose. Cependant, ses propos personnels et son roman se centrent plutôt autour de l'abus de l'autorité de l'auteur, lequel apparaît tantôt comme un tyran, tantôt comme un fat qui croit que son nom suffit à sanctifier sa parole. Puisant dans son expérience de lecteur, il affirme que chacun a la responsabilité de sa propre interprétation². Aussi nos auteurs organisent-ils leur texte de façon à annuler leur autorité romanesque. Puisqu'ils planifient leur disparition, il semble qu'on ne puisse pas véritablement parler de mort — ici, le lecteur ne tue pas l'auteur par sa propre volonté— ni même de suicide véritable. Il semble plus judicieux de dire que nos romanciers maquillent leur mort. Car, alors même que leurs lecteurs les croient disparus, ils continuent de guetter leurs réactions en prenant bien soin d'empêcher ces derniers de retomber dans une lecture guidée. Et en effet, en proposant tous une lecture allégorique de la justice, laquelle s'avère être souvent faussée, les romans de notre corpus rappellent régulièrement à leurs lecteurs le danger de croire aveuglément en une parole traditionnellement présentée comme juste, autoritaire et supérieure.

(b) *L'image de la justice faussée.*

Puisque, originellement, l'auteur est le garant du sens de son œuvre, sa figure peut facilement être identifiée à celle d'un juge. Qu'il rende des sentences sur ses personnages ou bien qu'il décide qui punir ou récompenser au cours de l'intrigue, il possède un indéniable ascendant autant sur son lecteur que sur ses protagonistes. Il semble ainsi que chaque figure d'autorité dans nos romans puisse être lue de façon allégorique, donnant à voir à travers elle la figure traditionnelle du

¹ David Steel, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours, op. cit.*, p. 207.

² Notons que Wayne C. Booth valorise cette absence de direction au sein d'une œuvre littéraire. Il écrit ainsi « [...] wherever explicit judgment has been unavailable, critical troubles, as well as some extraordinary delights, have ensued. » (*The Rhetoric of fiction, op. cit.*, p. 316.) [« [...] lorsqu'un jugement explicite est indisponible, des difficultés critiques ainsi que des délices extraordinaires s'ensuivent. »]

romancier-juge. Or, on remarque que dans chacun de nos récits, la justice est faussée et les figures chargées de la rendre sont tournées en ridicule.

Ainsi le lecteur se voit-il confronté à deux justices différentes dans *Les Frères Karamazov* : la justice divine et celle des hommes¹. Or, dans les deux cas, les jugements que ces instances rendent ne sont pas satisfaisants pour le lecteur. Émettre un verdict pertinent et fiable semble alors une chose impossible. Aliocha se montre d'ailleurs circonspect face à cette liberté de juger autrui que s'arroge son frère Ivan et il interroge la légitimité de ses sentences² ; et lorsqu'il se permet de donner un avis sur Catherine Ivanovna, c'est pour douter rapidement après de la justesse de celui-ci³ et éprouver de la honte d'avoir évalué un autre être humain. Et en effet, juger quelqu'un paraît être une action agressive que certaines personnes craignent. Par exemple, après avoir déversé sa colère sur Grouhegnka, Catherine Ivanovna supplie frénétiquement Aliocha de ne pas la juger⁴. Le roman véhicule alors l'idée qu'aucun homme n'est à même d'évaluer ou de condamner un autre. Le *starets* affirme, d'ailleurs dans ses propos rapportés par Aliocha, que « tu ne peux être le juge de personne »⁵, et Grouhegnka nie sans hésitation l'avis qu'émet Rakitine, estimant que « ce n'est pas à [lui] de [la] juger. »⁶ Effectivement, dans ce roman, la justice divine est la seule légitime, mais les hommes continuent d'évaluer selon leurs critères fautifs et se permettent même de la contester. Même Aliocha, avant son illumination, s'indigne de la honte que subit le corps du *starets* en demandant « Qui était juge ? »⁷ : il estime que la Providence a été injuste et n'accepte pas d'autres jugements que le sien.

Or, dans ce roman, la justice des hommes s'avère tout à fait insatisfaisante. Il arrive que

¹ Pour une étude sur la mise en scène péjorative des personnages de législateurs, voir Kate Holland « The legend of the *Ladonka* and the Trial of the Novel », in *A New Word on the Brothers Karamazov*, *op. cit.*, pp. 192-199.

² «[...] неужели имеет право всякий человек решать, смотря на остальных людей, кто из них достоин жить и кто более недостоин?» *БК*, p. 178 [« Se peut-il que chacun ait le droit de juger ses semblables, de décider qui est digne de vivre et qui en est indigne ? » *FK*, p. 155.]

³ «Потому что ему самому его мнение показалось ужасно как глупым тотчас же, как он его высказал. Да и стыдно стало ему высказывать так властно мнение о женщине.» *БК*, p. 181. [« Parce que, à lui-même, son opinion lui avait paru affreusement bête, à l'instant même où il l'énonçait. Et puis, il avait eu honte d'exprimer une opinion tellement sans appel sur une femme. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 268.]

⁴ «Не осудите, простите [...]» *БК*, p. 190. [« Ne me jugez pas, pardonnez-moi [...] » *FK*, p. 166.]

⁵ «Помни особенно, что не можешь ничьим судиею быти. Ибо не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он-то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват.» *БК*, p. 390. [« Souviens-toi que tu ne peux être le juge de personne. Car avant de juger un criminel, le juge doit savoir qu'il est lui-même aussi criminel que l'accusé, et peut-être plus que tous coupable de son crime. » *FK*, pp. 345.]

⁶ «Молчи, Ракитка, не тебе меня судить [...]» *БК*, p. 431. [« Tais-toi Rakitka, ce n'est pas à toi de me juger. » *FK*, p. 380.]

⁷ «Но справедливости жаждал, справедливости, а не токмо лишь чудес! И вот тот, который должен бы был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил?» *БК*, p. 412 [« Toutefois il n'avait pas seulement soif de miracle, mais encore de justice. Et celui qui aurait dû, d'après son espérance, être élevé au-dessus de tous, se trouvait abaissé et couvert de honte ! Pourquoi cela ? Qui était juge ? » *FK*, p. 366.]

l'institution judiciaire ne soit plus qu'un moyen pour un personnage de régler ses contentieux personnels. Ainsi Mioussov n'est-il en procès avec le monastère que par antipathie pour les « cléricaux »¹ : il abandonne ses démarches dès qu'il souhaite être invité par cette communauté². De même, les enquêtes pour meurtre relatées dans le roman (celle principale, à propos de la mort de Fiodor Pavlovitch Karamazov, et celle intégrée dans le récit de la vie du *starets*, à propos de la mort d'une jeune veuve) aboutissent toutes deux à la punition d'un innocent. Ces deux récits remettent en cause la capacité d'un tribunal à établir la vérité. De plus, à travers ces deux intrigues, on constate que la justice se fonde bien souvent sur l'opinion générale : c'est parce que le meurtrier jouissait de l'estime de tous que personne n'a cru à sa culpabilité et c'est parce que Dmitri a une mauvaise réputation que tous le jugent coupable sans hésitation. De même, durant l'enquête, le procureur conclut toujours à l'inverse de la vérité³ : lui qui se considère un fin psychologue s'avère en réalité ne pas comprendre l'homme. Ce personnage jouant un rôle important dans le rendu de la justice fait d'ailleurs l'objet d'une certaine moquerie :

«Психолог» Ишполит Кириллович выслушал всё это с тонкою улыбочкой и кончил тем, что и это показание о том, куда Дмитрий Федорович попадет, порекомендовал «приобщить к делу».⁴

L'usage des guillemets autour du mot « ПСИХОЛОГ » (« psychologue ») souligne son usage ironique⁵. Et en effet, certains arguments des enquêteurs ont pour seul fondement l'opinion générale⁶. De même, alors qu'elle devrait chercher à comprendre l'accusé, la justice humaine n'accepte que des arguments rationnels : les preuves qui satisfont le plus les enquêteurs sont les calculs effectués autour de l'argent que Dmitri devait avoir sur lui.

Показание о шестой тысяче принято было с необыкновенным впечатлением допрашивающими.
Понравилась новая редакция: три да три, значит, шесть, стало быть, три тысячи тогда да три тысячи

¹ «[...] начать процесс с “клерикалами” почел даже своею гражданскою и просвещенною обязанностью.» *БК*, p. 17. [« [...] mais il estima de son devoir, en tant que citoyen éclairé, de faire un procès aux “cléricaux”. » *FK*, p. 9.]

² «Ему вдруг захотелось посмотреть на монастырь и на “святого”. [...] он и поспешил этим воспользоваться под предлогом того, что сам желал бы сговориться с отцом игуменом: нельзя ли как-нибудь покончить их споры полюбовно?» *БК*, p. 44. [« Il lui prit soudain fantaisie de voir le couvent et le “saint”. [...] il s'empessa de profiter de cette occasion, sous le prétexte de s'entendre avec le Père Abbé pour terminer cette affaire à l'amiable. » *FK*, p. 31.]

³ «Прокурор же вывел лишь одно заключение, что соскакивал человек, “в такой момент и в таком волнении”, лишь для того только, чтобы наверное убедиться: жив или нет *единственный* свидетель его преступления.» *БК*, p. 574. [« Le procureur en conclut que l'accusé avait sauté “en un tel moment et dans un trouble pareil” seulement pour s'assurer si l'*unique* témoin de son crime vivait encore. » *FK*, p. 500.]

⁴ *БК*, p. 602. [« Le “psychologue” Hippolyte Kirillovitch, qui avait écouté en souriant, recommanda de joindre cette déclaration au dossier. » *FK*, p. 524]

⁵ Cette ironie est confirmée par la version initiale de ce passage trouvé dans *Les Carnets des FK* où l'enthousiasme du juge d'instruction devient comique par son exagération : « *Le juge d'instruction* : Bravo, Innokenti Kirillovitch, je ne l'aurais pas tout simplement remarqué. Quel psychologue vous faites ! On aurait peur de demeurer auprès de vous : Vous pourriez aussi bien extraire mon âme et la découper ! » (*CFK*, p. 959.) Cet usage d'un personnage incarnant l'échec de la psychologie se retrouvera dans *Les Faux-monnayeurs* à travers le personnage de Sophroniska.

⁶ «Ну вот видите-с, все, все свидетельствуют. Так ведь значит же что-нибудь слово *все*?» *БК*, p. 596 [« Eh bien, vous voyez, tous sont unanimes. Le mot *tous* signifie donc quelque chose. » *FK*, p. 519.]

теперь, вот они и все шесть, выходило ясно.¹

On peut encore ici déceler une certaine moquerie ironique dans les mots du narrateur : les enquêteurs, au moins, savent compter. L'argument mathématique l'emporte donc sur les explications de Dmitri et conduit les enquêteurs à imaginer une histoire romanesque d'argent caché dans les murs de l'auberge². Et enfin, le procès est représenté comme une pièce de théâtre burlesque : ce moment officiel et important est seulement l'occasion de discours erronés de la part du procureur et de l'avocat, tous deux relativement ridicules³. Du réquisitoire jusqu'à la défense, aucun argument n'est juste puisque le postulat de départ (que Dmitri a tué) est faux. Le procureur comme l'avocat tirent à eux les faits pour leur faire soutenir des interprétations parfois inattendues : l'avocat remet ainsi en cause l'existence de l'argent volé⁴. En cherchant tous deux à tirer des conclusions issues des faits, ils ébauchent chacun un « roman » artificiel, à côté de la vérité. Le réquisitoire est d'ailleurs présenté de façon ironique grâce aux interprétations farfelues du procureur qui, alors qu'il émet enfin une hypothèse juste, se moque de cette dernière en la jugeant absurde⁵. Le procès de Dmitri aboutit ainsi à une erreur judiciaire et la justice paraît n'être qu'un jeu de marionnettes superficiel, voué à l'échec.

De la même façon, la représentation de la justice dans la *Recherche* est négative. En effet, elle y est toujours soumise à l'aveuglement des hommes. On remarque que le thème de la justice apparaît de deux manières différentes dans le roman. Tout d'abord, le narrateur se représente sa relation avec Albertine comme une enquête à l'issue de laquelle un jugement devra être rendu. Sa quête de vérité concernant l'orientation sexuelle de la jeune fille, son emploi du temps, ses pensées et ses intentions, s'avère souvent assimilée à une investigation policière. On trouve d'ailleurs le verbe « avouer »⁶ pour désigner les confessions d'Albertine, comme si celle-ci était une criminelle qu'il fallait confondre. De plus, face à elle, il se dépeint régulièrement comme un juge :

¹ БК, p. 601. [« La déclaration relative au sixième billet de mille impressionna les juges et leur plut par sa clarté : trois mille alors, trois mille maintenant, cela faisait bien six mille. » FK, p. 524.]

² «[...] оказывалось для следствия ясным (как и впрямь потом вывели), что половина или часть трех тысяч, доставшихся в руки Мите, действительно могла оставаться где-нибудь припрятанною в городе, а пожалуй так даже где-нибудь и тут в Мокром, [...]» БК, pp. 601-602. [«[...] il s'avérait évident pour l'enquête (et cette conclusion fut réellement tirée) qu'une moitié, ou une partie, des trois mille roubles avec lesquels Mitia s'était découvert pouvait réellement avoir été cachée quelque part en ville, ou peut-être même quelque part ici à Mokroïé [...]. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 315.]

³ Le titre du chapitre IX («Психология на всех парах. Скачущая тройка. Финал речи прокурора» [« psychologie à la vapeur. La troïka emportée. Péroraison. »]), qui rapporte une partie du réquisitoire, parle de lui-même.

⁴ «[...] не было денег, не было, стало быть, и грабежа.» БК, p. 875. [« [...] pas d'argent, pas de vol. » FK, p. 760.]

⁵ «Смердяков бы убил и ограбил, а сына бы обвинили — ведь Смердякову-убийце уж конечно было бы это выгодно? Ну, так вот этому-то сыну Дмитрию Смердяков, замыслив убийство, и сообщает вперед про деньги, про пакет и про знаки — как это логично, как это ясно!» БК, p. 851. [« Il eût été avantageux pour Smerdiakov, assassin et voleur, qu'on accusât ce fils, n'est-ce pas ? Eh bien, c'est à lui, c'est à Dmitri Fiodorovitch que Smerdiakov, ayant prémédité son crime, parle à l'avance de l'argent, de l'enveloppe, des signaux ; quelle logique, quelle clarté !!! » FK, p. 739.]

⁶ P, p. 556.

J'en serais réduit pour toujours, comme un juge, à tirer des conclusions incertaines d'imprudences de langage qui n'étaient peut-être pas inexplicables sans avoir recours à la culpabilité. Et toujours elle me sentirait jaloux et juge. [...] Nos fiançailles prenaient une allure de procès et lui donnaient la timidité d'une coupable.¹

Leur relation ressemble ainsi à une interminable audience judiciaire. À la différence du personnage d'Aliocha, le narrateur, lui, cherche à établir un jugement à propos d'autrui. Cependant, pour parvenir à rendre un verdict incontestable, il manque de preuves. Non seulement il est un juge partial et arbitraire, mais en plus, il n'arrive pas à établir un jugement final car chaque élément devient douteux avec le temps : le message de Mme Verdurin est à réinterpréter, les relations d'Albertine avec Mlle Vinteuil sont fausses, le chauffeur n'est en réalité pas un homme fiable, et ainsi de suite. Le narrateur remet constamment en cause les témoignages d'autrui concernant Albertine : selon lui, aucun n'est digne de confiance. Son attitude est similaire à celle de Félioukovitch, l'avocat des *Frères Karamazov* qui décrédibilise chacun des témoins condamnant Dmitri et qui refuse de croire ce qui n'est pas prouvé par des preuves matérielles. Cette manière de procéder reflète-t-elle le désir du narrateur d'ignorer les éléments prouvant l'homosexualité d'Albertine ? Ou bien rêve-t-il d'un jugement certain fondé sur des preuves indubitables ? Quelle que soit la réponse, on constate que dans la *Recherche* l'enquête constante que relate le roman n'aboutit jamais au verdict. La recherche de vérité tourne court car l'objet même de l'enquête (Albertine et, indirectement, l'être humain) est trop instable et trop mystérieux pour être jugé par une tierce personne. Dans cette représentation, la justice ne porte plus sur des agissements illégaux et dangereux : elle devient un simple outil utilisé dans les relations humaines.

On trouve également, au début d'*Albertine disparue*, l'affaire de la petite fille et du chef de la Sûreté. Alors que le narrateur est désespéré du départ d'Albertine, il demande à une petite fille de venir chez lui. Après l'avoir bercée, il lui donne de l'argent et la renvoie chez elle. Il se fait par la suite convoquer au commissariat et accuser par les parents de la jeune personne d'avoir eu un comportement répréhensible envers elle. Au cours de cette aventure, jamais la justice n'est présentée comme le résultat d'une enquête objective. Durant cet épisode très dostoïevskien, même le chef de la Sûreté, jouant ici le rôle de juge supposé évaluer les différents témoignages et rendre un verdict fiable, est convaincu de la culpabilité du narrateur alors qu'aucune enquête n'a été menée². Il va même jusqu'à manipuler les propos de ce dernier pour le faire apparaître plus coupable encore :

[...] le chef de la Sûreté qui, se proposant comme inimitable exemple la facilité des présidents d'assises à « réparties », prélevait un mot de chaque phrase que je disais, mot qui lui servait à en faire une spirituelle et accablante réponse.³

¹ *Ibid.*, p. 566.

² « De mon innocence dans le fait il ne fut même pas question, car c'est la seule hypothèse que personne ne voulut admettre un instant. » *AD*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 27.

Cette figure d'autorité s'assombrit encore lorsque, une fois les parents partis, il révèle au narrateur apprécier lui aussi les petites filles. Le représentant de la justice se permet ainsi de ne pas respecter les règles qu'il est chargé d'appliquer et donne au narrateur des recommandations pour mieux transgresser les lois¹. Ainsi le seul homme de justice de toute la *Recherche* dépeint dans l'exercice de ses fonctions se révèle-t-il être malhonnête et fermé à la réflexion (il refuse de remettre en cause l'idée que le héros soit coupable). Ce dernier déclare ainsi que le chef de la Sûreté « ne [le] comprendrait pas si [il] essayai[t] de lui expliquer la vérité »² et ne cherche plus à se défendre. Ainsi la justice, soumise aux préjugés humains, s'avère-t-elle insatisfaisante. Mais, étrangement, le narrateur semble s'accommoder de cet état des choses : l'injustice constante permettrait en effet d'aboutir à une certaine justice.

[...] je trouvais dans la punition qui m'était infligée pour avoir bercé une petite fille inconnue, cette relation qui existe presque toujours dans les châtiments humains et qui fait qu'il n'y a presque jamais ni condamnation juste, ni erreur judiciaire, mais une espèce d'harmonie entre l'idée fautive que se fait le juge d'un acte innocent et les faits coupables qu'il a ignorés.³

Le narrateur présente donc l'erreur judiciaire comme un état de fait continu : un juge ne peut jamais rendre un verdict correct mais cette injustice s'équilibre naturellement grâce aux actes impunis de l'accusé. La justice est donc une institution vaine selon le narrateur qui souligne qu'il est impossible de juger quelqu'un en pleine connaissance de cause car :

les mobiles sont dans un plan plus profond que nous n'apercevons pas et engendrent d'ailleurs d'autres actions que celles que nous connaissons et souvent en absolue contradiction avec elles.⁴

L'homme lui-même serait donc un objet trop complexe pour permettre à autrui d'émettre des jugements assurés et équitables. On constate donc que dans la *Recherche*, personne ne peut juger autrui. Tous se trompent en ne voyant que ce qu'ils souhaitent : ni le narrateur ni le chef de la Sûreté ne sont fiables dans leurs verdicts. Ainsi est-il suggéré au lecteur que tout jugement asséné sans hésitation est faux, et celui que rend l'auteur traditionnel, grand juge de ses personnages, n'échappe pas à la règle.

Les Faux-monnayeurs, eux aussi, dépeignent la justice comme étant soumise aux désirs des

¹ « Mais dès qu'ils furent partis, le chef de la Sûreté qui aimait les petites filles changea de ton et me réprimandant comme un compère : "Une autre fois, il faut être plus adroit. Dame, on ne fait pas des levages aussi brusquement que ça, ou ça rate. D'ailleurs vous trouverez partout des petites filles mieux que celle-là et pour bien moins cher. La somme était follement exagérée." » *Ibid.*, pp. 27-28.

² « Je sentais tellement qu'il ne me comprendrait pas si j'essayais de lui expliquer la vérité que je profitai sans mot dire de la permission qu'il me donna de me retirer. » *Ibid.*, pp. 27-28.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

hommes¹. Le deuxième chapitre s'ouvre ainsi sur une discussion entre deux hommes de loi, M. Profitendieu et M. Molinier, tous deux chargés d'une investigation à propos d'un réseau de prostitution pour clients mineurs. Tous deux s'engagent dans un débat sur le rôle de la justice : M. Profitendieu souhaite une application stricte des lois tandis que M. Molinier cherche à prendre en compte les circonstances sociales et humaines des coupables. À M. Molinier qui demande d'épargner les enfants et de ne pas les perdre intentionnellement, M. Profitendieu répond :

- Ces considérations n'ont rien à voir avec la justice.
- Voyons ! Voyons, mon ami ; nous savons vous et moi ce que devrait être la justice, et ce qu'elle est. Nous faisons pour le mieux, c'est entendu ; mais, si bien que nous fassions, nous ne parvenons à rien que d'approximatif. Le cas qui vous occupe aujourd'hui est particulièrement délicat : sur quinze inculpés, ou qui, sur un mot de vous pourront l'être demain, il y a neuf mineurs.²

M. Molinier dissocie donc la justice de l'application simple et objective d'une loi. Celle-ci serait en réalité relative à chaque cas puisqu'elle est, ici, limitée par des considérations politiques : non seulement les coupables sont mineurs mais, de plus, ils proviennent de bonnes familles. La première représentation de la justice dans le roman souligne donc son approximation.

Or, par la suite, l'inefficacité d'Oscar Molinier, pourtant supérieur hiérarchique de M. Profitendieu, est soulignée : il est un bien mauvais enquêteur. Déjà est-il présenté dès son apparition comme un imposteur, occupant sa haute situation (président de chambre) « avec une dignité d'autant plus grande qu'elle palliait sa médiocrité. »³ Par la suite, lorsqu'il se lance dans des déductions erronées, sa crédibilité est tout à fait détruite dans l'esprit du lecteur : il affirme que Bernard, fils adoptif, se trouve au cœur de l'affaire de l'appartement de débauche, alors qu'il s'agit en réalité de son propre fils, Georges Molinier⁴. Les considérations psychophysiologiques qu'il développe immédiatement après se teintent alors d'ironie :

L'hérédité, voyez-vous, mon cher, ça triomphe de tout. Il y a certains mauvais sujets que rien n'amende ; ceux que nous appelons : les prédestinés. Il est nécessaire, ceux-là, de les tenir très serrés. Mais quand on a affaire à de bonnes natures, on peut lâcher la bride un peu.⁵

En avançant cette théorie digne d'un romancier naturaliste, il confond les faits et les éléments génétiques, lesquels n'ont que peu de liens entre eux. Pourtant, il va même jusqu'à établir le caractère des amis de ses fils en fonction de leurs ascendants génétiques.

Les miens ont heureusement une tendance naturelle à ne se lier qu'avec ce qu'il y a de mieux. Voyez, Vincent et son prince ; Olivier avec le comte de Passavant... Georges, lui a retrouvé à Houlgate un petit

¹ Sur le thème de la justice faussée comme métaphore de la tradition romanesque, voir « Quittes pour la peur ? Crise de la justice et crise de la fiction dans *Les Faux-monnayeurs* » par François Bompaire in *Lectures des Faux-monnayeurs* sous la direction de Franck Lestringant.

² *FM*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, pp. 228-229.

⁵ *Ibid.*, p. 223.

camarade de classe, un jeune Adamanti, qui va du reste rentrer à la pension Vedel-Azaïs avec lui ; un garçon de tout repos ; son père est sénateur de la Corse.¹

L'ironie de cette réflexion est perceptible pour le lecteur, informé que les véritables coupables sont justement Georges et le jeune Adamanti, et qu'Olivier est bien plus « en danger » avec le comte de Passavant qu'avec son ami Bernard. M. Molinier confond donc l'honnêteté et le statut social, voyant en ce dernier un marqueur indubitable de rectitude morale et la capacité de jugement de l'homme de loi est ridiculisée. Or, non seulement, ce personnage n'arrive pas à distinguer la vérité où elle se trouve mais en plus, il vit lui-même dans le mensonge, trompant sa femme (ou croyant la tromper) depuis plusieurs années. Le personnage de juge qu'incarne Molinier n'est donc pas un être porteur de savoir mais au contraire un être de dissimulation, domaine dans lequel il se révèle par ailleurs tout à fait inhabile.

En face de ce personnage ridicule se trouve M. Profitendieu : le procureur en apparence sincère, droit et juste. Lorsque sa discussion avec Édouard lui donne l'opportunité d'avancer dans son enquête, on le voit devenir un autre homme, volontaire et animé du désir de justice. Pourtant on découvre rapidement qu'il ment à ses enfants à propos de l'origine de Bernard et que, lorsqu'il parvient à remonter une piste, il se révèle incapable de mettre les lois en application². Pris de scrupule dans l'affaire des fausses pièces, ce « juge inoffensif »³ essaye de protéger Georges et donne ainsi aux véritables coupables le moyen d'échapper à la justice⁴.

Outre ces deux personnages d'hommes de loi, le thème de la justice reparait régulièrement dans le roman, toujours de façon mondaine. Par exemple, alors que Passavant fait remarquer à Vincent qu'un nouveau chef de cabinet à la Justice vient d'être nommé, sa première réflexion est : « c'est le moment de faire décorer votre père »⁵. La justice est ainsi présentée comme un domaine superficiel, soumis aux affects humains, ce qui la dénature. Sophroniska rapporte d'ailleurs qu'il est très difficile d'établir la vérité car les acteurs de la justice ne parviennent pas à demeurer objectifs :

J'ai vu des juges d'instruction maladroits souffler sans le vouloir à un enfant un témoignage inventé de toutes pièces et l'enfant, sous la pression d'un interrogatoire, mentir avec une parfaite bonne foi, donner créance à des méfaits imaginaires.⁶

La doctoresse présente ici une image interventionniste et falsificatrice de la justice. L'outil pénal n'est pas assez subtil pour saisir la vérité : ses opérateurs ne sont qu'humains et construisent

¹ FM, p. 226.

² François Bompaire parle du juge d'instruction comme d'une « figure du savoir » effrayée par ce dernier et une « figure de l'omniscience impuissante » (« Quittes pour la peur ? Crise de la justice et crise de la fiction dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 86.)

³ Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, op. cit., p. 17.

⁴ Strouvillhou est en effet prévenu par son neveu, lui-même averti par Georges. (« Le soir même [Ghéridanisol] aversait Strouvillhou, qui prit aussitôt des mesures. » *Ibid.*, p. 351-352.)

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

souvent une enquête sur une idée existant *a priori* et ensuite imposée aux faits, comme c'est le cas dans le procès de Dmitri et dans l'examen du narrateur proustien.

La justice ne joue finalement plus qu'un rôle d'observation distante. En effet, l'appareil judiciaire que M. Profitendieu a à sa disposition s'avère être utilisé pour faire surveiller Bernard. Il se vante d'ailleurs de la qualité de sa police et des renseignements obtenus¹ alors qu'il s'est permis de détourner l'usage d'un service public. De plus, le seul acte illégal qu'a commis Bernard (le vol de la valise d'Édouard) est ignoré de M. Profitendieu. Et toute l'action du juge d'instruction ne consiste finalement qu'à « veiller sur [son fils] de loin, sans qu'il s'en doute. »² Dans ce roman, la justice n'a donc finalement pas de pouvoir agissant : elle demeure dans une contemplation lointaine. On remarque d'ailleurs qu'après le suicide de Boris, l'enquête ne révèle que des éléments physiquement observables (elle retrouve le pistolet contenant la douille de la cartouche et le billet froissé qu'avait écrit Phiphi) mais n'est pas capable de désigner le véritable coupable, Léon Ghéridanisol, qui est innocenté. Et même, alors que les jeunes garçons sont tout de même coupables du vol du pistolet et de l'usage de celui-ci, aucun acte punitif n'est évoqué. La justice apparaît donc véritablement ineffective dans ce roman.

Il semble qu'une des raisons à cela soit l'impossibilité pour un homme de juger autrui équitablement. Cette idée, déjà présente dans *Les Frères Karamazov* et dans la *Recherche*, est formulée par Édouard, qui écrit face au couple La Pérouse :

Je renonce à les juger, à les comprendre ; ou plutôt, comme il advient toujours, mieux je les comprends et plus mon jugement sur eux se tempère.³

Se permettre un jugement sur autrui semble donc voué à l'échec : l'homme est incapable de découvrir la vérité par une enquête personnelle et, dans le prolongement de cette idée, la justice non plus⁴. Cantonnée à un rôle d'observation, elle ne peut que rapporter des faits. On peut d'ailleurs remarquer que le narrateur des *Faux-monnayeurs*, lui aussi, s'en tient à partager des éléments factuels avec le lecteur et ne se permet pas de jugement final. De plus, pour parvenir à la vérité, les personnages du roman doivent toujours violer une interdiction : Bernard découvre son origine en forçant le tiroir de la commode et découvre que Vincent est l'amant de Laura en lisant les journaux d'Édouard contenus par la valise volée. En dressant un parallèle entre la représentation de la justice

¹ « Je sais qu'il était avec vous cet été. Ma police est assez bien faite... Je sais également qu'il se présente aujourd'hui même à son oral. J'ai choisi le moment où je savais qu'il devait être à la Sorbonne pour venir vous voir. » (*Ibid.*, p. 327.) ; « Il me dit "savoir" également que Bernard avait très brillamment passé son écrit. La complaisance d'un examinateur, qui se trouve être de ses amis, l'avait mis à même de prendre connaissance de la composition française de son fils, qui, paraît-il, était des plus remarquables. » (*Ibid.*, pp. 327-328.)

² *Ibid.*, p. 329.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ Comme l'écrit François Bompaire, « lire André Gide devient un immense exercice de relativisation et de *réversion* du jugement. Quant aux motifs d'une action, ils sont si complexes que ceux qu'un juge croit dégager relèvent de la psychologie courante, de la fausse monnaie. » (« Quittes pour la peur ? Crise de la justice et crise de la fiction dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 82.)

et celle de l'auteur, Pascal Dethurens parle ainsi d'une « poétique du vol »¹ : pour établir un sens dans ce roman, le lecteur serait forcé de « voler » l'auteur de son autorité en se substituant à lui. De la même manière que la justice est impotente dans ce roman, la voix de l'auteur y est impuissante et le lecteur, tout comme Bernard, se voit donc dans l'obligation de la contourner. Le lecteur se voit donc attribuer le rôle de juge au sein du roman, comme le rappelle David Keypour :

Ce sont eux [les personnages] que le lecteur devra juger, non l'auteur, et ce sans l'intervention de celui-ci, c'est-à-dire en toute liberté, donc en assumant sa pleine responsabilité.²

À travers la critique de la justice et des figures d'autorité dans chacun de nos romans, nos auteurs suggèrent donc à leur lecteur que tout jugement irrévocable est suspect. Dans son roman, Dostoïevski décrédibilise l'aptitude de l'homme à juger autrui, tout comme Proust et Gide qui soulignent tous deux la vanité de la justice, le premier parce qu'elle n'aboutit à aucun jugement véritable et parce qu'elle est constamment dans l'erreur et le second parce qu'elle est ineffective et soumise aux affects de chacun. Gide valorise ainsi la rébellion contre l'autorité tandis que Dostoïevski interroge la justice divine à travers la révolte d'Ivan et l'odeur du *starets* et que Proust rend suspects tous ceux cherchant à s'ériger en juges. On peut donc voir dans chacun de nos romans une critique de l'autorité hiérarchique de l'auteur, traditionnellement juge tout-puissant au sein de son œuvre : en tant qu'homme, lui aussi pourrait faire des erreurs. Le lecteur ne devrait donc pas hésiter à aller à l'encontre de certains verdicts et à remettre en cause la parole du romancier. Et en effet, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* forcent le lecteur à être en désaccord avec les figures d'autorité représentées. Les auteurs de notre corpus ne s'érigent donc plus en juges : à chacun de mener sa propre enquête et de rendre sa propre sentence.

On constate ainsi qu'à la suite de la manipulation narrative et textuelle que les œuvres de notre corpus mettent en place, le lecteur est forcé d'accepter la mort de l'auteur. Ce dernier organise sa propre disparition au sein de son texte et prend soin de ne laisser au lecteur que les indications qu'il parvient à déceler de lui-même. Dostoïevski, Proust et Gide ont donc mis en pratique une certaine « mort de l'auteur » bien avant que Roland Barthes ne théorise ce concept. Ce faisant, chacun de nos romans remet en cause l'idée qu'il n'existe qu'une seule vérité objective à leur intrigue, car comme l'écrit Roland Barthes :

Ouvrir le texte, poser le système de sa lecture, n'est donc pas seulement demander et montrer qu'on peut l'interpréter librement ; c'est surtout, et bien plus radicalement, amener à reconnaître qu'il n'y a plus de

¹ Pascal Dethurens, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs*, une poétique du vol », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, op. cit., p. 58.

² David Keypour, *André Gide, écriture et réversibilité*, op. cit., p. 234.

vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique [...].¹

Le lecteur a ainsi comme seule condition de lecture de parvenir à établir sa vérité, à condition que celle-ci n'aille pas à l'encontre des éléments assurés par le texte. Il lui est indirectement demandé de faire chuter l'auteur de son piédestal pour s'arroger le droit de faire de l'œuvre sa propre création. On peut alors penser aux mots de Lanson qui écrivait déjà en 1911 :

Le livre est un phénomène social qui évolue. Dès qu'il est publié, l'auteur n'en dispose plus ; il ne signifie plus la pensée de l'auteur, mais la pensée du public, la pensée tour à tour des publics qui se succèdent. Le rapport qui s'établit n'est pas celui qui a existé dans la création littéraire, celui que la critique érudite cherche à établir, entre l'œuvre et l'auteur ; il est exclusivement entre l'œuvre et le public, qui la retouche, la repétrit, l'enrichit ou l'appauvrit continuellement.²

Le lecteur est en effet un principe essentiel dans la création de sens que met en place chaque nouvelle lecture, ce qui a pour conséquence de conserver l'actualité et la pertinence de l'œuvre à travers le temps et les différents publics.

2) Le perpétuel renouvellement de la lecture.

Puisque les romans examinés dans ce travail s'appuient sur la collaboration du lecteur et exigent son investissement pour imaginer des explications (aux actes ou aux émotions des personnages) ou effectuer des choix, ils programment tous une lecture avec un certain degré de variation. Or, nos auteurs ont bien conscience que le lecteur investira son expérience individuelle dans les éléments laissés ouverts. Aussi les diverses interprétations des œuvres de notre corpus contiennent-elles toujours une part d'invention personnelle : chaque lecteur fait des choix qui lui sont propres et trouve des explications qu'il juge satisfaisantes. Or, cette idée d'un bagage personnel modifiant la lecture se retrouve dans la notion d'« horizon d'attente » que développe Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*. Particulier à chaque lecteur, cet « horizon » consiste en l'état d'attente dans lequel se trouve le lecteur face à une œuvre nouvelle. Cependant, Hans Robert Jauss tient à distinguer l'horizon d'attente littéraire de celui social, lequel diffère du premier dans son contenu. L'horizon d'attente littéraire se focalise sur les lectures déjà faites et les schémas romanesques intégrés comme étant traditionnels par le lecteur, tandis que celui social consiste en « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception. »³ Or, chaque lecture est le fruit de la fusion de ces deux horizons car, pour citer les mots de Jauss :

le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut « faire parler » un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précom-

¹ Roland Barthes, « Écrire la lecture », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 962.

² Lanson, « L'Histoire littéraire et la sociologie », *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 68, cité par Pierre Masson dans « Introduction », in André Gide, *Essais Critiques*, *op. cit.*, pp. LV-LVI.

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 284.

préhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés pas la société et classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle. Il n'est guère besoin d'insister sur le fait qu'à cet horizon d'attente concernant le monde et la vie sont intégrées aussi déjà des expériences littéraires antérieures.¹

On met donc de soi-même dans ce qu'on lit et l'horizon d'attente modifie l'interprétation de chacun. La lecture résulte donc de la fusion de « l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre »². Le lecteur se révèle un élément essentiel et primordial à la réalisation d'un texte. Toutefois, on remarque que les romanciers de notre corpus semblent devancer les réflexions de Hans Robert Jauss en mettant en scène cette subjectivité de la lecture et de l'interprétation au sein de leurs écrits.

(a) La modification de la lecture en fonction de l'expérience.

Alors que les romans de notre corpus cherchent à susciter une lecture personnelle de la part du lecteur, tous mettent en scène des personnages proposant eux-mêmes une interprétation subjective d'une œuvre littéraire. Serait-ce dans le but de susciter une prise de conscience du lecteur ou de donner des exemples à suivre ? Il semble qu'on puisse établir deux circonstances, présentes dans chacun de nos romans, qui participent à la modification de l'interprétation : l'importance de l'expérience passée et la modification d'une lecture initiale à la suite de l'expérimentation de nouvelles choses.

i Le conditionnement de la réception par l'expérience passée.

Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, plusieurs exemples mettent en avant le fait que des expériences communes passées conditionnent la réception générale de faits présents. Par exemple, l'odeur forte que dégage le corps du *starets* va à l'encontre de l'attente des moines et des habitants de la ville au vu des événements précédents. Ainsi, dès la mort de Zosime, le narrateur remarque l'attente abusive des fidèles en soulignant qu'il régnait chez tous, laïcs et croyants, « quelque chose d'extraordinaire, une espèce d'agitation inouïe, voire “inconvenante” et une attente toute pleine d'impatience. »³ En effet, tous prévoient des miracles, comme par exemple, la guérison immédiate de malades « qui ne pouvait tarder de s'opérer, d'après leur croyance. »⁴ Le *starets* étant dans leur esprit un véritable saint, il semble évident à tous que se reproduiront pour ce moine bienheureux les miracles passés.

¹ *Ibid.*, p. 284.

² *Ibid.*, p. 284.

³ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 10. [«[...] нечто необычайное, какое-то неслыханное и “неподобающее” даже волнение и нетерпеливое ожидание.» БК, pp. 397-398.]

⁴ FK, pp. 353-354. [«[...] точно ждали для сего нарочно сей минуты, видимо уповая на немедленную силу исцеления, какая, по вере их, не могла замедлить обнаружиться.» БК, p. 398.]

Конечно, были некие и у нас из древле преставившихся, воспоминание о коих сохранилось еще живо в монастыре, и останки коих, по преданию, не обнаружили тления, что умильительно и таинственно повлияло на братию и сохранилось в памяти ее как нечто благолепное и чудесное и как обетование в будущем еще большей славы от их гробниц, если только волею божией придет тому время. Из таковых особенно сохранялась память о дожившем до ста пяти лет старце Иове, знаменитом подвижнике, великом постнике и молчальнике, преставившемся уже давно, еще в десятых годах нынешнего столетия, и могилу которого с особым и чрезвычайным уважением показывали всем впервые прибывающим богомольцам, таинственно упоминая при сем о неких великих надеждах. [...] Кроме сего древле почившего старца, жива была таковая же память и о преставившемся сравнительно уже недавно великом отце иеросхимонахе, старце [...]. О сих обоих сохранилось в предании, что лежали они в гробах своих как живые и погребены были совсем нетленными и что даже лики их как бы просветлели в гробу. А некие так даже вспоминали настоятельно, что от телес их осязалось явственно благоухание.¹

On constate ainsi qu'une expérience passée, même lointaine, même indirecte, a une emprise extrêmement forte sur les espoirs présents et définit des attentes précises. Or, lorsque celles-ci sont trahies, le mécontentement des « lecteurs », c'est-à-dire ici les croyants, suscite un scandale. Car, plutôt que de remettre en cause l'expérience initiale, bien des personnages interprètent cette négation de leurs prévisions (l'odeur délétère du corps du *starets*) comme la preuve que le vieux moine était en réalité corrompu :

[...] ожидание тления и тлетворного духа от тела такого почившего есть сущая нелепость, достойная даже сожаления (если не усмешки) относительно малой веры и легкомыслия изрекшего вопрос сей. Ибо ждали совершенно противоположного.²

Le narrateur insiste sur le fait que c'est parce que les fidèles attendaient le contraire qu'ils sont surpris de cette odeur et que le scandale qu'elle suscite prend des proportions importantes. Ainsi, Mme Khokhlakov, qui chantait les louanges du *starets* après qu'il a prédit à une mère éplorée l'arrivée d'une lettre de son fils disparu, fait volte-face en rejetant les « penchants rétrogrades pour les miracles »³ avant de demander immédiatement après à Dmitri : « avez-vous entendu parler du *starets* Zosime ? »⁴ Certes, ici nous n'avons pas affaire à de véritables lecteurs. Cependant, la métaphore demeure : une expérience passée conditionne fortement les attentes ainsi que l'interprétation

¹ БК, pp. 401-402. [« Sans doute, d'après la tradition, les restes d'autres religieux, décédés depuis longtemps, avaient échappé à la corruption, ce dont la communauté conservait un souvenir ému et mystérieux, y voyant un fait miraculeux et la promesse d'une gloire encore plus grande, provenant de leurs tombeaux, si telle était la volonté divine. Parmi eux, on gardait surtout la mémoire du *starets* Job, mort vers 1810, à l'âge de cent cinq ans, fameux ascète, grand jeûneur et solitaire, dont la tombe était montrée avec vénération à tous les fidèles qui arrivaient pour la première fois au monastère, avec des allusions mystérieuses aux grandes espérances qu'elle suscitait. [...] À part lui, on citait également le Père Barsanuphe [...]. La tradition prétendait que ces deux personnages gisaient dans leur cercueil comme vivants, qu'on les avait inhumés intacts, que leurs visages mêmes étaient en quelque sorte lumineux. D'autres rappelaient avec insistance que leurs corps exhalaient une odeur suave. » FK, p. 356.]

² БК, p. 400. [« L'idée qu'un tel mort pût se corrompre et sentir mauvais leur parut absurde et fâcheuse (sinon comique), à cause du peu de foi et de la frivolité qu'il révélait, car on attendait précisément le contraire. » FK, p. 356.]

³ FK, p. 410. [«[...] ретроградные поползновения на чудеса [...]» БК, p. 465.]

⁴ FK, p. 410. [«[...] слышали про старца Зосиму?» БК, p. 465.]

d'une expérience nouvelle.

Dans la *Recherche*, le personnage du narrateur voit également son appréhension du monde modelée par son expérience passée. Ainsi, il reconnaît dans *Sodome et Gomorrhe* qu'il a construit le caractère d'Albertine à l'image de celui d'Odette :

Au fond si je veux y penser, l'hypothèse qui me fit peu à peu construire tout le caractère d'Albertine et interpréter douloureusement chaque moment d'une vie que je ne pouvais pas contrôler tout entière, ce fut le souvenir, l'idée fixe du caractère de Mme Swann, tel qu'on m'avait raconté qu'il était. Ces récits contribuèrent à faire que dans l'avenir mon imagination faisait le jeu de supposer qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue, et je pensais à toutes les souffrances qui m'auraient attendu dans ce cas si j'avais jamais dû l'aimer.¹

Il interprète donc l'attitude d'Albertine à partir de ses expériences passées, vécues indirectement puisqu'il n'a connu l'histoire de Swann et d'Odette qu'à travers le récit d'autrui : ce récit aurait donc été l'origine de sa constante méfiance envers les femmes. Or, non seulement son imagination est orientée par ses expériences précédentes, mais elle est parfois même limitée par elles. Le narrateur affirme par exemple que « [p]our se représenter une situation inconnue l'imagination emprunte des éléments connus et à cause de cela ne se la représente pas. »² Il remarque ainsi « qu'on ne peut lire un roman sans donner à l'héroïne les traits de celle qu'on aime. »³ Selon lui, toute expérience, amoureuse ou littéraire, est modelée sur celles passées. Or, après que la connaissance de l'histoire de Swann a modifié sa perception d'Albertine, de même, ses amours ultérieurs sont influencés par l'expérience de sa relation avec la jeune femme. Après la mort de celle-ci, le héros avoue chercher une personne qui lui ressemble et qui lui rappelle son amour décédé⁴. À Venise, il essaye donc de séduire des jeunes filles qui auraient potentiellement plu à Albertine⁵. De plus, on constate que le héros reproduit le comportement de Swann : il fait garder sa maîtresse par un ami qui aime les hommes, ce qu'il relate à la fin d'*Albertine disparue*⁶. On constate ainsi que dans la *Recherche* l'expérience passée ne participe pas seulement à la création d'attentes mais aussi à l'organisation de la vie réelle. Le narrateur interprète et ordonne bien des situations en fonction de ce qu'il a déjà vu ou déjà vécu. Ce serait d'ailleurs l'angoisse initiale d'*À la recherche du temps perdu*, celle de ne pas embrasser sa mère avant de s'endormir, qui pousse le narrateur à obtenir d'Albertine un

¹ *JG*, p. 199.

² *AD*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ « J'aurais voulu aussi que la nouvelle venue pût me jouer du Vinteuil comme Albertine, causer comme elle avec moi d'Elstir. » (*Ibid.*, pp. 134-135.) ; « D'autre part, l'idée qu'une femme avait peut-être eu des relations avec Albertine ne me causait plus que le désir d'en avoir moi aussi avec cette femme. » (*Ibid.*, p. 179.)

⁵ « Je revenais à pied par de petites calli, j'arrêtais des filles du peuple comme avait peut-être fait Albertine et j'aurais aimé qu'elle fût avec moi. » *Ibid.*, p. 207.

⁶ « Et ainsi ma demeure avait exigé en souvenir d'Albertine oubliée la présence de ma maîtresse actuelle que je cachais aux visiteurs et qui remplissait ma vie comme jadis Albertine. Et pour aller à Tansonville, je dus obtenir d'elle qu'elle se laissât garder par un de mes amis qui n'aimait pas les femmes, pendant quelques jours. » *Ibid.*, p. 256.

baiser apaisant avant la nuit¹ dans *La Prisonnière*. Mais outre l'influence de ces expériences passées sur sa vie, le héros interprète également les romans de Dostoïevski en fonction de son expérience personnelle. On peut supposer que sa découverte précoce de l'amour lesbien influa sur certaines de ses lectures, comme le suggère Juliette Hassine². Par exemple, il affirme sans hésitation que Nastasia Philippovna, personnage de *L'Idiot*, écrit « des lettres d'amour »³ à Aglaé, sa rivale, tandis qu'un lecteur moins prompt à déceler des amours saphiques verra plutôt dans ces lettres l'expression d'une jalousie dissimulée⁴. Marcel Proust chercherait-il à montrer par cela que le héros instille ses propres obsessions dans ses lectures ? *La Recherche* présente donc un personnage principal dont le comportement et les réflexions personnelles illustrent l'importance de l'expérience passée dans la perception et l'interprétation de l'art et du monde.

Les Faux-monnayeurs, eux, dépeignent différents personnages influencés dans leur interprétation de faits actuels par des événements antérieurs. Ainsi, le vieil Azaïs voit dans la rosette jaune de Georges le signe distinctif de l'existence d'un club de bonne conduite secret auquel appartiendrait le jeune garçon, tout comme lui lorsqu'il était jeune :

Figurez-vous que votre jeune neveu et quelques-uns de ses camarades ont constitué une sorte de petite association, une ligue d'émulation mutuelle ; ils n'y admettent que ceux qu'ils en jugent dignes et qui ont donné des preuves de vertu ; une espèce de Légion d'honneur enfantine. [...] Pour le mettre en confiance, je lui ai dit à mon tour que, de mon temps, c'est-à-dire quand j'avais son âge, je m'étais enrôlé dans une association de ce genre, dont les membres portaient le beau nom de « chevaliers du devoir » ; chacun de nous recevait du président de la ligue un carnet où il inscrivait ses défaillances, ses manquements, avec une absolue sincérité. Il s'est mis à sourire et j'ai bien vu que cette histoire de carnets lui donnait une idée [...].⁵

Ce personnage n'est pas à même d'imaginer la débauche que symbolise cette rosette : son expérience passée l'oriente vers une autre interprétation. Aussi ne comprend-il pas correctement la réaction de Georges lorsqu'il lui parle de tenir un carnet : loin d'être pur, ce sourire dévoile les pensées dépravées que cette suggestion semble avoir fait naître dans son esprit. De même, Édouard dépeint Douviers comme un homme naïf et trop sincère : ce dernier lirait en autrui ses propres réactions. Alors que le romancier se force à lui serrer la main, il écrit le voir « reconnaissant de son propre geste, dont il croyait surprendre le reflet dans mon cœur. »⁶ Cela suggère que Douviers, ne pouvant qu'imaginer ce que ressent son interlocuteur, puise dans son imagination limitée par son

¹ *P*, pp. 900-904.

² « En outre, il faudrait ajouter que les paroles du narrateur nous laissent deviner qu'il soupçonne Aglaé et Nastasia de lesbianisme, l'intérêt pour leur conduite ambiguë s'inscrivant dans une méditation plus large concernant les relations entre Albertine et Andrée. » (Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 71.)

³ *P*, p. 879.

⁴ Notons que c'est la conclusion à laquelle parvient Aglaé elle-même : « Ne voyez-vous donc pas que ce n'est pas de moi qu'elle est entichée, mais de vous ? » dit-elle au prince. « Savez-vous ce qu'il y a là-dessous, ce que trahissent ces lettres ? De la jalousie, et même pis que de la jalousie ! » (*L'Idiot*, *op. cit.*, p. 530.)

⁵ *FM*, pp. 110-111.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

expérience personnelle et ne perçoit le geste d'Édouard que comme une manifestation de ce que lui ressent. Enfin, on remarque qu'Édouard lui-même interprète l'apparence de Georges, qu'il n'a pas encore reconnu, selon ses références personnelles. Alors qu'il observe le pardessus usé du garçon et surtout ses poches trouées, son imagination convoque ses souvenirs d'adolescent :

Mais, à ce moment, le petit s'étant un peu tourné, je vis que l'autre poche était toute reprise grossièrement, avec un gros solide fil noir. Aussitôt j'entendis les admonestations maternelles : « Ne mets donc pas deux livres à la fois dans ta poche ; tu vas ruiner ton pardessus. Ta poche est encore déchirée. La prochaine fois, je t'avertis que je n'y ferai pas de reprises. Regarde-moi de quoi tu as l'air !... » Toutes choses que me disait également ma pauvre mère, et dont je ne tenais pas compte non plus.¹

Édouard puise donc à son tour dans son expérience passée pour percevoir et interpréter un élément actuel. Comme tout lecteur, il ne peut échapper à sa propre imagination, laquelle lui fournit des éléments déjà connus. Daniel Moutote conforte cette idée lorsqu'il avance que « tout le côté pédérastique du roman n'est aperçu que par ceux que cette motivation oriente. »² Un lecteur qui n'aurait pas à l'esprit la possibilité d'un amour homosexuel dans *Les Faux-monnayeurs* passerait à côté de cette interprétation. Dans son roman, Gide dépeint donc lui aussi l'importance de l'expérience passée dans la lecture ou la perception d'une situation nouvelle.

Ainsi *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* mettent-ils tous en scène des situations où l'expérience passée, qu'elle soit collective, comme chez Dostoïevski, ou personnelle comme chez Gide, conditionne l'interprétation que fait un protagoniste d'un événement ou d'une situation. Proust va même jusqu'à appliquer ce principe aux lectures de son héros et à faire formuler ces idées par son narrateur. Cependant, l'expérience passée n'est pas figée : elle s'enrichit de chaque nouvel événement et évolue avec l'homme³. On remarque donc qu'un lecteur peut effectuer deux lectures différentes d'un même texte ou d'un même élément grâce à la modification de son horizon d'attente à la suite de nouvelles expériences.

ii *La modification d'une interprétation grâce à une nouvelle expérience.*

Si l'on suit la réflexion de Hans Robert Jauss, de nouvelles expériences modifient également la réception d'une œuvre qu'on relit. La relecture serait donc la découverte d'une œuvre nouvelle. Les mots de Koji Abe, écrits à propos de ce phénomène chez Proust, semblent alors pertinents pour toute relecture.

Lire, c'est créer. La lecture, c'est un travail de production. Dès lors, la relecture, ce serait la re-création. Re-

¹ *Ibid.*, p. 90.

² Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 194. Daniel Moutote précise auparavant que « [...] le livre de Gide choisit ses lecteurs : ceux qu'une motivation intime avertit, et fait rechercher le sens dont ils sont en peine. » (*Ibid.*, p. 194.)

³ Nathalie Sarraute insiste elle aussi sur le rôle que peut jouer l'expérience du lecteur dans un roman (ce qui fait écho à la section II. A. 2. de ce travail.) Elle écrit ainsi qu'il « lui suffit [au lecteur] de puiser dans le stock immense que sa propre expérience ne cesse de grossir pour suppléer à ces fastidieuses descriptions. » (*L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 66.)

créer non pas pour abolir le déjà-lu, mais pour le renouveler et le redoubler : ré-écrire. Le plaisir de relecture, s'il y en a, consisterait à ce plaisir de re-création.¹

La relecture semble ainsi assez proche de la rétrolecture. En effet, ces deux phénomènes sont provoqués par la découverte de quelque chose de neuf qui change le point de vue sur certains éléments déjà lus. Cependant, la rétrolecture est un phénomène mis en place par le texte lui-même, lorsqu'il prend soin de faire des révélations tardives. La relecture, elle, n'est pas inscrite dans une œuvre (laquelle peut néanmoins la suggérer) mais provient du désir du lecteur lui-même. Elle semble, *a priori*, ne pas devoir différer du premier déchiffrement du texte puisque celui-ci n'a pas changé. Cependant, bien souvent, une relecture diffère des lectures précédentes, ce qui signifie que le lecteur, élément constitutif de l'œuvre, a fait de nouvelles expériences qui ont changé son interprétation.

Fiodor Dostoïevski évoque ce phénomène dans une lettre adressée à son frère entre 1843 et 1845 que Motchoulski rapporte dans son *Dostoïevski*. On peut y lire :

Je lis énormément et la lecture agit énormément sur moi. Quelque chose que j'ai lu depuis longtemps, je le relis, et, pour ainsi dire, je me bande avec une nouvelle force, je cherche à tout pénétrer, je comprends clairement et je tire moi-même de là l'art de créer...²

Il affirme ainsi avoir évolué dans son rapport à des œuvres déjà lues grâce à la distance temporelle entre les deux lectures. Il semble que son objectif ait changé : ces relectures dont il parle ici semblent être faites avec l'œil d'un aspirant écrivain et non plus celui d'un lecteur curieux. Il continue ainsi :

Frère, en ce qui concerne la littérature je ne suis plus celui que j'étais il y a deux ans. C'était alors enfantillage, des babilles. Deux années d'étude ont beaucoup apporté et beaucoup emporté.

Son changement personnel a donc modifié sa perception de la littérature et des œuvres qu'il relit et ses nouvelles expériences ont impacté la façon dont il aborde une œuvre.

Au sein des *Frères Karamazov* eux-mêmes, on ne trouve que des exemples indirects de relectures modifiées par de nouvelles expériences. Ainsi la lettre de Dmitri qui menace de tuer son père est-elle relue différemment par Ivan lorsqu'il sait que Smerdiakov est le véritable assassin. De même, on remarque qu'Aliocha semble avoir une perception différente des phénomènes qui l'entourent après avoir fait l'expérience de la transcendance divine. On remarque enfin que le texte lui-même suggère une relecture, celle de Shakespeare. Les considérations du narrateur sur le personnage d'Othello, citant les propos de Pouchkine (« Othello n'est pas jaloux, il est confiant »³), semblent pousser le lecteur à relire, avec cette nouvelle idée à l'esprit, cette pièce dont le héros est

¹ Koji Abe, « Du système de la relecture chez Proust », in *Proust sans frontières. 2, op. cit.*, p. 201.

² Lettre de Dostoïevski à son frère, écrite entre 1843 et 1845, citée par Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre, op. cit.*, p. 26.

³ FK, p. 406. [«Отелло не ревнив, он доверчив [...]» БК, p. 461.]

présenté comme l'incarnation même de la jalousie.

Proust a également conscience de la modification qu'engendre le passage du temps dans la compréhension d'une œuvre. Il écrit ainsi à Léon Daudet, en 1899 :

C'est une expérience que j'ai faite. Il y a des livres que je ne pouvais comprendre et qui maintenant me plaisent, et bien des personnages de Balzac, de Shakespeare et de Goethe. Maintenant aussi je suis mûr pour comprendre Mercier.¹

Et cette constatation de la part de Proust se reflète dans les expériences que vit le narrateur de la *Recherche*. Par exemple, *Phèdre* est une pièce qui propose souvent de nouvelles interprétations au héros. Après avoir fait l'expérience de la vie avec Albertine, celui-ci découvre d'ailleurs une troisième façon d'écouter la scène de la déclaration de *Phèdre*². De même, il donne un nouveau sens aux paroles d'une chanson qu'il connaît pourtant déjà :

J'entendis à l'étage au-dessus du nôtre des airs de *Manon* joués par une voisine. J'appliquais leurs paroles que je connaissais à Albertine et à moi, et je fus rempli d'un sentiment si profond que je me mis à pleurer. C'était :

« Hélas, l'oiseau qui fuit ce qu'il croit l'esclavage, / le plus souvent, la nuit, d'un vol désespéré revient battre au vitrage /

Et la mort de Manon :

Manon réponds-moi donc ! — seul amour de mon âme, / Je n'ai su qu'aujourd'hui la bonté de ton cœur. »

Puisque Manon revenait à Des Grieux, il me semblait que j'étais pour Albertine le seul amour de sa vie.³

Le héros interprète donc différemment les paroles d'une même œuvre après sa rupture avec Albertine. Le narrateur avance même l'idée que le désir pour autrui serait conditionné par la première rupture amoureuse : on serait séduit par les signes qu'une personne nous fera souffrir⁴. Or, cette affirmation provient de l'expérience personnelle du narrateur : les « lois » qu'il formule dans son œuvre sont donc elles aussi des interprétations particulières du monde. On constate ainsi que certains événements de sa vie permettent au narrateur d'avoir un nouveau regard sur l'homme. Alors qu'il est surveillé par la police, il écrit :

Et du même coup je compris combien on vit plus pour certains rêves qu'on ne croit, car cette impossibilité de bercer jamais une petite fille me parut ôter à la vie toute valeur à jamais, mais de plus je compris combien il est compréhensible que les gens aisément refusent la fortune et risquent la mort, alors qu'on se figure

¹ Marcel Proust, « Lettre à Léon Daudet », 25 février 1899, in *Lettres, op. cit.*, p. 173.

² « Alors je me souvins des deux façons différentes dont j'avais écouté *Phèdre*, et ce fut maintenant d'une troisième que je pensai à la scène de la déclaration. Il me semblait que ce que je m'étais si souvent récité à moi-même et que j'avais écouté au théâtre, c'était l'énoncé des lois que je devais expérimenter dans ma vie. » *AD*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ « Il entre certainement dans le charme d'un être, dans ses yeux, dans sa bouche, dans sa taille, les éléments inconnus de nous qui sont susceptibles de nous rendre le plus malheureux, si bien que nous sentir attiré vers cet être, commencer à l'aimer, c'est, si innocent que nous le prétendions, lire déjà dans une version différente, toutes ses trahisons et ses fautes. » *Ibid.*, p. 190.

que l'intérêt et la peur de mourir mènent le monde.¹

La situation décrite semble proche de l'illumination d'Aliocha : le héros, à la suite de cette aventure, comprend soudain des actes qui lui demeureraient obscurs auparavant. Par exemple, alors qu'il parle des *Frères Karamazov* dans *La Prisonnière*, il affirme que l'ego est ce qui pousse le capitaine Sniéguiriov à refuser l'argent². Cependant, il est fort possible que cette nouvelle expérience (être surveillé par la police) le mène à une interprétation différente. Ainsi peut-on régulièrement observer dans la *Recherche* la modification d'une interprétation à la suite d'une expérience récente. Or, l'œuvre elle-même, avec ces nombreuses considérations psychologiques, favorise des relectures et des redécouvertes. Christian Rimestad, dans le numéro d'hommage à Marcel Proust de la *NRF* publié en janvier 1923 écrit d'ailleurs :

Lorsque, à des intervalles de mois, on feuillette, par hasard, ses volumes, on sent qu'on ne les finira jamais, on aime d'un amour insolite cette œuvre qui nous suivra, inépuisable, jusqu'aux derniers temps de notre existence...³

On peut alors penser au « temps cyclique »⁴ de la *Recherche*, lequel est permis, notamment par le procédé de la répétition, comme le remarque Jean-Yves Tadié : répétition de schémas dans la *Recherche* même mais également répétition de la lecture. Car, comme le souligne Koji Abe dans « Du système de la recherche chez Proust », « la *Recherche* ne finit pas au dernier mot de la dernière page. Il reste ouvert à relire. »⁵ Ne serait-ce que pour percer le mystère de l'origine du livre qu'on lit (est-ce ou non celui qu'écrit le héros ?), le lecteur est sans cesse invité à redécouvrir l'œuvre⁶.

Gide, à son tour, remarque que la lecture d'une œuvre se modifie à chaque relecture grâce, notamment, aux nouvelles expériences (personnelles, intellectuelles et artistiques) qu'a faites le lecteur. À propos de *La Chartreuse de Parme*, il écrit que le roman « a ceci de vraiment magique : à chaque fois qu'on y revient, c'est toujours un nouveau livre qu'on lit. »⁷ Thomas Cazentre précise d'ailleurs que la relecture, pour André Gide, diffère tout à fait de la première lecture :

[C]ontrairement à la découverte, qui se fait toujours plus ou moins à l'aveuglette, elle est une élection consciente et délibérée, née d'une connaissance et même d'une *reconnaissance* ; un retour voulu à un texte que nous connaissons déjà, que nous souhaitons retrouver identique à lui-même, mais dont nous pensons ou pressentons aussi qu'il a à nouveau, d'une manière ou d'une autre, quelque chose à nous dire *aujourd'hui*

¹ *Ibid.*, p. 30.

² *P.*, p. 882.

³ Christian Rimestad, « Extrait de deux chroniques (*Politiken* août 1920 et *Kobenhavn* juillet 1922) », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 284. On peut également penser aux mots de Serge Sur qui écrit : « je conseillerai volontiers à tout lecteur de reprendre Proust tous les dix ans, parce qu'il me semble qu'à chaque fois ils le liront différemment et constateront qu'il est inépuisable [...] » [Serge Sur, « Les "je" proustiens », in *Lire et relire Proust*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, pp. 139-166, p. 154.]

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 307.

⁵ Koji Abe, « Du système de la relecture chez Proust », in *Proust sans frontières. 2*, *op. cit.*, p. 202.

⁶ A propos de cette question, voir le numéro de la *Revue d'études proustiennes*, *Proust et le livre à venir* (n° 6, 2017-2).

⁷ André Gide, « Propositions », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 269.

[...].¹

La relecture serait donc déclenchée par le désir de faire face à une œuvre déjà lue et de la comparer à la première lecture. Or, cette faculté de renouveau est quelque chose que Gide cherche à mettre en place dans ses romans. Il écrit d'ailleurs dans son *Journal* en 1928 :

Mes écrits sont comparables à la lance d'Achille, dont un second contact guérissait ceux qu'elle avait d'abord navrés. Si quelque livre de moi vous déconcerte, relisez-le ; sous le venin apparent, j'eus soin de cacher l'antidote ; chacun d'eux ne trouble point tant qu'il n'avertit.²

Sous sa plume, il semble que ses romans n'aient pas tant recours à la magie qu'à une sorte de malédiction : lire un roman d'André Gide c'est être forcé de le relire pour le redécouvrir à la lumière d'autre chose. Ainsi, dans *Les Faux-monnayeurs*, plusieurs personnages reviennent sur des éléments déjà connus et les interprètent différemment. Par exemple, lorsqu'Édouard reprend son vieux carnet, celui relatant son amour pour Laura, sa réaction témoigne de son indifférence :

Édouard hausse les épaules, referme le journal sur la lettre et remet le tout dans sa valise.³

Ces mots émouvants n'ont plus le même sens pour lui. De même, on découvre à travers la lecture que fait Bernard du journal d'Édouard que lorsque ce dernier relit la gravure de son nom et de celui de Laura sur le chambranle d'une fenêtre, au lieu de l'amour d'alors, il ne ressent que de la gêne⁴. Il y a également les personnages de La Pérouse et de Bernard qui interprètent tous deux leurs actes passés sous un nouveau jour. Le professeur de piano affirme ainsi à Édouard :

[Il] y a certains actes de ma vie passée que je commence seulement à comprendre. [...] ils n'ont pas du tout la signification que je croyais jadis, en les faisant...⁵

Il en va de même pour Bernard qui a honte de la lettre qu'il a crânement écrite à son père lors de son départ⁶. Boris, quant à lui, lit de manière tout à fait différente son « talisman » lorsque celui-ci réapparaît sur son bureau après la mort de Bronja. Ce qui était pour lui de la magie lui permettant d'accéder à un certain plaisir devient alors l'œuvre du diable et cause sa perte. Mais le personnage du roman qui modifie le plus sa lecture d'une œuvre déjà lue est le lecteur lui-même. Car comme l'écrit Sophie Savage-Lavrut, *Les Faux-monnayeurs* est « le roman possible de l'impossible roman, à condition que le lecteur accepte de construire ce roman possible à chacune de ses

¹ Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, op. cit., p. 23.

² André Gide, *Journal*, op. cit., p. 880.

³ *FM*, p. 77.

⁴ « Le moment n'était pas bien choisi pour remuer ces souvenirs ; je m'efforçais d'en détourner nos propos, tandis qu'elle m'y ramenait avec une inquiète insistance [...] ». *Ibid.*, p. 105.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 195.

relectures. »¹ Gide semble ainsi accorder une extrême importance à ce que ses textes soient régulièrement redécouverts par ses lecteurs².

Chacun de nos auteurs souligne ainsi dans ses écrits personnels la force modificatrice de la relecture, laquelle fait dialoguer de nouvelles expériences avec une œuvre déjà lue. Au sein de nos romans, le traitement de ce thème varie : *Les Frères Karamazov* semblent privilégier le phénomène de la rétrolecture à celui de la relecture, du moins au sein du récit. *La Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*, eux, donnent à voir des moments de relecture ou de réinterprétation de phénomènes à la lumière de nouvelles expériences et tous deux sont également présentés par la critique comme des romans pensés pour être relus après quelques années ou forts de nouvelles lectures³. Comme le notent les romanciers de notre corpus, l'expérience et la lecture, en modifiant l'« horizon d'attente », font varier l'interprétation qui est faite d'une œuvre. La conséquence des expériences individuelles dans la construction de l'« horizon d'attente » mène ainsi au constat que chaque lecteur comprend un texte d'une façon différente, ce qui est d'ailleurs représenté dans les romans de notre corpus et souligné par nos auteurs.

(b) Une interprétation particulière à chacun.

On constate ainsi que, puisque chaque expérience personnelle induit une lecture différente, la silhouette de l'œuvre varie toujours d'un lecteur à l'autre⁴. Un même texte ou un même phénomène peut donc avoir des interprétations tout à fait divergentes en fonction de l'interprétant, puisque, si l'on suit la réflexion de Hans Robert Jauss, chaque être possède un horizon d'attente qui lui est spécifique⁵. Or, cette variabilité de l'interprétation est un élément dont ont conscience

¹ Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 101.

² Jean Michel Wittmann note ainsi que « Gide, dans sa manière de porter jusqu'au bout une idée, finit par instaurer une sorte de balancier animé d'un mouvement perpétuel, qui garantit la vitalité de ses œuvres dans la mesure où elle engage à relire perpétuellement le texte. » (« Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève. » La réécriture gidienne, des études critiques aux fictions », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, *op. cit.*, p. 276.)

³ Car la lecture peut être considérée comme une nouvelle expérience comme l'écrit Vincente Jouve dans *L'Effet personnage* : « Dès lors, la lecture ne peut être réduite à une "évasion", un "divertissement" en marge de l'existence : elle contribue à structurer la personnalité. » (*op. cit.*, p. 195.)

⁴ Comme le rappelle Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu*, c'est Norman Hollad qui a affirmé l'importance de la psychologie du lecteur aux États-Unis dans *The Dynamics of Literary Response* où il envisage le processus de lecture « sous un angle quasi solipsiste ». (« Chaque individu se caractériserait par son « thème d'identité ». Les « réalités objectives » seraient assimilées « seulement quand un individu trouve qu'elles concordent avec le style de son moi – de gré ou de force ». Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 138.) À partir de cette idée, même les faits seraient perçus différemment selon le lecteur.

⁵ Julien Gracq remarquait également dans *En lisant en écrivant* que « le lecteur de roman, lui, n'est pas un exécutant qui suit pas à pas la note et le *tempo* : c'est un metteur en scène. Et tout porte à croire que, d'une cervelle à l'autre, les décors, la distribution, l'éclairage, le mouvement de la représentation deviennent méconnaissables. Quelles que soit la précision explicite du texte — et même au besoin *contre* lui s'il lui en prend fantaisie — c'est le lecteur qui décidera (par exemple) du jeu des personnages et de leur apparence physique. Et la meilleure preuve en est que l'interprétation d'un film tiré d'un roman familier nous choque presque toujours, non par son arbitraire, mais le plus souvent à cause de sa fidélité

nos auteurs et qu'ils mettent en scène dans leur roman respectif.

Comme nous l'avons déjà vu, Dostoïevski crée dans ses œuvres un espace où s'affrontent les idées de personnages différents, ce qui permet au lecteur de choisir son parti. Il laisse ainsi la place à la subjectivité de chacun et accepte que les conclusions d'autrui diffèrent de la sienne. On peut d'ailleurs lire dans les *Carnets des Frères Karamazov* cette note, certes sibylline, mais tout de même révélatrice de cette relativité :

Satan et Dieu. [...] Deux vérités, la mienne et la tienne.¹

Dans son roman, Dostoïevski ne se permet donc pas de juger quelle pensée relève de la « vérité » et quelle autre relève du mensonge : toutes peuvent être justes si chacune est le reflet d'une expérience singulière. Or, selon Dostoïevski, la subjectivité domine également la perception du monde réel. Dans un article d'octobre 1876 du *Journal d'un écrivain*, il relate le procès de la criminelle Kornilova et regrette le « simplisme »² de jugement du jury qui condamna la jeune femme avec une grande sévérité. Frappé de ne pas partager les considérations des magistrats, Dostoïevski rappelle alors « la vieille règle » :

[C]e n'est pas l'objet qui importe, mais l'œil : si l'œil est là, l'objet s'y trouvera, et si vous n'avez pas l'œil vous êtes aveugle, et quel que soit l'objet vous n'y trouverez rien. Oh, c'est une chose importante que l'œil : ce qui pour un œil est un poème, pour un autre n'est que déchet...³

Le romancier souligne alors la relativité de la perception, soumise à l'« œil » de chacun. L'appréhension du monde, comme la lecture, dépend donc du regard individuel et le point de vue est plus important que l'objet observé car il a le pouvoir de modifier ce dernier. La perception de l'art et du monde est donc particulière à chacun. Or, *Les Frères Karamazov* mettent en scène cette idée à travers les propos de certains protagonistes. Plusieurs d'entre eux soulignent l'importance de la subjectivité dans l'appréhension de ce qui les entoure. Ivan déclare par exemple à Aliocha : « En essayant de comprendre, j'altère les faits... »⁴ De même, l'avocat de Dmitri critique la psychologie comme étant une science dont « on peut [...] tirer n'importe quoi. Tout dépend de celui qui opère. »⁵ Cette observation se vérifie d'ailleurs lors du procès de Dmitri. Trois médecins sont chargés de se prononcer sur une possible démence de l'accusé. On assiste alors à une scène comique où la compétence de la médecine est fortement remise en cause car chaque docteur donne une interprétation différente du regard de Dmitri lors de son entrée dans la salle de procès. Tout

aux indications formelles du texte, avec lesquelles nous avons pris en le lisant toutes les libertés. » (*op. cit.*, pp. 647-648.)

¹ CFK, p. 1001.

² Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 719.

³ *Ibid.*, p. 718.

⁴ FK, p. 263. [«Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте...» БК, p. 298.] La traduction d'A. Markowicz semble plus précise : « Si je voulais comprendre quelque chose, je trahirais tout de suite le fait, et moi, j'ai décidé de rester avec le fait... » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 439.]

⁵ FK, p. 759. [«из нее можно вывести всё что угодно. Всё дело, в каких она руках.» БК, p. 873.]

d'abord, le vieux médecin local se prononce :

Доктор Герценштубе прямо заявил, что «ненормальность умственных способностей подсудимого усматривается сама собой». Затем, [...] старик доктор со всею прямою своего простодушия указал на то, что подсудимый, войдя в залу, «имел необыкновенный и чудный по обстоятельствам вид, шагал вперед как солдат и держал глаза впереди себя, упираясь, тогда как вернее было ему смотреть налево, где в публике сидят дамы, ибо он был большой любитель прекрасного пола и должен был очень много думать о том, что теперь о нем скажут дамы», — заключил старичок своим своеобразным языком.¹

On constate qu'une grande part de subjectivité entre dans le jugement effectué par le Dr Herzenstube. En effet, si le vieil homme trouve étrange que Dmitri n'ait pas immédiatement regardé les femmes, il semble bien que ce soit à cause de sa vénération pour le beau sexe dont il recherche l'estime et dont il est très apprécié². Puis vient le médecin de la capitale qui déclare lui aussi Dmitri fou, mais pour des raisons différentes :

[...] ибо хотя я вполне соглашаюсь, что подсудимый, входя в залу суда, в которой решается его участь, не должен был так неподвижно смотреть пред собой и что это действительно могло бы считаться признаком его ненормального душевного состояния в данную минуту, но в то же время я утверждаю, что он должен был смотреть не налево на дам, а, напротив, именно направо, ища глазами своего защитника, в помощи которого вся его надежда и от защиты которого зависит теперь вся его участь.³

Ce docteur juge donc que, pour l'accusé, l'avocat devrait être l'élément le plus important dans cette salle. On peut d'ailleurs se demander pourquoi ce grand spécialiste fait du défenseur le point focal de la pièce : serait-ce pour souligner un désir de s'abriter derrière autrui et donc une certaine lâcheté ? Enfin le jeune docteur Varvinski donne à son tour son diagnostic :

На его взгляд, подсудимый как теперь, так и прежде, находится в совершенно нормальном состоянии [...]. [...] Что же до того, налево или направо должен был смотреть подсудимый, входя в залу, то, «по его скромному мнению», подсудимый именно должен был, входя в залу, смотреть прямо пред собой, как и смотрел в самом деле, ибо прямо пред ним сидели председатель и члены суда, от которых зависит теперь вся его участь, «так что, смотря прямо пред собой, он именно тем самым и доказал совершенно нормальное состояние своего ума в данную минуту», — с некоторым

¹ БК, p. 804. [« Le Dr Herzenstube déclara que “L'accusé était visiblement anormal au point de vue mental”. [...] le vieux docteur déclara avec ingénuité que l'accusé, en entrant, “n'avait pas un air en rapport avec les circonstances ; il marchait comme un soldat, regardant droit devant lui, alors qu'il aurait dû tourner les yeux à gauche, où se tenaient les dames, car il était un grand amateur du beau sexe et devait se préoccuper de ce qu'elles diraient de lui”, conclut le vieillard dans sa langue originale. » FK, pp. 700-701.]

² «Старичка нашего очень у нас любили все дамы, знали тоже, что он, холостой всю жизнь человек, благочестивый и целомудренный, на женщин смотрел как на высшие и идеальные существа. А потому неожиданное замечание его всем показалось ужасно странным.» БК, p. 805. [« Le vieillard était très aimé de nos dames ; elles savaient que, demeuré célibataire, pieux et de mœurs pures, il considérait les femmes comme des créatures idéales et supérieures. Aussi sa remarque inattendue parut-elle des plus bizarres et divertit fort l'assistance. » FK, p. 701.]

³ БК, p. 806. [« [...] je conviens qu'en pénétrant dans la salle où se décide son sort, l'inculpé n'aurait pas dû avoir un regard aussi fixe, et que cela pourrait en effet déceler un trouble mental ; mais j'affirme en même temps qu'il aurait dû regarder non à gauche, vers les dames, mais à droite, cherchant des yeux son défenseur, celui en qui il espère et dont son sort dépend. » FK, pp. 701-702.]

жаром заключил молодой врач свое «скромное» показание.¹

Chaque médecin juge donc du comportement de Dmitri d'une façon différente, peut-être en fonction de l'attitude qu'ils auraient eux-mêmes adoptée. Leur individualité et leur expérience personnelle leur donnent des appréhensions divergentes d'un même acte. De cette façon, Dostoïevski présente l'hétérogénéité des interprétations comme un défaut constitutif à l'homme, un aveuglement qu'il semble impossible de dépasser. Le constat d'Ivan (« En essayant de comprendre, j'altère les faits... ») sonne finalement comme une malédiction à laquelle il s'est adapté. Dostoïevski n'aurait-il pas lui aussi accepté cette prédominance de la subjectivité comme une caractéristique de l'exercice de lecture et de la perception humaine ?

Et en effet, comme le soulignent Donald Fanger et Jacques Catteau, dans leurs articles respectifs du *Magazine littéraire* en 1978, les œuvres du romancier russe résonnent de façon différente chez chacun. *Ces deux* critiques rappellent que les écrits de Dostoïevski font toujours débat puisque chaque école de pensée l'interprète selon sa doctrine. Donald Fanger note avec amusement :

Berdiaïeff vit en Dostoïevski un philosophe pré-existentialiste ; les freudiens le considèrent comme un des premiers interprètes du rôle de l'inconscient en général, et de l'instinct de parricide en particulier ; les étudiants en théologie, en idéologie, en criminologie, en histoire et sciences humaines reconnurent ce qu'ils devaient à l'acuité de sa perception et le mêlèrent à leurs batailles, utilisant ses textes avec plus ou moins de bonheur pour justifier des positions qu'il aurait difficilement reconnues comme les siennes.³

Et pour souligner la multiplicité des interprétations auxquelles ont été soumis les écrits de Dostoïevski, Jacques Catteau va même jusqu'à mettre en scène un dialogue entre un expert-psychiatre, un disciple de Freud, un adepte de Jung et un spécialiste de la création littéraire, chacun ayant un point de vue spécifique sur l'œuvre de l'écrivain russe⁴. L'aspect personnel et relatif de la perception (que ce soit face à des événements ou à des écrits) se vérifie donc au sein du roman mais également dans la communauté des lecteurs de Dostoïevski.

Proust fait lui aussi l'expérience de cette relativité dans la lecture. Dans une lettre de juillet 1922, il fait part à Jean Schlumberger de sa stupéfaction

de voir que les gens avalent *Sodome et Gomorre* comme une bondieuserie. *Le Gaulois* où je ne connais personne a déjà fait cinq articles sur ce dernier livre. *L'Écho de Paris* veut que j'aie le prix Nobel, la *Revue de France* parle de moi comme d'une Mme de Ségur supérieure.⁵

¹ BK, p. 806. [« D'après lui, l'accusé, maintenant comme alors, était tout à fait normal, [...] [...] Quant à savoir où devait regarder l'accusé en entrant dans la salle, "à mon humble avis, il devait regarder droit devant lui, comme il l'avait fait en réalité, les yeux fixés sur les juges dont dépendait désormais son sort, de sorte que par là même il avait démontré son état parfaitement normal", conclut le jeune médecin avec quelque animation. » FK, p. 702.]

² D. Fanger « Une nouvelle poétique du roman », *Le Magazine littéraire*, mars 1978, [pp. 24-27] ; J. Catteau, « Bakounin et Dostoïevski », in *Le Magazine littéraire*, mars 1978, pp. 32-36.

³ D. Fanger « Une nouvelle poétique du roman », in *Le Magazine littéraire*, mars 1978, p. 24.

⁴ J. Catteau, « Bakounin et Dostoïevski », in *Le Magazine littéraire*, mars 1978, p. 35.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à Jean Schlumberger », 16 juillet 1922, in *Lettres, op. cit.*, p. 1117.

L'écrivain constate que les critiques interprètent son œuvre de façon inattendue : ses lecteurs perçoivent dans ses écrits ce qu'ils désirent y voir. Or, dans son roman, lorsque le héros tente de lire son propre article avec le regard d'un lecteur « non prévenu », Proust met en scène cet espoir vain d'être exactement compris. On voit ainsi le personnage principal simuler une lecture neutre à la façon d'un mauvais acteur :

Je déplie distraitemment le journal comme ferait ce lecteur non prévenu, ayant même sur ma figure l'air que je prends d'ignorer ce qu'il y a ce matin dans mon journal et d'avoir hâte de regarder les nouvelles mondaines ou la politique.¹

Cette attitude paraît tout à fait factice : le héros ne fait que « prétendre » et mime le « lecteur non prévenu ». Le fait même qu'il cherche à adopter une « figure » qui reflète son indifférence souligne par contraste le fait qu'il est focalisé sur son article. Il semble donc impossible de lire de façon neutre. Or, par la suite, le narrateur affirme même que toute lecture est fautive :

Combien de lettres lit dans un mot une personne distraite et surtout prévenue, qui part de l'idée que la lettre est d'une certaine personne ? combien de mots dans la phrase ? On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale ; celles qui suivent (et ce n'est pas seulement dans la lecture des lettres et des télégrammes, pas seulement dans toute lecture), si extraordinaires qu'elles puissent paraître à celui qui n'a pas le même point de départ, sont toutes naturelles.²

Il semble donc que, pour Proust, toute lecture soit « prévenue », à cause de l'expérience particulière de chacun. Cependant, cette erreur causée par la subjectivité a une valeur positive puisqu'elle permet d'émettre une interprétation personnelle et donc significative. Ainsi, toute lecture, même fautive, est légitime. Proust écrit d'ailleurs en 1920 :

Sans doute il ne faut pas qu'elle aille à l'encontre des tendances, de la ligne de croissance, d'un artiste. [...] Mais il nous est permis de faire goûter dans les tragédies de Racine, dans ses *Cantiques*, dans les lettres de Mme de Sévigné, dans Boileau, des beautés qui s'y trouvent réellement et que le XVII^e siècle n'a guère aperçues.³

Cette réflexion du romancier trouve d'ailleurs son illustration au sein de la *Recherche* lorsque, dans *Le Côté de Guermantes*, le héros rentre d'une soirée chez la duchesse de Guermantes et que le narrateur revient sur les vers d'Hugo qu'elle a cités, en soulignant que les entendre ainsi, isolés et dans ce contexte, les fait redécouvrir tout autrement : l'interprétation de la duchesse de Guermantes lui ouvre de nouvelles perspectives⁴. Cependant, cette relativité d'appréhension ne se limite pas à l'art littéraire : il s'avère qu'au cours de la *Recherche*, le héros découvre que la diversité des impressions de lecture reflète la diversité des sentiments et des caractères.

Et je me disais qu'il y avait cela de vrai dans ce que disait Andrée que si des différences entre les esprits

¹ *AD*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 235.

³ Marcel Proust, *Correspondance*, t. XIX, *op. cit.*, p. 643.

⁴ *CG*, p. 838.

expliquent les impressions différentes produites sur telle ou telle personne par une même œuvre, les différences de sentiment, l'impossibilité de persuader une personne qui ne vous aime pas, il y a aussi les différences entre les caractères, les particularités d'un caractère qui sont aussi une cause d'action.¹

Le héros découvre alors la relativité presque absolue du comportement et des réactions humaines. Dans la *Recherche*, cette prédominance de la première personne s'observe dans des exercices normalement « objectifs ». Par exemple, Jean-Yves Tadié remarque que la description, chez Proust, reflète la subjectivité du narrateur². Il rappelle ainsi que, dans *Sodome et Gomorrhe*, Saint-Loup et le héros ont des opinions opposées à propos de la maison de la princesse de Guermantes³. Le lecteur assiste alors à la confrontation de deux points de vue, celui « d'un jeune homme arriviste et d'un autre qui déteste les snobs »⁴. Jean-Yves Tadié note ainsi :

[A]ucun décor ne peut être décrit de manière sûre, [...] chaque personnage crée son décor comme il le voit, et [...] le lecteur — qui croit plutôt le narrateur — a besoin de chacun d'eux.⁵

Les visions et les interprétations subjectives constituent donc la matière même du récit de la *Recherche* et lui donnent sa saveur. Le fait que la mère et le fils ont chacun une lecture différente d'un même événement illustre cette idée : la mère voit dans le mariage de la nièce de Jupien « la fin d'un roman de Mme Sand »⁶, tandis que le héros l'interprète comme « un mariage à la fin d'un roman de Balzac »⁷.

Cette relativité de l'interprétation est parfois nécessaire pour effectuer une lecture optimale, comme en témoigne l'exemple du baron de Charlus. Ce lecteur avide doit nécessairement modifier l'œuvre qu'il lit et l'adapter à sa propre sensibilité : ce n'est que de cette façon que ce personnage d'homosexuel peut être sensible aux écrits amoureux hétérosexuels. Le narrateur affirme ainsi qu'il est possible d'injecter son propre désir dans ses lectures⁸, à la façon de M. de Charlus.

[D]ans son enfance, pour pouvoir comprendre et sentir les vers des poètes, il avait été obligé de les supposer adressés non à une belle infidèle mais à un jeune homme.⁹

Or, selon le narrateur, cette interprétation personnelle du texte est un phénomène naturel, inscrit dans le processus de lecture :

L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin. Cette particularité

¹ *Ibid.*, p. 199.

² Stéphane Chaudier, dans *Proust ou le démon de la description*, développe également l'idée que la description chez Proust « ne tient pas à décrire le monde mais le monde tel qu'il apparaît à la conscience, tel qu'il est filtré par elle et se développe en un esprit. » (Stéphane Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 78.)

³ *SG*, p. 90

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ *AD*, p. 236.

⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁸ « L'inverti qui n'a pu nourrir sa passion qu'avec une littérature écrite pour les hommes à femmes, qui pensait aux hommes en lisant *Les Nuits* de Musset, [...] » *P*, p. 747.

⁹ *AD*, p. 178.

un peu aberrante permet seule à l'inverti de donner ensuite à ce qu'il lit toute sa généralité.¹

C'est pourquoi les efforts de Pascal Ifri pour reconstituer le portrait du narrataire de la *Recherche* et obtenir le profil du lecteur le plus apte à comprendre le héros nous semblent relativement vains². Puisque Proust avait conscience de la force d'adaptabilité du lecteur, affirmer que seul quelqu'un de similaire au narrateur, ayant le même statut social, la même culture et la même orientation sexuelle, peut « remplir la mission proposée par l'auteur » semble fortement contestable³. D'après la citation précédente, Proust semble même valoriser le pouvoir d'interprétation du lecteur. Car, certes, l'expérience personnelle modifie la perception de l'œuvre et de son contenu, ce qui peut être considéré comme une faute par certains auteurs ou critiques, mais c'est grâce à cette erreur initiale que le lecteur peut effectuer une lecture pertinente par rapport à sa propre expérience. Aussi le lecteur effectue-t-il des choix qui lui sont propres au cours de sa lecture, tout comme le héros lorsqu'il affirme que Fiodor Pavlovitch Karamazov est le père de Smerdiakov⁴ alors que cette affirmation n'est jamais confirmée dans le roman de Fiodor Dostoïevski, et ne l'était probablement pas non plus dans les traductions que Proust a pu lire, comme l'affirme Juliette Hassine dans *Proust à la recherche de Dostoïevski*⁵. Cette erreur du héros est ainsi considérée par la critique comme une « méprise préméditée »⁶ de la part de l'auteur pour « faire participer la note dostoïevskienne au jeu de la *Recherche* »⁷. On constate donc que Proust a tout à fait conscience du poids de la subjectivité du lecteur dans le déchiffrement d'une œuvre littéraire et qu'il a fait le choix d'accepter, et même d'encourager cette diversité d'interprétation en ce qui concerne la *Recherche*⁸.

De son côté, Gide affirme dans son *Journal* que l'art consiste justement en cette intégration

¹ TR, p. 489. Le narrateur ajoute que « de même, si M. de Charlus n'avait pas donné à l'«infidèle» sur qui Musset pleure dans *La Nuit d'octobre* ou dans *Le Souvenir* le visage de Morel, il n'aurait ni pleuré, ni compris, puisque c'était par cette seule voie, étroite et détournée, qu'il avait accès aux vérités de l'amour. » (*Ibid.*, p. 489.)

² Il est cependant indéniable que chaque œuvre s'adresse à un lecteur idéal, dont on peut tâcher de cerner les caractéristiques.

³ On peut ainsi lire dans *Proust et son narrataire* ces affirmations qui nous paraissent contestables : « Toutefois, il ne suffit pas d'être un bon lecteur pour être à même de remplir la mission proposée par l'auteur/narrateur, il faut aussi et surtout n'être pas trop différent, par la personnalité et le tempérament, du narrataire et, par conséquent, de cet auteur/narrateur. » (*op. cit.*, p. 233) ; « [...] Seul un narrataire masculin peut comprendre ce que sont de tels moments. De même, seul un homme peut avoir connu l'«activité de l'imagination» dont parle le narrateur dans les lignes suivantes : «Il était encore temps alors, et c'eût été pour Mme de Stermaria que se fût exercée cette activité de l'imagination qui nous fait extraire d'une femme une telle notion de l'individuel qu'elle nous paraît unique en soi et pour nous prédestinée et nécessaire.» » (*op. cit.*, p. 126).

⁴ Le héros semble considérer Fiodor Pavlovitch Karamazov comme le violeur d'Élisabeth Smerdiachtchaïa pour satisfaire son désir de composition : « [...] le crime du père Karamazov engrossant la pauvre folle, le mouvement mystérieux, animal, inexplicable, par lequel la mère, étant à son insu l'instrument des vengeances du destin, obéissant aussi obscurément à son instinct de mère, peut-être à un mélange de ressentiment et de reconnaissance physique pour le violeur, va accoucher chez le père Karamazov ». (*P.*, p. 882.)

⁵ Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 48.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ L'article de Robert Soucy, intitulé « Proust's Aesthetic of Reading » (*The French Review*, Vol. 41, n°1 (Oct. 1967), pp. 48-59.) reprend cette idée qu'un bon lecteur chez Proust est celui qui participe à la création perpétuelle qu'est l'œuvre et y ajoute ses propres variations. (Voir plus spécifiquement les pages n° 52 et n° 53 de l'article).

de la multiplicité des perspectives :

C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris, point de vue où ne se place jamais, ou presque jamais, le critique — et que celui qui, par miracle, s'y place, éprouve le plus grand mal à faire admettre par ses lecteurs. C'est du reste le seul point de vue qui ne soit exclusif d'aucun des autres.¹

Il affirme ne rejeter aucune interprétation dans ses écrits puisque, selon lui, le « point de vue de l'art » consiste en la reconnaissance des sens variés qu'un lecteur est capable d'y mettre : un critique littéraire ne devrait donc pas limiter les possibilités d'interprétation du lectorat en annonçant son interprétation personnelle comme la seule pertinente. Gide souhaite ainsi privilégier la multiplicité des points de vue dans ses écrits et particulièrement dans *Les Faux-monnayeurs*. C'est d'ailleurs ce que remarque Jean-Michel Wittmann, dans son article « “Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi” ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs*. » :

Théoriquement, le lecteur reste libre [...] de figer sa position, mais la véritable loi du texte, imposée par l'auteur, reste celle du mouvement.²

La force de la vision subjective est à nouveau soulignée par le romancier lorsqu'il affirme qu'« un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui — en raison de ce principe que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est capable lui-même de fournir. »³ Comme Proust, Gide fait de la description une occasion de révélation subjective. Or, cette observation qui porte sur un acte créatif vaut autant pour l'auteur que pour le lecteur puisque tous deux sont cocréateurs de l'œuvre. Cette constatation rappelle la scène de procès de Dmitri Karamazov où chaque médecin révèle son propre schéma de pensée en rendant son verdict ou encore les interprétations divergentes du héros et de sa mère dans la *Recherche*. Gide écrit d'ailleurs dans son *Journal* : « Dès que j'induis, je tire à moi. »⁴, propos résonnant fortement avec ceux qu'Ivan Karamazov adresse à Aliocha.

Or dans *Les Faux-monnayeurs*, Bernard et Olivier dévoilent tous deux des interprétations différentes à partir d'un même élément de fiction : le désir de mort de Dmitri Karamazov à cause d'un enthousiasme intense. Bernard affirme ainsi avec assurance :

[M]a turbulence intérieure m'opresse et j'aspire à la discipliner. C'est comme de la vapeur en moi, elle peut s'échapper en sifflant (ça, c'est la poésie), actionner des pistons, des roues ; ou même faire éclater la machine. Sais-tu l'acte par lequel il me semble parfois que je m'exprimerais le mieux ? C'est... Oh ! je sais bien que je ne me tuerai pas ; mais je comprends admirablement Dmitri Karamazov, lorsqu'il demande à son frère s'il comprend qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie... par éclatement.⁵

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 658.

² Jean-Michel Wittmann, « “Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut — fût-ce contre moi” ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 26.

³ *JFM*, p. 61.

⁴ *FM*, p. 794.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

Bernard perçoit donc le désir de Dmitri Karamazov comme l'expression d'un trop-plein de vie, trop-plein qu'il ressent lui-même. Olivier, admiratif, considère cette idée d'une façon différente : pour lui, le suicide serait le moyen de fixer un moment considéré comme l'acmé du bonheur dans une vie.

Moi aussi, murmura-t-il craintivement, je comprends qu'on se tue ; mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suive en pâlisserait ; une joie telle qu'on puisse penser : Cela suffit, je suis content, jamais plus je ne...¹

Les deux amis affirment donc comprendre ce personnage de fiction mais leurs interprétations divergent : deux êtres différents établissent deux conceptions hétérogènes d'une même idée. De cette façon, Gide met en scène l'aspect personnel de la lecture et de l'appréhension d'une œuvre, au sein même de son roman.

Or cette subjectivité de lecture s'observe également à propos des *Faux-monnayeurs*. En effet, il arrive que des critiques littéraires présentent leurs interprétations parfois inattendues comme des éléments factuels et fermement établis. Certains affirment qu'Olivier et Passavant ont eu des relations charnelles², d'autres qu'Armand essayait de déclarer son amour à Olivier³, d'autres, enfin, qu'Édouard, à la fin du roman, jette son dévolu amoureux sur le jeune Caloub⁴. Or, toutes ces lectures ne vont pas à l'encontre du roman, lequel favorise même les interprétations imaginatives. Sophie Savage-Lavrut met d'ailleurs en garde contre l'ouverture des *Faux-monnayeurs* qu'elle juge parfois préjudiciable :

[...] trop peu pré-structurée pour guider les interprétations du lecteur, l'œuvre court le risque de se voir réduite à un prétexte, à propos duquel le délire interprétatif peut s'exercer, permettant au lecteur d'exprimer quelques-unes de ses obsessions.⁵

La lecture des *Faux-monnayeurs* apparaît alors comme un piège interprétatif permettant à chacun non seulement d'effectuer une lecture qui lui soit propre mais également de modifier l'œuvre à son gré. Gide, qui, dès 1895, plaçait à la fin de *Paludes* une « table des phrases les plus remarquables » laissée vide afin que le lecteur la remplisse de lui-même, accepte donc la relativité de l'interprétation comme une composante essentielle de son projet romanesque, ce qui se reflète

¹ *Ibid.*, p. 265.

² « [Olivier], conduit par Passavant, va jouir en Corse de la mer et de la nature ; car il s'agit bien de jouissance, et il n'est pas besoin à Gide d'appuyer davantage pour nous faire comprendre la nature des relations qui unissent Passavant et son protégé ; un séjour en Corse signifie l'épanouissement des sensations épidermiques, d'une volupté qui, jugée du haut de Saas-Fée, prend l'allure d'une débauche condamnable. » Pierre Masson, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »*, *op. cit.*, p. 53.

³ À propos de l'échange entre Olivier et Armand durant lequel ce dernier cite Pascal, Pierre Masson écrit : « Ce qui se devine ici, c'est une déclaration d'amour d'Armand à l'égard d'Olivier [...] » (*Le Roman somme d'André Gide*, *op. cit.*, p. 50.)

⁴ « Roman [d'amour d'Édouard et d'Olivier] qui se termine d'ailleurs avec l'œuvre, qui n'est pas destiné à durer. Édouard ne se tourne-t-il pas à la fin vers Caloub ? Ni une passade, ni une passion, mais la vérité de passage de la nature humaine. » Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 77.

⁵ Par Sophie Savage-Lavrut, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours*, *op. cit.*, p. 89.

au sein de l'intrigue des *Faux-monnayeurs* et dans les critiques du roman. Valérie Michelet écrit d'ailleurs que

Gide rejoint alors une vision nouvelle et moderne de la lecture, « *privative* », « *empathique* » et féconde, faisant d'elle un acte créateur, toujours indépendant du texte mais le prolongeant, selon le principe d'individuation des esprits que relève Proust dans ses réflexions sur le sujet.¹

Le romancier s'inscrit ainsi dans la continuité des réflexions de Proust et de Dostoïevski à propos du rôle du lecteur et de sa subjectivité dans le processus de déchiffrement d'un texte.

Les romanciers de notre corpus se révèlent donc avoir bien conscience du caractère nécessairement personnel de la lecture, ce qui permet un renouvellement de l'interprétation à chaque nouveau déchiffrement d'une œuvre littéraire. Cette subjectivité de la perception semble constituer, pour Dostoïevski, un aveuglement inévitable et inhérent à l'homme, tandis que Proust et Gide y voient un principe positif, générant une valeur forte et intime à chaque lecture². Plutôt que de fermer leur texte pour forcer le lecteur à conclure comme ils le souhaiteraient, ces trois auteurs construisent leur projet romanesque autour de ce renouvellement personnel constant, ce qui aboutit à une multiplicité d'interprétation de la part des critiques (certaines allant parfois à l'encontre des attentes de l'auteur, comme dans cas de Proust). Ainsi, comme en témoignent les propos de nos auteurs et la mise en scène de cette relativité au sein de leur roman, les œuvres de notre corpus prennent en compte le fait que chaque lecteur aboutit à une conclusion qui lui est particulière.

On remarque donc que chacun de nos auteurs propose une réflexion sur la relativité de la réception et de l'interprétation, relativité théorisée plus tard par Hans Robert Jauss à travers la notion d'horizon d'attente. Or, cette variation d'appréhension (d'une œuvre ou du monde) se trouve être un des piliers de la stratégie narrative des romanciers de notre corpus. En effet, puisqu'aucune lecture n'est similaire, chercher à créer une œuvre génératrice d'une interprétation unique semble une erreur stratégique dans la création romanesque. Conscients de cela, Dostoïevski, Proust et Gide placent au cœur de leur œuvre cette déformation naturelle engendrant la lecture et en même temps générée par elle, et, de cette façon, cherchent à pousser son lecteur à l'interprétation personnelle. Ainsi la lecture n'est-elle plus une réception passive mais une création active, car, pour

¹ Valérie Michelet, « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », in *André Gide et la tentation de la modernité*, *op. cit.*, p. 12. Valérie Michelet ajoute que cette « réintégration du lecteur marque incontestablement l'un des seuils de ce que l'on nomme depuis Baudelaire la "modernité" littéraire, et que Hans Robert Jauss décrit comme un double processus de prise de conscience esthétique et historique de soi. La lecture fait partie intégrante de cette "prise de conscience" de soi, révélant au lecteur sa personnalité par l'acte de reconstruction individuelle du sens. » (*Ibid.*, p. 13.)

² Notons pourtant, comme le fait Karen Haddad-Wotling, qu'il ne faut pas pour autant considérer l'œuvre de Dostoïevski ainsi que celle de Proust comme des relativismes absolus. La critique remarque plutôt qu'il existe bien un absolu dans ces romans mais que c'est la « quête [de cet absolu] qui constitue l'essentiel des deux œuvres, au point que le statut même de la vérité est en question. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 32.) Cette remarque semble pouvoir s'étendre également aux *Faux-monnayeurs*.

reprendre les mots de Béatrice Bloch dans *Le Roman contemporain* :

La lecture est le frayage, le précipité, la décharge que le texte attend pour faire de son existence virtuelle une occurrence réelle. Le contenu de cette expérience dépend du psychisme individuel.¹

La découverte ou la redécouverte d'un texte se transforme donc en une expérience de vie, à la fois intime et exigeante, participant par la suite à la modification de l'horizon d'attente du lecteur. Les œuvres de notre corpus se renouvellent ainsi sans fin grâce à cette place prépondérante attribuée au lecteur, lequel est constamment en évolution et appréhende donc chacune de ses lectures et relectures d'une façon unique et innovante. Car chacun de ses déchiffrages ne lui donne-t-il pas l'occasion de s'investir différemment dans un texte et donc de découvrir de nouveaux aspects de lui-même ?

3) L'expérience intersubjective du lecteur.

Dans les romans de notre corpus, il semble que le lecteur soit en dialogue avec l'œuvre et non avec le romancier. L'échange qui s'opère lors de la lecture n'a pas lieu entre l'auteur et le lecteur mais plutôt entre le lecteur et lui-même. En effet, puisque ce dernier est au centre des œuvres de notre corpus, lesquelles lui laissent le soin d'interpréter certains éléments, d'en compléter et d'en déduire d'autres, il se trouve finalement aux prises avec ses propres interprétations et paraphrases. Cependant, le lecteur n'est pas face à lui-même tel qu'il se connaît au quotidien : l'œuvre le force à adopter les positions des personnages, lesquelles lui sont étrangères, et lui fait expérimenter de nouveaux aspects de l'âme humaine. Ainsi le roman de Dostoïevski pousse-t-il à comprendre les provocations du père Karamazov et les attitudes des trois frères, celui de Proust à pénétrer la jalousie malade du narrateur ou son intérêt soudain pour une petite fille, et celui de Gide à expliquer la tentative de suicide d'Olivier ou les larmes soudaines d'Armand, autant de situations et d'émotions particulières que le lecteur n'a *a priori* pas vécues et ne vivra pas dans la réalité. Pourtant, pour leur donner vie, ce dernier doit faire l'effort d'investir ces personnages et de se laisser imprégner par eux. Ainsi, à la suite de cette projection de son expérience et de sa subjectivité dans les héros de l'œuvre, ces derniers lui deviennent spécifiques. Et c'est d'ailleurs parce que ces personnages ne sont pas des types mais bien des individus indépendants de l'auteur, que le lecteur est à même de les investir et de les comprendre, ce qui rappelle la théorie de l'intersubjectivité. De cette façon, le lecteur entre en résonance avec les protagonistes de façon individuelle et originale, rendant intemporelles les émotions dépeintes par l'œuvre.

¹ Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain*, *op. cit.*, pp. 226-227.

(a) La force de l'intersubjectivité.

À travers l'étude de la polyphonie dans nos romans, nous avons pu remarquer que les protagonistes ne sont pas soumis aux intentions de l'auteur ou à des nécessités romanesques mais qu'ils sont des êtres authentiques et indépendants. Nos romanciers prétendent en effet créer des êtres « réels » et pour cela refusent l'approximation de la généralité et de la formule : le général est à rejeter au profit du particulier¹. Cette idée que le lecteur ne peut comprendre et se projeter que dans un être spécifique évoque le concept d'« intersubjectivité »². Apparue pour la première fois dans *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant, cette notion fut beaucoup déclinée dans la philosophie du XX^e siècle. On la retrouve ainsi dans l'école phénoménologique, dans la théorie de la communication et également en psychanalyse. On trouve diverses définitions de ce concept mais une des plus intéressantes pour notre propos semble être celle développée par Gadamer dans *La Philosophie herméneutique*, publiée en 1996. En effet, le philosophe y affirme que toute communication est la conséquence d'une « fusion des horizons » des deux interlocuteurs (cette communication n'est pas nécessairement orale, elle peut avoir lieu entre un document historique et son lecteur ou bien entre une œuvre d'art et son public). En effet, selon Gadamer, on comprend toujours à partir de son propre horizon (ce qui rejoint les propos de Jauss). Ce phénomène, souvent inconscient de la part de l'interlocuteur recevant l'information, est nécessaire pour aboutir à une compréhension pertinente : les deux horizons doivent fusionner jusqu'à ce qu'il devienne impossible de les dissocier. Cette union n'aboutit pas à une nouvelle perspective stable et identifiable mais à un dialogue constant, se poursuivant sans fin, entre les deux horizons des interlocuteurs. Or, cette notion de l'intersubjectivité évoque un phénomène présent dans les romans de notre corpus et régulièrement observé par nos auteurs. Ne retrouverait-on pas dans leurs propos personnels et dans leur texte l'idée que, puisqu'une subjectivité ne comprend pleinement qu'une autre subjectivité, seul le particulier permet d'accéder au général ?

Dans ses brouillons, Fiodor Dostoïevski met en avant le fait que seule une subjectivité peut faire advenir un sens au monde. Il écrit dans ses *Carnets des Frères Karamazov* que :

Toutes choses et tout dans le monde ne s'achèvent pas pour l'homme et cependant c'est en l'homme que toutes les choses du monde ont leur sens.³

Cette réflexion a une résonance solipsiste et suggère que seul l'homme peut unifier des éléments hétérogènes en une signification supérieure. Cette observation vaut aussi pour l'œuvre d'art qui ne trouve son sens que quand un lecteur le lui attribue. Par ailleurs, Dostoïevski souligne

¹ Comme nous avons pu le voir dans les sections I. C. 1. a. et 1. C. 1. c.

² Pour une étude de cette notion à l'aune des philosophes contemporains à nos auteurs, voir Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust, op. cit.*, pp. 618-621.

³ CFK, p. 832.

dans ses brouillons et dans son dernier roman que la réalité ne consiste qu'en des cas particuliers : un type général est bien moins représentatif qu'un être singulier car ce n'est qu'une création imaginaire. On peut ainsi lire dans ses derniers carnets cette réflexion, également présente dans la bouche du *starets* citant les propos d'un ami¹ et dans celle d'Aliocha citant les propos du *starets*² :

Celui qui aime trop l'humanité en général n'est la plupart du temps guère capable d'aimer un homme en particulier.³

Une schématisation de l'homme empêcherait donc d'atteindre l'essence de ce dernier, laquelle ne se réalise que dans un être particulier. En effet, un homme « général » ne peut exister. Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, l'attitude du président du tribunal, qui s'intéresse à l'affaire Karamazov « mais dans un sens purement général : en tant que phénomène classé, envisagé comme la résultante de notre régime social, comme une caractéristique de la mentalité russe, etc. »⁴ semble-t-elle répréhensible. Car, dès que l'homme réel est impliqué, le président se désintéresse de la question⁵. Or, ne s'intéresser à l'homme que d'un point de vue général, c'est en effet se détourner de la vie elle-même selon Dostoïevski qui note dans un de ses carnets :

Des principes généraux seulement dans les têtes, et dans la vie, uniquement des cas particuliers.⁶

Le romancier considère donc que toute généralisation vis-à-vis de l'homme est fautive. Il écrit d'ailleurs dans ses brouillons :

Mais il est *impossible* d'être chrétien pour tous pour le moment, ne sont possibles que des cas particuliers.

(Peut-être ces cas particuliers mènent-ils et conservent-ils *secrètement* les hommes.)⁷

Qu'entend-il par cela ? On peut supposer que, pour Dostoïevski, l'homme particulier est le seul authentique. Par son existence même, il conserve la vérité de la nature humaine en la manifestant dans sa spécificité et non en l'incarnant en général. Car, si tous les hommes étaient similaires (en l'occurrence « chrétiens »), la nature humaine serait tronquée et réduite à un seul aspect : l'homme ne deviendrait plus qu'un pantin superficiel, à l'image de ces protagonistes supposés incarner un « type » romanesque.

Aussi Dostoïevski cherche-t-il à peindre dans ses romans des êtres particuliers, à même de

¹ «[...] более я ненавижу людей в частности, тем пламеннее становилась любовь моя к человечеству вообще.» БК, р. 74. [«[...] plus je déteste les gens en particulier, plus je brûle d'amour pour l'humanité en général.» FK, pp. 59-60.]

² «[...] лицо человека часто многим еще неопытным в любви людям мешает любить.» БК, р. 290 [«[...] pour des âmes inexpérimentées, le visage de l'homme est un obstacle à l'amour.» FK, р. 256.]

³ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, р. 28.

⁴ FK, р. 688. [«[...] но лишь в общем смысле. Его занимало явление, классификация его, взгляд на него как на продукт наших социальных основ как на характеристику русского элемента, и проч., и проч.» БК, р. 788.]

⁵ «К личному же характеру дела, к трагедии его, равно как и к личностям участвующих лиц, начиная с подсудимого, он относился довольно безразлично и отвлеченно, как, впрочем, может быть, и следовало.» БК, р. 788. [« Quant au caractère particulier de l'affaire, à la personnalité de ses acteurs, à commencer par l'accusé, cela ne présentait pour lui qu'un intérêt vague, abstrait, comme il convenait d'ailleurs, peut-être. » FK, р. 688.]

⁶ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, р. 36.

⁷ *Ibid.*, р. 202.

dévoiler le fond de la nature humaine. Cependant, en février 1876, dans le *Journal d'un écrivain*, il souligne la vanité d'une « particularisation » superficielle, phénomène qui, selon lui, prend de l'ampleur à son époque car « chacun a envie d'inventer quelque chose qui soit propre à lui seul, nouveau et inouï. »¹ Chercher à créer dans le seul but d'exprimer une originalité artificielle, c'est se couper de toute intersubjectivité et de toute découverte au travers d'autrui. Selon le romancier, c'est en passant par un cas particulier qu'on peut parvenir à comprendre l'homme de façon générale. Ainsi, cette phrase en apparence superficielle des *Frères Karamazov*, « Dans notre petite ville, il en va comme partout. »², apparaît finalement lourde de signification. Aussi exceptionnelle que soit l'histoire des protagonistes de ce roman, les émotions et les pensées qu'ils donnent à voir sont en réalité universelles. Aussi le lecteur peut-il comprendre le personnage d'Ivan ou bien celui de Dmitri, ou encore même de Smerdiakov, tout en n'ayant jamais pris part à l'assassinat de son père. Leurs sentiments résonnent en lui parce qu'ils appartiennent à la nature humaine, commune à tous les hommes. L'identification intersubjective est donc possible avec ces êtres authentiques et originaux³. On constate d'ailleurs que le personnage d'Aliocha, celui reflétant le cheminement du lecteur, s'identifie régulièrement à autrui grâce à un processus intersubjectif. Par exemple, il analyse en détail la réaction inattendue de Sniéguiriov, le capitaine à la retraite qui a piétiné l'argent supposé le sauver lui et sa famille⁴. Il tire même des lois générales à partir de cet homme⁵. Or, alors que Lise se demande si disséquer l'âme de ce capitaine aux abois n'est pas un signe de mépris, Aliocha lui répond avec conviction :

Нет, Лисе, нет презрения, — твердо ответил Алеша, как будто уже приготовленный к этому вопросу, [...] Рассудите, какое уж тут презрение, когда мы сами такие же, как он, когда все такие же, как он.⁶

Bien qu'Aliocha et Lise soient tout à fait différents du « torchon de tille », le jeune homme souligne sans hésiter leur similitude : la nature humaine se manifestant chez cet homme particulier est la même chez chacun. Ainsi, Aliocha, en utilisant sa subjectivité pour pénétrer celle d'autrui, est-il à même de sympathiser avec ses pairs : il comprend l'histoire de l'oignon de Grouchevka, le

¹ « Vraiment, il me semble toujours qu'est survenue chez nous, comme qui dirait, une époque d'universelle "particularisation". Tout le monde se particularise, s'isole, chacun a envie d'inventer quelque chose qui soit propre à lui seul, nouveau et inouï. Chacun écarte tout ce qu'il y avait autrefois de commun dans les pensées et les sentiments, et repart à zéro avec ses pensées et ses sentiments à lui. » Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, pp. 443-444.

² FK, p. 614. [«Всё это у нас, в нашем городке, как и везде.» BK, p. 702.]

³ Jean-Paul Sartre, dans « M. François Mauriac et la liberté » avoue d'ailleurs entrer dans les personnages de Dostoïevski et inversement. À propos de Rogojine, personnage de *L'Idiot*, il écrit « je me glisse en lui et le voilà qui s'attend avec mon attente, il a peur de lui *en moi* ; il vit. » (in *Situation I*, *op. cit.*, p. 37.) Ce serait cet enchevêtrement de l'intériorité du lecteur et du personnage qui ferait vivre ce dernier.

⁴ BK, pp. 263-265. [FK, pp. 233-234.]

⁵ «[...] это ужасно как тяжело для обиженного человека, когда все на него станут смотреть его благодетелями...» BK, p. 264. [«[...] rien n'est plus pénible pour un malheureux que de voir tous les gens se considérer comme des bienfaiteurs... » FK, p. 234.]

⁶ BK, p. 266. [« Non, Lise, il n'y a là aucun dédain, répondit fermement Aliocha, comme s'il prévoyait cette question. [...] Jugez vous-même : quel dédain peut-il y avoir, quand nous sommes tous pareils à lui, quand tous le sont. » FK, p. 235.]

poème d'Ivan, le désir de mettre le feu de Lise et même le futur de Kolia, lequel voit en ce jeune Karamazov un « prophète »¹. Aliocha est donc effectivement un bon lecteur puisqu'il est capable de s'identifier à des êtres très différents de lui. Pour comprendre pleinement autrui, il est donc nécessaire de s'investir personnellement. C'est pourquoi l'identification avec Dmitri est impossible aux jurés et au public : ils l'étudient comme le résultat d'une équation sociale, avec distance, comme la manifestation d'une vérité générale, et non comme un être humain particulier.

Cette force intersubjective qui émane des romans de Dostoïevski, plusieurs critiques la remarquent. Eugène Melchior de Vogüé évoque ainsi l'étrange intimité qui s'établit entre le lecteur et les protagonistes des *Pauvres gens*, premier roman de Dostoïevski, au cours du récit.

Quand on tourne la dernière page, on connaît les deux personnages comme si on eût vécu des années auprès d'eux ; l'auteur ne nous a pas dit la millième partie de ce que nous savons sur eux, et cependant nous le savons de science certaine, tant ses indications sont révélatrices.²

Le lecteur parvient ainsi à une connaissance intime des protagonistes grâce au talent d'expression de l'auteur mais surtout grâce à son effort inconscient pour deviner et compléter le protagoniste. André Gide, lui, affirme qu'à la lecture des œuvres de l'auteur russe, chacun se retrouve à dialoguer avec l'intériorité des héros³. Il précise également que :

C'est en étant aussi particulièrement russe qu'il peut être aussi généralement humain, et qu'il peut toucher chacun de nous d'une manière si particulière.⁴

La valorisation du particulier dans l'œuvre de Dostoïevski permet à celle-ci de s'adresser à chaque subjectivité qui s'y aventure. Lorsqu'Eugène Melchior de Vogüé décrit le cortège funèbre de Dostoïevski, on constate d'ailleurs que s'y trouvent des gens aux horizons tout à fait différents :

[L]es prêtres, un clergé nombreux qui psalmodiait des prières, les étudiants [*sic*] des universités, les petits enfants des gymnases, les jeunes filles des écoles de médecine, les nihilistes, reconnaissables à leurs singularités de costumes et de tenue, le plaid sur l'épaule pour les hommes, les lunettes et les cheveux coupés ras pour les femmes ; toutes les compagnes littéraires et savantes, des députations de tous les points de l'empire, de vieux marchands moscovites, des paysans en touloupe, des laquais et des mendiants [*sic*] [...].⁵

On se rend ainsi compte de l'universalité qu'atteignent les œuvres si particulières de Dostoïevski et il semble que ce principe d'intersubjectivité en soit en partie la cause.

Marcel Proust, lui aussi, reconnaît la valeur universelle du particulier. Dans une lettre à Henri Ghéon datée du 2 janvier 1914, le romancier souligne la portée générale d'éléments souvent jugés comme étant des détails :

¹ FK, p. 584. [«пророк» BK, p. 669.]

² Eugène Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, *op. cit.*, p. 309.

³ « [...] leur voix [celle des héros] ne nous paraît déjà plus étrangère ; que dis-je ? c'est en nous que nous les entendons dialoguer. » André Gide, *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 231

⁵ Eugène Melchior de Vogüé, « Les écrivains russes contemporains : F.-M. Dostoïevski », in *Revue des Deux Mondes*, Vol. 67, n°2 (15 janvier 1885), p. 355.

[...] je sais qu'on a l'air minutieux quand < dans un livre > on fixe un regard intérieur sur des objets à peine discernables et qu'on a grand'peine à apercevoir ; mais si ce sont des microbes ou des étoiles, si on les étudie avec désintéressement, on peut y découvrir, plus que dans l'observation pure et simple, les lois profondes de la vie ou de la nature.¹

Des éléments infimes signifieraient donc le gigantesque et le particulier refléterait les lois générales. La comparaison de son œuvre avec un microscope ne plaît ainsi pas beaucoup à Proust, car, s'il étudie le minuscule, c'est parce que celui-ci permet d'observer indirectement le monde à grande échelle. Le romancier préfère l'image du télescope pour qualifier son œuvre². Proust écrit d'ailleurs à Daneil Halévy que « c'est à la cime même du particulier qu'éclôt le général. »³ Il est en effet convaincu que c'est en se spécifiant que les personnages deviennent authentiques.

Dans les œuvres comme dans la vie, les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels (cf. *La Guerre et la Paix*, *Le Moulin sur la Floss*) et on peut dire d'eux, comme de chacun de nous, que c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle.

Les œuvres purement symboliques risquent donc de manquer de vie et par là de profondeur. Si, de plus, au lieu de toucher l'esprit, leurs « princesses » et leurs « chevaliers » proposent un sens imprécis et difficile à sa perspicacité, les poèmes, qui devraient être de vivants symboles, ne sont plus que de froides allégories.⁴

Selon Proust, ce serait donc l'individualité qui permettrait l'incarnation. D'ailleurs, l'auteur loue Wagner d'être parvenu à créer des personnages individuels et authentiques. Il affirme que « chaque fois que paraît son écuyer, c'est une figure particulière, à la fois compliquée et simpliste »⁵. Selon Proust, le compositeur est parvenu à rendre un personnage réel en refusant de ne lui attribuer qu'une silhouette générique. En effet, il considère que les artistes obtiennent des êtres authentiques en utilisant leurs propres impressions et « en faisant passer leur vérité générale en d'autres revêtements individuels »⁶. Car seule la vérité individualisée résonne avec l'intériorité du lecteur. Aussi le narrateur de la *Recherche* s'interroge-t-il sur la force de l'expérience permise par l'œuvre d'art :

[...] y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? Chaque grand artiste semble en effet si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité, que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne !⁷

¹ Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 655.

² « Pour ma part mon instrument préféré de travail est plutôt le télescope que le microscope. » écrit-il dans une lettre à André Lang en octobre 1921. (*Ibid.*, pp. 1040-1041.)

³ Marcel Proust, « Lettre à Daniel Halévy », 19 juillet 1919, *Ibid.*, p. 911.

⁴ Marcel Proust, « Contre l'obscurité » (publié dans *La Revue Blanche* en juillet 1896), in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 394.

⁵ *P*, p. 665.

⁶ Marcel Proust, « Henri de Régner », in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 502. L'auteur écrit en effet, à propos d'Henri de Régner : « Tout en me retrouvant dans Régner (moi, c'est-à-dire je pense plusieurs personnes d'aujourd'hui et d'autres temps), non pas seulement pour le fond véritable et ce que nous cherchons tous à exprimer, mais pour ce qui n'est peut-être pas le meilleur en moi, la manière de l'exprimer, la manière de quelqu'un qui n'est pas romancier à essayer de couler ses impressions en roman (ainsi je suis sûr que ce sont des impressions de Régner au moment de son duel, en faisant passer leur vérité générale en d'autres revêtements individuels, qui lui ont donné Antoine allant à la guerre... ; le dîner avec les maréchaux doit avoir aussi des substratums de vérités perçues. » (*Ibid.*, p. 502).

⁷ *P*, p. 664.

La littérature apparaît comme une valorisation de l'existence et de la vérité individuelles, lesquelles seraient étouffées par la vie quotidienne soumise à l'anesthésie de l'habitude. Ainsi, même si chaque créateur diffère foncièrement d'un autre, tous sont à même d'apporter au public un élément particulier et donc universel¹.

Or, l'importance de l'individualité dans l'appropriation du sens est soulignée dans la *Recherche*. Par exemple, le narrateur affirme ne s'identifier qu'aux figures individualisées et spécifiques.

Les choses, les êtres ne commençaient à exister pour moi que quand ils prenaient dans mon imagination une existence individuelle.²

C'est peut-être pour cela que, lorsqu'il établit une loi générale, il prend soin de donner toujours des exemples imagés et précis³. De même, tel un lecteur face aux protagonistes du roman, il unit les différentes images qui lui restent d'Albertine pour la reconstituer selon son point de vue⁴. Le narrateur, tout comme le lecteur, se retrouve alors nécessairement dans les personnages qu'il anime car « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. »⁵ De cette façon, la lecture devient un lieu d'expérimentations et de découvertes. Dans *Sur la lecture*, Proust décrit cette intériorisation des œuvres lues :

Mais peut-être les souvenirs qu'elles m'ont l'un après l'autre rendus en auront-ils eux-mêmes éveillé chez le lecteur et l'auront-ils peu à peu amené, tout en s'attardant dans ces chemins fleuris et détournés, à recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture*, avec assez de force pour pouvoir suivre maintenant comme au-dedans de lui-même les quelques réflexions qu'il me reste à présenter.⁶

Grâce à cette opération de l'esprit qu'est le déchiffrement d'un texte, le lecteur suit les idées de l'œuvre qu'il lit et donc les intériorise, non pas de manière irraisonnée mais bien plutôt en les intégrant à sa pensée et en les adaptant à celle-ci. Marcel Muller insiste d'ailleurs sur cette force

¹ Marcel Proust note d'ailleurs dans ce qui pourrait être appelé la « conclusion » de son *Contre Sainte-Beuve* que l'artiste « meurt instantanément dans le particulier, et se remet immédiatement à flotter et à vivre dans le général. Il ne vit que du général, le général l'anime et le nourrit, et il meurt instantanément dans le particulier. » (*CSB*, p. 304.) Il semble qu'ici la mort dans le particulier n'ait pas de connotation péjorative dans l'esprit de Proust : le fait même de passer par le particulier fait disparaître l'artiste au sein de son œuvre pour la laisser ouverte à tous et la rendre générale. On voit ainsi à quel point ces deux notions sont liées dans l'esprit du romancier.

² *AD*, p. 94.

³ Ainsi prend-il l'exemple d'un spectateur mal placé pour exprimer son incapacité à lire dans les yeux d'Albertine (*P*, p. 886) et reconstitue-t-il une conversation entre un amoureux et une femme indifférente pour illustrer les changements de positions d'Albertine (*Ibid.*, p. 891). (Voire l'usage du récit illustratif dans la section II. A. 3. c. de ce travail.) Jacques Rivière écrit d'ailleurs dans « Quelques progrès dans l'étude du cœur humain » : « Le *on* remplace insensiblement le *il*, et le mouvement de généralisation est si profond, si intime, se confond si bien avec la phrase qu'à ce moment-là, en effet, nous ne pensons plus seulement à Swann mais nous faisons instinctivement l'application à nous-mêmes de tout ce que Proust nous raconte qui se passe en lui. » (*op. cit.*, pp. 231-232.)

⁴ « Albertine avait beau n'exister dans ma mémoire comme elle m'était successivement apparue au cours de la vie, que comme des fractions de temps, ma pensée rétablissant en elle l'unité, en refaisait un être, et c'est sur cet être que je voulais porter un jugement général [...] » *Ibid.*, p. 95.

⁵ *TR*, p. 489.

⁶ Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.*, pp. 30-31.

d'appropriation que le texte de Proust donne à son lecteur¹. De cette façon, la même lecture engendre des interprétations différentes d'un lecteur à l'autre, à l'image du journal *Le Figaro* qui « est à la fois un et dix mille, et reste le même pour chacun tout en pénétrant à la fois, innombrable, dans toutes les maisons. »² Proust semble bien être parvenu à mettre en pratique ces réflexions puisque la particularité de son œuvre lui permet de résonner avec chacun. Gide remarque ainsi :

[...] il nous semble sans cesse, en le lisant, que c'est en nous qu'il nous permet de voir ; par lui tout le confus de notre être sort du chaos, prend conscience ; et comme les sentiments les plus divers existent en chaque homme à l'état larvaire, à son insu le plus souvent, qui n'attendent parfois qu'un exemple ou qu'une désignation, j'allais dire : qu'une dénonciation, pour s'affirmer, nous nous imaginons, grâce à Proust, avoir éprouvé nous-mêmes ce détail, nous le reconnaissons, l'adoptons, et c'est notre propre passé que ce foisonnement vient enrichir. Les livres de Proust agissent à la manière de ces révélateurs puissants sur les plaques photographiques à demi voilées que sont nos souvenirs, où tout à coup viennent réapparaître tel visage, tel sourire oublié, et telles émotions que l'effacement de ceux-ci entraînait avec eux dans l'oubli.³

On constate ainsi l'admiration de l'auteur des *Faux-monnayeurs* envers la capacité de Proust de faire appel aux souvenirs et aux émotions personnels du lecteur. Gaëtan Picon décrit même le roman de Proust comme l'« épopée d'une subjectivité transcendante »⁴. En effet, par cette attention portée au spécifique, la *Recherche* parvient à entrer en résonance avec la subjectivité de chaque lecteur.

Comme l'ont montré les propos de Gide à propos de l'œuvre de Proust et de celle de Dostoïevski, les goûts littéraires du romancier le mènent à favoriser les auteurs du « particulier ». Roger Martin du Gard rapporte en effet ces paroles que Gide lui tint en 1920 :

Vous êtes du côté de Tolstoï. Moi, je suis, ou voudrais être, du côté de Dostoïevsky. Notez que j'admire profondément Tolstoï. Il est un *témoin* merveilleux. Mais j'avoue qu'*il ne me suffit pas*. Sa recherche porte toujours sur ce que les êtres ont de plus général, j'ai envie de dire : de plus humain ; sur ce qui, en chacun de nous, est commun à tous. Il me montre ce que je sais déjà, plus ou moins ; ce que, avec un peu d'attention, j'aurais peut-être pu découvrir moi-même. Il ne m'apporte presque pas de *surprise*... Dostoïevsky, au contraire, ah, il m'*étonne* sans cesse ! Il me révèle toujours du neuf, de l'insoupçonné, du jamais vu !⁵

¹ Il écrit ainsi : « Dans l'espace de la narration faite au nom de la première personne, une zone est créée qui jouit d'un statut ambivalent de souveraineté et de temporalité. Cette enclave est le domaine de *on*, c'est-à-dire à la fois du *je* et du *non-je*. Elle reste baignée dans le temps concret où est situé le Héros, tout en participant d'une temporalité abstraite, pareille à l'espace abstrait des triangles exemplaires d'un manuel géométrique. Ce schéma vide, chaque lecteur est convié à le remplir du temps spécifique de ses propres souvenirs. » (Marcel Muller, *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 66.)

² *AD*, p. 148. On peut également penser à cette phrase de la *Recherche* : « L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. » (*P*, p. 694.)

³ André Gide, « Billet à Angèle [mai 1921] », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 289.

⁴ « Épopée de la subjectivité ? Peut-être. Il s'agit en tout cas d'une subjectivité transcendante. » (Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, p. 101.) On peut également penser aux propos de Jacques Rivière, louant chez Proust « une particularité tellement géniale que nous y retrouvons aussitôt la nôtre ». (*Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *op. cit.*, p. 123.)

⁵ Roger Martin du Gard, « Notes sur André Gide, 1913-1951 », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1371-1372.

La force de Dostoïevski résiderait donc, selon le romancier, dans la présentation de l'exceptionnel. Et en effet, dans son *Journal*, on trouve la remarque suivante, datée de 1936 :

Roger, pour n'importe quelle question psychologique (et même, ou surtout, en tant que romancier), élimine volontiers l'exception, et même la minorité. De là certaines banalisations de ses personnages. Il se demande sans cesse : « Que se passe-t-il dans ce cas donné, *le plus généralement ?* » Le « un sur mille » ne retient pas son attention ; ou c'est pour ramener ce cas à quelque grande loi générale. (Ce en quoi, certes, il a raison.) Mais c'est pour découvrir cette loi générale que l'exception, tout au contraire, m'occupe, qu'elle requiert mon attention la plus vigilante, et que je la crois si instructive.¹

Cet intérêt pour l'exception se complète d'une réflexion sur l'art romanesque. Celle-ci est notamment prise en charge dans *Les Faux-monnayeurs* par le personnage d'Édouard :

Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général.²

Il s'agit donc pour ce protagoniste, mais sûrement aussi pour Gide, de relever ce défi littéraire indirectement lancé par Dostoïevski et Proust : faire accéder l'œuvre à une signification générale grâce au recours à la particularité permettant à chacun de s'y plonger intimement. Cependant, ce romancier fictif tâtonne puisqu'il affirme qu'« en localisant et en spécifiant, on restreint »³ : il va alors à l'encontre des propos tenus immédiatement avant lorsqu'il affirme qu'il

n'admire en littérature rien tant que, par exemple, dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n'ont pu parler de la sorte et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître.⁴

Il semble que ce soit justement le caractère exceptionnel et hors normes des personnages de Racine qui permette à chacun de s'y reconnaître. Et ainsi Édouard rêve-t-il d'un roman

qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*.⁵

Une création fictive et ancienne, si elle rejette les poncifs et les types romanesques, peut donc véhiculer des vérités humaines et devenir intemporelle, à la différence d'une œuvre ancrée dans la réalité contemporaine, cherchant à représenter cette dernière de façon générale. Pour Gide, la force particulière d'un récit se situerait donc dans l'aspect exceptionnel des faits ou des protagonistes. En effet, les personnages trop simplistes sont « généraux » et rendent l'identification difficile au lecteur. Édouard écrit d'ailleurs que « les âmes simples [...] sont assurément celles qu'il [lui] est le plus difficile de comprendre. »⁶ De même, il considère Oscar Molinier comme un « pantin »⁷ menacé de dislocation, à qui l'on parle « comme on verse de l'huile à une machine qui vient de

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 1259.

² *FM*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, pp. 183-184.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷ *Ibid.*, p. 224.

fournir une étape »¹. Puisqu'il considère cet homme comme un modèle parmi tant d'autres et dénué de toute originalité, il ne parvient pas à le comprendre. Ici, Édouard échoue à faire preuve d'intersubjectivité. Cependant, on trouve dans *Les Faux-monnayeurs* plusieurs occurrences où les protagonistes imaginent la vie, les réactions, les sensations d'un autre à travers les leurs, instaurant ainsi une communion intersubjective. Édouard lui-même affirme en être capable et écrit :

Mon cœur ne bat que par sympathie ; je ne vis que par autrui ; par procuration, pourrais-je dire, par épousailles, et ne me sens jamais vivre plus intensément que quand je m'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui.²

Or, le romancier met ces mots en œuvre lorsqu'il cherche à comprendre ce que ressent Olivier durant la cérémonie du mariage de Laura.

La singulière faculté de dépersonnalisation qui me permet d'éprouver comme mienne l'émotion d'autrui, me forçait presque d'épouser les sensations d'Olivier, celles que j'imaginai qu'il devait avoir.³

On constate ainsi qu'il fait l'expérience d'une compréhension intersubjective : il passe par son imagination et ses propres sensations pour imaginer celles d'Olivier et se sentir en harmonie avec lui. De même, il affirme être en communion avec La Pérouse alors que ce dernier lui fait part de ses désirs suicidaires⁴. Étonnamment, pour parler de son état de « transcendance », Édouard écrit que « [c]elui qui n'a pas éprouvé cela ne saurait certes [l]e comprendre. »⁵ Lui qui affirme pénétrer les émotions d'autrui en se dépersonnalisant suggère donc qu'on ne peut comprendre que ce qu'on a vécu. Remarquons pourtant qu'il affirme déchiffrer La Pérouse bien que lui-même n'ait jamais vécu l'angoisse de la vieillesse et la peur de perdre ses moyens⁶. Édouard cependant ne s'arrête pas à ce paradoxe (ou n'en a pas conscience) : cette projection de lui-même dans autrui lui semble vraie et légitime. Et les impressions auxquelles il aboutit le sont, en effet, tant qu'elles demeurent inscrites dans son vécu : même si elles ne sont pas justes du point de vue d'autrui, de La Pérouse ou d'Olivier par exemple, elles le sont du point de vue d'Édouard. Bernard, lui aussi, fait l'expérience de l'assimilation intersubjective lorsqu'il se trouve face à la douleur de Laura, dont la situation est pourtant tout à fait étrangère à la sienne. Or, on remarque que ce qui déclenche chez lui cette assimilation à la jeune femme, c'est le « cri si bizarre, si différent de tout ce que Bernard pouvait attendre »⁷ que pousse Laura. À nouveau, l'inattendu et le particulier sont présentés comme ce qui permet de toucher autrui. Et ainsi, en appréhendant soudainement la souffrance de cette

¹ *Ibid.*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 102.

⁴ « J'ai souvent éprouvé qu'en un instant aussi solennel, toute émotion humaine peut, en moi, faire place à une transe quasi mystique, une sorte d'enthousiasme, par quoi mon être se sent magnifié ; ou plus exactement : libéré de ses attaches égoïstes, comme dépossédé de lui-même et dépersonnalisé. Celui qui n'a pas éprouvé cela ne saurait certes me comprendre. Mais je sentais que La Pérouse le comprenait. » *Ibid.*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶ Ou du moins ne l'évoque-t-il jamais...

⁷ *Ibid.*, p. 129.

jeune femme, Bernard découvre-t-il un nouvel aspect de lui-même¹ et se retrouve-t-il à sangloter avec elle². La remarque d'André Gide, notée dans son *Journal*, en 1922, se vérifie alors :

Le meilleur moyen pour apprendre à se connaître, c'est de chercher à comprendre autrui.³

Cette phrase entre d'ailleurs en forte résonance avec celle de Proust : « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. »⁴ La subjectivité de chacun pénètre ainsi tout texte et toute relation sociale⁵. Cette valeur du particulier est à nouveau soulignée à travers l'exergue de la troisième et dernière partie des *Faux-monnayeurs*. Il s'agit d'une citation d'un livre de géographie de Lucien Febvre, intitulé *La Terre et l'Évolution humaine*. À la différence des autres exergues, celui-ci n'a pas de lien apparent avec le devenir des personnages :

Lorsque nous posséderons encore quelques bonnes monographies régionales nouvelles — alors, mais seulement alors, en groupant leurs données, en les comparant, en les confrontant minutieusement, on pourra reprendre la question d'ensemble, lui faire faire un pas nouveau et décisif. Procéder autrement serait partir, muni de deux ou trois idées simples et grosses, pour une sorte de rapide excursion. Ce serait passer, dans la plupart des cas, à côté du particulier, de l'individuel, de l'irrégulier — c'est-à-dire, somme toute, du plus intéressant.⁶

On remarque que cet exergue illustre tout à fait les propos de Gide cités plus haut, écrits dans son *Journal* en 1936. Il pourrait également résumer le projet des *Faux-monnayeurs*, lequel serait alors de faire avancer, ne serait-ce que légèrement, la cartographie de la nature humaine. Or, pour cela, il est nécessaire de noter les particularités et de les prendre en compte pour mieux comprendre l'ensemble. Car une étude précise ne doit pas uniformiser les recherches et les découvertes mais plutôt conserver l'exceptionnel, souvent plus révélateur que le général. Cette réflexion exprime ainsi le désir de Gide de raconter l'atypique. Comme l'écrivent Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Gide « ne dogmatise pas. Il insinue, il appelle, il convie chacun des lecteurs à suivre, sur la donnée du thème, sa vocation particulière. »⁷

Ce maintien du particulier permet justement la mise en place d'un échange intersubjectif entre l'œuvre et le lecteur puisque c'est la spécificité de chaque personnage qui pousse ce dernier à se heurter aux mystères de la nature humaine et donc à explorer sa propre intériorité⁸. Gide formule

¹ « Une émotion se soulevait en lui, si nouvelle qu'il ne la pouvait pas maîtriser [...] ... » *Ibid.*, p. 130.

² « Eh quoi ! le voici qui sanglote ? est-ce possible ? Lui Bernard !... Il s'élançait pour la soutenir, et s'agenouille devant elle [...] » *Ibid.*, p. 130.

³ André Gide, *Journal* p. 730.

⁴ TR, p. 489.

⁵ Cette idée est également développée par Vincent Jouve qui note dans *L'Effet personnage* : « La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une "présence" du personnage à l'intérieur du lecteur. » (*op. cit.*, p. 41.)

⁶ FM, p. 220.

⁷ Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, *Le Roman somme d'André Gide, op. cit.*, p. 142.

⁸ Ainsi le narrateur du roman cherche-t-il à éviter toute généralisation. Alors qu'il se laisse aller à formuler une loi générale, il se reprend et particularise son propos. (« C'est ce dont certains se félicitent, sans consentir à reconnaître que souvent ils doivent cette maîtrise d'eux-mêmes moins à la force de leur caractère qu'à une certaine indigence de tempérament. Je me défends de généraliser ; mettons que ce que j'ai dit ne s'applique qu'à Passavant. » FM, p. 312.)

à nouveau cette idée dans son article « Nationalisme et littérature » où l'on peut lire :

les œuvres les plus humaines, celles qui demeurent d'intérêt le plus général, sont aussi bien les plus particulières [...].¹

Gide est « convaincu que c'est dans ses particularités les plus étranges que réside souvent la vérité de l'individu »². Pourtant, les contemporains des *Faux-monnayeurs* ont rarement perçu la portée générale du roman. Par exemple, Benjamin Crémieux écrivait en 1928 que Gide

ne s'est jamais préoccupé de sortir de son univers intérieur et d'un monde gidien qu'il nous a toujours peint et qui, pour le moment, ne nous semble avoir encore aucun caractère général.³

Cette critique sonnerait sûrement comme un compliment aux yeux de l'écrivain : si son roman peignait un univers général, il est probable qu'il l'aurait alors considéré comme un échec. Par ailleurs, Daniel Moutote rappelle la force solipsiste des écrits gidiens :

Toute œuvre de Gide est à la fois assez particulière pour que chacun puisse s'attacher à elle, et du même coup assez générale, selon lui, pour s'adapter à tous les hommes. Ce que Gide met en œuvre, c'est le moi, élément premier de l'existence de tous les hommes.⁴

Aussi le principe de l'intersubjectivité peut-il s'appliquer aux romans de Gide, et particulièrement aux *Faux-monnayeurs*, puisqu'ils valorisent l'original et l'exceptionnel et permettent au « moi » du lecteur de résonner dans celui individuel et authentique des autres protagonistes.

Les romans de notre corpus présentent ainsi le particulier comme le moyen d'atteindre le général et, de cette façon, proposent une expérience intersubjective à leurs lecteurs. En effet, chaque auteur conduit une réflexion personnelle sur l'importance du particulier. Dostoïevski le considère comme une nécessité, puisque le général mène au rejet de l'individuel ; Proust y voit la preuve de l'authenticité d'une œuvre et le signe qu'elle est fondée sur les expériences particulières de l'auteur ; et Gide perçoit l'exceptionnel comme l'élément le plus intéressant et le plus révélateur, permettant d'accéder à une meilleure connaissance de l'homme en général. Les réflexions sur la nature humaine qu'offrent les romans de notre corpus peuvent donc toutes être rattachées à la notion d'intersubjectivité : le particulier, c'est-à-dire le subjectif, appelle le général, c'est-à-dire la compréhension de chacun. Le héros des *Frères Karamazov* parviendrait à comprendre autrui parce que chaque individu constitue la nature humaine et est constitué par celle-ci. Remarquons que Dostoïevski soutient que chacun peut appréhender exactement les sentiments d'autrui, tandis que

¹ André Gide, « Nationalisme et littérature ; (à propos d'une enquête de "la phalange") », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 177. Pierre Masson, critique important de l'œuvre gidienne, souligne également que « Face à un livre, il ne s'agit pas d'abandonner sa personnalité, mais de l'utiliser pour saisir, par sympathie, celle de l'auteur, et d'atteindre par là même la portée générale de son livre. » (Pierre Masson, « Introduction », in André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. LXXI.)

² Pierre Masson, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 44.

³ Benjamin Crémieux, « André Gide et le problème du roman », in *André Gide*, *op. cit.*, p. 314.

⁴ Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, *op. cit.*, p. 191. Il ajoute dans une autre œuvre critique que « [l]e message général de l'œuvre touche chacun dans la particularité de son caractère, de son tempérament et de sa situation. » (Daniel Moutote, *Réflexions sur Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 68.)

Proust et Gide, plus pessimistes, présentent cette compréhension intersubjective comme, non pas fautive, mais spécifique à chacun. Selon eux, le lecteur se projette dans des protagonistes particuliers et les façonne selon son individualité : son appréhension ne demeure pertinente que tant qu'elle lui reste particulière. Cependant, cette variabilité de la compréhension n'est pas négative pour ces deux auteurs puisqu'elle permet au lecteur de se découvrir. Proust et Gide valorisent donc la compréhension de soi au détriment de la compréhension de tous, tandis que Dostoïevski suggère que c'est en comprenant chacun que l'on comprend l'homme en général. Malgré ces divergences, ces trois romanciers considèrent donc que la portée générale du récit passe par l'usage de la subjectivité du lecteur comme matière première de l'œuvre. Le concept d'intersubjectivité, même s'il n'est jamais nommé, se trouve donc mis en pratique dans les écrits examinés ici.

Or, ce principe de modification de l'œuvre en fonction de son lecteur laisse penser que celle-ci ne sera finalement jamais datée ou démodée puisque chacun peut toujours actualiser le récit en fonction de son expérience personnelle. Et si le particulier permet d'accéder au général, comment le contexte spécifique des romans de notre corpus limiterait-il leur réception ?

(b) Des « classiques » intemporels ?

L'alliance entre l'universalité du particulier et la lecture intersubjective à laquelle les romans de notre corpus invitent suggère que nos œuvres seront toujours actuelles. En effet, il semble que, pour nos auteurs, lire signifie recréer et remettre à jour : chaque relecture devient l'occasion de faire advenir un nouveau sens ou d'avoir une nouvelle interprétation du texte. La pertinence de nos romans est ainsi toujours réaffirmée par le lecteur qui les fait revivre à chaque nouveau décryptage. Or, comme l'écrit Valéry, « *l'œuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite.* »¹ Les romans de notre corpus, laissant une place importante à leurs lecteurs, semblent ainsi appelés à perdurer. Valéry réfléchit également, dans la section « Chefs-d'œuvre » de ses *Cahiers*, à la véritable nature des « classiques »² et affirme que cette dénomination s'obtient avec le temps : « Il ne faut pas *être* un classique. Il faut le devenir. »³ Selon cette idée, une œuvre ne peut donc être considérée comme « classique » que si elle parvient à conserver sa pertinence et à se maintenir dans le temps. Cette réflexion sur la valeur de l'adaptabilité d'une œuvre est complémentaire de la pensée de Hans Robert Jauss, lequel remarque :

L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la

¹ Paul Valéry, *Tel Quel*, *op. cit.*, p. 269. Valéry ajoute : « Elle dure pour s'être transformée, et pour autant qu'elle était capable de mille transformations et interprétations. » (*Ibid.*, p. 269.)

² Le terme de « classique » que nous utilisons ici ne fait pas référence au mouvement littéraire du XVI^e siècle mais désigne le caractère de certaines œuvres considérées dignes, par leur qualité, de faire partie du patrimoine culturel littéraire.

³ Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 1181.

même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence [...].¹

Une œuvre peut donc être éternelle à condition qu'elle donne au lecteur l'autorité de se l'approprier et ainsi, en quelque sorte, de la mettre à jour. Hans Robert Jauss continue en affirmant :

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé.²

L'ouverture d'un texte serait donc un facteur de « classicisme » dans le sens où elle ménage au lecteur une place importante en permettant un éternel dialogue entre lui et l'œuvre. Ainsi, le fait que les romans de notre corpus valorisent l'interprétation du lecteur leur permettrait d'atteindre une forme d'éternité et de devenir des « classiques », puisqu'ils seront toujours actualisés par leurs lecteurs³.

Fiodor Dostoïevski ne parle que peu de la postérité de ses œuvres. Cependant, il considère les grands auteurs russes que sont Pouchkine et Gogol comme des maîtres grâce à leur capacité à « faire écho au monde entier »⁴ comme il le formule dans son discours en l'honneur de Pouchkine, en 1880. Ce critère expliquerait alors, selon Dostoïevski, la pérennité d'une œuvre d'art. De plus, même si le romancier ne se prononce pas sur ce qui fait un « classique », on remarque qu'il a tout à fait conscience que l'homme est en constante évolution et qu'un même texte sera toujours investi d'un sens nouveau. Il écrit ainsi dans *Les Carnets des Frères Karamazov* :

Dans ta prière surgira chaque fois un sentiment... et nouveau, quand bien même toute ta vie, car sur terre rien n'est achevé.⁵

Si l'on étend cette réflexion sur la prière à tout écrit, et particulièrement au texte de fiction, on peut avancer que Dostoïevski considérerait l'œuvre d'art comme un texte dont le sens se renouvelle constamment. D'ailleurs, pour définir l'état d'esprit de ses personnages, il utilise des références littéraires « classiques ». Il compare ainsi ce que ressent Katia pour Grouchevka à l'état d'esprit de

¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, pp. 51-52.

² *Ibid.*, pp. 124-125. Cette réflexion évoque les mots de Roland Barthes dans *Sur Racine* : « Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, en y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure. » Roland Barthes, « Avant-propos », in *Sur Racine*, Paris, Éditions du seuil, 1963, p. 11.

³ Umberto Eco signalait d'ailleurs dans *L'Œuvre ouverte* que « toute œuvre d'art, même si elle est explicitement ou implicitement le fruit d'une poétique de la nécessité, reste ouverte à une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle. » (*op. cit.*, p. 35.)

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, pp. 1369-1370.

⁵ CFK, p. 877.

Bérénice lorsqu'elle maudit Rome devenue l'« unique objet de son ressentiment »¹. On remarque donc que, pour l'auteur russe, l'œuvre de Racine décrit toujours avec pertinence, deux siècles après sa création, des sentiments complexes. Un texte « classique » aurait donc pour caractéristique de « faire écho » à chacun de ses lecteurs et donc de décrire de façon toujours pertinente la nature humaine, malgré le passage du temps.

Bien des critiques soulignent d'ailleurs la pérennité des écrits de Dostoïevski. Jacques Catteau note, par exemple, dans son article « Espace et temps dans le roman dostoïevskien », que, loin d'essayer d'abolir le temps, le romancier

essaye d'en privilégier — par la concentration, l'accélération, par (plus rarement) sa suspension à l'éternité — l'instant mobile et mouvant où toute contingence disparaît, où — au contraire— s'exerce la liberté du héros, ce *temps de la puissance* qui demeure encore pour ce héros, le *temps de l'équivoque*.²

Façonner son roman autour de l'ambiguïté permettrait donc de le maintenir dans un flou interprétatif éternel et donc de permettre à chaque lecteur d'en avoir sa propre vision. L'œuvre se libère alors de tout contexte pour se focaliser sur une question humaine intemporelle, pouvant être réinterprétée sans cesse. Une stratégie romanesque fondée sur l'ambiguïté et l'ouverture, plaçant le lecteur au centre du processus créatif et faisant de la lecture une expérience subjective et individuelle, autoriserait donc l'œuvre de Dostoïevski à conserver son authenticité et sa force à travers le temps. Proust souligne d'ailleurs dans la *Recherche* que les écrits du romancier russe sont intemporels. Alors que le héros discute avec Albertine dans *La Prisonnière*, il déclare :

Mais n'est-ce pas un motif sculptural et simple, digne de l'art le plus antique, une frise interrompue et reprise où se dérouleraient la Vengeance et l'Expiation, que le crime du père Karamazov engrossant la pauvre folle, le mouvement mystérieux, animal, inexpliqué, par lequel la mère, étant à son insu l'instrument des vengeances du destin, obéissant aussi obscurément à son instinct de mère, peut-être à un mélange de ressentiment et de reconnaissance physique pour le violateur, va accoucher chez le père Karamazov ? Ceci, c'est le premier épisode, mystérieux, grand, auguste, comme une création de la Femme dans les sculptures d'Orvieto. Et en réplique le second épisode, plus de vingt ans après, le meurtre du père Karamazov, l'infamie sur la famille Karamazov par ce fils de la folle, Smerdiakov, suivi peu après d'un même acte aussi mystérieusement sculptural et inexpliqué, d'une beauté obscure et naturelle que l'accouchement dans le jardin du père Karamazov, Smerdiakov se pendant, son crime accompli.³

Le narrateur souligne ici l'aspect indémodable et éternel du roman de Dostoïevski en le comparant à des œuvres antiques, toujours admirées par ses contemporains. Il fait du mystère un élément important, permettant à l'œuvre de se perpétuer dans le temps, car sa beauté énigmatique n'est pas inscrite dans un moment social périssable mais bien dans l'interrogation éternelle de l'homme sur l'homme. L'œuvre de Dostoïevski serait donc constituée de la même matière que

¹ « Grouchevna *Svétlona*. Katia : Rome unique objet de mon ressentiment. » CFK, p. 1007.

² Jacques Catteau, « Espace et temps dans le roman dostoïevskien », in *Dostoïevski et les lettres françaises*, op. cit., p. 28.

³ P, p. 882.

celles des œuvres antiques ayant conservé leur puissance d'évocation : la nature humaine. On peut également percevoir dans les propos du héros de la *Recherche* une métaphore architecturale, comme le souligne Juliette Hassine dans *Proust à la recherche de Dostoïevski*. L'œuvre de l'auteur russe y est en effet associée à la cathédrale d'Orvieto, un exemplaire de l'architecture classique de la tradition italienne. Cependant, la critique remarque que le narrateur parle de cette même œuvre comme d'une église gothique où la perspective du temps se fait sentir. La lecture de Dostoïevski que propose le héros dans *La Prisonnière* consisterait donc en la modulation de deux lectures opposées, celle dans le sillage de l'architecture classique et celle dans le sillage de l'architecture gothique¹. En combinant dans une même métaphore deux mouvements architecturaux éloignés dans le temps, le héros met alors en avant la force intemporelle de l'œuvre de Dostoïevski, dépassant les mouvements artistiques pour n'en conserver que leur universalité. En effet, comme l'écrit Jacques Madaule, pénétrer dans l'œuvre de Dostoïevski, c'est « rencontre[r] de nouveaux mystères »² lesquels donnent l'impression « de se trouver au début d'une étude qui ne s'achèvera qu'avec l'humanité elle-même. »³

L'idée qu'une œuvre qui s'adapte à son lecteur puisse devenir éternelle est également discutée par le narrateur de la *Recherche* dans *La Prisonnière*. Il évoque ainsi le fait que « le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle »⁴ est d'être « toujours incomplètes »⁵. Or, c'est dans le jeu créé par cette incomplétude que le lecteur peut s'immiscer dans l'œuvre et la renouveler. Proust souligne d'ailleurs que les chefs-d'œuvre demandent au lecteur un « effort nécessaire pour dégager la vérité »⁶, ce qui peut décevoir ceux cherchant le confort d'une lecture passive et familière. Proust établit ainsi que les œuvres qui durent dans le temps sont celles nécessitant un effort interprétatif. Annonçant la réflexion de Jauss sur le dépassement de l'horizon d'attente, il écrit à Émile Henriot en 1920 :

Je crois que tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu pour tel.⁷

Ainsi les œuvres que Proust qualifie de « classiques », celles porteuses d'« art véritable », ont pour caractéristique de ne pas susciter immédiatement l'enthousiasme : seul le temps permet de les reconnaître. Mais quelles sont ces « lois de l'esprit » qui empêchent l'identification de ces œuvres ?

¹ Juliette Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 85.

² Jacques Madaule, *Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *P*, p. 666.

⁵ *Ibid.*, p. 666.

⁶ « Cette réaction sur la déception que causent d'abord les chefs-d'œuvre, on peut, en effet, l'attribuer à un affaiblissement de l'impression initiale, ou à l'effort nécessaire pour dégager la vérité. » *Ibid.*, p. 876.

⁷ Marcel Proust, « Lettre à Émile Henriot », 2 décembre 1920, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 977. Il ajoute que « justement parce que leur architecture est nouvelle, il arrive qu'on reste longtemps sans la discerner. » (*Ibid.*, p. 977.) et encore « En résumé, les grands artistes qui furent appelés romantiques, réalistes, décadents, etc. tant qu'ils ne furent pas compris, voilà ceux que j'appellerais classiques [...] » (*Ibid.*, p. 978.)

L'auteur pourrait ici faire référence à la tendance de l'esprit humain à préférer le confort du familier et la lecture de « plaisir » au malaise de l'inconnu et de la lecture de « jouissance », pour reprendre les dénominations de Michel Picard¹. Il suggère également qu'un classique est finalement toujours constitué de la même substance :

Ces classiques non encore reconnus, et les anciens, pratiquent tellement le même art, que les premiers sont encore ceux qui ont fait la meilleure critique des seconds.²

Les « classiques » ne sont donc pas limités à une période temporelle ou à une esthétique précise dans l'esprit de Proust. L'art qu'ils pratiquent et qui se perpétue dans le temps pourrait ainsi se caractériser par sa relation avec le lecteur dont il exige qu'il dialogue avec le texte. Dans *Sur la lecture*, le romancier suggère même que les œuvres « classiques » seraient similaires et que les mouvements auxquels elles appartiennent dépendent en réalité directement des lecteurs³. Il critique ainsi Sainte-Beuve en disant de lui que « [l]a littérature lui paraît une chose d'époque, qui vaut ce que valait le personnage. »⁴ Or, Proust ne pense pas qu'une œuvre littéraire digne de ce nom puisse devenir obsolète. Il écrit d'ailleurs à Gide :

Qu'importe qu'elle [votre œuvre] ait vieilli pour vous, elle naît maintenant resplendissante et jeune dans nos pensées, laissez la accomplir de cerveau en cerveau sa migration mystérieuse et que vous avez providentiellement réglée.⁵

Il admire donc le constant renouvellement que permettent les œuvres de Gide, fruit d'une stratégie volontaire de l'auteur qui a « réglé » son texte de cette façon. Ce que le romancier trouve étonnant renaît toujours différemment dans l'esprit du lecteur. Les chefs-d'œuvre seraient donc éternels puisqu'ils ressuscitent à chaque lecture. Or, la *Recherche* met en place un procédé similaire.

En effet, l'aspect intemporel du roman de Proust est régulièrement rappelé par la critique. David Ellison note que « ce qui fait la force de la *Recherche*, c'est aussi le fait que l'œuvre "échappe à son temps, à son pays, à son auteur", pour devenir œuvre *universelle* [...] »⁶ Jean-Yves Tadié, lui, affirme que, par « défiance envers les conventions temporelles du récit classique »⁷, Proust aurait privilégié « l'instant, ou l'intemporel »⁸. De cette façon, lorsque le narrateur se souvient, il « redonne vie dans le langage »⁹ à ce qui n'est plus :

[...] « je revois », « je n'ai pas oublié », c'est dire je crée, c'est associer le lecteur à l'instant où les images du

¹ Voir l'ouverture de la section I. C. de ce travail.

² Marcel Proust, « Lettre à Émile Henriot », 2 décembre 1920, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 978.

³ « On pourrait presque aller jusqu'à dire, renouvelant peut-être, par cette interprétation d'ailleurs toute partielle, la vieille distinction entre classiques et romantiques, que ce sont les publics (les publics intelligents, bien entendu) qui sont romantiques, tandis que les maîtres (même les maîtres dits romantiques, les maîtres préférés des publics romantiques) sont classiques. » Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 62.

⁴ Marcel Proust, *CSB*, p. 228.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à André Gide » 6/7 avril 1914, in *Lettres*, *op. cit.*, pp. 677-678.

⁶ David Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 284.

⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁹ *Ibid.*, p. 297.

passé sont peintes pour la première fois.¹

Ainsi le lecteur actualise-t-il les souvenirs du narrateur selon ses propres références, leur rendant toute leur force et leur pertinence. C'est donc cet appel à l'effort actif du lecteur qui permet à l'œuvre de Proust de se libérer de l'auteur et devenir

un paradis impersonnel où tout le monde peut entrer librement. Mais, à la porte, on exigera pour sésame l'apport créateur, non de l'auteur mais du public.²

L'œuvre est donc une entité toujours actuelle pour ceux qui font l'effort de la recréer dans leur for intérieur car la participation du lecteur signifie la perpétuité de l'œuvre d'art³.

Cette idée que les « classiques » sont intemporels grâce à leur force de renouvellement, Gide la formule dans un article datant de 1919 intitulé « Considérations sur la mythologie grecque ».

L'œuvre d'art accomplit à ceci de délicieux qu'elle nous présente toujours plus de signification que n'en imaginait l'auteur ; elle permet sans cesse une interprétation plus nourrie.⁴

L'aspect accompli d'une œuvre aurait pour caractéristique d'accorder de la liberté au lecteur, lequel peut alors ouvrir son interprétation. Ce dernier aurait donc une place primordiale dans la réussite d'une œuvre. C'est ainsi que, selon Gide, les ouvrages de la Grèce antique parviennent à avoir toujours une force d'expression universelle. Cette réflexion explique le fait que le romancier valorise le mystère et la complexité dans l'art :

Toutes les grandes œuvres d'art sont d'assez difficile accès. Le lecteur qui les croit aisées, c'est qu'il n'a pas su pénétrer au cœur de l'œuvre. Ce cœur mystérieux, nul besoin d'obscurité pour le défendre contre une approche trop effrontée ; la clarté y suffit bien. [...] On en vient à douter qu'il y ait là quelque secret ; il semble qu'on en touche le fond d'abord. Mais on revient dix ans après et l'on entre plus avant encore.⁵

Ces « grandes œuvres », qu'on pourrait appeler « classiques », ont donc comme faculté d'être sans cesse à creuser. De lecture en lecture, elles dévoilent à leur lecteur plus aguerri de nouveaux aspects et il semble qu'elles soient toujours à redécouvrir : leur profondeur intarissable proviendrait ainsi du lecteur qui puise dans son intériorité pour la compléter. Voici comment Thomas Cazentre définit ce que Gide entend par la « profondeur » littéraire :

Elle est la qualité qui fait qu'un texte ne s'épuise pas dans son déchiffrement, dans sa consommation pragmatique ; que, tout en reprenant la matière et les procédés du langage usuel, en s'écartant aussi peu que

¹ *Ibid.*, p. 297. Et le critique avance ainsi que « l'avenir dans le récit aura pris, grâce à sa conclusion, la forme même de l'avenir de l'œuvre, et le temps du héros sera devenu, d'un même mouvement, celui de l'écrivain et du lecteur, du relecteur. » (*Ibid.*, p. 301.)

² Michihiko Suzuki, « Le "Je" proustien », in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 9, 1959, p. 78.

³ Aussi peut-on répondre de façon positive aux inquiétudes de François Fosca qui écrivait en 1927 ne craindre qu'une chose, « c'est que ce soient là [dans la *Recherche*] des nuances si fugaces que seuls ceux qui ont vécu à cette époque puissent les sentir. Les jeunes gens qui ont vingt-cinq ans aujourd'hui y sont-ils sensibles ? » (« La couleur temporelle chez Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 241.)

⁴ André Gide, « Considérations sur la mythologie grecque », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 538.

⁵ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 660.

possible du sens commun, de la « banalité », il donne le sentiment au lecteur de n'en avoir jamais complètement fini avec lui, d'avoir toujours encore quelque chose à dire — un peu à la manière d'un atome, qu'une imperceptible modification de sa structure nucléaire amène à produire un rayonnement inépuisable.¹

L'œuvre d'art classique posséderait donc cette « profondeur » qui empêche le lecteur de la connaître une fois pour toutes, car « le propre de la littérature est de susciter cette attente, d'engendrer cette inquiétude du questionnement toujours reformulé. »² Ainsi ces œuvres profondes sont-elles toujours à explorer, chaque lecteur y distinguant de nouvelles zones d'ombre. On trouve d'ailleurs dans *Les Faux-monnayeurs*, un exemple de cette disponibilité des classiques, lorsqu'Édouard et Sophroniska se permettent d'interpréter les propos de La Rochefoucauld en fonction de leur discussion : la doctoresse juge que l'onanisme est une forme de paresse et Édouard entend dans ces paroles un écho des *Maximes* de La Rochefoucauld. Face aux scrupules de Sophroniska qui s'inquiète de déformer la pensée de l'auteur, Édouard reconnaît que leur lecture attribue probablement aux mots de La Rochefoucauld un sens qu'ils n'avaient pas. Cependant, il déclare :

Nos auteurs classiques sont riches de toutes les interprétations qu'ils permettent. Leur précision est d'autant plus admirable qu'elle ne se prétend pas exclusive.³

Les grandes œuvres demeurent ouvertes à l'interprétation, même lorsqu'elles n'ont pas cherché à insinuer du mystère entre leurs pages : leur caractéristique serait donc d'être toujours à réinventer grâce à une nouvelle lecture. Roland Barthes remarque ainsi :

Gide donne envie de lire les classiques. Chaque fois qu'il les cite, ils sont d'une beauté étonnante, tout vivants, tout proches, tout modernes.⁴

Le romancier serait donc lui-même un bon lecteur puisqu'il parviendrait à actualiser ces écrits anciens à travers sa lecture et à leur attribuer une nouvelle jeunesse. Dans *Souvenirs et voyages*, Gide écrit d'ailleurs qu'un des rôles de la littérature est justement de « *permettre une continuité* »⁵ :

Si loin de moi que puisse me paraître le temps de Ronsard, si indifférent que je sois en face des questions qui occupaient les esprits d'alors, l'émotion qui anime ces *Odes*, parce qu'extratemporelle, reste pour moi toute présente ; je l'épouse et je la fais mienne aussitôt.⁶

On remarque ainsi que les œuvres passées accèdent à une forme d'intemporalité grâce à la force intersubjective de toute lecture de qualité.

Sur ce modèle, Gide cherche lui aussi à créer une œuvre profonde et donc intemporelle. Il souhaite écrire de façon « actuelle », c'est-à-dire de façon à ce que ses textes paraissent toujours contemporains à ses lecteurs. Il note d'ailleurs dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

¹ Thomas Cazentre, *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, op. cit., pp. 239-240.

² *Ibid.*, pp. 239-240.

³ *FM*, p. 204.

⁴ Roland Barthes, « Notes sur André Gide et son Journal », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 67, p. 89.

⁵ André Gide, « La Journée du 27 septembre [1935] », in *Souvenirs et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 736.

⁶ *Ibid.*, p. 736.

[...] je ne puis tout à la fois être rétrospectif et actuel. *Actuel*, à vrai dire je ne cherche pas à l'être, et, me laissant aller à moi-même, c'est plutôt *futur* que je serais.¹

Il espère de cette façon créer une œuvre toujours pertinente pour le lecteur, « qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui. »² Dans le roman des *Faux-monnayeurs*, le personnage d'Édouard relaye cette réflexion en opposant son œuvre, pleine de difficultés, à celle de Passavant, l'écrivain opportuniste.

Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne. Chaque complaisance, chaque affectation est la promesse d'une ride. Mais c'est par là que Passavant plaît aux jeunes. Peu lui chaut l'avenir. C'est à la génération d'aujourd'hui qu'il s'adresse (ce qui vaut certes mieux que de s'adresser à celle d'hier) — mais comme il ne s'adresse qu'à elle, ce qu'il écrit risque de passer avec elle. [...] S'il sentait son œuvre durable, il la laisserait se défendre elle-même et ne chercherait pas sans cesse à la justifier. Que dis-je ? Il se féliciterait des mécompréhensions, des injustices. Autant de fil à retordre pour les critiques de demain.³

Une bonne œuvre est celle qui résiste au temps notamment en échappant à ses lecteurs : c'est en donnant du « fil à retordre », en posant une énigme qui demeure toujours à résoudre, qu'elle parvient à rester neuve. Grâce à cette recherche active de l'avenir, l'auteur parvient à libérer son roman d'un contexte qui pourrait être étouffant et à faire en sorte qu'il soit toujours contemporain pour le lecteur qui en recrée le sens⁴. Aussi Gide a-t-il souvent revendiqué être un écrivain des temps futurs⁵, ce qui évoque la réflexion de Proust remarquant que les classiques sont souvent rejetés par leurs contemporains. D'ailleurs, la critique reconnaît à Gide une capacité d'universalité essentielle. Edmond Jaloux écrit par exemple à son propos :

Être un classique, ce n'est pas donner le plus d'élargissement possible à un problème humain ; c'est d'abord traiter un problème humain dont la portée soit si universelle qu'elle dépasse son époque.⁶

Il suggère qu'il y aurait dans l'œuvre d'André Gide « un problème assez général pour garder à travers le temps son caractère intégral. »⁷ *Les Faux-monnayeurs* pourrait donc être inclus dans la famille des œuvres « classiques » grâce à son ouverture et à sa capacité de renouvellement. C'est ainsi que Daniel Moutote écrit :

Ce classicisme ne va pas chercher dans les exemples culturels, latins ou grecs, la garantie de son humanité.

¹ *JFM*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *FM*, p. 79.

⁴ Daniel Moutote écrit d'ailleurs : « La sincérité gidienne ne concerne guère la réalité vécue du temps et du début du siècle, qu'on a appelé celui de la Belle Époque. Mais une sorte de temps hors du temps et un espace à tout faire, propices à l'accueil de l'aventure intérieure à laquelle nous sommes conviés. » (*Réflexions sur les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 82.)

⁵ « Je n'écris pas pour la génération qui vient, mais pour la suivante. », écrit Gide le 25 octobre 1922 dans son *Journal*. (*op. cit.*, p. 744.)

⁶ Edmond Jaloux, « André Gide » [paru dans *La Revue hebdomadaire*, 16 janvier 1932.], in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950*, *op. cit.*, p. 350.

⁷ *Ibid.*, p. 350

Le classicisme actuel, sinon « moderne », de Gide fonde sa valeur et sa crédibilité dans la caution que l'engagement humain de l'auteur peut apporter à son livre.¹

Les œuvres d'André Gide, toujours virtuellement réalisées dans l'esprit du lecteur, sont rendues à « leur relativité humaine, qui est leur seule éternité et leur seul absolu : celui des hommes dans leur relativité temporelle. »² Ce renouvellement constant permet donc que chacun lise *Les Faux-monnayeurs* dans son optique particulière en actualisant le roman, lequel demeure, de cette façon, toujours pertinent malgré le passage du temps.

Ainsi les romans de notre corpus peuvent-ils accéder à la dénomination de « classiques » selon la définition de Valéry, laquelle semble correspondre à l'usage que font Proust et Gide de ce mot. En effet, chacun de nos romans met en place une stratégie narrative fondée sur l'ambiguïté, faisant de l'interprétation du lecteur une condition essentielle de leur déchiffrement. Pour Dostoïevski, l'incertitude d'une œuvre lui permet de refléter l'inachèvement du monde et donc de « faire écho au monde entier » ; Proust voit dans l'incomplétude un trait nécessitant l'effort du lecteur et donc son investissement personnel et Gide, semblant conjuguer ces deux pensées, valorise le mystère comme image de la profondeur humaine à laquelle le lecteur a recours lorsqu'il cherche à appréhender la littérature avec sincérité. L'ouverture et la disponibilité que nos auteurs observent chez les « classiques » se retrouvent ainsi dans leurs écrits. C'est donc cette indépendance du lecteur par rapport à l'auteur qui confère aux œuvres de notre corpus la capacité d'être éternellement renouvelables et leur permet de devenir des « classiques » intemporels.

On constate finalement qu'à travers la mort volontaire de l'auteur, la mise en scène de la relativité de la lecture en fonction de l'horizon d'attente de chacun et l'importance accordée à l'intersubjectivité pour produire une interprétation personnelle et vivante, le rôle du lecteur est tout à fait prédominant dans les romans de notre corpus. Nos auteurs construisent sciemment une œuvre nécessitant du lecteur un rôle actif pour être achevée et fondent sa postérité sur sa coopération. Aussi l'autorité traditionnelle de l'auteur et du texte est-elle profondément remise en cause. On peut d'ailleurs reprendre les mots de Michihiko Suzuki à propos de la *Recherche* et les étendre à Gide et Dostoïevski :

Se saisir soi-même, donner au lecteur un rôle aussi grand que celui de l'auteur ; voilà deux idées qui soutiennent l'art de Proust. Et au-delà de ces deux principes, se découvre toujours son grand désir de pénétrer

¹ Daniel Moutote, *Réflexions sur les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 137.

² Daniel Moutote, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, op. cit., p. 111. Albert Thibaudet, quant à lui, voit en Gide une force de renouvellement inégalée : « Arriver à la synthèse d'une personnalité puisée à des sources profondes et d'une gratuité impersonnelle qui retrouve constamment devant les spectacles nouveaux et les idées nouvelles sa candeur et sa puissance de renouvellement, telle paraît avoir été et l'ambition et en partie la réussite de Gide, le principe de l'élan vital qu'il a communiqué à Rivière et à d'autres. » (« De la critique gidienne », in *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 1478.)

dans l'essence des autres, désir que seul l'art satisfera.¹

Dans notre corpus, la littérature n'apparaît plus comme l'endroit où l'auteur donne à lire une vérité qu'il a sculptée dans le marbre de son texte. Laissant le lecteur tirer ses propres conclusions, Dostoïevski, Proust et Gide s'effacent et libèrent leur œuvre de leur emprise, lui offrant une liberté galvanisante. Celle-ci demeure toujours virtuellement achevée, toujours différente car fondamentalement relative, exigeant du lecteur un effort d'intériorisation pour l'accomplir tout à fait. De cette façon, le lecteur semble être le véritable maître de l'œuvre et poussé à s'installer sur le piédestal habituellement réservé à l'auteur.

Cependant, il semble que notre analyse soit face à une certaine contradiction : puisque le lecteur est incité par le texte à se libérer de l'autorité de l'auteur, est-il vraiment libre ? Est-il véritablement indépendant des idées de l'auteur dans son interprétation de l'œuvre ? Il semble que le pouvoir interprétatif du lecteur soit tout de même limité au sein des romans de notre corpus, car ceux-ci, bien que sans « conclusion » ni « morale », ont tout de même une portée didactique.

¹ Michihiko Suzuki, « Le "Je" proustien », in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 9, 1959, p. 74.

Chapitre B) Un enjeu didactique.

Les Frères Karamazov, *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs*, malgré leur ouverture indéniable, sont des romans porteurs de propos forts sur la littérature et sur l'homme. Certes, nos auteurs laissent sciemment au lecteur une liberté créatrice, et ne font pas de leur œuvre un roman à thèse, mais, rappelons-le, ils refusent de proposer une lecture confortable, et forcent leur lecteur à s'engager dans le déchiffrement du texte. Or, afin de modifier la perception que le lecteur a de la littérature et ainsi le libérer d'automatismes instaurés par la tradition et la vogue romanesque, Dostoïevski, Proust et Gide font aussi en sorte d'orienter, grâce à leur texte, la réflexion du lecteur sur certains sujets spécifiques¹. Les romans de notre corpus se voient donc investis d'un enjeu didactique² : pour parvenir à créer une lecture à nouveau libre, à nouveau authentique et personnelle, chacun de nos auteurs n'hésite pas à mettre en cause des concepts littéraires généralement admis et à partager ses propres réflexions sur ces notions. Ces différents enseignements didactiques que les romans de notre corpus mettent en place au sein de leurs pages portent, nous le verrons, sur la notion de réalisme, la psychologie romanesque et l'existence du récit objectif. Après avoir interrogé ces concepts, Dostoïevski, Proust et Gide en proposent souvent leurs interprétations personnelles.

1) Une nouvelle conception du réalisme et de la réalité.

Puisque nos romanciers critiquent les schémas romanesques traditionnels et veulent aller à l'encontre des réflexes de lecture de leur public, il semble que l'art réaliste, courant dominant le paysage romanesque contemporain de nos auteurs, doive être remis en cause dans les romans de notre corpus³. Car il s'avère que la théorie réaliste (secondée par les théories naturaliste et socialiste)

¹ Notons qu'Umberto Eco rappelle déjà dans *L'Œuvre ouverte* que « l'auteur offre à l'interprète une œuvre à achever. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera son œuvre ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par un autre, mais une forme dont il reste l'auteur. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement. » (*op. cit.*, p. 34.)

² On remarque qu'Anna Gichkina insiste sur « le rôle didactique des œuvres russes ayant comme ambition l'enseignement de la vie à leurs lecteurs, d'où la perception des écrivains russes en tant que guides spirituels. » Cette idée d'un roman formateur quant à la façon de vivre proviendrait donc peut-être, chez Gide et Proust, de leur familiarité avec les romans russes. (*Eugène-Melchior de Vogüé : ou comment la Russie pourrait sauver la France*, *op. cit.*, p. 196.) Cette ambition didactique de Dostoïevski (coexistant avec la volonté de libérer le lecteur de l'autorité du romancier) est également soulignée par Robin Feuer Miller dans *Dostoievsky and The Idiot ; Author, Narrator, and Reader* (*op. cit.*, pp. 223-224.). Pascal Ifri, lui, affirme que « la Recherche est essentiellement, en effet, un texte didactique » (voir *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p. 199) tandis que Luc Fraisse, lui, parle de la « composition dogmatique » de la Recherche (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 651.).

³ Wayne C. Booth observe d'ailleurs que la remise en cause des normes romanesques, notamment la fiabilité du narrateur, conditionne la mise en avant d'une autre réalité dans une œuvre de fiction. Il écrit : « This humorous undermining of ordinary reality in favor of the world of ideas could never succeed unless the reader were left in doubt – at least through most of the work – about which character, if any, speaks for reality. If reality is in fact not what it appears to be, if an imagined character is in fact more real than its author's "real" life outside his imaginings, then the reader must be led through a series of false inferences to an imaginative apprehension of the true reality. No reliable narrator can

érige comme fondement de l'art l'observation scientifique de la société et de l'homme, et cherche à distinguer de grandes lois humaines et sociales, ce qui favorise l'instauration d'un certain nombre de généralités littéraires. Cependant, les condamnations du « réalisme » présentes au sein de nos œuvres ne portent pas strictement sur ce mouvement mais plutôt sur les productions littéraires soumises à un enjeu social ou scientifique. L'usage du terme « réalisme » semble en effet cristalliser différentes conceptions au sein de nos romans et résonner différemment dans l'esprit de chacun de nos auteurs. Gide et Proust sont bien évidemment familiers du mouvement réaliste dont la figure de proue est Balzac, tout comme Dostoïevski qui, bien que d'une aire culturelle différente, a lu et étudié sous Joseph Cournant les écrivains français contemporains¹. Sa jeunesse est d'ailleurs marquée par l'admiration pour l'œuvre de Balzac : il va même jusqu'à proposer, à 23 ans, une traduction d'*Eugénie Grandet*. Le réalisme français lui était donc familier. L'auteur russe, qui cite Zola dans ses carnets², est également familier du naturalisme, tout comme Proust et Gide. Cependant, en Russie, s'est développée dans les années 1840, l'« école naturelle » (« *Натуральная школа* »), sous la houlette de Biéliniski qui souhaite faire de Gogol l'écrivain emblématique de ce mouvement. Bien différente du naturalisme français, l'école naturelle promouvait une littérature traitant de façon réaliste les problèmes sociaux observés dans la réalité³. En Russie, la fonction sociale de la littérature se développa donc sous l'influence de cette école et les auteurs socialistes s'en réclamèrent par la suite, exagérant l'ambition socialiste et révolutionnaire de Biéliniski. On voit donc que sous la plume des romanciers de notre corpus, le terme « réalisme » se détache du strict courant littéraire pour caractériser différentes pratiques artistiques. Or, puisque nos auteurs défendent la peinture du particulier plutôt que celle du général⁴, leurs romans mettent en scène leur hostilité envers l'art réaliste, naturaliste ou socialiste qui, selon eux, privilégie le typique plutôt que l'exceptionnel.

(a) *La critique d'une littérature inspirée de la pensée « réaliste ».*

Cherchant à interroger le modèle du roman réaliste, naturaliste ou socialiste et à pousser le lecteur à le remettre en question, nos auteurs discréditent la littérature fondée sur une pensée qu'ils disent « réaliste », au sein de leur roman. Bien que ces critiques demeurent un élément secondaire de l'intrigue, elles instillent tout de même un enjeu dogmatique à ces récits. Les œuvres de notre corpus mettent donc en lumière ce que Dostoïevski, Proust⁵ et Gide considèrent être les défauts

give him the truth, since the truth is itself beyond literal, non-imaginative formulation. » (*The Rhetoric of fiction, op. cit.*, p. 290.)

¹ Leonid Grossman, *Dostoïevski, op. cit.*, p. 34.

² Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 234.

³ Voir Ernest J. Simmons, *Introduction to Russian Realism*, Indiana University Press, Bloomington, 1965, 275 p.

⁴ Voir la section III. A. 3. a. de ce travail.

⁵ Karen Haddad-Wotling observe déjà ce rejet du réalisme de la part de Dostoïevski et de Proust dans le chapitre deux de la deuxième partie de *L'illusion qui nous frappe*, intitulé « Le refus du réalisme ».

de ce genre de littérature.

Pour le romancier russe, *Les Frères Karamazov* sont l'occasion d'une critique très claire de l'art fondé sur des réflexions scientifiques (historiques, physiologiques ou sociales)¹. L'ambition de ce genre de littérature, de théoriser l'homme et la société et ainsi mieux les représenter, est trompeuse selon Dostoïevski. Même si ce fondement scientifique se trouve déjà dans la pensée réaliste de Balzac et dans le naturalisme de Zola, Jan Van der Eng précise que la prédominance de la science dans l'art réaliste russe est à tempérer :

En Russie, le réalisme ne s'est pas inspiré à un tel point des disciplines scientifiques. Il n'y avait pas, comme en France, cette interaction entre une critique positiviste et une littérature réaliste.²

Le critique ajoute que, par exemple, la morale n'était pas liée à la physiologie chez les auteurs réalistes. Cette tendance apparaît pourtant un peu plus tard sur la scène littéraire russe avec Tchernychevski, porte-parole du jeune mouvement radical et auteur du roman révolutionnaire *Que faire ?* publié en 1863³. Selon Jan Van der Eng, ce dernier « s'est efforcé de donner à la morale une base scientifique »⁴. La littérature socialiste et réaliste contemporaine à la parution des *Frères Karamazov* avait donc bien intégré la science dans la création littéraire, produisant ainsi un art de la majorité et du général. Or, l'ultime roman de Dostoïevski présente justement la science comme un principe simplificateur de la complexité humaine. Par exemple, la médecine est moquée dans le roman : le brave docteur Herzenstube ne comprend jamais rien à ses malades (et même le répète régulièrement⁵) car il cherche des causes physiologiques à des symptômes provoqués par des raisons psychologiques ou spirituelles. C'est pourquoi la guérison de Lise, bénie par le *starets*, le laisse perplexe⁶, tout comme sa crise nerveuse probablement causée par la lettre d'amour qu'elle a écrite à Aliocha⁷. Dostoïevski présente donc la médecine comme une science fautive car elle néglige des paramètres essentiels à l'homme en ne le ramenant qu'à une machine corporelle.

Outre la médecine, la science en général est critiquée par plusieurs protagonistes dans le

¹ Pour une réflexion sur le réalisme mis en place par Dostoïevski, voir aussi Robert Bird, « Refiguring the Russian Type : Dostoevsky and the Limits of Realism », (in *A New Word on the Brothers Karamazov*, *op. cit.*, pp. 17-30), Malcolm Vince Jones, *Dostoyevsky after Bakhtin, readings in Dostoyevsky's fantastic realism*, (*op. cit.*) ainsi que Eliseo Vivas, « The Two Dimensions of Reality in *The Brothers Karamazov* », (in *Dostoevsky, a Collection of Critical Essays*, *op. cit.*, pp. 71-89.)

² Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Что делать*, publié en 1863.

⁴ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier*, *op. cit.*, p. 30. Jan Van der Eng précise que Tchernychevski « étendait les méthodes des sciences de la nature au domaine de l'éthique. [...] La vie humaine était complètement sous la domination des facteurs matériels, l'homme, par conséquent, ne cherche que ce qui est avantageux de ce point de vue matériel. » (*Ibid.*, p. 30.)

⁵ «Я призывала здешнего доктора Герценштубе; он пожимает плечами и говорит: дивлюсь, недоумеваю.» БК, p. 69. [«J'ai fait venir le docteur Herzenstube ; il a haussé les épaules et dit : "Cela me surprend, je n'y comprends rien." » FK, p. 55.] ; «Я наслу дождалась утра и Герценштубе. Он говорит, что ничего не может понять и что надо обождать.» БК, p. 223. [« Avec quelle impatience j'ai attendu le jour, et l'arrivée du docteur Herzenstube ! Il dit qu'il n'y comprend rien, qu'il faut attendre. » FK, p. 197.]

⁶ БК, p. 69. [FK, p. 55.]

⁷ БК, p. 223. [FK, p. 197.]

roman. Le *starets* Zosime, sur son lit de mort, blâme le fait que « [...] dans la science, il n'y a que ce qui est soumis aux sensations. »¹ :

Мир же духовный, высшая половина существа человеческого отвергнута вовсе, изгнана с неким торжеством, даже с ненавистью.²

La science, en laquelle le naturalisme et l'art socialiste affirment puiser leur source, mènerait en réalité l'homme à sa perte en négligeant sa « moitié supérieure » (« высшая половина »). Cela peut d'ailleurs être constaté tout au long du roman : c'est à la suite d'un raisonnement logique qu'Ivan aboutit à l'idée que si Dieu n'existe pas, tout est permis³, laquelle est aussi pointée du doigt par le *starets* Zosime⁴. De même, c'est « avec une clarté mathématique »⁵ que Dmitri prend conscience que le crime est un de ses seuls recours s'il veut pouvoir partir avec Grouchevka. Ce même personnage déclare à Aliocha qu'il se croit perdu⁶, après avoir écouté les explications sur le fonctionnement de l'œil et du cerveau de l'*ispravnik* en prison. Il est en effet arrivé à la conclusion qu'il pense « parce qu'[il a] des fibres, et nullement parce qu'[il a] une âme et qu'[il est] créé à l'image de Dieu »⁷. Cette pensée l'effraie et il s'exclame alors :

Великолепна, Алеша, эта наука! Новый человек пойдет, это-то я понимаю... А все-таки бога жалко!⁸

La science serait donc à l'origine d'un homme nouveau mais sans spiritualité, entièrement expliqué par sa physiologie. Les courants littéraires qui y cherchent une caution se couperaient alors de l'homme réel en rejetant l'étude de sa « moitié supérieure ».⁹ La science est finalement présentée comme un outil défaillant pour appréhender l'être humain lorsqu'elle est utilisée seule. En habituant le lecteur à percevoir l'homme comme un être de lois et de réactions mécaniques, le réalisme mènerait l'homme à sa perte : cela a ainsi poussé Dmitri à abandonner tout espoir.

¹ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 564. [«[...] в науке лишь то, что подвержено чувствам» BK, p. 381.] La traduction de la Pléiade propose « une science assujettie aux sens. » (FK, p. 337.)

² BK, p. 381. [« Quant au monde spirituel, la moitié supérieure de l'être humain, on le repousse, on le bannit allègrement, même avec haine. » FK, p. 337.]

³ Cette idée est développée chez le *starets* (BK, p. 89 [FK, p. 73]) et par Smerdiakov qui rappelle à Ivan les propos qu'il lui a tenus (BK, p. 756 [FK, p. 661]).

⁴ «Те вслед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили, что нет преступления, нет уже греха. Да оно и правильно по-ихнему: ибо если нет у тебя бога, то какое же тогда преступление?» BK, p. 384 [« Adeptes de la science ils veulent s'organiser équitablement par leur seule raison, sans le Christ ; déjà ils ont proclamé qu'il n'y a pas de crime ni de péché. Et ils ont raison à leur point de vue, car sans Dieu, où est le crime ? » FK, p. 339]

⁵ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 109 [«математически ясно» BK, pp. 464-465.]

⁶ «Отчего пропал? Гм! В сущности... если всё целое взять — бога жалко, вот отчего!» BK, p. 705. [« Pourquoi je suis perdu ? Hum..., au fond, si l'on prend l'ensemble, je regrette Dieu, voilà. » FK, p. 616.]

⁷ FK, p. 617. « La pensée vient ensuite... parce que j'ai des fibres, et nullement parce que j'ai une âme et que je suis créé à l'image de Dieu ; quelle sottise ! » [«[...] а потом мысляю... потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, всё это глупости.» BK, p. 705.]

⁸ BK, p. 705. [« Elle est magnifique, Aliocha, cette science ! C'est un homme nouveau qui commence, ça, je le comprends... Et quand même, je plains le bon Dieu ! » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 463.]

⁹ Dostoievski note ainsi dans ses carnets en 1876 ou 1877 : « Les réalistes sont infidèles, car l'homme n'est un tout que dans l'avenir et n'est pas entièrement épuisé par le présent. Dans le réalisme seul il n'y a pas de vérité. » (Fiodor Dostoievski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 234.)

Car la science est plusieurs fois liée à la pensée réaliste et socialiste dans le roman, notamment à travers des protagonistes tournés en ridicule. Par exemple, Mme Khokhlakov change d'orientation après la mort du *starets* : la déception qu'elle ressent devant l'odeur du corps du moribond la déçoit tellement qu'elle renie son « penchant rétrograde pour les miracles »¹. Elle assure que ses réflexions se fondent désormais sur la science, et que c'est grâce à sa nouvelle façon de penser qu'elle a pu prévoir la visite de Dmitri, laquelle, précise-t-elle, est « mathématique »². Affirmant lire l'avenir du jeune homme, elle le réduit à un simple matériau à étudier, faisant de la physiognomonie (la science inspiratrice de Balzac) sa nouvelle spécialité :

Я изучила даже походку вашу и решила: этот человек найдет много приисков. [...] Что же, неужели вы отрицаете, что можно по походке узнавать характер, Дмитрий Федорович? Естественные науки подтверждают то же самое. О, я теперь реалистка, Дмитрий Федорович.³

Ce personnage met ainsi en scène l'absurdité de la physiognomonie (comment une démarche peut-elle annoncer des filons d'or ?) tout en soulignant le danger du réalisme pour le lecteur crédule (ce qu'il est), lequel peut imaginer des justifications scientifiques à ses convictions les plus farfelues. Cette caricature de la physiognomonie réaliste et naturaliste suggère que n'importe quel élément physique, interprété selon le bon plaisir du prédicateur, peut devenir une preuve falsifiée. C'est d'ailleurs par une observation physiognomonique que Mioussov justifie son antipathie pour le *starets* Zosime⁴.

Le personnage de Kolia Krassotkine adopte lui aussi une attitude caricaturale de penseur réaliste lorsqu'il déclare à son ami Smourov : « J'aime observer la réalité »⁵. (André Markowicz, lui, propose comme traduction « J'aime observer le réalisme »⁶, ce qui est plus proche du texte russe mais plus flou du point de vue du sens : serait-ce une erreur de Kolia qui confond réalité et réalisme ?) Cependant, la seule « loi générale de la nature »⁷ qu'il formule à son ami est prosaïque et, surtout, déjà connue de tous :

Заметил ты, как собаки встречаются и обнюхиваются?⁸

Ce passage aux accents héroï-comiques (Kolia prononce de façon sentencieuse une loi sur

¹ FK, p. 410. [«ретроградные поползновения на чудеса» BK, p. 465.]

² FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 110. [«тут математика» BK, p. 465.] Elle ajoute d'ailleurs : « [...] vous ne pouviez pas ne pas venir [...] » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 110. [«[...] вы не могли не прийти [...]» BK, p. 465.]

³ BK, p. 467. [«J'ai même étudié votre démarche et je suis persuadé que vous découvrirez des filons. [...] Comment, vous niez qu'on puisse connaître le caractère d'après la démarche, Dmitri Fiodorovitch ? Les sciences naturelles confirment le fait. Oh ! je suis réaliste. » FK, pp. 411-412.]

⁴ Il pense ainsi, après avoir observé la physiognomie du *starets* : «По всем признакам злобная и мелко-надменная душонка» BK, p. 53. [«Selon toute apparence, une âme malveillante, mesquine et présomptueuse ». FK, p. 39.] Pour plus de détails, voir la section I. A. 2. a. ii. de ce travail.

⁵ FK, p. 549. [«Я люблю наблюдать реализм» BK, p. 632.]

⁶ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 354.

⁷ FK, p. 549. [«общий [...] закон природы» BK, p. 632.]

⁸ BK, p. 632. [«Tu as remarqué comme les chiens se flairent en s'abordant ? » FK, p. 549.]

le comportement social canin) parodie la pensée réaliste, laquelle, à l'image du jeune homme, semble ne pouvoir tirer que des éléments superficiels de son observation du réel. Par la suite, Kolia continue d'accumuler les maladresses, souhaitant rencontrer Aliocha pour vérifier une opinion qu'il s'est déjà faite sur lui¹. Dans ce cas de figure, Kolia, toujours aussi réaliste dans l'âme, aborde la réalité avec une vision préconçue et range Aliocha dans la case du « mystique » avant même leur première rencontre². Il tombe alors dans le piège de la réduction de l'homme particulier à un type, erreur que le narrateur prévient chez le lecteur au début du roman³. De plus, dans la continuité de la critique des sciences, Kolia déclare aussi n'estimer « que les mathématiques et les sciences naturelles »⁴. Sa considération pour ces disciplines semble être à rapprocher de ses convictions politiques : il déclare à Aliocha être « socialiste incorrigible »⁵. Ces idées, il semble les avoir puisées auprès de Rakitine avec qui il discute⁶ et dans *La Cloche*⁷, journal socialiste et révolutionnaire interdit à la publication en Russie. On remarque d'ailleurs qu'il assimile Biéliniski au mouvement socialiste, affirmant, à partir des on-dit qu'il a entendus, que le critique russe soutenait les idées révolutionnaires⁸. Or Aliocha est surpris de ces propos :

Белинский? Не помню. Он этого нигде не написал. [...] А Белинского вы читали?⁹

Il semble que Dostoïevski critique ici indirectement ceux qui déforment la pensée de Biéliniski et de l'école naturelle pour leur faire adopter des idées révolutionnaires, sans en connaître la véritable teneur. Kolia Krassotkine apparaît donc comme une caricature de lecteur d'œuvres utilitaires et sociales, n'admirant que les sciences dites « dures », ne se penchant que sur la réalité la plus quotidienne et tirant à lui une théorie littéraire complexe.

Enfin, le personnage de Rakitine dévoile l'aspect présomptueux de la pensée naturaliste. Notons qu'il est un très mauvais lecteur, observant tout selon ses propres convictions et tirant à lui

¹ « En plus, je me suis fait une certaine opinion de lui qu'il faut encore que je vérifie et que je m'explique. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 353. [«Притом я составил о нем некоторое мнение, которое надо еще проверить и разъяснить.» BK, p. 631.]

² «Я слышал, вы мистик и были в монастыре.» BK, p. 663. [« On m'a dit que vous êtes un mystique, que vous avez vécu dans un monastère » FK, p. 578.]

³ «Прежде всего объявляю, что этот юноша, Алеша, был вовсе не фанатик и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе.» BK, p. 27. [« Je dois prévenir que ce jeune Aliocha n'était nullement un fanatique, ni même, à ce que je crois, mystique. » FK, p. 16.]

⁴ FK, p. 575. [«Я уважаю одну математику и естественные, [...]» BK, p. 661.]

⁵ «Я социалист, Карамазов, я несправимый социалист, — вдруг оборвал он ни с того ни с сего.» BK, 664. [« Je suis socialiste, Karamazov, socialiste incorrigible » déclara-t-il soudain de but en blanc. » FK, p. 579.]

⁶ «Я, конечно, по одному случаю, часто говорю с господином Ракитиным, [...]» BK, p. 665. [« J'ai souvent l'occasion de causer avec M. Rakitine [...] ; » FK, p. 579.]

⁷ «(“А что, если он узнает, что у меня в отцовском шкафу всего только и есть один этот номер “Колокола”, а больше я из этого ничего не читал?” — мельком, но с содроганием подумал Коля).» BK, p. 666. [« Et s'il apprend que je ne possède que cet unique numéro de la *Cloche* et que je n'ai rien lu d'autre ? songea Kolia en frissonnant. » FK, p. 580.]

⁸ «но... Это еще старик Белинский тоже, говорят, говорил. [...] Если не написал, то, говорят, говорил.» BK, 665. [« [...] mais... on prétend que le vieux Biéliniski a dit cela. [...] S'il ne l'a pas écrit, il l'a dit, assure-t-on. » FK, pp. 579-580.]

⁹ BK, 665. [« Biéliniski ? Je ne me souviens pas. Il ne l'a écrit nulle part. [...] Avez-vous lu Biéliniski ? » FK, p. 580.]

tout ce qu'il observe. Il est le premier à interpréter le salut du *starets* à Dmitri comme une preuve de la future culpabilité du jeune homme et, par son assurance, trouble même Aliocha. De plus, il propose une lecture caricaturale des personnages : non seulement il affirme avoir compris Dmitri Karamazov « d'un seul coup et en entier, tel qu'il est, d'après une certaine ligne »¹ mais de plus, il fonde ses déductions sur des considérations physiologiques douteuses. Utilisant l'étude de l'hérédité propre au naturalisme, il prétend que la sensualité d'Aliocha provient de son père et affirme que « la race et la sélection signifient quelque chose. »² De plus, Rakitine est un opportuniste³ : il change d'orientation en fonction de ses ambitions. Alors qu'il est l'auteur d'une brochure intitulée *Vie du bienheureux Père Zosime*⁴, il professe, à partir du meurtre du père Karamazov, des idées socialistes. Négligeant la spiritualité, Rakitine se tourne vers l'éthique, science qui demeure floue pour Dmitri et Aliocha⁵. Il souhaite ainsi « aller à Pétersbourg faire de la critique, mais à tendance morale. »⁶ Rakitine, en bon opportuniste, souhaite écrire sur Dmitri un article professant les idées de son temps pour débiter en littérature :

С направлением что-то хочет: «дескать, нельзя было ему не убить, заеден средой», и проч., объяснял мне. С оттенком социализма, говорит, будет.⁷

L'ancien novice se raccroche ainsi à la pensée déterministe, laquelle rappelle l'école naturaliste française. D'ailleurs, pour cautionner ses propos, il se fonde même sur la science de Claude Bernard⁸, mimant en cela Émile Zola. Cependant, il se prépare à peindre une situation faussée puisque, comme le lecteur l'apprendra par la suite, Dmitri n'a pas tué. Par ailleurs, il semble que l'issue du procès importe peu à Rakitine, qui écrit son article avant le jugement, tant qu'il peut utiliser cette aventure pour démontrer ses idées. Ce personnage ambitieux et opportuniste incarne donc un romancier socialiste et naturaliste qui soumet sa littérature à des fins utilitaires. Cependant, il semble n'avoir pas tant à cœur d'instruire son lecteur que de professer les idées en vogue. Non seulement Dostoïevski critique à travers lui cette tendance de la littérature russe contemporaine à l'utilitarisme et à une observation superficielle de la réalité (en ne s'en tenant qu'aux apparences, Rakitine écrira un article aux bases viciées) mais il accuse également d'opportunisme les écrivains

¹ FK, p. 85. [«[...] всего как есть, разом и варут, всего как он есть.» BK, p. 101.]

² FK, p. 86. [«[...] стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор.» BK, p. 102.]

³ Le titre du chapitre VII du livre deux «Семинарист-карьерист» [« un séminariste carriériste »] est significatif.

⁴ BK, p. 799. [FK, p. 697.]

⁵ «Эфика? [...] Да, наука, что ли, какая? Да, есть такая наука... только... я, признаюсь, не могу тебе объяснить, какая наука.» BK, p. 704. [« L'éthique ? [...] Il y a, en effet, une science comme ça... Seulement... je ne puis pas t'expliquer, je l'avoue. » FK, p. 616.]

⁶ FK, p. 616. [«В Петербург собирается. Там, говорит, в отделение критики, но с благородством направления.» BK, p. 704.]

⁷ BK, p. 705. [« Un article à thèse : "Il devait tuer, c'est une victime du milieu", etc. Il y aura, dit-il, une teinte de socialisme. » FK, p. 616.]

⁸ «А Ракитин пролезет, Ракитин в шелку пролезет, тоже Бернар. Ух, Бернары! Много их расплодилось!» BK, p. 705. [« Mais Rakitine ira loin. Il se faufile partout, c'est un Bernard en son genre. Oh ! ces Bernards, ils foisonnent. » FK, p. 616.]

de ce mouvement.

De plus, le réalisme apparaît comme un outil pouvant être utilisé par n'importe qui, même par un être surnaturel. C'est ainsi que le diable s'en sert pour convaincre Ivan de son existence¹ dans le chapitre IX du livre XI. Cependant, il tourne en ridicule la force logique de la pensée réaliste en la poussant jusqu'à l'absurde. En affirmant ne croire que ce qui est prouvé, il soutient ne pas être certain de sa propre existence² et va même jusqu'à assurer que le réalisme et la science ont déstabilisé le monde spirituel, lui-même sensible aux preuves mathématiques³. Cependant, tout en jouant au réaliste, il souligne discrètement la relativité des mathématiques quand on les applique au prix de l'âme humaine : « nous avons aussi notre arithmétique ! »⁴ Les sciences et le réalisme paraissent ainsi versatiles : les opportunistes, en l'occurrence le diable, peuvent les tordre comme ils le souhaitent. Cet éloge paradoxal de la part du diable rend le réalisme qu'il admire suspect.

On constate donc que *Les Frères Karamazov* tournent en ridicule la pensée réaliste, naturaliste et socialiste à travers ses différents personnages, influençant de cette façon la réflexion du lecteur.

À la recherche du temps perdu propose également une critique du mouvement réaliste. Celle-ci est parfois mise en scène au cours du récit, comme lorsque le narrateur de la *Recherche* assimile une jeune fille blonde (Gilberte) à Mlle d'Éporcheville. Alors qu'il attend la réponse du concierge devant confirmer ou infirmer son intuition, il craint s'être trompé et redoute la dissociation qu'il devra alors effectuer entre

deux éléments distincts, qu'[il] avai[t] arbitrairement unis à la façon d'un romancier qui fond ensemble divers éléments empruntés à la réalité pour créer un personnage imaginaire, et qui pris chacun à part — le nom ne corroborant pas l'intention du regard — perdaient toute signification.⁵

Cette comparaison entre son opération et la technique créatrice d'un romancier⁶ qui emprunte des éléments à la réalité pour créer un être à la façon d'un patchwork, semble indirectement critiquer la pratique romanesque réaliste, laquelle prétend créer ses protagonistes à partir d'obser-

¹ « Ты хочешь побороть меня реализмом, уверить меня, что ты ешь, [...] » БК, р. 767. [« Tu veux me vaincre par le réalisme de tes procédés, me persuader de ton existence. » FK, р. 669.]

² « Je pense donc je suis, это я знаю наверно, остальное же всё, что кругом меня, все эти миры, бог и даже сам сатана — всё это для меня не доказано [...] » БК, р. 770. [« Je pense, donc je suis, voilà ce qui est sûr ; quant au reste, quant à tous ces mondes, Dieu et Satan lui-même, tout cela ne m'est pas prouvé. » FK, р. 672.]

³ « [...] у нас там все теперь помутнелось, и всё от ваших наук » БК, р. 770. [« [...] chez nous, tous sont maintenant troublés à cause de vos sciences. » FK, р. 672.]

⁴ « Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому прилешишься, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия — у нас ведь своя арифметика. » БК, р. 773. [« On oublie le monde entier pour une pareille âme, car c'est un joyau de prix, une étoile qui vaut parfois toute une constellation ; nous avons aussi notre arithmétique ! » FK, р. 675.]

⁵ AD, pp. 144-145.

⁶ On trouve une idée similaire dans le premier tome de la *Recherche* où le narrateur remarque que « l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. » (CS, р. 84.)

vations de traits réels. Car l'intuition du narrateur s'avère erronée, ce qui souligne le caractère artificiel de cette façon de faire. Celle-ci semble ne mener qu'à des êtres factices, à l'image de cette Mlle d'Éporcheville qu'a fabriquée le narrateur en associant au regard d'une jeune fille inconnue le souvenir d'une anecdote racontée par Saint-Loup. On peut donc voir dans cette réflexion du héros une remise en question de la légitimité des types et des protagonistes-patchworks.

Une critique de l'art réaliste apparaît également dans *Le Temps retrouvé* sous forme de réflexions théoriques de la part du narrateur. Lors du long passage suivant immédiatement l'épisode de l'Adoration perpétuelle, moment d'épiphanie littéraire, le héros parle sans détour de

la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même.¹

Le mouvement réaliste aurait ainsi instillé des mensonges au sein de la vie réelle. Les généralités qu'il développe dans ses romans se seraient transformées en automatismes et auraient rendu construites et artificielles une expérience et une expression de soi auparavant sincère et spontanée². Cette critique rejoint celle des schémas romanesques devenus des automatismes de lecture et ayant pollué l'esprit des lecteurs. Le réalisme semble avoir une emprise indéniable sur la société, l'homme et l'artiste contemporain au héros de la *Recherche*. L'expérience de l'Adoration perpétuelle relatée dans cet ultime tome permet d'ailleurs à ce dernier de se libérer de l'emprise des doctrines et controverses artistiques de son temps tournant notamment autour de la question de l'utilitarisme de l'art :

Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé – notamment celles que la critique avait développées au moment de l'affaire Dreyfus et avait reprises pendant la guerre, et qui tendaient à « faire sortir l'artiste de sa tour d'ivoire », et à traiter des sujets non frivoles ni sentimentaux, mais peignant de grands mouvements ouvriers, et, à défaut de foules, à tout le moins non plus d'insignifiants oisifs (« j'avoue que la peinture de ces inutiles m'indiffère assez », disait Bloch), mais de nobles intellectuels, ou des héros.³

On constate que la soumission de l'art à un objectif moral et instructif existe dans l'horizon littéraire français contemporain au héros de la *Recherche*. Or, ce dernier prend soin de déconstruire ces théories afin de révéler la tromperie qu'elles mettent en place en soumettant l'art aux idées :

D'ailleurs, même avant de discuter leur contenu logique, ces théories me paraissaient dénoter chez ceux qui les soutenaient une preuve d'infériorité, comme un enfant vraiment bien élevé qui entend des gens chez qui on l'a envoyé déjeuner dire : « Nous avouons tout, nous sommes francs », sent que cela dénote une

¹ TR, pp. 459-460.

² Notons que ceci est un trait bergsonien dans la pensée de Proust. (À propos de l'influence de Bergson sur la *Recherche*, voir l'ouvrage de Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, chapitre XVIII « Bergson, la confrontation suprême » pp. 1039-1209.)

³ TR, pp. 459-460.

qualité morale inférieure à la bonne action pure et simple, qui ne dit rien.¹

Le héros se méfie donc des théoriciens qui ressentent le besoin de se justifier ou d'expliquer leurs intentions : cela signifie qu'il leur semble nécessaire d'affirmer la justesse de leur propos en amont pour convaincre le lecteur, lequel est alors pris au piège des « bons sentiments » professés². Le héros conteste donc la visée utilitaire et sociale de la littérature³, en soulignant que pour étudier l'homme, le spécimen importe peu.

[...] pour étudier les lois du caractère, on le peut aussi bien en prenant un sujet sérieux ou frivole, comme un prosecteur peut aussi bien étudier l'anatomie sur le corps d'un imbécile que sur celui d'un homme de talent, les grandes lois morales, aussi bien que celles de la circulation du sang ou de l'élimination rénale, différant peu selon la valeur intellectuelle des individus [...].⁴

L'obligation d'une visée sociale défendant les petites gens semble une règle fondée sur une théorie superficielle : d'après le héros, la nature humaine ne diffère pas selon la classe. La *Recherche* est d'ailleurs principalement constituée de personnages nantis, issus de la grande bourgeoisie, et propose pourtant une étude subtile de l'âme humaine.

De plus, le mouvement réaliste va tout à fait à l'encontre de la théorie de la mémoire que développe la *Recherche*, théorie qui constitue d'ailleurs un enseignement du roman de Proust. Puisque, comme le dépeint l'œuvre, un élément déjà perçu s'emplit de souvenirs dès que nous entrons à nouveau en contact avec lui, alors la description matérielle d'objets perd toute pertinence dans la peinture de la réalité :

De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable.⁵

Le héros, dans ce passage, semble rejoindre l'idée de Dostoïevski : le réalisme couperait l'homme de sa « moitié supérieure », celle de l'aspiration spirituelle, de l'imagination et de la poésie⁶.

¹ *Ibid.*, p. 460.

² Or, comme l'affirme André Gide dans ses conférences sur Dostoïevski : « c'est avec les beaux sentiments qu'on fait la mauvaise littérature. » (*Dostoïevsky, op. cit.*, p. 203.)

³ Dans une lettre, adressée à Henri Ghéon en 1914, Proust écrit : « Et quand je vois tel écrivain à la mode aujourd'hui entasser les volumes et s'entendre louer pour ses intentions généreuses, sa profondeur de vues, mais à chaque phrase ne pas trouver la métaphore qu'il faut, faire un tour immense mais ne pouvoir jamais sauter le fossé, je déplore qu'aujourd'hui l'intention soit ainsi tenue pour le fait. » (Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres, op. cit.*, p. 655.)

⁴ TR, p. 460.

⁵ *Ibid.*, pp. 463-464.

⁶ Notons également que dans une lettre de 1913 adressée à Henri Bordeaux, Proust critique le vérisme italien, mouvement inspiré du naturalisme français : il s'oppose à « cette parodie de la vérité où le "néo-italianisme" trouve le moyen de supprimer toute réalité véritable et profonde » (Marcel Proust, « Lettre à Henri Bordeaux », 16 avril 1913, in *Lettres, op. cit.*, p. 613.). Proust prend le contre-pied de ce mouvement littéraire en affirmant avoir un « respect scrupuleux pour

La description matérielle négligerait donc la puissance de l'imagination et enfermerait les lecteurs des œuvres réalistes dans des considérations superficielles. On remarque d'ailleurs que lorsque le héros lit un extrait du *Journal* des Goncourt, auteurs naturalistes, ces derniers ne louent que des éléments matériels et réalistes comme le fumoir des Verdurin¹ ou les différentes assiettes utilisées lors du repas².

Le narrateur de la *Recherche* critique ainsi non seulement la soumission de l'art à une théorie ou à un enjeu extérieur, mais, de plus, il proclame la superficialité matérialiste des œuvres dites « réalistes » (dans lesquelles il semble possible d'englober les écrits naturalistes et ceux à visées sociales) autant dans la création de protagonistes que dans la reconstitution superficielle d'une réalité strictement matérielle.

Les Faux-monnayeurs, eux aussi, présentent une critique acerbe des mouvements réaliste et naturaliste. Dans la première partie de l'œuvre, quand ses propos ne sont pas encore entachés d'ambiguïté, le personnage d'Édouard propose ainsi ses réflexions sur le roman et ses considérations sur le réalisme. Il avance que ce dernier mouvement est désormais daté :

De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste se fait souvent gloire.³

L'avènement de nouveaux médias rendrait donc superflue une caractéristique du roman réaliste. Ce mouvement tire donc fierté d'éléments qui n'appartiennent plus strictement à la littérature. De plus, on remarque que c'est dans le degré de précision que le phonographe dépasse le roman à propos des dialogues rapportés : le mérite du réalisme résiderait donc dans l'exactitude de ses comptes-rendus. La littérature réaliste semble alors plus proche de l'écrit journalistique ou scientifique que de la fiction. D'ailleurs, face aux reproches de Sophroniska, considérant que le roman présente des êtres simplistes, Édouard se fait la réflexion :

[C]e n'est pas d'un bon naturaliste qu'on peut faire un bon romancier.⁴

Tout d'abord, quel sens attribue-t-il au nom « naturaliste » ? Désigne-t-il le romancier appartenant au mouvement du même nom ? Il semble plutôt, puisqu'il discutait avec une doctoresse, que le « naturaliste » dont il parle ici soit le scientifique dont le champ d'études porte sur les sciences

la vérité de l'impression » (*Ibid.*, p. 612.). La réalité tangible, directement observable, ne refléterait donc pas la vérité humaine, laquelle se trouve au cœur de la perception individuelle.

¹ Goncourt dit ainsi de l'hôtel des Verdurin « que son possesseur prétend être l'ancien hôtel des ambassadeurs de Venise et où il y aurait un fumoir dont Verdurin me parle comme d'une salle transportée telle quelle [...] d'un célèbre *palazzo* [...] ». *TR*, p. 288.

² « Nous passons à table et c'est alors un extraordinaire défilé d'assiettes qui sont tout bonnement des chefs-d'œuvre de l'art du porcelainier, [...] ». *Ibid.*, p. 289.

³ *FM*, p. 78.

⁴ « Je comprends de reste ce que Sophroniska reproche au roman de ne point lui offrir ; mais ici certaines raisons d'art, certaines raisons supérieures, lui échappent qui me font penser que ce n'est pas d'un bon naturaliste qu'on peut faire un bon romancier. » *Ibid.*, p. 178.

naturelles. Son propos porterait donc sur l'erreur de considérer l'exactitude et le savoir scientifique comme un critère de réussite romanesque¹. Édouard suggère ici que le romancier ne peut pas se contenter de copier la réalité de façon stricte ni d'être scientifiquement juste, comme pourrait le désirer la doctoresse. Par la suite, lors de ses discussions avec Bernard, Sophroniska et Laura, Édouard continue sa critique de la littérature de détails : il regrette la tendance du roman, français, anglais et russe, de s'être « si craintivement cramponné à la réalité »² et de n'envisager pour seul progrès que « de se rapprocher encore plus du naturel »³. Pour appuyer son propos, il présente comme contre-exemples les écrits antiques et classiques :

Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art.⁴

Chercher à être le plus précis possible dans la peinture du réel semble ainsi une solution de facilité, voire une impasse artistique. Car les textes dont il parle ici ne sont pas attachés à la vraisemblance mais atteignent pourtant une réalité humaine véritable. À nouveau, Édouard dissocie réalité matérielle et vérité. De plus, il accuse l'école naturaliste de « couper sa tranche [de vie] toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. »⁵ Ce mouvement littéraire tronquerait donc la réalité et n'en donnerait qu'une vision unidimensionnelle, toujours similaire d'un roman à l'autre. Édouard va même jusqu'à accuser les réalistes de biaiser la réalité : « [l]es réalistes partent des faits, accommodent aux faits leurs idées. »⁶ Le personnage d'Édouard critique donc avec force les mouvements réaliste et naturalistes à qui il reproche de sombrer dans la description superficielle d'une réalité tronquée, voire biaisée, idée qu'on retrouve également au cœur de la *Recherche*.

Le personnage de Vincent tient lui aussi un discours très critique à propos de la littérature naturaliste et attaque le *Journal* des Goncourt, œuvre également utilisée comme repoussoir réaliste dans *Le Temps retrouvé*. Le jeune médecin reproche à ces écrivains appartenant pourtant au mouvement naturaliste de « détourner les yeux du spectacle de la nature »⁷. Ceux-ci, dans le récit d'une visite aux galeries d'histoire naturelle du Jardin des Plantes, « déplorent le peu d'imagination de la Nature, ou du Bon Dieu. »⁸ Cette observation ironique décrédibilise ces écrivains naturalistes : sup-

¹ André Gide regrette déjà dans sa conférence prononcée le 25 mars 1904 à la Libre esthétique de Bruxelles que « [s]ous prétexte de vérité on recherche l'exactitude. » (André Gide, « De l'évolution du théâtre », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 437.)

² *FM*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁸ *Ibid.*, p. 148.

posés fonder leur art sur l'observation scientifique de la nature, ils se moquent de celle-ci. Ce mouvement semble n'avoir de naturaliste que le nom et sa prétention scientifique paraît alors tout à fait superficielle. Les frères Goncourt se rendent ainsi coupables de ce que Vincent appelle un « blasphème »¹, ce qui révèle « la sottise et l'incompréhension de leur petit esprit. »² Car le jeune homme, en tant qu'étudiant en sciences naturelles et donc véritable naturaliste, voit au contraire dans la nature une grande diversité et ses récits des découvertes naturelles passionnent lady Griffith et Passavant³. Ce dernier les reprendra d'ailleurs à son compte par la suite et impressionnera Olivier, lequel écrira alors à Bernard :

Je le pousse tant que je peux à écrire certaines théories tout à fait neuves qu'il m'a exposées sur les animaux marins des bas-fonds et ce qu'il appelle les « lumières personnelles », qui leur permet de se passer de la lumière du soleil, qu'il assimile à celle de la grâce et à la « révélation ». [...] On ne sait pas, d'ordinaire qu'il est très calé en histoire naturelle ; mais il met une sorte de coquetterie à cacher ses connaissances.⁴

Passavant illustre à nouveau l'hypocrisie de la littérature naturaliste. Reprenant des faits vérifiés, il les interprète selon ses idées et, de cette façon, tronque et biaise non seulement la réalité scientifique mais aussi la véritable origine de son savoir. Ce naturaliste de seconde main suggère indirectement que ce courant littéraire est en réalité de la fausse monnaie. En opposant un scientifique naturaliste à des écrivains naturalistes, Gide insiste sur l'hypocrisie de ces mouvements littéraires n'usant de la science que comme d'une caution et se détournant en réalité de l'étude de la nature.

Et ainsi, les personnages qui adoptent une pensée se rapportant aux théories réalistes et naturalistes sont tournés en ridicule dans le roman. On trouve le jeune Dhurmer, présenté de façon péjorative tout au long du récit⁵, qui affirme avec assurance ne pas pouvoir imaginer quoi que ce soit sans détails : le fait qu'un auteur ne précise pas la couleur de la robe de l'héroïne suffit à déstabiliser ce garçon manquant cruellement d'imagination⁶. Oscar Molinier, quant à lui, développe des considérations sur l'hérédité très similaires à celles qu'on trouve chez Hippolyte Taine et Émile Zola. Il s'exclame ainsi sans hésitation :

L'hérédité, voyez-vous, mon cher, ça triomphe de tout.⁷

C'est ainsi que la nouvelle de la bâtardise de Bernard le pousse à soupçonner le jeune

¹ *Ibid.*, p. 148.

² *Ibid.*, p. 148.

³ « Quand je te disais que cela valait tous les romans » s'écrit Lilian à Passavant, alors que tous deux écoutent Vincent leur expliquer les dernières découvertes scientifiques. (*Ibid.*, p. 150.)

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ Il ne peut fournir qu'une prostituée grossière à Olivier (*Ibid.*, p. 36), il est désavoué par Passavant (*Ibid.*, p. 137), se moque d'Olivier (*Ibid.*, p. 291) et fuit son duel avec lui (*Ibid.*, p. 309).

⁶ « J'ai poussé jusqu'à la page trente sans trouver une seule couleur, un seul mot qui peigne. Il parle d'une femme ; je ne sais même pas si sa robe était rouge ou bleue. Moi, quand il n'y a pas de couleurs, c'est bien simple, je ne vois rien. » *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

homme d'avoir fréquenté la maison close pour jeunes garçons¹. Or, la fausseté de sa réflexion, dont le lecteur est bien conscient (il sait en effet que c'est Georges Molinier qui fréquentait l'appartement en question), ridiculise non seulement ce personnage mais également les théories qu'il soutient.

On constate donc que les critiques des mouvements naturaliste et réaliste sont présentes au sein des *Faux-monnayeurs* autant sous une forme théorique, à travers les réflexions d'un personnage, que par des mises en scène, grâce au ridicule de protagonistes professant ces idées.

Les romans de notre corpus s'avèrent donc mettre en scène de sévères critiques contre l'art réaliste, naturaliste et même socialiste dans le cas des *Frères Karamazov*. Dostoïevski a principalement recours à la caricature et à l'ironie, tandis que Proust véhicule ses reproches à travers les réflexions théoriques de son héros. Gide, lui, joint la théorie à l'exemple et met en scène, de façon ironique, les critiques formulées par ses protagonistes. L'art réaliste, naturaliste ou socialiste se voit ainsi accusé dans nos trois œuvres d'hypocrisie : Rakitine illustre l'opportunisme de certains de ces romanciers, prônant des théories en vogue pour avoir du succès, le héros de la *Recherche* souligne le piège d'une littérature de bons sentiments et Vincent accuse les Goncourt de ne pas être de véritables naturalistes tandis qu'il se fait voler son exposé par Passavant. *Les Faux-monnayeurs* opposent ainsi un véritable naturaliste, fidèle à une science présentée de façon positive, à des romanciers qui se détournent de l'étude de la nature ou interprètent des faits scientifiques à leur avantage. La science n'est donc pas coupable chez Gide, elle est seulement dénaturée. Dostoïevski, lui, la condamne : trop matérialiste, elle serait à l'origine du rejet de la « moitié supérieure » de l'homme dans l'art mais également dans la vie quotidienne et donc d'un reflet infidèle du réel. Chaque roman soutient donc l'idée que la réalité présentée dans les œuvres réalistes, naturalistes ou socialistes est tronquée ou biaisée. Celles-ci négligeraient toujours la vérité humaine, soit à cause de l'aveuglement des écrivains (Rakitine se contente de plaquer ses théories sociales sur une vision superficielle de la réalité) soit à cause de l'amalgame entre la vérité et l'exactitude, laquelle est, à tort, considérée comme un critère de valeur littéraire (idée que développent Édouard et le héros de la *Recherche* à travers leurs réflexions théoriques). Les trois romans de notre corpus véhiculent donc dans leur texte une critique de cette littérature fondée sur la description précise de la réalité et ayant des enjeux utilitaristes. Cependant, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* se limitent-ils à exprimer la réprobation de leur auteur en ce qui concerne l'art réaliste, naturaliste ou socialiste ?

¹ « Ce n'est pas qu'un enfant naturel ne puisse avoir de grandes qualités, des vertus même ; mais le fruit du désordre et de l'insoumission porte nécessairement en lui des germes d'anarchie... » *Ibid.*, p. 227.

(b) L'interrogation du concept de réalité : vers une nouvelle définition du réalisme ?

Les critiques de nos romanciers à propos de l'art réaliste, naturaliste, ou socialiste, prônant l'observation stricte de la réalité, dépassent les simples reproches : les œuvres de notre corpus proposent en effet à leurs lecteurs de pousser leur réflexion sur la nature même du réel. Si le réalisme n'est qu'une vision tronquée ou altérée de la réalité, alors en quoi consisterait une représentation complète et véritable ? Dostoïevski, Proust et Gide s'interrogent sur cette question dans leurs écrits et y mettent en scène une conception renouvelée de la réalité¹, ce qui entraîne une redéfinition de la pensée réaliste. Allant à l'encontre de la représentation du récurrent, de l'habituel et du défini, ils font du hasard et de l'in vraisemblable des éléments constitutifs d'un véritable réel². Les romans de notre corpus fournissent ainsi à leur lecteur des éléments de réflexion sur la nature de la réalité et suggèrent même parfois une nouvelle conception de l'art réaliste.

On trouve dans *Les Carnets des Frères Karamazov* cette phrase sur laquelle on peut s'interroger :

Après le déshabillage : Réalisme, réalisme, réalisme de la vraie vie messieurs.³

Grâce à l'évocation du déshabillage et l'adresse, on peut attribuer cette phrase au personnage de Dmitri Karamazov, lors de son interrogatoire. Cependant, ces mots paraissent ne pas devoir être prononcés tels quels dans le roman achevé : ils semblent plutôt être un résumé de la posture de l'aîné des Karamazov dans la rédaction finale. On peut alors s'interroger sur la signification de l'expression « réalisme de la vraie vie ». Cela suggère-t-il qu'il existe, par opposition, un autre réalisme, celui « de la fausse vie » ? Comme nous l'avons vu, lors de son interrogatoire, les enquêteurs rejettent la version des faits de Dmitri⁴ : le « réalisme de la vraie vie », celui que l'aîné des Karamazov met en avant, serait donc celui qu'il a vécu, celui réel, ce qui signifie que le réalisme des enquêteurs, privilégiant le vraisemblable au vrai, serait celui « de la fausse vie ». Lorsque Dmitri accuse les investigateurs d'être aveugles⁵, il fait écho à cette idée. Il existerait donc un « réalisme »

¹ Pour une réflexion plus aboutie sur les différents types de « réalité » dans une œuvre littéraire, voir le chapitre intitulé « On Discriminating among realisms » dans *The Rhetoric of fiction* de Wayne C. Booth. Voir également le chapitre intitulé « Du réalisme à la réalité » dans *Pour une esthétique de la réception* d'Alain Robbe-Grillet.

² Wladimir Kryszinski note ainsi que, durant la première moitié du XXe siècle, « la “révolution romanesque” prend[...] en charge l'isotopie récurrente de la “réalité”, pour en faire un référent indéfinissable qui change de référence selon des modalités variables de la pragmatique, de la sémantique et de la syntaxe de signes engagés dans le processus de reconstruction du roman. » (« *Les Faux-monnayeurs* et le paradigme du roman européen autour de 1925 », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975, op. cit.*, p. 256.)

³ CFK, p. 952.

⁴ Devant l'explication de Dmitri, le procureur répond, dubitatif, « Это почти чудесно... » (БК, p. 589.) [« Cela tient du prodige » FK, p. 514.]

⁵ « И вы хотите, чтоб я таким насмешникам, как вы, ничего не видящим и ничему не верящим, слепым кротам и насмешникам, стал открывать и рассказывать еще новую подлость мою, еще новый позор, хотя бы это и спасло меня от вашего обвинения? » БК, p. 584. [« Et vous voulez qu'à des farceurs tels que vous, qui ne voyez rien

juste et un « réalisme » erroné. Or, il faut noter que, plus tôt dans le roman, Dmitri fait lui-même l'expérience de ce vrai réalisme. Alors qu'il ne parvient pas à réveiller le marchand saoul, appelé Liagavi, dont il souhaitait obtenir l'argent pour fuir avec Grouchegnka, il s'exclame :

Какие страшные трагедии устроенает с людьми реализм!¹

Cette incrimination du réalisme de la part de Dmitri surprend. Que vient faire ici ce mouvement littéraire et artistique ? Il est possible, comme le propose la traduction de la Pléiade², de considérer que Dmitri désigne en fait à travers ce terme la dure réalité de la vie, celle à laquelle il ne s'attendait pas et qu'il n'avait pas prévue. Le « réalisme » dont il parle ici semble alors justement être le « réalisme de la vraie vie », celui composé de surprises et de hasards, à l'image de l'ivresse de Liagavi ruinant ses projets. De plus, en accusant le « réalisme » de créer des « tragédies », termes pourtant théoriquement incompatibles dans la langue littéraire, Dmitri dépasse la conception simpliste du réalisme comme le récit de drames intimes et banals : l'art réaliste peut tout à fait traiter d'événements exceptionnels et fatals. Il suggère alors indirectement le fait que tout ce qui est expérimenté dans la vie réelle, qu'importe son invraisemblance ou son exceptionnalité, appartient au « réalisme ». Dmitri fait donc l'expérience du véritable réalisme, celui de la vie quotidienne, constitué d'improbable et d'inattendu, ce même réalisme rejeté par la suite par les enquêteurs pour son aspect fantastique. De cette façon, il suggère qu'il existe deux réalités : celle véritable et celle vraisemblable³. Aussi Dostoïevski défend-il l'invraisemblance du réel dans son *Journal d'un écrivain*.

Que peut-il y avoir même, quelquefois, de plus invraisemblable que la réalité ? Jamais un romancier ne proposera d'impossibilités aussi impossibles que celles que la réalité nous présente chaque jour par milliers, sous l'aspect des choses les plus ordinaires. Il en est même que nulle fantaisie ne saurait inventer. Et quelle supériorité sur le roman !⁴

Ainsi, la vie réelle (si l'on suit la réflexion de Dostoïevski) serait rejetée par les réalistes, lesquels privilégient le vraisemblable artificiel (le réaliste de la fausse vie) à l'authentique invraisemblable (le réalisme de la vraie vie).

et ne croyez rien, qui êtes aveugles comme des taupes, je dévoile une nouvelle bassesse, une honte nouvelle, fût-ce pour me disculper ? » *FK*, p. 509.]

¹ *БК*, p. 456. [« Il vous fait de ces tragédies terribles avec les gens, le réalisme » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 96.]

² L'édition de la Pléiade propose, elle, une traduction moins fidèle mais plus claire : « Quelles tragédies on rencontre dans la vie réelle ! » *FK*, p. 402.

³ Cette réflexion sur la nature du réel se trouvait déjà dans les propos personnels de Dostoïevski, lequel écrit à Maïkov dans une lettre de 1868 : « J'ai de la réalité et du réalisme une conception bien différente de celle de nos réalistes et critiques. Mon idéalisme est plus réel que le leur. Seigneur ! Racontez un peu de façon sensée ce que nous tous, Russes, avons vécu, ces dix dernières années, dans notre développement spirituel, et aussitôt nos réalistes s'écriront que c'est pure imagination ! Alors qu'il s'agit du plus authentique, du plus pur réalisme ! C'est d'ailleurs cela le réalisme, mais en plus profond, le leur flotte à la surface. » (Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Apollon Nikoalievitch Maïkov », 11/23 décembre 1868, in *Correspondance*, t. 2, pp. 409-410.)

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 461. En 1873, on trouvait déjà ce passage : « Savez-vous, prêtre Karstorski, que les histoires vraies, racontées avec tout ce qu'elles ont d'exceptionnel dans leur contingence, revêtent presque toujours un caractère de fantastique et presque d'invraisemblance ? » (*Ibid.*, p. 116.)

Ce caractère extraordinaire de la vérité est d'ailleurs mis en scène dans *Les Frères Karamazov* où les faits réels sont souvent considérés comme fantaisistes. Les aveux de Dmitri sont rejetés au nom de leur invraisemblance : lorsque le suspect explique l'origine de son argent, son explication est jugée « incompréhensible »¹. Le procureur rejette ses scrupules et exige une explication rationnelle² : il ne parvient pas à croire à la réalité de ce que lui raconte Dmitri³. Les enquêteurs acceptent plus facilement la fiction de l'argent dissimulé que la vérité, ce qui aboutit à une aberration logique : le témoignage de Dmitri « s'écroule »⁴ à cause d'une simple hypothèse qui n'a pas été vérifiée. L'avocat souligne d'ailleurs l'artificialité de cette conjecture lors de son réquisitoire lorsqu'il s'exclame : « nous entrons ainsi dans le domaine du roman »⁵. La majorité des protagonistes des *Frères Karamazov* ont donc de la réalité une image fictive de vraisemblance et de logique, notamment à cause de la littérature réaliste, laquelle les a habitués à la représentation d'un réel probable et superficiel.

Il semble alors que la réalité présentée dans *Les Frères Karamazov* soit plus complexe que celle des romans inspirés du réalisme. En effet, des passages comme la discussion d'Ivan et du diable ou le poème du « Grand inquisiteur » allient le fantastique au réel et reflètent une réalité humaine complexe. D'ailleurs, la réflexion d'Aliocha, qui, face à l'apparition du Christ dans « Le Grand inquisiteur », imagine qu'il s'agit d'un « quiproquo », est l'occasion pour Dostoïevski de réaffirmer la force véridique du fantastique à travers Ivan, lequel rit de son frère en soulignant que le « réalisme contemporain »⁶ l'a tellement gâté « qu'il ne peu[t] rien supporter de fantastique »⁷. Or, le surnaturel est un élément constitutif du réel des protagonistes : c'est sa discussion avec le diable qui pousse Ivan à aller se dénoncer lors du procès de Dmitri et c'est l'illumination d'Aliocha qui le pousse à quitter le monastère. Dostoïevski propose ainsi une nouvelle vision du réel dans laquelle se mêlent des éléments surnaturels⁸. *Les Frères Karamazov* mettent donc bien en scène une

¹ FK, p. 514. [«Непонятно.» БК, p. 591.]

² Le procureur accumule ainsi les interrogations : « Mais enfin, dit le procureur avec irritation, qu'y a-t-il de honteux à ce que vous ayez divisé ces trois mille roubles acquis malhonnêtement ? [...] À propos, pourquoi avez-vous opéré cette division ? Dans quelle intention ? Pouvez-vous nous l'expliquer ? » FK, p. 514. [«Но что же, — раздражительно усмехнулся прокурор, — что именно в том позорного, что уже от взятых зазорно, или, если сами желаете, то и позорно, трех тысяч вы отделили половину по своему усмотрению? [...] Кстати, почему вы именно так распорядились, то есть отделили эту половину? Для чего, для какой цели так сделали, можете это нам объяснить?» БК, pp. 590-591.]

³ «Невероятно, чтобы подобная тайна могла стоить вам столько мучений к признанию...» БК, p. 590. [« Il est difficile de croire que ce secret vous coûte tant à avouer... » FK, p. 514. (André Markowicz traduit, lui, « Il est invraisemblable... » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, pp. 295-296.)]

⁴ « Maintenant, cet unique témoignage s'écroulait. » FK, pp. 524-525. [«Теперь же и это единственное свидетельство в его пользу разрушалось.» БК, p. 604.]

⁵ FK, p. 761. [«Ведь мы, таким образом, вступаем в область романов.» БК, p. 875.]

⁶ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 452. [«современный реализм» БК, p. 306].

⁷ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, p. 452. [«[...] ты не можешь вынести ничего фантастического [...]» БК, p. 306.]

⁸ Notons que dans une lettre de 1869, Dostoïevski explique à Nikolai Strakhov ce qui constitue pour lui « l'essence de la réalité » : « [...] ce que la plupart appellent fantastique et exceptionnel constitue parfois pour moi l'essence de la

nouvelle sorte de réalisme que la critique appellera souvent le « réalisme fantastique »¹ de Dostoïevski. L'union entre le réalisme et le fantastique est d'ailleurs également visible dans le fait que le diable de l'hallucination d'Ivan apprécie ce courant de pensée :

Здесь, когда временами я к вам переселяюсь, моя жизнь протекает вроде чего-то как бы и в самом деле, и это мне более всего нравится. Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. Тут у вас всё очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас всё какие-то неопределенные уравнения!²

La séparation que fait le diable entre le monde spirituel et le monde terrestre semble correspondre à la scission qu'effectue le réalisme entre la partie supérieure de l'homme, sa spiritualité, son âme, et la partie « inférieure », sa physiologie, ses besoins. Ainsi, le monde spirituel, celui de l'âme, serait celui des « équations indéterminées », tandis que celui des hommes serait celui des « formules » et de la « géométrie ». On constate que les mathématiques demeurent une métaphore pertinente dans ces deux réalités, celle des hommes et celle du diable : la seule différence réside dans le niveau de difficulté. La réalité humaine est représentée par des mathématiques basiques tandis que celle du diable par des opérations plus complexes. Il semble alors que le monde réaliste des hommes ne diffère pas véritablement de celui spirituel mais demeure seulement à un niveau simplifié. Un réaliste limiterait donc sa vision du monde en étudiant seulement des opérations basiques et un homme intelligent et travailleur pourrait, lui, comprendre et pénétrer ce monde supérieur. Le diable fait ainsi un éloge paradoxal du « réalisme terrestre », concept caractérisant, selon lui, la vie sur terre. Celui-ci le rassure face au « fantastique » qui le tourmente, terme qui semble désigner ici la spiritualité. Le diable, tout comme les réalistes dans l'idée de Dostoïevski, fuit les

réalité. Les manifestations quotidiennes et la vision banale des choses, à mon avis, ne sont pas le réalisme, c'est même le contraire. Dans chaque journal, vous tombez sur la relation des faits les plus réels et les moins communs. Pour les écrivains de chez nous ils sont fantastiques et par conséquent délaissés, or ils constituent la réalité parce qu'ils sont des faits. Qui donc saura les remarquer, les expliciter, les noter ? Ils sont de chaque instant et de chaque jour, mais nullement exceptionnels. [...] Nous laissons la réalité entière nous filer sous le nez. » (Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 2, p. 437.) Dostoïevski serait donc plus réaliste que les réalistes eux-mêmes car, à la différence de ces derniers, il fonde sa vision du réel sur les faits et ne se détourne pas d'eux. En refusant d'accepter que des événements réels puissent refléter la réalité au nom de leur caractère inattendu, ce sont ces écrivains dont parle Dostoïevski qui se réfugient dans une sorte d'idéalisme, construisant leur réalité sur une tranche restreinte de la réalité : « les manifestations quotidiennes et la vision banales des choses. » Le romancier redéfinit également la signification de « fantastique » : celui-ci est une manifestation du réel au même titre que l'exceptionnel.

¹ Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, p. 248. Jan Van der Eng, quant à lui, recense les différents termes employés par la critique pour exprimer cette conception dostoïevskienne du réalisme : « «réalisme mystique» [Ivanov], «symbolisme réaliste» [Culkov], «réalisme transcendantal ou symbolique» [Lavrin dans ses articles dans *The new age*, 1918], «réalisme d'un épileptique» [L. Grossman], «réalisme démoniaque» [Zweig, *Dostoïevskij*], «réalisme fantastique» [Hofmann, *Histoire de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours*], «réalisme du dernier degré» [Evdokimoff], «réalisme allégorique» [Warner *The cult of power*], «réalisme psychologique» [A. Stocker, *Âme russe. Réalisme psychologique dans Frères Karamazov*, NRF, 1er février 1922]. » (Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier*, op. cit., pp. 44-45.)

² БК, p. 764. [« Quand je me transporte sur la terre, chez vous, ma vie prend une apparence de réalité, et c'est ce qui me plaît le mieux. Car le fantastique me tourmente comme toi-même, aussi j'aime le réalisme terrestre. Chez vous, tout est défini, il y a des formules, de la géométrie ; chez nous, ce n'est qu'équations indéterminées ! » FK, p. 667.]

inquiétudes et les mystères du monde spirituel pour s'enfoncer avec délectation dans une « apparence de réalité », sans se soucier de son aspect superficiel. Par la suite, le diable loue la superstition que déclenche chez lui « le réalisme terrestre »¹. En la peignant comme une conséquence du réalisme très appréciée du diable, Dostoïevski décrédibilise ce courant de pensée prétendument fondé sur la science et l'observation rationnelle mais qui s'avère trouver son achèvement dans les croyances populaires. De plus, le plaisir du diable à adopter des habitudes humaines banales, comme la coutume du bain², ridiculise le réalisme en lui donnant comme sujet symbolique une réalité triviale et commune. Le rêve du diable est ainsi de « [s]'incarner [...] dans [...] une marchande de cent vingt kilos, et croire à tout ce qu'elle peut croire »³. Ces propos du démon sonnante comme des sarcasmes suggèrent donc que préférer le réalisme c'est élire une réalité basse, typique et coutumière et résumer la vie humaine à un quotidien trivial et grossier. On constate ainsi que Dostoïevski n'hésite pas à lier une réflexion spirituelle et des propos réalistes de la même façon qu'il unit le fantastique et le réel au sein de son roman. Ainsi affirme-t-il dans une lettre à Konstantin Petrovitch Pobedonostsev que la spiritualité est un des sujets les plus réels qui soient⁴. En effet, dès le début des *Frères Karamazov*, Dostoïevski rompt avec la scission simpliste entre réalisme et spiritualité grâce au personnage d'Aliocha, présenté par le narrateur comme un réaliste, malgré sa foi fervente.

[...] а мне так кажется, что Алеппа был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. О, конечно, в монастыре он совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, а если чудо станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо.⁵

¹ «К тому же на земле я становлюсь суеверен — не смейся, пожалуйста: мне именно это-то и нравится, что я становлюсь суеверен.» *БК*, pp. 764-765. [« En plus, sur terre, je deviens superstitieux – ne ris pas, s'il te plaît : c'est justement ça qui me plaît, que je deviens superstitieux. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 551.]

² «Я здесь все ваши привычки принимаю: я в баню торговую полюбил ходить, можешь ты это представить, и люблю с купцами и попами париться.» *БК*, p. 765. [« J'adhère à toutes vos habitudes ici : je fréquente vos étuves de marchands, j'aime bien, tu peux t'imaginer, j'adore prendre des bains de vapeur avec les marchands et les popes. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 551.]

³ *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 551. [«Моя мечта это — воплотиться, [...] в какую-нибудь толстую семшудовую купчиху и всему поверить, во что она верит.» *БК*, p. 765.]

⁴ « Je caresse ainsi l'espoir de ne pas trahir le réalisme, même sur un sujet aussi abstrait. [...] De nombreux critiques m'ont reproché de prendre en général dans mes romans des sujets qui, soi-disant, n'étaient pas les bons, coupés du réel, etc. Pour ma part, je ne sais rien, au contraire, de plus réel justement que ces thèmes-ci... » Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Konstantin Petrovitch Pobedonostsev », 19 mai 1879, in *Correspondance*, t. 3, p. 618.

⁵ *БК*, p. 36. [« [...] or, il me semble qu'Aliocha était plus que n'importe qui réaliste. Certes il croyait aux miracles, mais, à mon sens, les miracles ne troubleront jamais le réaliste, car ce ne sont pas eux qui l'inclinent à croire. Un véritable réaliste, s'il est incrédule, trouve toujours en lui la force et la faculté de ne pas croire même au miracle, et si ce dernier se présente comme un fait incontestable, il doutera de ses sens plutôt que d'admettre le fait ; s'il l'admet, ce sera comme un fait naturel, mais inconnu de lui jusqu'alors. Chez le réaliste, ce n'est pas la foi qui naît du miracle, c'est le miracle

Dans ce passage, le narrateur étend l'acception de l'adjectif « réaliste », lequel semble désigner plutôt une tournure d'esprit qu'une conviction rationnelle. Il peut donc s'appliquer à un croyant fervent : l'homme réaliste, pour Dostoïevski, n'est pas nécessairement athée. C'est ainsi que le romancier russe prétend dépeindre le « pur réalisme » dans son roman : en étudiant l'intériorité et la spiritualité humaine.

Les Frères Karamazov sont donc riches en pistes de réflexion sur la véritable nature du réel et du « pur réalisme »¹, reflétant en cela les positions de Fiodor Dostoïevski : le roman suggère régulièrement au lecteur de modifier ses conceptions, ou du moins de les interroger. C'est ainsi que Léon Chestov compare la lecture des œuvres de Dostoïevski à une démonstration philosophique : après sa lecture, comme le prisonnier de la caverne platonicienne, le lecteur « ne découv[r]e plus qu'ombre et fantômes là où “tous” voyaient la réalité ; il entrev[o]it la vraie, l'unique réalité dans ce qui pour “tous” n'existait même pas. »² Cette comparaison souligne la portée didactique des romans de Dostoïevski (et donc celle des *Frères Karamazov*) prônant indirectement une nouvelle appréhension de la réalité.

La *Recherche* est également l'occasion pour le lecteur d'une réflexion sur la nature du réel et sur sa représentation. Au sein du roman, le héros, accompagné par le lecteur, construit peu à peu sa propre idée de ce que doit être la littérature. Alors qu'il n'a pas encore abandonné toute ambition littéraire, le héros médite sur ce qui, selon lui, fait la valeur d'une œuvre d'art :

L'art extrait du réel le plus familier existe en effet et son domaine est peut-être le plus grand. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même arriver à les comprendre, qu'elles s'étalent devant nous comme un spectacle sans cause.³

Il reconnaît ainsi que l'art réaliste, celui « extrait du réel le plus familier » a une indéniable valeur artistique mais il rappelle également qu'une œuvre fondée sur ce qui est « éloigné » et qui dépeint l'incompréhensible et l' inexplicable est également porteuse d'« intérêt » et de « beauté ». Or, la *Recherche* semble correspondre à cette seconde forme d'art car Proust ne souhaite pas que son œuvre fasse « double emploi avec la réalité »⁴. De plus, le narrateur souligne régulièrement que les

qui naît de la foi. Si le réaliste acquiert la foi, il lui faut, en vertu de son réalisme, admettre aussi le miracle. » *FK*, pp. 23-24.]

¹ « Racontez un peu de façon sensée ce que nous tous, Russes, avons vécu, ces dix dernières années, dans notre développement spirituel, et aussitôt nos réalistes s'écriront que c'est pure imagination ! Alors qu'il s'agit du plus authentique, du plus pur réalisme ! » Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Apollon Nikoalievitch Maïkov », 11/23 décembre 1868, in *Correspondance*, t. 2, pp. 409-410.

² Léon Chestov, « Dostoïevski et la lutte contre les évidences », in *La NRF*, Tome XVIII, Paris, Gallimard, 1922, p. 144.

³ *P*, p. 557.

⁴ « Moi, qui n'ai fait dans mon livre aucun portrait (sauf pour quelques monocles) parce que je suis trop paresseux pour écrire s'il ne s'agit que de faire double emploi avec la réalité ! » Marcel Proust, « Lettre à Gabriel Astruc », 2nde quinzaine de décembre 1913, in *Lettres, op. cit.*, pp. 651-652.

événements qu'il relate s'éloignent des manifestations communes du réel. Alors qu'il envisage de renoncer à Albertine, il reconnaît que cette option lui aurait paru « une solution de roman, invraisemblable dans la vie, si [il] n'avai[t] [lui]-même autrefois opté pour celle-là quand il s'était agi de Gilberte. »¹ Il rappelle au passage que certains événements peu crédibles, considérés comme fictifs, appartiennent pourtant bien à la vie réelle. Or, le narrateur regrette cette confusion entre vraisemblance et réalité à l'occasion des mensonges d'Albertine.

Le vraisemblable, malgré l'idée que se fait le menteur, n'est pas du tout le vrai. Dès qu'écouter quelque chose de vrai, on entend quelque chose qui est seulement vraisemblable, qui l'est peut-être plus que le vrai, qui l'est peut-être trop, l'oreille un peu musicienne sent que ce n'est pas cela, comme pour un vers faux, ou un mot lu à haute voix pour un autre.²

Cette erreur de vouloir être crédible plutôt que véridique évoque la logique romanesque des œuvres dites « réalistes », excluant tout élément sortant de la logique, recherchant le vraisemblable et le familier et sonnait malheureusement faux pour le lecteur attentif. Proust, dans sa jeunesse, soulignait déjà que « [l]es histoires les plus vraies ne sont pas celles qui sont arrivées »³, suggérant que s'éloigner de la réalité quotidienne permet d'atteindre une vérité plus profonde. Aussi, dans la *Recherche*, l'auteur n'hésite-t-il pas à effectuer des « peintures si étranges »⁴, comme celles d'une couturière dans le monde ou d'un baron chez une modiste.

Or, ces réflexions sur l'invraisemblance de la vie réelle amènent le lecteur à s'interroger sur la nature de la réalité. *Le Temps retrouvé* propose justement une redéfinition de cette notion :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style.⁵

L'allusion au cinéma que fait ici le narrateur rappelle la remarque d'Édouard sur le phonographe : tous deux rapportent ces nouvelles inventions au réalisme à cause de leur capacité de précision, qui de ce fait libérerait l'art littéraire ultérieur de cette exigence. On constate ainsi que, pour le narrateur de la *Recherche*, la réalité n'apparaît pas dans les descriptions précises d'éléments matériels mais plutôt au cœur des connexions subjectives propres à chacun. Le réel semble alors devoir changer légèrement de définition. Il n'est plus constitué par l'aspect physique des choses ou des

¹ AD, p. 13.

² P, p. 684.

³ Marcel Proust, « Travaux d'écolier », in *Essais et articles, op. cit.*, p. 318.

⁴ P, pp. 555-556.

⁵ TR, p. 468.

manifestations concrètes : la réalité serait en vérité un phénomène relatif et personnel, fondé sur les souvenirs et l'expérience de chacun¹. Mais alors, comment la représenter en art ? Ce réel fluctuant et fragile, issu de l'expérience subjective de chacun, ne peut plus être exposé dans l'accumulation de détail : il lui faut « les anneaux nécessaires d'un beau style » pour enfermer dans les mots le « rapport unique » que l'écrivain est parvenu à retrouver entre deux objets. Construire un art extrait de la réalité telle qu'elle est définie par le narrateur exige donc une puissance d'expression poétique et non un talent descriptif. L'œuvre de Proust propose bien une nouvelle définition de la nature du réel et, selon celle-ci, la *Recherche* deviendrait en quelque sorte un roman réaliste puisque le récit repose justement sur le rapport entre la sensation et le souvenir². L'idée que la représentation de la réalité en art se fonde sur la force de la mémoire est déjà évoquée dans *Albertine disparue*, alors que le narrateur observe autour de lui comment une mythologie familiale donne de la profondeur à un récit en apparence factuel et inintéressant.

Ainsi se déroulait dans notre salle à manger, sous la lumière de la lampe dont elles sont amies, une de ces causeries où la sagesse non des nations mais des familles, s'emparant de quelque événement, mort, fiançailles, héritage, ruine, et le glissant sous le verre grossissant de la mémoire, lui donne tout son relief, dissocie, recule et situe en perspective à différents points de l'espace et du temps ce qui, pour ceux qui n'ont pas vécu semble amalgamé sur une même surface, les noms des décédés, les adresses successives, les origines des fortunes et ses changements, les mutations de propriété.³

On constate que le récit d'un événement prend toute son ampleur et toute sa profondeur lorsque les souvenirs de l'auditeur s'en mêlent : c'est la force de mémoire et des impressions passées qui décuple l'expérience de la narration et parvient à faire revivre une réalité éteinte. Or, cette façon de raconter est permise par une muse en particulier :

Cette sagesse-là n'est-elle pas inspirée par la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impression et quelque vertu créatrice, mais que ceux-là mêmes qui l'ont ignorée rencontrent au soir de leur vie dans la nef de la vieille église provinciale, à une heure où tout à coup ils se sentent moins sensibles à la beauté éternelle exprimée par les sculptures de l'autel qu'à la connaissance des fortunes diverses qu'elles subirent, passant dans une illustre collection particulière, dans une chapelle, puis dans un musée, puis ayant fait retour à l'église, ou qu'à sentir qu'ils y foulent un pavé presque pensant qui est fait de la dernière poussière d'Arnaud ou de Pascal, ou tout simplement à déchiffrer, imaginant peut-être le visage d'une fraîche provinciale sur la plaque de cuivre du prie-Dieu de bois, les noms des filles du hobereau ou du notable, la Muse qui a recueilli tout ce que les Muses plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent mais

¹ Karen Haddad-Wotling note par ailleurs que « ce que Dostoïevski appelle la "vie vivante", [...] ne nous paraît pas très éloigné de ce que l'auteur de la *Recherche* appelle, pour sa part, la "vraie vie." » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 490.)

² Ce lien s'affirme dès l'épisode de la madeleine dans *Du côté de chez Swann* : c'est la sensation du gâteau trempé dans une tasse de thé qui rappelle au narrateur son enfance à Combray.

³ *AD*, pp. 253-254.

révèle aussi d'autres lois : c'est l'Histoire !¹

Or, la muse de l'Histoire est celle qui semble devoir être associée aux écrivains réalistes : dans son *Avant-propos à la Comédie humaine* Balzac n'écrit-il pas « La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire »² ? Le romancier cherchait en effet à se faire l'historiographe des mœurs de son époque et les écrivains réalistes qui l'ont suivi considéraient l'histoire comme une source fiable d'inspiration romanesque. Or, Proust dépeint ici cette Muse sous un nouvel angle. L'écrivain peut créer avec pertinence sans la prendre en compte, et même, la négliger lui permet de conserver sa « fraîcheur d'impression », c'est-à-dire de vivre ses découvertes avec une certaine naïveté et de les noter sans réflexion. Cependant, sur le long terme, sa création pâtira de l'absence de cette Muse, à cause de l'aspect superficiel que prendra le récit : l'Histoire est en effet le seul principe à même de redonner de la valeur à une vision qui s'est affadie, puisqu'elle permet à la mémoire de faire resurgir les impressions passées. En se réclamant de la Muse de l'Histoire, le narrateur de la *Recherche* présente comme essentiel le rôle du souvenir dans la littérature et annonce sa conception de la réalité. En effet, selon lui, une histoire n'a de « relief » que si elle est racontée du point de vue des familles, lesquelles en ont une perception tout à fait personnelle. Suivre cette Muse, c'est donc prendre en compte les impressions et les souvenirs subjectifs des protagonistes et du narrateur lors du processus d'écriture. De plus, l'Histoire regroupe en son sein tous les événements, même ceux qui semblent étonnants ou éloignés de fondements rationnels (« tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent mais révèle aussi d'autres lois »). Ce sont ces éléments imprévisibles et aléatoires, ceux-là mêmes que les lecteurs réalistes trouvent invraisemblables et qui sont négligés par les Muses de l'art et de la philosophie, lesquelles demeurent dans l'abstraction générale et dans les systèmes logiques. Or les éléments que la Muse de l'Histoire met en avant sont constitutifs de la réalité car celle-ci contient également de l'exceptionnel et de l'invraisemblable. Suivre cette Muse c'est donc ne pas se détourner de l'inattendu et de l'incompréhensible, éléments aussi historiquement vrais que les manifestations quotidiennes du réel.

On constate donc qu'*À la recherche du temps perdu* présente à son lecteur une nouvelle définition de la réalité, bien différente de celle sur laquelle se fonde l'art réaliste³. À travers les réflexions du narrateur, le lecteur se voit donc proposer une nouvelle conception du réel, reposant sur l'imbrication des sensations et des souvenirs chez l'homme. Selon cette perspective, la *Recherche* pourrait être qualifiée d'œuvre « réaliste ». Le lecteur est ainsi invité à méditer ces idées prônées au sein du roman de Proust, lequel désire orienter les réflexions d'autrui grâce à son œuvre.

¹ *Ibid.*, pp. 253-254.

² « Avant-propos à la comédie humaine », in *La Comédie humaine*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 11.

³ D'ailleurs, quand Proust analyse les romanciers réalistes comme Balzac ou Flaubert, il y trouve des profondeurs plus proches de lui que de cette école.

Gide, lui aussi, exprime sa gêne face au mot « réalisme ». Dans sa conférence donnée en 1904 à la Libre esthétique de Bruxelles, il souligne les nombreuses acceptions de ce terme :

Je dirais volontiers : contre le réalisme — mais ce mot réalisme, auquel on a déjà prêté tant de sens, ne tarderait pas à me gêner moi-même grandement.¹

Il préfère finalement désigner cette tendance romanesque par le mot « épisodisme »². Cette dernière appellation met en avant la superficialité de l'art dit réaliste qui, selon Gide, se focalise sur des événements et des faits qu'il juge anecdotiques. Car, chez ce romancier, comme chez Proust et Dostoïevski, le terme « réaliste » semble avoir une acception plus large que celle traditionnelle. On peut ainsi lire dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

Longtemps on a pu croire que Fielding et Richardson occupaient des pôles opposés. À dire vrai, l'un est autant que l'autre réaliste.³

Gide rappelle ainsi que ces deux auteurs du XVIII^e siècle, le premier, auteur d'œuvres satiriques, le second, romancier moraliste, étaient « réalistes » avant l'avènement du mouvement du même nom et souligne à nouveau la large acception de ce terme. Ces réflexions sur la véritable signification de ce mot se retrouvent également au sein des *Faux-monnayeurs* où certains protagonistes méditent sur la nature de la réalité, et donc sur sa représentation en art. Le lecteur découvre tout d'abord la vision qu'en a Édouard, lequel interroge la notion de sincérité, et donc le rapport de chacun avec sa propre réalité.

Que cette question de la sincérité est irritante ! *Sincérité* ! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle [Laura]. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais pas là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir.⁴

La difficulté d'être sincère, que souligne Édouard quand il s'exprime à propos de lui-même, pose le problème de la connaissance de sa propre réalité. L'homme peut-il véritablement l'appréhender sachant qu'il la perçoit toujours à travers le filtre de sa subjectivité ? Armand fait face aux mêmes interrogations :

Quoi que je dise ou que je fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot.⁵

Cette question de la sincérité soulève le problème de la connaissance de soi : l'homme ignore parfois sa propre réalité et est alors incapable de l'exprimer clairement et avec certitude.

¹ André Gide, « De l'évolution du théâtre », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 435.

² « Oui, faute d'un meilleur, *épisodisme* me paraît le mot préférable. Car l'art ne consiste pas dans l'emploi de figures héroïques, historiques ou légendaires, non plus qu'il n'est nécessairement inartistique d'occuper la scène avec des bourgeois contemporains. » *Ibid.*, p. 435.

³ *JFM*, p. 61.

⁴ *FM*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 356.

Édouard et Armand semblent tous deux questionner l'existence même d'une réalité humaine assez fiable pour être mise en mots. Cette réflexion sur l'aspect relatif et instable de la sincérité mène à s'interroger : si une confession franche demeure, par nature, cousue d'erreurs et de mensonges, alors un écrit fictif aurait-il le même degré de sincérité ? En effet, la réalité représentée dans une œuvre littéraire demeure éminemment subjective : elle est une recreation des faits à partir d'une perception individuelle, souvent celle de l'auteur. On pourrait alors penser que les œuvres dites « réalistes » sont aussi peu « sincères » qu'une confession de bonne foi. Un écrit d'imagination apparaît finalement aussi sûr, dans sa représentation du réel, qu'un texte cherchant à dépeindre une réalité observée. Cette réflexion explique le fait qu'Édouard mette en doute sa propre existence.

Rien n'a pour moi d'existence, que *poétique* (et je rends à ce mot son plein sens) — à commencer par moi-même. Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est à ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois.¹

Édouard réitère ici son incapacité à saisir la réalité de son être. Le passage par l'imaginaire semble finalement dominer toute appréhension du réel, nécessairement altéré par la rêverie de chacun. La réalité semble alors insaisissable et pour Édouard, seul ce qui est écrit dans son carnet devient vrai.

Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété.²

Le texte est en effet capable de fixer une perception. La littérature serait-elle un moyen d'atteindre une certaine vérité du réel ? Cette conception de la réalité a comme défaut de condamner l'homme à demeurer dans une constante incertitude. Mais Édouard persiste lorsqu'il précise que pour lui, « [d]ans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire. »³ Édouard considère ainsi la réalité comme une multiplicité d'éléments divers qu'un individu unit au prisme de sa vision personnelle. Cependant, il ne la rejette pas pour autant. Malgré son caractère insaisissable, il se pose tout de même en écrivain de la réalité. N'écrit-il pas dans son carnet :

Je n'ai jamais rien pu inventer. Mais je suis devant la réalité comme le peintre avec son modèle, qui lui dit : donnez-moi tel geste, prenez telle expression qui me convient.⁴

Et lorsqu'il souhaite dépeindre dans son roman « une tranche de vie », soit un morceau de réel, il refuse d'en négliger des aspects comme les romanciers naturalistes :

Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 155.

³ « Et, s'il suffit d'imaginer qu'on aime, pour aimer, ainsi suffit-il de se dire qu'on imagine aimer, quand on aime, pour aussitôt aimer un peu moins, et même pour se détacher un peu de ce qu'on aime — ou pour en détacher quelques cristaux. » *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 116. Édouard affirme également plus tôt dans le roman : « J'ai toujours eu du mal à maquiller la vérité. Même changer la couleur des cheveux me paraît une tricherie qui rend pour moi le vrai moins vraisemblable. » (*Ibid.*, p. 93.)

roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance. [...] Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser, dont je vous parlais tout à l'heure.¹

Rejetant le récit naturaliste qui taille dans le réel les parties qui l'intéressent, ce personnage de romancier cherche à être le plus sincère possible et à inclure dans son récit différentes réalités, exprimées de diverses façons. Son désir fou de ne pas tronquer le réel donne ainsi le vertige à ses auditeurs, Bernard, Laura et Sophroniska, qui doutent de la faisabilité de ce projet romanesque. Et d'ailleurs, Édouard échoue : il refuse d'utiliser le suicide de Boris dans son roman car c'est un événement qu'il ne peut expliquer. Cette déconvenue témoigne de la difficulté de décrire la réalité de façon fiable et donc, par extension, de la difficulté de créer une œuvre véritablement « réaliste ».

En effet, Édouard ne semble relayer les idées de l'auteur que jusqu'à un certain point. Lors de sa discussion avec Sophroniska, Bernard et Laura, l'instabilité de sa position est soulignée par le narrateur qui remarque qu'Édouard a une fâcheuse tendance à tomber dans l'abstrait² et donc à s'éloigner de la réalité. Il arrive en effet que les actes de ce personnage ambigu ne correspondent pas à ses propos : la description qu'il fait dans son carnet du jeune garçon en train de voler à la librairie est très balzacienne, pleine de détails qu'il affirme noter « par discipline »³. Édouard semble avoir des difficultés à se libérer de l'influence réaliste. Et en effet, à la fin de son petit récit, il fait cette remarque :

Nécessaire d'abrégé beaucoup cet épisode. La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits exactement à la bonne place.⁴

Se reprenant soudainement, il affirme le peu d'intérêt d'une description détaillée : la réalité étant une construction individuelle, il faut plutôt chercher à stimuler l'imagination du lecteur. Par la suite, pourtant, il retombe dans ses travers et se raccroche à des éléments et des détails réalistes pour construire son roman comme des conversations⁵ ou des observations de détail⁶. À la fin des *Faux-monnayeurs*, il va même résolument à l'encontre de ses propos, et modifie peu à peu la réalité pour la faire correspondre à son désir. En effet, il décide de ramener son personnage, Eudolfe, à

¹ *Ibid.*, p. 184.

² « Son cerveau, s'il l'abandonnait à sa pente, chavirait vite dans l'abstrait, où il se vautrait tout à l'aise. Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissaient son livre, comme les théories du vêtement le *Sartor Resartus* de Carlyle — où elles usurpaient la place des personnages. » *Ibid.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ « Les réflexions qui en étaient résultées, je les avais aussitôt versées dans mon roman sous forme d'un dialogue qui convenait exactement à certains de mes personnages. Il m'arrive rarement de tirer un parti direct de ce que m'apporte la vie, mais, pour une fois, l'aventure de Georges m'avait servi ; il semblait que mon livre l'attendît, tant elle y trouvait bien sa place ; à peine avais-je dû modifier certains détails. » *Ibid.*, p. 347.

⁶ « Je devins aussitôt moins soucieux de ce qu'il me disait que d'observer ce pli qui pouvait être professionnel. » *Ibid.*, p. 327.

l'honnêteté, parce que c'est ce qui est le plus « difficile »¹, c'est-à-dire le plus improbable. De cette façon, il pense se détacher des romanciers réalistes à qui il attribue « l'histoire des laisser-aller »². Incapable d'écrire sans le soutien de la réalité, il cherche alors à corriger Georges, son modèle³. Pourtant, alors que la vie réelle lui montre comment parvenir à son but (son neveu retrouve en effet le droit chemin à la suite du suicide de Boris), il refuse de la suivre, car il la juge trop obscure⁴.

Et puis je n'aime pas les « faits divers ». Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve, mais non point qu'elle la précède. Il me déplait d'être surpris.⁵

Cette attitude méprisante d'Édouard envers la mort tragique d'un personnage doux et innocent monte le lecteur contre lui. Or, l'attitude de ce personnage paraît erronée non seulement moralement mais aussi artistiquement : la réalité n'est plus qu'un simple bassin d'exemples parmi lequel le romancier choisit celui qui lui convient le plus. Édouard semble finalement s'être transformé en un romancier réaliste, selon la définition qu'en donnent *Les Faux-monnayeurs* : après avoir affirmé qu'il écrirait sous la dictée de la réalité, il se détourne finalement de celle-ci pour suivre sa propre idée. De plus, on se souvient de son propos sur les romanciers réalistes et l'histoire des laisser-aller. Il s'avère finalement que ce qu'il croyait être le plus difficile est finalement le plus facile à raconter. En considérant le récit réaliste comme le lieu du récit du plus probable, il sous-estime le caractère surprenant du réel. De plus, puisqu'il refuse d'utiliser le suicide de Boris dans son roman, il semble devoir finalement raconter l'histoire d'un « laisser-aller », comme les romanciers réalistes qu'il critiquait. L'échec flagrant d'Édouard apparaît alors comme un contre-exemple pour le lecteur : son adhésion finale à une attitude qu'il a lui-même critiquée souligne la difficulté de parvenir à rapporter la véritable réalité.

Prenant conscience de l'égarement final d'Édouard, le lecteur, poussé à réfléchir à la représentation de la réalité en art, trouve finalement les propos de Strouvilhou relativement convaincants et cohérents. À l'inverse d'Édouard qui soutenait à Sophroniska que seule une psychologie à l'emporte-pièce peut satisfaire le public, Strouvilhou prône la déstabilisation du lecteur pour lui faire comprendre que la vérité n'est pas le vraisemblable.

¹ « Eudolfe [...] est difficilement ramenable à l'honnêteté. Mais je prétends l'y ramener ; et quoi qu'en pense Georges, c'est là le plus intéressant, puisque c'est le plus difficile. » *Ibid.*, p. 351.

² « Laissons aux romanciers réalistes, l'histoire des laisser-aller. » *Ibid.*, p. 351.

³ N'écrit-il pas dans son carnet : « Les modèles que la société me fournit, si je connais bien leurs ressorts, je peux les faire agir à mon gré ; ou du moins je peux proposer à leur indécision tels problèmes qu'ils résoudront à leur manière, de sorte que leur réaction m'instruira. C'est en romancier que me tourmente le besoin d'intervenir, d'opérer sur leur destinée. Si j'avais plus d'imagination, j'affabulerais des intrigues ; je les provoque, observe les acteurs, puis travaille sous leur dictée. » *Ibid.*, p. 116.

⁴ Il est intéressant de remarquer que la critique partage l'opinion d'Édouard concernant le suicide de Boris : ce fait divers réel est jugé incompréhensible et obscur par Edmond Jaloux qui dit de cette péripétie qu'elle ressemble à un « résumé d'un chapitre de Dostoïevski ». (Edmond Jaloux, « André Gide et le problème du roman », in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950, op. cit.*, pp. 318-319.)

⁵ *FM*, p. 375.

Ces sentiments [dépeints par la littérature] sonnent faux comme des jetons, mais ils ont cours. Et, comme l'on sait que « la mauvaise monnaie chasse la bonne », celui qui offrirait au public de vraies pièces semblerait nous payer de mots. Dans un monde où chacun triche, c'est l'homme vrai qui fait figure de charlatan.¹

Strouvillhou souligne donc à son tour l'aspect extraordinaire de la réalité et la plausibilité de la fiction. Cette réflexion déjà esquissée par Édouard plus tôt dans le roman s'ancre ainsi encore dans l'esprit du lecteur.

À la différence des *Frères Karamazov* et de la *Recherche*, *Les Faux-monnayeurs* ne donnent pas de nouvelle définition de la réalité ou de nouvelle définition du réalisme. Cependant, le récit propose tout de même de réfléchir intensément à la nature du réel et à la possibilité de le représenter de façon véridique en littérature.

On constate ainsi que les romans de notre corpus ont bien une certaine dimension démonstrative. En effet, tous remettent en question la conception traditionnelle de la réalité et les théories littéraires qui en découlent. Dostoïevski propose, à travers son roman, une acceptation plus large du réel lequel est intrinsèquement lié à la spiritualité humaine et serait donc également constitué de fantastique ; Proust, lui, centre sa conception de la réalité sur la perception humaine : ce sont les impressions et les souvenirs qui la complètent et l'approfondissent. Tous deux, à travers leur redéfinition du réel, suggèrent indirectement être de véritables « réalistes ». Gide, lui, met en avant l'extrême instabilité de la réalité, contestant la capacité de l'homme à la connaître. De plus, dans leur récit, chacun de nos auteurs souligne la confusion, dans l'art réaliste et dans l'esprit du public, entre le vrai et le vraisemblable. L'inattendu et l'incompréhensible jouent toujours un rôle important dans les romans de notre corpus, lesquels insistent souvent sur le fait que la véritable réalité est rejetée au nom d'une reconstruction superficielle et générique du réel. *Les Frères Karamazov*, *À la recherche du temps perdu* et *Les Faux-monnayeurs* sont ainsi le lieu d'une démonstration contre les œuvres fondées sur la peinture précise d'une réalité quotidienne et matérielle et porteuses d'un enjeu social et scientifique. Celles-ci seraient la cause d'une conception erronée de la réalité chez les lecteurs et de l'existence de schémas romanesques artificiels. Cependant, redéfinir la pensée et la littérature « réalistes » pour y mettre l'homme en son centre pousse à s'interroger sur la représentation de la nature humaine. Et si, à l'image de la réalité dans la littérature, le roman ne proposait qu'une vision simpliste de la psychologie de l'homme ?

2) Une nouvelle pratique de la psychologie.

En effet, l'ascendant de la pensée et de la littérature réalistes semble avoir participé à une

¹ *Ibid.*, p. 319.

appréhension simpliste de la nature humaine, laquelle serait soumise à quelques grandes lois psychologiques et à des causes physiologiques et sociales. Cette peinture limitée de l'homme constitue un autre objet de réflexions et de critiques au sein des romans de notre corpus. Car les différentes conceptions de la réalité suggérées dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* placent toutes l'homme en son centre : c'est sa perception subjective, ses pensées et ses croyances qui modèlent le réel. Or, s'intéresser à la réverbération du monde dans l'intériorité de l'homme signifie également étudier la psychologie humaine. Puisque la réalité est constituée d'éléments concrets et immatériels, l'homme ne peut plus être strictement déterminé par des critères sociaux ou héréditaires, comme cela pouvait être le cas chez les auteurs naturalistes, ceux de l'école naturelle russe ou ceux socialistes. Dostoïevski, Proust et Gide semblent ainsi faire de leur roman un manifeste de la complexité humaine, en proposant des personnages dont la psychologie se démarque fortement de celle simpliste traditionnelle.

(a) *La critique d'une psychologie littéraire simpliste.*

Comme l'explique Michel Raimond dans *La Crise du roman*, le personnage romanesque est profondément remis en cause en France à la fin du XIX^e siècle. Le critique rapporte les propos d'Émile Hennequin publiés en 1884 dans la *Revue indépendante* qui soutient que le roman présente « [une] psychologie écourtée, qui se borne à assigner à chaque type les tendances convenables et conventionnelles »¹. Ces types romanesques anciens se retrouvent dans la littérature réaliste et naturaliste : les personnages balzaciens incarnent souvent un trait de caractère spécifique², tandis que ceux des romans naturalistes sont considérés comme des moyens de démontrer la force de l'héritage et du déterminisme social³. C'est ainsi que Michel Zéraffa écrit dans *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, que « [d]e Balzac à Zola la notion de personne tend à se confondre avec celle d'état civil, de rôle. »⁴

Ces considérations sur le personnage sont valables également dans le paysage littéraire contemporain à Dostoïevski car les types romanesques de la littérature russe sont relativement similaires à ceux français, notamment à cause de l'importante influence culturelle française sur le monde intellectuel russe. Certains écrivains, souvent considérés comme des réalistes car ils peignaient la réalité de leur société, ont également créé des types propres à la littérature russe. Pouchkine, par

¹ Émile Hennequin, « Victor Hugo », in *La Revue indépendante*, t. 11, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 125. (Cité par Michel Raimond, *La Crise du roman*, p. 414-415.)

² « Le personnage balzacien n'échappe pas à la critique, parce qu'il est réduit souvent à une "faculté grandie" qui "absorbe toutes les autres et s'impose en maîtresse". » Michel Raimond, *La Crise du roman, op. cit.*, p. 415.

³ « Quant aux héros du roman naturaliste, leur simplification sommaire était le fruit de deux exigences ; d'une part, on s'attachait à ne montrer en eux que les impulsions de l'instinct et de l'héritage ; d'autre part, on les voulait sommairement représentatifs des types humains et sociaux dont ils étaient l'incarnation. » *Ibid.*, p. 415.

⁴ Michel Zéraffa, *Personne et personnage, op. cit.*, p. 41.

exemple, a mis au monde celui du Russe vagabond qu'admire Dostoïevski¹, lequel reconnaît la « vérité »² de ces nouveaux modèles romanesques. Cependant, la psychologie des romans russes s'aligne souvent sur les considérations réalistes et naturalistes. L'école naturelle elle-même³, dans son désir de faire de la littérature un lieu de revendications sociales, considère les protagonistes comme des instruments de démonstration. Dostoïevski, nous le verrons, s'oppose avec virulence à cette façon d'envisager les personnages et de pratiquer la psychologie humaine. Certains romanciers français, à la fin du XIX^e siècle, se dressent également contre cette réduction de la psyché des protagonistes et entreprennent d'étudier celle-ci afin d'éclairer et d'expliquer la nature humaine : le roman d'intrigue psychologique se développe. Cependant, les personnages y demeurent tout de même des êtres schématiques. Bien que Paul Bourget connaisse un grand succès en tant qu'analyste des émois humains, Michel Raimond parle de son œuvre comme d'un « échec »⁴ à cause du « caractère envahissant de [son] analyse qui disséquait les héros avant qu'on eût eu le temps de les voir vivre. »⁵ Le succès est pourtant bien au rendez-vous et le public apprécie ces études très calibrées : il est satisfait d'obtenir une explication compréhensible de la psychologie d'un protagoniste méthodiquement décomposée en sentiments et en émotions. Marcel Proust et André Gide se trouvent donc aux prises non seulement avec la conception du personnage comme instrument de démonstration, mais également avec l'idée qu'il est possible de disséquer avec pertinence et précision l'âme humaine. Or, les protagonistes complexes et surprenants des *Frères Karamazov*, d'*À la recherche du temps perdu* et des *Faux-monnayeurs*, vont à l'encontre des conceptions simplistes de l'âme humaine qui avaient majoritairement cours dans la littérature contemporaine. Car, pour reprendre les mots de Valéry, leurs personnages sont loin de n'être que « des résumés de ce qu'on trouvait d'intéressant dans l'homme à telle époque. »⁶

i Le refus du schématisme psychologique des types romanesques.

Les romanciers de notre corpus critiquent tous le sort qui est fait au personnage romanesque : simpliste, caricatural, linéaire, immobile, celui-ci semble n'être qu'un pantin au service d'une intrigue ou d'une thèse. Refusant de sacrifier l'étude de l'âme humaine, Dostoïevski, Proust et Gide mettent en scène ce rejet du type romanesque au sein de leur roman respectif.

Dostoïevski reproche ainsi régulièrement à ses contemporains leur compréhension superficielle de la psychologie humaine. En octobre 1876, il relate dans son *Journal d'un écrivain* le procès

¹ Voir Fiodor Dostoïevski, « Discours en l'honneur de Pouchkine », in *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 1367.

² « Leur principale beauté est dans leur vérité, une vérité indiscutable et palpable, telle qu'on ne peut pas les récuser, ils se dressent comme sculptés dans la pierre. » *Ibid.*, p. 1367.

³ Rappelons que l'école naturelle russe n'est pas le reflet de l'école naturaliste française. Elle partage cependant de nombreuses idées avec le roman réaliste et social français.

⁴ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 418.

⁵ *Ibid.*, p. 418.

⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, p. 1162.

d'une jeune femme enceinte au moment des faits et déplore que la justice ait considéré cette affaire comme « toute simple »¹, éreintant au passage le schématisme de l'analyse de situations humaines :

Toutefois cette excessive simplification dans la manière de considérer certains phénomènes peut fort bien parfois vous faire perdre votre propre cause. [...] Le simplisme ne s'adapte pas, le simplisme est « rectiligne », et de surcroît outreucidant. Le simplisme est ennemi de l'analyse. Il aboutit très souvent à ce qu'à force de simplicité on commence à ne pas comprendre l'objet, et même à ne pas le voir, si bien que par un phénomène d'inversion c'est votre propre regard qui, de lui-même et sans le vouloir, passe de la simplicité au fantastique.²

En s'enfonçant dans des considérations schématiques, l'homme en vient à se détourner de la réalité humaine et devient même « fantastique », créant alors des êtres mensongers. Dostoïevski déplore donc l'« emballement russe dans la généralisation »³ et se moque de la nostalgie des lecteurs pour les personnages manichéens dans un petit récit intitulé *Chronique pétersbourgeoise*⁴. Le *Journal d'un écrivain* devient ainsi le relais des critiques de l'auteur : il y fustige « [l]'écrivain-artiste d'aujourd'hui qui campe des types [...] »⁵ et rappelle qu'il existe « d'autres domaines d'observation que la vie dans ses aspects quotidiens »⁶. Selon lui, le poète devrait également étudier

les profondeurs générales, éternelles, et, semble-t-il, à jamais inexplorables de l'esprit et du caractère humains.⁷

Ce large sujet qu'est la nature humaine constitue ainsi le point focal de ses romans, lesquels mettent en scène des protagonistes complexes et authentiquement humains. La force des peintures psychologiques de ce romancier a déjà été largement soulignée par la critique⁸. Pourtant, il semble qu'on trouve des personnages caricaturaux dans *Les Frères Karamazov*, comme le procureur Hippolyte Kirillovitch ou le libéral Mioussov. Cependant, ceux-ci demeurent au second plan⁹. De plus, leur aspect simpliste ne paraît pas être une maladresse du romancier qui, par paresse, aurait peuplé l'arrière-plan de son roman avec des types : ces protagonistes ne sont caricaturaux que parce que le narrateur (et donc le lecteur) n'a pas le loisir de les observer avec attention. Ce phénomène est illustré par l'aventure de Kolia et du moujik. Alors que le jeune garçon s'amuse à se moquer des

¹ Fiodor Dostoïevski, « octobre 1876 », in *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 711.

² *Ibid.*, p. 721.

³ *Ibid.*, p. 719.

⁴ « Seigneur Dieu ! Où sont les scélérats de jadis, ceux des romans et des mélodrames d'autrefois, messieurs ? Comme c'était agréable quand ils étaient de ce monde ! Oui, agréable, parce que, aussitôt, tout de suite à côté, se trouvait là le héros vertueux par excellence, celui qui finissait toujours par sauvegarder l'innocence et châtier le mal. [...] Comme c'était bien ! Au moins facile à comprendre ! » Fiodor Dostoïevski, « Chronique pétersbourgeoise (nouvelles de Saint-Pétersbourg) », in *Récits, chroniques et polémiques*, *op. cit.*, pp. 249-250.

⁵ Fiodor Dostoïevski, « Un travesti », in *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ Nietzsche ne disait-il pas de lui : « Dostoïevski, le seul psychologue [...] qui ait eu quelque chose à m'apprendre. » (*Le Crépuscule des idoles*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 210.)

⁹ Jan Van der Eng écrit ainsi dans son *Dostoïevskij romancier* : « En général on peut dire que Dostoïevskij emploie beaucoup plus les techniques romancières conventionnelles quand il s'agit de faire vivre à nos yeux les personnages tout à fait secondaires. » (*op. cit.*, p. 79.)

gens du peuple, il aperçoit un paysan dont l'apparence indique, selon lui, la bêtise¹ :

Ну не написано ль у этого на лице, что он дурак, вот у этого мужика, а?²

Cependant, le moujik répond de façon avisée à Kolia et le laisse penaud :

Мужики бывают разные, — заметил Коля Смурову после некоторого молчания. — Почем же я знал, что нарвусь на умника.³

Ce personnage, dont l'apparence correspond au type du paysan naïf⁴, se révèle plus complexe qu'il n'en avait l'air et brise la vision caricaturale de Kolia. Cet épisode semble n'avoir pas d'autre ambition que de donner une leçon à l'écolier (et indirectement au lecteur) pour lui montrer que l'homme ne peut être deviné à partir de son apparence. Michel Zérafra remarque d'ailleurs que le romancier russe est en avance sur son temps puisque sa conception du personnage est similaire à celle qui aura cours au XX^e siècle, où « l'apparence est séparée de la conscience, le "personnage" de la personne. »⁵

De façon étonnante, on constate aussi un cheminement inverse dans *Les Frères Karamazov*. En effet, alors que le personnage de Mme Khokhlakov se révèle complexe dès sa première apparition dans la cellule du *starets* où elle dévoile ses doutes religieux, il devient de plus en plus comique et caricatural au fur et à mesure du roman. Comment expliquer cette régression ? On peut avancer que si cette protagoniste retombe dans une attitude relativement schématique, c'est à cause de l'évolution du contexte dans lequel elle apparaît. Le lecteur la découvre en effet pour la première fois alors qu'elle a une discussion intime avec le *starets*. Cependant, par la suite, les personnages principaux que sont Dmitri et Aliocha ne la croisent plus que rapidement et discutent à peine avec elle. Peu à peu, Mme Khokhlakov ressemble à la caricature d'une mère inquiète et d'une veuve étourdie. Du manque d'attention portée par les héros à ce personnage résulte une vision superficielle de celui-ci. Le même phénomène peut s'observer avec Ivan, lequel dévoile des aspects insoupçonnés de son âme lorsqu'Aliocha et lui prennent enfin le temps de faire connaissance. Chaque protagoniste de Dostoïevski est donc un être complexe en puissance, dont l'exploration de l'intériorité dépend du temps et de l'attention qui lui sont accordés par le narrateur, le lecteur et les autres personnages⁶.

¹ N'oublions pas que Kolia est un réaliste et que la physiognomonie est une science dont il est probablement familier.

² БК, p. 636. [« Regarde-moi ce bonhomme-là : n'est-ce pas écrit sur son front qu'il est un imbécile ? » FK, p. 554.]

³ БК, p. 637. [« Il y a des croquants de différentes sortes, déclara Kolia après une pause. Pouvais-je savoir que je tomberais sur un sujet intelligent ? » FK, p. 554.]

⁴ Il est en effet décrit comme « [u]n robuste individu qui marchait lentement et semblait pris de boisson, la figure ronde et naïve, la barbe grisonnante » (FK, p. 554). [« Дюжий мужик, медленно проходивший мимо и уже, должно быть, выпивший, с круглым простоватым лицом и с бородой с проседью, [...] » БК, p. 636.]

⁵ Michel Zérafra, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, op. cit., p. 463.

⁶ Notons que Gide loue ce désir de Dostoïevski de respecter et protéger les ténèbres des personnages lors de ses conférences sur l'auteur russe : « Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité ; il la protège. Jamais les sentiments, les pensées, les passions ne se présentent à l'état pur. Il ne fait pas le vide autour. » André Gide, *Dostoïevsky*, op. cit., pp. 141-142.

Proust est également très critique envers la superficialité des personnages qu'on trouve dans les œuvres réalistes. Selon lui, Balzac a créé des protagonistes interchangeables, incarnant toujours un même type¹ et ses descriptions détaillées ne donneraient finalement qu'un « côté Musée Grévin »² à son œuvre, tandis que M. de Goncourt est accusé de n'avoir pas engendré d'« êtres vivants »³ à cause de sa mauvaise appréhension du réel.

Cette stérilité des types romanesques est également critiquée au sein de la *Recherche*. À l'occasion de la disparition de Swann, le narrateur regrette que la mort aplanisse la complexité de l'être, rendant le défunt « assimilable aux images sans consistance, aux souvenirs laissés par les personnages d'un roman qu'on a lu. »⁴ De la même façon que la mort simplifie la représentation d'un homme en le réduisant à quelques caractéristiques, le roman résumerait ses protagonistes à quelques traits de caractère et à quelques spécificités physiques. Par la suite, cette idée est mise en scène lors de la mort de Saint-Loup dans *Le Temps retrouvé*. Une fois décédé, l'ami fourbe et fidèle, mauvais mari de Gilberte et amant passionné de Morel se trouve réduit à sa situation sociale⁵. L'être complexe et aux multiples visages qu'était Robert de Saint-Loup redevient un type : le voilà seulement défini par sa lignée, comme lorsque le narrateur, ne le connaissant pas, ne faisait encore que l'imaginer. La *Recherche* suggère ici que les types romanesques sont finalement des êtres morts, immobilisés dans une posture unique et réductrice.

Proust s'avère d'ailleurs très critique envers les personnages de son roman qui paraissent caricaturaux. Ainsi, en 1914, il trouve « absolument manqués »⁶ ses Verdurin. Pourquoi cela ? On peut avancer que c'est l'aspect schématique qu'avaient alors ces protagonistes dans le roman qui déçut Marcel Proust⁷. Il faut en effet attendre la parution de *La Prisonnière* pour découvrir la subtilité et la générosité dont peut faire preuve M. Verdurin, à l'occasion de l'agonie de Saniette⁸. Il semble

¹ « Par exemple, quand tout de même les types étaient chez lui moins nombreux que les individus, on sent que l'un n'est qu'un des différents noms d'un même type. » Marcel Proust, « Sainte-Beuve et Balzac », in *CSB*, p. 293.

² *Ibid.*, p. 290.

³ Marcel Proust, « Les Goncourt devant leurs cadets : M. Marcel Proust » (article paru dans *Le Gaulois* du 27 mai 1922), in *Essais et articles, op. cit.*, p. 642.

⁴ *AD*, p. 90.

⁵ « Et ce Guermantes était mort plus lui-même, ou plutôt plus de sa race, en laquelle il se fondait, en laquelle il n'était plus qu'un Guermantes, comme ce fut symboliquement visible à son enterrement dans l'église Saint-Hilaire de Combray, toute tendue de tentures noires où se détachait en rouge, sous la couronne fermée, sans initiales de prénoms ni titres, le G du Guermantes que par la mort il était redevenu. » *TR*, p. 429.

⁶ Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres, op. cit.*, pp. 656-657.

⁷ Notons qu'il s'agit également d'une coquetterie, pour susciter la protestation contraire. Tout récemment, Jean-Yves Tadié caractérisait cette autodépréciation dans les lettres de Proust : « C'est aussi une marque de la vieille politesse aristocratique et française que de se diminuer en apparence pour mieux susciter les protestations affolées de l'auditeur naïf » (*Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Paris, Gallimard, 2019, p. 163).

⁸ Marcel Proust déclare d'ailleurs à Bernard Faÿ : « Les romanciers superficiels oublient toujours cette part essentielle de la vie psychologique, mais je tiens à respecter ce rythme mystérieux, sans lequel mon œuvre serait aussi creuse, aussi linéaire que celle d'un Bourget ou d'un Loti. » (Bernard Faÿ, *Les Précieux, op. cit.*, p. 101.) Il affirme ici la profondeur psychologique de ses personnages tout en critiquant directement les romanciers à succès de son temps.

alors que, comme dans *Les Frères Karamazov*, les personnages secondaires (comme le duc de Guermantes, la princesse de Parme ou encore Mme de Villeparisis) ne sont caricaturaux que parce que le narrateur ne les observe pas avec assez d'attention¹. *La Recherche* remet ainsi en cause le simplisme des types romanesques traditionnels.

Gide, s'inspirant probablement en cela de Dostoïevski², se montre lui aussi très sévère envers certains auteurs dont il juge les personnages trop schématiques et envers le roman psychologique. Par exemple, il parle des « fantoches [de Francis Jammes] toujours vus par l'extérieur »³ et reproche au roman naturaliste une « inquiétante pénurie de caractères »⁴. Plus largement encore, il condamne le roman français le quel

dégage du caractère les données principales, s'ingénie à discerner dans une figure des lignes nettes, à en offrir un tracé continu. Que ce soit Balzac ou tel autre, le désir, le besoin de stylisation l'emporte...⁵

Le désir de clarté primerait donc sur l'étude scrupuleuse de l'âme humaine dans le roman français⁶. Or, il est pour lui regrettable que de bons romanciers cherchent à simplifier la psychologie de leurs protagonistes pour plaire à leur public. Il critique d'ailleurs le classement moral des personnages de Dickens, lequel

préfère d'ordinaire s'en tenir à une psychologie de convention qui ne risque point de lui aliéner le lecteur. Bons ou mauvais, et du meilleur au pire, ses personnages s'échelonnent et, suivant qu'ils sont plus près de l'enfer ou du ciel, ils regardent de bas en haut ou de haut en bas, mais c'est toujours la même hiérarchie.⁷

Or, cette critique est relayée dans *Les Faux-monnayeurs* par la doctoresse Sophroniska. Spécialisée dans la psychanalyse, elle reproche aux écrivains de se contenter « d'une psychologie toute faite »⁸. Selon elle, leurs personnages demeurent des êtres superficiels :

Comme vous entrez donc peu avant dans l'âme humaine [...]. La plupart de vos personnages semblent bâtis sur pilotis ; ils n'ont ni fondation ni sous-sol.⁹

En demeurant à la surface du mystère de l'homme, les romanciers seraient donc de mauvais

¹ Jean-Yves Tadié soutient également cette idée. Après avoir observé que certains personnages sont « toujours fidèles à l'image qu'ils ont donnée une fois d'eux-mêmes. [...] Non qu'ils se ramènent à un seul trait de caractère (ce qui évoquerait une division entre personnages simples et personnages complexes), mais parce qu'ils dépendent d'un seul coup d'œil. » (*Proust et le roman, op. cit.*, p. 181.)

² Michel Zérafra écrit en effet : « Le premier sans doute, Gide discerna à quel point Dostoïevsky minait les fondements du roman psychologique, qui d'une part enfermait le sujet dans un Moi littéralement illusoire, les motivations de ce Moi étant hors d'atteinte du sujet, de l'autre retranchait le "personnage" de l'existence, celle-ci ne pouvant être faite que d'actes à accomplir, de décisions à prendre, d'apparences à assumer. » (*Personne et personnage, op. cit.*, p. 371.)

³ André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 742. Gide continue : « [...] il ne saisit des gens que les tics. Et qu'il soit sensible à cela d'abord, et à cela surtout, j'y consens — le fâcheux, c'est qu'il s'y tienne. » (*Ibid.*, p. 742.)

⁴ « C'est une chose à considérer : dans le roman naturaliste, celui qui prétend copier la réalité, cette inquiétante pénurie de caractères. » *Ibid.*, p. 440.

⁵ André Gide, *Dostoïevsky, op. cit.*, p. 154. Gide écrit aussi : « En face de la complexité que presque chaque être humain présente, le regard tend spontanément et presque inconsciemment à la simplification. » (*Ibid.*, pp. 153-154.)

⁶ Il est également impitoyable envers Balzac. Selon lui, « dès qu'il a posé ses personnages, leurs plus sublimes mots sont prévus ; on a tout dit quand on a dit qu'ils sont topiques. » (André Gide, *Essais critiques, op. cit.*, p. 272.)

⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁸ *FM*, p. 174.

⁹ *Ibid.*, p. 177.

architectes : leurs protagonistes demeurent branlants et instables, sans ancrage dans le passé ou dans le futur. Ils n'existeraient que pour le bien du récit et non en eux-mêmes. Or, le narrateur des *Faux-monnayeurs* se plaint justement de faire face à lady Griffith et Passavant qu'il juge sans profondeur.

De tels personnages sont taillés dans une étoffe sans épaisseur. L'Amérique en exporte beaucoup ; mais n'est point seule à en produire. Fortune, intelligence, beauté, il semble qu'ils aient tout, fors une âme. [...] Ils sont sans loi, sans maîtres, sans scrupules ; libres et spontanés, ils font le désespoir du romancier, qui n'obtient d'eux que des réactions sans valeur.¹

Cette sortie du narrateur non seulement rompt l'illusion romanesque, mais en plus critique le personnel des *Faux-monnayeurs*. Mais que reproche-t-il vraiment à Robert et Lilian ? Pourquoi leurs réactions seraient-elles « sans valeur » ? On remarque que les protagonistes mis en cause sont les « méchants » du roman, lesquels évoquent fortement le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil : tous deux sont beaux, jeunes, riches, voluptueux et manipulateurs. En cela, ils ressemblent effectivement à des types romanesques. De plus, Lilian semble être bâtie « sur pilotis ». Elle a particulièrement peu d'ancrage dans la réalité : son origine demeure mystérieuse et son mari invisible. N'ayant, semble-t-il, aucune contrainte, elle permet à Vincent, protagoniste « de valeur » selon le narrateur², de vivre une aventure tout à fait « romanesque ». C'est peut-être cette disponibilité qui rend ses réactions sans valeur : lady Griffith semble pouvoir adopter toutes celles nécessaires au romancier. Ces personnages trop libres se révèlent en effet refuser toute introspection véritable au cours du roman : Robert de Passavant se convainc qu'il est satisfait du départ d'Olivier³, tandis que Lilian affirme prendre plaisir à haïr Vincent⁴. Leur obstination à demeurer des êtres enviables, ayant tout ce qu'ils désirent, empêche toute étude sincère de leur nature. *Les Faux-monnayeurs* joignent ainsi la critique à la démonstration en accueillant parmi ses protagonistes des êtres *a priori* simplistes.

Il existe également d'autres personnages caricaturaux dans *Les Faux-monnayeurs*. Cependant, tout comme dans *Les Frères Karamazov* et la *Recherche*, il semble qu'ils demeurent simplistes parce qu'ils sont tenus à distance, soit par le narrateur qui ne s'intéresse pas à eux, soit par Édouard qui refuse de faire l'effort de les comprendre. Ce dernier présente d'ailleurs assez cruellement Oscar Molinier comme un « pantin »⁵ et ne reconnaît à Douviers qu'un rôle de « comparse »⁶. Pourtant lorsqu'on lui accorde de l'attention, M. Profitendieu, un autre personnage caricatural du roman, se révèle être plus complexe qu'il ne le paraissait. Tout dans le prêche et la sévérité au début du roman,

¹ *Ibid.*, p. 217.

² « Je regrette qu'elle nous ait enlevé Vincent, qui, lui, m'intéressait davantage, [...] » *Ibid.*, p. 217.

³ *Ibid.*, p. 312.

⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶ *Ibid.*, p. 303.

il dévoile une âme de père aussi inattendue pour Édouard et le lecteur que pour Gide¹. Or, cette vision simplifiée d'un être procède souvent d'une première impression. Car, comme le fait remarquer Édouard à son neveu Georges,

souvent, un premier geste, que l'on fait sans presque y songer, dessine irrémédiablement notre figure et commence à tracer un trait, que, par la suite, tous nos efforts ne pourront jamais effacer.²

Cette réflexion souligne que, bien souvent, les personnages types sont catégorisés, dans les romans et dans l'esprit des lecteurs, dès leurs premiers gestes. Georges, par exemple, s'il était arrêté, serait forcé d'entrer dans le type du garçon qui a mal tourné³. Le roman de Gide montre ainsi que cette psychologie schématique qui transforme l'homme en type a cours non seulement dans l'art littéraire, mais aussi dans la société : le simplisme psychologique apparaît alors comme superficiel, voire dangereux.

Les Frères Karamazov, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* remettent tous en question la simplification de l'être humain au creux de leurs pages. Chaque œuvre suggère que les êtres ne paraissent caricaturaux que parce qu'on ne les observe pas d'assez près ou avec assez d'attention, que ce soit pour des raisons aussi diverses que le manque d'opportunité et le préjugé chez Dostoïevski, la mort chez Proust ou l'inimitié et le refus de l'être observé chez Gide. La déclaration de ce dernier romancier écrite en 1910 semble finalement résumer avec pertinence la position de nos trois auteurs⁴ :

L'humanité n'est pas si simple ; il faut en prendre son parti ; et toute tentative de simplification, d'unification, de réduction par le dehors sera toujours odieuse, ruineuse et sinistrement bouffonne.⁵

ii *La moquerie de la science psychologique.*

Critiquant l'usage de personnages types, les auteurs de notre corpus dénigrent dans leur œuvre la science psychologique qui a cours à leur époque et que les romanciers réalistes, naturalistes, socialistes ou encore psychologiques manipulent, selon eux, sans précaution. Dans ce genre d'écrits, cette science de l'homme semble en effet n'être qu'un outil simpliste au service d'une idée, réduisant le protagoniste à un objet dont les rouages sont démontables. Or, se méfiant de la science lorsqu'elle est appliquée à l'homme de façon intéressée, les romanciers de notre corpus tournent tous en ridicule dans leurs écrits les prétentions de la psychologie d'expliquer l'homme.

¹ « Profitendieu est à redessiner complètement. Je ne le connaissais pas suffisamment, quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais. » *JFM*, p. 87.

² *FM*, p. 349.

³ Dans son roman, Édouard écrit à propos de l'alter ego de Georges : « Il se verra peut-être accusé de faits graves, à tort, et ne pourra pas se défendre. Ce qu'il a déjà fait le désigne. » (*Ibid.*, p. 349.)

⁴ Car, comme Karen Haddad-Wotling le rappelle, « Dostoïevski [...] récuse le titre de "psychologue" et [...] Proust n'y prétend pas davantage, soulignant que "la photographie et la psychologie" donnent des êtres "une notion immobile". Or c'est bien la mobilité des êtres qui est au cœur de leurs œuvres respectives. » (*L'Illusion qui nous frappe*, *op. cit.*, p. 332.)

⁵ André Gide, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 215.

Les Frères Karamazov présentent de façon très claire la psychologie comme une science dangereuse. C'est évidemment le personnage du procureur, Hippolyte Kirillovitch, qui en fournit malgré lui une critique acerbe. Le personnage lui-même est considéré de façon négative. Dès son apparition, ce sont ses défauts qui sont soulignés : « rempli d'amour-propre, irascible »¹, il est dit qu'il « se faisait beaucoup d'illusions sur ses mérites »². Il prétend également avoir des facilités « par exemple à la psychologie, à une connaissance particulière de l'âme humaine, à un don particulier de reconnaissance du criminel et de son crime. »³ Or, lorsqu'il décide d'user de ses aptitudes lors de son enquête sur le meurtre de Fiodor Pavlovitch, Dmitri fait les frais de ses investigations psychologiques et en souffre :

[...] и, главное, не ройтесь вы так в душе моей, не терзайте ее пустяками, а спрашивайте одно только дело и факты, и я вас сейчас же удовлетворю.⁴

Il semble que décortiquer l'esprit de Dmitri revienne à lui infliger un examen médical douloureux. Une réplique présente dans *Les Carnets des Frères Karamazov* mais pas dans le roman est encore plus glaçante. L'acolyte du procureur « psychologue » déclare à ce dernier avec admiration :

On aurait peur de demeurer auprès de vous : Vous pourriez aussi bien extraire mon âme et la découper !⁵

L'homme analysé serait finalement traité comme un être immobile et inerte qu'on peut ouvrir sans précaution. La psychologie semble ainsi exercer une certaine violence sur autrui, et en cela, fait partie des sciences critiquées par le *starets*. Diane Oenning Thompson remarque d'ailleurs dans son article « Dostoevskii and science » :

Science treats everything it investigates as objects, units, aggregates, whereas Dostoevskii's characters are pre-eminently subjects, personalities.⁶

La science psychologique ne serait finalement pas adaptée à l'étude de l'homme. Et c'est d'ailleurs ce qui est démontré lors du procès de Dmitri durant lequel le procureur, Hippolyte Kirillovitch, utilise cette méthode d'analyse pour dévoiler au grand jour ce qu'il considère être une image fiable de l'âme de l'accusé. Au début de son réquisitoire, il semble avoir conscience des écueils de la psychologie : à la manière d'une *captatio benevolentiae*, il implore la clémence du public à propos de son étude⁷. Immédiatement après, pourtant, il généralise celle-ci.

¹ FK, p. 477. [«самолюбивый и раздражительный» БК, p. 544.]

² FK, p. 477. [«[...] думал он о себе несколько выше, чем позволяли его истинные достоинства.» БК, p. 544.]

³ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 228. [«[...] например на психологичность, на особенное знание души человеческой, на особенный дар познания преступника и его преступления.» БК, p. 545.]

⁴ БК, p. 559. [«[...] surtout ne fouillez pas mon âme, ne la torturez pas avec des bagatelles, tenez-vous-en à l'essentiel, et je vous donnerai satisfaction.» FK, p. 488.]

⁵ CFK, p. 959.

⁶ Diane Oenning Thompson, « Dostoevskii and science », in *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, op. cit., p. 198. [« La science traite tout ce qu'elle observe comme des objets, des unités, des agrégats, tandis que les personnages de Dostoevski sont avant tout des sujets, des personnalités. »]

⁷ «Да, психологией русского преступления займутся, может быть, когда-нибудь первенствующие умы, и наши и европейские, ибо тема стоит того. Но это изучение произойдет когда-нибудь после, уже на досуге, и когда вся трагическая безалаберщина нашей настоящей минуты отойдет на более отдаленный план, так что ее уже

[...] мне кажется, что в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества — о, не все элементы, да и мелькнуло лишь в микроскопическом виде, «как солнце в малой капле воды», но всё же нечто отразилось, всё же нечто сказалось.¹

Il fait immédiatement des membres de la famille Karamazov des types généraux, représentatifs de la société, à la façon d'un penseur réaliste. Il prétend d'ailleurs demeurer strictement objectif et ne pas s'aventurer à prédire le futur de certains personnages². Malgré cela, il se laisse rapidement entraîner par son imagination et son enthousiasme, allant même jusqu'à affirmer quels actes ont été effectués par Dmitri et quels actes ne pouvaient pas l'être, à partir du portrait psychologique qu'il a lui-même établi. Ainsi, il refuse d'accepter que Dmitri ait pu épargner de l'argent sur celui qu'il a volé à Katia :

Сообразно ли это хоть сколько-нибудь с разбираемым нами характером? Нет, и я позволю себе вам рассказать, как бы поступил в таком случае настоящий Дмитрий Карамазов, если бы даже и в самом деле решился зашить свои деньги в ладонку.³

À partir de ce passage, le procureur ne s'occupe plus de la réalité : il détourne son attention du véritable Dmitri Fiodorovitch Karamazov pour se focaliser sur un être imaginaire, construit à partir de quelques grands principes. Il prétend alors connaître parfaitement le caractère de l'accusé, dont l'état d'esprit serait « révélé par les faits »⁴. Ce propos rappelle ce qu'Édouard soutenait à Georges : « un premier geste, que l'on fait sans presque y songer, dessine irrémédiablement notre figure »⁵. C'est en réalité au nom de ses actes passés que le comportement réel de Dmitri est jugé impossible. Embarqué dans son roman, Hyppolite Kirilovitch brosse ensuite le portrait simpliste d'un Smerdiakov idiot, peureux et honnête⁶ : il tombe alors dans le piège du véritable meurtrier. Il

можно будет рассмотреть и умнее, и беспристрастнее, чем, например, люди, как я, могут сделать.» *БК*, p. 831. [« Oui, la psychologie du crime en Russie sera peut-être étudiée un jour par des esprits éminents, tant chez nous qu'en Europe, car le sujet en vaut la peine. Mais cette étude aura lieu après coup, à loisir, quand l'incohérence tragique de l'heure actuelle, n'étant plus qu'un souvenir, pourra être analysée plus impartialement que je ne suis capable de le faire. » *FK*, pp. 723-724.]

¹ *БК*, p. 832. [« [...] il me semble que, dans le tableau de cette petite famille, on voit passer certains éléments de base communs à notre société intellectuelle — oh, pas tous les éléments, et cela ne fait que passer sous une forme microscopique, “comme le soleil dans une petite goutte d'eau”, mais, tout de même, il se reflète quelque chose, tout de même il se dit quelque chose. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 651.]

² «О, я не хочу выводить дальнейших заключений и, как ворон, каркать молодой судьбе одну только гибель.» *БК*, p. 837. [« Oh ! je ne veux pas tirer de conclusions ultérieures et, tel un corbeau, ne croasser à ce jeune destin qu'une mort inévitable. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 652.]

³ *БК*, p. 839. [« Cela cadre-t-il avec le caractère que nous avons analysé ? Non, et je me permets de vous raconter comment le vrai Dmitri Karamazov aurait procédé s'il s'était vraiment décidé à coudre son argent dans un sachet. » *FK*, p. 730]

⁴ «[...] и нас в этом хотят уверить, нас, знающих характер подсудимого, понимающих, в каком он был состоянии духа, в состоянии, нам известном по фактам [...]» *БК*, p. 845. [« [...] et on veut nous faire croire cela, à nous qui connaissons le caractère de l'accusé, qui comprenons son état d'esprit révélé par les faits, [...] » *FK*, p. 735.]

⁵ *FM*, p. 349.

⁶ «Он представил его человеком слабоумным, с зачатком некоторого смутного образования, сбитого с толку философскими идеями не под силу его уму и испугавшегося иных современных учений о долге и обязанности

défend le jeune épileptique des accusations de meurtre grâce à des considérations sur sa maladie, citant la médecine à la façon d'un livre sacré (« Ainsi parle la médecine. »¹). Mais le procureur, par souci apparent d'équité, accepte de prendre en compte l'hypothèse selon laquelle Smerdiakov serait coupable en se fondant uniquement sur les faits². Pourtant, il est ostensiblement de mauvaise foi, taxant d'absurdes toutes les stratégies que le véritable coupable a effectivement mises en place³. Il refuse par exemple à Smerdiakov la capacité à prévoir les réactions d'un autre personnage, ce que lui se permet pourtant de faire *a posteriori*⁴. Il déforme également certains faits et accuse Dmitri d'être redescendu de la barrière « pour se convaincre d'une seule chose : l'unique témoin de son méfait était-il encore vivant ? »⁵ Et, bien qu'il indique immédiatement après qu'il « s'empresse autour de Grigori, lui essuie la tête avec son mouchoir »⁶, il refuse d'interroger ce comportement pourtant inattendu de la part d'un meurtrier voulant achever sa victime. Il justifie ses déductions seulement par l'idée que cela eût été « insolite »⁷ pour Dmitri de vouloir sauver le vieil homme. Le titre même du chapitre IX, relatant la dernière partie du réquisitoire, suffit à mettre en avant le ridicule de l'analyse psychologique à laquelle se livre le procureur : « Психология на всех парах. Скачущая тройка. Финал речи прокурора » (« Psychologie à la vapeur. La troïka emportée. Pêroraison. »). Le procureur se ridiculise ainsi aux yeux du lecteur, lequel décèle toutes les erreurs que cet homme de loi commet au nom d'une prétendue vérité psychologique.

Or, l'avocat Fétioukovitch, lors de son plaidoyer, joue le rôle de l'homme de raison lorsqu'il souligne le danger de la psychologie, science versatile pouvant être utilisée à mauvais escient :

[...]» БК, р. 847. [« Il le représenta comme un être faible, à l'instruction rudimentaire, dérouté par des idées philosophiques au-dessus de sa portée, effrayé de certaines doctrines modernes sur le devoir et l'obligation morale [...]. FK, pp. 736.]

¹ FK, р. 738. [«Так говорит медицина.» БК, р. 848.]

² «Господа, оставим психологию, оставим медицину, оставим даже самую логику, обратимся лишь к фактам, к одним только фактам, и посмотрим, что скажут нам факты.» БК, р. 849. [« Messieurs, laissons la psychologie, laissons la médecine, laissons même la logique, consultons les faits, rien que les faits, et voyons ce qu'ils nous disent. » FK, р. 738.]

³ «Смердяков бы убил и ограбил, а сына бы обвинили — ведь Смердякову-убийце уж конечно было бы это выгодно? Ну, так вот этому-то сыну Дмитрию Смердяков, замыслив убийство, и сообщает вперед про деньги, про пакет и про знаки — как это логично, как это ясно!» БК, р. 851. [« Il eût été avantageux pour Smerdiakov, assassin et voleur, qu'on accusât ce fils, n'est-ce pas ? Eh bien, c'est à lui, c'est à Dmitri Fiodorovitch que Smerdiakov, ayant prémédité son crime, parle à l'avance de l'argent, de l'enveloppe, des signaux ; quelle logique, quelle clarté !!! » FK, р. 739.]

⁴ «Уж я и не говорю про то, как бы мог Смердяков рассчитать это всё заранее и всё предугадать как по пальцам, то есть что раздраженный и бешеный сын придет единственно для того только, чтобы почтительно заглянуть в окно и, обладая знаками, отретироваться, оставив ему, Смердякову, всю добычу!» БК, р. 852. [« Je laisse de côté l'impossibilité pour Smerdiakov de calculer et de prévoir les événements, la venue du fils exaspéré qui se contente de regarder respectueusement par la fenêtre et, connaissant les signaux, se retire et lui abandonne sa proie ! » FK, р. 740.]

⁵ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, р. 684. [«Нет, он соскочил именно для того, чтоб убедиться: жив ли единственный свидетель его злодеяния?» БК, р. 856.]

⁶ FK, р. 744. [«он над Григорием трудится, обтирает ему платком голову [...]» БК, р. 856.]

⁷ «Всякое другое чувство, всякий другой мотив были бы неестественны!» БК, р. 856. [« Tout autre sentiment, tout autre motif eussent été insolites ! » FK, р. 744. Notons qu'André Markowicz traduit « contre nature » plutôt que « insolite » (FK, vol. 2, р. 684.)]

Но ведь психология, господа, хоть и глубокая вещь, а все-таки похожа на палку о двух концах [...].¹

Et, afin de prouver son propos et de décrédibiliser la démonstration du procureur, il se lance à son tour dans l'analyse du caractère de Dmitri, proposant cependant des conclusions opposées à celles atteintes auparavant. De cette façon, il souligne l'illusion que peut engendrer la psychologie chez un esprit romanesque :

Я ведь нарочно, господа присяжные, прибегаю теперь сам к психологии, чтобы наглядно показать, что из нее можно вывести всё что угодно. Всё дело, в каких она руках. Психология подзывает на роман даже самых серьезных людей, и это совершенно невольно. Я говорю про излишнюю психологию, господа присяжные, про некоторое злоупотребление ею.²

Comparer la psychologie au roman c'est en effet miner toute idée de fiabilité : cette « science » n'est en réalité qu'un exercice d'imagination et n'a pas de pertinence objective. *Les Frères Karamazov* proposent ainsi un véritable réquisitoire contre la psychologie, fausse science et véritable illusion, pouvant être utilisée comme justification de théories instables.

La psychologie, dans la *Recherche*³, apparaît également moins comme une science véritable que comme le résultat d'un effort d'imagination : elle ne consisterait qu'en des interprétations subjectives. Dans une lettre à Robert Dreyfus, Proust affirme que « ce que nous croyons deviner d'un caractère n'est qu'un effet des associations d'idées. »⁴

Ainsi je suppose que dans la vie, ou dans une œuvre littéraire, tu vois un Monsieur qui pleure sur le malheur d'un autre. Comme chaque fois que tu as vu un être éprouver de la pitié, c'était un être bon, doux et sensible, tu en déduiras que ce Monsieur est sensible, doux et bon. Car nous ne construisons dans notre esprit un caractère que d'après quelques lignes, par nous vues, qui en supposent d'autres.⁵

L'investigation psychologique apparaît donc futile : chacun imagine un caractère à partir de ses observations superficielles et limitées et le processus de déduction n'a qu'un fondement intuitif. La psychologie que chacun imagine semble donc reposer sur des liens automatiques et simplistes, confortés par la littérature, liant une attitude à un trait de caractère.

Aussi, lorsque la psychologie est utilisée comme une science médicale, elle peut s'avérer dangereuse. C'est ainsi que la grand-mère du narrateur, pourtant bien malade, est persuadée par le

¹ БК, p. 871. [« Mais la psychologie, messieurs, tout en étant une science remarquable, ressemble à une arme à deux tranchants. » FK, p. 757.]

² БК, p. 873. [« Et j'ai fait exprès, messieurs les jurés, de me tourner moi-même vers la psychologie pour vous montrer clairement qu'on peut en tirer ce qu'on veut. Tout le problème est de savoir qui s'en sert. La psychologie incite au roman même les hommes les plus sérieux, et, ce, tout à fait malgré eux. Je parle d'un excès de la psychologie messieurs les jurés, d'un certain abus de la psychologie. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 709.]

³ Pour des études poussées sur le lien entre le travail de Proust et la psychanalyse, voir les travaux de Philippe Willemart, *Proust, poète et psychanalyste*, Paris, L'Harmattan, « L'Œuvre et la Psyché », 1999, ainsi que « Le narrateur proustien questionne la psychanalyse », in *Nouvelles directions de la recherche proustienne*, [Marvel Proust 2], sous la direction de Bernard Brun, Paris/Caen, Minard, « Lettres modernes », 2000, pp. 215-231.

⁴ Marcel Proust, « Lettre à Robert Dreyfus », 7 sept. 1888, in *Lettres, op. cit.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

docteur du Boulbon, spécialiste des maladies nerveuses, qu'elle va très bien¹. Ce médecin psychologue prétend même la guérir simplement par ses paroles² allant même jusqu'à nier les symptômes physiques de la malade³. Or, c'est à la suite de cette consultation qu'elle sort se promener et subit une attaque qui se révélera fatale. Ce fameux docteur a plaqué sur sa patiente des considérations psychologiques inadaptées, ce qui donne de funestes résultats.

Dans un autre registre, le narrateur fait l'expérience des limites de la psychologie lorsqu'il expérimente la souffrance dans toute son étendue :

Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. Mais ces mots : « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie. Comme on s'ignore.⁴

La psychologie semble présenter le défaut de ne se fonder que sur l'analyse logique et rationnelle. La compréhension de soi ne peut être sincère et valable à partir d'une simple analyse. L'expérience directe apparaît alors comme le seul moyen d'approfondir et de comprendre d'un coup sa propre vérité. En effet, dans la *Recherche*, les idées que l'homme se fait sur autrui sont toujours dépassées par la réalité. Les conceptions psychologiques du narrateur s'avèrent souvent erronées car, « dès qu'on s'approche des êtres, des existences, les étiquettes et les compartiments faits d'avance sont trop simples. »⁵ Cette réflexion du narrateur est secondée par l'attitude du héros qui se fait souvent une idée simpliste de ceux qui l'entourent : Françoise n'est qu'une vieille servante acariâtre et Mme de Guermantes est uniquement une femme du monde. Or, parce que la *Recherche* présente régulièrement les considérations psychologiques de son héros, incapable de comprendre même sa compagne, Nathalie Sarraute accuse Proust de n'avoir proposé qu'une psychologie générale⁶. Gaëtan Picon note d'ailleurs dans sa *Lecture de Proust* :

Doctorales, pompeuses, mortes, — et discutables —, bien des phrases semblent empruntées à un manuel de psychologie.⁷

¹ *CG*, pp. 596-603.

² « Les manifestations que vous accusez céderont devant ma parole. [...] C'est votre mal, votre suractivité nerveuse. [...] Il me suffit de lui commander. » *Ibid.*, p. 602.

³ « Ne me dites pas que vous êtes fatiguée. La fatigue est la réalisation organique d'une idée préconçue. » *Ibid.*, p. 602.

⁴ *AD*, p. 3.

⁵ *P*, p. 802.

⁶ Elle note ainsi dans *L'Ère du soupçon* que Proust s'est contenté de « survoler » les « drames souterrains », de fixer leurs « grandes lignes immobiles ». (*op. cit.*, p. 116.)

⁷ Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, *op. cit.*, pp. 194-195. Gaëtan Picon note encore : « Car il est vrai que l'analyse proustienne aboutit non à la vision moléculaire, celle de particules psychiques en mouvement, mais à la schématisation de cet univers sous-jacent, dont nous ne saisissons que les grandes courbes, les figures fondamentales de diffraction. » *Ibid.*, pp. 194-195.

Et il semble difficile de lui donner tort. Mais ces phrases sont-elles prononcées par Proust ou bien par ce narrateur si prompt à tirer des conclusions hâtives sur la psychologie d'autrui ? Il semble qu'ici Proust soit victime d'un amalgame : la formulation de règles sur la psyché humaine ne paraît pas être le véritable enjeu de la *Recherche*. Jacques Rivière dissocie d'ailleurs nettement le travail de Freud de celui de Proust et suggère que ces deux auteurs sont

tournés vers des tâches radicalement antithétiques, Freud s'efforçant d'isoler le mécanisme pur de la conscience, avec le moins de références possible à l'individualité, Proust n'ayant jamais assez de tons sur sa palette pour fixer la précarité des choses et des êtres, leur essence fugitive, la couleur qu'ils reçoivent de chaque moment du temps.¹

On pourrait ainsi dissocier les réflexions généralisantes du narrateur, certes pertinentes, mais souvent quelques peu extrapolées, et les idées de l'auteur lui-même, développées plus discrètement dans le roman. Plutôt que de proposer des analyses réfléchies et abouties de phénomènes psychiques communs, la *Recherche* semble souligner en réalité l'impossibilité de fixer une logique valable pour tout esprit humain. La psychologie semble finalement une théorie condamnée à demeurer toujours en deçà de la réalité, laquelle ne peut être appréhendée qu'à travers l'expérience personnelle.

André Gide, de son côté, a une approche de la psychologie très négative et l'appelle en 1897 « science de toute vanité, que l'âme à jamais repousse »². Son opinion semble n'avoir pas changé en 1924, alors qu'il écrit, en pleine rédaction des *Faux-monnayeurs*, que Freud est « gênant »³. Son seul avantage, semble-t-il, consiste à avoir « habitué les lecteurs à entendre traiter certains sujets sans avoir à se récrier ni à rougir. »⁴ Il critique cependant le fait que Freud fasse de la sexualité le moteur exclusif des actions humaines, ce qui a participé à la simplification du fonctionnement de l'homme⁵. Son principal reproche consiste donc en la généralisation et la simplification auxquelles la pratique freudienne soumet l'esprit humain. Et ainsi, il considère que la véritable psychologie n'a pas encore commencé en 1928 : son développement aurait été retardé par

l'idée d'un homme type ; et je crois que la psychologie ne commence vraiment à naître que le jour où l'on se persuade que l'image de cet homme type n'existe que dans notre abstraction, qu'il n'y a pas « l'homme », mais « des » hommes.⁶

¹ Jacques Rivière, « Quelques progrès dans l'étude du cœur humain : Marcel Proust l'inconscient dans son œuvre », in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *op. cit.*, p. 108.

² Edmond Jaloux, « Les Nourritures terrestres d'André Gide » (paru dans *L'Indépendance républicaine*, Marseille, 26 juin 1897), in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950*, *op. cit.*, p. 289.

³ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 785. Pour plus de détails à propos de la relation entre Gide et Freud, voir l'article d'Alain Goulet et de Claude Maillard « Gide et Freud, et après... : Gide dans l'*Almanach Der Psychoanalyse* 1930. » (*Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 36, n° 157, 2008, pp. 33-48.) Voir également l'article de David Steel, « Gide et Freud. » (*Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 77, n° 1, 1977, pp. 48-74.)

⁴ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 785.

⁵ « Mais que de choses absurdes chez cet imbécile de génie ! S'il était aussi contrarié que l'appétit sexuel, c'est le simple appétit (la faim) qui serait le grand fournisseur du freudisme [...]. » *Ibid.*, p. 785.

⁶ André Gide, « Projet de conférence pour Berlin » (1928), in *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 659-660.

Il ajoute ainsi « qu'en psychologie, il n'y a que des cas particuliers. »¹ Or, ériger la psychologie en une science qu'on peut enseigner et étudier signifie généraliser des cas pourtant individuels. Ainsi, lorsqu'André Gide parle de « don de psychologue »² dans un article sur Henri de Régnier, c'est « au sens plutôt russe du mot »³ qu'il l'entend : c'est-à-dire être capable de rassembler et de présenter authentiquement « tout ce que la mouvante nature humaine pouvait lui présenter de bizarre, de fantasque, de maniaque ou de disconvenu. »⁴ La psychologie serait donc pour lui à dissocier de la psychanalyse. La première consisterait en l'observation sincère et délicate des phénomènes particuliers chez l'homme tandis que la seconde prétendrait expliquer l'homme à partir de principes généraux et donc de la réduire à un type.

Or, ces réflexions se reflètent justement dans *Les Faux-monnayeurs* où la psychanalyse de Boris s'avère être un échec. En effet, l'analyse que Sophroniska fait subir au jeune garçon est présentée comme une pratique agressive et objectivante, rappelant l'angoisse de Dmitri devant le procureur⁵. Édouard compare ainsi le traitement de Sophroniska à une « inquisition [...] attentatoire »⁶ voire à une chasse à courre.

Le pauvre enfant n'a plus en lui le moindre taillis, la moindre touffe où s'abriter des regards de la doctoresse.

Il est tout débusqué.⁷

Il présente Boris comme une proie et le traitement de la doctoresse semble devoir aboutir à une capture ou à une mise à mort. Et c'est ce que suggère Édouard lorsqu'il soutient que :

Sophroniska étale au grand jour, démontés, les rouages les plus intimes de son organisme mental comme un horloger les pièces de la pendule qu'il nettoie.⁸

Non seulement Boris est ici rapporté à un objet, mais il apparaît également subir une sorte d'autopsie : en sortant les pièces qui constituent le jeune garçon, Sophroniska semble le disséquer comme une souris de laboratoire. Or, là se situe son erreur, selon Édouard. En oubliant l'humanité de Boris pour l'étudier à la manière d'une machine⁹, elle se leurre :

Sophroniska va répétant que le petit Boris est guéri ; cette cure doit corroborer sa méthode ; mais je crains qu'elle n'anticipe un peu. Naturellement je ne veux pas la contredire ; et je reconnais que les tics, les gestes repentins, les réticences du langage, ont à peu près disparu ; mais il me semble que la maladie s'est simplement réfugiée dans une région plus profonde de l'être, comme pour échapper au regard inquisiteur du

¹ *Ibid.*, pp. 659-660.

² André Gide, « Henri de Régnier : *La double maîtresse* » (publié au Mercure de France), in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ Notons que l'exposition des symptômes psychologiques est juste. C'est la théorisation autoritaire de l'esprit d'autrui qui est surtout critiquée ici.

⁶ *FM*, p. 176.

⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁹ « Si, après cela, le petit ne sonne pas à l'heure, c'est à perdre son latin. » écrit-il, relayant les idées de Sophroniska. *Ibid.*, p. 202.

médecin ; et que c'est à présent l'âme même qui est atteinte.¹

La doctoresse semble confondre l'absence de symptômes (la machine marche correctement) et la guérison du garçon. Édouard suggère même que la science psychologique aurait causé une complication de la maladie. Car Boris, loin de n'être qu'un être de lois et de logique, s'adapte au danger auquel il se sent soumis. Tenu sous un regard scrutateur, il aurait finalement dissimulé ses secrets de façon encore plus profonde. Et en effet, une fois soumis à la tentation, les pratiques de Boris reviennent et le poussent au suicide. Or, Sophroniska se montre satisfaite de cette guérison superficielle : son premier but ne serait finalement pas tant le bien-être de Boris que la confirmation de sa méthode et le jeune garçon ne serait qu'une étape dans sa démonstration. On constate donc que la psychologie est un échec au sein des *Faux-monnayeurs* et serait même source de complications.

La science psychologique, alors même qu'elle a connu un exceptionnel essor durant les dernières décennies du XIX^e siècle, est donc remise en cause au sein des romans de notre corpus. Dostoïevski et Gide se permettent tous deux une critique assez directe : la psychologie est un instrument dangereux et brutal. En prétendant expliquer l'homme, elle le transforme en réalité en un objet inanimé et ce simplisme entraîne des conséquences fatales : Dmitri est condamné au bagne et Boris se suicide. Proust, lui, propose une critique plus subtile de ce domaine d'étude. Car, bien que la grand-mère du narrateur en soit indirectement victime, celui-ci prétend régulièrement analyser l'homme et proposer des « lois » psychologiques. Ce sont les nombreux jugements schématiques du héros qui suggèrent finalement les limites de cette science, aisément dépassée par l'expérience, en ce qui concerne l'approfondissement de la nature humaine. La psychologie semble donc impuissante à expliquer exactement l'homme.

Les romans de notre corpus mettent ainsi tous en place au sein de leurs pages une critique du schématisme des protagonistes romanesques et de la science psychologique. La littérature apparaît alors comme une peinture rudimentaire de l'âme humaine, grossièrement simplifiée pour correspondre aux ambitions des romanciers, lesquels mettent leurs protagonistes au service de leur intrigue et de leurs idées. Or, cette façon de faire semble bien loin de celle mise en œuvre dans les romans de notre corpus où l'authenticité des personnages va à l'encontre de la psychologie romanesque traditionnelle.

(b) Les personnages à l'épreuve de tout système.

Les protagonistes des romans de notre corpus s'avèrent résister à toute tentative de réduction fondée sur des théories psychologiques prétendant comprendre et expliquer l'homme. Que ce soit dans leur comportement ou dans leurs réactions, ils contrarient les systèmes psychologiques

¹ *Ibid.*, pp. 205-206.

institués dans la littérature ou la société et laissent autrui, personnage ou lecteur, perplexe. Leurs particularités permettent ainsi au romancier et au lecteur d'explorer de nouveaux aspects de l'âme humaine, loin des normes sociales et littéraires.

i L'impossibilité de prévoir les personnages.

L'impuissance de la psychologie à comprendre et expliquer l'homme avec clarté souligne la difficulté qu'il y a à anticiper les réactions d'autrui. Et effectivement, dans les romans de notre corpus, il s'avère impossible de prévoir le comportement d'un personnage ou encore de contrôler sa conduite à venir. Loin de n'être que des pantins mécaniques, les protagonistes des œuvres examinées ici sont trop instables et complexes pour être manipulés avec succès par l'auteur ou par un autre personnage, ce qui suggère que la nature humaine ne peut être ni prévue ni programmée.

Affirmant que l'homme n'est pas dirigé par un principe logique ou théorique, Dostoïevski écrit dans ses carnets que toute construction établie *a priori* se heurte à « un esprit de la vie »¹ qui possède sa propre logique. Cette idée est d'ailleurs mise en scène dans *Les Frères Karamazov* où certains personnages échouent dans leurs ambitions de manipuler autrui à la façon d'une machine. Par exemple, Kolia Krassotkine pensait pouvoir mener son jeune ami Ilioucha au repentir pour avoir donné à manger à un chien une boulette garnie d'épingles. Pour cela, il raconte avoir usé de ruse et avoir feint la colère :

Мне, главное, и за прежнее хотелось его прошколить, так что, признаюсь, я тут схитрил, притворился, что в таком негодовании, какого, может, и не было у меня вовсе [...].²

Sûr de son plan, il prévoyait déjà le déroulement des événements ultérieurs :

Тайна в том, что я хотел его выдержать на фербанте всего только несколько дней, а там, видя раскаяние, опять протянуть ему руку. Это было твердое мое намерение.³

Mais à la grande surprise de Kolia, Ilioucha réagit de manière opposée à ce qu'il avait prévu :

Но что же вы думаете: выслушал от Смурова, и вдруг у него засверкали глаза. «Передай, — закричал он, — от меня Красоткину, что я всем собакам буду теперь куски с булавками кидать, всем, всем!»⁴

Car le jeune Krassotkine n'avait pris en compte qu'une seule ligne d'événements possible. En négligeant la complexité d'Ilioucha, sa ruse aboutit au résultat opposé à celui qu'il espérait : son cobaye se rebelle plutôt que de se soumettre.

¹ « La logique des événements réels, courants, l'actualité, n'est pas la même que celle d'une justice suprême idéalement abstraite, et il y a toujours et partout un *principe de vie* unique, un *esprit de la vie*, une vie de la vie. » Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 116.

² БК, p. 641. [« Je voulais surtout lui apprendre à vivre pour sa conduite ultérieure, de sorte que j'usai de ruse, je l'avoue, et feignis une indignation que je n'éprouvais peut-être nullement. » FK, p. 558.]

³ БК, p. 641. « Mon intention secrète était de lui tenir rigueur quelques jours, puis, à la vue de son repentir, de lui tendre la main. J'y étais fermement décidé. » FK, p. 558.]

⁴ БК, p. 641. « Mais, le croirez-vous, après avoir entendu Smourov, voilà ses yeux qui étincellent et il s'écrie : "Dis à Krassotkine de ma part que maintenant je vais jeter à tous les chiens des boulettes avec des épingles, à tous, à tous !" » FK, p. 558.]

De même, Smerdiakov se pense fin psychologue et pousse Dmitri au crime. Il avoue à Ivan l'avoir « bien préparé pour ça... »¹ Pourtant ce dernier résiste et s'enfuit à la vue de son père. Ivan échappe également en partie à la manipulation de Smerdiakov : au lieu d'aller à T'chermachnia comme ce dernier le lui avait conseillé, il part finalement à Moscou et refuse, dans un sursaut final, de suivre le plan du véritable meurtrier avec exactitude. Notons que Smerdiakov parvient tout de même à manipuler le procureur à qui il suggère des idées lors de son interrogatoire², ce qui insiste encore sur l'illusion de la psychologie : le seul à tomber dans le piège du coupable est justement ce procureur « psychologue ». Ainsi les personnages des *Frères Karamazov* résistent-ils à toute tentative de manipulation les poussant à agir selon un protocole prédéfini prévoyant leurs réactions. Ce roman de Dostoïevski met donc en scène l'impossibilité de prévoir l'homme³.

L'imprévisibilité de l'homme est également représentée au sein de la *Recherche*. Par exemple, le narrateur demeure incapable de prévoir les réactions d'Albertine. À plusieurs reprises, celle-ci ne se comporte pas comme il l'espère. Par exemple, alors qu'elle l'accuse de l'espionner et ne croit pas à l'existence des lettres anonymes, il espère la calmer par un argument qu'il juge imparable.

« Mais, ma chérie, comment voulez-vous que je le leur annonce puisque je ne les connais pas ? » Cette réponse était si forte qu'elle aurait dû dissoudre les objections et les doutes que je voyais cristallisés dans les prunelles d'Albertine. Mais elle les laissa intacts ; je m'étais tu, et pourtant elle continuait à me regarder avec cette attention persistante qu'on prête à quelqu'un qui n'a pas fini de parler.⁴

Le héros fait face à une personne qui ne réagit pas comme il l'attendait : la logique de cet argument n'a pas l'impact espéré sur la colère d'Albertine. De même, alors qu'il soupçonne la jeune femme de vouloir le quitter, il se rassure : selon lui, celle-ci ne le peut et même ne le désire pas, pour des raisons qu'on peut pourtant juger relativement superficielles⁵. Le narrateur prétend donc connaître les ressorts du cœur d'Albertine et prévoir ses intentions. Or, le départ inattendu de celle-ci montre bien son échec. Le même phénomène peut être observé lors de la discussion entre Mme Bontemps et Saint-Loup. Celle-ci ne réagit pas comme le pensait le jeune homme : elle demeure

¹ « Je comptais qu'il tuerait Fiodor Pavlovitch... à coup sûr, car je l'avais bien préparé pour ça... [...] » *FK*, p. 655. [«Я ждал, что они Федора Павловича убьют-с... это наверно-с. Потому я их уже так подготовил...» *БК*, p. 749.]

² «Я эту самую мысль прокурору в опросе моем не то что ясно сказал, а, напротив, как будто намеком подвел-с, точно как бы сам не понимаючи, и точно как бы это они сами выдумали, а не я им подсказал-с, — так у господина прокурора от этого самого намека моего даже слюнки потекли-с...» *БК*, p. 755 [« Lors de ma déposition, j'ai suggéré cette idée au procureur, mais sous forme d'allusion, et de telle sorte qu'il a cru l'avoir trouvée lui-même ; il était enchanté... » *FK*, p. 659.]

³ Notons que cette idée fait écho aux paroles d'un autre personnage de Dostoïevski, l'homme du sous-sol qui déclare que « les hommes sont des hommes et non des touches de piano ». (Fiodor Dostoïevski, *Le Sous-sol*, Bruges, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 710.)

⁴ *P*, p. 900.

⁵ « Je savais bien qu'elle ne pouvait me quitter sans me prévenir ; d'ailleurs elle ne pouvait ni le désirer (c'était dans huit jours qu'elle devait essayer les nouvelles robes de Fortuny), ni décemment le faire, ma mère revenant à la fin de la semaine et sa tante également. » *Ibid.*, p. 900.

polie et souriante alors même qu'il lui offre de l'argent en échange de sa nièce¹. On peut encore penser à l'anéantissement dans lequel se trouve le baron de Charlus lors de la révolte de Morel alors que le narrateur s'attendait à assister à une de ses formidables colères². Ces attitudes surprenantes de la part de personnes que le héros pensait connaître et prévoir l'invitent à la réflexion. Fort de son expérience, il affirme que « les singularités de caractère » peuvent pousser un être « à faire le contraire de ce que nous pensions »³. Proust ne remet donc pas tant en question la possibilité de manipuler l'homme que la capacité à comprendre et à anticiper les réactions d'autrui. Or, dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust cite et loue les mots de Sainte-Beuve à propos de l'âme humaine :

Pour l'homme sans doute, on ne pourra jamais faire exactement comme pour les animaux ou pour les plantes ; l'homme moral est plus complexe ; il a ce qu'on nomme *liberté* et qui dans tous les cas suppose une grande mobilité de combinaisons possibles.⁴

Cette même liberté se retrouve chez les protagonistes de la *Recherche* dont les caractères imprévisibles illustrent l'impossibilité de planifier le comportement et les pensées de l'être humain.

Dans *Les Faux-monnayeurs*, bien des personnages cherchent, souvent sans succès, à prévoir les réactions d'autrui ou à les manipuler. Ainsi, Passavant, prétendant être un nouveau Valmont, est en réalité un homme qui ne parvient jamais à ses fins. Pourtant, au début du roman, il guide les actes de Vincent en l'introduisant dans un salon de jeu pour gagner la somme dont il a besoin pour l'avortement de Laura⁵, ou encore en le poussant à appuyer sa proposition d'emmener Olivier en vacances auprès de ses parents⁶. Cependant, bien des éléments à propos de l'aîné des Molinier lui échappent : alors qu'il pense tout connaître de la conversation du jeune homme⁷, Lilian lui affirme qu'il a une éloquence insoupçonnée et le surprend en lui révélant une attitude dont il ne se doutait pas⁸. Vincent est donc moins simple que Passavant ne le pensait et les ruses du comte finissent par échouer avec lui⁹. Passavant s'attaque ensuite à Olivier qu'il manipule avec assez de facilité lors de

¹ « [...] j'ai parlé à une femme qui m'a paru si délicate que je craignais de la froisser. Or, elle n'a pas fait ouf quand j'ai parlé de l'argent. Même, un peu plus tard, elle m'a dit qu'elle était touchée de voir que nous nous comprenions si bien. » *AD*, p. 55.

² « Ma seule consolation était de penser que j'allais voir Morel et les Verdurin pulvérisés par M. de Charlus. [...] Or il se produisit cette chose extraordinaire. On vit M. de Charlus, muet, stupéfait, [...] » *P*, p. 820.

³ « Et parmi toutes les raisons d'avoir avec nous une attitude inexplicable, il faut faire entrer ces singularités de caractère qui poussent un être, soit par négligence de son intérêt, soit par haine, soit par amour de la liberté, soit par de brusques impulsions de colère, ou crainte de ce que penseront certaines personnes, à faire le contraire de ce que nous pensions. » *AD*, p. 197.

⁴ Marcel Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », in *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 125.

⁵ « [...] sa proposition d'emmener Vincent dans un salon de jeu, tomba précisément ce soir-là. [...] "À présent, tout le monde ici vous connaît ; ce n'est plus la peine que je vous accompagne", lui dit Robert. » *FM*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, pp. 152-154.

⁷ « Je sais d'avance tout ce qu'il pourrait dire. » *Ibid.*, p. 54.

⁸ « Vous doutez-vous qu'il est venu me voir tous les jours, depuis le soir où vous me l'avez amené ? / – Tous les jours ! Non, vrai, je ne m'en doutais pas. » *Ibid.*, p. 55.

⁹ Le comte ne parvient pas, par exemple, à lui emprunter de l'argent. (« Vos cinquante mille francs d'hier soir ?... / – J'en ai déjà disposé, lança Vincent un peu sèchement, car il se souvenait de l'avertissement de Lilian. » *Ibid.*, p. 154.)

leurs vacances¹. Pourtant, il est rapidement délaissé par le jeune homme au profit d'Édouard, lequel se montre également rétif aux jeux du comte : alors que celui-ci lui montre la lettre de lady Griffith, Édouard ne se laisse pas entraîner par la curiosité, contrairement à ce qu'espérait Passavant². De même, ce dernier pensait contrarier Édouard et Olivier en retirant au jeune homme la direction de la revue alors que, bien au contraire, il les libère d'un poids³. Cet échec face à Édouard est immédiatement suivi de la visite de Strouvillou, personnage complexe qui semble à Passavant un adversaire à son niveau⁴. Pourtant là encore, c'est l'invité qui fait du comte ce qu'il veut, se faisant servir du porto⁵ et s'appropriant avec maestria la direction de la revue dont Passavant prétendait être le dirigeant officieux. Le comte ne parvient pas à obtenir de Strouvillou le soutien qu'il espérait : celui-ci refuse de lui envoyer son cousin en guise de secrétaire et même ne prend pas le roman qu'il lui offre. L'échec des différentes ruses de ce protagoniste suggère que prétendre manipuler un homme n'aboutit jamais, ce qui se vérifie auprès d'autres personnages du roman. Pauline ne parvient pas à pousser Georges à l'aveu du vol du billet de cent francs⁶ et Édouard ne réussit pas à remettre son neveu sur le droit chemin⁷. Sa tentative semble même avoir l'effet inverse⁸. Certes, le romancier parvient à attirer Olivier dans son « piège »⁹ (l'attendre à la gare), mais la conversation qui s'ensuit est un échec. Lilian, elle, réussit à avoir Vincent tout à elle, mais finit par être tuée des mains de son amant¹⁰. Un seul personnage parvient à ses fins : il s'agit du jeune Ghéridanisol. Celui-ci pousse ses camarades à faire circuler de fausses pièces¹¹, Georges à lui montrer des lettres compromettantes¹² (qu'il prévoit d'ailleurs d'obtenir¹³), et Boris à se tuer en s'assurant le soutien de ses camarades¹⁴. Est-il un manipulateur né ? Il semble plutôt que si le jeune Léon parvient si facilement à ses fins, c'est parce qu'il manipule de jeunes enfants désireux de correspondre à un certain idéal :

¹ La lettre d'Olivier à Bernard (*Ibid.*, pp. 207-211) témoigne en effet de l'admiration du jeune homme pour Passavant.

² « Passavant était mortifié qu'Édouard ne montrât pas plus d'appétit pour cette lettre. Du moment qu'il lui permettait de la lire, il devrait prendre cette incuriosité pour un affront. » *Ibid.*, p. 314.

³ « Celui-ci comprit au ton d'Édouard qu'il venait de faire son jeu [...]. » *Ibid.*, p. 315.

⁴ « Bien que Strouvillou lui tint tête, Passavant se sentait à l'aise avec lui, ou plus exactement : prenait ses aises. Certes, il avait affaire à forte partie, le savait, mais se croyait de force et se piquait de le prouver. » *Ibid.*, p. 315.

⁵ « C'est qu'il m'avait semblé vous entendre m'offrir un verre de votre inestimable porto. » *Ibid.*, p. 317.

⁶ « J'ai dit devant Georges que j'avais perdu cet argent ; autant vous avouer que mes soupçons se portaient sur lui. Il ne s'est pas troublé, n'a pas rougi... » *Ibid.*, p. 271.

⁷ *Ibid.*, pp. 346-351.

⁸ « Je compris alors seulement mon erreur. Au fond, Georges se trouvait flatté d'avoir occupé si longtemps ma pensée. Il se sentait intéressant. » (*Ibid.*, p. 350.)

⁹ Édouard a en effet envoyé une carte « où il annonçait aux parents d'Olivier son retour – et où incidemment, négligemment, distraitemment en apparence, il précisait le jour et l'heure – comme on tendrait un piège au sort, et par amour des embrasures. » *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ C'est du moins ce que la lettre d'Alexandre à Armand affirme indirectement. (Voir *Ibid.*, pp. 361-362.)

¹¹ « Mais Léon trouve Phiphi flanchard et, pour le remonter à bloc, il affecte un certain mépris pour sa préalable couardise et feint de le boudier. « Il n'avait qu'à se décider plus vite ; on jouerait sans lui. » » *Ibid.*, p. 260.

¹² « J'ai fait semblant de douter ; j'ai dit : « Quelle blague... » Enfin, je l'ai poussé à bout ; il a fini par me dire que ces lettres, il les avait sur lui ; il les a sorties d'un gros portefeuille, et me les a montrées. » *Ibid.*, p. 261.

¹³ « —Georges te donnerait ces lettres ? — S'il le faut, je saurai l'y pousser. Je ne voudrais pas les lui prendre. Il les donnera si Phiphi marche aussi. Tous les deux se poussent l'un l'autre. » *Ibid.*, p. 262.

¹⁴ « «On n'a pas besoin de toi.» Ghéridanisol savait qu'un tel argument prenait toujours sur Phiphi [...]. » *Ibid.*, p. 368.

celui de l'homme fort n'ayant peur de rien. Il est en effet plus facile de piéger quelqu'un désirant ressembler à un être type, car il se soumet alors à une logique psychologique relativement simple. *Les Faux-monnayeurs* mettent ainsi en scène la difficulté de manipuler autrui : l'homme trompe souvent les attentes de son entourage et ne peut pas être réduit à quelques grandes lois psychologiques, sauf lorsqu'il cherche lui-même à correspondre à un être schématique.

L'homme apparaît ainsi comme un être complexe et imprévisible, dont les réactions ne peuvent être ni programmées ni anticipées systématiquement. Cette idée est soulignée par l'échec de la manipulation d'autrui, visible de façon flagrante dans *Les Frères Karamazov* et de façon plus subtile dans *Les Faux-monnayeurs* et par les réactions inattendues des personnages de la *Recherche*, lesquels brisent régulièrement la logique apparente de leur caractère. En présentant des êtres toujours surprenants, dont le comportement ne correspond à aucun système psychologique, les romanciers de notre corpus insistent sur la liberté fondamentale de l'homme et font de leur œuvre un manifeste contre une conception rationnelle et classificatrice de l'esprit humain.

ii La folie, explication simpliste d'une vérité humaine authentique.

Cependant, ces personnages à la psychologie complexe sont bien souvent rejetés par les lecteurs et par la critique contemporaine, laquelle les qualifie d'anormaux, voire de fous¹. Il faut reconnaître que bien des actions des protagonistes de nos romans sont difficilement compréhensibles. Cependant, cette étrangeté n'est-elle pas l'occasion d'explorer des profondeurs inconnues de l'âme humaine ? La folie devient alors une sorte d'explication fourre-tout, grâce à laquelle le lecteur n'a plus à faire l'effort de comprendre ces protagonistes « anormaux » et peut demeurer dans le confort d'une psychologie romanesque traditionnelle.

Dans *Les Frères Karamazov*, de nombreux actes inattendus, inexplicables et incompréhensibles à la lumière de la psychologie schématique traditionnelle rendent l'état mental des protagonistes suspect. Le comportement de Dmitri Karamazov en offre un bon exemple. Ses dépenses extravagantes et ses paroles mystérieuses lorsqu'il se rend à Mokroïé, son absence de jalousie envers le *pan*,

¹ Notons que cette classification simpliste de folie se transpose au genre romanesque. Alain Robbe-Grillet écrit en effet dans *Pour un nouveau roman* : « Et si quelque chose résiste à cette appropriation systématique, si un élément du monde crève la vitre, sans trouver aucune place dans la grille d'interprétation, nous avons encore à notre service la catégorie commode de l'absurde, qui absorbera cet encombrant résidu. » (*op. cit.*, p. 21.)

premier amant de Grouhegnka¹, sa soudaine crise de larmes² suivie d'un « long rire contenu, nerveux »³ durant la fête, son changement de physionomie, laquelle passe « de solennelle, de tragique [à] enfantine »⁴, tous ces exemples sont autant d'éléments témoignant d'une certaine confusion pouvant laisser penser que Dmitri Karamazov est devenu fou. Mais on peut également citer Sniéguiriov qui piétine l'argent offert par Aliocha ou Lise qui se coince volontairement les doigts dans une porte. Ces actes ponctuels suffisent à douter de leur clarté d'esprit.

En effet, on remarque que, dans le roman, même des personnages semblant tout à fait sensés sont accusés de folie sur le simple fait que leurs propos ou leurs réactions ne correspondent pas aux attentes de la société. Lorsqu'on se penche sur le passé du *starets* Zosime, soldat belliqueux et égoïste devenu un être altruiste s'humiliant devant autrui en une seule nuit, on constate que son soudain changement d'attitude pousse son adversaire à le considérer comme un « original »⁵ : il refuse de prendre part au duel qu'il a provoqué et se prosterne devant l'homme qu'il a frappé. Les camarades de Zosime ne comprennent pas ce mystère et inventent une explication qui leur semble plausible : un songe « qui l'incitait à se faire moine, voilà le mot de l'énigme. »⁶ Le *starets* met alors en lumière le fait que le monde confond mensonge et vérité en ce qui concerne la logique humaine. À ses amis qui ne le comprennent pas, il rétorque :

[...] сушую ложь за правду считаем да и от других такой же лжи требуем. Вот я раз в жизни взял да и поступил искренно, и что же, стал для всех вас точно юродивый [...].⁷

Le mensonge prédomine donc parce qu'il est vraisemblable et répond à une certaine logique, tandis que le vrai surprend et pousse à conclure à la folie. La confusion du vrai et du vraisemblable, problème déjà soulevé par Dostoïevski lors de ses réflexions sur la nature du réel, se reflète donc également dans l'appréhension de la psychologie humaine. Cependant, Zosime lui-même a du mal à appliquer ses propres principes. Alors qu'un « homme juste »⁸ lui révèle avoir

¹ « Не поверят мне, может быть, если скажу, что этот ревнивец не ощущал к этому новому человеку, новому сопернику, выскочившему из-под земли, к этому “офицеру” ни малейшей ревности. » БК, р. 495. [« On ne me croira pas, peut-être, si je dis que ce jaloux ne ressentait pas la moindre jalousie envers cet homme nouveau, ce nouveau rival, qui venait de surgir de sous terre, envers cet “officier”. » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 154.]

² « И вдруг он совсем неожиданно для всех и, уж конечно, для себя самого бросился на стул и залился слезами, отвернув к противоположной стене свою голову, а руками крепко обхватив спинку стула, точно обнимая ее. » БК, р. 505. [« Soudain, sans qu'on s'y attendît, il se laissa tomber sur une chaise et fondit en larmes, la tête tournée vers le mur, et se cramponnant au dossier. » FK, р. 443.]

³ FK, р. 444. [« [...] каким-то неслышным длинным, нервозным [...] смехом. » БК, р. 505.]

⁴ FK, р. 444. [« Вместо торжественного и трагического выражения, с которым он вошел, в нем явилось как бы что-то младенческое. » БК, р. 506.]

⁵ FK, р. 322. [« оригинальный » БК, р. 365.]

⁶ FK, р. 323. [« [...] а это ему сон накануне приснился, что он в монахи пошел, вот он отчего. » БК, р. 366.]

⁷ БК, р. 366. [« [...] nous prenons le mensonge pour la vérité et exigeons d'autrui le même mensonge. Une fois dans ma vie j'ai résolu d'agir sincèrement, et tous vous me croyez toqué [...]. » FK, р. 323.]

⁸ FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 1, р. 545. [« праведен человек » БК, р. 369.]

commis un assassinat, le *starets* le croit fou¹. Par la suite, alors que le meurtrier révèle sa culpabilité,

никто не захотел поверить, хотя все выслушали с чрезвычайным любопытством, но как от больного, а несколько дней спустя уже совсем решено было во всех домах и приговорено, что несчастный человек помешался.²

La société, plutôt que de croire cet homme et de remettre en question ce qu'elle pensait savoir de lui, préfère le juger dément. Et on trouve ainsi dans le roman de nombreuses autres accusations de folie : celles du procureur³ et de Grouchegnka⁴ envers Dmitri, celles de Katia⁵ et d'Aliocha⁶ envers Ivan, celle d'Ivan envers Smerdiakov⁷ et enfin celle de Rakitine envers Aliocha et Grouchegnka⁸. La folie semble être le seul recours pour éclaircir ce qui surprend ou ce qu'on ne comprend pas. Bien des critiques ont d'ailleurs eu recours à cette explication, qu'ils soient contemporains⁹ ou modernes¹⁰. Quand il ne s'agissait pas d'accusation de folie, c'était alors l'auteur le fautif, coupable de n'avoir pas su peindre des personnages crédibles¹¹. Seuls quelques romanciers, et tout particulièrement Gide, ont défendu l'authenticité des protagonistes de Dostoïevski¹².

Or, cette apparente folie n'est que la manifestation d'une logique différente de celle généralement présente dans la société et dans les représentations de l'homme. Dostoïevski fait d'ailleurs remarquer à Konstantin Petrovitch Pobedonostsev :

¹ «Считал его за помешанного, но кончил тем, что убедился наконец явно с превеликою горестью и удивлением.» БК, р. 371. [« Je le croyais fou ; pourtant, à ma douloureuse surprise, je finis par me convaincre qu'il disait vrai. » FK, р. 328.]

² БК, р. 378. [« [...] personne ne voulut le croire, bien qu'on l'écoutât avec une curiosité extraordinaire, comme un malade ; quelques jours après, on tomba d'accord que le malheureux était fou. » FK, р. 334.]

³ «сострадательно протянул прокурор, — но всё это, воля ваша, по-моему, лишь нервы... болезненные нервы ваши, вот что-с.» БК, р. 593. [« Je commence à vous comprendre, Dmitri Fiodorovitch, dit le procureur avec sympathie, mais, voyez-vous, tout ceci vient des nerfs... vous avez les nerfs malades. » FK, р. 517.]

⁴ «А про то, что Митя помешанный, так он и теперь точно таков, — с каким-то особенно озабоченным и таинственным видом начала вдруг Грушенька.» БК, р. 682. [« Quant à la folie de Mitia, elle ne l'a toujours pas quitté, commença Grouchegnka d'un air préoccupé, mystérieux. » FK, р. 595.]

⁵ «Он помешанный. Вы не знаете, что он помешался? У него горячка, нервная горячка!» БК, р. 717. [« Il est fou. Vous ne savez pas qu'il est devenu fou ? Il a la fièvre chaude, [...] » FK, р. 628.]

⁶ «Он болен, не верьте ему, он в белой горячке!» БК, р. 821. [« Il est malade, ne le croyez pas, il a la fièvre chaude ! » FK, р. 715.]

⁷ «Понимаю только, что ты сумасшедший.» БК, р. 746. [« Je comprends seulement que tu es fou » FK, р. 652.]

⁸ «Фу, черт, да и впрямь помешались!» БК, р. 428. [« Diable, ils sont toqués pour de bon ! » FK, р. 378.]

⁹ Jacques Catteau résume ainsi : « Dans *la Rumeur* du 16 février, Skabitchevski reprochait au romancier son penchant pour "l'élément psychiatrique" et pour les "libations d'huile d'olive" (formule ésopique pour le saint chrême). Dans *la Voix* du 8 mars, le critique anonyme daubait sur les personnages : seuls sont positifs les héros qui "n'ont que les textes sacrés à la bouche" tandis que les cultivés sont présentés "tantôt comme des vauriens, tantôt comme des malades mentaux". » (voir « note 10 », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 610.)

¹⁰ Jacques Madaule écrit par exemple dans son *Dostoïevski*, que « Fille d'une mère un peu toquée, et par instant fort comique, la veuve Khokhlov, on peut dire que Lise, qui a tout juste seize ans, est folle elle-même. » (*op. cit.*, p. 92.)

¹¹ C'est ainsi que Claudel, dans son *Journal*, écrit que Dostoïevski « ne sait comment finir et les personnages restent en l'air, le roman aussi. [...] Le personnage de Mme Kholkhlov est excellent. » (cité par Jean Richer, « Dostoïevski et Claudel », in *Dostoïevski et les Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 113.) Notons que Claudel apprécie un personnage qui, justement, retombe dans une psychologie schématique.

¹² André Gide déclare dans ses conférences sur le romancier russe : « Ce qu'on a surtout reproché à Dostoïevsky au nom de notre logique occidentale, c'est je crois, le caractère irraisonné, irrésolu et souvent presque irresponsable de 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 [...]. » (André Gide, « Allocution lue au Vieux-Colombier, pour la célébration du centenaire de Dostoïevski », in *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 67.)

[N]ous disons tout net : ce sont des fous, cependant ces fous ont leur logique, leur doctrine, leur code, leur dieu, et tout cela est plus enraciné en eux que n'importe quoi.¹

Cette réflexion suggère que Dostoïevski ne reconnaît pas la folie comme une condition irrémédiable : il serait possible de comprendre un fou à condition qu'on pénètre sa logique personnelle. Aussi cherche-t-il à explorer l'intériorité de l'homme à travers ses romans, et même à « trouver l'homme dans l'homme »² : refusant de créer des êtres crédibles ou vraisemblables, il étudie l'âme humaine de ses protagonistes et laisse de côté l'apparente logique de la psychologie romanesque. Dostoïevski déclare d'ailleurs être « un réaliste au sens le plus élevé, c'est-à-dire qu'il peïn[t] toutes les profondeurs de l'âme humaine. »³ L'idée que se fait Dostoïevski du réalisme le mène donc à une nouvelle conception de la psychologie. Ses protagonistes, aussi étranges soient-ils, sont des hommes réels et authentiques, à la différence de ceux des romanciers réalistes comme Tolstoï et Gontcharov, « qui ont peint des exceptions... tandis que chez moi la vie suit la règle générale... La vérité sera avec moi. »⁴ Car l'homme-type ne peut exister dans la vie réelle : il n'est qu'une fiction vraisemblable. Les êtres particuliers de Dostoïevski, eux, sont véridiques. Déjà dans la préface, « l'auteur » (qu'il soit Dostoïevski ou le narrateur fictif du roman) attire l'attention du lecteur sur la force de l'exceptionnel, trait caractéristique dans la psychologie de ses personnages. Selon lui, en voulant ériger un système, on rejette la spécificité de l'individu :

Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание, особенно когда все стремятся к тому, чтоб объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи.⁵

Il décrédibilise le fait de vouloir rationaliser le comportement de l'homme lequel n'est pas guidé par la raison et est qualifié de « бестолочи » (« bêtise » ou « absurdité »). Or, selon le narrateur des *Frères Karamazov*, c'est dans une psychologie particulière, hors des normes que peut se révéler l'essence de l'être humain :

[...] обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались...⁶

¹ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Konstantin Petrovitch Pobedonostsev », 19 mai 1879, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 619.

² « Tout en restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme. C'est un trait russe par excellence, et en ce sens je suis pleinement du peuple (car cette orientation qui est la mienne découle de la profondeur de l'esprit chrétien du peuple)... On m'appelle psychologue : c'est faux, je suis un réaliste au sens le plus élevé, c'est-à-dire que je peins toutes les profondeurs de l'âme humaine. » (Fiodor Dostoïevski, cité par Jacques Catteau, « Chronologie », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, p. 125.

³ Fiodor Dostoïevski, cité par J. Catteau, « Chronologie », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 3, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ БК, p. 9. [« Mais loin de conférer un droit à l'attention, l'étrangeté et l'originalité nuisent, surtout quand tout le monde s'efforce de coordonner les individualités et de dégager un sens général de l'absurdité collective. » FK, p. 1.]

⁶ БК, pp. 9-10. [« [...] il lui arrive [à l'original] de détenir la quintessence du patrimoine commun, alors que ses contemporains l'ont répudié pour un temps. » FK, p. 1.]

Le romancier russe prétend donc distinguer la nature humaine dans l'extraordinaire et l'exceptionnel. Cette authenticité de ses personnages est d'ailleurs peu à peu reconnue par la critique. En 1875, le romancier cite fièrement à sa femme un article de Strakhov :

On ne sait trop s'il s'agit d'un éloge, toujours est-il qu'il y est dit que, jusqu'à présent, on tenait les personnages de Dostoïevski partiellement pour fantastiques mais qu'il serait temps de se raviser et d'admettre qu'ils sont profondément réels, etc. dans le même genre.¹

De même, alors que la critique française, tout en admirant le romancier russe, considérait que ses romans étaient peuplés de personnages fantasques, Gide va à l'encontre des idées admises et affirme que, à la lecture des romans de Dostoïevski,

– et lors même que notre raison se refuse à y donner un assentiment total, – nous sentons qu'il vient de toucher quelque point secret « qui appartient à notre vie véritable. »²

La folie des personnages de Dostoïevski joue donc le rôle de révélateur d'une nature humaine plus complexe, mais également plus authentique³.

Car le roman souligne que cette folie n'est qu'apparente : la logique profonde de certains comportements est bien souvent exposée après coup. L'acte irraisonné de Sniégouïov qui piétine l'argent supposé sauver sa famille est ensuite expliqué par Aliocha et ainsi compris de Lise⁴. Certaines actions paraissent insensées pour les autres protagonistes du roman parce que les causes ne leur sont pas connues : lorsqu'Ivan avoue être un meurtrier, tous le croient fou⁵, tandis que le lecteur, mieux renseigné, comprend l'origine de cet aveu. Il en va de même pour la déclaration surprenante de Dmitri alors qu'on l'emmena⁶, laquelle s'explique par un songe qu'il a fait auparavant et dont seul le lecteur est informé. Ces passages suggèrent en creux que tous les actes qui semblent être signes de folie ont une justification cachée, même ceux que le lecteur ne peut s'expliquer *a priori*, comme le rejet d'Aliocha par Lise et le désir de cette dernière de s'offrir à Ivan ou de se faire souffrir. Dostoïevski pousse même son raisonnement jusqu'à faire remarquer que la véritable folie est en réalité la prétention de fonder l'homme sur des raisonnements rigoureux⁷.

¹ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Anna Grigorievna Dostoïevskaïa », 8 février 1875, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 231.

² André Gide, « Allocution lue au Vieux-Colombier, pour la célébration du centenaire de Dostoïevski », in *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 68.

³ Vincent Descombes suggère, lui, que « les personnages de Dostoïevski ne sont pas complexes parce qu'ils seraient psychologiquement des "compliqués", mais parce qu'ils sont engagés dans une histoire plus complexe que celle des personnages du roman français classique. » (*Proust, philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 271.) Ce serait la situation dépeinte qui causerait l'étrangeté des protagonistes.

⁴ Voir le chapitre I du livre V des *Frères Karamazov*.

⁵ « Успокойтесь, не помешанный, я только убийца! — начал опять Иван.» БК, p. 821. [« Rassurez-vous, je ne suis pas fou, je suis seulement un assassin ! reprit Ivan. » FK, p. 715.]

⁶ « Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех — пусть уж так будет решено теперь — из всех я самый подлый гад!» БК, p. 611. [« Messieurs, nous sommes tous cruels, tous des monstres, c'est à cause de nous que pleurent les mères et les petits enfants, mais parmi tous, je le proclame, c'est moi le pire ! » FK, p. 531.]

⁷ « Votre façon d'être raisonnable est tout à fait déraisonnable, car elle n'indiquera pas quoi faire d'une protestation de la personne, hormis un rapport despotique vis-à-vis d'elle. [...] Mais elle se rééduquera en quelque chose de raisonnable et la personne n'existera plus. [...] Toutes vos déductions se ramènent à cette nouvelle partie d'un intérêt médiocre

D'ailleurs, dans le roman, on constate que le procureur, à force de logique, suggère à Dmitri un comportement éthiquement répréhensible : demander à sa fiancée de l'argent pour fuir avec une autre¹. La logique appliquée sans limites pousse à des actes où la folie transparaît tout autant que dans ceux fondés sur l'instinct.

L'étrangeté des protagonistes s'avère donc révélatrice de vérités humaines négligées par la littérature réaliste et celle traditionnelle, lesquelles créent leurs protagonistes à partir d'un système psychologique simpliste et rationnel quand l'homme est en réalité un être de passions et d'instincts.

Au sein de la *Recherche*, Proust propose lui aussi une réflexion sur la folie et sur sa capacité à révéler des vérités psychologiques. Dans la leçon sur Dostoïevski que le héros donne à Albertine dans *La Prisonnière*, le jeune homme partage ses réflexions concernant l'apparente folie de ces personnages. Bien qu'il reconnaisse que les femmes de l'auteur russe sont « aussi originales, aussi mystérieuses, non pas seulement que les courtisanes de Carpaccio, mais que la Bethsabée de Rembrandt »², que « cette préoccupation de l'assassinat a quelque chose d'extraordinaire [...] qui [le lui] rend très étranger »³, et que « cet incroyable cortège [des personnages de Dostoïevski], c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple *La Ronde de la nuit* de Rembrandt »⁴, il affirme pourtant, immédiatement après, que cette humanité « est à la fois pleine de vérités, profonde et unique, n'appartenant qu'à Dostoïevski »⁵. Car, si elle paraît fantastique, suggère-t-il à Albertine, peut-être n'est-ce que « par l'éclairage et le costume »⁶ et peut-être est-elle « au fond courante »⁷. Le caractère extraordinaire, fantasque et fou de l'humanité dépeinte par l'auteur russe dépendrait donc du point de vue où l'on se place pour l'observer et de la façon dont elle est représentée. Le héros de la *Recherche* souligne ensuite que ces protagonistes « révèlent des aspects vrais de l'âme humaine ! »⁸ La folie apparente des personnages de Dostoïevski donnerait donc à voir des vérités profondes et leur extravagance ne les empêcherait pas d'avoir une portée véridique générale. Le héros propose

que me donnera votre raison. Mais ni vous ni votre science ne démontreront que cela épuise toute la personne de l'homme. » Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 25.

¹ «[...] почему бы вам, ввиду вашего тогдашнего положения, столь ужасного, как вы его рисуете, не испробовать комбинацию, столь естественно представляющуюся уму, то есть после благородного признания ей в ваших ошибках, почему бы вам у ней же и не попросить потребную на ваши расходы сумму, в которой она, при великодушном сердце своем и видя ваше расстройство, уж конечно бы вам не отказала, особенно если бы под документ, или, наконец, хотя бы под такое же обеспечение, которое вы предлагали купцу Самсонову и госпоже Хохлаковой?» *БК*, p. 594. [« Ensuite, étant donné votre terrible situation, pourquoi n'avoir pas tenté une combinaison qui semble toute naturelle ? Après avoir avoué noblement vos fautes, vous lui auriez demandé la somme dont vous aviez besoin ; vu la générosité de cette personne et votre embarras, elle ne vous aurait certainement pas refusé, surtout en lui proposant les gages offerts au marchand Samsonov et à Mme Khokhlakov. » *FK*, p. 517.]

² *P*, p. 879.

³ *Ibid.*, p. 881.

⁴ *Ibid.*, pp. 881-882.

⁵ *Ibid.*, p. 882.

⁶ *Ibid.*, p. 882.

⁷ *Ibid.*, p. 882.

⁸ *Ibid.*, p. 882.

par ailleurs une explication de la dualité de certains protagonistes : selon lui, « l'amour-propre et l'orgueil » sont à l'origine de comportements jugés contradictoires et insensés.

On dirait que pour [Dostoïevski] l'amour et la haine la plus éperdue, la bonté et la trahison, la timidité et l'insolence ne sont que deux états d'une même nature, l'amour-propre, l'orgueil empêchant [...] le capitaine dont Mitia tira la barbe, Krassotkine, l'ennemi-ami d'Aliocha, de se montrer « tels » qu'ils sont en réalité.¹

Après avoir cherché à les comprendre, le héros de la *Recherche* attribue une cause aux comportements étonnants de ces protagonistes. Or, cette dualité constante sur laquelle insiste le narrateur s'observe également chez lui, qui aime et n'aime pas Albertine, qui la couvre de tendresses pour la trahir ensuite. Ainsi lorsqu'il dit :

Tout cela me semble aussi loin de moi que possible, à moins que j'aie en moi des parties que j'ignore, car on ne se réalise que successivement.²

il suggère à la fois que ces protagonistes peuvent entrer en résonance avec lui, et qu'ils ne l'ont pas encore fait, ne se rendant peut-être pas compte qu'il a effectivement une interprétation personnelle de leur attitude. Ces considérations du héros insistent donc sur le fait que l'étrangeté et la démente des protagonistes dostoïevskiens sont porteuses d'une indéniable véracité. Ce qu'on appelle « folie » serait finalement l'occasion d'entrer plus profondément dans l'âme humaine.

Et, comme *Les Frères Karamazov*, bien que de façon moins directe, *À la recherche du temps perdu* montre qu'un comportement original est souvent expliqué par la folie. Tout au long du roman, l'accusation de démente demeure suspendue au-dessus de la tête de plusieurs protagonistes, lesquels finissent souvent par être taxés de fous par le narrateur ou par une autre personne. Le recours fréquent d'Andrée à la calomnie provient de « haines courtes et folles »³, Morel est « neurasthénique »⁴ et Charlus a des « colères de fou »⁵. De même, la santé mentale d'Albertine est mise en doute à deux reprises. Alors qu'Andrée rappelle l'extrême impulsivité de son amie⁶, elle l'explique par une maladie physiologique :

[D]epuis qu'elle avait eu la fièvre typhoïde [...] c'était un vrai cerveau brûlé. Tout à coup elle se dégoûtait de ce qu'elle faisait, il fallait changer à la minute même, et elle ne savait sans doute pas elle-même pourquoi.⁷

Cette attitude incompréhensible d'Albertine, Andrée ne considère pas qu'elle soit naturelle : celle-ci serait due à une véritable maladie. L'accusation de démente, ici, demeure suspendue. La folie d'Albertine est également suggérée en creux par le narrateur. Après que celui-ci a assisté à la

¹ *Ibid.*, p. 882.

² *Ibid.*, p. 881.

³ *Ibid.*, p. 569.

⁴ *Ibid.*, p. 699.

⁵ *Ibid.*, p. 820.

⁶ « Vous rappelez-vous la première année où vous êtes venu à Balbec [...] ? Un beau jour elle s'est fait envoyer une dépêche qui la rappelait à Paris, c'est à peine si on a eu le temps de faire ses malles. Or elle n'avait aucune raison de partir. Tous les prétextes qu'elle a donnés étaient faux. [...] Souvent je lui en ai reparlé depuis. Elle disait elle-même qu'elle ne savait pas pourquoi elle était partie [...] » *AD*, pp. 199.

⁷ *Ibid.*, p. 199.

rupture violente entre Morel et la nièce de Jupien, il affirme sans hésitation que Morel est « fou »¹. Puis il cherche à comprendre comment le baron de Charlus a pu ignorer sa démente :

La beauté de Morel, sa platitude, sa fierté, avaient dû détourner le baron de chercher si loin jusqu'aux jours des mélancolies où Morel accusait M. de Charlus de sa tristesse, sans pouvoir fournir d'explications, l'insultait de sa méfiance à l'aide de raisonnements faux mais extrêmement subtils, le menaçait de résolutions désespérées au milieu desquelles persistait le souci le plus retors de l'intérêt le plus immédiat. Tout ceci n'est que comparaison. Albertine n'était pas folle.²

Le tableau que peint le narrateur de la relation de Morel et Charlus résonne fortement avec celle qu'il pense avoir avec Albertine. Or, sa précision finale, plutôt que de calmer les soupçons du lecteur, les renforce : car non seulement elle permet de comprendre que le narrateur trouve de nombreuses similitudes entre sa relation avec Albertine et celle de Charlus avec Morel, ce qui nous éclaire sur sa conception des choses, mais de plus elle prend presque une intonation ironique. Le narrateur suggère-t-il qu'Albertine est folle, ou au contraire, souhaite-t-il se convaincre que celle-ci ne l'est pas ? Quoi qu'il en soit, l'apparente illégitimité de la colère de Morel contre Charlus paraît au narrateur un symptôme de folie et c'est peut-être le fait que, selon lui, l'exaspération d'Albertine envers lui est infondée qui lui suggère qu'elle aussi est démente. Or, le lecteur, lui, peut tout à fait concevoir que la jeune fille soit en colère contre le narrateur : la constante surveillance dont elle est l'objet et les soupçons incessants du héros expliquent sans difficulté les réactions d'Albertine. Et les raisonnements de cette dernière, reprochant au héros sa méfiance, ne semblent pas « faux » ni « extrêmement subtils ». On constate donc que la folie joue le rôle d'une explication commode pour un homme qui ne comprend pas le point de vue d'autrui. Ce passage met d'ailleurs en lumière le fait que le narrateur paraît lui-même à la limite de la folie. Car les stratégies qu'il met en place pour garder Albertine chez lui dévoilent un esprit retors, voire tortueux. Il insiste d'ailleurs sur sa dualité sans trop de gêne à l'occasion de sa fausse rupture avec la jeune fille :

Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les secondes, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou.³

Le narrateur souligne donc que son récit donne l'explication d'un comportement apparemment dément. Du point de vue d'Albertine ou de quiconque, le héros paraît « fou » : ses actes contredisent ses propos et semblent inexplicables. Seul le lecteur, connaissant ses pensées, s'explique son attitude. Le narrateur insiste ici sur le fait qu'un comportement « dément » obéit en

¹ « [...] M. de Charlus avait dû ignorer au début que Morel était fou. » *P*, p. 686.

² *Ibid.*, p. 686.

³ *Ibid.*, p. 850.

réalité à une cohérence invisible pour autrui. Cette observation se reflète d'ailleurs dans le roman avec, par exemple, le baron de Charlus qui, après avoir été rejeté par Morel, « écrit des lettres terribles à plusieurs “fidèles” entièrement innocents et qui le crurent fou ».¹ Or, ces missives s'expliquent par la recherche frénétique du responsable de sa rupture avec Morel : cette apparente folie obéit à une cohérence dissimulée. Francis Jammes loue d'ailleurs chez Proust « cet inattendu des caractères, si *logique* dans son apparent illogisme »². Notons que l'intérêt du soupçon de folie, chez Proust comme chez Dostoïevski, est qu'il demeure invérifiable : cela donne une résonance infinie, non limitée, au personnage, une sorte de vie au-delà de l'œuvre.

La *Recherche* souligne ainsi en filigrane l'erreur de considérer la folie comme la seule explication d'un comportement obéissant à une logique inconnue. Proust parviendrait donc lui aussi à exprimer des vérités sur l'homme tout à fait justes à travers des personnages aux comportements parfois incompréhensibles si étudiés à travers le prisme de la psychologie littéraire traditionnelle, à la limite de la « folie »³.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, à la différence des deux autres romans de notre corpus, aucun personnage n'est considéré comme tout à fait fou, mais plusieurs comportements étonnent et suggèrent une instabilité mentale. On peut penser à l'obsession de La Pérouse pour un petit bruit dans le mur de sa chambre à la pension Azaïs⁴, à la panique folle de Laura lorsqu'elle prend conscience de sa grossesse⁵, ou encore à l'étrange crise religieuse d'Armand au pied du lit de sa sœur⁶. Et ainsi, dans *Les Faux-monnayeurs* comme dans *Les Frères Karamazov* et la *Recherche*, accuser quelqu'un de folie parce qu'on ne parvient pas à le comprendre est un comportement répandu. Aux yeux de chacun, sauf peut-être à ceux de Bronja, Boris semble fou, ou du moins à la limite de l'être : il prononce des mots qui n'ont pas de sens⁷, fait des réponses contradictoires⁸ et exprime des pensées dont la

¹ *P*, p. 822.

² Lettre de Francis Jammes adressée à Marcel Proust, citée par ce dernier dans une lettre à Henri Ghéon du 2 janvier 1914, in Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, p. 656.

³ Maurice Bardèche écrit ainsi que « Proust nous peint des fous, mais des fous auxquels nous ressemblons, toutefois. Leurs obsessions les font délirer, mais ce délire n'est qu'un agrandissement pathologique de nos propres dérapages. [...] Et ainsi, à cause de nous dont nous ne sommes pas sûrs et à cause des autres qui parfois nous effraient, il y a des moments où nous reconnaissons, avec une sorte de terreur, que Proust est *vrai* et qu'il y a une correspondance entre les scènes qu'il nous décrit et notre vie apparemment disciplinée. » (*Marvel Proust romancier*, t. II, *op. cit.*, p. 247.)

⁴ « Figurez-vous que, contre mon lit, dans la muraille, à la hauteur de ma tête précisément, il y a quelque chose qui fait du bruit. » *FM*, p. 344.

⁵ « Il m'a dit que pendant le trajet de Pau à Paris, il a cru qu'elle devenait folle. [...] Elle ne lui avait rien dit depuis le matin ; il avait dû s'occuper de tout, pour le départ ; elle se laissait faire ; elle semblait n'avoir plus conscience de rien. Il lui a pris les mains ; mais elle regardait fixement devant elle, hagarde, comme sans le voir, et ses lèvres s'agitaient. Il s'est penché vers elle. Elle disait : “Un amant ! Un amant ! J'ai un amant !” Elle répétait cela sur le même ton ; et toujours le même mot revenait comme si elle n'en connaissait plus d'autres... » *Ibid.*, p. 57.

⁶ « Il sourit d'abord, puis, au pied du lit, parmi les couvertures rejetées, soudain s'agenouille. [...] Une indicible émotion l'étreint. Ses lèvres tremblent... Il aperçoit sous l'oreiller un mouchoir taché de sang ; il se lève, s'en empare, l'emporte et, sur la petite tache ambrée, pose ses lèvres en sanglotant. » *Ibid.*, p. 295.

⁷ « Vibroskomenopatof. Blaf blaf. » *Ibid.*, p. 173.

⁸ « Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas. » *Ibid.*, p. 172.

logique échappe au lecteur¹. Cependant, Sophroniska, qui cherche à comprendre le jeune homme pour pouvoir l'aider, ne définit pas la maladie de Boris par la simple folie :

Il souffre d'une quantité de petits troubles, de tics, de manies, qui font dire : c'est un enfant nerveux, et que l'on soigne d'ordinaire par le repos au grand air et par l'hygiène.²

Cependant, alors qu'elle l'avait d'abord présenté comme un malade, elle se reprend :

Invention, imagination malade... Non ! ce n'est pas cela.³

Boris n'est donc pas fou, mais suit simplement une logique de pensée qui lui est propre. Celle-ci se révèle dans ses rêves, lieu où, selon la doctoresse, « les images qui se proposent à nous échappent au contrôle de notre raison. »⁴

Elles se groupent et s'associent, non plus selon la logique ordinaire, mais selon une mystérieuse exigence intérieure [...].⁵

L'illogisme de certaines associations correspond donc en réalité à une cohérence cachée et ainsi, Sophroniska affirme que les « divagations »⁶ du garçon sont plus instructives que « la plus intelligente analyse du plus conscient des sujets. »⁷ Finalement, tout comme le roman de Dostoïevski et celui de Proust, *Les Faux-monnayeurs* suggèrent que les comportements insolites ont une logique différente, qui n'est pas accessible à autrui. Par exemple Olivier, après sa réaction violente face à Dhurmer a également « l'air d'un fou »⁸ aux yeux de ceux qui n'ont pas eu le même point de vue de la scène que lui.

Ceux qui n'avaient pas entendu les propos injurieux de Dhurmer, ne s'expliquaient pas bien la brusque agression d'Olivier. Il paraissait avoir perdu la tête. S'il avait su garder son sang-froid, Bernard l'aurait approuvé ; il n'aimait pas Dhurmer ; mais il reconnaissait qu'Olivier avait agi comme un fou et semblait s'être donné tous les torts.⁹

On constate que cette « folie » d'Olivier n'est que superficielle (celle-ci s'explique aisément), mais que l'absence de raison apparente suffit à ce que de nombreuses personnes qualifient l'attitude d'Olivier de démente. Éclairé par cette péripétie, son inexplicable suicide a également une raison d'être : au lecteur de la chercher. La Pérouse semble lui aussi au bord de la folie aux yeux d'Édouard, à partir de sa troisième visite. En effet, le vieillard blâme avec véhémence sa femme qu'il juge responsable de tous ses maux ; et même, il assure qu'elle est démente :

Elle devient complètement folle ! Elle ne sait plus quoi inventer. [...] depuis très longtemps... depuis que je la connais. Mais se reprenant presque aussitôt : —Non ; à vrai dire c'est seulement avec l'éducation de

¹ « Oui, non, pas ce bout-là. Attends que je l'essuie. / – Pourquoi ? / – J'y ai touché. » *Ibid.*, p. 174.

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ « Tu as l'air d'un fou. » *Ibid.*, p. 292.

⁹ *Ibid.*, p. 293.

mon fils que cela a commencé à se gâter.¹

On remarque que La Pérouse accuse son épouse de folie parce qu'elle diffère de lui dans certaines de ses idées, la première étant l'éducation à donner à leur fils. Son incapacité à la comprendre le pousse alors à la juger insensée. Ce sont d'ailleurs ces reproches exaltés envers sa compagne qui font penser à Édouard que le vieux professeur de piano « n'était pas en parfait équilibre avec lui-même »². Accuser quelqu'un de folie sans autre justification que son incompréhension peut au bout du compte paraître également dément. L'exaltation paranoïaque du vieillard semble, en effet, exagérée et donc suspecte. Mais notons qu'Édouard ne parvient pas non plus à comprendre La Pérouse. À la pension Vedel, il considère que « le ver s'installe au cœur du fruit »³, notamment parce qu'il n'entend pas le petit bruit dont parle le vieux professeur de piano⁴. *Les Faux-monnayeurs* dépeignent ainsi de nombreuses scènes d'incompréhension entre différents protagonistes. Citons encore Olivier qui reste perplexe devant le comportement du jeune Cob-Lafleur, lequel va à l'encontre de ses intérêts en se moquant de Passavant, tandis qu'Armand, lui, le comprend⁵. Ce dernier ironise d'ailleurs sur le jugement rationnel qu'Olivier applique à cette attitude insensée⁶ : pour comprendre l'homme, et ainsi Cob-Lafleur, il ne faut pas chercher à y distinguer une logique conventionnelle. Armand exige d'ailleurs d'Olivier la même démarche (abandonner toute tentative d'explication logique) lorsqu'il s'ouvre à lui :

Explique ça comme tu pourras, dit-il, [...]. [...] Ne cherche pas à comprendre.⁷

Les comportements en apparence déviants des protagonistes des *Faux-monnayeurs* auraient donc toujours une explication même si celle-ci ne correspond pas à une logique rationnelle ou conventionnelle⁸. La « folie » ne serait alors qu'un concept creux masquant l'existence d'un système cohérent propre à chacun, bien différent de celui généralement dépeint en littérature.

Et en effet, les rapports, logiques en apparence, entre un sentiment et une attitude, sont remis en question dans le roman : souvent, d'une émotion résulte un acte opposé à celui attendu.

¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

² *Ibid.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 345.

⁴ « Je prêtai l'oreille et, longuement, tendis mon attention. Mais, malgré la meilleure volonté du monde, ne parvins à distinguer rien. » *Ibid.*, p. 344.

⁵ « Mais pourquoi est-ce que ton Lafleur a fait cela ? demanda Olivier après un silence. D'après ce que tu me dis, il avait grand besoin de cette place. / – [...] Lafleur... le luxe de Passavant l'a dégoûté ; son élégance, ses manières aimables, sa condescendance [...]. Oui ça lui a levé le cœur, et j'ajoute que je comprends ça... » *Ibid.*, p. 355.

⁶ « – Il faut tout de même admettre, mon vieux, qu'il y a des gens qui éprouvent le besoin d'agir contre leur propre intérêt. » *Ibid.*, p. 355.

⁷ *Ibid.*, p. 359.

⁸ Gide regrette d'ailleurs que l'homme ne parvienne pas à accepter qu'un acte puisse être tout à fait spontané et libre. Il ironise sur le fait qu'on préfère alors expliquer son attitude par les astres : « Il est tellement impossible d'imaginer un homme complètement échappé à toutes les influences naturelles et humaines, que, lorsqu'il s'est présenté des héros qui paraissent ne rien devoir à l'extérieur, dont on ne pouvait expliquer la marche, dont les actions, subites, et incompréhensibles aux profanes, étaient telles qu'aucun mobile humain ne les semblait déterminer — on préférerait, après leur réussite, croire à l'influence des *astres*, tant il est impossible d'imaginer quelque chose d'humain qui soit complètement, profondément, foncièrement spontané. » (André Gide, « De l'influence en littérature », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 404)

C'est l'intense bonheur d'Olivier qui l'aurait conduit à tenter de se suicider, c'est le respect qu'Armand ressent pour Rachel qui le pousse à la faire souffrir¹, tout comme il accepte la place que lui offre Passavant parce que ce dernier le dégoûte². Or, Gide écrit dans son *Journal* en 1922 : « C'est par sa contradiction qu'un être nous intéresse et témoigne de sa sincérité. »³ Tout comme la musique moderne dont La Pérouse dit qu'elle a pour seul but de faire admettre quelque chose d'inacceptable⁴, *Les Faux-monnayeurs* mettent en avant le contraste de la nature humaine : le lecteur doit accepter qu'un discours ou un comportement qui lui semblait jusqu'alors absurde soit en réalité porteur de vérité. Jouant lui aussi avec l'apparente contradiction, voire l'apparente folie des personnages, le roman va à l'encontre de la psychologie romanesque traditionnelle et rappelle que la nature humaine ne peut être uniquement fondée sur des principes rationnels⁵.

On constate ainsi que *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* présentent tous trois la folie ou l'extravagance comme une explication générique sans vérité : chaque acte en apparence « fou » dans les romans de notre corpus a en réalité une raison d'être tout à fait légitime. Celle-ci n'est tout simplement pas apparente au premier regard ou bien ne correspond pas aux attentes d'autrui. Or, traiter quelqu'un de fou c'est considérer vain tout effort pour le comprendre. Les romans de notre corpus font ainsi en sorte que le lecteur accepte que certains actes en apparence insensés soient authentiques et humains. Leurs protagonistes dévient souvent de la norme psychologique : refusant de ne proposer à leur lecteur que des caractères types, Dostoïevski, Proust et Gide défient la représentation habituelle et simpliste de l'esprit humain des romans réalistes, naturalistes, socialistes ou même psychologiques. L'excentricité, la bizarrerie ou la démence sont finalement autant d'occasions offertes au lecteur d'explorer les profondeurs de l'âme humaine. Est-ce à dire que les romans de notre corpus proposent un nouveau système psychologique, fondé sur l'instinct, remplaçant celui traditionnel, fondé sur la logique ?

(c) Comprendre et expliquer l'homme : un rêve impossible ?

Loin de chercher à établir de nouvelles lois psychologiques générales, valables pour tous et toutes, les romanciers de notre corpus présentent plutôt une vision résignée en ce qui concerne la

¹ « Rachel est, je crois bien, la seule personne de ce monde que j'aime et que je respecte. Je la respecte parce qu'elle est vertueuse. Et j'agis toujours de manière à offenser sa vertu. » *FM*, p. 359.

² « Et pourquoi acceptes-tu de lui cette place, si tu le trouves si dégoûtant ? / – Parce que précisément j'aime ce qui me dégoûte... » *Ibid.*, p. 355. De même, Armand refuse de se soigner pour pouvoir se dire par la suite « trop tard ». À propos de ce comportement qui surprend Olivier, Armand affirme : « c'est bête ! Et si humain, mon cher, si humain... » (*Ibid.*, p. 360.)

³ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 745.

⁴ « Avez-vous remarqué, que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ? » *Ibid.*, p. 162.

⁵ Pierre Masson signale que Gide rappelle également à Barrès que « rien n'est aussi simple qu'on le croit et que, là aussi, il faut s'abstenir de juger. » (*Lire Les Faux-Monnayeurs*, *op. cit.*, p. 45.)

capacité de l'homme à expliquer et comprendre clairement autrui. Leurs œuvres ne proposent pas au lecteur de remplacer le système psychologique traditionnel par un autre. Loin de présenter une nouvelle théorie de la nature humaine, les romans de notre corpus remettent en question le fait même de parvenir à comprendre et à expliquer totalement l'homme.

i L'incapacité de l'homme à connaître la nature humaine.

À travers les pérégrinations de leurs protagonistes, Dostoïevski, Proust et Gide insistent sur le mystère de l'âme humaine, suggérant ainsi au lecteur qu'il est très difficile non seulement de connaître tout à fait autrui, mais aussi de se comprendre soi-même.

Cette idée se voit développée dans *Les Frères Karamazov* à travers plusieurs éléments. Tout d'abord, l'échec systématique de la justice illustre l'incapacité de l'homme (juges et jurés) à appréhender la nature d'autrui (en l'occurrence les accusés). En témoignent l'incompréhension des enquêteurs et de l'avocat face au comportement de Dmitri et la condamnation du jeune homme pour un crime qu'il n'a pas commis. De plus, au sein du récit, il est fréquent qu'un protagoniste ne parvienne pas à comprendre les actes ou les émotions d'autrui. Kolia avoue ignorer les causes de l'attaque d'Ilioucha¹ ; Fiodor Pavlovitch reconnaît ne pas comprendre son deuxième fils² ; lors de son aveu public, Ivan affirme à l'audience qu'elle ne le connaît pas³ et Catherine Ivanovna, elle aussi, soutient à Aliocha qu'il ignore tout d'elle⁴.

De même, le narrateur souligne plusieurs fois l'impossibilité d'imaginer de façon juste les émois d'un autre, notamment lorsqu'il remet en question ses propres hypothèses. Alors que Dmitri est emmené par la police, il écrit :

У Мити мелькнуло было вдруг, что вот этот «мальчик» сейчас возьмет его под руку, уведет в другой угол и там возобновит с ним недавний еще разговор их о «девочках». Но мало ли мелькает совсем посторонних и не идущих к делу мыслей иной раз даже у преступника, ведомого на смертную казнь.⁵

En soulignant que les pensées du jeune homme sont impossibles à deviner avec certitude, et ce après les avoir exposées, il présente ses propres paroles comme potentiellement erronées. De même, il fait remarquer, lors de ses réflexions sur le « vrai jaloux », qu'« on ne peut s'imaginer

¹ «Но он вдруг встретил мой взгляд: что ему показалось — не знаю, но он выхватил перочинный ножик, бросился на меня и ткнул мне его в бедро, вот тут, у правой ноги.» *БК*, p. 642. [« Il rencontra mon regard, j'ignore ce qu'il s'imagina, mais il saisit un canif, se jeta sur moi et me le planta dans la cuisse droite. » *FK*, p. 559.]

² «Да я Ивана не признаю совсем. [...] Не наша совсем душа.» *БК*, p. 215. [« D'ailleurs, je renie Ivan, je ne le comprends pas. [...] Son âme n'est pas faite comme la nôtre. » *FK*, p. 190.]

³ «Не знаете вы меня!» *БК*, p. 822. [« Vous ne me connaissez pas ! » *FK*, p. 716.]

⁴ «Вы не знаете еще меня, Алексей Федорович, [...]» *БК*, p. 717. [« Vous ne me connaissez pas encore, Alexéï Fiodorovitch. » *FK*, p. 627.]

⁵ *БК*, p. 612. [« Il sembla tout à coup à Mitia que ce "gamin" allait le prendre sous le bras, l'emmener dans un coin et continuer leur récente conversation sur les "fillettes". Mais qui sait les idées intempestives qui viennent parfois à un criminel qu'on mène au supplice. » *FK*, p. 532.]

l'infamie et la dégradation dont un jaloux est capable de s'accommoder sans aucun remords. »¹

Certains personnages font également erreur lorsqu'ils essaient de comprendre autrui. On peut penser à Rakitine qui se trompe sur les pensées d'Aliocha lorsque Grouhegnka est assise sur ses genoux², ou à Dmitri qui interprète mal la rougeur de son jeune frère³. De cette façon, *Les Frères Karamazov* suggèrent qu'il est impossible d'imaginer exactement ce que ressent un autre que soi. Dostoïevski formule d'ailleurs cette idée dans ses derniers carnets⁴ et place une pensée similaire dans la bouche d'Ivan qui affirme qu'« un autre ne pourra jamais connaître à quel point je souffre, car c'est un autre et pas moi. »⁵ Mais même cette affirmation semble ambitieuse car, comme le récit des *Frères Karamazov* l'illustre, les hommes se trompent souvent sur eux-mêmes. Dmitri se révèle éprouver « un amour plus élevé qu'il ne le croyait »⁶ pour Grouhegnka, Katia avoue ne pas se connaître⁷, Fiodor Pavlovitch n'ose pas se découvrir « au naturel »⁸, Aliocha ne s'explique pas certaines de ses paroles⁹ et Ivan ignore les raisons de ses agissements¹⁰. Le roman de Dostoïevski est ainsi relativement défaitiste en ce qui concerne la capacité de l'homme à explorer ses propres abîmes¹¹. Que ce soit dans l'art ou dans la vie quotidienne, la nature humaine semble condamnée à demeurer un mystère.

¹ FK, p. 407. [«Невозможно даже представить себе всего позора и нравственного падения, с которыми способен ужиться ревнивец безо всяких угрызений совести.» БК, р. 461.] Le narrateur ajoute également : « On a peine à se figurer les compromis et l'indulgence dont certains [jaloux] sont capables. » (FK, p. 407) [«[...] трудно представить себе, с чем может ужиться и примириться и что может простить иной ревнивец!» БК, р. 461.]

² «Но не то в нем было, чего мог бы ждать и что мог бы вообразить в нем теперь, например, хоть Ракитин, плотоядно наблюдавший со своего места.» БК, р. 424. [«[...] mais il n'éprouvait pas ce que pouvait imaginer Rakitine, qui l'observait d'un air égrillard.» FK, р. 375.]

³ «Это ты оттого, что я покраснел, — вдруг заметил Алеша. — Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты. / — Ты-то? Ну, хватил немного далеко.» БК, р. 138. [« Tu fais allusion à ma rougeur, déclara soudain Aliocha. Ce ne sont pas tes paroles ni même tes actions qui me font rougir. Je rougis d'être pareil à toi. / — Toi ? Tu vas un peu loin. » FK, р. 119.]

⁴ « Il y a des endroits dans mon cœur qu'apparemment ne peut comprendre un juge. » Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 115.

⁵ FK, p. 257. [«[...] другой никогда ведь не может узнать, до какой степени я страдаю, потому что он другой, а не я [...].» БК, р. 290.]

⁶ FK, p. 407 [«[...] в любви его к этой женщине заключалось нечто гораздо высшее, чем он сам предполагал, [...].» БК, р. 462.]

⁷ [«[...] да и я еще не знаю себя.» БК, р. 717. [« Moi non plus je ne me connais pas. » FK, р. 627.]

⁸ «О, этого много, слишком много, но — с умилением принимаю! Знаете, благословенный отец, вы меня на натуральный-то вид не вызывайте, не рискуйте... до натурального вида я и сам не дойду. Это я, чтобы вас охранить, предупреждаю. Ну-с, а прочее всё еще подвержено мраку неизвестности, [...].» БК, р. 57. [« Savez-vous, mon vénéré Père, ne me poussez pas à me montrer au naturel, c'est trop risqué... Je n'irai pas moi-même jusque-là ; ce que je vous en dis, c'est pour vous mettre en garde. La suite est encore enfouie dans les ténèbres de l'inconnu [...]. » FK, р. 43.]

⁹ «Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее.» БК, р. 270. [« Il y avait dans ces brusques paroles quelque chose de mystérieux, de trop subjectif peut-être, que lui-même ne s'expliquait pas et qui le tourmentait. » FK, р. 239.]

¹⁰ [«[...] а для чего он всё это проделывал, для чего слушал — конечно, и сам не знал.» БК, р. 337. [« [...] lui-même ignorait pourquoi il agissait ainsi. » FK, р. 297.]

¹¹ Michel Zérafra parle lui du « paradoxe dostoïevskien » qui serait que « l'homme est trop psychiquement déterminé pour qu'existe en lui une vérité psychologique analysable ; il est trop social. » Le personnage dostoïevskien ne peut pas être séparé entre un être social et un être psychologique comme celui balzacien. (*Personne et personnage, op. cit.*, p. 370.)

Cette perspective sur la nature humaine semble avoir influencé la pensée de Marcel Proust puisque la *Recherche* dépeint régulièrement l'incapacité de l'homme à connaître autrui. Le narrateur, devant son impuissance à comprendre Albertine, tient en effets des propos pessimistes :

Les chimistes au moins disposent de l'analyse ; les malades souffrant d'un mal dont ils ne savent pas l'origine peuvent faire venir le médecin. Et les affaires criminelles sont plus ou moins débrouillées par le juge d'instruction. Mais les actions déconcertantes de nos semblables, nous en découvrons rarement les mobiles.¹

L'homme ne parviendrait donc guère à discerner les causes véritables des actions d'autrui et cette recherche ne peut aboutir à une certitude, à la différence d'autres domaines comme la médecine et la justice, dont, cependant, le narrateur rappelle les erreurs possibles. Alors qu'au sein du roman, ces deux disciplines sont toutes deux déconsidérées², on peut même voir une certaine ironie dans ces propos du narrateur : dans ce qui se rapporte à l'homme, il est très difficile d'atteindre des réponses justes. Il affirme ainsi qu'une incompréhension fondamentale existe entre tous car chacun ignore nécessairement « une partie de ce qui est dans l'autre »³, paroles qui rappellent celles d'Ivan Karamazov lorsqu'il affirme que personne ne peut véritablement comprendre autrui. C'est ainsi que, dans *La Prisonnière*, Bloch se trompe sur les raisons qui retiennent le héros chez lui et le narrateur reconnaît qu'il est « fort excusable »

car la réalité, même si elle est nécessaire, n'est pas complètement prévisible, ceux qui apprennent sur la vie d'un autre quelque détail exact en tirent aussitôt des conséquences qui ne le sont pas et voient dans le fait nouvellement découvert l'explication de choses qui précisément n'ont aucun rapport avec lui.⁴

Chacun interprète de nouveaux éléments selon son point de vue et ainsi fausse les mobiles originels des gestes d'autrui. De même, le narrateur est incapable de connaître entièrement Albertine. En tentant de la comprendre, il la juge d'après lui-même. Or, puisque lui ment souvent pour exprimer « le contraire de la vérité »⁵, il ne parvient pas à faire confiance à ses paroles. Jamais un protagoniste de la *Recherche* ne parvient à appréhender complètement l'intériorité d'un autre.

Et même, le narrateur soutient qu'il est également chimérique de penser se déchiffrer soi-même. Il illustre cette idée en avouant que, lors de son aventure avec Albertine il « ne connaissai[t]

¹ *P*, p. 821.

² Il suffit de penser à la mort de Bergotte, tué par le conseil des médecins dans *La Prisonnière*, ou à l'erreur judiciaire dont le héros est victime dans *Albertine disparue*.

³ « Et sans doute il en est toujours ainsi quand deux êtres sont face à face, puisque chacun d'eux ignore une partie de ce qui est dans l'autre, même ce qu'il sait il ne peut en partie le comprendre, [...] » *P*, p. 846.

⁴ *Ibid.*, p. 520.

⁵ « Enfin, pour l'objection qu'on pourrait opposer à cette deuxième hypothèse — l'informulée — que tout ce qu'Albertine me disait toujours signifiait au contraire que sa vie préférée était la vie chez moi, le repos, la lecture, la solitude, la haine des amours saphiques, etc., il serait inutile de s'arrêter à cette objection. Car si de son côté Albertine avait voulu juger de ce que j'éprouvais par ce que je lui disais, elle aurait appris exactement le contraire de la vérité, puisque je ne manifestais jamais le désir de la quitter quand je ne pouvais pas me passer d'elle, [...]. Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. » *Ibid.*, pp. 849-850.

qu'imparfaitement la nature suivant laquelle [il] agissai[t]. »¹ Ce n'est que des années plus tard, lorsque son regard d'auteur analyse de façon rétrospective ses actions, qu'il est à même de connaître la « vérité subjective » du passé. Le narrateur souligne ici la difficulté à se comprendre.

Notre moindre désir bien qu'unique comme un accord, admet en lui les notes fondamentales sur lesquelles toute notre vie est construite. Et parfois si nous supprimions l'une d'elles, que nous n'entendons pas pourtant, dont nous n'avons pas conscience, qui ne se rattache en rien à l'objet que nous poursuivons, nous verrions pourtant tout notre désir de cet objet s'évanouir. Il y avait beaucoup de choses que je ne cherchais pas à dégager dans l'émoi que j'avais à courir à la recherche des Vénitiennes.²

Son « moi » passé agissait sans avoir conscience de la complexité de tous ses mobiles, et seul un regard rétrospectif lui permet de les entrevoir. En dévoilant la complexité de l'intériorité humaine, comparée ici à une musique résultant d'un accord délicat, le narrateur souligne que comprendre avec clarté les tenants et les aboutissants de ses propres actions est une chose presque impossible³.

Les idées de Dostoïevski sur la lisibilité de la nature humaine influencent également Gide et sa pratique du roman. En effet, *Les Faux-monnayeurs* dépeignent l'impossibilité de connaître tout à fait autrui. Chaque personnage dévoile régulièrement de nouvelles facettes de lui-même, poussant son entourage et le lecteur à modifier l'idée qu'ils se faisaient de lui. De nombreux protagonistes doivent remettre en question l'image qu'ils avaient d'autrui : Édouard découvre être tombé amoureux d'une Laura fantasmée et étend cette réflexion à chaque histoire d'amour⁴ ; Sophroniska, comme nous l'avons vu, se trompe sur Boris lorsqu'elle le croit guéri ; Édouard et Olivier interprètent mal les gestes de l'un et de l'autre lors de leurs retrouvailles⁵ ; Bernard reconnaît à peine son ami à travers l'attitude décrite dans le carnet d'Édouard⁶ ; et ce dernier ne comprend pas (et même refuse de comprendre) la mort de Boris⁷. Tous ces exemples donnent à voir des êtres étonnés par le comportement d'une personne qu'ils croyaient pourtant bien connaître.

De la même façon, le fameux « connais-toi toi-même » n'est qu'une illusion dans le monde

¹ *Ibid.*, p. 850.

² *AD*, p. 206.

³ Cette même idée est également soutenue dans *Albertine disparue* : « [...] mais nous avons beau voir clair dans nos impressions, comme je crus alors voir clair dans la raison de ma mélancolie, nous ne savons pas remonter jusqu'à leur signification plus éloignée ; comme ces malaises que le médecin écoute son malade lui raconter et à l'aide desquels il remonte à une cause plus profonde, ignorée du patient, de même nos impressions, nos idées, n'ont qu'une valeur de symptômes. » (*Ibid.*, p. 141.)

⁴ « Un jour vient où l'être vrai reparait, que le temps lentement déshabille de tous ses vêtements d'emprunt ; et, si c'est de ces ornements que l'autre est épris, il ne presse plus contre son cœur qu'une parure déshabillée, qu'un souvenir... que du deuil et du désespoir. » *FM*, p. 75.

⁵ « [...] une singulière incapacité de jauger son crédit dans le cœur et l'esprit d'autrui leur était commune et les paralysait tous deux ; de sorte que chacun se croyant seul ému, tout occupé à sa joie propre et comme confus de la sentir si vive, n'avait souci que de ne point trop en laisser paraître. » *Ibid.*, p. 81.

⁶ « Bernard, [...] s'étonnait toujours plus [...] de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien. [...] Comme Olivier se montrait différent avec eux, de ce qu'il se montrait avec lui !... » *Ibid.*, p. 117.

⁷ « C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-monnayeurs* du suicide du petit Boris ; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. » *Ibid.*, p. 375.

des *Faux-monnayeurs* et Bernard en est un bon exemple. Au début du roman, il s'interroge sur ce qu'il ressent envers son père adoptif pour finalement décider que « [l]es sentiments pour les progéniteurs, ça fait partie des choses qu'il vaut mieux ne pas chercher à tirer au clair. »¹ Le jeune homme n'essaye même pas de véritablement se comprendre : il préfère adopter une posture qu'il admire (celle de l'« outlaw ») et s'imaginer en Hamlet. Cependant, au cours du récit, Bernard se découvre peu à peu et est obligé de modifier l'image qu'il a de lui-même. Alors qu'il affirmait avoir « toujours haï »² son père, il reconnaît face à Laura ne plus penser un mot de la lettre qu'il lui a laissée³ et, plus tard, lorsque ce dernier tombe malade, se précipite à son chevet. De même, alors qu'il pensait vouloir brûler d'un amour passionné, il se découvre tout autre face à Laura⁴. Il affirme alors être « très chaste »⁵, pour ensuite succomber aux charmes de Sarah. Ainsi, au lendemain de sa première nuit d'amour, il se découvre « étrange à lui-même, épars, léger, nouveau »⁶ et rejette ce nouvel aspect de lui-même qui le force à modifier à nouveau ce qu'il pensait être⁷.

On peut également se pencher sur le personnage d'Édouard, lequel a conscience de la variabilité de son être :

Je ne suis jamais ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais pas là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même.⁸

Il est un véritable Protée qui aurait, selon Laura, la capacité de se modifier en fonction de la personne dont il est amoureux⁹. Cette réflexion est d'ailleurs confirmée par Édouard qui écrit à propos d'elle qu'elle le « précisait »¹⁰ lorsqu'il l'aimait. Aussi change-t-il dès que son amour se porte sur une autre personne. Les protagonistes des *Faux-monnayeurs*, à cause de leur constant changement, ont donc bien des difficultés à se connaître eux-mêmes : ni Armand ni Olivier ne peuvent expliquer clairement leur comportement, que ce soit faire souffrir ce qu'on aime¹¹, ou attenter à ses

¹ Il affirme immédiatement avant : « Je voudrais bien savoir si je la méprise, ou si je l'estime davantage, d'avoir fait de son fils un bâtard ?... Et puis, au fond, je ne tiens pas tant que ça à le savoir. » (*Ibid.*, pp. 62-63.)

² « Quant au cocu, c'est bien simple : d'aussi loin que je m'en souviens, je l'ai toujours haï ; il faut bien que je m'avoue aujourd'hui que je n'y avais pas grand mérite — et c'est tout ce que je regrette ici. » *Ibid.*, p. 63.

³ « Quand je songe à la lettre que j'écrivais à mon faux père avant de quitter la maison, j'ai grand-honte, je vous assure. Je me prenais pour un révolté, un outlaw, qui foule aux pieds tout ce qui fait obstacle à son désir ; [...]. » *Ibid.*, p. 195.

⁴ « [...] je croyais ne pouvoir aimer que d'une manière sauvage, dévastatrice, à la Byron. Comme je me connaissais mal ! C'est vous, Laura, qui m'avez fait me connaître ; si différent de celui que je croyais que j'étais ! » *Ibid.*, p. 194.

⁵ « Je crois que je me méprenais sur moi-même et que ma nature est très chaste. » *Ibid.*, p. 265.

⁶ *Ibid.*, p. 296.

⁷ « [...] il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. » *Ibid.*, p. 296.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ « Il n'est jamais longtemps le même. [...] Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer. » *Ibid.*, p. 198.

¹⁰ « Il me paraît même que si elle n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrerait en contours trop vagues ; je ne me rassemble et ne me définis qu'autour d'elle. » *Ibid.*, p. 74.

¹¹ « Explique ça comme tu pourras, [...] Rachel est, je crois bien, la seule personne au monde que j'aime et que je respecte. Je la respecte parce qu'elle est vertueuse. Et j'agis toujours de manière à offenser sa vertu. » *Ibid.*, p. 359.

jours¹. Olivier renie même son attitude passée, affirmant ne pas s'y reconnaître². Ainsi les protagonistes des *Faux-monnayeurs* non seulement ne comprennent pas autrui, mais aussi s'ignorent eux-mêmes. Comme Édouard, tous sont multiples et changeants, et tous se méprennent en partie sur leur propre nature. L'âme humaine paraît ainsi insaisissable dans ce roman où toute certitude n'est que provisoire.

Les Frères Karamazov, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* proposent donc tous les trois une vision relativement pessimiste de la capacité de l'homme à connaître la nature humaine, mettant en scène des protagonistes changeants et ne parvenant pas à expliquer certaines de leurs paroles ou certains de leurs actes. Similaires en apparence à une philosophie solipsiste, les idées développées dans nos romans diffèrent pourtant de ce courant de pensée puisque, au sein de leur récit, l'homme ne parvient pas non plus se connaître lui-même. Quelles raisons à cette incapacité à explorer la nature humaine suggèrent les œuvres de notre corpus ?

ii Une connaissance nécessairement superficielle de l'homme.

En effet, si l'âme humaine est impénétrable c'est parce qu'on ne peut obtenir d'autrui que des informations extérieures et superficielles. Ne peuvent être véritablement connues que son apparence, ses paroles et ses réactions. Tout ce qui est de l'ordre de l'intériorité reste dissimulé : il est impossible d'observer les mouvements intérieurs d'un être. Aussi nos romans suggèrent-ils que toute tentative d'exploration des profondeurs de l'homme est vouée à demeurer approximative.

Dostoïevski est bien conscient de cette limitation. Comme le dit Ivan dans le roman, l'homme ne pourra jamais comprendre parfaitement autrui. Et le récit des *Frères Karamazov* illustre cette idée, notamment à travers une pratique de la description quasi béhavioriste, s'en tenant souvent à des éléments directement visibles chez les personnages et aux émotions de ceux-ci³. En écrivant pour lui-même, dans *Les Carnets des Frères Karamazov*, « Aliocha d'après son visage »⁴, Dostoïevski prend effectivement le parti d'une description extérieure, intentionnellement focalisée sur l'apparence des personnages⁵. La tendance du narrateur à demeurer en surface des actions des protagonistes lors de son récit suggère d'ailleurs que les éléments directement observables sont les seuls véritablement fiables. L'homme semble condamné à demeurer à la surface de l'intériorité d'autrui et ses interprétations ne se fondent que sur peu de choses. Les personnages du roman sont

¹ « [...] pourquoi j'ai voulu me tuer avant-hier. Je crois que je ne le sais plus moi-même. Je voudrais le dire, vrai ! je ne le pourrais pas... ». *Ibid.*, p. 310.

² « Puis il protesta qu'en rien de tout cela il ne se contentait plus à se reconnaître ; [...] ». *Ibid.*, p. 310.

³ Voir la section I. B. 2. de ce travail.

⁴ *CFK*, p. 1022.

⁵ Michel Zérafà considère d'ailleurs que le roman dostoïevskien place la vérité de l'homme « dans ce qu'il fait et paraît être. Nous ne sommes jamais (contradictoirement, absurdement) que nos actes, nos comportements, notre ici-et-maintenant. » (*Personne et personnage, op. cit.*, p. 370.)

ainsi limités dans leurs déductions par le fait qu'ils ne recueillent que des informations incomplètes : l'acte sans le mobile, la réaction sans le motif¹. Par exemple, alors qu'Aliocha voit Dmitri se frapper la poitrine, il ne peut dépasser le stade des supputations². Et c'est ainsi que, bien souvent, la mauvaise interprétation d'un geste anodin mène à l'incompréhension, et même, dans certains cas à l'hostilité (c'est à partir d'un simple sourire d'Aliocha que Kolia se croit méprisé par le jeune homme³). Puisque les faits sont justes, mais les interprétations erronées, alors seuls les actes des protagonistes sont véridiques. Le titre même du chapitre III du livre XII, « l'expertise médicale et une livre de noisette », fait écho à cette idée en présentant comme équivalentes les trois analyses des médecins chargés de se prononcer sur une possible folie de l'accusé et le récit que fait le docteur Herzenstube du jour où, une fois adulte, Dmitri l'a remercié de lui avoir offert autrefois des noisettes. L'acte avéré de Dmitri paraît plus révélateur de sa nature que toutes les analyses médicales proposées. Cependant, s'en tenir à des faits épars pour effectuer ses déductions semble également une erreur : comment juger avec justesse lorsque les informations obtenues sont tronquées ? Le cri de Dmitri face au tableau que fait son père de la situation (« L'apparence est vérité, le fond mensonge ! »⁴) pourrait résumer le danger de s'en tenir aux faits, lesquels sont versatiles et même parfois poussent à l'erreur. Lors du procès, l'avocat ne tire-t-il pas une conclusion extrêmement différente du procureur à partir d'un même élément, l'enveloppe retrouvée par terre⁵ ?

La connaissance de l'âme humaine est ainsi difficile : seuls les faits et les actes sont assurés et l'interprétation de chacun demeure nécessairement fondée sur des bases tronquées et superficielles. *Les Frères Karamazov* laissent donc entendre que la nature humaine demeure dissimulée loin des regards des hommes.

À la recherche du temps perdu met également en avant le fait qu'il est impossible de pénétrer l'intériorité d'autrui. Le narrateur remarque ainsi que même les faits vacillent, ce qui rend la compréhension de l'homme d'autant plus incertaine.

Que de fois il m'est arrivé, après avoir cherché à comprendre les rapports de deux êtres et les crises qu'ils amènent, d'entendre tout d'un coup un troisième m'en parler à son point de vue à lui, car il a des rapports

¹ Nathalie Sarraute remarque d'ailleurs la valeur psychologique des gestes des personnages de Dostoïevski tout en leur reprochant leur aspect grossier : « [...] tous ces bonds désordonnés et ces grimaces, avec une précision rigoureuse, sans complaisance ni coquetterie, traduisent au-dehors, telle l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie. » (*L'Ère du soupçon, op. cit.*, p. 33.)

² «Я подумал тогда, что он, ударяя себя в грудь, говорил о своем сердце, — продолжал Алеша, — [...]» БК, р. 811. [« Je crus alors, poursuivit Aliocha, qu'en se frappant la poitrine, il parlait de son cœur [...]. » FK, p. 707.]

³ «Скажите, Карамазов, вы ужасно меня презираете? [...] Вы сейчас усмехнулись, мне и показалось, что вы как будто... /— Ах, я усмехнулся совсем другому.» БК, р. 666. [« Dites Karamazov, vous devez me mépriser ? [...] vous avez souri, tout à l'heure, et il m'a semblé... /— Oh ! c'était pour une tout autre raison. » FK, p. 581.]

⁴ FK, p. 77. [«Снаружи правда, внутри ложь!» БК, р. 93.]

⁵ L'un en déduit que l'argent a été volé et l'autre que l'argent n'existait pas. [Voir le chapitre XI du livre XII.]

plus grands encore avec l'un des deux, point de vue qui a peut-être été la cause de la crise ! Et si les actes restent ainsi incertains, comment les personnes elles-mêmes ne le seraient-elles pas ?¹

Distinguer les mobiles du comportement de l'homme semble ainsi d'une grande difficulté, et chacun en est réduit à des supputations personnelles². Or, cette diversité d'interprétation des actes rend la compréhension d'autrui ardue. En effet, dans la *Recherche*, un même geste peut avoir des mobiles tout à fait différents en fonction de la personne qui l'effectue : le sourire que M. de Charlus adresse à Legrandin est « pareil en apparence – et au fond [est] exactement l'inverse — de celui que deux hommes qui ont l'habitude de se voir dans la bonne société échangent si par hasard ils se rencontrent dans un mauvais lieu [...] ».³

De même, le narrateur remarque que lui et Saint-Loup auraient tous deux épousé Albertine pour la même raison, son amour des femmes, mais que cette caractéristique les attirait chacun pour des raisons tout à fait différentes :

Et en somme c'était le même fait qui nous avait donné à Robert et à moi le désir d'épouser Albertine (à savoir qu'elle aimait les femmes). Mais les causes de notre désir, comme ses buts aussi étaient opposés. Moi c'était par le désespoir où j'avais été de l'apprendre, Robert par la satisfaction ; moi pour l'empêcher grâce à une surveillance perpétuelle de s'adonner à son goût ; Robert pour le cultiver, et par la liberté qu'il lui laisserait afin qu'elle lui amenât des amis.⁴

L'acte en lui-même est porteur de vérité, mais celle-ci s'avère multiple et relative à chacun. Et ainsi, à la manière d'un film muet, l'homme est condamné à ne percevoir que les manifestations extérieures d'une personnalité (ses actes, ses réactions) et à en ignorer la véritable nature. Le narrateur utilise d'ailleurs souvent la métaphore d'un spectacle dont on ne voit pas les coulisses pour désigner l'intériorité d'Albertine. Il parle par exemple du « rideau [...] tiré entre les actions d'elle que nous voyons et ses mobiles »⁵ et il ajoute :

Les mobiles sont dans un plan plus profond, que nous n'apercevons pas, et engendrent d'ailleurs d'autres actions que celles que nous connaissons et souvent en absolue contradiction avec elles. À quelle époque n'y a-t-il pas eu d'homme public, cru un saint par ses amis, et qui est découvert avoir fait des faux, volé l'État, trahi sa patrie ? Que de fois un grand seigneur est volé chaque année par un intendant qu'il a élevé,

¹ *AD*, p. 194.

² Le narrateur va même jusqu'à établir, dans *Albertine disparue*, une liste des différents facteurs entrant en jeu dans des comportements d'autrui jugés incompréhensibles : « Et parmi toutes les raisons d'avoir avec nous une attitude inexplicable, il faut faire entrer ces singularités de caractère qui poussent un être, soit par négligence de son intérêt, soit par haine, soit par amour de la liberté, soit par de brusques impulsions de colère, ou crainte de ce que penseront certaines personnes, à faire le contraire de ce que nous pensions. Et puis il y a les différences de milieu, d'éducation, auxquelles on ne veut pas croire parce que quand on cause tous les deux on les efface dans les paroles, mais qui se retrouvent quand on est seul pour diriger les actes de chacun d'un point de vue si opposé qu'il n'y a pas de véritable rencontre possible. » (*Ibid.*, pp. 197-198.) Ainsi, non seulement chacun peut interpréter une même chose différemment, mais, de plus, les réactions des uns et des autres face à un même événement varient parfois fortement à cause de toutes les raisons que liste le narrateur.

³ *Ibid.*, p. 245.

⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

dont il eût juré qu'il était un brave homme, et qui l'était peut-être !¹

La multiplicité de l'homme empêche donc de prétendre le connaître de façon positive à travers ses actions. De même, le narrateur compare la vérité des mobiles à « l'envers de la tapisserie »² que nous n'examinons jamais. Cet aveuglement a pour conséquence de ne donner à voir que des « silhouettes plates »³, ce qui évoque fortement le mythe platonicien de la caverne, lorsque l'homme est toujours prisonnier des ombres. Le narrateur adopte ainsi une position très pessimiste : il semble que jamais l'homme ne pourra tout à fait comprendre autrui, car il est leurré par des faits dont les mobiles sont impossibles à deviner⁴.

Les Faux-monnayeurs proposent à travers leur récit une vision proche de celle des *Frères Karamazov* et de la *Recherche* : il semble qu'on ne connaisse d'autrui et de soi-même que des symptômes de mouvements plus importants et plus profonds comme les impressions, les actes ou les réactions. Édouard, dont le lecteur peut suivre les pensées grâce à son journal, fait ainsi de nombreuses déductions à propos d'autrui à partir de réactions physiologiques ou de comportements : il voit de l'agacement dans le fait qu'Olivier détourne le visage⁵, de la peur dans la pâleur soudaine de Georges⁶ et une souffrance extrême dans le désespoir mystique de La Pérouse après la mort de Boris⁷. Il va même jusqu'à étudier le changement physique d'Armand pour distinguer son « souci profond » et illustrer le changement de caractère du jeune homme.

Le visage d'Armand s'était affiné ; son nez se pinçait, se busquait sur ses lèvres amincies et décolorées.⁸

Cependant, ces éléments ne suffisent pas à comprendre son prochain et de nombreux personnages des *Faux-monnayeurs* font erreur lorsqu'ils essaient de déduire les émotions d'un autre à partir d'un geste. On remarque ainsi que certains protagonistes sont critiqués parce qu'ils ne manifestent pas assez leurs émotions : puisque l'observateur n'aperçoit pas ou peu d'éléments extérieurs sur lesquels se fonder, il conclut à l'absence de sentiment. C'est ainsi que Boris est accusé d'avoir

¹ *Ibid.*, p. 197. Remarquons que ce dernier exemple rappelle la situation de Fiodor Pavlovitch, tué et volé par un homme dont il était persuadé de l'honnêteté car celui-ci lui avait un jour rendu un billet qu'il avait perdu.

² « Mais alors quand on a ainsi un fait, les autres dont on n'a jamais que les apparences — comme l'envers de la tapisserie, l'envers réel de l'action, de l'intrigue aussi bien que celui de l'intelligence du cœur —, se dérobent, et nous ne voyons passer que des silhouettes plates dont nous nous disons : c'est ceci, c'est cela ; c'est à cause d'elle, ou de telle autre. » *Ibid.*, pp. 199-200.

³ *Ibid.*, pp. 199-200.

⁴ Karen Haddad-Wotling soutient par ailleurs qu'une des causes de l'absence de psychologie traditionnelle au sein des romans de Proust et de Dostoïevski est la subjectivité du regard porté sur les protagonistes. (« Cette prééminence du regard sur l'objet, que nous avons déjà rencontrée chez les deux écrivains à propos de la théorie de l'art, se retrouve dans leur absence de psychologie au sens traditionnel du terme. » *L'Illusion qui nous frappe*, op. cit., p. 343.) Cette idée rejoint notre propos puisque cette prééminence de la subjectivité engendre l'impossibilité de l'homme à sortir de lui-même.

⁵ « [...] ce qui a paru agacer un peu Olivier, dont le visage s'est détourné. » *FM*, p. 103.

⁶ « Georges avait pâli brusquement, et sans doute son cœur avait cessé un instant de battre. » *Ibid.*, p. 347.

⁷ « [...] je pensai qu'il fallait voir dans ce désespoir mystique une indirecte expression de sa douleur, trop étonnante pour pouvoir être contemplée fixement. » *Ibid.*, p. 378.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

« le cœur un peu sec »¹ par son grand-père qui déclare qu'il « pourrait témoigner un peu davantage »². Bernard est le seul à contredire directement cette façon de penser. Lorsqu'Olivier déclare que Rimbaud a gâché sa vie, Bernard affirme qu'« on ne peut pas juger de la vie des autres par l'extérieur. »³, mots qui font à nouveau écho aux propos d'Ivan Karamazov. Cependant, cette affirmation est problématique, car, justement, l'homme ne dispose que d'éléments extérieurs pour juger de la vie des autres. Le jeune homme suggère donc en réalité qu'on ne peut pas du tout juger de la vie d'autrui car il nous manque les données pour l'évaluer. Analyser un acte ne suffit donc pas pour connaître ou comprendre celui qui l'a commis. Dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide rappelle d'ailleurs que « [l]es sources de nos moindres gestes sont aussi multiples et retirées que celles du Nil. »⁴ La multitude des mobiles possibles rend toute recherche vouée à l'échec.

Dostoïevski, Proust et Gide proposent ainsi tous les trois une vision assez négative de la capacité de l'homme à connaître autrui ou soi-même. *Les Frères Karamazov* soulignent la prédominance du geste et de l'apparence dans la perception d'un autre que soi : seul l'acte est porteur de vérité et toute interprétation est incertaine. La même idée se retrouve dans la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*. Le narrateur de Proust insiste cependant sur la difficulté de parvenir à démêler les véritables motifs du comportement de chacun tandis que Gide souligne, à travers les nombreux malentendus que contient son roman, le fait que l'homme prend souvent ce qu'il perçoit comme les manifestations directes de l'intériorité d'autrui. Cependant, outre le fait que, selon les romans de notre corpus, l'homme ne connaît de son prochain que des éléments superficiels, il semble qu'un autre aspect fasse obstacle à la compréhension d'autrui et de soi.

iii Un être en constante évolution.

La psychologie romanesque traditionnelle donne souvent à voir des personnages unifiées. Les protagonistes balzaciens, par exemple, incarnaient un trait de caractère particulier et le conservaient tout au long du roman⁵. Or, dans les œuvres de notre corpus, les personnages se caractérisent par leur inconstance : à cause de leur persistante évolution, il est impossible de fixer clairement leur nature et leur tempérament. Loin de donner à voir de quelconques lois psychologiques, Dostoïevski, Proust et Gide insistent tous sur la dualité voire la multiplicité de l'homme.

Le romancier russe, qui notait dans ses carnets que « Tout homme est complexe et profond

¹ *Ibid.*, p. 345.

² *Ibid.*, p. 345.

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ *JFM*, p. 86.

⁵ Nathalie Sarraute écrit ainsi dans *L'Ère du soupçon* : « De même que la couleur jaune *était* le citron et la couleur bleue le ciel, et qu'ils ne pouvaient se concevoir l'un sans l'autre, l'avarice *était* le père Grandet, elle l'emplissait jusqu'aux bords et elle recevait de lui, à son tour, sa forme et sa vigueur. » (*op. cit.*, p. 65.)

comme la mer, particulièrement l'homme moderne et nerveux. »¹, considère en effet que la littérature a pour mission de sonder les abysses de l'homme. Car, pour Dostoïevski, la complexité de l'être humain est le sujet privilégié de la littérature.

L'homme est un mystère. Il faut l'élucider et si tu passes à cela ta vie entière, ne dis pas que tu as perdu ton temps ; je m'occupe à ce mystère car je veux être un homme.²

écrit-il à son frère Mikhaïl dès 1839. Et ainsi ses romans, bien qu'ils soulignent l'impossibilité pour l'homme de véritablement connaître son prochain, sont autant d'incursions exploratrices dans la nature humaine. Et le romancier est parvenu à observer un trait qu'il juge commun à tous et dont il parle à Ekaterina Fiodorovna Junge en 1880 :

Qu'écrivez-vous de votre dualité ? Mais c'est là le trait le plus commun chez les hommes... les hommes, au demeurant, pas tout à fait communs.³

Dostoïevski, convaincu que l'homme est un être double, met cette idée en scène dans son roman, où il peint avec vivacité les deux abîmes entre lesquels vivent les personnages. Dmitri Karamazov est le porte-parole de l'être divisé, partagé entre l'amour du bien et celui du mal, sans cesse oscillant entre deux chemins. Il déclare ainsi à son jeune frère :

Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей.⁴

Dmitri non seulement incarne la contradiction du cœur de l'homme, mais aussi la dénonce⁵. Cette dualité irréconciliable est par la suite formulée plusieurs fois dans le roman, à la manière d'une leçon répétée pour que le lecteur s'en souvienne : Grouhegnka déclare que « Nous sommes bons et mauvais tout à la fois... »⁶, et l'avocat défend les cœurs similaires à celui de Dmitri, ceux partagés entre deux natures⁷. De plus, *Les Frères Karamazov* s'étend sur un temps long, ce qui permet d'insister sur l'aspect double de la nature humaine, comme Vincent Descombes le note⁸. Et cette dualité de la nature humaine présentée dans le roman dostoïevskien convainc d'ailleurs le lecteur qu'est Gide.

¹ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 112.

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Mikhaïl Mikhaïlovitch Dostoïevski », 16 août 1839, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 183.

³ Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Ekaterina Fiodorovna Junge », 11 avril 1880, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, pp. 760-761.

⁴ БК, p. 137. [« C'est le duel du diable et de Dieu, le cœur humain étant le champ de bataille. » FK, p. 117.]

⁵ «[...] бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. [...] Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил.» БК, p. 136. [« [...] Dieu n'a créé que des énigmes. Les extrêmes se rejoignent, les contradictions vivent accouplées. [...] L'esprit humain est trop vaste ; je voudrais le restreindre. » FK, p. 117.]

⁶ FK, p. 466. [«Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие...» БК, p. 531.]

⁷ «Да, эти сердца — о, дайте мне защитить эти сердца, столь редко и столь несправедливо понимаемые, — эти сердца весьма часто жаждут нежного, прекрасного и справедливого, и именно как бы в контраст себе, своему буйству, своей жестокости, — жаждут бессознательно, и именно жаждут. Страстные и жестокие снаружи, они до мучения способны полюбить, например, женщину, и непременно духовно и вышею любовью.» БК, p. 891. [« Oui, ces cœurs – oh ! laissez-moi les défendre, ils sont rarement et si mal compris – ces cœurs sont souvent assoiffés de tendresse, de beauté, de justice, précisément parce que, sans qu'ils s'en doutent eux-mêmes, ces sentiments contrastent avec leur propre violence, avec leur propre dureté. Si indomptables qu'ils paraissent, ils sont capables d'aimer jusqu'à la souffrance, d'aimer une femme d'un amour idéal et élevé. » FK, p. 774.]

⁸ « La seule façon intelligible de dire qu'un personnage est à la fois excellent et sournois est d'introduire la dimension du temps : de raconter sa vie. Telle est précisément la vision propre à Dostoïevski : le *crime* n'est pas le dernier mot, car il y a la possibilité de la rédemption par le *châtiment* ; l'*offense* et l'*humiliation* sont partout, mais n'ont pas aboli la possibilité du *pardon* ; il n'est pas vain pour le *possédé* d'attendre la *délivrance*. » Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman, op. cit.*, p. 271.

Il y a sans doute chez lui beaucoup d'inexpliqué. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'inexplicable dès que nous admettons dans l'homme, ainsi que Dostoïevsky nous y invite, la cohabitation de sentiments contradictoires.¹

Le romancier français remarque ainsi que Dostoïevski pousse son lecteur à accepter ce qu'il considère un état de fait car, sans cette concession à la psychologie dostoïevskienne, les personnages deviennent « inexplicables ». *Les Frères Karamazov* semblent donc avoir une véritable portée didactique concernant la conception de la nature humaine.

Plutôt que démontrer cette dualité, Proust l'illustre dans son roman en mettant en scène la constante évolution de l'homme : ses personnages se révèlent toujours différents de ce qu'ils étaient. Par exemple, M. Verdurin se montre généreux envers Saniette après l'avoir quasiment tué. Devant cette facette inattendue de celui qu'il prenait pour le « plus méchant des hommes »², le narrateur médite sur cette expérience et conclut

à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. Car il ne change pas moins qu'elles, et si on veut cliquer ce qu'il a de relativement immuable, on le voit présenter successivement des aspects différents (impliquant qu'il ne sait pas garder l'immobilité, mais bouge) à l'objectif déconcerté.³

L'expérience du narrateur, et celle du lecteur qui suit le héros depuis le début du roman, les poussent tous deux à accepter l'idée que rien n'est clair ni immobile dans ce qui se rapporte à l'homme. « Présenter une image fixe » reviendrait finalement à broser le portrait d'un pantin ou d'un cadavre. Le narrateur rappelle ainsi à son lecteur que « ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi [lui]-même »⁴. Loin d'être un être précis et défini, il affirme :

Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux — des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme.⁵

Se dresse alors une double difficulté pour présenter le portrait fiable d'un homme : non seulement l'objet (l'homme étudié) est instable et changeant, mais l'objectif (l'homme étudiant) l'est aussi. Le narrateur remarque d'ailleurs qu'après la mort d'Albertine, il se révèle différent de ce « personnage [...] qui ne vivait que dans la perpétuelle attente du moment où Albertine viendrait

¹ André Gide, *Dostoïevsky, op. cit.*, p. 146.

² *P*, p. 830.

³ *Ibid.*, p. 830.

⁴ *AD*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

lui dire bonsoir et l'embrasser »¹. Toutes ces réflexions et ces constatations le mènent ainsi à affirmer une nouvelle sorte de psychologie, celle « dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli [...] »² La psychologie traditionnelle paraît ainsi négliger une dimension primordiale : celle du temps. À la différence des personnages balzacien qui demeurent similaires du début à la fin du roman, les protagonistes proustiens sont protéiformes. En forçant le lecteur à constater l'évolution constante de ses personnages, Proust fait de la *Recherche* le lieu d'une démonstration, celle de la constante mutation de l'être : en étudiant l'homme face à l'épreuve du temps, il promeut une nouvelle conception de la psychologie.

André Gide, lui, remarque que la science psychologique doit encore être approfondie pour être juste et pertinente. Il semble considérer que l'intériorité humaine n'a tout simplement pas été correctement observée³ et cherche à étudier les différentes forces présentes dans l'homme :

Qu'il existe — en regard de cette force de cohésion qui maintient l'individu conséquent avec soi-même et par quoi, comme disait Spinoza, « l'individu tend à persévérer dans son être » — une autre force, centrifuge et désagrégeante, par quoi l'individu tente à se diviser, à se dissocier, à se risquer, à se jouer, à se perdre...⁴

La force de cohésion de l'homme aurait donc été le principal élément analysé dans la littérature au détriment de celle de décomposition, celle qu'André Gide cherche justement à explorer dans *Les Faux-monnayeurs*, roman dont les personnages se font et se défont constamment. Cela explique d'ailleurs pourquoi l'auteur fictif remet en cause ses convictions passées⁵.

Dans le roman, Édouard se fait l'avocat de ce constant mouvement interne et conçoit l'immobilité comme le signe d'une mort non pas physique mais psychologique. Il écrit ainsi que lorsqu'il atteint « une certaine continuité foncière, [il lui semble] que [s]a vie s'alentit, s'arrête et qu[il va] proprement cesser d'être. »⁶ De même, puisque l'existence n'est qu'un constant renouvellement, l'irrésolution devient pour lui le secret de la jeunesse⁷. Et Édouard souligne l'erreur de chercher à peindre des personnages fidèles à eux-mêmes :

Inconséquence des caractères. Les personnages qui, d'un bout à l'autre du roman ou du drame, agissent exactement comme on aurait pu le prévoir... On propose à notre admiration cette constance, à quoi je

¹ « [...] une sorte de multiplication de moi-même me faisait paraître ce personnage comme n'étant plus qu'une faible partie, à demi dépouillée, de moi, et comme une fleur qui s'entrouvre j'éprouvais la fraîcheur rajeunissante d'une exfoliation. » *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 137

³ « Ce qui permet de croire aux sentiments simples, c'est une façon simple de considérer les sentiments. » André Gide, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire », in *Essais critiques, op. cit.*, p. 534.

⁴ *Ibid.*, p. 534.

⁵ « Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment : [...] Mais ceci ne me paraît déjà plus très juste. » *FM*, p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ « À présent, peu s'en faut que je ne voie dans l'irrésolution le secret de ne pas vieillir. » *Ibid.*, p. 324.

reconnais au contraire qu'ils sont artificiels et construits.¹

Ces protagonistes constants sont ainsi des êtres qui sonnent faux et le romancier ajoute : L'individu, plus il est de fonds généreux et plus ses possibilités foisonnent, plus il reste dispos à changer, moins volontiers il laisse son passé décider de son avenir.²

L'inconstance semble alors le signe d'un certain naturel et d'une complexité authentique. Ces idées exprimées dans le roman se retrouvent dans les conférences de Gide sur Dostoïevski où l'écrivain français reproche au roman de son pays de considérer ces inconséquences « ridicules »³. Il semble que, pour lui, peindre l'homme de manière juste et créer une œuvre vivante signifie accepter la contradiction de l'âme humaine, car c'est cette lutte interne qui est synonyme de vie. On constate d'ailleurs que le désir d'un art constant et invariable appartient à un homme rêvant de suicide : La Pérouse souhaite « un accord parfait continu »⁴ et c'est avec effroi qu'il déclare que « tout notre univers est en proie à la discordance »⁵. L'œuvre d'art éternellement égale à elle-même dont il rêve paraît finalement synonyme de mort. De même, on remarque que le roman de Passavant, œuvre indirectement présentée comme mauvaise, possède un titre soulignant sa permanence : *La Barre fixe*. La mauvaise littérature serait donc celle immuable, incapable de se modifier avec les années et les lecteurs. Invariablement ancrée dans une époque, elle paraîtra poussiéreuse par la suite. *Les Faux-monnayeurs* mettent ainsi en valeur la mutation et le changement, signe de vigueur et d'authenticité : l'homme authentique loin d'être linéaire et continu apparaît divers et contradictoire⁶.

Les trois romans de notre corpus dépeignent donc dans leurs pages une conception de l'âme humaine propre à leurs auteurs. Dostoïevski affirme avec insistance la dualité de l'être et cette idée de la multiplicité de la nature humaine se retrouve dans la conception de l'homme que présentent la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*. Cependant, Proust, lui, insiste sur le rôle que joue le temps dans la psychologie humaine et dans la pluralité de l'être humain, toujours en évolution. De son côté, Gide met surtout en avant l'inconstance de ses protagonistes, lesquels se défont sans cesse sans nécessairement se reformer par la suite. Ces conceptions différentes de l'âme humaine présentées dans ces romans ont tout de même comme point commun de rejeter l'homme typique des romans réalistes, soumis à des rapports psychologiques simplistes. La science de l'homme qu'est la

¹ *Ibid.*, pp. 323-324.

² *Ibid.*, p. 324.

³ « Ce qui lui importe [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. [...] Les inconséquences de notre nature, si tant est qu'il y en ait, nous apparaissent inconséquentes, ridicules. » André Gide, *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ *FM*, p. 163.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ C'est ainsi que Michel Zéraffa note dans *Personne et personnage*, que « pour Gide, indétermination est en effet synonyme d'authenticité [...] » (*op. cit.*, p. 362.)

psychologie est ainsi tournée en ridicule dans les romans de notre corpus¹ : l'homme n'est pas un être de raison et ne peut être étudié d'un point de vue général. Nos œuvres soulignent toutes que l'âme humaine résiste à tout ordonnancement systématique et logique : l'homme est trop mystérieux pour être véritablement compris et expliqué par autrui. Dostoïevski, Proust et Gide se dressent donc contre la psychologie traditionnelle romanesque² en prenant pour héros des êtres doubles, instables et complexes et défendent dans leurs œuvres l'idée que l'homme et la nature humaine sont objectivement inconnaissables. Grâce à leur aspect didactique, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* proposent donc tous trois à leur lecteur de poser un nouveau regard sur l'être complexe et mystérieux qu'est l'homme. Cependant, si la conception de la nature humaine change, la façon de la romancer se modifie également : comment raconter de façon objective un être insaisissable ?

3) *Une nouvelle conception de l'objectivité.*

Proposer une nouvelle conception de la réalité, incluant la nature humaine, et présenter l'homme comme un être dual et changeant interrogent nécessairement l'existence d'une vision objective. Dans chacun de nos romans, le regard, comme nous l'avons vu³, joue un rôle essentiel. Non seulement l'objet observé varie en fonction de celui qui l'examine mais en plus il est impossible de découvrir un point de vue fiable, capable de départager les différents observateurs et de déclarer lequel aurait une « juste » perception. De plus, il serait également erroné de considérer qu'un objet est perçu d'une façon constante par une même personne : puisque l'homme change sans cesse, sa perception de ce qui l'entoure devrait changer avec lui. En peignant cette prédominance de la subjectivité humaine dans la perception du monde, il semble que *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* remettent en question la définition traditionnelle de l'objectivité (considérée comme une qualité de ce qui existe en soi, indépendamment du sujet pensant) et cherchent à en modifier l'acception.

(a) Le leurre de l'objectivité.

En insistant sur le caractère essentiel de la subjectivité dans tout récit, chacun de nos romanciers met en avant, dans son œuvre et même dans ses écrits personnels, l'idée que l'objectivité

¹ Jacques Rivière conclut même son essai *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain* par un texte intitulé « Conclusions. Une nouvelle orientation de la psychologie », publié le 31 janvier 1923. (*op. cit.*, pp. 166-189.)

² Notons que la conception qu'ils proposent, on la trouve mise en œuvre dans bien des romans des siècles passés : quel est le fond de Valmont et de Mme de Merteuil ou de Vautrin, l'homme aux « incarnations » successives ? Cependant, cette présentation de personnages allant à l'encontre d'une idée claire et unie de l'âme humaine semble constituer un enseignement volontairement travaillé dans les romans de notre corpus.

³ Voir section III. A. 2. de ce travail.

prônée par la littérature réaliste est mensongère. Ainsi, l'impartialité scientifique revendiquée par de nombreux écrivains réalistes et naturalistes est un leurre¹. Jacques Rivière n'hésite d'ailleurs pas à affirmer, à propos de Flaubert et des romanciers de ce genre :

Pour avoir voulu être d'emblée et directement objectifs, ils se sont condamnés à poser simplement devant eux des *objets*, mais sans les animer, sans les diversifier, sans les éclairer intérieurement.²

Dans un désir de neutralité et d'universalité, les romanciers inspirés de la pensée réaliste (ce qui comprend les réalistes, ceux de l'école naturelle, les naturalistes et les socialistes) présentent leur récit comme objectivement juste. Or, Dorrit Cohn, parle de la « mutuelle dépendance de la visée réaliste et d'une psychologie imaginaire »³ : seul un narrateur mécanique pourrait effectuer un récit objectif. L'objectivité serait donc en réalité une construction mensongère. Or, pour faire prendre conscience au lecteur que l'objectivité de ces récits inspirés du réalisme est une illusion, nos romanciers mettent en scène dans leur roman la réalité de la perception humaine. Puisqu'il faut que *quelqu'un* raconte, l'ambiguïté de la narration est inévitable : dans un récit, l'objectivité ne peut être qu'apparente.

Dans ses réflexions personnelles, Dostoïevski observe que l'aspect subjectif est intrinsèque à tout récit. « Le mot *Je* est une chose si grande qu'il est inconcevable qu'il se détruise. »⁴ écrit-il dans ses derniers carnets. En effet, dans chaque narration, le point de vue d'où l'on observe est d'une importance essentielle. Rappelons la « vieille règle »⁵ que formule le romancier : « ce n'est pas l'objet qui importe, mais l'œil »⁶. La création littéraire et le récit qui s'ensuit sont donc par nature subjectifs.

Il est des observateurs aux yeux desquels tous les phénomènes de la vie se déroulent dans la plus touchante simplicité [...]. Mais il est tel autre observateur que les mêmes phénomènes peuvent tourmenter [...].⁷

Le regard modifie donc radicalement le contenu du récit, que ce soit dans le travail créatif ou dans la réception. Or, afin que son lecteur n'oublie pas lui non plus cette « vieille règle », le romancier prend soin que son narrateur ne disparaisse pas complètement du récit : sa subjectivité

¹ Rappelons pourtant qu'Émile Zola lui-même a pris soin de souligner dans ses lettres que le point de vue qu'il adopte dans ses romans n'est que le moins déformant possible.

² Jacques Rivière, « Marcel Proust et la tradition classique », in *Études*, *op. cit.*, pp. 590-591.

³ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881*, *op. cit.*, pp. 180-181. Le romancier continue ainsi : « Il n'est pas besoin ici de quelque démonstration que ce soit, toute démonstration est inappropriée. L'idée selon laquelle *Je* ne peut mourir n'est pas démontrée mais ressentie, ressentie comme la vie vivante. Mon doigt vit et je ne peux nier qu'il existe. Exactement comme le *je* : après avoir dit : je suis, je ne saurais admettre que *je ne serai pas*, je ne peux le dire. » (*Ibid.*, pp. 180-181.)

⁵ Fiodor Dostoïevski, « Octobre 1876 », in *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 718.

⁶ *Ibid.*, p. 718. Le romancier ajoute : « [...] si l'œil est là, l'objet s'y trouvera, et si vous n'avez pas l'œil vous êtes aveugle, et quel que soit l'objet vous n'y trouverez rien. Oh, c'est une chose importante que l'œil : ce qui pour un œil est un poème, pour un autre n'est que déchet... » (*Ibid.*, p. 718.)

⁷ *Ibid.*, p. 718.

est régulièrement rappelée¹. Il est d'ailleurs annoncé dès la préface que ce récit provient d'une observation particulière : le narrateur insiste sur le fait que cette histoire n'a peut-être d'intérêt que pour lui². Et ainsi, ses émotions, ses inquiétudes, ses hésitations sont autant d'éléments rappelant, tout au long du roman, sa subjectivité, laquelle ordonne le récit des *Frères Karamazov*.

Et certains regards personnels jouent un rôle très important dans le roman. On pense par exemple à la vision du *starets* Zosime, laquelle lui présente l'avenir de Dmitri de manière fulgurante. Cette prémonition provient d'un personnage quasiment saint et semble alors presque plus fiable et objective que le regard du narrateur lui-même : le lecteur, comme les protagonistes, tend à faire confiance aux paroles du *starets*. Or, dans le regard du jeune homme, il lui a « semblé lire toute sa destinée »³, laquelle sera terrible et malheureuse. C'est pourquoi il s'est incliné devant lui, suggérant involontairement à tous que Dmitri se rendra coupable du meurtre de son père. Cependant, non seulement cet aperçu ponctuel et subjectif ne peut être une garantie du futur, mais de plus le *starets* précise qu'il ne s'agit que d'une impression⁴. Son autorité est cependant telle que chacun condamne Dmitri d'avance à partir de ce seul salut, oubliant qu'il ne s'agit que d'une vision relative. De même, l'hallucination d'Ivan lorsqu'il converse avec le diable rappelle l'importance du point de vue : lui seul peut voir ce visiteur et lui seul peut, normalement, rapporter cette scène. Ici le *je* est essentiel : sans le regard d'Ivan, dans lequel s'immisce étrangement celui du narrateur, le lecteur n'aurait pas assisté à cette discussion entre le diable et le malade. Enfin, la cause de l'erreur judiciaire dont est victime Dmitri est l'invalidation de son point de vue : son récit est considéré comme fautif et moins objectivement juste que le « roman » du procureur. Aucun récit ne peut donc être considéré comme « objectif » dans *Les Frères Karamazov*. Chaque version des faits est en effet soumise à un point de vue spécifique. C'est d'ailleurs pour cela que Jan Van der Eng rappelle ces mots de N. Berdjajev : chez Dostoïevski on ne trouve pas de « représentation d'un monde objectif »⁵.

Marcel Proust met aussi en avant dans son roman l'idée que l'objectivité est un leurre. Le narrateur lui-même attire l'attention du lecteur sur le manque de neutralité de son récit. Dans *La Prisonnière*, il prend soin d'expliquer que la seule façon de faire un récit pertinent des événements consiste à rapporter le vécu intérieur et non les faits et les actes. L'objectivité stricte du récit ne mènerait qu'à une mauvaise interprétation :

Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais si

¹ Voir les sections I. B. 3. et II. C. 1 de ce travail.

² «Для меня он примечателен, но решительно сомневаюсь, успею ли это доказать читателю.» БК, р. 9. [« À mes yeux, il est remarquable, mais je doute fort de parvenir à convaincre le lecteur. » FK, p. 1.]

³ FK, p. 306. [«словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд.» БК, р. 347. La traduction d'A. Markowicz semble plus proche du texte original : « Comme si, hier, son regard, il exprimait tout son destin. » (FK, vol. 1, pp. 512-513.)]

⁴ «Показалось мне вчера нечто страшное...» БК, р. 347 [« Hier, j'ai eu une impression terrible [...]. » FK, p. 306.]

⁵ Jan Van der Eng, *Dostoïevskij romancier, op. cit.*, p. 47.

je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les secondes, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou. Procédé qui ne serait pas du reste beaucoup plus faux que celui que j'ai adopté, car les images qui me faisaient agir, si opposées à celles qui se peignaient dans mes paroles, étaient à ce moment-là fort obscures : je ne connaissais qu'imparfaitement la nature suivant laquelle j'agissais ; aujourd'hui, j'en connais clairement la vérité subjective. Quant à sa vérité objective, c'est-à-dire si les intuitions de cette nature saisissaient plus exactement que mon raisonnement les intentions véritables d'Albertine, si j'ai eu raison de me fier à cette nature et si, au contraire, elle n'a pas altéré les intentions d'Albertine au lieu de les démêler, c'est ce qu'il m'est difficile de dire.¹

Ainsi, la seule façon d'effectuer un récit fiable et clair est de présenter les pensées du héros, lesquelles expliquent ses paroles et ses actes. Car se contenter des faits, éléments généralement considérés comme objectifs, signifie se limiter à un seul aspect de la réalité, lequel peut être interprété de façon mensongère. N'enregistrer que les éléments extérieurs, c'est se contenter d'une réalité tronquée et donc faussée². Le narrateur souligne cependant que le procédé qu'il utilise pour raconter son histoire est « faux ». Qu'est-ce à dire ? Puisque le narrateur se fonde sur son ressenti de l'époque, sur ses souvenirs subjectifs, il n'est pas objectivement juste dans son récit. Il souligne ainsi qu'il ne peut donner de cette histoire qu'une « vérité subjective », c'est-à-dire sa propre version des faits. Cependant, la « vérité objective » demeure hors de sa portée, puisqu'il est nécessairement enfermé dans sa vision et dans son vécu et qu'il lui est impossible de connaître véritablement, par exemple, la vérité d'Albertine. En effet, « [l']homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. »³ La vérité objective est donc un artifice : le récit ne peut jamais se libérer de la subjectivité de celui qui le raconte après l'avoir vécu. Le narrateur rappelle ainsi l'importance de considérer l'origine de notre regard :

[...] dans tout le cours de notre vie notre égoïsme voit tout le temps devant lui les buts précieux pour notre moi, mais ne regarde jamais ce *Je* lui-même qui ne cesse de les considérer [...].⁴

Revenir à notre *je*, source de nos désirs, de nos considérations, de notre point de vue, permet de prendre conscience de notre profonde subjectivité. Lors d'un récit, il est donc important d'en considérer l'origine : cela peut éclairer les événements racontés d'une nouvelle manière. Et en effet, lorsqu'on considère la personnalité du narrateur, la *Recherche* s'éclaire d'une façon quelque peu différente et le récit de son histoire avec Albertine semble parfois discordant : celle-ci apparaît finalement souvent comme une victime et non comme une coupable. Le narrateur lui-même souligne le caractère essentiel de la subjectivité dans la perception des choses :

Notre tort est de présenter les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que

¹ *P*, p. 850.

² Les actes sont eux-mêmes toujours perçus par une subjectivité. (« Déjà, laissé à lui-même, un événement se modifie, soit que l'échec nous l'amplifie ou que la satisfaction le réduise. Mais il est rarement seul. » *AD*, p. 27.)

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile. Mais en réalité ce n'est pas du tout cela que nous percevons d'habitude. Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers. Nous répétons un nom tel que nous l'avons entendu jusqu'à ce que l'expérience ait rectifié notre erreur, ce qui n'arrive pas toujours.¹

D'après ce passage, la vision photographique et immobile (soit celle généralement considérée comme objective) est nécessairement fautive car chacun perçoit le monde « de travers », altéré par son expérience personnelle : sa subjectivité joue le rôle de filtre déformant, faisant de la vie une « perpétuelle erreur »². Ces réflexions complexes touchent à la philosophie et nombreux sont les critiques à avoir étudié les pensées de la *Recherche* sur cette matière³. Dans *Proust, philosophie du roman*, Vincent Descombes, par exemple, rapproche la conception proustienne de la perception de l'idéalisme philosophique, réduisant le monde à la représentation qu'en a l'homme⁴. Ces études confirment le fait que la *Recherche* remet en cause, à travers la bouche de son narrateur, la définition traditionnelle du concept d'objectivité.

Gide, quant à lui, fait remarquer que l'objectivité est une condition abusive de la littérature de son époque. Il reproche ainsi à la conception réaliste de l'art d'être illusoire :

[...] mais n'est-ce pas là qu'on en vient en disant que l'artiste doit être absent de son œuvre, que l'objectivation est une des conditions de l'art ; de sorte que s'il était possible d'atteindre le but proposé, toute personnalité s'effaçant devant la chose représentée, une œuvre ne différerait plus d'une autre que par le sujet relaté, et l'artiste se serait enfin satisfait pour avoir assuré la durée à quelque vaine contingence — à moins que, trop peu désireux d'éterniser n'importe quoi, il choisisse... mais de quel droit même le choix ? Et qu'appelle-t-on « interprétation », sinon ensuite un choix encore, plus subtil et plus détaillé, qui, comme le choix du « sujet », vient toujours indiquer, sinon ma volonté, du moins ma préférence ?...⁵

L'objectivité stricte signifierait la fin de la diversité : comment alors choisir un sujet de roman puisque tout choix est interprétation ? Gide pousse ici jusqu'à l'absurde la conception d'une œuvre d'art « objective » pour démontrer la valeur essentielle de la subjectivité dans un processus créatif. Ces questions sur l'objectivité se sont par ailleurs posées au romancier lors de la genèse des *Faux-monnayeurs*. La phrase du *Journal des Faux-monnayeurs* « Admettre qu'un personnage qui s'en va puisse n'être vu que de dos. »⁶ souligne la vanité de vouloir toujours peindre un protagoniste de façon précise et exhaustive : dans la vie réelle, on ne peut pas observer un être sous tous les angles

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 154. Le narrateur ajoute : « Nous n'avons de l'univers que des visions informes, fragmentées et que nous complétons par des associations d'idées arbitraires, créatrices de dangereuses suggestions. » (*Ibid.*, p. 154.)

³ On peut penser aux travaux d'Anne Simon sur ce sujet (notamment avec son œuvre intitulée, *Trafics de Proust*. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes, 2016), à ceux de Luc Fraisse (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, 2013) ou encore à ceux de Vincent Descombes (*Proust, philosophie du roman*, 1987).

⁴ La critique analyse de façon poussée cette similitude et cherche à identifier si le narrateur professe « l'idéalisme subjectif ? (à savoir : *Le monde est ma représentation*) ou l'idéalisme objectif ? (à savoir : *Le monde est la représentation grâce à laquelle l'esprit universel parvient en moi à la pensée de soi-même*). » Vincent Descombes, *Proust, philosophie du roman*, *op. cit.*, p. 35.

⁵ André Gide, « Les limites de l'art », in *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 421-422.

⁶ *JFM*, p. 35.

et l'ignorance fait partie de la perception humaine. C'est ainsi que l'auteur prend le parti de toujours soumettre les considérations théoriques de son roman à un personnage :

Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères. Il faudrait du reste faire exprimer cela par un de mes personnages (le romancier).¹

En effet, puisque les idées n'existent pas par elles-mêmes, elles ne peuvent être décrites objectivement. Passant nécessairement par le filtre déformant de celui qui la pense, l'idée est toujours exprimée par un sujet, et donc est toujours relative. Mais Gide va plus loin : en plus des théories et des personnages, il prend le parti de la « présentation indirecte des événements »². Même les faits (les actes, les gestes, les mots prononcés) sont perçus par une subjectivité et donc doivent être rapportés en fonction. Et en effet, tout le roman est relayé par des personnages de parti pris comme le narrateur, Édouard ou encore Alexandre et Lilian dans leurs missives.

Dans le *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide reproche ainsi à son ami Martin du Gard, de ne pas prendre en compte la limitation subjective de la connaissance dans ses romans : « [...] sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère [...] »³. Tandis que lui décide d'« [é]tudier d'abord le point d'où doit affluer la lumière ; toutes les ombres en dépendant. »⁴ Ici encore, on constate l'importance du regard : l'origine de la vision (ici la lanterne) module les éléments connus et inconnus, ceux rapportés au lecteur et ceux dissimulés. Car, comme l'écrit Gide dans son *Journal*, « le seul regard déjà déforme et grossit. »⁵

Et ainsi le sujet des *Faux-monnayeurs*, présenté au sein du roman par Édouard, porte-t-il sur la réalité et la distorsion que celle-ci subit, c'est-à-dire sur « la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons »⁶, ou encore « la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale »⁷. Édouard souhaite décrire la réalité et, par la suite, la perception qu'en a son héros⁸. Mais, pour cela, il lui faudrait pouvoir rapporter les faits de façon neutre. Or, il se fourvoie en pensant pouvoir fournir un récit objectif simplement en attendant que « la réalité [le lui] dicte »⁹ car alors, lui-même, en tant que narrateur, la déformera. Le roman ne donnerait donc à voir que deux visions subjectives qui s'affrontent. Édouard a bien conscience que l'homme ne perçoit pas la réalité telle qu'elle est, mais il se leurre en pensant pouvoir la représenter objectivement. On

¹ *Ibid.*, p. 15.

² André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 727.

³ *JFM*, pp. 34-35.

⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁵ André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 828.

⁶ *FM*, p. 201. Édouard ajoute : « La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. » (*Ibid.*, p. 201.)

⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁸ « Pour obtenir cet effet, suivez-moi, j'invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire. » *Ibid.*, p. 185.

⁹ *Ibid.*, p. 185.

constate d'ailleurs son échec lorsqu'il refuse d'utiliser dans son roman le suicide du jeune Boris parce qu'il ne correspond pas à sa réalité idéale : le voilà dans la posture de son propre personnage, à lutter contre la réalité. Il se fourvoie également en prétendant qu'il est possible de connaître objectivement une idée :

Les idées, je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes ; m'intéressent par-dessus tout. [...] Naturellement on peut dire que nous ne les connaissons que par les hommes, de même que nous n'avons connaissance du vent que par les roseaux qu'il incline ; mais tout de même, le vent importe plus que les roseaux.¹

Bernard met cependant fin à cette métaphore erronée en remarquant : « Le vent existe indépendamment des roseaux. »² En effet, ce dernier a une existence physique autonome tandis que les idées, elles, sont systématiquement le produit de l'esprit humain et en dépendent tout à fait. Ainsi, les réflexions d'Édouard sont foncièrement erronées, comme lui-même le reconnaît par la suite³. *Les Faux-monnayeurs*, par leurs modalités de présentation et par les réflexions théoriques présentes dans le corps du texte, condamnent donc l'objectivité comme n'étant qu'un rêve de romancier (ici Édouard) et défendent une présentation subjective des événements⁴.

Chacun de nos romans nie ainsi dans ses pages la possibilité d'un récit objectif. En effet, la subjectivité du narrateur et des protagonistes y est toujours mise en avant et rappelée. Aucun récit n'est donc tout à fait fiable dans les œuvres de notre corpus : que ce soit le narrateur des *Frères Karamazov*, celui de la *Recherche* ou celui des *Faux-monnayeurs*, tous sont limités dans leurs perceptions. Si le roman de Dostoïevski souligne le danger de croire qu'un récit puisse être tout à fait objectif et fiable, celui de Proust et celui de Gide insistent plus sur ce que le récit dit de celui qui le rapporte⁵. Le lecteur doit ainsi systématiquement prendre en considération l'origine de la narration pour pouvoir décider de sa pertinence. En outre, avoir conscience que l'objectivité traditionnelle est impossible permet au lecteur de prendre de la distance avec les affirmations génériques de certains romans à thèse : puisqu'un récit totalement objectif n'existe pas, il faut nécessairement utiliser son esprit

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 187.

³ « Pourquoi me suis-je laissé aller à parler ? Je n'ai dit que des âneries. » *Ibid.*, p. 190.

⁴ David Keypour écrit ainsi dans *André Gide : Écriture et réversibilité* : « Ce qui ressort clairement de toutes ces hésitations c'est que Gide veut rompre avec cette tradition bien établie qui autorise l'auteur à adopter un point de vue extérieur et anonyme mais en même temps omniprésent et omniscient, cette optique arbitraire qui s'octroie le droit de s'introduire jusque dans les pensées et les émotions les plus intimes et les plus obscures des personnages. » (*op. cit.*, p. 29.)

⁵ Dans *Poétique du récit*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Wayne C. Booth formule cette idée dans son article « Distance et point de vue » où il écrit : « Dans un drame aussi, une grande partie de ce qui nous est dit est racontée par quelqu'un ; et souvent on éprouve autant d'intérêt pour la manière dont la conscience du narrateur réfléchit les événements survenus que pour ce que l'auteur lui-même nous apprend par ailleurs. » (in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 93). Wolfgang Kayser, dans « Qui raconte le roman ? », quant à lui, écrit : « Au XIX^e et au XX^e siècle, on a fréquemment renoncé à la figure sensible du narrateur et, de la même manière, limité l'omniscience du narrateur. C'est là une question de style. En faire une question de principe et aller jusqu'à bannir le narrateur du roman — comme certains l'ont demandé en théorie et réalisé en pratique — revient à priver le roman de sa caractéristique la plus essentielle, et, dès lors, il ne peut plus que végéter. » (in *Poétique du récit*, *op. cit.*, p. 79.)

critique avant d'accepter ou non un énoncé comme juste. Les œuvres de notre corpus participent ainsi à l'élaboration d'une nouvelle conception de l'objectivité, car, comme le résume Michel Raimond dans *La Crise du roman* :

Si chacun est enfermé en soi, la nouvelle mission du romancier sera d'épouser chacune des optiques plutôt que de mettre aux prises des intérêts divergents [...].¹

La subjectivité prend donc une place primordiale dans le récit romanesque. Mais que signifie cette nouvelle hégémonie du point de vue subjectif dans l'idée que les romanciers de notre corpus se font de l'objectivité ?

(b) *La subjectivité comme fondement d'une nouvelle idée de l'objectivité.*

À la lecture d'un roman, le lecteur a bien souvent tendance à oublier l'origine du récit, trop pris par l'avancée de l'intrigue et les aventures des personnages. En effet, comme le souligne Vincent Jouve, « [l]e texte romanesque, en tant que machine à illusion, essaye, en général, de dissimuler le narrateur. »² De cette façon, le lecteur peut avoir l'illusion que le récit est objectif, provenant d'une entité supérieure à même de tout connaître et de tout entendre sans que sa perception passe par un filtre subjectif. Or, les romanciers de notre corpus cherchent à atteindre une véritable objectivité et rejettent celle, qu'ils estiment illusoire, qui a cours dans les romans inspirés de la pensée réaliste. En effet, si leurs récits se fondent sur une ou plusieurs subjectivités, c'est peut-être afin de rapporter la vérité de la façon la plus proche de la réalité humaine. Selon cette idée, la seule façon d'être « objectif », c'est-à-dire de rapporter le monde tel qu'il est exactement, c'est de souligner la subjectivité inhérente à toute perception et à tout récit³. Mais faire un récit fondé sur la subjectivité de différents narrateurs permet-il de parvenir à l'objectivité, c'est-à-dire à la peinture de la stricte réalité ?

Il est intéressant de remarquer que certains lecteurs de Dostoïevski le considéraient comme un romancier objectif. Pourtant, à la remarque que lui fait Gontcharov sur le caractère objectif de

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, *op. cit.*, p. 76. Michel Raimond rappelle auparavant : « Quand [Valéry] exposait, à propos de Leconte de Lisle et surtout de Flaubert, le dogme de l'impersonnalité, et qu'il définissait ces écrivains comme "objectifs", parce qu'"au lieu d'exprimer leur essence, ils expriment l'essence latente des choses", Barrès ajoutait aussitôt : "comme si jamais nous connaissions rien d'autre que les qualités des choses, qualités que nous faisons telles ou telles selon notre tempérament". [Barrès *Les taches d'encre* n°3, janv. 1885, *le sentiment en littérature*, p. 14.] » (*Ibid.*, p. 70.)

² Vincent Jouve, *L'Effet personnage*, *op. cit.*, p. 128.

³ Cette idée est déjà exprimée par Jacques Rivière qui remarque dans *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain* que, en suivant la conception du positivisme d'Auguste Comte, on peut en déduire que « l'application de l'esprit positif aux phénomènes de conscience aboutira forcément à constater leur relativité à cette conscience, si j'ose dire ; nous montrera les émotions, les idées, les volontés d'un individu donné comme relatives à son organisation, comme n'ayant aucun objet hors de lui, comme purement subjectives. » (*op. cit.*, pp. 158-159.)

sa création¹, le romancier s'insurge et affirme chercher à saisir le mouvement vital. Il refuse l'objectivité stricte des aventures achevées, des êtres morts, pour entrer dans le chaos de la vie. Cependant, même si Dostoïevski présente l'objectivité comme une conception théorique hors de la vie réelle, il reproche également à certains récits de ne se fonder que sur la subjectivité. Lorsqu'il critique certains auteurs de ne pas « supprimer le narrateur »², il suggère qu'enfermer le récit dans une seule vision, sans éclairer les faits de différents points de vue, est également une erreur narrative. Dostoïevski semble finalement penser que fonder un récit sur un seul point de vue (objectif ou subjectif) est une erreur altérant la réalité.

Mais alors, quel point de vue adopter ? Faut-il abandonner l'aspect mobile du réel afin de devenir objectif, quitte à mentir, ou bien décider de se focaliser sur la vie en mouvement et se limiter à une vision subjective unique, celle à laquelle l'homme est soumis tout au long de sa vie ? Dostoïevski refuse de faire ce choix car, selon lui, de même qu'un récit objectif est impossible, un récit subjectif compréhensible et clair est aussi une illusion. À propos de sa nouvelle *Douce*, où le lecteur suit les pensées d'un personnage réfléchissant sur la mort de sa femme, il remarque que « [s]'il y avait, pour l'écouter et noter, un sténographe, le résultat serait plus cahoté, plus informe que ce que je présente au lecteur [...] »³ En effet, le héros ne pense pas de façon assez ordonnée pour être compréhensible. Ainsi, Dostoïevski prend le parti de la mise en fiction d'une intériorité : le roman ne peut pas se contenter d'un simple récit subjectif mais doit chercher à recréer une illusion de subjectivité pour être lisible. Le récit est ainsi obligé de passer par la mise en fiction pour objectiver son sujet et le rendre lisible. L'usage de cet artifice, que Dostoïevski observe déjà chez Victor Hugo⁴, est nécessaire pour donner au lecteur une impression juste de la réalité de l'homme. Ainsi, l'idée que le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin n'est pas valable chez Dostoïevski, lequel répugne à toute vision linéaire fixe.

Et ainsi, le récit des *Frères Karamazov* n'est pas rectiligne et logique dans sa narration. Puisque l'objectivité est une vision impossible à l'homme et que la subjectivité est intraduisible telle quelle, le romancier, pour atteindre une sorte de vision objective et décrire une réalité humainement juste, est obligé d'avoir recours à une multitude de points de vue subjectifs dans son œuvre, ce qui crée

¹ « La création (j'entends celle d'un artiste objectif, comme vous, par exemple) ne peut apparaître que lorsque la vie, à mon avis, se fixe ; elle ne sied pas à la vie nouvelle en train de naître [...] » « Lettre de Gontcharov à Dostoïevski », 11 février 1874, citée par J. Catteau in Fiodor Dostoïevski, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 335.

² Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 60. (Citation complète : « Dans le récit *Le Chien* il ne sait absolument pas supprimer le narrateur, il ne connaît pas la vie quotidienne. »)

³ Fiodor Dostoïevski, « Novembre 1876 », in *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 751.

⁴ « Victor Hugo, par exemple, dans son chef-d'œuvre, *Le dernier jour d'un condamné*, a utilisé un procédé tout à fait analogue, et s'il n'a pas imaginé de sténographe, il a admis quelque chose d'encore bien plus invraisemblable, en supposant que son condamné à mort ait la possibilité (et le temps) de prendre des notes non seulement durant son dernier jour, mais même à la dernière heure et littéralement jusqu'à la dernière minute. Or s'il ne s'était pas permis cette fiction, l'œuvre elle-même n'existerait pas, — cette œuvre qui est la plus réaliste et la plus vraie de toutes celles qu'il a écrites. » *Ibid.*, p. 751.

cette polyphonie que Bakhtine a admirablement étudiée dans *La Poétique de Dostoïevski*. On trouve ainsi souvent des tons très différents dans la narration dostoïevskienne, ce que Motchoulski remarque lorsqu'il évoque la « contradiction insoluble entre le ton du "procès-verbal" et le ton de la "confession" »¹. La description objective telle qu'elle est généralement admise n'existe donc pas dans ce roman.

Comme dans toute perception, ce sont les intentions et la mémoire qui structurent l'univers. Aussi le romancier se considère-t-il comme exempté de la description traditionnelle qui re-crée le réel. Chez Dostoïevski, le réel n'a pas besoin d'être prouvé, *il est*.²

Cette perspective suggère que, pour le romancier, la véritable objectivité n'est finalement que l'union de différents points de vue et pour cela doit avoir recours à l'artifice d'un narrateur capable de pénétrer l'esprit d'autrui. Ce procédé en apparence irréaliste serait donc le seul qui permette d'atteindre un semblant de peinture objective : ce n'est qu'ainsi qu'on peut recréer les impressions et l'intériorité des différents personnages, donnant au lecteur l'occasion d'élaborer sa propre idée de ce en quoi consiste la vérité de l'action. En effet, dans la vie réelle, pour connaître de la façon la plus objective possible le déroulement d'un événement, l'homme se fonde sur différents points de vue qu'il confronte. Or, la structure des *Frères Karamazov* laisse justement au lecteur la tâche de reconstituer la réalité des événements et des sentiments des protagonistes³. Et ainsi, selon ce schéma de pensée, Jacques Catteau remarque que :

L'œuvre serait « objective » puisqu'elle constitue un univers où s'affrontent plusieurs subjectivités qui ne s'interpénètrent pas. L'auteur y tait sa voix, le dialogue et la vie affrontent les héros.⁴

La narration dostoïevskienne, du moins celle des *Frères Karamazov*, mettrait donc bien en place un récit objectif, si l'on donne à ce terme une acception un peu différente : c'est parce que la narration inclut de nombreux moments soumis au regard d'un être subjectif, qu'il s'agisse d'un protagoniste ou du narrateur, que le roman parviendrait à reconstituer dans la fiction une réalité véritable et diverse, à la fois subjective et objective. La distinction entre ces deux notions (subjectivité et objectivité) semble finalement ne plus avoir cours dans les romans de Dostoïevski.

Proust, quant à lui, regrette dans une lettre à Henri Ghéon datée du 2 janvier 1914 que « [p]arce que je dis "je" on croit que je suis subjectif. »⁵ Cette remarque peut surprendre. Cependant un autre romancier perçoit ce désir d'objectivité de l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*. Alors que cette œuvre paraissait à beaucoup être une autobiographie limitée à l'analyse psychologique de son auteur, Gide adresse une lettre à Proust, le 15 juin 1914, et lui écrit ceci :

¹ Konstantin Vasil'evič Motchoulski, *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 172.

² Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 526.

³ Voir pour cela la section II. B. de ce travail.

⁴ Jacques Catteau, « Introduction », in Fiodor Dostoïevski, *Correspondance*, t. 1, op. cit., p. 15.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres*, op. cit., p. 655.

Ne vous désolerez point trop, ne vous étonnez surtout pas trop, de voir si peu compris votre effort d'objectivité (l'article que je viens de lire dans *l'Effort libre* est particulièrement obtus) — Il arrive à votre livre ce qui est arrivé à *l'Immoraliste* et la *Porte Étroite*, où tous les critiques ont voulu voir des confessions personnelles ; sans trop expliquer du reste que l'une ne rendit pas l'autre impossible. J'espère bien que vos livres et les miens sont assez durs et surtout assez durables pour que viennent s'user contre eux toutes les interprétations erronées. Et j'espère que vous en êtes convaincu.¹

Gide suggère ici que sa conception de l'objectivité est similaire à celle de Proust : tous deux considéreraient la confession, forme éminemment subjective, comme ayant une valeur objective et universellement juste. Gide a-t-il raison de penser qu'ils partagent la même idée de l'objectivité ? On est tenté de penser que Proust acquiesça à la lecture de cette lettre. En effet, le romancier semble bien considérer, à la façon de Gide, que la vision dite « objective » et celle dite « subjective » s'interpénètrent. Il écrit ainsi à Mme de Pierrebourg, le 23 octobre 1908, à propos d'une de ses lectures : « Ce livre objectif s'il en fut, que je l'ai trouvé pourtant délicieusement subjectif. »² L'universalité d'une œuvre dépend donc de l'union de ces deux points de vue, opposés seulement en apparence.

Ainsi, dans une lettre à Jacques Émile Blanche, Proust critique l'idée que l'objectivité réside dans des détails physiques et anodins.

En tous cas ce qui me semble supprimable n'est pas, comme un lapsus sans doute vous l'a fait dire, ce qui a de la valeur objective mais au contraire ce qui n'en a pas. Je sais que les romans que nous aimons le mieux <parus> depuis cinquante ans, nous ont habitué à l'idée qu'il n'était pas négligeable de mentionner à côté d'un état d'âme curieux ou d'une vérité importante, tel petit fait qui s'est trouvé sur notre chemin à ce moment-là et qui n'est lui ni curieux ni important. Mais c'est ce qui a rendu le roman artiste si facile à faire et lui a ôté toute valeur logique.³

Ainsi, de nombreux romanciers s'érigent comme objectifs à partir de la simple description d'éléments négligeables. Or, selon Proust, cette façon de faire laisse supposer que l'objectivité ne concerne que des éléments superficiels qui « font vrai » mais qui n'ont pas de véritable importance dans la peinture de la réalité, laquelle se réalise en partie dans l'esprit humain. Certes, ceux-ci sont plus faciles à décrire avec justesse que l'intériorité d'un personnage, mais, en accord avec la redéfinition de la réalité que propose l'auteur de la *Recherche*, ils ont moins de valeur objective qu'un « état d'âme curieux ou [qu']une vérité importante ». Proust suggère donc que des éléments généralement estimés subjectifs sont en réalité objectifs, et inversement.

Aussi la *Recherche* ne se focalise-t-elle que sur les détails ayant une importance dans la vie du narrateur. Comme l'a noté José Ortega y Gasset, le roman fait des souvenirs du narrateur et de leur aspect lacunaire le cœur de son sujet :

¹ « Lettre d'André Gide à Marcel Proust 15 juin 1914 », in Marcel Proust, *Lettres, op. cit.*, pp. 691-692.

² Marcel Proust, « Lettre à Mme de Pierrebourg », 23 octobre 1908, in *Lettres, op. cit.*, p. 457.

³ Marcel Proust, « Lettre à Jacques Émile Blanche », 7 juillet 1915, in *Lettres, op. cit.*, p. 735.

C'est pour cette raison que l'auteur n'ajoute pas, en général, au souvenir les autres parties de la réalité que la mémoire n'a pas retenues ; il laisse le souvenir intact, tel qu'il est, incomplet objectivement, mutilé peut-être, et agitant dans son éloignement spectral les misérables moignons qui lui restent.¹

L'objectivité du récit passerait donc par l'incomplétude du souvenir. Tout en rapportant les idées et opinions d'autrui, le narrateur de la *Recherche* rappelle ainsi régulièrement sa subjectivité, tout comme celui des *Frères Karamazov*. Maurice Bardèche souligne d'ailleurs :

Cette « copie » de la vie par l'enregistrement des erreurs [...], qui entraîne ensuite dans le roman une « découverte » progressive des personnages, un romancier en avait eu l'idée avant Proust, c'était Dostoïevski.²

Cependant, il affirme que chez Dostoïevski ce procédé ne dépendait que du côté policier de ses romans. Chez Proust, les erreurs relatées ne seraient pas des « “erreurs de nos sens” », mais des erreurs qui ont pour origine l'idée que nous construit notre imagination [...].³ Or, à l'étude des *Frères Karamazov*, cette distinction paraît contestable : n'est-ce pas l'imagination d'Aliocha qui construit un *starets* saint et parfait, un Smerdiakov lâche, une Catherine Ivanovna hautaine et une Grouhegnka vénale ? Dostoïevski et Proust semblent bien fonder tous deux leur récit sur la perception erronée de la réalité par différentes subjectivités, rapportant ainsi objectivement l'« illusion qui nous frappe ». Marcel Proust considère donc qu'être objectif, c'est surtout recréer une vision subjective et partielle de la réalité. D'ailleurs, il écrit dans une lettre à Sydney Schiff de septembre 1920 :

Or comme dans mon livre je suis absolument objectif il se trouve que le *Côté de Guermantes* a l'air antidreyfusard et rectificatif.⁴

Être objectif ici ne signifie pas raconter la vérité historique, mais rapporter les idées des personnages, lesquels, au vu de leur position sociale, étaient souvent antidreyfusards au début de l'Affaire⁵. C'est ainsi que Gide peut affirmer que Proust se place d'un « point de vue impartial, le point de vue du vrai naturaliste »⁶, sous-entendant qu'il existe de « faux » naturalistes, ceux faussement objectifs, niant la prédominance de la subjectivité dans tout récit. Jacques Rivière ajoute également dans une note que

jamais la description directe de ces choses, la description dite réaliste, sans le détour par l'inconscient, n'avait réussi à les restituer aussi complètement en elles-mêmes ni à leur donner une existence aussi objective.⁷

¹ José Ortega y Gasset, « Le temps, la distance et la forme chez Proust ; simple contribution aux études proustiennes », in *Hommage à Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 270.

² Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, t. I, *op. cit.*, pp. 331-332.

³ *Ibid.*, pp. 331-332.

⁴ Marcel Proust, « Lettre à Sydney Schiff », 1 ou 2 septembre 1920, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 964.

⁵ Jean-Yves Tadié, à propos de cette citation écrit : « On notera que l'objectivité est liée aux personnages, non aux événements, par une prise en considération objective des subjectivités. » (*Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 339.)

⁶ « Lettre d'André Gide à Marcel Proust », in Marcel Proust, *Lettres*, *op. cit.*, p. 1009.

⁷ Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *op. cit.*, p. 249. Le critique écrit auparavant : « Son œuvre est le résultat d'un effort de connaissance objective du monde sans cesse altéré par le souvenir, la persuasion renaissante

Selon le critique, Proust « réussit à se donner à lui-même l'objectivité littéraire, à se changer en une œuvre »¹. L'objectivité du roman passe donc par la subjectivité de l'auteur et des protagonistes. Et c'est en peignant une vérité subjective que le roman peut parvenir à être véridique, comme Proust le souligne lui-même dans une lettre à Jean Pierrefeu datant de 1920.

Mais en les lisant [les livres de Proust] sans parti pris, sans Pierrefeuisme, on verrait que l'analyse psychologique y aboutit toujours à la vérité objective, à cette vérité sans laquelle il n'y a pas d'action possible, et qui sera plus nécessaire demain que jamais.²

Proust souligne ici que, pour atteindre l'objectivité véritable, le passage par la subjectivité (que ce soit par le biais de l'analyse ou dans le processus de création) est nécessaire. Cependant, cette étape subjective ne révèle sa portée objective qu'à la fin du récit, ce qui insiste sur un autre aspect de cette objectivité : un récit objectif est celui qui aboutit à des déductions logiques. Dans la fameuse lettre à Jacques Rivière de janvier 1914, Proust écrit, à propos de la dernière séquence de *Du côté de chez Swann* sur le Bois de Boulogne :

Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyantes des conclusions.³

Il semble que ce qui rend l'œuvre objective, cela soit précisément qu'elle ait une conclusion. Seuls l'aboutissement final et le dénouement révèlent la portée objective de l'œuvre.

Ainsi, en faisant de l'introspection d'une subjectivité l'étape nécessaire dans une étude objective de l'homme, laquelle ne se révèle qu'à la fin du récit, la *Recherche* donne à voir une nouvelle conception de l'objectivité fondée sur la perception subjective du monde.

Comme nous l'avons vu dans sa lettre adressée à Proust, Gide a lui aussi une définition particulière de l'objectivité. Pour lui, ce point de vue ne consiste pas qu'en une vision extérieure constituée de détails concrets.

Personnages vus de l'extérieur ; c'est ce qu'ils appellent la peinture objective.⁴

écrit-il dans son *Journal* en 1927. Le romancier se pose ici clairement en adversaire de ce « ils » désignant ses collègues écrivains : la description superficielle ne suffit pas à être objectif. Dans un texte de jeunesse intitulé « Les limites de l'art », André Gide a, pour définir les différentes écoles littéraires un système intéressant :

Dieu propose : c'est le naturalisme, l'objectivisme, appelez-le comme il vous plaît. *L'homme dispose* : c'est l'apriorisme, l'idéalisme... *Dieu propose et l'homme dispose* : c'est l'œuvre d'art. [...] L'artiste n'est ni d'un camp ni de l'autre ; il est à tout point de conflit.⁵

qu'il n'y a d'autre monde que le monde psychique, dont il est une monade sans communication avec les autres monades.» (*Ibid.*, p. 115.)

¹ *Ibid.*, p. 115.

² Marcel Proust, « Lettre à Jean de Pierrefeu », aux environs du 15 janvier 1920, in *Lettres, op. cit.*, p. 943.

³ Marcel Proust, « Lettre à Jacques Rivière », 6 février 1914, in *Lettres, op. cit.*, p. 667.

⁴ André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 846.

⁵ André Gide, « Les limites de l'art », in *Essais critiques, op. cit.*, pp. 422-423.

Le romancier place ici l'œuvre littéraire à mi-chemin de « l'objectivisme » et de « l'idéalisme », suggérant qu'elle est le résultat de l'union de ces idées en apparence opposées. Il écrit également dans son *Journal* :

J'imagine souvent telles préfaces à *l'Immoraliste*, aux *Faux-Monnayeurs*, à *la Symphonie*, l'une surtout où exposer ce que j'entends par l'objectivité romanesque, où établir deux sortes de romans, ou du moins deux façons de regarder et de peindre la vie qui, dans certains romans (*Wuthering Heights*, ceux de Dostoïevsky) se rejoignent. L'une, extérieure et que l'on nomme communément objective, qui voit d'abord le geste d'autrui, l'événement et qui l'interprète. L'autre qui s'attache d'abord aux émotions, aux pensées, et risque de rester impuissante à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur.¹

On constate que selon lui, la vision objective demeure superficielle et nécessite un effort d'interprétation tandis que la subjective renferme une plus grande puissance d'invention et d'investigation mais qu'elle limite le récit à ce que l'auteur aurait pu être ou à ce qu'il a ressenti auparavant. La solution semble résider dans l'union de ces deux visions, prouesse qu'effectue, entre autres, Dostoïevski. On peut supposer, à partir de la lettre qu'il a adressée à Proust, que Gide le place également dans cette catégorie. Mais comment unir ces deux perspectives *a priori* inconciliables ? Gide prétend y parvenir grâce à son processus de création :

[...] le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et [...], pour lui, tout en moi, jusqu'au plus profond de moi s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre — objective ? subjective ? Ces mots perdent ici tout leur sens ; car s'il m'arrive de peindre d'après moi (et parfois il me paraît qu'il ne se peut d'autre exacte peinture), c'est que d'abord j'ai commencé par devenir celui-là même que je voulais peindre.²

Ainsi, la distinction entre les deux modes de récit (objectif et subjectif) n'a plus cours dans ses romans. Devenir autrui et raconter à partir de sa perspective correspond à un récit subjectif, mais puisque l'auteur devient quelqu'un d'autre au point de s'oublier en ce nouveau personnage, la description de l'intériorité de ce protagoniste n'est-elle pas objective ? L'un et l'autre se mêlent afin d'aboutir à une position d'entre-deux : de la genèse subjective de l'œuvre résulte un récit objectif, selon la définition de Gide. Le romancier affirme ainsi que

Le triomphe de l'objectivité, c'est de permettre au romancier d'emprunter le "je" d'autrui.³

Ce n'est qu'en se focalisant sur l'expérience subjective que l'écrivain peut parvenir à être objectif. Et ainsi, comme nous l'avons vu et comme le souligne David Keypour dans *André Gide, écriture et réversibilité*⁴, le narrateur des *Faux-monnayeurs* rappelle régulièrement sa partialité, créant ainsi

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 829.

² André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 737.

³ *Ibid.*, p. 759. Le romancier ajoute : « Ce qu'on appelle aujourd'hui "l'objectivité" est aisée aux romanciers sans paysage intérieur. Je puis dire que ce n'était pas à moi-même que je m'intéressais, mais au conflit de certaines idées dont mon âme n'était que le théâtre et où je faisais fonction moins d'acteur que de spectateur, de témoin. » (*op. cit.*, p. 783.)

⁴ David Keypour écrit en effet à propos du narrateur : « Tout au long du roman ses phrases déclaratives introduiront les dialogues que ses commentaires traverseront. Même les lettres seront encadrées de ses observations et analyses ; et comme à la longue nous risquons de nous habituer à son murmure jusqu'à n'y prêter plus attention, il prendra soin de

une narration bien plus sincère et réaliste que celle issue d'un démiurge illusoire. Cependant, puisque ce narrateur pénètre régulièrement les pensées des protagonistes, il permet au lecteur d'avoir cette multiplicité de points de vue et de déduire par lui-même la réalité objective des événements. Edmond Jaloux, pourtant très critique envers l'unique roman de Gide, concède d'ailleurs que l'auteur a pu

concilier tel, dans une certaine limite, le roman objectif qu'il rêvait d'écrire et le roman subjectif qu'il a toujours fait. Et si [...] celui-ci a quelque tendance à dévorer l'autre, l'autre n'en existe pas moins et maintient ses droits vis-à-vis du premier.¹

Les Faux-monnayeurs présentent ainsi dans leurs pages un récit où l'objectivité et la subjectivité s'unissent jusqu'à ce que ces deux visions ne puissent plus être clairement distinguées l'une de l'autre.

Ainsi l'union de la subjectivité et de l'objectivité au sein des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* a-t-elle marqué l'histoire littéraire romanesque. De la fusion de ces deux horizons chez Dostoïevski à la négation de la pertinence de ces termes chez Gide en passant par l'insuffisance objective du récit subjectif chez Proust, la façon d'atteindre une véritable objectivité dans le roman fit l'objet de nombreuses réflexions ultérieures. Or, comme le rappellent Frances Fortier et Andrée Mercier dans leur article « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques. »,

avant le XIX^e siècle et le roman réaliste, la narration omnisciente, c'est-à-dire la possibilité pour le narrateur de s'attribuer des capacités de perception théoriquement illimitées, était inacceptable. Le pacte romanesque assujettissait plutôt la performance narrative à un protocole pragmatique selon lequel le narrateur devait feindre de ne rien imaginer et donc se montrer informé de ce qu'il racontait ; devait se montrer digne de foi, de sorte qu'on puisse lui faire confiance ; enfin, devait aussi se montrer compétent et cohérent dans sa relation des faits (Cavillac, 1995).²

La narration omnisciente était donc longtemps considérée comme « fantastique dans la mesure où le narrateur a un accès illimité à la vie intérieure d'autrui et possède un savoir précis et détaillé sur des événements aussi bien passés, présents que futurs »³. Ce type de récit, constitué par le savoir omniscient d'un narrateur démiurge, n'est en réalité considéré comme objectif que depuis le mouvement réaliste. Nos auteurs ont donc en quelque sorte rétabli la vérité de la perception en plaçant la subjectivité du narrateur et des personnages au cœur du récit. La critique évoque même

se faire signaler épisodiquement par des interventions qui culmineront à ce point stratégique qu'est le chapitre sept de la deuxième partie, où il nous demande de nous arrêter avec lui pour passer en revue ses personnages et pour augurer de leur avenir. » (*André Gide, écriture et réversibilité, op. cit.*, p. 150.)

¹ Edmond Jaloux, « *Les Faux-monnayeurs* par André Gide », in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1896-1950, op. cit.*, p. 308.

² Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques. » in *La Transmission narrative. Modalité du pacte romanesque contemporain, op. cit.*, pp. 342-343.

³ *Ibid.*, pp. 342-343.

la notion de « réalisme subjectif »¹ pour parler de la narration gidienne et proustienne. Et il semble possible d'étendre cette appellation à la prose de Dostoïevski, appartenant au « réalisme fantastique ». Ainsi les réflexions que nous avons observées chez les auteurs de ce corpus et dans leurs œuvres ont-elles participé à l'instauration d'un nouveau regard sur le monde, comme le constate Michel Zérafra, lequel écrit dans *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950* :

L'homme étant subjectif dans son essence, les formes du roman doivent dériver d'un principe de subjectivité : à cette loi anti-balzacienne va obéir le roman de Proust à Kafka. Précisons davantage : le principe de subjectivité devient la condition nécessaire de l'objectivité romanesque.²

La prédominance de la subjectivité dans l'expression de l'objectivité semble donc devenir une loi au cours du XX^e siècle. Michel Zérafra ne cite pas Dostoïevski mais le romancier russe a indéniablement sa place parmi les précurseurs de cette « loi anti-balzacienne ». Le critique développe par la suite la perspective des romanciers de l'époque :

Dissipons d'abord une équivoque. L'importance de la notion de point de vue, dans l'art du roman, se révèle à une époque où des romanciers [...] partent du principe que la réalité ne peut s'apercevoir que sous un certain angle, et qu'il est donc impossible, à moins de trahir la vérité, de donner dans le roman une vision totalement objective d'un univers donné. L'objectivité procède au contraire du respect de la vision nécessairement partielle que l'homme a du réel.³

Le monde n'existerait donc plus en lui-même, de façon autonome, mais sa forme serait conditionnée par le regard de chacun. L'évolution de l'idée d'objectivité semble ainsi naturelle à partir du moment où l'homme ne conçoit plus le monde comme un élément assuré et certain⁴. Les romans de notre corpus semblent avoir apporté des éléments de réponse face au problème de la mise en mots et la mise en fiction de ce monde profondément instable, dont il n'est possible de donner à voir qu'une partie. La notion d'objectivité se modifia donc et *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *les Faux-monnayeurs* contribuèrent à cette réflexion.

Les trois romans de notre corpus font ainsi expérimenter au lecteur des idées nouvelles sur des concepts littéraires traditionnels. Les propos de nos romanciers sur l'erreur de la littérature réaliste et sur la véritable nature de la réalité les poussent à redessiner la carte de la psychologie des personnages, mettant la dualité ou l'inconstance de l'homme au premier plan de leurs récits. En interrogeant ces deux notions, la question de la nature du récit objectif se pose ainsi naturellement

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 384.

² Michel Zérafra, *Personne et personnage*, op. cit., p. 19.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Christine Baron, fait remonter cette subjectivisation de la connaissance au XVIII^e siècle, avec la pensée kantienne. Mais ce basculement vers le subjectif correspondrait, selon elle, « au moment historique où est thématiqué le refus d'une thèse naturaliste-causale de l'explication de phénomènes sociaux – celle d'un "ordre du monde" dans lequel se refléterait harmonieusement l'organisation sociale, ce que souligne A. Cascardi reprenant le thème du "désenchantement du monde" dans *Subjectivité et modernité*. » (Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, op. cit., pp. 302-302.)

à eux. Il apparaît donc de façon relativement nette que *Les Frères Karamazov*¹, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*² partagent tous un enjeu didactique : ces trois œuvres poussent leur lecteur à remettre en question de grandes idées littéraires traditionnelles, souvent confortées par la littérature en vogue, celle inspirée de la pensée réaliste. Et un des lecteurs les plus connus de ces romans, Jacques Rivière, aboutit, après la lecture de Dostoïevski et de Proust à partager les réflexions de ces auteurs. Il déclare ainsi dans « Un document capital, la NRF répond : Une heure avec M. Jacques Rivière, Directeur de la *Nouvelle Revue Française*, par Frédéric Lefèvre » :

Savez-vous ce qu'on nous recommande sous le nom de « littérature objective », de « peinture de la vie » et de « l'humanité réelle » ? Un art de silhouettes, cet art purement pittoresque et schématique qui, à chaque époque, a eu ses représentants, et qui, à chaque époque, a sombré corps et biens.³

Cette réflexion, on le voit, regroupe les trois grands points étudiés dans ce travail et abordés dans les romans de notre corpus : l'échec de la littérature inspirée de la pensée réaliste, la limitation et le schématisme de la psychologie romanesque, et enfin, la véritable nature de l'objectivité littéraire. Ces propos datant de 1924 ont été prononcés sans que leur auteur n'ait pu lire ni *Albertine disparue*, ni *Le Temps retrouvé*, ni *Les Faux-monnayeurs*. Cependant, ces paroles résument les idées développées à travers ces trois derniers romans. Dostoïevski, Proust et Gide, tout en promouvant la liberté du lecteur et en cherchant à faire disparaître leur parole autoritaire de leurs œuvres, s'avèrent donc également user de procédés démonstratifs pour redéfinir à travers leurs romans ces grandes idées littéraires qu'ils jugent cloisonnantes. Ainsi leurs textes ont-ils indéniablement un enjeu démonstratif, voire pédagogique, sans cependant devenir dogmatiques : c'est par l'expérience que lui offre le déchiffrement du texte⁴ que le lecteur est invité à partager les idées développées dans l'œuvre et non par l'assénement de vérités présentées comme absolues.

Mais ce désir de libérer le lecteur de l'emprise de l'auteur et cet aspect doctrinaire qu'on distingue dans les romans de notre corpus ne sont-ils pas contradictoires ?

¹ Jacques Catteau dit même de Dostoïevski qu'il est « outrancièrement dirigiste » tout en ajoutant que « ce n'est pas le moindre des paradoxes pour un écrivain acharné à prouver la liberté humaine, à la préserver, à doter ses héros d'une conscience indépendante et autonome. », (*La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 566.)

² Jean-Michel Wittmann affirme ainsi que la volonté de Gide d'inquiéter le lecteur en le poussant à prendre ses distances « non pas seulement avec de tels personnages, mais plus généralement, avec tout système de valeur érigé en norme absolue [...] fait pourtant des *Faux-Monnayeurs* un roman à thèse "ironique, ou critique", c'est-à-dire paradoxal, mais un roman à thèse malgré tout, qui tend à transformer la vision du monde ou la morale de ses lecteurs. » (« Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi » ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, pp. 21-22.)

³ « Un document capital, la N.R.F. répond : Une heure avec M. Jacques Rivière, Directeur de la *Nouvelle Revue Française*, par Frédéric Lefèvre », in *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *op. cit.*, p. 201.

⁴ Nathalie Mauriac-Dyer soutient d'ailleurs que l'apprentissage de Proust « ne passe pas par la délivrance de contenu dogmatique, mais par la voie longue, narrative, celle du roman de formation. » (*Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, *op. cit.*, p. 190.) Cette remarque à propos de la *Recherche* nous semble également valable pour *Les Frères Karamazov* et *Les Faux-monnayeurs*.

Chapitre C) Une manipulation formatrice d'une nouvelle pratique de lecture.

Comme nous l'avons vu, la manipulation narrative que nos romans mettent en place répond donc bien à une ambition didactique. Cela peut paraître paradoxal puisque nos auteurs cherchent à libérer leur lecteur de leur autorité. En effet, par cet aspect instructif, nos œuvres se rapprochent des romans à thèse que Dostoïevski, Proust et Gide dénoncent, car elles poussent le lecteur à accepter certaines opinions. Cependant, on remarque que les idées qu'elles développent sont surtout des négations : elles consistent principalement en une critique de grands concepts, admis dans le monde littéraire du XIX^e siècle et qui se perpétuent dans le XX^e siècle, comme la notion de réalisme ou d'objectivité romanesque. Ce que les œuvres de notre corpus cherchent à enseigner consiste plus en l'exercice du doute qu'en une nouvelle doctrine fermement établie. Les idées qu'elles développent sont marquantes parce qu'elles vont à l'encontre des conceptions répandues, mais elles ne se présentent pas comme de nouvelles normes romanesques. De façon paradoxale, le didactisme que les romans de notre corpus mettent en place semble donc avoir pour enjeu de libérer le lecteur des conceptions littéraires dominantes auxquelles il se réfère par automatisme et de lui enseigner l'usage de l'esprit critique. Grâce à cela, lire devient alors un acte autonome dont le doute est un élément essentiel. Cependant, une lecture qui n'est que sceptique est condamnée à rester en surface du texte qu'elle déchiffre. Comment alors redonner du sens à cet acte et à l'œuvre lue ? Comment croire à nouveau à la véracité de l'art littéraire et des réflexions que ce dernier suscite ? Pour ce faire, il semble que les romans de notre corpus attendent de leur lecteur une sorte d'acte de foi : c'est en faisant le choix de croire à la vérité du récit qu'il peut unifier le texte dans un sens qui lui est personnel, ce qui confère à sa lecture une valeur renouvelée.

1) Le dépassement du doute grâce au « leap of faith ».

Comparer le déchiffrement de nos textes à un chemin de foi semble pertinent lorsqu'on réfléchit au type de lecture que nos auteurs désirent. Chacun d'eux souhaite un lecteur faisant usage de son esprit critique et déchiffrant avec intelligence. Ils rejettent les lecteurs naïfs qui font automatiquement confiance au texte en brisant l'illusion narrative ainsi que ceux qui s'adonnent uniquement à la contestation et qui refusent de s'investir dans leur lecture à cause, par exemple, du manque de vraisemblance de l'intrigue ou des personnages. Avec ces éléments présents à l'esprit, il est possible de transposer aux différents degrés d'investissement de lecture l'ordre que décrit Pascal à propos des croyants. Ce dernier répartit les hommes entre inhabiles, demi-habiles et habiles

en fonction de leur rapport à la foi¹ et il est tentant de faire correspondre les protagonistes mauvais lecteurs aux inhabiles (ceux qui croient aveuglément) ou aux demi-habiles (ceux qui demeurent dans le doute et qui rejettent la littérature au nom de la vraisemblance) et d'assimiler les bons lecteurs aux habiles (ceux qui, après un moment de doute, réaffirment leur croyance, laquelle porte, ici, sur la valeur de la littérature). Ce passage d'inhabile à habile serait-il ce que les romanciers de notre corpus attendent de leur lecteur ? Car, bien que les romans de notre corpus poussent ce dernier à la méfiance en créant le doute, Dostoïevski, Proust et Gide ne souhaitent pas qu'il demeure enfermé dans un scepticisme stérile. Il semble que ces romanciers attendent un dépassement du doute que pourtant leur texte instaure. Finalement, le lecteur devrait réaffirmer, après réflexion, sa confiance dans la véracité et l'authenticité du roman lu, ce qui revient à effectuer un *leap of faith*² littéraire. Peut-on effectivement distinguer dans *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs*, la nécessité d'un effort de croyance pour parvenir à effectuer une lecture fructueuse ?

(a) *Les protagonistes et la foi : inhabiles, demi-habiles, habiles.*

Étudier les romans de notre corpus à travers la distinction pascalienne entre les différents types de croyants est seulement possible grâce au postulat que nos auteurs conçoivent l'engagement du lecteur dans le déchiffrement d'une œuvre comme un acte de foi. Si l'on accepte cette idée, on remarque alors que l'organisation pascalienne se calque de façon pertinente sur les différents types de lecteurs et de protagonistes dans les romans de notre corpus.

Bien que Pascal ait très probablement été connu de Dostoïevski (qui parlait parfaitement français et avait pour les questions religieuses un grand intérêt) et été régulièrement étudié par Gide et Proust, il serait exagéré de penser que ces trois écrivains ont consciemment ordonné leur personnel romanesque autour de la réflexion pascalienne sur la foi. Pourtant, un lien peut être établi de façon relativement pertinente. Tout comme l'inhabile selon Pascal est aveuglé par une religion à laquelle il croit machinalement, le lecteur inhabile (celui qui ne doute jamais de la vérité de ce qu'il lit) se plie sans réflexion aux normes d'une littérature simpliste : il lui accorde sa foi par réflexe. La mise en place automatique de la suspension consentie d'incrédulité que nous avons déjà étudiée dans ce travail en est caractéristique : le lecteur croit ce qu'il lit sans s'interroger sur l'origine du

¹ « Le peuple honore les personnes de grande naissance. Les demi-habiles les méprisent, disant que la naissance n'est pas un avantage de la personne, mais du hasard. Les habiles les honorent, non par la pensée du peuple, mais par la pensée de derrière. » « Pensée 124 », in Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, Classique Garnier, « Classiques jaunes », 2011, p. 206.

² Nous choisissons d'utiliser l'expression anglaise (qu'on peut traduire par « un saut de foi »), car celle française, « un acte de foi », ne contient pas l'idée d'avancée ou de mouvement. L'idée de « saut » nous semble en effet tout à fait éloquente dans notre réflexion : car décider de croire en sa propre interprétation face à un texte instable signifie, selon la stratégie mise en place dans les romans que nous examinons ici, atteindre un niveau de lecture plus élevé.

récit ou sur sa valeur. Si les inhabiles font confiance sans hésitation au texte littéraire et ne le remettent jamais en question, les lecteurs demi-habiles sont ceux qui rejettent l'œuvre au nom des normes littéraires et de la vraisemblance : une fois exercé au doute, le demi-habile se complait dans cette posture sceptique et peut alors questionner tout texte en lui-même. Les lecteurs habiles, eux, sont donc ceux qui, surpris par le texte, quittent leur suspension consentie d'incrédulité automatique pour ensuite accepter de s'engager tout de même dans l'œuvre : par un *leap of faith* réfléchi, ils choisissent sciemment d'y croire et de s'investir dans leur lecture¹. Si l'on applique cette correspondance du système pascalien aux romans de notre corpus, on constate qu'il est possible de classer les protagonistes des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* et des *Faux-monnayeurs* selon leur habilité à croire, que ce soit en Dieu, en l'art ou en la parole d'autrui.

Dans le roman de Dostoïevski, la question de la foi est essentielle. L'écrivain y met en place une réflexion métaphysique sur l'existence de Dieu et sur la religion orthodoxe à travers le personnage d'Ivan et son poème « Le Grand inquisiteur ». Or, cette méditation sur la foi fait également sens lorsqu'elle est appliquée à la littérature. Car *Les Frères Karamazov* exigent du lecteur un effort d'adhésion : il lui faut accepter de croire au récit. En effet, de nombreux éléments peuvent être considérés comme artificiels : les protagonistes paraissent parfois à la limite de la folie, beaucoup de comportements étonnants demeurent inexplicables et il n'y a, au fond, aucune preuve tangible de l'identité du coupable². Pourtant, rejeter le récit à cause de cela reviendrait à se couper de la vérité humaine qu'il véhicule et est comparable à l'attitude des demi-habiles de Pascal qui rejettent Dieu parce que son existence ne peut être prouvée. Or, le roman prend soin de présenter cette attitude comme erronée et douloureuse.

En effet, plusieurs personnages des *Frères Karamazov* souffrent de ne pas croire. Mme Khokhlakov, par exemple, se désole d'avoir perdu la foi. Elle avoue au *starets* que, jusqu'à présent, elle n'a cru « que dans [s]a petite enfance, mécaniquement, sans penser à rien... »³ Elle cherche ainsi à être guidée par l'autorité d'autrui, en l'occurrence celle du *starets* : en cela, elle est semblable à un lecteur demi-habile qui souhaite retourner à l'état de béatitude insouciant de l'inhabile croyant au récit par automatisme. Or, le vieux moine refuse d'être son guide⁴ : Mme Khokhlakov ne peut atteindre la foi que par elle-même. Pour cela, selon le *starets*, elle doit faire « l'expérience de l'amour

¹ Cette gradation de la croyance se reflète dans la pensée 655 où Pascal écrit : « Il y a trois moyens de croire : la raison, la coutume, l'inspiration. » (*Pensées, opuscules et lettres, op. cit.*, p. 483.) La coutume serait l'inhabile, la raison le demi-habile et l'inspiration l'habile.

² La seule preuve se trouve être le fait que Smerdiakov soit en possession de trois mille roubles. Or, on peut tout à fait imaginer que Catherine Ivanovna a payé Smerdiakov pour son silence quant aux désirs meurtriers d'Ivan ou bien qu'Ivan lui-même, alors en plein délire, a pris son propre argent pour celui de Smerdiakov.

³ FK, p. 58. [«[...] я верила, лишь когда была маленьким ребенком, механически, ни о чем не думая...» БК, p. 72.]

⁴ «Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.» БК, p. 72. [«[...] ces choses-là ne peuvent pas se prouver, on doit s'en persuader.» FK, p. 58.]

qui agit »¹, c'est-à-dire aimer son prochain. Cette attitude ressemble à celle que le roman de Dostoïevski exige de son lecteur : les protagonistes ne prennent vie que parce que le lecteur leur prête son intériorité pour parvenir à les comprendre. L'effort de sympathie qu'il effectue est comparable à cet amour du prochain auquel s'efforce le chrétien. Mme Khokhlakov incarnerait alors un lecteur qui souffre de ne plus croire en la véracité de l'œuvre qu'il lit. Puisque la vérité du roman des *Frères Karamazov* n'est pas cautionnée par une quelconque apparence de réalité ou par la voix de l'auteur, le lecteur n'a en effet plus aucune assurance extérieure que le récit est fiable. Tout comme Mme Khokhlakov, il doit faire l'effort de croire à l'œuvre de lui-même afin de parvenir à s'y replonger et à en tirer des enseignements personnels. Cette crise de foi religieuse peut donc être lue comme une crise de foi littéraire. Malheureusement, Mme Khokhlakov ne deviendra ni croyante ni bonne lectrice. Dans sa faiblesse, elle se laisse convaincre par des arguments scientifiques et journalistiques², et demeure ainsi une demi-habile.

Dmitri souffre également de l'incrédulité autour de lui. Dépassé par les avancées scientifiques et les raisonnements « logiques » contre l'existence de Dieu, il ne parvient plus à prendre la religion au sérieux. On peut voir en lui un lecteur qui ne parvient pas à se détacher des raisonnements de la littérature réaliste. En effet, il oppose la science et la philosophie (qui est, elle aussi, une construction théorique) à la religion³. Il se révèle ainsi incapable d'effectuer le « leap of faith » et de prendre le parti de la religion au détriment de celui de la science, c'est-à-dire, selon Dostoïevski, le parti du vrai au détriment de celui du vraisemblable. Pourtant, à la fin du roman, il n'est plus aveuglé par les arguments scientifiques. Dans sa bouche, le nom de Claude Bernard, médecin-psychiatre, devient une insulte. Pourtant, il demeure dans l'hésitation, se traitant lui-même de « vil Bernard »⁴. Incapable de faire l'effort de s'engager dans une foi (ou une œuvre) qui exige son investissement personnel pour exister, il est un demi-habile figé devant le *leap of faith*, aspirant à une lecture authentique mais ne parvenant pas à faire confiance à la réalité d'une lecture aussi peu vraisemblable.

On remarque que ces deux personnages de demi-habiles sont tous deux arrêtés dans leur *leap of faith* par des considérations scientifiques. Et en effet, la science est présentée comme étant un facteur d'incrédulité : elle pousserait à chercher la vérité humaine uniquement par la raison. Le

¹ FK, p. 58. [«Опытном деятельности любви.» БК, p. 72.]

² Mme Khokhlakov rejette la foi et le *starets* après que la mort de celui-ci a déçu ses attentes : elle se déclare même réaliste, comme nous l'avons vu dans la section III. B. 1. de ce travail.

³ «Великолепна, Алеша, эта наука! Новый человек пойдет, это-то я понимаю... А все-таки бога жалко!» БК, p. 705. [«Quelle belle chose que la science, Aliocha ! L'homme se transforme, je le comprends... Pourtant je regrette Dieu ! » FK, p. 617.]

⁴ « Il me semble que je suis, moi aussi, un vil Bernard, dit Mitia avec un sourire amer. » FK, p. 625. [«Потому, кажется, я и сам Бернар презренный! — горько ослабился Митя.» БК, p. 714.]

père Païsius l'accuse ainsi d'avoir « disséqué [les] livres saints »¹. Se focalisant sur la Bible, les scientifiques y auraient cherché des incohérences, à l'image des critiques littéraires dans les romans de Dostoïevski. Le religieux remarque par la suite qu'à cause de ces accusations pointilleuses, « les savants ont perdu de vue l'ensemble »² lequel « se dresse devant leurs yeux, aussi inébranlable qu'auparavant [...] »³. Or, si l'« ensemble », dans la bouche du père Païsius, désigne la religion orthodoxe, on peut y inclure la nature humaine, celle authentique, que dépeint l'ultime roman de Dostoïevski. Un parallèle surgit entre les critiques qu'a subies la Bible et celles qu'ont reçues *Les Frères Karamazov* : ces deux œuvres furent toutes deux déconsidérées au nom de la raison scientifique et du vraisemblable. Dans le roman, on trouve d'ailleurs un personnage niant la Bible au nom d'une logique superficielle. Il s'agit de Smerdiakov qui, pour parader, interprète les paroles de l'Écriture au premier degré⁴. Il accuse ainsi le texte de mensonge sans prendre le temps d'examiner les autres interprétations possibles. Or, on remarque que ce personnage n'accorde aucune foi à la littérature : il affirme à propos de *Soirée à la ferme près de Dikaneka*, de Gogol, qu'il « n'y a que des mensonges, là-dedans »⁵ et ne prend pas la peine de lire l'*Histoire universelle* de Smaragdov, dans laquelle pourtant, « tout est vrai »⁶ selon Fiodor Pavlovitch. En rejetant toute littérature, celle religieuse comme celle laïque, celle historique comme celle romanesque, Smerdiakov repousse tout un pan de la réalité humaine et s'enferme dans une pensée qui le conduit à sa perte. Refusant de croire en tout ce qui n'est pas scientifiquement logique, il perd son humanité pour parvenir à un amoralisme autodestructeur. Et face à lui se trouve le personnage de Grigori, lecteur inhabile croyant farouchement aux enseignements religieux et moraux et restant fidèle à ce qu'on lui a appris⁷.

¹ FK, p. 186. [«[...] мирская наука, соединившись в великую силу, разобрала, в последний век особенно, всё, что завещано в книгах святых нам небесного, [...]» БК, p. 211.]

² FK, p. 186. [«[...] а целое просмотрели, [...]» БК, p. 211.]

³ FK, p. 186. [«[...] как целое стоит пред их же глазами незыблемо, как и прежде, [...]» БК, p. 211.]

⁴ «ведь сказано же в писании, что коли имеете веру хотя бы на самое малое даже зерно и притом скажете сей горе, чтобы съехала в море, то и съедет, нимало не медля, по первому же вашему приказанию. Что же, Григорий Васильевич, коли я неверующий, а вы столь верующий, что меня беспрерывно даже ругаете, то попробуйте сами-с сказать сей горе, чтобы не то чтобы в море (потому что до моря отсюда далеко-с), но даже хоть в речку нашу вонючую съехала, вот что у нас за садом течет, то и увидите сами в тот же момент, что ничего не съедет-с, а всё останется в прежнем порядке и целости, сколько бы вы ни кричали-с.» БК, p. 163. [«[...] il est dit dans l'Écriture que si vous avez la foi, fût-ce la valeur d'un grain de sénevé, et que vous disiez à une montagne de se précipiter dans la mer, elle obéira sans la moindre hésitation. Eh bien, Grigori Vassiliévitch, si je ne suis pas croyant et que vous le soyez au point de m'injurier sans cesse, essayez donc de dire à cette montagne de se jeter, non pas dans la mer (c'est trop loin d'ici), mais tout simplement dans cette rivière infecte qui coule derrière notre jardin, vous verrez qu'elle ne bougera pas et qu'aucun changement ne se produira, si longtemps que vous crierez.» FK, p. 141.]

⁵ FK, p. 136. [«Про неправду всё написано.» БК, p. 156.]

⁶ FK, p. 136. [«[...] тут уж всё правда, [...]» БК, p. 156.]

⁷ Ainsi, lors de la libération des serfs, Grigori décide de rester auprès de Fiodor Pavlovitch « parce que c'est leur devoir maintenant. » FK, p. 101. [«потому что это ихний таперича долг» БК, p. 118.] De même, il est un homme poursuivant obstinément son objectif « pourvu que ce but s'offrit à lui, pour des raisons souvent étonnamment illogiques, comme une vérité infaillible. » FK, p. 100. [«если только эта точка по каким-нибудь причинам (часто удивительно нелогическим) становилась пред ним как непреложная истина.» БК, p. 117.]

Nous pouvons encore évoquer le personnage de Félioukovitch, lui aussi demi-habile enfermé dans un rationalisme insensé. Faisant usage du doute jusqu'à l'absurde, il cherche à résoudre la question de l'amour filial « comme le prescrivent la raison et l'humanité, et non les idées mystiques. »¹ Par ce raisonnement, il va jusqu'à exiger d'un père qu'il prouve à son fils qu'il mérite son amour² : selon lui, ce ne serait qu'alors qu'advierait une famille « normale, qui ne repose pas uniquement sur un préjugé mystique, mais sur des bases rationnelles, rigoureusement humaines. »³ Félioukovitch remplace ici les sentiments humains par la logique scientifique, laquelle a profondément altéré sa compréhension de l'homme et du monde, le rendant réfractaire à toute croyance, même en celle de l'amour gratuit d'un fils pour son père. Enfermés dans leur scepticisme, Smerdiakov et l'avocat sont donc des demi-habiles satisfaits de leur condition. Cependant, en ne faisant confiance qu'à ce qui peut être prouvé, ils se coupent de tout un pan de la vérité humaine.

En opposition à ces personnages d'incroyants volontaires, on trouve Aliocha, celui qui croit contre toute logique. Il incarne un lecteur qui n'a pas peur d'aller au-delà des conventions littéraires et de s'investir pleinement dans l'œuvre lue. Il est ainsi un croyant convaincu, allant même jusqu'à nier l'existence de la lettre de Dmitri dans laquelle celui-ci planifie le meurtre : il n'y croit pas, donc cela ne peut être⁴. Comme on le voit, croire en une chose est une prise de risque : Aliocha est ici dans l'erreur, car cette fameuse lettre existe. Néanmoins, il a raison en ce qui concerne l'innocence de Dmitri. Comme nous l'avons déjà vu, Aliocha est un « bon lecteur » dont l'épreuve du doute a fortifié la foi : il n'est plus dans l'hésitation à partir du chapitre IV du livre VII lors duquel il a réaffirmé sa croyance en Dieu. Il représenterait donc le lecteur habile, croyant volontairement au récit qu'il lit et donc libéré d'une foi naïve et aveuglante. Cette foi volontaire lui permet ainsi de s'engager dans l'œuvre avec confiance et d'y découvrir des vérités humaines authentiques.

De l'inhabile, croyant sans réflexion, à l'habile dont la foi en une idée rend celle-ci réelle, en passant par des demi-habiles volontairement incroyants ou incapables d'effectuer le *leap of faith*, *Les Frères Karamazov* présentent donc différents types de lecteurs correspondant à la répartition pascalienne, ce qui suggère que la foi religieuse est assimilable à celle littéraire.

Dans *À la recherche du temps perdu*, on peut également distinguer un système, organisé en trois

¹ FK, p. 777. [«[...] как предписывает разум и человеколюбие, а не так, как предписывают мистические понятия.» BK, p. 894.]

² «[...] пусть сын станет пред отцом своим и осмысленно спросит его самого: “Отец, скажи мне: для чего я должен любить тебя? Отец, докажи мне, что я должен любить тебя?”» BK, p. 894. [« Eh bien, que le fils vienne demander sérieusement à son père : “Père, dis-moi pourquoi je dois t'aimer, prouve-moi que c'est un devoir » [...]. » FK, p. 777.]

³ FK, p. 777. [«[...] вот и настоящая нормальная семья, не на предрассудке лишь мистическом утверждающаяся, а на основаниях разумных, самоотчетных и строго гуманных.» BK, p. 894.]

⁴ «Такого документа быть не может! — с жаром повторил Алеша. — Не может быть, потому что убийца не он. Не он убил отца, не он!» BK, p. 720. [« Pareille lettre ne peut exister, répéta Aliocha avec fougue, car ce n'est pas Mitia l'assassin. Ce n'est pas lui qui a tué notre père. » FK, p. 629.]

étapes, superposable à la tripartition pascalienne. En effet, dans une lettre à Louis de Robert, Proust réfléchit aux titres des différents tomes de son roman.

[...] l'Âge des noms pour le premier. Pour le deuxième : l'Âge des mots. Pour le troisième : l'Âge des choses.¹

Cette tripartition qu'on retrouve au sein du roman, notamment dans le titre de la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, « Noms de pays : le nom », représente l'évolution du héros de la *Recherche* et de sa perception du monde. Et effectivement, tout au long du roman, le héros atteint successivement ces trois stades rappelant l'organisation pascalienne. On peut en effet, considérer que « l'âge des noms » est celui de l'inhabile : à cette étape, le héros croit aveuglément que les noms contiennent en eux-mêmes la réalité des choses qu'ils désignent et prend pour argent comptant tout ce qu'il lit, sans réflexion critique². Cependant, avec l'expérience de la vie, il passe de « l'âge des noms » à « l'âge des mots », durant lequel il prend conscience que les mots peuvent n'être que partiellement justes ou même mensongers. Il se méfie alors des propos d'autrui et des livres qu'il lit³. Il hésite même à croire en la valeur de la littérature et ne parvient pas à s'investir dans la création d'une œuvre d'art : celle-ci vaut-elle qu'on lui sacrifie sa vie ? Car le narrateur de la *Recherche* considère qu'être écrivain nécessite de rejeter la vie réelle au profit de celle de l'esprit. Or, le héros n'est pas prêt à effectuer un tel saut et oscille encore lorsqu'il lit le *Journal* des Goncourt, dans *Le Temps retrouvé*, œuvre dont il tire deux conclusions opposées :

Car peut-être j'aurais pu conclure d'elles [les pages de Goncourt] que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand-chose ; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture au contraire nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle est grande.⁴

Pris dans cette hésitation, le héros ne parvient pas à croire pleinement en la vérité de la littérature et demeure dans le doute, sans aucune certitude quant à la véritable valeur de l'art. Il vacille sans cesse entre le regret de ne pas écrire et l'indifférence envers la « magie illusoire de la littérature »⁵. Au cours de cet âge des mots, qui dure, notons-le, la grande majorité de la *Recherche*, il

¹ Marcel Proust, « Lettre à Louis de Robert », juillet 1913, in *Lettres, op. cit.*, p. 628.

² Dans *Du côté de chez Swann*, le narrateur souhaiterait en effet « posséder une opinion de [Bergotte], une métaphore de lui, sur toutes choses » (CS, p. 94). Les propos de l'écrivain font autorité chez lui. De même, il imagine certaines villes être identiques à leur nom dans « Noms de pays : le nom ». [*Du côté de chez Swann* p. 380-381] Il affirme lui-même que, au temps de sa jeunesse, il croyait encore que « c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité. » (CG, p. 365.)

³ Le héros prend conscience à travers l'attitude de Françoise que « la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles » (CG, p. 365). À partir de ce moment, il ne fait plus aveuglément confiance aux paroles d'autrui et même doute systématiquement d'elles : par la suite, il remet en cause les propos de tout son entourage, excepté ceux de sa mère et de sa grand-mère.

⁴ TR, p. 298.

⁵ *Ibid.*, p. 301.

est un demi-habile cherchant une justification logique à un phénomène irrationnel, incapable d'effectuer le *leap of faith* nécessaire pour avancer et s'engager dans la création de sa propre œuvre¹.

Car, devant son incapacité à prendre une décision, le héros laisse de côté la question de la valeur de l'art² : tout comme l'homme dépeint par le grand inquisiteur, il refuse le poids de la liberté et répugne au choix. C'est finalement durant l'épisode de l'Adoration perpétuelle qu'il se trouve face à des « preuves » qui lui sont personnelles : ce n'est qu'alors qu'il est capable d'effectuer un *leap of faith*. Enfin décidé à croire en la littérature, il prend le parti de l'art et décide alors d'y consacrer la fin de sa vie. C'est ainsi qu'il atteint « l'âge des choses » et observe le monde avec un nouveau regard, sans le filtre anesthésiant de l'habitude ou celui rationalisant de la logique théorique. Pour autant, devient-il définitivement un lecteur « habile » ? On peut en effet se demander dans quelle mesure le héros choisit librement de croire en l'art : car ce sont les trois expériences successives de mémoire involontaire qui lui ouvrent les yeux. Propulsé presque malgré lui dans son passé, c'est en cherchant à comprendre ce qu'il est en train de vivre qu'il décide de faire face aux mystères de cette expérience littéraire.

Sans que j'eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l'heure, avaient perdu toute importance. Mais cette fois, j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion.³

Sa seule action consciente est celle de chercher activement l'origine de cette expérience, ce qui le pousse à la vivre pleinement et à n'exercer son esprit critique qu'après coup. C'est en cela qu'il dépasse la condition de demi-habile : plutôt que de chercher hors de lui l'explication de ce qu'il vit, il se tourne vers son intériorité et accepte de se fonder sur sa propre logique et son ressenti pour asseoir sa propre pratique artistique⁴. Ainsi, le *leap of faith* du narrateur de la *Recherche* consiste à reconnaître en l'art le seul moyen d'approfondir l'expérience de la mémoire involontaire. Abandonnant la recherche de justifications rationnelles à propos de la valeur de l'art, il accepte d'avoir pour seule démonstration son ressenti et son expérience personnelle. Il devient ainsi un lecteur

¹ La description de cette étape évoquant le « demi-habile » pascalien, se méfiant de tout et méprisant les « inhabiles », se retrouve sous la plume de Philippe Chardin qui la décrit ainsi : « De manière plus générale, ce processus d'émancipation débouche "à l'âge adulte", dans la seconde partie du texte et dans les notes, sur une critique sarcastique et véhémement du principe d'autorité en matière de lecture littéraire dont le narrateur reconnaît par exemple la trace aussi bien chez ceux qui apprennent par cœur de longues citations des classiques que chez ceux qui fétichisent le moindre mot qui a été employé par un auteur du passé. » (*Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare, op. cit.*, p. 111.)

² « Ces idées tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant les longues années, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire [...]. » TR, p. 301.

³ *Ibid.*, p. 445.

⁴ « [...] il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » *Ibid.*, p. 457.

« habile » qui a fait le choix de croire en la vérité de la littérature sans preuve concrète¹.

Pourtant, on remarque que son *leap of faith* demeure hésitant. Même après l'épisode de l'Adoration perpétuelle, il ne parvient pas à maintenir son engagement envers l'œuvre d'art². Repoussant le moment de s'atteler à son travail, il lui faut la menace de la mort pour accepter de sacrifier sa vie mondaine à son œuvre³. Il ne semble donc pas véritablement devenir un lecteur « habile » puisqu'il demeure dans l'hésitation : il n'effectue qu'un *leap of faith* ponctuel et peine à réitérer son engagement.

Dans *Les Faux-monnayeurs* également, le thème de la foi et de la religion sont importants. Dieu et le diable sont régulièrement évoqués dans ce roman, ce qui renvoie le lecteur à sa propre manière de croire, que ce soit en une religion ou en l'œuvre qu'il lit. En effet, à travers ses protagonistes, le roman présente différentes attitudes à l'égard de la foi et, par extension, différentes étapes dans la maîtrise de la lecture.

Et ainsi, dans *Les Faux-monnayeurs*, les inhabiles pourraient être représentés par le pasteur Vedel et le vieil Azaïs. Tous deux font pleinement confiance au texte qu'ils lisent : la Bible. Ils en suivent les indications et perpétuent la manière de vivre qui leur a été inculquée. Cependant, chacun d'eux semble avoir une foi simpliste : Azaïs refuse toute discussion⁴ et le pasteur Vedel semble ne croire que parce qu'il ne s'est jamais interrogé sincèrement sur sa religion. Armand dit ainsi de son père qu'il est un « convaincu professionnel »⁵ :

Mais quant à savoir ce qui se passe dans ce qu'il appelle « son for intérieur »?... Ce serait indiscret, tu comprends, d'aller le lui demander. Et je crois qu'il ne se le demande jamais lui-même. Il s'y prend de manière à n'avoir jamais le temps de se le demander. Il a bourré sa vie d'un tas d'obligations qui perdraient toute signification si sa conviction faiblissait ; de sorte que cette conviction se trouve exigée et entretenue par elle. Il s' imagine qu'il croit, parce qu'il continue à agir comme s'il croyait. Il n'est plus libre de ne pas croire.⁶

Le pasteur Vedel prend donc soin de ne pas remettre en cause ce qu'on lui a inculqué,

¹ Cette lecture pascalienne de la *Recherche*, en particulier de l'évolution d'inhabile à habile, semble corroborée par les réflexions de Luc Fraisse sur « le statut et la riche évolution de la croyance, au fil des volumes » de la *Recherche* (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust, op. cit.*, p. 453). C'est ainsi que, lorsqu'il souligne que « la rectification des erreurs [de la première croyance, celle naïve] donne accès, non en effet au scepticisme, mais à un niveau supérieur de croyance » (*Ibid.*, p. 454), on pense à l'évolution du narrateur qui, alors qu'il croyait enfant à la valeur de la littérature, doute puis réaffirme cette conviction, donnant à sa croyance une nouvelle force et un nouveau statut.

² Le narrateur, après le bal de têtes, est en effet repris par la vie mondaine : il sort en ville, se rend à des dîners et entretient ses relations mondaines (voir *TR*, pp. 616-617).

³ « On me trouva, un soir où je sortis, meilleure mine qu'autrefois, [...]. Mais je manquai trois fois de tomber en descendant l'escalier. Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures ; mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence. » *Ibid.*, p. 616.

⁴ Édouard dit ainsi de lui qu'il est une « âme simple » et qu'il contraint ceux autour de lui « à une espèce de comédie », car « [o]n ne peut discuter, mettre au point ; on est contraint d'acquiescer. » (*FM*, p. 108.)

⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶ *Ibid.*, p. 358.

correspondant en cela à la définition pascalienne de l'inhabile. Cette fuite en avant suggère cependant qu'il a, en réalité, déjà interrogé ses croyances : il semble être un inhabile volontaire, refusant sciemment d'étudier ses convictions. Puisqu'il a monnayé sa foi en en faisant son gagne-pain, on peut même argumenter qu'il est un demi-habile non assumé : croyant au fond pour de mauvaises raisons, il serait finalement un incroyant qui se le dissimule à lui-même. La vénalité de sa foi suggère même qu'en réalité le pasteur penche plus du côté du diable que du côté de Dieu.

Et en effet, le démon traverse le roman de part en part. Dans bien des cas, il est évoqué parce que les personnages cherchent à ne pas endosser totalement la responsabilité de leurs actes : il symboliserait alors le hasard ou la main du destin. Or, lorsque le narrateur l'utilise pour expliquer tel ou tel comportement, il semble singer les lecteurs sceptiques refusant de reconnaître que tel personnage puisse être capable d'un tel acte : le diable aurait donc poussé le sérieux Vincent à jouer la somme prévue pour Laura¹, à rejoindre Lilian² et à livrer Olivier à Passavant³. Il a également persuadé le tendre Olivier d'accepter la proposition du comte⁴ et soufflé au juste Édouard de placer Boris à la pension Azaïs⁵. L'influence extérieure surnaturelle devient une explication facile permettant aux personnages de ne pas faire face à eux-mêmes et aux lecteurs de ne pas briser les types dans lesquels il a enfermé ces derniers. Le diable serait ainsi une idée pratique pour dissimuler la complexité de l'âme humaine et l'aspect imprévisible de l'homme.

Cependant, il semble également symboliser l'aspect impulsif et irraisonné de l'âme humaine. Les actes et les décisions évoqués ci-dessus sont en effet spontanés et instinctifs : les protagonistes ne s'interrogent pas sur les véritables raisons de leur comportement ou sur leurs conséquences. Le diable serait-il alors un principe aveuglant, faisant de ces personnages des inhabiles agissant sans réflexion ?

La Pérouse, lui, a une démarche particulière : plutôt que d'accuser le démon de l'avoir empêché d'accomplir son noble suicide, il blâme Dieu. Néanmoins, le procédé est le même : le vieil homme cherche à se décharger de sa faiblesse sur une instance supérieure⁶ en se posant en victime d'une volonté plus grande. Selon lui, Dieu serait le responsable de tous les mouvements de l'homme, tel un grand marionnettiste avec ses poupées :

¹ « De quel démon alors avait-il écouté le conseil ? La somme, déjà remise en pensée à cette femme, cette somme qu'il lui vouait, lui consacrait, et dont il se fût trouvé bien coupable de rien distraire, quel démon lui souffla, certain soir, qu'elle serait probablement insuffisante ? » *Ibid.*, p. 45.

² « [...] le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure... » *Ibid.*, p. 60.

³ « Le démon n'aura donc de cesse, que Vincent n'ait livré son frère à ce suppôt damné qu'est Passavant. » *Ibid.*, p. 143.

⁴ « Cette nuit, les démons de l'enfer l'habitèrent. » *Ibid.*, p. 171.

⁵ « Il devrait prévoir à quels froissements il l'expose. Mais il ne consent plus à considérer que la protection, le renfort et l'appui que la précaire pureté de l'enfant peut trouver dans l'austérité du vieil Azaïs. À quel sophisme prête-t-il l'oreille ? Le diable assurément les lui souffle, car il ne les écouterait pas, venus d'autrui. » *Ibid.*, p. 215.

⁶ « Je dis à présent : j'ai eu peur ; mais non : ce n'était pas cela. Quelque chose de complètement étranger à ma volonté, me retenait... Comme si Dieu ne voulait pas me laisser partir. » *Ibid.*, p. 244.

Tenez : je me dis à présent : « Je vais lever mon bras droit » ; et je le lève. (Effectivement il le leva.) Mais c'est que la ficelle était déjà tirée pour me faire penser et dire : « Je veux lever mon bras droit »... Et la preuve que je ne suis pas libre, c'est que si j'avais dû lever l'autre bras, je vous aurais dit : « Je m'en vais lever mon bras gauche »... Non, je vois que vous ne me comprenez pas. Vous n'êtes pas libre de me comprendre...¹

Dieu est alors présenté comme une instance manipulatrice détruisant le libre arbitre de l'homme. Il serait possible d'y voir une métaphore du romancier réaliste, faisant ce qu'il veut de ses personnages ou même de son lecteur à qui il indique quoi faire et quoi penser. Cependant, La Pérouse n'envisage pas une seconde la possibilité de se libérer de l'autorité de ce grand marionnettiste. Cette attitude évoque le comportement des demi-habiles : il se considère comme un être éclairé, ayant dévoilé la manipulation divine, mais se complaît dans cette position et refuse toujours de chercher au-delà et de s'interroger sur lui-même.

Les protagonistes des *Faux-monnayeurs* ainsi que le narrateur semblent donc s'aveugler sur les motifs profonds de leurs actions en recouvrant régulièrement ces mystères par l'existence du diable ou de Dieu. Leur exemple devrait alors pousser le lecteur à se libérer de la croyance en une force supérieure, bonne ou mauvaise, et de s'interroger sur lui-même avant tout. Ce dernier, au lieu de se laisser mener par une instance extérieure comme nos personnages (qu'il s'agisse de Dieu, du démon ou de l'auteur), doit réfléchir sur les motifs de ses actes ou les raisons de ses croyances. Dieu ou le diable semblent donc bien symboliser dans cette œuvre l'absence de réflexion sincère qui caractérise non seulement les inhabiles mais également les demi-habiles.

N'y a-t-il alors aucun lecteur « habile » dans *Les Faux-monnayeurs* ? En effet, on ne trouve pas de personnage qui atteigne véritablement une foi consciente et active. À moins que la confiance que Bernard sent en lui-même après sa lutte avec l'ange ne puisse être interprétée comme une foi en sa propre valeur ? La lutte avec l'ange symboliserait alors le *leap of faith* du jeune homme, lequel décide de s'émanciper de l'autorité d'autrui et de se façonner lui-même, à travers l'expérience de la vie. Mais on pourrait également définir comme « habile » tout personnage ayant pris un parti définitif. Ainsi Strouvillou, avec sa haine des hommes, semble lui aussi avoir effectué son *leap of faith*, mais un *leap of faith* négatif : il a pris le parti de ne croire ni en l'art ni en l'homme et consacre sa vie, que ce soit à travers le trafic de fausse monnaie ou la publication d'une revue décrédibilisant la littérature, à déstabiliser les doctrines généralement admises.

Les Faux-monnayeurs sont ainsi un roman ambigu en ce qui concerne le rapport à la croyance. Peu de personnages montrent l'exemple d'une foi consciente et volontaire, que ce soit en la valeur de la littérature ou en une entité supérieure. La plupart des protagonistes, incapables de prendre

¹ *Ibid.*, p. 244.

parti, demeurent dans l'hésitation quant à leurs choix de vie. *Les Faux-monnayeurs* mettent ainsi principalement en scène des personnages inhabiles ou demi-habiles. Par leur contre-exemple, l'œuvre suggère au lecteur d'interroger sa lecture mais de ne pas se contenter du doute : il lui faut chercher au-delà de la simple explication surnaturelle du diable et de Dieu et se libérer de ces autorités supérieures (celle de l'auteur y comprise) pour croire en l'œuvre de façon volontaire.

On constate donc que les protagonistes de notre corpus peuvent être assimilés aux différents types de croyants que dépeint Pascal dans ses *Pensées*. L'évolution de certains protagonistes d'inhabile à habile refléterait celle idéale du lecteur. Car passer d'inhabile à habile signifie faire l'effort conscient de croire en l'authenticité de ce que l'œuvre relate. Les protagonistes qui mettent en doute des croyances ou des propos autour d'eux ou qui demeurent hésitants symbolisent les lecteurs demi-habiles, perdus dans un scepticisme rationaliste : refusant d'accorder leur foi au texte, ils demeurent enfermés dans une lecture critique superficielle. Seul l'habile, après être passé par l'incrédulité, fait le choix de faire confiance à sa lecture et parvient alors à être un bon lecteur. On remarque donc que la foi que désirent nos romanciers est fortement liée au doute : ne parvient à l'habileté que celui qui, après avoir remis en cause sa lecture, fait finalement le choix de croire à nouveau, d'une façon volontaire et réfléchie. À travers l'évolution et les réflexions des différents protagonistes, *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* proposent donc une réflexion sur la foi. De manière générale, celle-ci est spirituelle dans le premier roman, littéraire dans le second où elle trouve son apogée dans l'épisode de l'Adoration spirituelle, et artistique et personnelle dans le troisième. Les différentes postures représentées invitent le lecteur à dépasser sa surprise et ses doutes et à croire à ces textes, malgré leur remise en cause des normes littéraires. Pour atteindre la posture d'un habile, le lecteur doit donc nécessairement expérimenter le doute, lequel est une étape nécessaire pour atteindre le *leap of faith*.

(b) *La nécessité du doute dans le leap of faith.*

Tout comme dans la pensée pascalienne, le doute est considéré comme un élément constructif dans les romans de notre corpus : s'y confronter permet au lecteur de réfléchir à sa façon de lire pour ensuite choisir volontairement de s'investir dans sa lecture. La stratégie narrative des romans de notre corpus, comme nous l'avons vu, consiste à surprendre le lecteur et à le forcer à sortir de ses habitudes de lecture : les protagonistes se révèlent différents, l'intrigue initiale se modifie, la position du narrateur vacille... Ce désir de laisser le lecteur dans l'incertitude suggère que Dostoïevski, Proust et Gide accordent une place importante au doute. Pour sortir le lecteur de sa condition d'inhabile, croyant par habitude et faisant naïvement confiance aux textes, les auteurs de

notre corpus font en sorte de réveiller son esprit critique et son scepticisme¹. De cette façon, il abandonne sa lecture mécanique pour entreprendre une démarche de recherche et de réflexion. C'est alors seulement qu'il parvient au stade de demi-habile : il réussit à se distancier du texte qu'il déchiffre et prend conscience de son caractère exceptionnel. De plus, le doute ne s'arrête pas au stade de demi-habile : il est aussi le principe qui pousse le lecteur à envisager le *leap of faith*. C'est le fait que le lecteur hésite à rejeter l'œuvre au nom de la vraisemblance qui le mène à finalement accepter de croire en la vérité du récit lu. Dans les romans de notre corpus, le doute permettrait-il donc d'aboutir à la foi ?

Dans *Les Frères Karamazov*, l'exemple des personnages dévoile que passer par « le creuset du doute »² est une étape nécessaire dans la construction d'une lecture critique et intelligente.

Le personnage d'Ivan met en scène ce doute. Face à toutes les preuves de la culpabilité de Dmitri, il est partagé entre la raison et l'instinct de la vérité. Il est cependant limité dans sa réflexion par son désir de se fonder uniquement sur la logique. Après avoir étudié les preuves rassemblées contre son frère, il parvient un court instant à se convaincre de la culpabilité de Dmitri³. En effet, il s'efforce de ne tenir pour certains que des éléments prouvés, à la différence des jeunes Russes à qui il reproche un manque de rigueur scientifique : selon lui, ils prendraient pour des axiomes de simples hypothèses⁴. Catherine Ivanovna, elle, ne réussit pas à se satisfaire de preuves rationnelles : la lettre écrite par Dmitri ne lui suffit pas, à la différence (semble-t-il) d'Ivan. Son instinct la pousse à croire en l'innocence de son ancien fiancé. Ces deux personnages peuvent être considérés comme des lecteurs déçus par la littérature réaliste et psychologisante mais ne parvenant pas à reconnaître la peinture de l'homme réel dans le roman si peu vraisemblable de Dmitri. Tels des lecteurs demi-

¹ Vincent Jouve rappelle ainsi dans *L'Effet-personnage* que la lecture met en jeu « une forme de “croire” particulière. On a l'impression que si le lecteur accepte de s'en remettre à un nouvel univers de référence (celui du texte), c'est parce qu'il a confiance en une figure, celle du narrateur. Autrement dit, s'il *croit* à ce qui se passe dans le roman, c'est parce qu'il *croit* en une instance d'autorité. » (*op. cit.*, pp. 202-203.) Or, puisque toutes les figures d'autorité sont soigneusement discréditées dans les romans étudiés ici, il semble que le lecteur doive nécessairement mettre en doute sa foi dans l'œuvre qu'il lit.

² FK, p. 671. [«горнило сомнений» БК, p. 769.]

³ «У нас первого встретил Алешу, но, переговорив с ним, был очень изумлен, что тот даже и подозревать не хочет Митю, а прямо указывает на Смердякова как на убийцу, что было вразрез всем другим мнениям в нашем городе. Повидав затем исправника, прокурора, узнав подробности обвинения и ареста, он еще более удивился на Алешу и приписал его мнение лишь возбужденному до последней степени братскому чувству и состраданию его к Мите, которого Алеша, как и знал это Иван, очень любил.» БК, p. 723. [« Il causa d'abord avec Aliocha, fut surpris de le voir affirmer l'innocence de Mita et désigner Smerdiakov comme l'assassin, contrairement à l'opinion générale. Après avoir vu l'*ispravnik*, le procureur, pris connaissance en détail de l'accusation et de l'interrogatoire, il s'étonna de plus en plus et attribua l'opinion d'Aliocha à son extrême affection fraternelle. » FK, p. 632.]

⁴ «что там гипотеза, то у русского мальчика тотчас же аксиома, и не только у мальчиков, но, пожалуй, и у ихних профессоров, потому что и профессора русские весьма часто у нас теперь те же русские мальчики.» БК, p. 287. [« Bien entendu, je ne passerai pas en revue tous les axiomes que les adolescents russes ont déduits des hypothèses européennes, car ce qui, en Europe, est une hypothèse devient bientôt un axiome pour les dits adolescents, et non seulement pour eux, mais pour leurs professeurs, qui souvent leur ressemblent. » FK, p. 254.] On remarque qu'Ivan présente l'Europe comme la terre du scepticisme et la Russie comme la terre de la foi aveugle.

habiles, ils ont encore besoin d'indications fiables et refusent de croire sans assurance. Mais c'est ce doute, si léger soit-il au début, qui les pousse à aller au-delà des faits et à interroger des preuves solides seulement en apparence.

L'incertitude s'avère donc être une force motrice essentielle dans l'existence humaine. D'ailleurs, le diable de l'hallucination d'Ivan incarne le doute et se plaint d'être un élément nécessaire à la vie¹. En effet, ses supérieurs lui donnent « pour mission de “nier” »² :

[...] без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»? Без критики будет одна «осанна». Но для жизни мало одной «осанны», надо, чтоб «осанна»-то эта переходила через горнило сомнений, ну и так далее, в этом роде. [...] Если бы на земле было всё благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия. Вот и служу скрепя сердце, чтобы были происшествия, и творю неразумное по приказу.³

Le diable n'est donc pas un principe négatif puisqu'il est essentiel à la vie. Il déclare d'ailleurs à Ivan qu'il cherche à le « livrer définitivement au doute »⁴.

Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. [...] Я в тебя только крохотное семечко веры брошу, а из него вырастет дуб [...].⁵

De l'hésitation et de l'incertitude peut donc naître une foi puissante selon le diable, à moins que ce dernier ne se moque d'Ivan et ne tienne que des propos ironiques. Cependant, l'idée qu'il émet se rapproche de celles exprimées dans le poème du « Grand inquisiteur » : donner des preuves de l'existence de Dieu à l'homme, c'est lui donner une solution de facilité. Or, le but du diable, comme celui de Dostoïevski, n'est pas de convaincre mais de faire hésiter afin que la conviction qui en ressort soit d'autant plus forte. Dans *Les Frères Karamazov*, le doute mène donc à la foi.

Ce roman met ainsi en place une hésitation constante : Dmitri est-il vraiment innocent ? Ivan n'hallucine-t-il pas à propos de l'argent de Smerdiakov ? Voulait-il vraiment tuer son père ? Est-il vrai que Catherine Ivanovna et Dmitri ne s'aiment plus ? Les interrogations sont nombreuses et l'absence d'éléments de réponses incontestables crée le doute. Il semble que Dostoïevski refuse que son œuvre ne devienne qu'un « *Te Deum* interminable »⁶, pour reprendre les mots du diable,

¹ Anna Gichkina rappelle dans *Eugène-Melchior de Vogüé, ou comment la Russie pourrait sauver la France*, que Pouchkine parle du diable dans *Ange* comme « celui qui nie et qui doute ». Il serait sorti d'un conte de fées, capable d'avouer ses torts et son impuissance. (*op. cit.*, p. 193.)

² FK, p. 671. [«я определен “отрицать”» BK, p. 769.]

³ BK, p. 769. [« “Sans négation, pas de critique, et que deviendraient les revues, sans la critique ? Il ne resterait plus qu'un hosanna. Mais pour la vie cela ne suffit pas, il faut que cet hosanna passe par le creuset du doute, etc. [...] Si tout était raisonnable sur la terre, il ne s'y passerait rien. Sans toi, pas d'événements ; or, il faut des événements.” Je remplis donc ma mission, bien qu'à contre-cœur, pour susciter des événements, et je réalise l'irrationnel, par ordre. » FK, p. 671.]

⁴ FK, p. 675. [«[...] подпустил тебе неверия уже окончательно [...]» BK, p. 773. La traduction d'André Markowicz donne, elle : « [...] je t'ai instillé de l'incroyance, cette fois définitive [...] » FK, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 563.]

⁵ BK, p. 773. [« Je te mène entre la foi et l'incrédulité alternativement, non sans but. [...] Je déposerai en toi un minuscule germe de foi qui donnera naissance à un chêne, [...] » FK, p. 675.]

⁶ FK, p. 671. [«один бесконечный молебен» BK, p. 769.]

car, alors, elle ne convaincrat que les convaincus (les « inhabiles »), et les sceptiques (les « demi-habiles ») la rejetteraient sans hésitation. Ils n'auraient pas l'opportunité d'hésiter et donc d'expérimenter par leur lecture la force de l'instinct dans la recherche de la vérité humaine. Le doute n'est pourtant pas un élément qui peut facilement être dépassé une fois pour toutes. Celui qui doute et qui ne peut se décider à croire demeurera dans cet entre-deux jusqu'à ce qu'il se décide à élire une hypothèse et à la considérer comme vraie. Ainsi *Les Frères Karamazov* présentent-ils l'incertitude comme un élément primordial à toute foi véritable et authentique¹.

Il en va de même dans la *Recherche* où le passage d'un âge à l'autre ne peut avoir lieu que parce que le doute surgit au cœur de la vie du héros. Car celui-ci se caractérise indéniablement par son caractère hésitant. Dès la fin de l'enfance, il se pose de nombreuses questions sur l'essence de l'art et de la littérature, sur la réalité des classes sociales différentes de la sienne, ou encore sur la sincérité et l'authenticité des femmes qu'il aime. Le fait même de douter de ses capacités littéraires et d'hésiter constamment à se consacrer à l'art est ce qui permet au narrateur d'évoluer dans le monde et d'atteindre, par la suite, sa vocation.

Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. [...] Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : une vocation.²

Si le jeune héros avait été certain de ses capacités et s'était immédiatement voué à l'art, sa foi dans la valeur de la littérature aurait sûrement été de l'ordre de l'inhabile : il aurait toujours cru, sans passer par l'épreuve du doute. L'œuvre qu'il aurait produite aurait alors été toute autre. Le passage par le doute lui a ménagé un cheminement propice à l'accomplissement de ses ambitions littéraires. Et même, c'est cette longue période d'incertitude qui permet au narrateur d'expérimenter le phénomène de la mémoire involontaire et de se convaincre que la littérature est effectivement porteuse de vérités³. Sa vie remplie de doute peut ainsi être vue comme un chemin de croix le

¹ C'est ainsi que Léon Chestov écrit dans « Dostoïevski et la lutte contre les évidences » que, pour déchiffrer une œuvre du romancier, il faut « que nous soyons prêts à admettre que la certitude n'est nullement le prédicat de la vérité ou, pour mieux dire, que la certitude n'a absolument rien de commun avec la vérité. Il se peut que tout le charme, toute l'attraction de ces vérités consistent justement en ce qu'elles nous délivrent de la certitude, en ce qu'elles nous font espérer vaincre ce qu'on appelle les évidences. » (Léon Chestov, « Dostoïevsky et la lutte contre les évidences », in *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVIII, Paris, Gallimard, 1922, p. 139.)

² TR, p. 478.

³ Marcel Proust souligne d'ailleurs dans une lettre à Rosny Aîné que la pensée du narrateur à propos de l'assimilation de l'art à la science demeure toujours dans l'hypothèse : « Toutefois il ne me semble pas que mon héros assimile l'art à la science, mais est pris tout d'un coup d'un doute si l'abîme qui les sépare dans nos vieilles philosophies (et que M. Taine avait bien peu "intelligemment" comblé dans son livre *De l'Intelligence*) était si profond. C'est un simple doute, autant que je me souviens, non l'affirmation d'une théorie contraire. » (« Lettre à Rosny Aîné », 14 juin 1921, in *Lettres, op. cit.*, p. 1017.) On remarque que c'est cette permanence du doute chez le narrateur qui ménage au lecteur un espace de réflexion.

menant vers la foi en la littérature.

Or, la question de la croyance est déjà centrale dans sa relation avec Albertine, symbole d'une œuvre d'art en constante évolution. Car, en tant qu'amant jaloux, il n'accorde aucune foi aux paroles de la jeune femme : constamment en état de recherche, il ébauche de nombreuses hypothèses sur la véritable nature d'Albertine et ne sait pas laquelle choisir. Face au comportement incongru de son amoureuse, le narrateur oscille entre faire usage de sa raison, invoquer des exemples littéraires présentant des similarités¹ ou bien suivre son instinct. Par exemple, alors qu'Albertine est froide envers lui, son intuition lui suggère qu'elle désire le quitter mais, pour se rassurer, il convoque sa raison, laquelle lui démontre son erreur². Pourtant, par la suite, il s'avère que son instinct était correct. Il semble ici un demi-habile qui se coupe de la vérité par excès de logique. Cela signifie-t-il qu'il faut favoriser l'intuition plutôt que le bon sens logique pour être un lecteur « habile » ? Pas selon le narrateur de la *Recherche* :

Cette deuxième hypothèse n'était pas celle de l'intelligence, et la peur panique que j'avais eue le soir où Albertine ne m'avait pas embrassé, la nuit où j'avais entendu le bruit de la fenêtre, cette peur n'était pas raisonnée. Mais — et la suite le montrera davantage, comme bien des épisodes ont pu déjà l'indiquer — de ce que l'intelligence n'était pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai, ce n'est qu'une raison de plus pour commencer par l'intelligence et non par un intuitivisme de l'inconscient, par une foi aux pressentiments toute faite. C'est la vie qui, peu à peu, au cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre cœur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres. Et alors, c'est l'intelligence elle-même qui se rendant compte de leur supériorité, abdique par raisonnement devant elles, et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante. Foi expérimentale.³

On remarque que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le narrateur ne choisit pas l'instinct contre l'intelligence. Au contraire, il affirme que cette dernière est un outil puissant : elle est le rempart à « une foi aux pressentiments toute faite », laquelle correspond à celle des « inhabiles » qui croient par instinct. Le narrateur reproche en effet à cette foi naïve de n'être pas issue de l'expérience de la vie : elle n'est pas passée par le creuset du doute et n'a donc que peu de valeur. Or, c'est grâce à la réflexion induite par l'expérience que l'homme peut légitimer les découvertes que son intuition lui propose : la raison et son scepticisme permettent de dépasser la foi spontanée et instinctive, rappelant l'automatisme de la suspension consentie d'incrédulité. Le doute est donc un

¹ Le héros l'assimile en effet à Manon Lescault (voir *AD*, p. 35.).

² « Mais sous son visage triste et défait, il me semblait qu'un secret s'était formé. Je savais bien qu'elle ne pouvait me quitter sans me prévenir ; d'ailleurs elle ne pouvait ni le désirer (c'était dans huit jours qu'elle devait essayer les nouvelles robes de Fortuné), ni décevoir le faire, ma mère revenant à la fin de la semaine et sa tante également. » *P*, p. 900.

³ *AD*, p. 7.

ingrédient essentiel menant d'une foi naïve à une « foi expérimentale »¹. Car c'est en contestant la puissance de l'intelligence et en prenant conscience que celle-ci est un instrument peu fiable que l'homme comprend que « des puissances autres » sont plus adéquates. On constate donc que le doute, état assimilé à l'exercice de la raison, permet de passer d'une foi à l'autre.

Outre l'acte de foi du héros consécutif à l'Adoration perpétuelle, on trouve un autre *leap of faith* effectué par le narrateur dans sa vie personnelle : il s'agit de sa décision de croire Albertine innocente. Après la mort de la jeune fille, Andrée tient en effet deux discours opposés, affirmant d'abord qu'Albertine et elle n'ont jamais été amantes et ensuite qu'elles l'ont été régulièrement. Or, le héros n'a aucun moyen de savoir si Andrée ment ou non. Le voilà alors face à un doute impossible à résoudre². Il est donc obligé d'effectuer un choix : que croire ? Son chemin de pensée commence par la foi naïve dans les propos d'Andrée³. Cependant, grâce à son évolution de pensée et à l'exercice du doute, il remet en cause ces paroles pour finalement décider de croire à l'innocence d'Albertine⁴. C'est à partir de cette conviction qu'il interroge les mots de la douceuse, ceux d'Andrée, ceux d'Aimé, et tous ceux corroborant l'idée qu'Albertine aimait les femmes en secret. Le narrateur a ainsi enfin accordé sa foi à Albertine après la mort de cette dernière et c'est le doute qui lui permet de maintenir sa confiance. Notons que le *leap of faith* d'un personnage ou d'un lecteur ne signifie pas que celui-ci est nécessairement dans la vérité : cet acte de foi consiste seulement à élire sa propre version de la réalité et à décider de la considérer comme vraie. Le doute apparaît ainsi comme un élément nécessaire à l'acte de foi : c'est le fait qu'il ne puisse disparaître ou être résolu rationnellement qui force le héros (mais également le lecteur) à prendre un parti et à s'engager dans une voie qu'il a personnellement choisie⁵.

Dans ses écrits personnels, Gide évoque son aversion pour une lecture sans entraves. Selon lui, l'œuvre d'art peut effectivement mener à une expérience religieuse, mais bien souvent celle-ci

¹ Luc Fraisse écrit d'ailleurs dans *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* : « On pourrait voir dans ce temps perdu une nouvelle version du *doute méthodique* selon Descartes, sinon que dans le sujet proustien qui le subit, le doute, se prolongeant indéfiniment, n'est pas comme chez Descartes "un acte de liberté, l'abstention volontaire de l'esprit, en présence d'une connaissance imparfaite". » (*Ibid.*, p. 423.)

² « Je faisais ces réflexions, me plaçant dans l'hypothèse où Andrée était véridique — ce qui était possible — et amenée à la sincérité envers moi précisément parce qu'elle avait maintenant des relations avec moi, par ce côté Saint-André-des-Champs qu'avait eu au début avec moi Albertine. [...] Mais qu'Andrée ne crût plus à la réalité d'Albertine pouvait avoir pour effet qu'elle ne redoutât plus aussi bien que de trahir une vérité qu'elle avait promis de ne pas révéler, d'inventer un mensonge qui calomniait rétrospectivement sa prétendue complice. Cette absence de crainte lui permettait-elle de révéler enfin, en me disant cela, la vérité, ou bien d'inventer un mensonge, si, pour quelque raison, elle me croyait plein de bonheur et d'orgueil et voulait me peiner ? » *Ibid.*, p. 182.

³ « En somme si ce que disait Andrée était vrai, [et] je n'en doutai pas d'abord [...] » *Ibid.*, p. 188.

⁴ « Comme je l'ai dit, je pensai, beaucoup plus tard seulement, qu'au contraire, cette seconde fois, le jour des aveux, Andrée avait cherché à me faire de la peine. » *Ibid.*, p. 188.

⁵ Le fait que Vincent Descombes écrive que « la pensée du roman n'est pas à chercher dans tel ou tel contenu de pensée, mais dans le fait que le roman exige du lecteur une réforme de l'entendement » (*Proust, philosophie du roman, op. cit.*, p. 46) suggère bien que le doute joue un rôle essentiel dans le projet romanesque proustien : la réforme de l'entendement ne peut en effet se faire qu'à la condition d'une profonde remise en question.

demeure factice et superficielle :

[C]e qui encourage à penser que l'art même est d'essence religieuse, [...] c'est la mystique communion entre l'artiste et le public, que seule cette croyance commune permet. On est de mèche. Les décors sont déjà posés ; les instruments accordés d'avance ; les larmes prêtes. Chacun se sent du troupeau, de la famille ; chacun, entre l'acteur et soi (l'auteur s'efface modestement), goûte une connivence secrète.¹

Ce type de lecture où la communion est une expérience moult fois répétée ne satisfait pas le romancier : cette mise en scène ne fait qu'imiter une expérience religieuse. Gide, lui, souhaite déranger la messe vidée de substance d'une lecture inhabile :

Pour moi, je veux une œuvre d'art où *rien ne soit accordé d'avance* ; devant laquelle chacun reste libre de protester.²

Loin de souhaiter des lecteurs obéissants, Gide semble avoir pour ambition de déranger le confort d'une foi superficielle.

Pour cela, le doute généralisé des *Faux-monnayeurs* est l'arme idéale. Celui-ci paraît à première vue comme un élément handicapant, puisqu'il conduit certains protagonistes au scepticisme ou à l'hésitation. Cependant, le fait de remettre en question des concepts généralement acceptés aboutit à une évolution positive. Ainsi, Bernard commence son cheminement pour devenir un lecteur habile par la remise en question de l'idée même de certitude. Mettant en pratique le doute cartésien, il interroge Laura :

[P]ensez-vous qu'il y ait rien, sur cette terre, qui ne puisse être mis en doute ?... C'est au point que je doute si l'on ne pourrait prendre le doute même comme point d'appui ; car enfin, lui du moins je pense, ne nous fera jamais défaut.³

Cette interrogation est une première étape dans l'évolution de Bernard qui se détache petit à petit de toutes les certitudes dont il était bardé au début du roman. Par la suite, le doute du jeune homme se précise : il décide de commencer un carnet recensant des affirmations opposées mais chacune raisonnable et justifiée. Il y consigne ainsi le fait de faire dormir des enfants la fenêtre ouverte (la façon de faire de Sophroniska⁴) et le fait de les faire dormir la fenêtre fermée (la façon de faire d'un professeur allemand présent à Saas Fée⁵). Bernard ne sait laquelle de ces opinions est la meilleure puisque les deux sont également fondées. Le doute demeure, insoluble et irritant pour ce jeune homme qui a « l'indécision en horreur »⁶. En effet, l'inconfort de l'incertitude ménage un espace de réflexion duquel il est difficile de s'échapper : il est plus simple de croire aveuglément.

¹ André Gide, « Feuillettes », in *André Gide, op. cit.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *FM*, p. 192.

⁴ « Tout ce qu'elle nous a dit à l'appui de ce régime nous paraissait, n'est-il pas vrai, parfaitement raisonnable et probant. » *Ibid.*, pp. 192-193.

⁵ « L'important, disait-il, c'est, durant le sommeil, de restreindre le plus possible les dépenses et ce trafic d'échanges qu'est la vie ; ce qu'il appelait la carburation ; c'est alors seulement que le sommeil devient vraiment réparateur. » *Ibid.*, p. 193.

⁶ « Car tout à la fois je ne puis retenir mon doute, et j'ai l'indécision en horreur. » *Ibid.*, p. 193.

Cependant, une fois l'esprit critique mis en branle, l'état d'ignorance béat des inhabiles est hors d'atteinte. C'est ainsi que Bernard « ne peu[t] retenir [son] doute »¹, lequel le force à s'interroger sur le bien-fondé de certains arguments d'autorité.

Sa rencontre avec l'ange peut alors apparaître comme une mise à l'épreuve. Assistant à une rencontre politique où tout est mis en place pour convaincre le public (trois orateurs parlent d'affilée, comme dans le plan ternaire d'une dissertation²), Bernard résiste à la tentation de soumettre sa raison à l'enseignement d'autrui et ainsi de se soulager du fardeau du choix³. Il n'est plus atteint par l'illusion des beaux discours et des arguments d'autorité : se libérant du poids de la tradition, il accepte d'être dans l'incertitude et de devoir chercher la réponse en lui-même. En effet, on remarque qu'alors Bernard ne se met pas à croire soudainement à l'art ou en Dieu : l'ange ne lui donne pas une foi prête à l'emploi mais plutôt lui fournit l'occasion d'affirmer son indépendance d'esprit. Après sa lutte avec l'ange, le jeune homme a certes mûri mais demeure incertain sur la façon de mener sa vie. Sa seule certitude est qu'il est le seul à pouvoir se fixer une règle de vie. Ainsi, l'illumination à laquelle s'attend le lecteur engendre finalement une décision en apparence peu signifiante de la part de Bernard mais pourtant lourde de conséquences : refuser les solutions d'autrui pour découvrir des vérités qui lui sont propres⁴.

Armand paraît être lui aussi sur le chemin de l'habileté lorsqu'il interroge l'admiration automatique pour les « chefs-d'œuvre »⁵ et qu'il interroge les *Pensées* de Pascal.

« La face du monde eût changé », dit Pascal. Mais il ne me suffit pas de penser : « Si le nez de Cléopâtre eût été plus court. » J'insiste. Je demande : plus court... de combien ? Car enfin, il aurait pu raccourcir un tout petit peu, n'est-ce pas ?... Gradation ; gradation ; puis saut brusque... *Natura non fecit saltus*, la bonne blague !⁶

On voit qu'Armand doute et ne croit plus à la littérature d'une façon naïve, comme un « inhabile ». Son interrogation est alors l'opportunité d'aboutir à sa propre idée de l'art et de retrouver une certaine foi littéraire. Cependant, Armand tourne mal : plutôt que de réfléchir par lui-même, il rejoint Passavant et Strouvilhou. Il risque alors de tomber dans un *leap of faith* négatif et de refuser à la littérature toute valeur authentique.

¹ *Ibid.*, p. 193.

² « À ce second orateur, un troisième succéda, qui remercia les deux autres d'avoir si bien tracé ce qu'il appela la théorie de leur programme ; [...] » *Ibid.*, p. 333.

³ « Quand Bernard recommença de l'écouter, l'autre enseignait un moyen certain de ne jamais se tromper, qui était de renoncer à jamais juger par soi-même, mais bien de s'en remettre toujours aux jugements de ses supérieurs. / “Ces supérieurs, qui sont-ils ? demanda Bernard ; et soudain une grande indignation s'empara de lui. » *Ibid.*, p. 334.

⁴ « C'est alors que je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui. » *Ibid.*, p. 339.

⁵ « Il y a des tas d'œuvres qu'on admire de confiance parce que tout le monde les admire et que personne jusqu'à présent ne s'est avisé de dire, ou n'a osé dire, qu'elles sont stupides. » *Ibid.*, p. 357.

⁶ *Ibid.*, p. 279.

Le doute¹ a donc bien une valeur positive : il est essentiel dans le cheminement vers l'habileté². On peut d'ailleurs remarquer que, dans les écrits personnels de Gide, le diable, à la différence de celui du roman, a souvent une connotation positive³. En effet, le romancier affirme qu'« [i]l n'y a pas d'œuvre d'art sans la collaboration du démon. »⁴ Ce dernier peut ainsi symboliser le mystère de l'âme humaine propre à tout être humain authentique. Similaire en cela au démon des *Frères Karamazov*, son intervention permettrait que l'œuvre ne soit pas un « éternel *Te Deum* » : il empêcherait que l'homme n'agisse que selon de « beaux sentiments », lesquels ne donnent lieu qu'à de la « mauvaise littérature »⁵. Ce principe diabolique aiderait le romancier à « nier » et à instaurer le doute dans l'esprit du lecteur⁶. Gide écrit d'ailleurs dans son *Journal* :

[...] mystère, ombre, étrangeté ; toutes choses que valent à l'artiste certaines accointances avec le Diable.⁷

Le romancier va donc plus loin que Dostoïevski et endosse lui-même ce rôle diabolique : sa mission consiste à instaurer le doute au sein de son œuvre. Edmond Jaloux va même jusqu'à appeler « super-Gide »⁸ le diable qui peuple les œuvres de l'écrivain. Le romancier lui-même revendique donc son ambition « diabolique » et son accointance avec le diable d'Ivan Karamazov : pousser ses lecteurs au doute pour mieux les amener à une vérité qui leur sera personnelle⁹.

Dans chacun de nos romans, le doute apparaît donc comme un élément nécessaire pour aboutir à un *leap of faith*. Principe de vie chez Dostoïevski, condition de réalisation de la vocation du héros chez Proust, et nature même du romancier selon Gide, il se révèle être une étape essentielle et inévitable dans l'évolution des protagonistes et, indirectement, dans celle du lecteur. Car

¹ On peut remarquer que ce rôle que nous octroyons au doute, Raymond Gay-Crosier l'attribue à l'ironie lorsqu'il écrit que « pour parasite qu'elle soit dans son fonctionnement, l'ironie, telle que Gide la pratique sur tous les registres des *Faux-monnayeurs*, est autant une force productrice que réductrice ; elle est, en fin de compte, l'agent industriel de l'aporie et constitue la force motrice de l'intelligence créatrice. » (« Registres de l'ironie gidienne, le cas des *Faux-monnayeurs* », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels, *op. cit.*, p. 103.)

² Thomas Cazentre remarque d'ailleurs que *Les Faux-monnayeurs*, d'après l'exemple de Fielding, n'ont pas seulement pour ambition de « susciter chez le lecteur une défiance, un soupçon, mais bien faire accéder le roman à une forme de vérité supérieure, en renonçant aux artifices de l'illusion réaliste, dont le "suffisant lecteur" n'est de toute façon pas dupe [...] » (*Gide lecteur, op. cit.*, p. 296.) Le doute ne serait donc pas l'ambition première du roman mais n'existerait qu'afin de mener à une « vérité supérieure ».

³ Pour une étude de la figure du diable dans l'œuvre gidienne, voir le chapitre 7 intitulé « Le diable », dans *André Gide : esthétique de la création littéraire* de Daniel Moutote.

⁴ André Gide, *Dostoïevsky, op. cit.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

⁶ Roland Barthes remarque d'ailleurs, après avoir souligné la similarité de ton entre *Les Faux-monnayeurs* et *Les Frères Karamazov*, que « *Les Faux-Monnayeurs* sont un roman diabolique ». Il entend par là que « l'unicité de l'action y étant sans cesse rompue au profit de perspectives imprévisibles et souvent inexploitées, on y retrouve une fantaisie infernale. » (« Notes sur André Gide et son Journal », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 67, p. 101.)

⁷ André Gide, *Journal, op. cit.*, p. 727.

⁸ « Il a l'air d'un sorcier, d'un pasteur qui hésiterait entre le diable et Dieu (c'est une erreur de croire qu'il a choisi, mais son Dieu n'est point celui des autres, son diable encore moins : celui-ci est un super-Gide et non le Lucifer du Moyen âge). » « Visite à André Gide » (paru dans *Marianne* n°240, 26 mai 1937), in André Gide et Edmond Jaloux *Correspondance 1897-1950, op. cit.*, p. 356.

⁹ David Keypour note ainsi à propos des *Faux-monnayeurs* que « du centre du livre, de l'esprit de l'auteur, le doute doit gagner le lecteur, le tirer de sa quiétude pour l'éveiller à des questions, auxquelles il lui appartiendra de trouver des réponses. » (*André Gide, écriture et réversibilité, op. cit.*, p. 240.)

même si, dans nos récits, l'incertitude demeure, on remarque que les protagonistes « positifs » de nos romans effectuent un choix ou croient en une vérité. Les romanciers de notre corpus semblent ainsi attendre la même chose de leur lecteur : face à l'instabilité du récit, celui-ci doit prendre un parti et croire en sa propre version de l'histoire. Faire le choix de s'investir dans l'œuvre et avoir confiance en la vérité humaine qu'elle dévoile, c'est effectuer un *leap of faith* littéraire : sans cela, le lecteur est condamné à ne demeurer qu'en surface du texte. Or, cet acte de foi n'est pas un acte ponctuel : il doit être constamment réitéré contre le doute de s'être trompé. Ainsi, l'œuvre littéraire (tout comme la croyance en une religion) exige de l'homme un engagement de chaque instant.

(c) Oser le leap of faith.

Car les romans de notre corpus exigent constamment du lecteur une prise de décision et lui lancent un défi de foi, le forçant à affirmer sa confiance en l'œuvre et en la vérité de son interprétation¹. On peut distinguer deux types de *leap of faith* exigés par les romans de notre corpus. Tout d'abord, pour parvenir à effectuer une lecture fructueuse et porteuse de sens, il est d'abord nécessaire de faire confiance à l'œuvre lue. Alors que les romans examinés ici présentent des protagonistes et des événements différant des normes littéraires, le lecteur doit accepter de croire en la véracité du récit. Le premier *leap of faith* exigé par nos romans consiste donc en une suspension consentie d'incrédulité consciente et volontaire. De plus, comme nous l'avons déjà vu, les œuvres de notre corpus prennent soin de laisser de nombreux mystères au sein de leurs pages, qu'il s'agisse d'événements passés sous silence, d'actes ou de réactions de protagonistes ou de la posture exacte du narrateur. Le lecteur qui ne veut pas demeurer dans l'incertitude n'a alors pas d'autre choix que de deviner et, pour cela, de faire confiance à son ressenti et à ses déductions. Il s'agit alors du deuxième type de *leap of faith* exigé par nos romans : décider de croire une version des faits, celle qui semble la plus naturelle ou la plus logique au lecteur, celle qu'il a découverte de lui-même et non pas celle que le texte ou l'auteur lui aurait désignée. Dostoïevski, Proust et Gide semblent donc attendre du lecteur qu'il ait tout d'abord foi en l'œuvre puis qu'il ait foi en lui-même et en l'authenticité de ses interprétations. Comment ces actes de foi sont-ils évoqués dans les romans de notre corpus ?

Comme nous l'avons observé ci-dessus, *Les Frères Karamazov* présentent le doute comme le seul moyen de parvenir à une foi sincère. Or, celle-ci ne provient pas d'une vision stable, logique

¹ Même si Vincent Jouve affirme que « Pour croire à quelque chose, il faut croire en quelqu'un. » (*L'Effet-personnage, op. cit.*, pp. 202-203.) soutenant ainsi que, sans figure de confiance, le lecteur ne croit plus en ce qu'il lit, il nous semble que la foi du lecteur puisse s'attacher à la littérature en elle-même. Ne pas faire confiance à l'instance énonciatrice n'ôte pas toute pertinence à la lecture car, même en ne croyant pas aux mots lus, on peut avoir foi en la réalité de l'expérience de lecture.

et matérielle du monde mais bien de l'intuition du lecteur. Dostoïevski souligne d'ailleurs :

Nous ne connaissons que le terre-à-terre des contingences perceptibles, et seulement par le témoignage de nos sens : quant aux fins et aux commencements, tout est encore pour l'homme du domaine de l'imaginaire.¹

L'absence de preuve en ce qui concerne le sens des événements force l'homme à faire usage de son imagination². Ce dernier ne peut qu'établir des hypothèses sans jamais avoir de certitudes. Or, croire en la réalité d'une supposition permet de lutter contre le doute constant dans lequel est plongé l'être humain. La foi apparaît donc comme l'unique solution pour dépasser l'hésitation, car Dieu, dans la pensée de Dostoïevski et dans l'univers des *Frères Karamazov*, semble incarner toutes les réalités invisibles en lesquelles il faut faire l'effort de croire. Ainsi, lors de son interrogatoire, Dmitri en appelle à Dieu pour résoudre le mystère du meurtre de son père. Il répond au procureur qui lui demande qui connaissait les signaux :

[...] слуга Смердяков и еще небо. Запишите и про небо; это будет не лишним записать. Да и вам самим бог понадобится.³

Dieu devient ici le principe de l'inexpliqué : il incarne une réalité exceptionnelle et irrationnelle à laquelle les enquêteurs devront recourir pour résoudre ce crime. Cependant, ces derniers refusent d'y croire et échouent ainsi à découvrir la vérité. En effet, si le procureur pense qu'il est illogique que Dmitri n'ait pas tué, c'est parce qu'il n'accepte pas l'incohérence de la nature humaine. Dans ce cas, croire en Dieu signifie donc également croire en l'aspect imprévisible et incompréhensible de l'homme. Le procureur semble jouer ici le rôle de contre-exemple : c'est en faisant acte de foi et en acceptant de croire en l'in vraisemblable dépeint dans le roman que le lecteur effectuera une lecture croyante et convaincante.

Pourtant cette foi dans l'authenticité de l'œuvre exige d'abord d'effectuer un *leap of faith* afin d'échapper au doute. Or, comme Ivan le rappelle à travers son poème, l'homme cherche à fuir cet état d'incertitude bien que ce dernier soit constitutif de la liberté⁴. L'inquisiteur reproche au Christ d'avoir sciemment abandonné les hommes à l'incertitude et de les avoir laissés libres de leur choix quand c'est ce qui les effraye le plus. En refusant de donner des preuves de son existence, il les aurait affligés de « ce fardeau terrible : la liberté de choisir »⁵. Car le Christ voulait être aimé par choix et non par soumission à l'autorité⁶, ce qui est une erreur, selon l'inquisiteur.

¹ Fiodor Dostoïevski, « Octobre 1876 », in *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 723.

² Rappelons que les romans de notre corpus font en sorte que les schémas romanesques et psychologiques traditionnels s'appliquent difficilement à leur récit, obligeant de cette façon l'imagination du lecteur à sortir de ses habitudes.

³ БК, p. 570. [« [...] le domestique Смердяков, et puis Dieu. Notez ceci. Vous devrez vous-mêmes recourir à Dieu. » FK, p. 497.]

⁴ «Нет ничего обольстительнее для человека, как свобода его совести, но нет ничего и мучительнее.» БК, p. 312. [« Il n'y a rien de plus séduisant pour l'homme que le libre arbitre, mais aussi rien de plus douloureux. » FK, p. 276.]

⁵ FK, 276. [«[...] таким страшным бременем, как свобода выбора [...]» БК, p. 312.]

⁶ «Ты не сошел потому, что опять-таки не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной. Жаждал свободной любви, а не рабских восторгов невольника пред могуществом, раз навсегда его

Нет заботы беспрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, пред кем преклониться.¹

Ce poème souligne qu'Ivan n'a pas confiance en la capacité de recherche de l'homme : il semble convaincu que seuls existent des lecteurs inhabiles ou demi-habiles, ceux exigeant une garantie de la vérité de l'œuvre de la part de l'auteur et refusant le *leap of faith*. L'être humain ne serait alors qu'un être faible, incapable de choix et de résolution. Le grand inquisiteur, qui a adapté la foi à la faiblesse humaine en plaçant celle-ci au centre de sa construction religieuse, protège de cette façon la paresse des hommes. Or, l'auteur qui cherche à faire plaisir à son lectorat en s'adaptant à ce que ce dernier souhaite lire ressemble au grand inquisiteur tandis que le Christ, lui, correspondrait à l'auteur qui exige un effort de compréhension et un investissement personnel. Semblable à la fois au Christ et au diable du roman, Dostoïevski, lui, souhaite que son lecteur accepte la douleur de l'incertitude pour ensuite effectuer ce *leap of faith*. En lui faisant confiance, ce dernier peut alors s'investir dans sa lecture et prendre part à la création de l'œuvre, donnant ainsi vie au texte de façon authentique. Alors seulement, le roman pourra faire sens et dévoiler des vérités humaines, celles-là mêmes que le lecteur découvre à la suite de sa recherche et de son investissement personnel. *Les Frères Karamazov* sont donc une œuvre promouvant une lecture croyante, passée par le creuset du doute dont elle est ressortie assurée et renforcée. Le lecteur doit parvenir à dépasser le stade du demi-habile, pour croire finalement en la vérité de l'œuvre qu'il lit et devenir alors un lecteur habile et confiant, à l'image d'Aliocha, sûr de sa foi.

Tout comme le héros effectuant deux *leaps of faith* différents (celui à propos de l'innocence d'Albertine et celui à propos de la valeur de l'art), le lecteur de la *Recherche* est, lui aussi, invité à faire acte de foi afin d'effectuer « un travail d'éclaircissement de ce qui était obscur. »² Semblable au Christ du poème d'Ivan, Proust exige de son lecteur un effort actif :

[...] je ne suis pas en principe, très partisan de l'Art allant au-devant des commodités de celui qui l'aime, plutôt que d'exiger qu'on aille à lui.³

Or, cet impératif auquel l'auteur fait allusion évoque celui du *leap of faith*. Prendre la décision de croire en la vérité du récit et suspendre volontairement son incrédulité, après avoir abandonné le réflexe d'une confiance automatique constitue en effet le premier acte de foi exigé du lecteur.

Cependant, pour atteindre la « foi expérimentale » dont parle le narrateur dans *Albertine*

ужаснувшим.» БК, p. 313. [« Tu ne l'as pas fait, car de nouveau, tu n'as pas voulu asservir l'homme par un miracle ; tu désirais une foi qui fût libre et non point inspirée par le merveilleux. Il te fallait un libre amour, et non les serviles transports d'un esclave terrifié. » FK, p. 277.]

¹ БК, p. 311. [« Car il n'y a pas pour l'homme, demeuré libre, de souci plus constant, plus cuisant que de chercher un être devant qui s'incliner. » FK, p. 275.]

² Ces mots, Vincent Descombes les utilise pour décrire le projet philosophique de la *Recherche* dans Proust, *Philosophie du roman* (op. cit., p. 46).

³ Marcel Proust, « Lettre à J.L. Vaudoier », février 1920, in *Lettres*, op. cit., p. 953.

disparue le lecteur doit alors effectuer un second *leap of faith*. Celui-ci commence notamment quand l'intelligence elle-même [...] se rendant compte de leur supériorité [celle des puissances autres que le raisonnement], abdique par raisonnement devant elles, et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante.¹

Lorsque le mystère à résoudre n'est plus du ressort de la raison, alors celle-ci consent à s'effacer pour laisser d'autres forces, comme l'imagination ou l'intuition, effectuer leur enquête. C'est à cette condition que le lecteur pourra atteindre cette « foi » dont parle le narrateur, fondée sur l'expérience personnelle et littéraire. De cette façon, le lecteur aboutira à une croyance² qui lui est propre. C'est ainsi que certains critiques considèrent que la lecture de la *Recherche* aurait une dimension mystique³. Ce retrait volontaire de l'intelligence constitue la première étape du *leap of faith* : c'est en acceptant de ne pas fonder ses convictions sur des démonstrations ou sur des preuves que le lecteur peut alors s'investir personnellement dans l'œuvre et en faire l'expérience de façon personnelle et intersubjective.

Proust semble ainsi pousser le lecteur à faire confiance à son intuition et à accepter comme authentiques et valables les conclusions auxquelles celle-ci aboutit⁴. On peut imaginer que c'est la raison pour laquelle la *Recherche* ménage de nombreux mystères tout au long de ses pages : cette volonté de brouiller les pistes proviendrait du désir de pousser le lecteur à prendre parti et à croire en sa propre interprétation, à la façon d'une profession de foi personnelle. Le *leap of faith* que la *Recherche* attend du lecteur ne consiste donc pas à croire le protagoniste principal en dépit de l'absence de certitudes. Demeurer sceptique quant aux affirmations de ce narrateur instable et partial semble même une condition pour se constituer sa propre interprétation du comportement d'Albertine et des émotions inexplicables du héros. Ainsi le lecteur ne peut constituer sa « foi expérimentale » qu'à travers une lecture personnelle de la *Recherche*, laquelle est une expérience qu'il ne peut vivre qu'à condition d'avoir effectué le *leap of faith* initial validant la vérité du récit. Le roman de Proust exige donc que le lecteur ait foi non seulement dans le contenu du récit mais également dans ses propres interprétations. C'est en faisant sciemment confiance à l'œuvre et en en faisant l'expérience à travers sa lecture que le lecteur peut construire sa « foi expérimentale » et alors adhérer aux idées dépeintes dans le roman.

¹ AD, p. 7.

² Pour une analyse poussée du terme de « croyance » et de ses acceptations philosophiques étudiées par Marcel Proust, voir Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, op. cit., pp. 446-509.

³ Lucette Finas écrit par exemple que la lecture, pour Proust, joue le rôle de « psychothérapie spirituelle auprès de lecteurs qui vivent à la surface d'eux-mêmes et à qui le livre, agissant au sein de la solitude, peut restituer "l'usage de la volonté". » Allant au-delà de la simple incitation, la lecture aurait presque un « effet de cure » et serait « utilisée en ce cas précis à des fins de restauration spirituelle ». (Lucette Finas, *Le Toucher du rayon ; Proust, Vautrin, Antinoüs*, op. cit., pp. 22-23.)

⁴ Allan H. Pasco écrit ainsi que « all the characters, all the settings, all the episodes, all the devices, all the systems of meaning that constitute the whole of the novel, work to produce a 'blessed moment' in the reader. » [« Tous les personnages, toutes les situations, tous les épisodes, toutes les techniques et tous les systèmes de sens qui constituent l'ensemble du roman travaillent à produire un "instant béni" chez les lecteurs. »] (« Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, op. cit., p. 27.)

Les Faux-monnayeurs, eux, n'évoquent pas directement ce en quoi consiste le *leap of faith*, que ce soit celui du lecteur ou celui des protagonistes. Cependant, ils donnent certains personnages en exemple. La profession de Sophroniska oblige en effet cette dernière à effectuer un acte de foi similaire à celui que décrit Proust dans la *Recherche* : elle accepte, elle aussi, d'abandonner le raisonnement logique pour comprendre les paroles insensées et fantasmées de son patient. Cependant, elle souligne qu'elle doit agir précautionneusement.

Mon rôle est de laisser venir et surtout de ne rien suggérer. Il y faut une prudence extraordinaire. [...] Je vous assure qu'après quelque temps de pratique on arrive à une extraordinaire habileté, une sorte de divination, d'intuition si vous préférez. Du reste on peut parfois se lancer sur de fausses pistes ; l'important c'est de ne pas s'y obstiner.¹

Sophroniska ne présente pas son enquête comme relevant de preuves tangibles : elle déclare être guidée par son instinct. Pour parvenir à lire en Boris, il lui faut se construire une explication en laquelle croire. Notons que sa démarche demeure médicale : son bon sens participe à ses recherches et sa confiance n'est pas purement instinctive. Elle parvient ainsi à reconnaître les fausses pistes vers lesquelles son intuition l'a orientée. Sur son exemple, le lecteur des *Faux-monnayeurs* doit construire petit à petit des interprétations qui lui paraissent satisfaisantes et qui correspondent à la complexité des protagonistes. En s'avancant trop et en prévoyant la suite des événements ou les attitudes des personnages, il risque fort de se tromper et de retomber dans des réflexes de lecture simplistes. Tout comme la doctoresse, le lecteur doit avoir la présence d'esprit de reconnaître ses erreurs et de faire marche arrière. Sophroniska insiste également sur le rôle que joue l'expérience dans ses interprétations : c'est grâce à la pratique qu'elle est capable de distinguer une vérité au travers d'éléments flous. Elle affirme d'ailleurs que sa conclusion en ce qui concerne Boris est exacte bien qu'elle n'y soit parvenue « qu'à travers un fouillis de feintes, de réticences et d'imprécisions. »² Le *leap of faith* qu'elle effectue consiste donc à croire en son interprétation, laquelle n'est pas fondée sur la raison. Le lecteur qui cherche à déchiffrer *Les Faux-monnayeurs* avec pertinence doit lui aussi, après un moment d'interrogations et de réflexions, suivre son instinct en s'aidant de son intelligence, pour parvenir à comprendre les comportements étonnants des protagonistes et à les expliquer selon sa propre expérience. La lecture, comme l'enquête psychologique, requiert donc un abandon ponctuel et conscient de l'intelligence puis une décision volontaire de croire en l'interprétation finale. Ce n'est qu'ainsi que le lecteur peut unir le texte en un sens qui lui est personnel.

Mais Sophroniska n'est pas le seul protagoniste qui donne à voir un acte de foi. L'évolution de Bernard permet également d'illustrer ce qu'est un véritable *leap of faith*. Au début du roman, lorsque le jeune homme comprend que Laura est la maîtresse de Vincent grâce au carnet d'Édouard,

¹ *FM*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 202.

il fait un acte de foi spontané et irréfléchi, à la façon d'un inhabile.

Il eut un éblouissement : il ne pouvait douter que celle qui criait ici sa détresse, ne fût cette amante éplorée dont Olivier lui parlait la veille au soir, la maîtresse abandonnée de Vincent Molinier.¹

Sa certitude ne repose sur aucune preuve : la ville de Paris compte assez d'amantes éplorées pour que la similitude de l'histoire de Laura et de Vincent ne soit qu'une coïncidence. Son absence de doute se fonde seulement sur son pressentiment. Même si Bernard parie son avenir avec Édouard sur cette simple présomption, le jeune homme n'effectue pas un véritable *leap of faith* car sa conviction n'est pas passée par le « creuset du doute » : elle est soudaine, totale et irréfléchie. Bernard manifeste ici la « foi aux pressentiments toute faite » dont parle le narrateur de la *Recherche*.

Par la suite, le jeune homme fait l'expérience du doute : en l'absence de réponse, il doit se résoudre à chercher de lui-même pour aboutir à ses propres conclusions. Bernard se fonde alors sur son expérience personnelle et sur ses lectures pour se constituer des certitudes qui lui sont propres, comme le fait qu'un père adoptif puisse aimer avec sincérité son enfant². Lorsque ce protagoniste affirme ses idées, lesquelles relèvent de l'instinct et de la foi et non de la raison et de la logique, il se donne en exemple au lecteur : celui-ci doit, lui aussi, prendre position à propos des questions que lui pose indirectement le texte. Tout comme Bernard, le lecteur doit se fonder sur son expérience personnelle et littéraire pour construire ses propres convictions concernant le roman. Par la suite, à travers ses conversations avec Édouard, le jeune homme réfléchit également au processus de création d'une œuvre littéraire. Il déclare ainsi au romancier :

Et d'abord, il faut croire à ce que l'on raconte, ne pensez-vous pas ?³

Avoir foi en la vérité de ce qu'on écrit lui semble une condition nécessaire pour créer un bon roman, ce qui suggère, par un effet de miroir, qu'il faut croire à ce qu'on lit pour aboutir à une lecture habile. Car si l'auteur doit être le premier à croire en la valeur de son œuvre, le lecteur doit être le second, du moins durant le temps de sa lecture. Lire *Les Faux-monnayeurs*, ce serait donc, selon Bernard, accepter de croire à la vérité du récit alors même que la première confiance, celle spontanée et instinctive, ne résiste pas à l'instabilité du texte : le lecteur doit donc effectuer un premier *leap of faith* et accepter de s'investir dans le texte.

Or, cette image est présente dans les propos d'Edmond Jaloux qui décrit l'œuvre de Gide

¹ *Ibid.*, p. 127.

² « Est-ce que vous croyez qu'on peut aimer l'enfant d'un autre autant que le sien propre, vraiment ? [...] Pour moi je le crois. Et je ne crois pas, au contraire, à ce qu'on appelle si bêtement "la voix du sang". Oui, je crois que cette fameuse voix n'est qu'un mythe. J'ai lu que, chez certaines peuplades des îles de l'Océanie, c'est la coutume d'adopter les enfants d'autrui, et que ces enfants adoptés sont souvent préférés aux autres. Le livre disait, je m'en souviens fort bien, "plus choyés". Savez-vous ce que je pense à présent ?... Je pense que celui qui m'a tenu lieu de père n'a jamais rien dit ni rien fait qui laissât soupçonner que je n'étais pas son fils [...]. » *Ibid.*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 199.

comme de verts pâturages au milieu desquels coule un fleuve impétueux dans lequel il faut nécessairement se jeter. Il décrit alors l'hésitation d'un lecteur face au choix du *leap of faith* :

Se jettera-t-on dans ses flots, se laissera-t-on porter par son courant, acceptera-t-on une fois pour toutes ses dangers et ses fureurs ? Pour cela il faudrait accepter un destin sans esprit de retour.¹

S'engager dans la lecture des *Faux-monnayeurs* et s'y maintenir signifie donc, selon le critique, accepter de croire en la vérité du roman et être entraîné dans des terres inconnues. Le lecteur doit ainsi faire confiance à l'auteur de l'œuvre qu'il lit pour entamer l'exploration de nouvelles contrées et faire de nouvelles découvertes. En tant que romancier, Gide exigerait donc lui aussi deux types de *leap of faith* : le lecteur doit d'abord, après s'être interrogé, réaffirmer sa confiance dans le récit et se laisser emporter par lui, puis, au cours de sa lecture, il lui faut construire et croire ses propres interprétations. Pour effectuer une lecture pertinente et féconde, le lecteur doit avoir foi non seulement en l'œuvre qu'il lit mais aussi en la véracité de sa lecture personnelle.

Les romans de notre corpus donnent donc à réfléchir sur la nécessité du *leap of faith*, non seulement dans l'interprétation du roman mais encore dans l'acte même de lecture. En effet, la stratégie narrative que nos œuvres mettent en place cherche à rejeter la « foi aux pressentiments toute faite » qu'évoque Proust : la *suspension of disbelief* ne doit pas être automatique mais véritablement consentie. Et pour cela, le lecteur doit croire en la sincérité de l'auteur et en la capacité du texte de refléter des vérités humaines. Dostoïevski semble ainsi exiger un investissement personnel libre de toute contrainte : le lecteur ne doit pas croire en son roman de façon forcée mais faire le choix de s'y consacrer entièrement, à la façon d'un chrétien affirmant son amour pour le Christ. Proust, lui, insiste sur l'expérience du lecteur et sur l'alliance de l'intelligence et de l'instinct. L'union des deux et le retrait volontaire de la première sont nécessaires pour atteindre une « foi expérimentale » en l'œuvre et en ses propos. Il semble ainsi qu'un premier *leap of faith*, celui pour croire en la véracité de ce qui est raconté, soit nécessaire à une lecture de valeur : c'est cette expérience de l'œuvre qui permet au lecteur de construire ses propres interprétations concernant les événements du roman et de faire ses propres découvertes. Gide, enfin, tout comme Proust, valorise l'expérience et l'exercice raisonnable de l'intuition : une croyance irréfléchie n'a que peu de valeur. Cependant, la foi en la littérature et en l'interprétation personnelle paraît essentielle non seulement dans le processus de création mais également dans le processus de lecture. Nos auteurs paraissent donc bien exiger de la part du lecteur une sorte d'acte de foi, non pas religieux, mais littéraire. Il s'agit de croire en la vérité de l'œuvre et ainsi de choisir de s'investir personnellement dans celle-ci, malgré l'incertitude. C'est de cette façon seulement que le lecteur parviendra à découvrir, guidé par ses

¹ Edmond Jaloux, « Visite à André Gide » (paru dans *Marianne* n°240, 26 mai 1937), in André Gide et Edmond Jaloux, *Correspondance 1897-1950, op. cit.*, p. 352.

lectures, des lois et des vérités dans lesquelles il aura confiance.

Les Frères Karamazov, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* semblent donc chercher, par les différentes stratégies mises en place, à faire passer le lecteur d'inhabile à habile. Or, le passage de l'un à l'autre de ces états nécessite d'expérimenter un stade de doute et de possible rejet, ce qui correspond à la position du demi-habile. Il apparaît effectivement que l'ambition de nos auteurs est de détacher leurs lecteurs des vérités toutes faites, admises sans réflexion et souvent issues d'une littérature de convention. C'est ainsi que l'aspect didactique des romans de notre corpus consiste principalement à contester des normes habituellement admises. On peut alors se demander si, en exigeant que le lecteur ait foi en l'œuvre et en ses interprétations personnelles, Dostoïevski, Proust et Gide abandonnent toute autorité sur le sens final de leur texte.

2) La lecture, fruit d'une croyance individuelle.

En donnant au lecteur son indépendance interprétative, les romanciers de notre corpus font en sorte que leur texte puisse devenir sa propriété afin qu'il en retire une leçon personnelle, fondée sur l'expérience que lui a fait vivre le récit. C'est pourquoi Dostoïevski, Proust et Gide attendent de leur lecteur qu'il croie sincèrement en la valeur de l'œuvre qu'il lit. Car ce n'est qu'en étant persuadé que la nature humaine qui y est dépeinte est authentique qu'il peut considérer comme vrais les enseignements provenant de sa lecture. Or, ce désir de pousser le lecteur à établir ses propres conclusions et sa propre interprétation de l'œuvre reflète l'importance pour nos romanciers de ne pas simplement le convaincre. Tous refusent de produire des œuvres à thèse traditionnelles : leur roman devrait permettre au lecteur d'aboutir à ses conclusions de lui-même. Pour décrire ce changement de stratégie, Vincent Jouve parle de « pédagogie » du roman « dans la mesure où c'est au destinataire qu'il appartient de combiner les différents points de vue. »¹ *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* diffèrent donc des romans à thèse qui usent de l'« intimidation »² en donnant des éléments comme factuels et donc réels, sans remise en question possible (X sait que... X voit que) et créent un cheminement balisé afin de prouver une idée, forçant chaque lecteur à aboutir à un même résultat. Les œuvres de notre corpus, elles, laissent le choix de la direction. Puisque le lecteur devient le partenaire de l'auteur et participe, grâce à son investissement dans le texte, à la vie de l'œuvre, celle-ci lui devient personnelle. Or, il apparaît que c'est en abandonnant au lecteur la responsabilité d'établir le sens final du texte que les romanciers de notre corpus prétendent donner à leur roman plus d'impact sur son esprit.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, *op. cit.*, p. 208.

² *Ibid.*, p. 208.

(a) Dostoïevski : la puissance du cœur sur la raison.

Exiger du lecteur un *leap of faith* pour qu'il atteigne une lecture fructueuse laisse à penser que, pour Dostoïevski, il est important d'être guidé par son cœur et non par sa raison¹. En effet, la foi n'est pas quelque chose qui se démontre ou se justifie rationnellement : elle appartient au domaine des passions. Or, le romancier met régulièrement face à face deux modes de réflexion de l'homme : celui de l'intellect et celui du ressenti. Dans une lettre adressée à son frère Mikhaïl, il écrit :

Pour *connaître* plus, il faut moins *sentir*, et inversement, que voilà une règle bien inconsidérée, un délire du cœur. Qu'entends-tu par *connaître* ? Connaître la nature, l'âme, Dieu, l'amour... Tout cela s'apprend par le cœur, et non par l'intelligence. Si nous étions de purs esprits, nous volerions à tire-d'aile dans cette sphère de la pensée que survole notre âme quand nous voulons la déchiffrer. Mais nous ne sommes que poussière et les hommes doivent deviner, ils ne peuvent d'un coup embrasser la pensée. L'intelligence est le guide de la pensée qui nous mène, à travers notre enveloppe périssable, à l'essence de l'âme. L'intelligence n'est qu'une arme, une machine mue par le feu de l'âme... En outre (article 2), entraîné dans le domaine du savoir, l'intelligence humaine agit indépendamment du *sentiment* et, par conséq(uent), du *cœur*.²

Cet extrait met en lumière la séparation que Dostoïevski trace entre la raison et le cœur. Cependant, l'idée que le cœur ne fasse que *sentir* et la raison *connaître* est superficielle selon l'écrivain. La compréhension du monde est tout à fait possible par le cœur, lequel éclaire des éléments inaccessibles à l'intelligence : l'homme doit « deviner ». Et le *leap of faith* qu'il exige de son lecteur s'inscrit dans cette réflexion : le lecteur doit prendre un parti personnel et non pas attendre une solution rationnelle. Pour comprendre l'art et le monde, la foi supplanterait donc la raison, comme le sous-entend Dostoïevski lorsqu'il écrit dans ses carnets :

Il est difficile de croire aux démonstrations mathématiques.³

Le romancier souligne par là qu'un raisonnement logique peut être rationnellement prouvé et compris par l'esprit, mais ne pas être ressenti par le cœur : puisqu'il ne s'adresse qu'à l'intellect, il ne peut faire l'objet d'une croyance. L'écrivain distingue ici deux façons de reconnaître un élément vrai : l'une est de l'ordre de la croyance émotionnelle (la foi provenant du cœur) et l'autre de la compréhension intellectuelle (la démonstration venant de la raison). Or Dostoïevski considère la première comme plus puissante que la seconde lorsqu'il écrit à nouveau dans ses carnets :

La conviction mathématique. Elle n'est rien. La conviction morale est importante.⁴

Selon lui, la force du cœur supplante celle de l'intellect : *sentir* serait plus important que

¹ Dans *Dostoïevski ou la connaissance périlleuse*, Alexis Klimov soulignait déjà la séparation entre le cœur et la raison que faisait Dostoïevski ainsi que le lien entre ce dernier et Pascal (voir *Dostoïevski ou la connaissance périlleuse*, Paris, Éditions Seghers, « Philosophes de tous les temps », 1971, p. 61.).

² Fiodor Dostoïevski, « Lettre à Mikhaïl Mikhaïlovitch Dostoïevski », 31 octobre 1838, in *Correspondance*, t. 1, *op. cit.*, p. 169.

³ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881*, *op. cit.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

connaître. On peut d'ailleurs lire dans le brouillon du « livre deux » des *Carnets des Frères Karamazov* :

S'il n'y avait que l'intelligence au monde il n'y aurait rien.¹

Non seulement le cœur prévaut sur la raison parce que les démonstrations ne peuvent générer une véritable foi, mais de plus l'intellect n'a pas la capacité de création du cœur. La lecture que souhaite Dostoïevski, celle investie par le lecteur, reposerait donc principalement sur le ressenti comme en témoigne ces mots de l'écrivain à propos du roman *Ana Karénine* :

Le lecteur *a senti* qu'il y a une vérité vitale, la plus réelle et la plus inéluctable, en laquelle *il faut croire* [...].²

C'est par la *sensation* que le lecteur identifie ici la vérité présente dans l'œuvre de Tolstoï et décide d'y croire. Le cœur, et non la raison, guiderait donc chacun dans ses lectures, lui indiquant à quelle idée accorder sa foi.

Et même, l'excès de raison semble couper l'homme de sa capacité à croire en ce qui n'est pas démontré. Comme nous l'avons déjà vu dans ce travail, les sciences, dans *Les Frères Karamazov*, sont présentées de façon péjorative³ : en allant à l'encontre de la foi, elles empêchent la vérité humaine d'être perçue. On peut penser à l'addition qu'effectuent les enquêteurs à propos des dépenses de Dmitri⁴ ou encore au fait que ce dernier regrette Dieu à la suite des explications physiologiques du fonctionnement de l'œil⁵. Dans les *Carnets des Frères Karamazov*, il est également écrit qu'Ivan considère la lettre compromettante de Dmitri comme « mathématique »⁶ : cette preuve en apparence irrévocable l'empêche de croire en l'innocence de son frère. On remarque même qu'Ivan souffre de vivre en se fondant sur la raison et l'intellect :

О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что всё течет и уравновешивается, — но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!⁷

Coupé de la vérité de la vie par ces raisonnements logiques (et même mathématiques puisqu'Euclide est ici évoqué), le jeune homme ne parvient pas à effectuer le *leap of faith* lui permettant de croire en Dieu : il aspire au fond à la foi et à la force du cœur mais est restreint par la puissance de l'intellect et de la raison. Sa douleur souligne qu'il est impossible de suivre une ligne

¹ CFK, p. 827. Il est probable que cette phrase ait été conçue pour être prononcée par le *starets*.

² Fiodor Dostoïevski, « Février 1877 », in *Journal d'un écrivain, op. cit.*, p. 904. (Nous soulignons.)

³ Voir section III. A. 1. de ce travail.

⁴ «Показание о шестой тысяче принято было с необыкновенным впечатлением допрашивающими. Понравилась новая редакция: три да три, значит, шесть, стало быть, три тысячи тогда да три тысячи теперь, вот они и все шесть, выходило ясно.» БК, p. 601. [« La déclaration relative au sixième billet de mille impressionna les juges et leur plut par sa clarté : trois mille alors, trois mille maintenant, cela faisait bien six mille. » FK, p. 524.]

⁵ «Великолепна, Алеппа, эта наука! [...] А все-таки бога жалко» БК, p. 705. [« Quelle belle chose que la science, Aliocha ! [...] Pourtant, je regrette Dieu ! » FK, p. 617.]

⁶ CFK, p. 995.

⁷ БК, p. 298. [« D'après mon pauvre petit esprit terrestre, je sais seulement que la souffrance existe, qu'il n'y a pas de coupables ; que tout s'enchaîne, que tout passe et s'équilibre. Ce sont là sornettes d'Euclide, je le sais, mais je ne puis consentir à vivre en m'appuyant là-dessus. » FK, p. 264.]

de conduite uniquement rationnelle et scientifique. C'est pourquoi Ivan avoue vivre « même en dépit de la logique »¹ ce qu'Aliocha approuve :

[...] нутром и чревом хочется любить — прекрасно ты это сказал, и рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется, — воскликнул Алеша. — Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить. [...] полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысла пойму.²

Comprendre le monde ne passe donc pas par une réflexion logique mais par un ressenti et une émotion. Il y aurait alors deux façons d'appréhender la vie : la façon rationnelle que suit Ivan et qui le mène au désespoir, et la façon passionnée d'Aliocha qui lui permet d'aimer la vie. Choisir la vie sans justification rationnelle serait ainsi une sorte d'épreuve qu'il faut surmonter, ce qui rappelle l'épreuve de la foi que le Christ fait passer aux hommes selon le Grand Inquisiteur³ et le *leap of faith* que le romancier attend de son lecteur. Ivan, afin de parvenir à croire en la vie, en l'homme et en Dieu, doit accepter de renoncer à comprendre tout ce qui l'entoure de façon rationnelle. Tout comme le lecteur, il lui faut privilégier le cœur plutôt que la raison.

Car la croyance fait ressentir une force de conviction inégalable et même confère du sens à certains faits. Une fois le choix de faire confiance effectué, cette foi l'emporte même sur les raisonnements les plus rationnels. Le narrateur des *Frères Karamazov* développe cette idée au début du roman lorsqu'il suggère qu'Aliocha est un réaliste qui croit aux miracles.

[...] по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, а если чудо станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо.⁴

Puisque la raison peut nier le miracle, seule la foi peut permettre au réaliste de dépasser la restriction de la logique et de reconnaître le prodige comme un signe de Dieu. On constate que chez le réaliste croyant, la logique et le bon sens ne sont pas niés par la foi religieuse : une fois que

¹ FK, p. 249. [«Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике.» BK, p. 282.] Le jeune homme ajoute même : « L'intelligence et la logique n'y sont pour rien, c'est le cœur qui aime, c'est le ventre, [...]... » [«Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, [...]...»]

² BK, p. 282. [« [...] on voudrait aimer par le cœur et le ventre, tu l'as fort bien dit. Je suis ravi de ton ardeur à vivre. Je pense qu'on doit aimer la vie par-dessus tout. [...] L'aimer avant de raisonner, sans logique, comme tu dis ; alors seulement on en comprendra le sens. » FK, pp. 249-250.]

³ Rappelons que, selon le poème d'Ivan, le Christ a refusé d'imposer la foi aux hommes et a préféré leur laisser le choix de croire ou non.

⁴ BK, p. 36. [« [...] à mon sens, les miracles ne troubleront jamais le réaliste, car ce ne sont pas eux qui l'inclinent à croire. Un véritable réaliste, s'il est incrédule, trouve toujours en lui la force et la faculté de ne pas croire même au miracle, et si ce dernier se présente comme un fait incontestable, il doutera de ses sens plutôt que d'admettre le fait ; s'il l'admet, ce sera comme un fait naturel, mais inconnu de lui jusqu'alors. Chez le réaliste, ce n'est pas la foi qui naît du miracle, c'est le miracle qui naît de la foi. Si le réaliste acquiert la foi, il lui faut, en vertu de son réalisme, admettre aussi le miracle. » FK, pp. 23-24.]

l'homme a intégré une nouvelle vision du monde, son entendement se met au service de sa croyance. La supériorité de cette dernière apparaît alors : si l'usage exclusif de l'intelligence coupe l'homme de tout un pan de la réalité, la foi d'Aliocha, que Dostoïevski valorise, unit le cœur et la raison pour atteindre une appréhension supérieure du monde et de Dieu.

L'idée que la foi et le cœur aient plus de puissance de persuasion que la raison et la logique traverse ainsi tout le roman des *Frères Karamazov*. On remarque qu'Aliocha, l'enthousiaste, séduit bien plus qu'Ivan, le raisonneur : pour l'*ispravnik*, Ivan incarne la raison et l'intelligence et est source de crainte¹, tandis qu'Aliocha, guidé par son instinct et sa foi, suscite chez lui une « sympathie invincible »². Le protagoniste écoutant son cœur est donc aimé tandis que celui s'en tenant à la raison effraie. La foi a ainsi une force de conviction bien plus puissante que le raisonnement logique. Si la littérature démonstrative est jugée superficielle, c'est donc, semble-t-il, parce qu'elle se fonde sur la raison et la logique : ne ménageant aucun moment de doute et d'incertitude, elle ne permet pas au lecteur de croire sincèrement en elle. Le diable remarque d'ailleurs que dans le domaine religieux « les preuves même matérielles sont inefficaces. »³ En affirmant que la croyance ne peut être calculée, il se moque ouvertement des spirites qui prétendent prouver l'existence de l'autre monde par des preuves matérielles⁴. Puisque Dieu relève de la foi et donc du cœur, tous les arguments rationnels démontrant son existence sont inefficaces : ils relèvent de la logique et de la raison quand la croyance relève de l'émotion et de l'intuition. « Est-ce qu'on peut croire, sous la contrainte ? »⁵ proteste le diable, soulignant de cette façon que la foi authentique est nécessairement un choix personnel. Or, si l'on retranscrit cette réflexion religieuse à la littérature, il apparaît que, tout comme les spirites, la littérature à thèse démontrant rationnellement ses idées se trompe de moyen : elle toucherait l'intellect mais laisserait le cœur froid. Le lecteur n'en tirera que des enseignements de l'intelligence : il les comprendra mais ne les croira pas.

¹ « Le vieillard [*ispravnik*] respectait et même craignait Ivan Fiodorovitch, surtout ses raisonnements, bien que lui-même fût grand philosophe, à sa manière bien entendu ; mais il éprouvait pour Aliocha une sympathie invincible. » *FK*, p. 614. [«Ивана Федоровича, например, смотритель не то что уважал, а даже боялся, главное, его суждений, хотя сам был большим философом, разумеется “своим умом дойдя”. Но к Алеше в нем была какая-то непобедимая симпатия.» *БК*, p. 703.]

² *FK*, p. 614. [«[...] непобедимая симпатия.» *БК*, p. 703.]

³ *FK*, p. 665. [«Притом же в вере никакие доказательства не помогают, особенно материальные.» *БК*, p. 762]. La traduction d'André Markowicz nous semble plus proche du texte originale : « En plus, la foi, aucune preuve ne l'aide jamais, surtout les preuves matérielles. » *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 547.

⁴ «Вот, например, спириты... я их очень люблю... вообрази, они полагают, что полезны для веры, потому что им черти с того света рожки показывают. “Это, дескать, доказательство уже, так сказать, материальное, что есть тот свет”. Тот свет и материальные доказательства, ай-люди!» *БК*, p. 762. [« Ainsi les spirites... je les aime beaucoup... Imagine-toi qu'ils croient servir la foi, parce que le diable leur montre ses cornes de temps en temps. “C'est une preuve matérielle de l'existence de l'autre monde.” L'autre monde démontré matériellement ! En voilà une idée ! » *FK*, p. 665.]

⁵ *FK*, traduction d'A. Markowicz, vol. 2, p. 547. [«Что за вера насилнем?» *БК*, p. 762.] Cette même phrase est traduite par : « La foi ne s'impose pas. » dans l'édition de la Pléiade, *FK*, p. 665.

Car le domaine du cœur a le pouvoir d'être particulier à chacun tandis que la raison scientifique mène toujours à une conclusion factuelle et universelle. En effet, une recherche sincère et personnelle permet à l'homme de se construire une croyance sur mesure, à la façon de la « foi expérimentale » de Proust. C'est pourquoi Dostoïevski considère que la lecture d'une œuvre qui n'est pas purement démonstrative est l'occasion pour le lecteur d'aboutir à une leçon qui lui est personnelle. Le caractère ouvert du récit des *Frères Karamazov* permet justement à ce dernier d'élaborer sa propre version des personnages et des événements, et ce grâce à son expérience subjective qu'il injecte dans le texte. Cependant, ce phénomène d'investissement et d'interprétation personnels n'a pas uniquement lieu dans les romans de Dostoïevski. En effet, l'écrivain reconnaît à l'art en général la capacité de pousser le lecteur à une compréhension par le cœur. Il écrit d'ailleurs dans ses carnets personnels :

Seuls les gens incultes et guère évolués méprisent ce qui est artistique, et ce qui est artistique est essentiel, car cela aide à l'expression de la pensée grâce au relief d'un tableau et d'une image, alors que sans art, en ne fonctionnant que par la pensée, nous ne produisons que de l'ennui, nous produisons chez le lecteur de l'inattention et de la distraction, et parfois aussi de la défiance vis-à-vis des idées mal exprimées, et envers les gens de papier.¹

Dostoïevski suggère ici qu'une œuvre fondée uniquement sur la raison n'a aucune emprise sur le lecteur : elle ne le touche pas. L'art, lui, relève du cœur, ce qui permet de proposer une expérience personnelle fertile. Car l'œuvre requiert un investissement du lecteur consécutif au *leap of faith* : la raison s'allie alors à la foi pour comprendre les protagonistes et les pensées développées, ce qui mène à une lecture vivante, authentique et particulière à chacun.

Suivant cette idée, le *starets* Zosime exhorte les religieux à répandre la lecture de l'Écriture, car découvrir la parole divine par le déchiffrement du texte aura un impact plus important que les sermons. Le *starets* affirme d'ailleurs que le livre d'histoire sainte de son enfance a joué un grand rôle dans le développement de sa pensée². Il évoque ainsi le souvenir d'une histoire lue :

Повела матушка меня одного (не помню, где был тогда брат) во храм господень, в страстную неделю в понедельник к обедне. [...] Смотрел я умиленно и в первый раз от роду принял я тогда в душу первое семя слова божия осмысленно. Вышел на средину храма отрок с большою книгой, такую большую, что, показалось мне тогда, с трудом даже и нес ее, и возложил на нагой, отверз и начал читать, и вдруг я тогда в первый раз нечто понял, в первый раз в жизни понял, что во храме божиим читают. Был муж в земле Уц, правдивый и благочестивый, и было у него столько-то

¹ Fiodor Dostoïevski, *Carnets, 1872-1881, op. cit.*, p. 60.

² «К воспоминаниям же домашним причитаю и воспоминания о священной истории, которую в доме родительском, хотя и ребенком, я очень любопытствовал знать. Была у меня тогда книга, священная история, с прекрасными картинками, под названием «Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета», и по ней я и читать учился. И теперь она у меня здесь на полке лежит, как драгоценную память сохраняю.» БК, p. 354. [« Parmi ces souvenirs, une place appartient à l'histoire sainte, qui m'intéressait beaucoup, malgré mon tout jeune âge. J'avais alors un livre avec de magnifiques gravures, intitulé : *Cent quatre histoires saintes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament*. Ce livre, où j'ai appris à lire, je le conserve encore comme une relique. » FK, p. 312.]

богатства, столько-то верблюдов, столько овец и ослов, и дети его веселились, и любил он их очень, и молил за них бога: может, согрешили они, веселясь.¹

Ce souvenir est encore très vif chez le *starets* qui souligne la puissance que peut avoir un tel récit sur une imagination d'enfant.

Отцы и учителя, пощадите теперешние слезы мои — ибо всё младенчество мое как бы вновь восстает предо мною, и дышу теперь, как дышал тогда детскою восьмилетнею грудкой моею, и чувствую, как тогда, удивление, и смятение, и радость. И верблюды-то так тогда мое воображение заняли, и сатана, который так с богом говорит, и бог, отдавший раба своего на погибель, и раб его, восклицающий: “Буди имя твое благословенно, несмотря на то, что казнишь меня” [...] С тех пор — даже вчера еще взял ее — и не могу читать эту пресвятую повесть без слез.²

On constate que cette histoire l'a touché non pas par son aspect démonstratif mais par l'imaginaire qu'elle met en place. De plus, alors qu'il relit cette histoire des années plus tard, son effet est toujours similaire : un livre mènerait semblablement à un hors-temps, où les émotions d'un être ressurgissent en fonction de sa première lecture³. On note également que l'énigme que pose l'histoire de Job, dont parle ici le *starets*, constitue un attrait important pour le lecteur. Le sage affirme en effet :

Но в том и великое, что тут тайна, — что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе.⁴

On remarque ainsi que c'est son aspect « artistique » qui fait de l'écriture sainte une lecture aussi féconde : le lecteur cherche à comprendre de façon empirique et non pas rationnelle la représentation du monde qui y est développée. Le saint homme garantit ainsi l'importance de la lecture et la recommande pour enseigner la religion :

Разверни-ка он им эту книгу и начни читать без премудрых слов и без чванства, без возношения над ними, а умиленно и кротко, сам радуясь тому, что читаешь им и что они тебя слушают и понимают тебя, сам любя словеса сии, изредка лишь остановись и растолкуй иное непонятое простолюдину слово, не беспокойся, поймут всё, всё поймет православное сердце! Прочти им об Аврааме и Сарре, об Исааке и Ревекке, о том, как Иаков вошел к Лавану и боролся во сне с господом и сказал: “Страшно место сие”, — и поразитишь благочестивый ум простолюдина. [...] И не надо, не

¹ БК, pp. 354-355. [« Le lundi saint, ma mère me mena à la messe. [...] Je regardai avec attendrissement, et pour la première fois mon âme reçut consciemment la semence de la Parole Divine. Un adolescent s'avança au milieu du temple avec un grand livre, si grand qu'il me paraissait le porter avec peine ; il le déposa sur le lutrin, l'ouvrit, se mit à lire ; je compris alors qu'on lisait dans un temple consacré à Dieu. Il y avait au pays de Hus un homme juste et pieux, qui possédait de grandes richesses, tant de chameaux, tant de brebis et d'ânes ; ses enfants se divertissaient, il les chérissait et priait Dieu pour eux ; peut-être qu'en se divertissant ils péchèrent. » FK, p. 312]

² БК, p. 355. [« Mes pères, excusez mes larmes, car c'est toute mon enfance qui surgit devant moi, il me semble que j'ai huit ans, je suis comme alors étonné, troublé, ravi. Les chameaux frappaient mon imagination, et Satan, qui parle ainsi à Dieu, et Dieu qui voue son serviteur à la ruine, et celui-ci qui s'écrie : “Que ton nom soit béni, malgré ta rigueur !” [...] Depuis lors – et cela m'est arrivé hier encore – je ne puis lire cette très sainte histoire sans verser des larmes. » FK, p. 313.]

³ Cela évoque de façon éloignée la théorie de la mémoire involontaire et l'expérience du héros de la *Recherche* lorsqu'il retrouve le roman *François le champi* dans *Le Temps retrouvé*.

⁴ БК, p. 355. [« Mais ce qui fait la grandeur du drame, c'est le mystère, c'est qu'ici l'apparence terrestre et la vérité éternelle se sont confrontées. » FK, p. 313.]

надо много толковать и учить, всё поймет он просто. Думаете ли вы, что не поймет простолюдин? Попробуйте прочтите ему далее повесть, трогательную и умилительную, о прекрасной Эсфири и надменной Вастии; или чудное сказание о пророке Ионе во чреве китове. [...] и пронзишь ему сердце его сими простыми сказаниями, и всего-то лишь час в неделю, [...].¹

Lire la bible serait donc plus puissant que tout enseignement théorique, car le déchiffrement d'un texte permet au lecteur (ou à l'auditeur) de « sentir » directement (pour reprendre les mots employés par Dostoïevski) les leçons dissimulées dans les récits. En effet, l'imagination de chacun lui présentera les images les plus à même de marquer son esprit (comme, par exemple, les chameaux pour le jeune *starets*) et enfin, l'absence de commentaires et de conclusions forcera les jeunes auditeurs à s'interroger sur les mystères que sont l'homme et la foi. C'est cette incomplétude de l'histoire sainte qui permet à chacun de s'enfoncer en lui-même pour chercher à comprendre ses mystères et d'aboutir à une foi personnelle profonde.

Or, on remarque que le manuscrit d'Aliocha, relatant les derniers mots du *starets*, se termine lui-même de manière abrupte, en plein sermon². Celui qui loue le mystère dans un récit voit donc son dernier témoignage être lui aussi inachevé et incomplet, ce qui correspond justement à ce qu'il mettait en valeur : l'absence de conclusion nette donne au lecteur l'occasion de compléter ses réflexions. Or, *Les Frères Karamazov* eux-mêmes sont une œuvre ouverte. Dès la préface, le narrateur signale que seule la lecture du roman permettra de répondre aux questions que le lecteur se pose³. Les enseignements que ce dernier peut retirer du texte semblent donc être le fruit de l'investissement de chacun : lire équivaut à un apprentissage direct, car il n'y a pas d'intermédiaires entre l'œuvre et l'être qui le déchiffre⁴. D'ailleurs, à la fin du roman, Aliocha soutient une idée similaire

¹ БК, pp. 357-358. [« Qu'on ouvre la Bible pour leur faire la lecture, sans paroles savantes, sans morgue ni ostentation, mais avec une douce simplicité, dans la joie d'être écouté et compris d'eux, en s'arrêtant parfois pour expliquer un terme ignoré des simples ; n'ayez crainte, ils vous comprendront, un cœur orthodoxe comprend tout ! Lisez-leur l'histoire d'Abraham et de Sara, d'Isaac et de Rebecca, comme Jacob alla chez Laban et lutta en songe avec le Seigneur, disant : "ce lieu est terrible", et vous frapperez l'esprit pieux du peuple. [...] Pas de longs commentaires, d'homélies, il comprendra tout simplement. En doutez-vous ? Lisez-lui l'histoire touchante de la belle Esther et de l'orgueilleuse Vasthi, ou le merveilleux récit de Jonas dans le ventre de la baleine. [...] Ces récits naïfs toucheront le cœur populaire ; et cela ne vous prendra qu'une heure par semaine. » FK, pp. 314-315]

² «Но не получат смерти... / Здесь оканчивается рукопись Алексея Федоровича Карамазова. Повторяю: она не полна и отрывочна.» БК, p. 393. [« Mais la mort les fuira... / Ici se termine le manuscrit d'Alexéï Fiodorovitch Karamazov. Je le répète : il est incomplet et fragmentaire. » FK, p. 349.]

³ «Последний вопрос самый роковой, ибо на него могу лишь ответить: "Может быть, увидите сами из романа".» БК, p. 9. [« La dernière question est la plus embarrassante, car je ne puis qu'y répondre : "Peut-être ; vous le verrez vous-même dans le roman." » FK, p. 1.]

⁴ Dostoïevski considère en effet qu'une expérience est plus efficace pour apprendre qu'un cours théorique, ce qui se reflète dans son conseil à une mère à propos de l'éducation de son enfant : « Soyez bonne, que votre enfant comprenne que vous l'êtes (lui-même, sans qu'il soit besoin de le lui souffler), qu'il se souvienne que vous étiez bonne et, croyez-m'en, vous remplirez vos obligations à son égard pour toute sa vie, parce que vous lui auez *directement* appris qu'il est bien d'être bon. » (« Lettre à une correspondante non identifiée », 27 mars 1878, *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 531.) Le romancier souligne que l'enfant doit faire ces réflexions de lui-même : les théoriser signifierait ne leur donner qu'une force superficielle. L'enfant ne les comprendrait alors que de manière *indirecte*, soit au travers de l'intelligence. L'apprentissage *direct* serait celui porté par le cœur et l'expérience personnelle.

en affirmant qu'un beau souvenir suffit à sauver un homme¹ : une expérience vaut mieux qu'un sermon.

Dostoïevski ne cherche donc pas à prouver ses idées dans son roman. Plutôt, il souhaite toucher le lecteur pour que celui-ci les comprenne de lui-même. Il écrit ainsi dans une lettre à Nikolai Alexeïevitch Lioubimov, à propos de la biographie de Zosime que ce passage « n'est pas un sermon, mais une sorte de récit, une narration de sa propre vie. » On remarque ainsi que le romancier ne prétend pas diriger fermement son lecteur : il lui propose plutôt d'expérimenter par sa lecture la vie du *starets*. Jacques Catteau souligne ainsi que le livre « Un moine russe » est une réponse « à la raison par la “vie vivante”, indirectement. »² La raison, faculté trompeuse si elle n'est pas guidée par le cœur, demeure ainsi auprès du Grand Inquisiteur, dont la démonstration rejette la foi, tandis que le *starets*, lui, se contente de raconter sa propre vie. Le lecteur pourra ainsi vivre l'expérience du moine à travers son récit et en tirer ce dont il a besoin pour contrer les arguments du *Grand Inquisiteur*³. Les enseignements qu'il tirera de l'œuvre le marqueront d'autant plus profondément qu'il en est l'origine⁴.

Cette capacité des romans de Dostoïevski de transformer la lecture en une expérience de vie est plus tard louée par Gide, dans ses conférences sur l'auteur russe :

Entendons-nous : Dostoïevski ne cherche jamais à incliner notre opinion. Il cherche à l'éclairer ; à rendre manifestes certaines vérités secrètes qui, lui, l'éblouissent, qui lui paraissent – qui nous paraîtront bientôt aussi – de la plus haute importance ; les plus importantes sans doute que l'esprit de l'homme puisse atteindre, – non des vérités d'ordre abstrait, non des vérités en dehors de l'homme, mais bien des vérités d'ordre intime, des vérités secrètes.⁵

La lecture des romans de l'écrivain russe aurait ainsi cette capacité de faire vivre à chacun une expérience intime, porteuse d'un sens toujours personnel et renouvelé. Dostoïevski serait donc un auteur qui ne souhaite pas démontrer mais plutôt donner à voir et à réfléchir. Effectivement, loin de chercher à conduire son lecteur à une conclusion précise, de façon logique et raisonnée,

¹ «Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь.» БК, р. 925. [« Sachez qu'il n'y a rien de plus noble, de plus fort, de plus sain et de plus utile dans la vie qu'un bon souvenir, surtout quand il provient du jeune âge, de la maison paternelle. On vous parle beaucoup de votre éducation ; or un souvenir saint, conservé depuis l'enfance, est peut-être la meilleure des éducations : si l'on fait provision de tels souvenirs pour la vie, on est sauvé définitivement. » FK, p. 810.]

² Jacques Catteau, « Note ⁹ », in Fiodor Dostoïevski, in *Correspondance*, t. 3, *op. cit.*, p. 625.

³ De la même façon, rappelons que le *starets* répond régulièrement aux questions qu'on lui pose par des micro-récits que ses interlocuteurs doivent interpréter. Voir la section III. A. 2. a. de ce travail.

⁴ On trouve d'ailleurs cette phrase dans *Les Carnets des Frères Karamazov* : « Toutes choses et tout dans le monde ne s'achèvent pas pour l'homme et cependant c'est en l'homme que toutes les choses du monde ont leur sens. (CFK, p. 832.) Dostoïevski ne rappellerait-il pas ici que, bien que le monde ne soit pas centré autour de l'homme, chacun lui confère un sens qui lui est propre ?

⁵ André Gide, *Dostoïevsky*, *op. cit.*, p. 140.

l'auteur des *Frères Karamazov* fait en sorte que ce dernier fasse ses propres choix. D'ailleurs, ses romans valorisent le mystère pour pouvoir offrir au lecteur l'opportunité de *sentir* plutôt que de *connaître*. Convaincu que le cœur l'emporte sur la raison et que la lecture n'a de valeur que quand elle est libre et personnelle, il cherche à s'écarter pour laisser son lecteur parvenir à ses propres conclusions, lesquelles laisseront une trace d'autant plus forte dans son esprit qu'elles seront issues de son expérience personnelle.

(b) Proust : la nécessité de la recherche personnelle.

Comme les propos du narrateur de la *Recherche* ci-dessus le suggèrent, Proust distingue également le savoir issu de l'intelligence et celui issu « de puissances autres »¹. Bien qu'il ne sépare pas strictement le cœur et la raison à la façon de Dostoïevski, il observe tout de même une différence entre une connaissance logique fournie par autrui et une découverte personnelle. Il déclare ainsi dans une interview avec Élie-Joseph Bois :

Ce que nous n'avons pas eu à éclaircir nous-mêmes, ce qui était clair avant nous (par exemple des idées logiques), cela n'est pas vraiment nôtre, nous ne savons même pas si c'est le réel. C'est du « possible » que nous élisons arbitrairement.²

Ces propos vont dans le sens des idées de Dostoïevski : une vérité déjà présente et logiquement compréhensible demeure en surface de l'esprit de l'homme, car il ne l'a ni vécue ni « sentie »³. De manière relativement contradictoire, Proust place le « possible » du côté de la logique, domaine pourtant à même de prouver ses conclusions, tandis que le « réel » est, pour lui, ce que l'homme expérimente et ressent directement. Cependant, ce qui distingue ce « réel » du « possible » n'est pas tant l'origine du savoir (raison ou cœur) que la façon de l'atteindre (donné par autrui ou découvert soi-même). Car comme le concept de « foi expérimentale » le souligne, Proust considère que l'expérience des choses (« sentir ») l'emporte sur la compréhension de conceptions abstraites (« connaître »). Après avoir ressenti une souffrance imprévue en apprenant le départ d'Albertine, le héros de la *Recherche* écrit d'ailleurs :

[...] j'avais cru bien connaître le fond de mon cœur. Mais notre intelligence, si grande soit-elle, ne peut apercevoir les éléments qui le composent et qui restent insoupçonnés tant que, de l'état volatil où ils subsistent la plupart du temps, un phénomène capable de les isoler ne leur a pas fait subir un commencement de solidification. Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon cœur. Mais cette connaissance que ne m'avaient pas donnée les plus fines perceptions de l'esprit, venait de m'être apportée, dure, éclatante,

¹ Il déclare d'ailleurs à son ami Bernard Faÿ : « La vie est un mystère. L'intelligence peut circonvenir le mystère et créer autour de lui une lumière vive pour accentuer le contraste, mais elle ne saurait aller plus loin. » (Bernard Faÿ, *Les Précieux*, *op. cit.*, p. 105.)

² Marcel Proust, « Swann expliqué par Proust », in *Essai et articles*, *op. cit.*, p. 559.

³ Philippe Chardin souligne ainsi dans *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare* que Proust cherche à faire connaître des « vérités spirituelles » (*op. cit.*, p. 56) à son lecteur et qu'il s'inspire pour cela de Georges Eliot, de Goethe, de Tolstoï et de Dostoïevski.

étrange, comme un sel cristallisé, par la brusque réaction de la douleur.¹

La souffrance émotionnelle se révèle donc être un excellent remède à l'aveuglement intellectuel, car elle force l'individu à « sentir » plutôt qu'à « connaître ». L'intelligence ne mènerait qu'à un savoir trompeur, coupé de sa réalité intérieure : elle serait un instrument trop peu subtil pour percevoir des émotions fugaces. Et en effet, le narrateur souligne que, dans le domaine des sentiments, l'expérience de la réalité dépasse très souvent les prévisions théoriques et rationnelles :

Mais, en échange de ce que l'imagination laisse attendre et que nous nous donnons inutilement tant de peine pour essayer de découvrir, la vie nous donne quelque chose que nous étions bien loin d'imaginer.²

L'observation et le ressenti directs de la vie sont donc des révélateurs bien plus exacts que les constructions intellectuelles abstraites. Cela signifie-t-il que seule la vie réelle est porteuse d'enseignements ? Il semble que la lecture, pour Proust, soit également un lieu d'expériences et de découvertes. Car, comme le remarque le héros de la *Recherche*, le lecteur, guidé par les récits, explore alors de nouveaux ressentis.

[Des contes mensongers, il] en est de semblables dans *Les Mille et Une Nuits*, et qui nous y charment. Ils nous font souffrir dans une personne que nous aimons, et à cause de cela nous permettent d'entrer un peu plus avant dans la connaissance de la nature humaine au lieu de nous contenter de nous jouer à sa surface. Le chagrin pénètre en nous et nous force par la curiosité douloureuse à pénétrer.³

Malgré le fait que les récits soient fictifs, l'attachement du lecteur envers les personnages est bien réel, tout comme les émotions qu'il en retire. La lecture est ainsi l'occasion d'effectuer des découvertes personnelles. Peut-être est-ce pourquoi Proust considère que le roman d'aventures permet d'explorer la nature humaine aussi bien que le roman introspectif⁴ ? Dans une lettre à André Lang, il écrit :

[...] il est bien certain qu'il y a dans la vie, dans la vie extérieure, de grandes lois aussi et si le roman d'aventures sait les dégager, il vaut le roman introspectif. Tout ce qui peut aider à découvrir des lois, à projeter de la lumière sur l'inconnu, à faire connaître plus profondément la vie, est également valable. Seulement un tel roman d'aventures est sous un autre nom, introspectif aussi. Ce qui semble extérieur, c'est en nous que nous le découvrons.⁵

Si le roman d'aventures ne creuse pas de façon méthodique la psychologie des personnages, il donne à voir, et surtout à vivre, des péripéties révélatrices de la nature humaine. En cela, il permet au lecteur, lequel s'investit dans les protagonistes et les événements, de plonger en lui-même et d'explorer de nouvelles facettes de son intériorité. La lecture du roman d'aventures offrirait donc

¹ *AD*, p. 4.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *P*, p. 652.

⁴ Les mots de Luc Fraisse (« Le propre du romanesque, c'est donc de sembler précisément faire oublier la doctrine, mais pour y mieux conduire en secret. » (« Proust et le pacte romanesque », in *Poétique*, 2/2005, n° 142, p. 235)) nous semblent ainsi pertinents ici, à condition de considérer que la doctrine de la *Recherche*, et même, dans l'absolu, de tous romans, est l'importance de se connaître soi-même.

⁵ Marcel Proust, « Lettre à André Lang », octobre 1921, in *Lettres, op. cit.*, pp. 1040-1041.

une expérience plus directe et plus intime que l'étude raisonnée et ordonnée d'un roman d'analyse, lequel propose des études précises et détaillées. C'est peut-être pour cela que Proust préfère que son œuvre soit considérée comme un « roman d'introspection » plutôt que comme un « roman d'analyse »¹. La façon dont Tolstoï expose les « lois » dans son roman est ainsi louée par Proust, car le romancier ne les formule pas mais se contente de les donner à voir :

Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous.²

Selon Proust, Tolstoï ne démontre pas de grandes lois au sein de son roman. Il se contente de les peindre à travers le comportement et les émotions des personnages : au lecteur de les déceler de lui-même. Ces lois ne seraient donc pas données telles quelles mais devraient être découvertes et comprises de façon intime. Or, dans une lettre à Henri Ghéon, Proust affirme que lui aussi a « voulu montrer »³. L'absence de complément d'objet direct insiste sur le simple acte d'exposition publique. L'auteur semble indiquer qu'il s'est contenté de donner à voir, sans ambition de démonstration. Ce serait à chaque nouveau lecteur d'identifier ce que « montre » le roman.

Gide l'a bien compris lorsqu'il écrit dans ses *Billets à Angèle* ne pas connaître d'œuvre « plus inutile, ni qui cherche moins à prouver »⁴ que la *Recherche*. L'auteur des *Faux-monnayeurs* continue en affirmant que « l'œuvre de Proust, si désintéressée, si gratuite, nous apparaît plus profitable et de plus grand secours que tant d'œuvres dont l'utilité seule est le but. »⁵ En effet, ce paradoxe d'une œuvre « profitable » grâce à son « inutilité » n'est qu'apparent dans l'esprit de Gide. Car cette absence d'ambition démonstrative (qui rend le livre « inutile ») laisse la liberté au lecteur de distinguer dans ces pages des vérités qui lui sont propres : c'est donc cette disponibilité du roman qui lui permet d'avoir un impact fort sur le lecteur. On retrouve également cette idée dans le *Temps retrouvé* où le narrateur écrit :

Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne

¹ « L'expression roman d'analyse ne me plaît pas beaucoup. Elle a pris le sens d'étude au microscope, mot qui lui-même est faussé dans la langue commune, les infiniment petits n'étant pas du tout — la médecine le montre — dénués d'importance. [...] Je remplacerais donc si vous voulez bien le terme de roman d'analyse par celui de roman d'introspection. » *Ibid.*, p. 1040.

² Marcel Proust, « Tolstoï », in *Essais et articles*, *op. cit.*, p. 658.

³ : « Mais tous mes personnages, toutes les circonstances de mon livre sont inventés dans un but de signification. Je n'ai jamais entendu raconter l'histoire de Swann, j'ai voulu montrer (mais cela m'entraînerait trop loin). » Marcel Proust, « Lettre à Henri Ghéon », 2 janvier 1914, in *Lettres*, *op. cit.*, p. 655.

⁴ André Gide, « Billet à Angèle [mai 1921] », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 292.

⁵ *Ibid.*, p. 293.

connaissent pas les autres.¹

Ces propos, très proches de ceux de Proust à Élie-Joseph Bois, véhiculent donc au cœur du roman l'idée que seule une vérité élaborée par le lecteur est pertinente pour lui. Dans la *Recherche* et dans la pensée proustienne, la lecture est donc véritablement l'occasion d'une exploration et de découvertes personnelles. C'est ainsi que le héros de la *Recherche* effectue souvent de nouvelles trouvailles à travers l'art. Alors qu'il assiste au concert donné par les Verdurin, il décrit les réactions de l'auditeur de la façon suivante :

La joie que lui avaient causée telles sonorités, les forces accrues qu'elle lui avait données pour en découvrir d'autres, menaient encore l'auditeur de trouvaille en trouvaille, ou plutôt c'était le créateur qui le conduisait lui-même, puisant dans les couleurs qu'il venait de trouver une joie éperdue qui lui donnait la puissance de découvrir, [...].²

Cette description insiste bien sur la force que donne l'œuvre d'art : elle stimule l'innovation et l'exploration de soi, que ce soit chez le créateur ou chez l'auditeur, conduisant l'un et l'autre à de nouvelles expériences. L'art donne ainsi la « puissance de découvrir » et en cela s'éloigne d'une quelconque visée démonstrative : il n'impose pas un savoir mais donne la possibilité d'explorer le monde et soi-même pour atteindre des vérités personnelles. Se fondant sur l'expérience de chacun, les conclusions auxquelles mène l'art s'avèrent toujours individuelles. Le héros, par exemple, use de sa vie pour nourrir ses expériences artistiques :

[...] les rêves qu'Albertine [...] avait jadis suscités [en moi] [...] [j]e les jetais dans la phrase du musicien ou l'image du peintre comme dans un creuset, j'en nourrissais l'œuvre que je lisais. Et sans doute celle-ci m'en paraissait plus vivante.³

C'est grâce à cet acte de re-création de l'œuvre dans et à partir de son intériorité que le personnage principal de la *Recherche* parvient à découvrir des vérités qui lui sont propres.

Car, selon Proust, la force de l'interprétation individuelle réside en la construction d'une croyance sur mesure. Ce n'est qu'en passant par un filtre subjectif que l'œuvre peut véritablement se révéler. Le romancier loue ainsi les critiques qui assument la part de création personnelle que comprend leur lecture⁴. Conscient du rôle essentiel que joue la subjectivité du lecteur dans le sens final de toute œuvre, il place même la divergence de chaque interprétation au cœur de ses écrits et de sa conception de la littérature :

¹ TR, p. 459. On lit également dans une lettre de Proust à Émile Henriot du 2 décembre 1920 : « Le langage de l'amant malheureux, du partisan politique, des parents raisonnables, semble, à ceux qui le tiennent, porter avec soi une irrésistible évidence. On ne voit pas pourtant qu'il persuade ceux auxquels il s'adresse : une vérité ne s'impose pas du dehors à des esprits qu'elle doit préalablement rendre semblables à celui où elle est née. » (in *Lettres, op. cit.*, p. 977)

² P, p. 759.

³ *Ibid.*, p. 565.

⁴ « M. Lemaître [...] a été l'inventeur, dans ce temps où il y en a si peu, d'une critique qui est bien à lui, qui est toute une création et où, dans les morceaux les plus caractéristiques et qui resteront parce qu'ils sont tout à fait personnels, il aime à faire sortir d'une œuvre une quantité de choses qui en pleuvent alors à profusion, un peu comme des gobelets qu'il y aurait mis. » Marcel Proust, « Gérard de Nerval », in *CSB*, p. 236.

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux. Quand je lis le berger de *l'Enfer*, je vois un homme à la Mantegna, et de la couleur de la T... de Botticelli. Ce n'est peut-être pas du tout ce qu'a vu Barbez. Mais il y a dans sa description un ensemble de rapports qui, étant donné le point de départ faux de mon contresens, lui donnent la même progression de beauté.¹

Puisqu'il existe autant d'acceptions des mots qu'il y a d'individus, le langage conduit nécessairement à des contresens. Mais pour Proust, loin d'être une altération négative de la vérité de l'œuvre, ceux-ci sont nécessaires à l'avènement d'une lecture fructueuse. Cette incompréhension ne nuit pas à la force véridique du texte puisqu'elle la particularise et l'adapte au lecteur². La lecture, finalement, n'aurait pas tant pour enjeu d'enseigner ou de prouver que de donner libre cours à l'imagination du lecteur et de pousser celui-ci à construire sa propre réflexion, comme Proust l'affirme dans *Sur la lecture* :

Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler « Conclusions » et pour le lecteur « Incitations ». [...] Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit. D'ailleurs, si nous leur posons des questions auxquelles ils ne peuvent pas répondre, nous leur demandons aussi des réponses qui ne nous instruiront pas.³

Proust considère ainsi la lecture comme étant multiple et singulière à chacun. Précédée du *leap of faith* qui permet l'investissement du lecteur, elle devient une activité productive, permettant d'interroger et de développer la pensée pour atteindre des vérités particulières. Placer le lecteur au centre de l'œuvre, ouvrir le récit et laisser de nombreuses parts d'ombre, promouvoir des idées différentes de celles traditionnellement admises, tout cela participe à l'ambition de Proust de faire de la lecture de son roman une recherche personnelle⁴. Son ambition n'est donc pas de convaincre mais de permettre au lecteur de croire en des vérités intimes atteintes au cours de sa lecture.

¹ Marcel Proust, « Conclusions », in *CSB*, p. 305.

² On pense alors à l'analyse de Juliette Hassine qui remarquait, à propos des erreurs du héros dans son résumé des *Frères Karamazov* : « On peut déduire alors que l'histoire de la réception d'une œuvre est quelquefois déterminée par les erreurs d'interprétation autant que par des lectures orientées. Et ainsi la page littéraire de Proust sur Dostoïevski est susceptible de dérouter l'attention du lecteur et ceci plus de soixante ans après la parution de *La Prisonnière* en 1923. » (*Proust à la recherche de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 48.)

³ Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴ Allan H. Pasco souligne d'ailleurs les similitudes entre l'ambition que Proust cherche à atteindre avec la *Recherche* et la conclusion des *Nourritures terrestres* de Gide : « He had little choice but to echo Gide's "Nathanael... quand tu m'auras lu, jette ce livre, — et sors," to warn his reader against "idolatry", and to urge them to create their own lives and works. » [« Il n'avait pas d'autre choix que de faire écho au « Nathanaël... quand tu m'auras lu, jette ce livre — et sors, » de Gide pour prévenir ses lecteurs contre l'"idolâtrie" et les inciter à créer leur propre vie et leurs propres œuvres. »] (« Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, *op. cit.*, p. 35.)

(c) Gide : une intime connaissance.

Tout comme Proust, Gide conçoit la littérature comme un lieu de réflexion et de questionnements : son but est de forcer le lecteur à s'interroger et ainsi à lire en lui-même. Il note dans le *Journal des Faux-monnayeurs* :

Ce n'est point tant en apportant la solution de certains problèmes, que je puis rendre un réel service au lecteur ; mais bien en le forçant à réfléchir lui-même sur ces problèmes dont je n'admets guère qu'il puisse y avoir d'autre solution que particulière et personnelle.¹

Son propos est similaire en cela à celui de Proust qui soutient que seule une découverte intime possède une véritable valeur. Gide pense donc son œuvre comme une opportunité pour le lecteur de se découvrir et d'aboutir à ses propres vérités. Or, cette volonté de chercher des réponses ne peut être déclenchée que grâce à une certaine résistance du texte lors de la lecture, car selon Gide, « on n'obtient rien d'exquis sans effort »². Ce n'est que de cette façon que le lecteur s'investit dans l'œuvre et parvient à se l'approprier. Le romancier écrit ainsi dans son *Journal* :

J'ai eu soin de n'indiquer que le significatif, le décisif, l'indispensable ; d'éluder tout ce qui « allait de soi » et où le lecteur intelligent pouvait suppléer de lui-même (c'est ce que j'appelle la *collaboration du lecteur*). Bourget ne fait grâce de rien. Mais le lecteur lui en sait gré.³

C'est donc par l'aridité de ses notations que Gide cherche à déclencher l'effort du lecteur⁴, appliquant en cela les propos du *starets* sur l'importance du mystère pour une lecture féconde. Mais si le romancier critique les auteurs qui en disent trop, comme Bourget, il s'oppose également aux œuvres trop ouvertes :

L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. Or, sans corde, il ne pourrait pas s'élever.⁵

Pour que le lecteur expérimente quelque chose de neuf, il faut que l'art l'y contraigne. Plus l'œuvre résiste, plus le lecteur est forcé de dépasser les schémas qui lui sont connus. C'est ainsi que *Les Faux-monnayeurs* vont à l'encontre de nombreuses normes et habitudes littéraires et poussent leur lecteur à les dépasser. Gide rappelle cependant que son intention n'est pas de convaincre le lecteur de la vérité de ses idées :

Il est encore de nombreux critiques qui s'imaginent que, de tout temps, je me suis beaucoup occupé et préoccupé de mon influence et que j'écrivais dans le but d'incliner et me soumettre l'esprit de mes lecteurs. J'espérais avoir donné les preuves du contraire, mon unique désir ayant été jusqu'à ces derniers temps

¹ *JFM*, p. 28.

² « J'ai ce travers de ne croire qu'aux œuvres qu'on ne comprend pas bien d'abord, qui ne se livrent pas sans résistance et sans pudeur. On n'obtient rien d'exquis sans effort : j'aime que l'œuvre se défende, qu'elle exige du lecteur ou du spectateur cet effort par quoi il obtiendra sa joie parfaite. » André Gide, « Journal sans dates [février 1910] », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 218.

³ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, pp. 991-992.

⁴ Il écrit également : « Je n'écris que pour ceux qui comprennent à demi-mot. » (*Ibid.*, p. 992.)

⁵ André Gide, « De l'évolution du théâtre », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 436.

d'écrire des œuvres d'art, non précisément impersonnelles, mais comme émancipées de moi-même et qui, si elles avaient une action sur le lecteur, ne pouvaient que l'aider à y voir clair, à s'interroger lui-même et le forcer à penser, fût-ce contre moi, à me quitter.¹

Le romancier réaffirme ici que le lecteur est le centre de ses œuvres, lesquelles sont moins des démonstrations que des occasions d'investigations intimes et personnelles. Et ainsi, comme nous l'avons vu, Gide valorise tout au long de son œuvre l'imagination du lecteur, allant jusqu'à suggérer, à travers les propos d'Édouard que la description est superflue puisque « [l]e romancier, d'ordinaire, ne fait point suffisamment crédit à l'imagination du lecteur. »² De cette façon, il cherche à faire de son œuvre le lieu d'un investissement personnel. À l'image de Bernard qui s'engage dans un « maquis » lorsqu'il sort des « chemins battus »³, le lecteur doit parvenir à tracer sa propre voie au sein de l'œuvre et aboutir à ses propres interprétations. De cette façon seulement la lecture devient l'occasion d'une expérience personnelle, car le lecteur intériorise la parole du livre. Gide écrit d'ailleurs dans son article « De l'influence en littérature » :

J'ai lu ce livre ; et après l'avoir lu je l'ai fermé ; je l'ai remis sur ce rayon de ma bibliothèque, — mais dans ce livre il y avait telle parole que je ne peux pas oublier. Elle est descendue en moi si avant, que je ne la distingue plus de moi-même. Désormais je ne suis plus comme si je ne l'avais pas connue. — Que j'oublie le livre où j'ai lu cette parole ; que j'oublie même que je l'ai lue ; ne me souvienne d'elle que d'une manière imparfaite — n'importe ! Je ne peux plus redevenir celui que j'étais avant de l'avoir lue. — Comment expliquer sa puissance ?

Sa puissance vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi inconnue à moi-même ; elle n'a été pour moi qu'une explication — oui, qu'une explication de moi-même.⁴

La lecture, pour Gide, joue donc principalement un rôle de découverte intime⁵ : bien que les personnages ou l'intrigue s'effacent de la mémoire du lecteur, l'influence que le déchiffrement a eue sur lui ne disparaîtra pas. L'impact de la lecture n'est donc pas dû à l'œuvre en elle-même ou aux propos de l'auteur mais bien plutôt au fait qu'elle permette de découvrir des vérités sur soi-même. Déchiffrer une œuvre signifie s'approprier sa parole jusqu'à l'intégrer à son être, ce qui rappelle, à nouveau, les paroles du *starets* faisant de la lecture un constituant essentiel de soi et de son passé. Chaque texte intériorisé participe donc, de la même façon que la vie réelle, à façonner la pensée et l'esprit du lecteur.

¹ André Gide, *Journal*, *op. cit.*, p. 1026.

² *FM*, p. 79. Édouard ajoute également : « La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l'imagination du lecteur, par deux ou trois traits exactement à la bonne place. » *Ibid.*, p. 92. On trouve également une idée très similaire dans *L'Ère du soupçon* où Nathalie Sarraute écrit : « Le coup d'œil le plus rapide jeté autour de lui, le plus fugitif contact, révèlent plus de choses au lecteur que toutes ces apparences qui n'ont d'autre but que de vêtir le personnage de vraisemblance. Il lui suffit de puiser dans le stock immense que sa propre expérience ne cesse de grossir pour suppléer à ces fastidieuses descriptions. » (*op. cit.*, p. 66.)

³ « Dès qu'on sort du légal et des chemins battus, quel maquis ! » *FM*, p. 128.

⁴ André Gide, « De l'influence en littérature », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 406.

⁵ Pour une étude plus approfondie du rôle de la lecture dans la pensée d'André Gide, voir l'étude de Thomas Cazentre intitulée *Gide lecteur, la littérature au miroir de la lecture*, *op. cit.*

Or, le fait que la lecture permette de vivre une expérience personnelle confère à la littérature une puissante force d'influence. Rejoignant en cela les idées de Proust et de Dostoïevski¹, Gide suggère en effet à travers son roman que « sentir » (découvrir un élément de façon intime) l'emporte sur « connaître » (comprendre un élément de façon logique et raisonnable). Comme en témoigne le personnage de Bernard, l'expérience surpasserait la démonstration. Enfermé dans ses idées au début du roman, le jeune homme se construit petit à petit une certaine idée de la littérature : ne serait féconde que celle qui se fonde sur l'expérience de la vie. Dans la troisième partie des *Faux-monnayeurs*, il déclare à son ami Olivier :

Pour écrire un roman, je ne connais pas encore assez la vie des autres ; et moi-même je n'ai pas encore vécu. Les vers m'ennuient, l'alexandrin est usé jusqu'à la corde ; le vers libre est informe. Le seul poète qui me satisfasse aujourd'hui, c'est Rimbaud.²

Il rejette la littérature de forme, celle fondée sur une théorie, et désire au contraire celle vivante et authentique. Il déclare ainsi que ce qu'il admire le plus chez l'auteur du « Bateau ivre » « c'est d'avoir préféré la vie »³. Suivant l'exemple de ce poète, Bernard cherche à vivre d'abord et à comprendre plus tard. Il retarde donc l'analyse au profit de l'expérience :

Je sens en moi, confusément, des aspirations extraordinaires, des sortes de lames de fond, des mouvements, des agitations incompréhensibles, et que je ne veux pas chercher à comprendre, que je ne veux même pas observer, par crainte de les empêcher de se produire.⁴

Le jeune homme suggère ici que l'intellect immobiliserait le ressenti et qu'une connaissance rationnelle diffère d'une connaissance intime, ce qui fait écho à la pensée de Dostoïevski séparant le cœur de la raison. De manière plus ponctuelle, Vincent, lui aussi, découvre une loi psychologique à travers un ressenti personnel :

[I]l éprouve que du rassasiement des désirs peut naître, accompagnant la joie et comme s'abritant derrière elle, une sorte de désespoir.⁵

Comme le souligne le verbe « éprouver », ce sont ses émotions qui lui font expérimenter d'indéniables vérités intimes qu'il n'aurait pas atteintes par la simple réflexion : il « sent » avant de « comprendre ». Pour Gide comme pour Dostoïevski, les connaissances issues du cœur auraient donc un impact plus important que celles provenant de réflexions rationnelles. Le romancier écrit :

Que m'importe, auprès de cela, tout ce que j'apprends par la tête, ce qu'à grand renfort de mémoire j'arrive à retenir ? — Par instruction, ainsi, je peux accumuler en moi de lourds trésors, toute une encombrante

¹ Nous ne rejoignons donc pas Daniel Moutote lorsqu'il écrit que « c'est même par-là [le fait que le lecteur puisse tirer de l'œuvre ses propres vérités] que le roman gidien s'opposerait le mieux au roman dostoïevskien. Gide vise non seulement la distraction, mais l'édification du lecteur pour l'existence. » (*Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, op. cit., p. 67.) Comme nous l'avons déjà dit, il nous semble que le roman dostoïevskien, lui aussi, permette une réflexion personnelle à travers un divertissement.

² *FM*, p. 263.

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ *Ibid.*, p. 264.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

richesse, une fortune, précieuse certes comme instrument, mais qui restera *différente* de moi jusqu'à la consommation des siècles. — L'avare met ses pièces d'or dans un coffre ; mais, le coffre fermé, c'est comme si le coffre était vide.

Rien de pareil avec cette intime connaissance, qui n'est plutôt qu'une reconnaissance mêlée d'amour — de reconnaissance, vraiment ; qui est comme le sentiment d'une parenté retrouvée.¹

Bien qu'il reconnaisse aux vérités théoriques et rationnelles une richesse indéniable, Gide présente tout de même les vérités ressenties comme étant les plus précieuses. Ces dernières auraient un lien direct avec soi et exerceraient donc une influence importante, tandis que les premières semblent vaines et disparaissent une fois obtenues. Or, le fait que la lecture permette de sentir ces « intimes connaissances » donnerait donc aux vérités qu'elle pousse à découvrir plus de force que celles issues de l'apprentissage rationnel².

Mais Bernard valorise également les vérités qu'il découvre seul. C'est pourquoi il décide de chercher une règle de vie en lui-même³, ce qu'Édouard lui recommande aussi :

Vous ne pouvez [...] apprendre comment vous devez vivre, qu'en vivant.⁴

Le romancier suggère donc que l'expérience personnelle ne pourra jamais être remplacée par les indications et recommandations d'autrui, rejoignant en cela les idées de Proust, convaincu que seules les vérités que l'on trouve en soi sont porteuses d'un enseignement véritable. Et ainsi Bernard devient en quelque sorte le héros du récit qu'il projetait d'écrire lorsqu'il était à Saas Fée :

Je voudrais écrire l'histoire de quelqu'un qui d'abord écoute chacun, et qui va, consultant chacun, à la manière de Panurge, avant de décider quoi que ce soit ; après avoir éprouvé que les opinions des uns et des autres, sur chaque point, se contredisent, il prendrait le parti de n'écouter plus rien que lui, et du coup deviendrait très fort.⁵

Bernard, plutôt que d'imaginer et d'écrire cette histoire, choisit de la vivre pleinement. Déjà auprès de Laura, le jeune homme affirmait que « rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel »⁶. La conviction personnelle joue donc un rôle important dans l'affirmation de n'importe quelle vérité⁷.

¹ André Gide, « De l'influence en littérature », in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 407.

² C'est ainsi que Daniel Moutote écrit dans *André Gide : esthétique de la création littéraire* que, grâce au rôle donné à l'imagination de chacun, l'œuvre séduit le lecteur et que « et c'est dans son univers intérieur de pensée et de sensibilité qu'elle s'accomplit pour sa propre édification. » (*op. cit.*, p. 110.)

³ « C'est alors que je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle, et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui. / — La réponse me paraît simple : c'est de trouver cette règle en soi-même ; d'avoir pour but le développement de soi. » *FM*, p. 339.

⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁷ Ainsi, il semble bien qu'Édouard fasse erreur lorsqu'il privilégie l'intellect au ressenti. Insatisfait de ses retrouvailles avec Olivier, il déclare en effet : « Ah ! qu'il est difficile le moindre mot, quand il entraîne l'assentiment complet de tout l'être ! Le cœur, dès qu'il s'en mêle, engourdit et paralyse le cerveau. » (*Ibid.*, p. 155.) Sa réflexion semble « à l'envers » : puisqu'il n'est pas parvenu à s'exprimer entièrement et sincèrement lors de son échange avec Olivier, selon lui, ce n'est pas au langage (une construction intellectuelle) de se modifier mais au cœur de se taire. Plutôt que de souhaiter un échange authentique, il semble désirer se fonder sur la raison et correspondre aux conventions de la conversation.

Il semble alors qu'aucun roman ne puisse véritablement aboutir à une conclusion universelle pour tous, car l'individualité de chacun influera sur l'interprétation finale¹. Gide en fait la démonstration en s'amusant à tirer ses propres conclusions des *Déracinés* de Maurice Barrès, lesquelles vont à l'inverse de ce que souhaite promouvoir l'auteur. Selon lui, ce sont les faibles qui demeurent enracinés dans leurs terres tandis que les hommes forts, eux, doivent faire face à l'étranger². Sa lecture du roman fait du déracinement un élément positif. Gide démontre ainsi qu'une œuvre peut toujours être investie par le lecteur. Si certaines sont dites « à thèse », c'est parce que leur auteur prend soin d'empêcher toute différence d'interprétation. Gide reproche d'ailleurs à Barrès d'avoir « boursoufflé inartistiquement d'une thèse électorale »³ son roman.

C'est donc que vous craigniez que l'on n'en pensât pas tout ce que vous en pensez ? C'est donc que, peut-être, si vous aviez laissé l'esprit du lecteur libre, il en aurait pu penser autre chose ?⁴

Tout récit permettrait donc au lecteur d'aboutir à ses propres conclusions, lesquelles, comme nous l'avons vu, auraient plus d'impact que celles imposées par le texte, et c'est par crainte de cela que les auteurs d'œuvres à thèse étouffent les possibilités d'interprétation de leur ouvrage dans une leçon didactique autoritaire. Dans le roman même, on assiste à l'échec des stratégies narratives mises en place par Édouard pour corriger Georges comme le note Raymond Mahieu :

[L]écrivain essaie ici d'utiliser à des fins morales un texte potentiellement public, voué précisément, à exercer sur ses destinataires prochains une action tonique. L'indifférence de l'enfant aura d'autant plus valeur d'indice que les conditions d'opérativité paraissent optimales – dans la mesure où la situation fictionnelle homologue (et pour cause) à celle du lecteur mettrait celui-ci en état de ne rien perdre des significations dirigées vers lui. [...] Encore une fois, l'espèce de rendez-vous manqué que l'on découvre ici suggère que les rencontres heureuses se produisent sur d'autres terrains que ceux que présupposent les stratégies usuelles d'écriture.⁵

On voit que même au sein de son roman, Gide démontre l'inanité des ambitions édifiantes de la littérature lorsque celle-ci se construit uniquement autour de celles-là. Dans ce cas, le lecteur n'est plus qu'un simple récepteur chargé de retenir des leçons stratégiquement présentées.

Or, Gide valorise l'assimilation de son texte en faisant en sorte que *Les Faux-monnayeurs*

¹ Comme le remarque Raymond Mahieu, « le texte, ainsi, à quelque niveau qualitatif qu'on le considère, ne prolifère, ne contamine, ne transforme qu'à la condition d'être arraché à ses voies régulières, obligé à jouer d'autres jeux que ceux qu'il organisait, voire astreint à attendre, dans son inachèvement, l'achèvement de sens que le lecteur lui apporte. » (Raymond Mahieu, « Lecteur imaginé imaginaire de la lecture », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international*, op. cit., p. 146.)

² « *Le déracinement contraignant Racadot à l'originalité* : on peut dire, en souriant, que c'est là le sujet de votre livre. [...] Par contre, plus l'être est faible, plus il répugne à l'étrange, au changement ; car la plus petite idée nouvelle, la plus petite modification de régime nécessite de lui une vertu, un effort d'appropriation qu'il ne va peut-être pas pouvoir donner. Mais qu'est-ce à dire ? sinon qu'il est trop faible ; allons ! tant pis ! qu'il s'enracine et que ce soit tant mieux pour lui. » André Gide, « À propos des *Déracinés* de Maurice Barrès », in *Essais critiques*, op. cit., p. 6.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Raymond Mahieu, « Lecteur imaginé imaginaire de la lecture », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international*, op. cit., p. 141.

engendrent la collaboration du lecteur : ce dernier peut alors découvrir des vérités en lesquelles il croira avec force¹. Et Edmond Jaloux considère que Gide a atteint ce but à travers ses différentes œuvres : il affirme par exemple avoir compris *Paludes*

d'une manière absolument intime, non avec l'analyse froide et sèche d'un critique, mais comme si j'avais souffert sans le savoir des choses dont vous parlez et comme si vous seul a[vi]ez su leur donner une forme.²

Et trente-deux ans plus tard, à propos des *Faux-monnayeurs*, Jaloux affirme à nouveau la force intime et personnelle des écrits de Gide en écrivant :

Ce n'est pas que *Les Faux-Monnayeurs* soient une œuvre parfaite, et d'ailleurs qu'est-ce qu'une œuvre parfaite ? Mais c'est plus que cela, c'est un de ces livres où l'auteur répond à tant de questions, en pose tant lui-même, interroge tant d'angoisses qu'il intéresse l'esprit au plus haut point. Il ne correspond à aucune philosophie, il veut rester roman pur et c'est cependant dans ce roman pur que l'on ira chercher, non pas une philosophie, mais des motifs de philosopher, des éléments d'inquiétude et d'interrogation. C'est le destin des grands écrivains de créer des moules imparfaits pour s'exprimer, parce que les moules parfaits déjà donnés inclinent fatalement l'esprit à une certaine convention, à une certaine facilité dans la manière d'affirmer. Les plus grands problèmes ne s'expriment que d'une manière interrogative. Conclure c'est déjà tuer.³

Les Faux-monnayeurs se révèlent donc être un roman capable de forcer le lecteur à s'interroger sur lui-même et sur le monde en exigeant de lui un engagement personnel : il ne s'agit pas d'avoir confiance en la parole du narrateur ou des protagonistes, mais d'accepter de s'investir dans le texte pour découvrir de nouvelles vérités individuelles. C'est en faisant confiance au roman que le lecteur peut alors expérimenter les réalités humaines qui y sont peintes et les « sentir ». La réflexion de Gide rejoint donc non seulement celle de Dostoïevski dans la séparation qu'il fait entre compréhension intime et connaissance intellectuelle mais aussi celle de Proust dans la valorisation des découvertes faites de façon personnelle sur les leçons données par autrui. La lecture des *Faux-monnayeurs* permettrait ainsi d'aboutir à des convictions intimes ayant un poids bien plus important dans l'esprit du lecteur que les démonstrations rationnelles.

Comme nous avons pu le voir, nos trois auteurs semblent convaincus que la conclusion à laquelle le lecteur parvient de lui-même a plus de poids que celle dictée par une œuvre didactique. L'importance de la recherche personnelle est soulignée régulièrement dans la *Recherche*, mais également dans *Les Faux-monnayeurs* à travers le personnage de Bernard, et dans *Les Frères Karamazov* lors de la plaidoirie du *starets* pour une lecture indépendante de la Bible. La littérature aurait en effet pour spécificité, selon chacun de nos auteurs, de pousser le lecteur à la réflexion et à l'investigation

¹ Daniel Moutote note ainsi que le roman gidien met en place un art de la persuasion à condition que « Persuader [ce soit] faire en sorte que l'interlocuteur réinvente la vérité qu'on veut lui faire entendre. Il la réinvente sur ses données particulières. » C'est pourquoi, selon lui, « La présentation indirecte [que Gide met en place] est un art de persuader. » (*Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, *op. cit.*, p. 142.)

² Edmond Jaloux, « Lettre à André Gide », 11 décembre 1896, in *Correspondance 1896-1950*, *op. cit.*, p. 104.

³ Edmond Jaloux, « André Gide et le problème du roman », in *André Gide*, *op. cit.*, p. 318.

personnelle. Sa force résiderait dans sa capacité à faire « sentir » et non pas à démontrer : elle toucherait le cœur et non l'intellect, lequel a une part plus active chez Proust que chez Dostoïevski où il est fortement critiqué. Car Dostoïevski, Proust et Gide insistent tous sur le fait qu'ils ne cherchent pas à convaincre leur lecteur d'une quelconque idée : leur ambition se limite à exiger de lui une réflexion et un engagement personnel. *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* auraient comme enjeu de pousser le lecteur à se construire ses propres conclusions. L'interprétation à laquelle ce dernier aboutit lui sera alors propre, car tirée de sa pratique de lecture et de ses expériences passées, et en cela, elle sera bien plus significative qu'une conclusion logique apportée par une instance extérieure. C'est en forçant le lecteur à cette autonomie interprétative que les romans de notre corpus sont plus à même de marquer son esprit et de participer à son évolution personnelle que des œuvres purement démonstratives, ne laissant pas de place à l'individualité de chacun dans leurs pages¹.

En valorisant l'indépendance et en contestant les normes littéraires traditionnelles, *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* cherchent ainsi à pousser leur lecteur à faire un acte de foi : il doit décider de croire en l'œuvre qu'il lit pour, par la suite, croire également en son interprétation de l'œuvre et aux vérités qu'il y a décelées. Au cœur des romans de notre corpus se trouve l'idée que pour unifier l'œuvre par sa lecture et lui donner un sens permettant la compréhension, le lecteur doit nécessairement s'investir dans l'œuvre et prendre parti : il lui faut décider sciemment, après réflexion, tout en sachant qu'il n'y a pas de certitude, de croire en telle ou telle version de l'histoire. En cela, la lecture se rapproche d'un acte de foi : le doute demeure, mais on décide de croire en la vérité de son interprétation. De la même façon, le lecteur d'une œuvre de fiction, dont l'aspect imaginaire est indirectement souligné, fait le choix de croire en l'authenticité de la nature humaine qu'elle représente (et qu'elle lui fait expérimenter). Cette croyance que la littérature a une valeur dans la découverte de l'homme motive les lecteurs de nos romans à s'y investir, alors même que les codes romanesques n'ont plus cours et que l'œuvre est devenue très différente de celle qu'elle semblait être à l'origine (celle que les lecteurs avaient choisie en premier lieu). Nos romans donnent ainsi l'opportunité de douter et de croire en ses propres interprétations : c'est cette prise de décision du lecteur qui engendre une lecture personnelle et significative. L'exigence d'un *leap of faith* littéraire, permettant de s'engager volontairement dans sa lecture, marque donc fortement les œuvres de notre corpus. La littérature transcende alors sa valeur artistique pour devenir un objet de confiance et de foi : croire en la valeur de l'art littéraire signifie accepter qu'un texte renouvelle

¹ On pense alors aux propos de Raphaël Baroni : « Si le récit est en mesure d'expliquer quelque chose, il prend un détour pour le faire, et c'est par ce détour qu'il acquiert sa force de persuasion particulière. Cette force s'exprime dans la réticence de la représentation, dans cette inquiétude du sens qui marque l'actualisation des récits à intrigue. » (*La Tension narrative, op. cit.*, p. 412.)

notre façon de lire et nos idées sur l'homme et le monde.

Les œuvres de notre corpus font donc en sorte de libérer le lecteur de l'autorité du texte en le forçant progressivement à se substituer à l'auteur, lequel organise sa propre disparition. Le lecteur, devenu le principe unificateur du texte, injecte alors dans sa lecture sa vision subjective et façonne le roman à son image. Grâce à cet espace ménagé par les romanciers de notre corpus, *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* manifestent une considérable capacité de renouvellement : toujours investis par de nouvelles expériences et une nouvelle intériorité, les textes de notre corpus deviennent intemporels. Chacun de nos romans se construit donc autour d'un vide que le lecteur est appelé à combler, qu'il s'agisse d'une ellipse, d'une absence d'explication psychologique ou d'une ouverture finale. Pourtant, on constate également que nos œuvres ne peuvent atteindre cette ouverture et donc pousser le lecteur à assumer ses interprétations subjectives qu'à condition de détruire certaines conventions romanesques au sein de leurs pages, comme la psychologie littéraire traditionnelle, la définition du « réalisme » et de la réalité et le concept d'objectivité. Nos romans, dans leur effort de contestation, se révèlent donc en partie didactiques : ils poussent le lecteur à interroger certaines normes littéraires. Finalement, la liberté d'interprétation passe d'abord par une contrainte : nos textes poussent le lecteur à rejeter les habitudes et les normes littéraires. De façon quelque peu paradoxale, les œuvres de notre corpus contraignent donc leur lecteur à effectuer une lecture libérée de ces contraintes. Le doute instillé de force dans son esprit lui permet de renouveler sa lecture grâce à un *leap of faith* marquant son engagement personnel. À la manière d'une réflexion religieuse, le lecteur aboutit ainsi à sa propre interprétation de l'œuvre. Le fait qu'il ait créé de lui-même les idées auxquelles sa lecture aboutit confère à ces dernières une puissance de persuasion décuplée par rapport à une réflexion logique : le lecteur croit en son interprétation tandis qu'il ne peut que comprendre rationnellement une leçon.

La force des *Frères Karamazov*, de *la Recherche* et des *Faux-monnayeurs* réside donc dans la croyance que ces œuvres exigent de la part du lecteur. Cette foi est, certes, le fruit d'une contrainte, mais elle consiste par la suite en ce que le lecteur désire. La liberté du lecteur est donc bien le résultat d'une manipulation. Cependant, elle ne peut exister qu'à travers cette contrainte initiale sans laquelle l'imagination du lecteur demeurerait enfermée dans les schémas romanesques traditionnels : nos auteurs prennent ainsi soin de perdre leurs lecteurs pour les aider à tracer leur propre chemin.

Conclusion.

En nous fondant sur les observations et réflexions ci-dessus, il semble possible d'affirmer que Dostoïevski, Proust et Gide mettent effectivement en place une manipulation narrative bien spécifique, non pas pour s'assurer une emprise sur le lecteur, mais afin de forcer ce dernier à effectuer une lecture active et personnelle. Cette ambition commune à chacun des textes de ce corpus varie cependant d'une œuvre à l'autre. L'ambiguïté mise en place dans *Les Frères Karamazov* semble avoir un enjeu pour ainsi dire philosophique : il s'agit de pousser le lecteur à redécouvrir la complexité de la nature humaine, bien plus ambivalente que celle dépeinte dans la littérature traditionnelle. En cela, il est le roman le plus didactique de notre corpus. Le jeu littéraire de Proust, quant à lui, crée une ambiguïté favorisant l'investissement émotionnel et personnel du lecteur, lequel est invité à faire l'expérience des situations décrites par le texte et à les intégrer à son propre vécu. Le flou instauré par la *Recherche* est ainsi soigneusement préparé pour engendrer l'exploration de l'intériorité du lecteur. Proust est alors sûrement l'auteur le plus directif de notre corpus. Enfin, *Les Faux-monnayeurs* proposent une ambiguïté résolument littéraire en interrogeant la fiabilité de la voix narrative et en donnant à voir le filtre trompeur qu'instaure le mensonge littéraire. André Gide apparaît alors comme l'auteur le plus provocant de notre corpus dans son usage de l'ambiguïté : se moquant des normes romanesques et dissimulant à peine ses pièges dressés au lecteur, il cherche à obtenir de lui une réaction forte. Bien que l'impact de leur stratégie romanesque ne soit pas tout à fait similaire, Dostoïevski, Proust et Gide souhaitent néanmoins tous contrer un déchiffrement passif et faire de leur roman des lieux d'interrogation et d'inquiétude. L'ambiguïté qu'ils instaurent est maîtrisée et imposée. Leur lecteur, poussé par la nécessité de trouver des réponses, endosse alors un rôle actif et génère une lecture consciente d'elle-même. Il semble donc bien que les manipulations narratives respectives des *Frères Karamazov*, de la *Recherche* (particulièrement visibles dans *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et des *Faux-monnayeurs* partagent de nombreux points communs. L'évolution de chacun de ces romans s'avère en effet relativement similaire, comme nous l'avons vu dans notre première partie. Souhaitant mettre en place une subversion cachée des conventions romanesques, Dostoïevski, Proust et Gide cherchent à séduire leur lecteur, à susciter son intérêt et sa curiosité dès le début de leur œuvre. Pour le « piéger » et l'attirer dans leur récit sans méfiance, les ouvertures et les premiers chapitres des romans de notre corpus présentent ainsi des schémas conventionnels : l'intrigue initiale semble claire, les personnages, grâce à un usage subtil de l'intertextualité et à un art adroit de la présentation, sont assimilables à des types romanesques, et le narrateur semble avoir une posture stable et conventionnelle. Cette première étape narrative qui

rassure le lecteur en lui présentant un récit apparemment familier instaure un climat de confiance pour mieux le déstabiliser par la suite puisque les romanciers de notre corpus prennent soin d'insuffler une ambiguïté perturbatrice au cœur de leur œuvre. Celle-ci s'insinue petit à petit au cours du récit, de façon plus ou moins régulière selon les romans de notre corpus, et touche à la fois l'équilibre de l'intrigue, la hiérarchie des protagonistes et la stabilité du pacte narratif. Le sujet du récit se modifie peu à peu pour aboutir finalement à un enjeu bien différent de celui initial ou bien jusqu'à devenir trop éclaté pour proposer une résolution satisfaisante. Le personnel romanesque se renouvelle également avec la disparition de certains êtres centraux ou l'apparition de nouveaux protagonistes. De plus, les personnages principaux dévoilent de nouveaux aspects d'eux-mêmes, mettant à mal l'image schématique que le lecteur s'était faite d'eux. Enfin, la voix narrative se révèle mobile, changeant de postures à son gré et sans explications, ce qui met en doute la fiabilité du récit. Ce jeu d'ébranlement des fondations narratives et romanesques n'a pas pour enjeu la dissolution du texte : il participe plutôt au maintien d'une instabilité dérangeante. Nos romanciers instaurent le doute et la défiance au cœur de leur œuvre : doute de la véracité du récit et défiance du narrateur. Cette séduction initiale suivie par un effort constant de perturbation de la lecture cherche à provoquer une réaction de la part du lecteur. Soit celui-ci, perdu au milieu d'un récit différent de celui qu'il avait cru entamer, rejette l'œuvre et abandonne sa lecture (ou lit sans désir de comprendre, ce qui est, somme toute, une sorte d'abandon), soit il redouble d'efforts et s'investit d'autant plus dans sa lecture qu'il désire aboutir à la résolution de l'intrigue et parvenir à dégager un sens au récit qu'il lit. L'ambition de cette manipulation narrative commune aux romans de notre corpus semble donc bien consister en la bousculade du lecteur et de ses habitudes de lecture dans le but de remettre en cause une littérature confortable fondée sur la soumission à une voix autoritaire et tyrannique ôtant toute initiative personnelle.

De plus, comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, l'ambiguïté se trouve érigée en principe poétique : elle infuse le texte, poussant ainsi le lecteur à devenir proactif s'il veut la dépasser. Les différentes pratiques et techniques que nous avons observées semblent bien être utilisées par Dostoïevski, Proust et Gide pour faire en sorte que l'investissement du lecteur devienne une exigence pour déchiffrer le texte. Les réflexions de ces romanciers sur l'insuffisance du langage les poussent à mettre en place des stratégies de contournement en utilisant le lecteur comme une ressource de sens à part entière. De même, l'ambiguïté de leurs récits réclame une implication consciente du lecteur pour construire petit à petit l'histoire relatée, ou même effectuer une lecture métaromanesque. Enfin, l'absence de voix dominante insuffle une ambiguïté impossible à surmonter dans la signification de chacun des romans examinés ici. Poussant le lecteur à se faire détective et à se méfier des voix narratives (que ce soit celle du narrateur ou des personnages), les

romanciers de notre corpus font donc de leur texte des lieux ouverts et énigmatiques, pouvant seulement être complétés grâce à l'initiative du lecteur puisant dans ses ressources personnelles. La manipulation narrative des romans de notre corpus cherche ainsi à forcer le lecteur à prendre son indépendance par rapport aux mots du texte et à devenir un élément actif dans l'élaboration du sens. En cela, *Les Frères Karamazov*, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* et *Les Faux-monnayeurs* semblent bien avoir une ambition « pédagogique »¹, pour reprendre les mots de Vincent Jouve : introduire leur lecteur à une nouvelle pratique de lecture, où le texte n'est plus une entité intouchable et nécessairement juste et où le lecteur use de son esprit critique pour juger de sa validité².

Ce dialogue mis en place entre le texte et son lecteur, lequel devient un collaborateur essentiel du récit, aboutit à un certain paradoxe que nous avons traité dans le dernier chapitre de notre travail : puisque le texte fait en sorte que le lecteur se libère de son autorité, peut-on vraiment affirmer que ce dernier aboutit à une lecture libérée de toute emprise auctoriale ? Comme nous l'avons remarqué, cette contradiction demeure au cœur du projet de nos romanciers. Organisant leur propre disparition, Dostoïevski, Proust et Gide font en sorte de créer un roman capable d'accueillir l'investissement toujours renouvelé du lecteur, permettant à ce dernier de dégager un sens inédit à chacune de ses lectures. Cependant, dans cette volonté de libérer le lecteur des conventions romanesques, chacun d'eux insuffle à son roman une portée didactique, poussant à se méfier de la pensée réaliste, d'une psychologie de convention et de la prétention à l'objectivité. Ainsi, les romans de notre corpus font en sorte que le lecteur prenne conscience des techniques de manipulation narrative traditionnelles mises en place dans leurs pages. La manipulation narrative, dans *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* a donc en quelque sorte pour ambition de faire prendre conscience d'elle-même. Or, c'est en dévoilant au lecteur la stratégie littéraire dont il fait l'objet que les romans de notre corpus prétendent atteindre leur objectif final : engendrer une réitération de la confiance en la valeur de la littérature. Car montrer au lecteur les limites d'un récit tout en lui demandant de s'y investir tout de même, c'est exiger un acte de foi conscient et actif. Brisant la confiance automatique dans la valeur des œuvres romanesques, Dostoïevski, Proust et Gide semblent tester leur lecteur et exiger de lui un engagement et une confiance sans faille dans la valeur d'une littérature qui assume son aspect fictif, à la différence d'une littérature se faisant faussement passer pour une étude scientifique et objective de la réalité. L'art littéraire apparaît ainsi dans tout son aspect fictif, mais doit demeurer, aux yeux du lecteur, l'occasion d'une exploration sincère et véritable de l'homme, de soi et de l'art. Les romans de notre corpus semblent donc construits sur un paradoxe : leur aspect didactique a pour enjeu de libérer le lecteur de l'autorité du texte littéraire.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage*, *op. cit.*, p. 208.

² En cela nous rejoignons Pascal Ifri à écrire que *La Recherche* est avant tout « une leçon de lecture. » (voir *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p. 243.)

Nous pouvons alors, semble-t-il, reprendre les propos de Raphaël Baroni pour évoquer la manipulation narrative étudiée ici :

Si le récit est en mesure d'expliquer quelque chose, il prend un détour pour le faire, et c'est par ce détour qu'il acquiert sa force de persuasion particulière. Cette force s'exprime dans la réticence de la représentation, dans cette inquiétude du sens qui marque l'actualisation des récits à intrigue.¹

Les romans de notre corpus, justement, créent cette inquiétude féconde en mettant en place les diverses stratégies romanesques que nous avons pu observer dans ce travail. De cette façon, ils sont en mesure de provoquer chez leur lecteur une véritable réflexion. Puisque, à la différence d'œuvres à thèse, ils ne cherchent pas à le convaincre, mais le laissent tirer de leurs lignes sa propre conclusion, alors l'impact de la lecture sera d'autant plus fort et d'autant plus profitable. Les textes de ce corpus s'avèrent donc être des supports à la réflexion individuelle du lecteur, laquelle se modifie en fonction des expériences de ce dernier, qu'elles soient littéraires ou provenant de sa vie personnelle. C'est ainsi que le temps semble ne pas les entamer puisqu'ils ont pris soin de planifier leur malléabilité. Leur force réside donc dans l'espace important qui est réservé au lecteur au sein de leurs pages.

Ce jeu avec les conventions romanesques cherchant à remettre en cause une certaine littérature et une certaine façon de lire semble refléter parfaitement la crise du roman qui eut lieu au cours du XX^e siècle. Cet affrontement entre tradition et modernité est visible au cœur même des œuvres de notre corpus lesquelles effectuent ainsi un parfait pont entre la fin du XIX^e siècle dominé par le réalisme et l'autorité du romancier, et le milieu du XX^e siècle où le Nouveau Roman rejette les conventions littéraires et refuse de faciliter le déchiffrement du lecteur. En effet, les propos de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1956) et d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (1963) s'avèrent faire écho aux idées que cette étude a dégagées des romans de Dostoïevski, Proust et Gide. Alors que tous deux regrettent encore que le modèle balzacien² soit toujours celui dominant au sein du paysage littéraire, ils prônent une nouvelle conception de l'œuvre d'art. Quand en 1950 Nathalie Sarraute écrit que « nous sommes entrés dans l'ère du soupçon »³ et remarque que le lecteur moderne

a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions ; [...] a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d'aspect et de nom.⁴

¹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 412.

² Alain Robbe-Grillet écrit ainsi en 1956 dans « Une voie pour le roman futur » : « La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac. » (*Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 17.) Nathalie Sarraute regrette également ce favoritisme de la critique littéraire pour le roman à la manière de Balzac en 1950 dans *L'Ère du soupçon* (op. cit., p. 59.)

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

ne peut-on pas penser que ce sont justement des romans comme *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* qui ont participé à l'avènement de cette « ère du soupçon » ? De même, alors qu'Alain Robbe-Grillet annonce la momification du personnage traditionnel¹, il reconnaît tout de même que, parmi la collection de types qui a peuplé le roman, certains protagonistes sont transgressifs, comme « [...] un enfant trouvé, un oisif, un fou, un homme dont le caractère incertain ménage ça et là une petite surprise... »² et précise ironiquement que cette voie est « celle de la perte, celle qui conduit tout droit au roman moderne »³. Ne peut-on pas distinguer derrière cet enfant trouvé, Bernard, derrière cet oisif, le narrateur de la *Recherche* et derrière ce fou, l'un ou l'autre des frères Karamazov ? Cependant, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet n'identifient pas l'aspect véritablement perturbateur des romans de notre corpus : ce dernier présente les personnages de Dostoïevski comme des exemples types d'êtres conventionnels⁴ tandis que la première considère certains protagonistes secondaires de la *Recherche* comme la preuve de l'échec de Proust dans sa tentative de faire de son roman un objet innovant⁵. Elle n'envisage pas que cette coexistence de la tradition et de la modernité puisse être voulue et planifiée par le romancier. Et même, Alain Robbe-Grillet présente les personnages du roman moderne à venir comme des êtres « riches de multiples interprétations possibles [qui] pourront, selon les préoccupations de chacun, donner lieu à tous les commentaires, psychologiques, psychiatriques, religieux ou politiques »⁶ sans s'aviser que peut-être, ce type de personnage était déjà en partie présent dans le paysage romanesque. Car ces protagonistes ambigus qu'il évoque ici semblent bien proches de ceux présents dans les romans de notre corpus et que la critique a souvent interprétés de façon contradictoire. Les préoccupations du Nouveau Roman entrent ainsi fortement en résonance avec celles des romanciers examinés ici, lesquels rejettent les conventions romanesques et font en sorte de donner au lecteur un rôle conséquent dans le déchiffrement de leur œuvre afin de renouveler le roman⁷. Et en effet, les auteurs

¹ Voir Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ « Quant à Proust, il a eu beau s'acharner à séparer en parcelles infimes la matière impalpable qu'il a ramené des tréfonds de ses personnages, dans l'espoir d'en extraire je ne sais quelle substance anonyme dont serait composée l'humanité tout entière, à peine le lecteur referme-t-il son livre que par un irrésistible mouvement d'attraction toutes ces particules se collent les unes aux autres, s'amalgament en un tout cohérent, aux contours très précis, où l'œil exercé du lecteur reconnaît aussitôt un riche homme du monde amoureux d'une gemme entretenue, un médecin arrivé, gobeur et balourd, une bourgeoise parvenue ou une grande dame snob qui vont rejoindre dans un musée imaginaire toute une vaste collection de personnages romanesques. » *L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 85.

⁶ « Une voie pour le roman futur », Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 24. Le romancier ajoute immédiatement après : « Alors que le héros traditionnel est constamment sollicité, accaparé, détruit par ces interprétations que l'auteur propose, [...] le héros futur au contraire demeurera là. »

⁷ Lorsque Nathalie Sarraute écrit que le lecteur des romans modernes est « privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désarmé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à le faire, a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même » (*L'Ère du soupçon*, *op. cit.*, pp. 96-97) il semble possible de qualifier *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* de « romans modernes ».

du Nouveau Roman, tout comme Dostoïevski, Proust et Gide, donnent un nouveau rôle au lecteur comme l'affirme Alain Robbe-Grillet :

Car, loin de le négliger [le lecteur], l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie.¹

Les écrivains et penseurs du Nouveau Roman s'inscrivent donc véritablement dans la continuité des travaux de Dostoïevski, Proust et Gide tels qu'ils ressortent dans notre étude. Cependant, alors que ces derniers ont cherché à séduire d'abord leur lecteur pour mieux lui faire prendre conscience de l'artificialité des conventions littéraires, l'avant-garde des années 1950 le plonge immédiatement dans un milieu allant à rebours des pratiques romanesques traditionnelles. *Les Frères Karamazov*, la *Recherche* (particulièrement *La Prisonnière* et *Albertine disparue*) et *Les Faux-monnayeurs* feraient donc partie des premières œuvres ayant cherché activement à instaurer « l'ère du soupçon ».

Pour cela, ces œuvres ont mis en place un rapport particulier avec le phénomène de la manipulation narrative : entre mise à profit et rejet, les romanciers de notre corpus ont reconnu que pour dénoncer cette pratique, il faut tout de même en faire usage. Or, parmi la postérité littéraire, il semble possible de distinguer deux pratiques romanesques opposées quant à la question de la manipulation narrative. On pense tout d'abord à celle du Nouveau Roman qui, en rejetant les pratiques romanesques traditionnelles, notamment celles concernant le personnage, l'intrigue et la narration, cherche, en quelque sorte, à ne plus manipuler son lecteur. Les auteurs de ce courant refusent de faciliter l'accès de leur texte : le lecteur doit s'engager volontairement dans ces œuvres arides malgré l'absence de conventions rassurantes, comme la vraisemblance du récit ou la formulation claire d'un enjeu. Pourtant, malgré l'ambition de ces romanciers, leurs textes ne parviennent pas à rejeter toute manipulation narrative : le fait même de refuser une exposition linéaire des événements dans *La Jalousie*, par exemple, ou de ne pas nommer les personnages, peut être considéré comme une stratégie pour forcer le lecteur à prendre part à l'élaboration du récit. Laisser le lecteur dans le flou est déjà le résultat d'un parti pris romanesque : le texte fait en sorte qu'il soit difficile de savoir clairement ce que pensent ou ressentent les personnages. Sur ce point, les textes emblématiques du Nouveau Roman sont proches des œuvres de notre corpus : le lecteur se trouve toujours limité face un texte dissimulant certaines informations et lui laissant la tâche de dégager un sens d'entre les lignes. Malgré leurs efforts, les auteurs du Nouveau Roman ne parviennent donc pas à échapper tout à fait à la manipulation qu'exige tout récit romanesque. Cependant, au cours du XX^e siècle, cette même ambition (se libérer des pratiques traditionnelles du roman et mettre en

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, pp. 168-169.

doute la fiabilité du récit conventionnel) pousse certains romanciers, non pas à influencer leur lecteur le moins possible, mais plutôt à mettre en place une manipulation narrative exacerbée, la rendant ainsi évidente et soulignant son artificialité. Dès 1929, dans *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner, l'usage de prénoms similaires pour différents personnages est un véritable pied de nez au lecteur, lui montrant bien l'aspect fabriqué des conventions romanesques, lesquelles veulent que chaque protagoniste soit facilement identifiable. On pense également à *Feu pâle* (1962) de Nabokov, où la manipulation narrative déborde du texte pour envahir la préface et la postface du récit. L'intérêt du lecteur se déplace alors du corps du texte aux paratextes, où la voix de l'éditeur paraît éminemment manipulatrice. Le lecteur ne peut alors échapper au doute et est forcé de s'interroger sur l'intégrité du livre : la méfiance se généralise jusqu'à ôter toute fiabilité à l'œuvre elle-même. On constate donc que deux esthétiques romanesques diamétralement opposées, la surenchère dans la manipulation narrative et le rejet de celle-ci, aboutissent à un effet similaire : une lecture active et critique de la part du lecteur. Cette conception du jeu littéraire dans les œuvres de la seconde moitié du XX^e siècle semble ainsi être une perspective très intéressante pour un prolongement de notre travail.

Pratiquant une poétique de la manipulation narrative ambigüe, Dostoïevski, Proust et Gide ont donc chacun proposé une œuvre oscillant volontairement entre une pratique romanesque traditionnelle et une esthétique du soupçon, développant ainsi des techniques de perturbation de la fiabilité narrative et des conventions littéraires qu'on retrouve jusque dans le roman moderne. C'est ainsi que les œuvres étudiées ici ont fait l'objet de nombreux travaux critiques (auxquels celui-ci s'ajoute) : leur ambition de dérouter leur lecteur et de le laisser dans un entre-deux indistinct appelle en effet le commentaire et l'interprétation. Loin de constituer, comme certains de leurs prédécesseurs, une démonstration ou un exposé, *Les Frères Karamazov*, *la Recherche* et *Les Faux-monnayeurs* demeurent finalement dans le paysage littéraire comme une invitation, voire une provocation à l'action adressée au lecteur, érigeant ce dernier en une nouvelle ressource primordiale de la création romanesque.

Bibliographie.

1) Sources primaires.

(a) Fiodor Dostoïevski.

ДОСТОЕВСКИЙ ФЕДОР, *Братья Карамазовы*, Москва, ЭКСМО, 2015, 927 p.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch, *Les Frères Karamazov*, traduction d'Henri Mongault, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, pp. 1-811.

—, *Les Frères Karamazov*, volume 1, traduction d'André Markowicz, Paris, Acte Sud, « Babel », 2002, 584 p.

—, *Les Frères Karamazov*, volume 2, traduction d'André Markowicz, Paris, Acte Sud, « Babel », 2002, 791 p.

—, *Les Frères Karamazov*, traduction d'Halpérine-Kaminsky et Charles Morice, Paris, Librairie Plon, 1888, 832 p.

—, *Les Carnets des Frères Karamazov*, traduction de Boris Schloezer, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, pp. 813-1052.

—, *Carnets, 1872-1881*, traduction de Bernard Kreise, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2005, 264 p.

—, *Journal d'un écrivain*, traduction de Gustave Aucouturier, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, XXXIII-1611 p.

—, *Récit, chronique et polémique*, traduction de Gustave Aucouturier, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, 1837 p.

—, *L'Idiot*, traduction d'A. Mousset, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, 751 p.

—, *Crime et châtiment*, traduction d'Elisabeth Guertik, Paris, Le Livre de poche, « Les Classique de Poche », 703 p.

—, *Le Sous-sol*, in *L'Adolescent*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 683-799.

—, *Correspondance. Tome 1, 1832-1864*, traduction d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Éditions Bartillat, 1998, 811 p.

—, *Correspondance. Tome 2, 1865-1873*, traduction d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Éditions Bartillat, 2000, 905 p.

—, *Correspondance. Tome 3, 1874-1881*, traduction d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, Éditions Bartillat, 2003, 964 p.

(b) André Gide.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Éditions Gallimard, 2009, 380 p.

—, *Le Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Éditions Gallimard, « L'Imaginaire », 127 p.

—, « Un fragment inédit des *Faux-monnayeurs*. Édouard en face des Dadas », in *Les Anthologie du Bulletin des amis d'André Gide, Tome I, Textes inédits et pages retrouvées*, Édition de Pierre Masson, Paris, Classique Garnier, « Bibliothèque gidienne » 6, 2018, pp. 369-371.

—, *Les Caves du Vatican*, in *Romans*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp 677-873.

—, *L'Immoraliste*, in *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 365-472.

—, *Paludes*, in *Romans*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 87-149.

—, *Journal*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, 1368 p.

—, *Essais critiques*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1266 p.

—, *Souvenirs et voyages*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, 736 p.

—, *Dostoïevsky*, Paris, Librairie Plon, « idées nrf », 1923, 249 p.

—, « Feuilletts », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 15-41.

GIDE, André ; JALOUX Edmond, *Correspondance : 1896-1950*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2004, 410 p.

GIDE, André ; PROUST, Marcel, *Autour de « La Recherche » : lettres*, Bruxelles, Complexe, « Le regard littéraire », 1988, 121 p.

(c) Marcel Proust.

PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio classique », 1988, 527 p.

—, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio Classique », 1988, 568 p.

—, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, II, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 307-884.

—, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 1-515.

—, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 517-915.

—, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, pp. 1-272.

—, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, pp. 273-625.

—, *La Fugitive*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2017, 293 p.

—, *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio classique », 354 p.

—, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 209-312.

—, *Essais et articles*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 313-677.

—, *Pastiches et mélanges*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 1-208.

—, *Sur la lecture*, Paris, Librio, 2000, 86 p.

—, *Lettres*, Paris, Plon, 2004, 1353 p.

—, *Correspondance*, t. XIX, Paris, Plon, 1991, 857 p.

—, *Correspondance*, t. XXI, Paris, Plon, 1993, 901 p.

—, *Correspondance*, t. XII, Paris, Plon, 1984, 445 p.

—, *Correspondance*, t. XI, Paris, Plon, 1984, 373 p.

—, *Le Mystérieux correspondant, et autres nouvelles inédites*, textes transcrits, annotés et présentés par Luc Fraisse, Paris, Éditions de Fallois, 2019, 174 p.

PROUST, Marcel ; RIVIÈRE Jacques, *Correspondance : 1914-1922*, Paris, Éditions Sillage, 2013, 318 p.

(d) Autres œuvres fictionnelles.

BALZAC (DE), Honoré *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard, 1971, 441 p.

—, *Le Lys dans la Vallée*, in *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, pp. 872-1229.

COPEAU, Jacques ; CROUÉ, Jean, *Les Frères Karamazov*, in *L'Illustration théâtrale, Journal d'Actualités Dramatiques*, N° 179, 6 mai 1911, 29 p.

2) Sources secondaires.

(a) Travaux critiques consacrés à l'œuvre de Fiodor Dostoïevski.

i Œuvres critiques.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 366 p.

BELKNAP, Robert L., *The Structure of The Brothers Karamazov*, The Hague-Paris, Mouton, 1967, 117 p.

CADOT, Michel, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Édition Matissonneurve et Laros, 2001, 350 p.

CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, 609 p.

CHARDIN, Philippe, *Un Roman du clair-obscur, L'Idiot de Dostoïevski*, Paris, Lettres modernes, 1976, 111 p.

FEUER MILLER, Robin, *Dostoevsky and The Idiot ; Author, Narrator, and Reader*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, 296 p.

GIRARD, René, *Dostoïevski, du double à l'unité*, Paris, Librairie Plon, « La Recherche de l'absolu », 1963, 189 p.

GROSSMAN, Leonid, *Dostoïevski*, Paris, Éditions Parangon, « L'Aventurine », 2003, 518 p.

HOLQUIST, Michael, *Dostoevsky and the novel*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 202 p.

JACKSON, Robert Louis, *Dostoevsky's quest for form, a study of His Philosophy of Art*, New Haven and London, Yale University Press, 1966, 274 p.

JONES, Malcolm, *Dostoevsky after Bakhtin, readings in Dostoevsky's fantastic realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 221 p.

KLIMOV, Alexis, *Dostoïevski ou la connaissance périlleuse*, Paris, Éditions Seghers, « Philosophes de tous les temps », 1971, 165 p.

MADAULE, Jacques, *Dostoïevski*, Paris, Éditions Universitaires, « classiques du XXe siècle », 1956, 125 p.

MOTCHOULSKI, Konstantin Vasil'evič, *Dostoïevski : l'homme et l'œuvre*, traduction de Gustave Welter, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1963, 547 p.

VAN DER ENG, Jan, *Dostoïevskij romancier, rapport entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*, Amsterdam, Mouton & Co., 1957, 115 p.

ZWEIG, Stefan, *Dostoïevski*, traduction d'Henri Bloch, Paris, Ginkgo éditeur, 2021, 158 p.

ii Articles critiques.

BELKNAP, Robert L., « Dostoevskii and psychology », in *The Cambridge Companion to Dostoevskii*,

- edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 131-147.
- BIRD, Robert, « Refiguring the Russian Type : Dostoevsky and the Limits of Realism », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 17-30.
- BOULGAKOV, Serge, « Ivan Karamazov, personnage du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamazov*, comme type philosophique », in *La Légende du grand inquisiteur de Dostoïevski*, traduction de Luba Jurgenson, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2004, pp. 289-322.
- BUZINA, Tatyana, « Two Fates : Zosima's Blow and what Rakintin Said », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 68-73.
- CATTEAU, Jacques, « Espace et temps dans le roman dostoïevskien », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 15-28.
- CHESTOV, Léon, « Dostoïevsky et la lutte contre les évidences », in *La Nouvelle Revue Française*, Tome XVIII, Paris, Éditions Gallimard, 1922, pp. 134-158.
- CHRISTA, Boris, « Dostoïevskii and money », in *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 93-110.
- DÉCAUDIN, Michel « La Première rencontre de Dostoïevski avec la France 1880-1890 », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 43-52.
- FEUER MILLER, Robin, « *The Brothers Karamazov* today », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 3-16.
- FREUD, Sigmund, « Dostoevsky and Parricide », in *Dostoevsky A Collection of Critical Essays*, edited by René Wellek, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1962, pp. 98-111.
- GAËDE, Édouard, « Dostoïevski en France, à propos des *Notes d'hiver sur des impressions d'été* », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 148-163.
- GERIGK, Horst-Jürgen, « Dostoevsky – Genius of Evocation : The Scene of Fyodor Karamazov's Murder and Its Symbolic Topography », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 180-191.
- HENNEQUIN, Émile, « Th. Dostoïevski ; notes », in *La Revue contemporaine, Tome III, septembre-décembre 1885*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 41-55.
- HOLLAND, Kate, « The Legend of the *Ladonka* and the Trial of the Novel », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 192-199.
- JACKSON, Robert Louis, « Alyosha'a Speech at the Stone : "The Whole Picture" », in *A New Word*

- on *The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 234-253.
- JOHNSON, Lee D., « Struggle for theosis : Smerdyakov as Would-Be-Saint », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 74-89.
- JONES, Malcolm V., « Dostoïevskii and religion », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 148-174.
- LAWRENCE, D. H., « Preface to Dostoevsky's *The Grand Inquisitor* », in *Dostoevsky, a Collection of Critical Essays*, edited by René Wellek, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1962, pp. 90-97.
- LEATHERBARROW, W. J., « Introduction », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20.
- , « Dostoïevski and literature : works of the 1840s », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 47-65.
- LÉONTIEV, Konstantin, « Au sujet de l'amour universel », in *La Légende du grand inquisiteur de Dostoïevski*, traduction de Luba Jurgenson, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 2004, pp. 59-85.
- MADAULE, Jacques, « Dostoïevski et Claudel », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 94-106.
- MORSON, Gary Saul, « The God of Onions : *The Brothers Karamazov* and the Mystic Prosaic », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 107-124.
- , « Conclusion », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 212-234.
- MOUOTTE, Daniel, « Dostoïevski et Gide », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 64-93.
- OENNING THOMPSON, Diane, « Dostoevskii and science », in *The Cambridge Companion to Dostoïevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 191-211.
- ONIMUS, Jean, « Introduction », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Centre du XX^e siècle, Nice, 1981, pp. 1-8.
- STRUVE, Nikita, « Le Christianisme de Dostoïevski et son influence sur les Lettres françaises », in *Dostoïevski et les Lettres françaises, Actes du Colloque de Nice réunis et présentés par Jean Onimus*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, pp. 9-14.
- TODD III, William Mills, « *The Brothers Karamazov* tomorrow », in *A New Word on The Brothers Karamazov*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2004, pp. 254-257.

VIVAS, Eliseo, « The Two Dimensions of Reality in *The Brothers Karamazov* », in *Dostoevsky A Collection of Critical Essays*, edited by René Wellek, Englewood Cliffs (N.J), Prentice-Hall, 1962, pp. 71-89.

VOGÜÉ (DE), Eugène-Melchior, « Les écrivains russes contemporains : F.-M. Dostoïevski », in *Revue des Deux Mondes*, Vol. 67, n°2 (15 janvier 1885), pp. 312-356.

WELLEK, René, « Introduction : A sketch of the History of Dostoevsky Criticism », in *Dostoevsky A Collection of Critical Essays*, Edited by René Wellek, Englewood Cliffs (N.J), Prentice-Hall, 1962, pp. 1-15.

WIGZELL, Faith, « Dostoevskii and the Russian folk heritage », in *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, edited by W. J. Leatherbarrow, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 21-46.

(b) Travaux critiques consacrés à l'œuvre de Marcel Proust.

i Œuvres critiques.

ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973, 450 p.

BARDÈCHE, Maurice, *Marcel Proust romancier*, vol. 1, Paris, les Sept couleurs, 1971, 440 p.

—, *Marcel Proust romancier*, vol. 2, Paris, les Sept couleurs, 1971, 427 p.

BENJAMIN, Walter, *Sur Proust*, Caen, Éditions Nous, 2010, 139 p.

BOLLE, Louis, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Bernard Grasset, 1967, 247 p.

BOUILLAGUET, Annick, *Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle », 2000, 230 p.

BRÉE, Germaine, *Du Temps perdu au temps retrouvé*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, 274 p.

BRUN Louis, GRASSET Bernard, PIERRE-QUINT, Léon, *Proust et la stratégie littéraire avec des Lettres de Marcel Proust à René Blum*, Paris, Correa, 1954, 189 p.

CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006, 258 p.

CHAUDIER, Stéphane, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classique Garnier, 2019, 533 p.

DESCOMBES, Vincent, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1987, 336 p.

ELLISON, David R., *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2013, 324 p.

FINAS, Lucette, *Le Toucher du rayon : Proust, Vautrin et Antinoüs : essai*, Paris, Librairie Nizet, « Trait d'union », 1995, 135 p.

FRAISSE, Luc, *La Petite musique du style : Proust et ses sources littéraires*, Paris, Éditions Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, 693 p.

—, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, « Lettres | Françaises », 2013, 1332 p.

IFRI, Pascal Alain, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 1983, 243 p.

KASELL, Walter, *Marcel Proust and the Strategy of Reading*, Amsterdam, J. Benjamin, 1980, 125 p.

MAURIAC DYER, Nathalie, *Proust inachevé, le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2016, 402 p.

MULLER, Marcel, *Les Voix narratives : dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965, 183 p.

PICON, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essai », 1995, 214 p.

RIVIÈRE, Jacque, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, Paris, Éditions Gallimard, « Cahier Marcel Proust », N° 13, 1985, 258 p.

ROBERT (DE), Louis, *Comment débuta Marcel Proust : lettres inédites ; suivi de Souvenir et confidences sur Marcel Proust et de Réflexion sur Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1969, 122 p.

ROGERS, Brian G., *The Narrative techniques of À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2004, 205 p.

SCHNEIDER, Michel, *L'Auteur, l'autre, Proust et son double*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 2014, 299 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Éditions Gallimard, « Tel », 2003, 445 p.

—, *Marcel Proust : croquis d'une épopée*, Paris, Éditions Gallimard, 2019, 376 p.

WILLEMART, Philippe, *Proust, poète et psychanalyste*, Paris, L'Harmattan, « L'Œuvre et la Psyché », 1999, 201 p.

ii *Articles critiques.*

ABE Koji, « Du système de la relecture chez Proust », in *Proust sans frontières. 2, [Marcel Proust 7] textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa*, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2009, pp. 185-204.

AUBERT, Nathalie, « Marcel Proust : de la pratique traduisante à la métaphore », in *French Forum*, vol. 23, no. 2, University of Nebraska Press, 1998, pp. 217-233.

BAYARD, Pierre, « Lire Freud avec Proust », in *Marcel Proust, visiteur des psychanalystes*, sous la direction d'Andrée Bauduin et Françoise Coblence, Paris, PUF, « Quadrige », 2003, pp. 13-32.

BERRY, Walter, « Du côté de Guermantes », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 77-80.

BERTINI Mariolina, « Déchiffrer le monde : Proust à l'écoute de Balzac », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 181-190.

BOUILLAGUET, Annick, « Proust et l'imitation créatrice, des vertus du pastiche et de la citation », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 175-184.

BOULENGER, Jacques, « Sur Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 140-145.

BOYLESVE, René, « Premières réflexions sur l'œuvre de Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 109-116.

BRUN Bernard, « Les Idées reçues au sujet de Marcel Proust », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 225-238.

BUTOR, Michel, « Les sept femmes de Gilbert le Mauvais », in *Répertoire IV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, pp. 293-322.

CABIRE, Emma, « La conception subjectiviste de l'amour chez Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 212-221.

CHARDIN, Pierre, « “Je n'ai jamais compris qu'on fit de l'héroïsme pour le compte des autres.” La guerre chez Proust : lieux communs et originalité », in *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin, Nathalie Mauriac Dyer et Yuji Murakami, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Écritures », 2014, pp. 121-136.

CHAUDIER Stéphane, « “Ah ! Ma fille comme il est commun !” : l'expression de l'originalité et ses paradoxes dans *La Recherche* », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 47-64.

CLARAC Pierre, « Les “croyances intellectuelles” de Marcel Proust (textes inédits) », in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 8, 1958, pp. 460-468.

—, « Ce que croyait Marcel Proust », in *Études proustiennes, 1*, Paris, Éditions Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », N° 6, 1973, pp. 13-19.

COMPAGNON Antoine, « Proust antimoderne », in *Proust sans frontières. 2, [Marcel Proust 7] textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa*, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2009, pp. 243-258.

—, « L'autre XIX^e siècle », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 167-178.

CRÉMIEUX, Benjamin, « Note sur la mémoire chez Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris,

- Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 188-194.
- CURTIUS, Robert-Ernst, « Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 262-266.
- DAUDET, Lucien, « Transpositions », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 48-51.
- DESJARDINS, Paul, « Un aspect de l'œuvre de Marcel Proust : dissolution de l'individu », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 146-150.
- DREYFUS, Robert, « Marcel Proust aux Champs-Élysées », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 27-30.
- DU BOS, Charles, « Marcel Proust », in *Approximations*, Paris, Fayard, 1965, pp. 81-132.
- , « Points de repère », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 166-171.
- DUVERNOIS, Henri, « Proust historien d'une société », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 127-129.
- FAY, Bernard, « À la recherche du soldat perdu », in *Les Précieux*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966, pp. 49-81.
- FOSCA, François, « La couleur temporelle chez Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 240-242.
- FRAISSE, Luc « Lire le roman de Proust », in *Lire le roman, Studi di letteratura francese*, dirigée par Giovanni Dotoli, Leo S., Città di Castello, Olschki editore, 1998, pp. 89-113.
- , « Aux origines de *La NRF* et d'*À la recherche du temps perdu* : une étonnante rencontre d'idées », in *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX^e siècle : 1908-1943*, textes réunis par Robert Kopp, Paris, Éditions Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009, pp. 175-212.
- , *Aux sources de la Recherche du temps perdu*, in *Le Mystérieux correspondant, et autres nouvelles inédites*, textes transcrits, annotés et présentés par Luc Fraisse, Paris, Éditions de Fallois, 2019, pp. 137-172.
- , « Le “nouvel écrivain” : Proust précurseur de Jaus ? », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 79-93.
- , « Proust et le pacte romanesque », in *Poétique*, 2/2005 (n° 142), pp. 219-238.
- GENETTE, Gérard, « Proust Palimpseste » in *Figure I*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1976, pp. 39-67.
- GHÉON, Henri, « Quelques mots », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 235-237.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, « Originalité, notoriété, exemplarité, antonomase. Pragmatique

du nom propre dans la *Recherche*. », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 133-148.

HUDSON, Stephen, « Témoignage d'un romancier », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 254-258.

JACOBÉE, Éric, « Métaphores et comparaisons de Marcel Proust et recréation du sens dans des dictionnaires d'hier et d'aujourd'hui », in *La Révolution du dictionnaire*, Paris, Herman, « Vertige de la langue », 2014, pp. 175-204.

JALOUX Edmond, « Sur la psychologie de Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, collection « NRF », 1927, pp. 151-161.

JAUSS, Hans Robert, « Proust et ses lecteurs allemands », in *Bulletin Marcel Proust*, vol. 22, 1972, p. 1373-1378.

LA ROCHEFOUCAULT, Gabriel, « Souvenirs et aperçus », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 69-76.

LACRETELLE (DE), Jacques, « Les clefs de l'œuvre de Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 198-203.

LE PICHON, Xavier, « Le Temps de Marcel Proust est le temps des géologues », in *Lire et relire Proust*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, pp. 31-53.

LERICHE Françoise, « Fluctuation des notions d'“originalité” et d'“artiste original” dans la genèse du roman proustien », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 117-130.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Marcel Proust analyste », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 172-178.

MATTIUSI, Laurent, « Entre terre et ciel : Proust et le double jeu de la métaphore », in *Métaphores et cultures : en mots et en images*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 157-174.

MAUREL-INDART, Hélène, « L'obsession de l'originalité ou la hantise du “copiateur” dans *Le Temps retrouvé* », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 65-77.

MAURIAC DYER, Nathalie, « Entre Esther et Rachel Avatars proustiens de la “belle Juive” », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 97-108.

MAUROIS, André, « Attitude scientifique de Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 162-165.

MORAND, Paul, « Notes », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 93-95.

NAKANO Chizu, « La naissance d'un héros impuissant à écrire », in *Proust sans frontières. 2*, [Marcel Proust 7], textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2009, pp. 163-184.

NATUREL, Mireille, « Déconstruire pour mieux reconstruire, les rapports nouveaux entre les choses », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 95-103.

—, « Proust et Flaubert : une question de vision », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 219-230.

ORTEGA Y GASSET, José, « Le temps, la distance et la forme chez Proust ; simple contribution aux études proustienne », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 267-279.

PASCO, Allan H., « Proust's reader and the voyage of self-discovery », in *Contemporary Literature*, Vol. 18, No 1 (Winter, 1977), University of Wisconsin Press, pp. 20-37.

REY, Pierre-Louis, « Proust, Stendhal et les "sensations de l'âme" », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 191-201.

—, « Les "louchonneries" de Proust », in *Proust sans frontières. 2*, [Marcel Proust 7] textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa, Caen, Minard, « Lettres Modernes », 2009, pp. 43-56.

RIMESTAD, Christian, « Extrait de deux chroniques (*Politiken* août 1920 et *Kobenhavn* juillet 1922) », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 284-286.

RIVIÈRE, Jacques, « Marcel Proust et l'esprit positif », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 179-187.

ROSEN, Elisheva, « Sur l'art de prendre position dans la Recherche », in *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*, sous la direction de Philippe Chardin, Nathalie Mauriac Dyer et Yuji Murakami, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Écritures », 2014, pp. 87-99.

SAKAMOTO, Hiroya, « Des compagnes napoléoniennes à la Première Guerre mondiale : résonances de *La Guerre et la Paix* dans *Le Temps retrouvé* », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 155-165.

SOUCY, Robert, « Proust's Aesthetic of Reading », in *The French Review*, Vol. 41, N°1 (octobre

1967), pp. 48-59.

—, « Bad Readers in the World of Proust », in *The French Review*, Vol. 44, N°4 (mars 1971), pp. 677-686.

SUR, Serge, « Les “je” proustiens », in *Lire et relire Proust*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014, pp. 139-166.

SUZUKI Michihiko, « Le “Je” proustien », in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 9, 1959, pp. 69-82.

TEYSSANDIER, Laurence, « M. de Charlus entre passé et modernité », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 239-251.

THIBAUDET, Albert, « Marcel Proust et la tradition française », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 130-139.

TRAZ (DE), Robert, « Note sur l'inconscient chez Marcel Proust », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 195-197.

TRUELLE, Jacques, « Marcel Proust juge ses personnages », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 96-99.

VALÉRY Paul, « Hommage », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 117-122.

VETTARD, Camille, « Proust et le temps », in *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1927, pp. 204-211.

WILLEMART, Philippe, « Le narrateur proustien questionne la psychanalyse », in *Nouvelles directions de la recherche proustienne [Marcel Proust 2]*, sous la direction de Bernard Brun, Paris/Caen, Minard, « Lettres modernes », 2000, pp. 215-231.

WOO, Tomoko B., « Les homosexuels en puissance : une étude génétique de la formation du personnage de Saint-Loup », in *Proust sans frontières. 2 [Marcel Proust 7] textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro, Kazuyoshi Yoshikawa*, Caen, Minard, « Lettres modernes », 2009, pp. 85-101.

—, « Proust et le XIX^e siècle selon ses critiques contemporains », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 61-73.

YOSHOKAWA, Kazuyoshi, « Originalité et idolâtrie artistique chez Proust », in *Originalités Proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, « Détours littéraires », 2010, pp. 35-45.

YUZAWA, Hidehiko, « “Les yeux du corps et ceux de la pensée” — de l'idéalisme schellingien à

la multiplicité de l'être », in *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle, tradition et métamorphose*, sous la direction de Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa, Pierre-Edmond Robert, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 141-153.

(c) Travaux critiques consacrés à l'œuvre d'André Gide.

i *Œuvres critiques.*

ANGLÈS, Auguste, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle revue française. 2, L'âge critique, 1911-1912*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1986, 620 p.

—, *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle revue française. 3, Une inquiète maturité, 1913-1914*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1986, 576 p.

CAZENTRE, Thomas, *Gide lecteur : la littérature au miroir de la lecture*, Paris, Kimé, 2003, 404 p.

GOULET, Alain, *André GIDE, Les Faux-Monnayeurs, Mode d'emploi*, Paris, SEDES, 1991, 289 p.

—, *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide*, Sainte-Foy-les-Lyon, Association des Amis d'André Gide, 1986, 673 p.

—, *Lire « Les Faux-monnayeurs »*, Paris, Dunod, 1994, 159 p.

KEYPOUR, David, *André Gide : écriture et réversibilité dans « Les Faux-monnayeurs »*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 261 p.

MARTIN DU GARD, Roger, « Notes sur André Gide », in *Œuvres complètes. II*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, pp. 1355-1423.

MASSON, Pierre ; WITTMANN, Jean-Michel, *Le Roman somme d'André Gide : Les Faux-monnayeurs*, Paris, PUF, « CNED », 2012, 198 p.

MASSON, Pierre, *Lire Les Faux-Monnayeurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 167 p.

MÉRON, Évelyne, *André Gide, aujourd'hui et plus que jamais. Et nunc manet in vobis.*, Paris, Classique Garnier, « Bibliothèque gidienne », N° 8, 2018, 222 p.

MOUTOTE, Daniel, *Réflexions sur Les Faux-monnayeurs*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », N° 25, 1990, 226 p.

—, *André Gide : esthétique de la création littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature moderne », N° 15, 1993, 199 p.

SCHNYDER, Peter, *Pré-textes : André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2001, 246 p.

WITTMANN, Jean-Michel, *Gide politique, essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Classique Garnier, 2011, 207 p.

ii *Articles critiques.*

ALIBERT, François-Paul, « Au hasard d'André Gide », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole,

1928, pp. 53-79.

ANGELET, Christine, « Ambiguïté du discours dans *Paludes* », in *Gide et la fonction de la littérature* [*André Gide 3*] textes réunis et présentés par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1972, pp. 85-96.

BARTHES, Roland, « Notes sur André Gide et son *Journal* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 13, N° 67, Montpellier, Centre d'études littéraires du XX^e siècle, 1985, pp. 85-105.

BERNARDINI (DI), Gian Luigi, « La parole gratuite et le rôle du lecteur », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 169-183.

BERTRAND, Stéphanie, « L'aphorisme dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 119-128.

BLANCHOT Maurice, « Gide et la littérature d'expérience », in *La Part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1949, pp. 208-220.

BOMPAIRE, François, « Quittes pour la peur ? Crise de la justice et crise de la fiction dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 81-95.

BOUVERET Andrée, « Contribution à une analyse structurale des *Faux-monnayeurs*, les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne. », in *Le Romancier* [*André Gide 7*], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1984, pp. 25-46.

CANCALON, Elaine, D., « La structure de l'épreuve dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [*André Gide 5*], sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1975, pp. 29-46.

—, « Création et destruction dans les récits d'André Gide », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [*André Gide 5*], sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1975, pp. 81-90.

—, « De Lafcadio à Bernard, l'adaptation de l'inadapté », in *Sur Les Faux-monnayeurs : acte du colloque international* [*André Gide 8*], Paris, Minard, Collection « Lettres modernes », 1988, pp. 75-85.

—, « Caricatures et caractères dans les romans de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours* [*André Gide 11*] textes réunis pas Alain Goulet et Pierre Masson, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1999, pp. 147-167.

CAZENTRE, Thomas, « Gide, la littérature et l'Histoire : l'avenir d'une illusion », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 200-222.

COPEAU, Jacques, « Remarques intimes en marge d'un portrait d'André Gide » in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 109-121.

CRÉMIEUX, Benjamin, « André Gide et l'art du roman », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 123-134.

DETHURENS, Pascal, « L'écriture entre essai et fiction dans *Les Faux-monnayeurs*, une poétique du vol », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours [André Gide 11]*, textes réunis par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1999, pp. 55-79.

FAY, Bernard, « Et le grain mourut », in *Les Précieux*, Paris, Librairie académique Perrin, 1966, pp. 49-81.

FROMENT, Lise, « André Gide, un classique “au second degré” ? », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 55-73.

GAY-CROSIER, Raymond, « Registres de l'ironie gidienne, le cas des *Faux-monnayeurs* », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels [André Gide 9], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1991, pp. 83-108.

GOULET, Alain ; MAILLARD, Claude, « Gide et Freud, et après... : Gide dans l'*Almanach Der Psychoanalyse* 1930 » in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 36, n° 157, 2008, pp. 33-48.

GOULET, Alain, « Les sept étapes de l'invention de la modernité selon Gide », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 468-487.

—, « Sur une figure obsédante, vers une origine de la création littéraire », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels [André Gide 9], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1991, pp. 47-60.

—, « Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ? », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 29-43.

—, « L'investissement autobiographique dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 47-58.

GUILLAUME, Isabelle, « André Gide et la tentation du roman d'aventure », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 334-362.

HOLDHEIM, Wolfgang, « *Les Faux-monnayeurs*, roman d'artiste », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international [André Gide 8]*, Paris, Minard, « Lettres modernes » 1988, pp. 86-93.

IRELAND, G. W., « Le jeu des “je” dans deux récits gidien », in *Perspectives contemporaines : actes du*

colloque André Gide, Toronto, 1975 [André Gide 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1979, pp. 69-80.

JALOUX, Edmond, « André Gide et le problème du roman », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 153-167.

—, « *Les Faux-monnayeurs* par André Gide », in *Les Nouvelles littéraires*, 13 février 1926, repris dans le *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 27, juillet 1975, pp. 9-15.

KRYSINSKI, Wladimir, « *Les Faux-monnayeurs* et le paradigme du roman européen autour de 1925 », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975* [André Gide 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1979, pp. 233-264.

LACHASSE Pierre, « Palimpseste “fin de siècle” », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 89-102.

LESTRINGANT, Frank, « Le fait divers dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 63-70.

LIGIER Christine, « Une paradoxale modernité : classicisme et ironie chez André Gide », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 363-377.

LINDER Loïs, « Le roman du roman », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [André Gide 5] sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1975, pp. 81-92.

LIOURE, Michel, « Le *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide et la conception du personnage », in *Construction/Déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, sous la direction de Françoise Lioure, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1993, pp. 17-37.

MAC ORLAN, Pierre, « André Gide et l'aventure », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 169-176.

MAHIEU Raymond, « *Les Faux-monnayeurs* un dossier à rouvrir », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 13, N° 68, Montpellier, Centre d'études littéraires du XX^e siècle, 1985, pp. 34-46.

—, « Lecteur imaginé, imaginaire de la lecture », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international* [André Gide 8], Paris, Minard, « Lettres modernes », 1988, pp. 133-148.

MALLET, Robert, « Gide, Corps et âme », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international* [André Gide 8], Paris, Minard, « Lettres modernes », 1988, pp. 19-25.

MARTIN DU GUARD, Roger, « Son “influence” », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole,

1928, pp. 177-183.

MASSON Pierre, « Des *Cahiers d'André Walter* aux *Faux-monnayeurs*. Le chemin qui mène à la modernité », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 225-241.

—, « *Les Faux-Monnayeurs* ou le mouvement perpétuel », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [*André Gide* 5], sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1975, pp. 47-60.

MAURY, Lucien, « Le bon sens dans l'œuvre d'André Gide », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 199-207.

MICHELET Valérie, « André Gide : un nouveau contrat de lecture au tournant du siècle », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 11-33.

MORAND, Paul, « André Gide voyageur », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 217-223.

MOULÈNES, Anne-Marie ; PATY, Jacques, « *Les Faux-Monnayeurs* ou l'œuvre sans objet », in *Sur « Les Faux-Monnayeurs »* [*André Gide* 5], sous la direction de Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1975, pp. 93-103.

MOUTOTE, Daniel, « *Le Journal*, matrice de l'œuvre ; essai sur la création littéraire d'André Gide », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international* [*André Gide* 8], Paris, Minard, « Lettres modernes », 1988, pp. 39-71.

NERSOYAN, H. J., « Signification religieuse des *Faux-monnayeurs* », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975* [*André Gide* 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1979, pp. 211-231.

OLIVER, Andrew, « Origines d'un texte / texte des origines *Si le grain ne meurt* et *Les Faux-monnayeurs*, la dialectique de la créativité », in *Sur « Les Faux-monnayeurs » : acte du colloque international* [*André Gide* 8], Paris, Minard, « Lettres modernes » 1988, pp. 149-164.

PRÉVOST, Jean, « André Gide critique », in *André GIDE*, Paris, Éditions du Capitole, 1928, pp. 235-246.

PRINCE, Gerald, « Narration et (dé)valorisation dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975* [*André Gide* 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Lettres Modernes, « Lettres Modernes », 1979, pp. 205-210.

ROBERTS-VAN OORDT, Christina H., « Gide et la fonction de la littérature d'après son *Dostoïevsky* », in *Gide et la fonction de la littérature* [André Gide 3], textes réunis et présentés par Claude Martin, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1972, pp. 67-81.

SAGAERT, Martine, « Remarques préalables à une étude des appendices gidiens ou pourquoi les regarder des plus près... », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 161-167.

SARTRE, Jean-Paul, « Gide vivant », in *Situations, IV*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 1964, pp. 85-89.

SAVAGE-LAVRUT, Sophie, « Présentation de lecteurs et pédagogie de la lecture dans les *soties* et *Les Faux-monnayeurs* », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours* [André Gide 11], textes réunis par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1999, pp. 81-104.

SONNENFELD, Albert, « Problématique de la lecture dans *L'Immoraliste* et *La Porte étroite* », in *Perspectives contemporaines : actes du colloque André Gide, Toronto, 1975* [André Gide 6], textes réunis et présentés par Jacques Cotnam, Andrew Oliver, et C. D. E. Tolton, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1979, pp. 107-128.

STEEL, David, « Gide et Freud » in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 77, n° 1, 1977, pp. 48-74.

—, « Silences et non-dits dans l'écriture de Gide », in *L'Écriture d'André Gide, 2 – méthode et discours* [André Gide 11], textes réunis par Alain Goulet et Pierre Masson, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1999, pp. 197-214.

—, « Les modernités de Gide ou Gide moderne d'emploi », in *Gide et la tentation de la modernité, actes du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 453-467.

WITTMANN, Jean-Michel, « "Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève." La réécriture gidienne, des études critiques aux fictions », in *André Gide & la réécriture, Colloque de Cerisy*, sous la direction de Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, pp. 267-277.

—, « Mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi » ? L'autonomie du lecteur et ses limites dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Lectures des Faux-Monnayeurs*, sous la direction de Franck Lestringant, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, pp. 19-27.

—, « Les personnages des *Faux-monnayeurs* ou la lutte pour la vie dans l'espace romanesque », in *André Gide, Les Faux-monnayeurs. Réécritures*. Paris, H. Baty-Delalande, 2013, pp. 38-52.

(d) Travaux comparatistes.*i Marcel Proust et Fiodor Dostoïevski.*• *Œuvres critiques.*

HADDAD-WOTLING, Karen, *L'Illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 1995, 581 p.

HASSINE, Juliette, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, 169 p.

PEJOVIC, Milivoje, *Proust et Dostoïevski, étude d'une thématique commune*, Paris, Librairie Nizet, 1987, 401 p.

• *Articles critiques.*

BACKÈS, Jean-Louis, « Le Dostoïevski du narrateur », in *Études proustiennes*, 1, Paris, Éditions Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », N° 6, 1973, pp. 95-107.

CHARDIN, Philippe, « Le Dostoïevski de *La Recherche* ou le côté années 50 d'un Dostoïevski des années 20 ; À propos de Proust lecteur de Dostoïevski », in *Roman 20-50 revue d'étude du roman du XX^e siècle*, N° 5, Arras, Presse de l'Université de Lille III, juin 1988, pp. 91-99.

ii Marcel Proust et André Gide.• *Œuvres critiques.*

MASSON Pierre, *André Gide & Marcel Proust. À la recherche de l'amitié*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2020, 138 p.

• *Articles critiques.*

FRAISSE, Luc, « La norme et l'écart : André Gide commentateur de Proust », in *Gide et la tentation de la modernité, acte du colloque international de Mulhouse, 25-27 octobre 2001*, réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, Paris, Éditions Gallimard, 2002, pp. 34-71.

iii Fiodor Dostoïevski et André Gide.

BACKÈS, Jean-Louis, « Numquid et tu, Dostoïevski ? », in « *Corydon* », « *Si le grain ne meurt* », « *Les Faux-monnayeurs* », regards intertextuels [André Gide 9], textes réunis par Claude Martin, Paris, Minard, collection « Lettres modernes », 1991, pp. 139-149.

(e) Travaux critiques sur la littérature russe.

BONAMOUR, Jean, « La littérature russe en France à la fin du XIX^e siècle : la critique française devant "l'âme slave" », in *Revue Russe n°6*, 1994. *LA RUSSIE et la FRANCE. Trois siècles de relations.* Actes du colloque organisé à Saint-Lô et à l'abbaye d'Hambye par le Conseil général de la Manche, les 17 et 18 septembre 1993, pp. 71-79.

- EVDOKIMOV, Michel, *Le Christ dans la tradition et la littérature russes*, Paris, Desclée, « Jésus et Jésus-Christ », N°67, 2007, 351 p.
- FREEBORN, Richard, *The Rise of the Russian Novel, Studies in the Russian Novel from « Eugene Onegin » to « War and Peace »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973, 289 p.
- GICHKINA, Anna, *Eugène-Melchior de Vogüé ou comment la Russie pourrait sauver la France*, Paris, L'Harmattan, « série XIX^e siècle », 2018, 393 p.
- MISKY, D. S., *Histoire de la littérature russe, des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 1969, 615 p.
- RJÉOUTSKI, Vladislav, « Elena Gretchanaia, « Je vous parlerai la langue de l'Europe... », La francophonie en Russie (XVIIIe-XIXe siècles) », in *Cahiers du monde russe* 55/3-4, 1 juillet 2014, pp. 366-370.
- SIMMONS Ernest J., *Introduction to Russian realism*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, 275 p.
- SOKOLOGRORSKY, Irène, « La France et le français dans la culture russe », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N° 52, pp. 13-21.
- VOGÜÉ (DE), Eugène-Melchior, *Le Roman russe*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, 652 p.

(f) Autres travaux critiques.

i *Œuvres critiques.*

- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Édition du Seuil, 2007, 437 p.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1953, 65 p.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, « Point littérature », 1982, 105 p.
- , *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, 167 p.
- BLOCH, Béatrice, *Le Roman contemporain, liberté et plaisir du lecteur, Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute...*, Paris, L'Harmattan, « Littérature », 1998, 227 p.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965, 455 p.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 261 p.
- , *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Édition du Seuil, collection « Poétique », 1981, 311 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième république des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 381 p.
- DECOUT, Maxime, *En toute mauvaise foi, sur un paradoxe littéraire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, 190 p.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1996, 190 p.

—, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le livre de poche, Grasset, 1985, 315 p.

—, *L'Œuvre ouverte*, Poitiers, Édition du Seuil, 1965, 314 p.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, 273 p.

—, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2004, 132 p.

GINZBURG, Carlo, *À distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 2001, 248 p.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, « Pluriel », 1985, 351 p.

GRACQ, Julien, *En Lisant en écrivant*, in *Œuvres complètes. 2*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, pp. 553-768.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque, un essai du texte (1870-1880) ; un essai de constitution de sa théorie*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, 428 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard, « tel », 1978, 333 p.

JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, 236 p.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 270 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1975, 354 p.

MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de minuit, « Critique », 1978, 143 p.

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2009, 346 p.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1986, 316 p.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, 539 p.

RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 213 p.

RIVIÈRE, Jacques, *Études : L'œuvre critique de Jacques Rivière à La Nouvelle Revue Française (1909-1924)*, Paris, Éditions Gallimard, « Cahiers de la NRF », 1999, 630 p.

—, *Le Roman d'aventure*, Paris, Édition des Syrtes, 2000, 120 p.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 2006, 194 p.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2018, 274 p.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, « Quarto », 2007, 1755 p.

—, *Réflexions sur le roman*, Paris, Éditions Galimard, 1938, 257 p.

TOMKO, Michael, *Beyond the Willing Suspension of disbelief : poetic faith from Coleridge to Tolkien*, London, Bloomsbury, « New Directions in Religion and Literature », 2016, 171 p.

VALÉRY, Paul, *Tel Quel I*, in *Œuvres. 3*, Paris, Le livre de poche, « Pochothèque », 2016, pp. 169-301.

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.

ii Articles critiques.

AUDET, René, « Le récit en régime de diffraction. Dispersion discursive et autorité », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 49-61.

BARON, Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 295-310.

BARTHES, Roland, « Écrire la lecture », in *Œuvres complètes. Tomes II, 1966-1973*, Paris, Édition du Seuil, 1994, pp. 961-963.

—, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, Paris, Édition du Seuil, 1994, pp. 491-495.

—, « Pour une théorie de la lecture », in *Œuvres complètes. Tome II, 1966-1973*, Paris, Édition du Seuil, 1994, pp. 1455-1456.

—, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 7-33.

BAUDELLE, Yves, « Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomastique dans le roman contemporain (1990-2010) », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 25-47.

BESSIÈRE, Jean, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 279-294.

BILOUS, Daniel, « L'imitation : un rapport ambigu à l'autorité du modèle », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavaille, Marie Paule de Weerd-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 221-236.

BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue », in *Poétique du récit* sous la direction de Gérard

Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 85-113.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de, Paris, Éditions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 66-82.

CHARDIN, Philippe, « L'autorité perdue puis retrouvée de la science chez Flaubert, chez Musil et chez Proust », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 97-111.

COHN, Dorrit, « Métalepse et mise en abyme », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 121-130.

DE SANTIS, Cristiana, « Autorité et langage : études et réflexion dans l'ensemble culturel italien », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 59-80.

DETHURENS, Pascal, « De l'autorité herméneutique. L'épineux partage de l'autorité interprétative dans *Panique à la Scala* de Dino Buzzati », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 249-267.

ECO, Umberto, « James Bond : une combinatoire narrative », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 83-99.

FLUDERNIK, Monika, « Changement de scène et mode métaleptique », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 73-94.

FORTIER, Frances ; MERCIER, Andrée, « Introduction », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 7-21

—, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 333-355.

GAVOILLE, Élisabeth, « Présentation », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 9-18.

—, « *Auctor et auctoritas* : le paradigme latin de "l'instauration discursive" », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerdt-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 21-38.

GENETTE, Gérard, « De la figure à la fiction », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous

la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 21-35.

—, « Frontière du récit », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 158-169.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 34-65.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit* sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 115-180.

JEANDILLOU, J. F., « *All is true*. Polyphonie argumentative et raisonnement par autorité », in *L'Autorité dans le monde des lettres*, sous la direction de Élisabeth Gavoille, Marie Paule de Weerd-Pilorge et Philippe Chardin, Paris, Édition Kimé, 2015, pp. 237-248.

KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit* sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 59-84.

KINDT, Tom, « L'art de violer le contrat ; une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 167-178.

LANGEVIN, Francis, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 207-133.

MAURIAC, François, « Le roman », in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes. II*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 749-773.

—, « Le romancier et ses personnages », in *Œuvres romanesques et théâtrales complètes. II*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, pp. 837-880.

PIER, John ; SCHAEFFER, Jean-Marie, « La métalepse, aujourd'hui », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 7-15.

RABAU, Sophie, « Ulysse à côté d'Homère, Interprétation et transgression des frontières énonciatives », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 58-72.

RANDALL, Marylin, « La métalepse incertaine et le lecteur comme victime. *Gros mots* de Réjean

Ducharme et *Hier* de Nicole Brossard », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 143-157.

RIVIÈRE, Jacques, « Alain Fournier », in Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Gallimard, « folio », 2009, pp. 331-412.

ROMAIN, Jules, « Aperçu de la psychanalyse », in *La Nouvelle Revue Française, Revue mensuelle de littérature et de critique*, tome XVIII, Paris, 1922, pp. 5-20.

RYAN, Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 203-223.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Métalepse et immersion fictionnelle », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 323-334.

SCHMID, Wolf, « La métalepse narrative dans la construction du formalisme russe », in *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 189-202.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *L'Analyse structurale du récit*, sous la direction de Roland Barthes, Paris, Editions du Seuil, « Communications » 8, 1981, pp. 131-157.

VALÉRY, Paul, « Littérature », in *Cahiers. II*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1143-1242.

XANTHOS, Nicolas, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », in *La Transmission narrative : modalité du pacte romanesque contemporain*, sous la direction de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, pp. 111-125.

(g) *Essais philosophiques et littéraires.*

NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio plus philosophie », 2009, 126 p.

—, *Crépuscule des idoles*, Paris, GF Flammarion, 2005, pp. 115-304.

PASCAL, Blaise, *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, Classique Garnier, « Classiques jaunes », 2011, 801 p.

RANCIÈRE, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, 77 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 183 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », 1956, 151 p.

SARTRE, Jean-Paul, « M. François Mauriac et la liberté », in *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 36-57.

—, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Conférence sur l'éthique ; Remarques sur le « rameau d'or » ; Cours sur la liberté de la volonté*, traduction de Jean-Pierre Cometti, Gérard Granel et Élisabeth Rigal, Paris, Édition T.E.R., « philosophica III », 2001, 73 p.

Index.

- ABE Koji, 410, 412, 555, 558
 ALBARET Céleste, 65, 487
 ANGLÈS Auguste, 13, 190
 AUBERT, 345
 BACKÈS Jean-Louis, 14, 15, 16, 28, 31
 BAKHTINE Mikhaïl, 19, 26, 27, 28, 46, 487,
 492, 506, 507, 508, 510, 511, 515, 518, 520,
 675
 BALZAC (de) Honoré, 9, 12, 16, 18, 20, 34,
 35, 36, 59, 74, 124, 221, 233, 234, 238, 239,
 242, 249, 280, 285, 286, 354, 375, 475, 490,
 500, 507, 522, 556, 565, 593, 594, 596, 614,
 615, 621, 624, 625, 665, 736
 BARDÈCHE Maurice, 131, 135, 139, 186,
 270, 271, 351, 476, 648, 678
 BARON Christine, 296, 682
 BARONI Raphaël, 25, 37, 127, 132, 391, 424,
 731, 736
 BARTHES Roland, 22, 41, 42, 128, 192, 220,
 221, 228, 307, 319, 328, 429, 491, 528, 530,
 531, 549, 583, 588, 670, 703
 BELKNAP Robert, 27, 28, 111, 140, 204,
 214, 242, 397, 426, 467, 479
 BENJAMIN Walter, 284, 385
 BERNARDINI (di) Gian Luigi, 464
 BIRD Robert, 594
 BLANCHOT Maurice, 358
 BLOCH Béatrice, 66, 71, 145, 172, 214, 215,
 218, 227, 342, 343, 344, 353, 358, 376, 387,
 400, 439, 569, 601, 655
 BOLLE Louis, 135
 BOMPAIRE François, 545, 546, 548
 BOOTH Wayne C., 8, 24, 25, 42, 212, 217,
 229, 295, 391, 467, 494, 501, 531, 539, 592,
 606, 673
 BOUILLAGUET Annick, 74
 BOULENGER Jacques, 493
 BOULGAKOV Serge, 499, 519
 BOUVERET André, 33, 77, 91, 114, 201,
 465, 514
 BRÉE Germaine, 400, 501
 BRUN Louis, 43, 186, 631
 BUTOR Michel, 112, 218, 465
 BUZINA Tatyana, 381
 CADOT Michel, 133
 CANCELON Elaine D., 69, 97, 98, 301, 490
 CATTEAU Jacques, 20, 28, 42, 144, 184, 254,
 267, 283, 297, 418, 479, 480, 486, 487, 492,
 511, 512, 516, 519, 520, 532, 562, 563, 584,
 609, 643, 674, 676, 682, 719
 CAZENTRE Thomas, 16, 20, 21, 31, 224,
 240, 315, 441, 442, 539, 558, 587, 588, 702,
 726
 CHARDIN Philippe, 29, 43, 235, 494, 530,
 534, 690, 720
 CHAUDIER Stéphane, 145, 564
 CHESTOV Léon, 245, 246, 265, 268, 611,
 697
 CHRISTA Boris, 409
 CLARAC Pierre, 223
 COHN Dorrit, 24, 46, 108, 112, 196, 198,
 203, 260, 328, 487, 492, 501, 667
 COMPAGNON Antoine, 268, 557
 CRÉMIEUX Benjamin, 43, 139, 581
 CURTIUS Jean-Louis, 271
 DAUDET Lucien, 227, 556
 DÉCAUDIN Michel, 14
 DESCOMBES Vincent, 502, 644, 663, 671,
 700, 706
 DESJARDINS Paul, 83
 DETHURENS Pascal, 360, 548
 DREYFUS Robert, 397, 488, 600, 632
 DU BOS Charles, 223
 ECO Umberto, 8, 22, 23, 41, 43, 85, 108, 128,
 248, 250, 276, 277, 295, 362, 363, 375, 376,
 391, 392, 404, 407, 424, 429, 485, 583, 592
 ELLISON David R., 43, 215, 284, 299, 383,
 481, 586
 EVDOKIMOV Michel, 78, 241, 267, 277,
 278, 344, 345
 FEUER MILLER Robin, 27, 126, 532, 534,
 592
 FINAS Lucette, 264, 354, 707
 FLAUBERT Gustave, 12, 23, 74, 221, 223,

- 358, 506, 615, 667, 673
 FORTIER Frances, 194, 681
 FOSCA Frances, 587
 FRAISSE Luc, 14, 17, 21, 31, 134, 139, 141, 197, 209, 235, 278, 281, 284, 285, 286, 290, 291, 313, 323, 346, 420, 421, 433, 449, 476, 494, 570, 592, 600, 670, 691, 699, 707, 721
 FREEBORN Richard, 195
 FREUD Sigmund, 298, 301, 486, 487, 563, 633, 634
 GAVOILLE Élisabeth, 530
 GAY-CROSIER Raymond, 261, 702
 GENETTE Gérard, 25, 34, 59, 202, 203, 296, 301, 345, 673
 GHÉON Henri, 9, 47, 397, 410, 574, 601, 625, 648, 676, 722
 GINZBURG Carlo, 24, 71, 263, 264, 268, 291, 296
 GIRARD René, 363
 GOULET Alain, 32, 49, 300, 478, 634
 GRACQ Julien, 480, 560
 GREIMAS Algirdas Julien, 406
 GRIVEL Charles, 107
 GROSSMANN Léonid, 12, 20, 46, 593, 609
 HADDAD-WOTLING Karen, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 45, 68, 178, 179, 180, 191, 197, 203, 246, 251, 256, 258, 268, 283, 341, 407, 426, 432, 470, 481, 521, 569, 594, 613, 627, 660
 HAMON Philippe, 25, 50, 51, 70, 71, 138, 139, 189, 485, 506
 HASSINE Juliette, 16, 17, 29, 268, 421, 553, 566, 585, 724
 HENNEQUIN Émile, 50, 456, 620
 HOLDHEIM Wolfgang, 505
 HOLLAND Kate, 540
 IFRI Pascal, 30, 124, 369, 385, 388, 419, 439, 446, 463, 464, 473, 537, 565, 592, 735
 IRELAND G. W., 129, 217, 301
 JACKSON Robert Louis, 27, 283, 425
 JACOBÉE Éric, 345
 JALOUX Edmond, 137, 148, 164, 181, 274, 315, 495, 589, 618, 634, 681, 703, 709, 729, 730
 JAUSS Hans Robert, 17, 21, 22, 41, 238, 248, 249, 274, 275, 276, 281, 285, 506, 549, 550, 555, 560, 568, 569, 571, 582, 583, 585
 JONES Malcolm, 27, 507, 512, 594
 KASELL Walter, 30, 214, 257, 258, 290, 385, 432, 433
 KAYSER Wolfgang, 25, 673
 KEYPOUR David, 33, 91, 120, 121, 238, 262, 280, 294, 358, 428, 482, 483, 489, 496, 510, 513, 537, 548, 673, 680, 703
 KINDT Tom, 108, 109, 115
 KLIMOV Alexis, 711
 KRYSINSKI Wladimir, 33, 34, 301, 454, 606
 LAWRENCE D. H., 486
 LEATHERBARROW W.J., 72
 LEJEUNE Philippe, 198, 496
 LÉONTIEV Konstantin, 499
 LERICHE Françoise, 346, 521
 LESTRINGANT Franck, 32, 545
 LIGIER Christine, 273, 286, 318
 LIOURE Michel, 34, 187, 189
 MADAULE Jacques, 20, 382, 383, 426, 499, 585, 643
 MAHIEU Raymond, 34, 49, 428, 442, 443, 728, 729
 MALLET Robert, 324, 325
 MARIN Louis, 7, 9, 41, 126, 285
 MARTIN DU GARD Roger, 267, 375, 489, 577, 672
 MARTIN-CHAUFFIER Louis, 312, 492
 MASSON Pierre, 17, 32, 76, 91, 99, 114, 120, 201, 216, 315, 348, 364, 423, 464, 477, 494, 546, 549, 568, 580, 581, 652
 MATTIUSSI Laurent, 345
 MAUREL-INDART Hélène, 223
 MAURIAC DYER Nathalie, 235, 258, 421, 427
 MAURIAC François, 108, 130, 186, 187, 235, 258, 410, 421, 427, 503, 573, 683
 MICHELET Valéry, 21, 32, 537, 568
 MISKY D. S., 417
 MORAND Paul, 251, 270, 337
 MOTCHOULSKI Konstantin Vasil'evič, 20, 28, 123, 133, 140, 233, 252, 265, 289, 293, 405, 406, 499, 555, 675
 MOULÈNES Anne-Marie, 293
 MOUTOTE Daniel, 18, 31, 32, 33, 36, 147, 165, 175, 188, 423, 428, 496, 554, 568, 581, 589, 590, 702, 726, 728, 729
 MULLER Marcel, 30, 118, 196, 199, 351, 576
 NERSOYAN H. J., 504
 NIETZSCHE Friedrich, 294, 319, 320, 341, 343, 623
 OENNING THOMPSON Diane, 628, 629
 ONIMUS Jean, 14
 ORTEGA Y GASSET José, 146, 677
 PASCAL Blaise, 168, 188, 248, 568, 684, 685, 686, 694, 702, 711

- PASCO Allan H., 30, 284, 292, 314, 315, 345, 537, 707, 724
 PATRON Sylvie, 212
 PATY Jacques, 293
 PICARD Michel, 7, 8, 23, 26, 107, 127, 128, 129, 230, 235, 281, 302, 303, 307, 454, 490, 533, 560, 586
 PICON Gaëtan, 95, 247, 268, 347, 384, 426, 494, 577, 633
 PRINCE Gérald, 38
 RAIMOND Michel, 7, 12, 14, 18, 19, 21, 35, 39, 41, 50, 221, 295, 416, 505, 620, 621, 673, 681
 RANCIÈRE Jacques, 360
 REY Pierre Louis, 227
 RIFFATERRE Michael, 406
 RIMESTAD Christian, 557
 RIVIÈRE Jacques, 10, 18, 21, 48, 130, 131, 156, 167, 170, 189, 190, 192, 240, 256, 270, 271, 298, 299, 301, 419, 535, 536, 537, 576, 577, 590, 633, 666, 667, 674, 678, 679, 683
 ROBBE-GRILLET Alain, 14, 127, 248, 606, 641, 736, 737, 738
 ROGERS Brian G., 119
 ROSEN Elisheva, 235
 ROUSSET Jean, 156, 239, 240, 242, 404, 405, 412
 SARRAUTE Nathalie, 13, 50, 77, 143, 159, 169, 170, 171, 189, 191, 218, 229, 287, 303, 555, 633, 658, 662, 726, 736, 737
 SARTRE Jean-Paul, 108, 130, 163, 285, 519, 573, 670
 SAVAGE-LAVRUT Sophie, 32, 131, 272, 274, 379, 415, 422, 436, 437, 442, 443, 464, 465, 538, 559, 568
 SCHNEIDER Michel, 128, 494
 SCHNYDER Peter, 17, 18, 285
 SIMMONS Ernest J., 12, 20, 593
 SOUDAY Paul, 129, 148, 186, 188, 346, 493, 494
 STEEL David, 34, 357, 358, 359, 400, 402, 404, 538, 539, 634
 SULEIMAN Susan Rubin, 9, 454, 484
 SUR Serge, 557
 SUZUKI Michihiko, 587, 590, 591
 TADIÉ Jean-Yves, 74, 103, 104, 124, 145, 146, 157, 162, 175, 178, 179, 180, 197, 256, 259, 347, 356, 363, 364, 385, 400, 412, 470, 487, 488, 493, 494, 522, 558, 564, 586, 625, 678
 THIBAUDET Albert, 45, 78, 79, 136, 191, 221, 238, 347, 348, 375, 590
 TODOROV Tzvetvan, 25, 108, 111, 113, 114, 484, 673
 TOMKO Michael, 23, 127, 275
 VALÉRY Paul, 39, 42, 229, 287, 296, 308, 347, 428, 454, 490, 539, 582, 590, 621, 622, 673
 VAN DER ENG Jan, 143, 144, 145, 162, 166, 175, 511, 519, 534, 594, 609, 623, 669
 VIVAS Eliseo, 594
 WIGZELL Faith, 72
 WILLEMART Philippe, 631
 WITTGENSTEIN Ludwig, 342, 344, 346, 349
 WITTMANN Jean-Michel, 32, 114, 120, 174, 386, 428, 464, 505, 523, 538, 559, 566, 580, 683
 WOO Tomoko B., 186
 ZÉRAFFA Michel, 35, 180, 249, 346, 475, 484, 493, 621, 623, 625, 654, 658, 666, 682
 ZWEIG Stephan, 609

Table des matières.

<u>Remerciements.....</u>	<u>3</u>
<u>Abréviations utilisées.....</u>	<u>5</u>
<u>Introduction.....</u>	<u>6</u>
<u>PARTIE I) L'AMBIGUÏTÉ COMME STRATÉGIE NARRATIVE.....</u>	<u>37</u>
Chapitre A) Un début conventionnel rassurant.....	39
1) <u>Titre et intrigue initiale.....</u>	<u>41</u>
2) <u>D'apparents types littéraires.....</u>	<u>47</u>
(a) <i>Les éléments traditionnels renvoyant à des « personnages-types ».....</i>	<i>49</i>
i La position sociale.....	49
ii « Portraits » et éléments physiques.....	56
iii Les noms.....	67
iv Des caractères schématiques.....	74
(b) <i>De l'usage de l'intertextualité comme typologie.....</i>	<i>82</i>
i Les protagonistes face aux modèles littéraires.....	83
ii Des personnages-acteurs jouant un rôle conventionnel.....	90
(c) <i>L'influence de l'opinion des personnages sur autrui.....</i>	<i>97</i>
3) <u>Un narrateur à la position claire.....</u>	<u>104</u>
(a) <i>Analyse du pacte narratif à l'ouverture de l'œuvre.....</i>	<i>105</i>
(b) <i>Des entorses au pacte initial non prises en compte par le lecteur.....</i>	<i>112</i>
(c) <i>La mise en place de suspens, une promesse de résolution.....</i>	<i>118</i>
Chapitre B) Le piège se referme.....	127
1) <u>Le changement du sujet.....</u>	<u>129</u>
2) <u>La modification du personnel romanesque : l'éclatement des types.....</u>	<u>135</u>
(a) <i>Le renouvellement du personnel romanesque (disparitions, apparitions).....</i>	<i>136</i>
(b) <i>Il faut se méfier des apparences : le changement physique des personnages.....</i>	<i>140</i>
i Le flou des descriptions.....	140
ii La mystification du portrait.....	145
iii Des changements physiques importants.....	150

(c)	<i>L'incertitude des caractères : l'éloquence de l'acte face à l'analyse psychologique.....</i>	155
i	Une obscure intériorité.....	156
ii	L'importance de l'acte.	171
3)	<u>L'instabilité narrative.....</u>	188
(a)	<i>La rupture du pacte de lecture : trahison injustifiée de la posture initiale du narrateur.</i>	188
(b)	<i>L'impossible identification de la position du narrateur : la mise en question de la valeur du récit.</i>	199
(c)	<i>Un narrateur indigne de confiance : quand la subjectivité altère le récit.</i>	208
Chapitre C) Quel est le but de cette lecture labyrinthique ?		215
1)	<u>Se dresser contre une littérature de convention.....</u>	216
(a)	<i>La critique des « formules » littéraires.....</i>	216
i	Considérations des auteurs.	217
ii	Des critiques mises en scène au sein des romans.....	219
(b)	<i>La critique du lecteur passif face à un imaginaire romanesque conventionnel.</i>	224
(c)	<i>La critique du choix de l'imaginaire romanesque au détriment de la vie réelle.</i>	232
i	Considérations des auteurs.	233
ii	Des critiques mises en scène au sein des romans.....	235
iii	Le rejet de la réalité au profit de ces schémas romanesques dans les romans de notre corpus.	239
2)	<u>Destruction des attentes romanesques codifiées.</u>	243
(a)	<i>La mise en place de fausses pistes.</i>	244
(b)	<i>Susciter l'« étrangeté » (l'angoisse devant l'inconnu).</i>	257
(c)	<i>Le dépassement de l'horizon d'attente.....</i>	269
i	La dangereuse force de l'habitude.	270
ii	Le rejet de l'habitude : la rupture de l'horizon d'attente du lecteur.....	273
3)	<u>L'enjeu de l'ambiguïté romanesque : l'instauration d'une lecture active.....</u>	280
(a)	<i>Sortir des sentiers battus : la lecture comme voyage.</i>	281
(b)	<i>L'abandon de la willing suspension of disbelief.</i>	288
<u>PARTIE II) L'AMBIGUÏTÉ TEXTUELLE.....</u>		297
Chapitre A) La nécessité de dépasser le langage.		299
1)	<u>Le langage, un moyen d'expression insatisfaisant.....</u>	299
(a)	<i>Des mots au sens dénaturé.....</i>	299

(b)	<i>Un matériau trop épais.</i>	311
(c)	<i>Un réseau de sens toujours en construction.</i>	319
2)	<u>La recherche de stratégies de contournement.</u>	333
(a)	<i>Un style évocateur : la force de l'à-peu-près et de la description imagée.</i>	334
(b)	<i>Le recours à la fiction.</i>	340
(c)	<i>Le silence et le non-dit.</i>	345
Chapitre B) La lecture comme invitation à l'action.		353
1)	<u>Un investissement forcé.</u>	353
(a)	<i>La mise au défi du lecteur par le narrateur : la programmation d'un comportement de lecture.</i> ..	355
(b)	<i>L'invitation à faire un choix.</i>	367
i	<i>Les hypothèses positives.</i>	367
ii	<i>Les hypothèses multiples.</i>	372
iii	<i>La négation d'hypothèse.</i>	378
(c)	<i>Les espaces blancs du texte.</i>	381
2)	<u>L'avènement du lecteur-détective.</u>	395
(a)	<i>La rétrolecture.</i>	396
(b)	<i>L'exercice de l'esprit critique.</i>	406
(c)	<i>Des éléments laissés non résolus : l'ouverture du récit.</i>	414
3)	<u>L'opportunité d'une lecture métaromanesque :</u>	419
(a)	<i>Des éléments incarnant l'œuvre et le processus de lecture.</i>	420
(b)	<i>Des personnages incarnant de bons et de mauvais lecteurs.</i>	427
(c)	<i>Des personnages qui reflètent l'évolution du lecteur.</i>	433
Chapitre C) L'absence de voix dominante.		444
1)	<u>Le narrateur comme principe d'incertitude.</u>	445
(a)	<i>Un double du lecteur.</i>	445
i	<i>Un narrateur en retrait face à l'action.</i>	445
ii	<i>Un narrateur ému de son propre récit.</i>	448
iii	<i>L'instauration d'un dialogue avec le lecteur.</i>	452
(b)	<i>Le maître du récit.</i>	456
i	<i>Un être de savoir.</i>	456
ii	<i>L'ordonnateur du récit.</i>	458
iii	<i>Un guide pour le lecteur.</i>	461

(c)	<i>Une figure double</i>	463
	i Une force de suggestion non assumée.....	463
	ii Une voix néanmoins influente.....	468
2)	<u>La recherche infructueuse d'une voix stable</u>	474
(a)	<i>Les tentatives pour distinguer la voix de l'auteur</i>	474
(b)	<i>La prise de position des auteurs contre cette identification</i>	480
(c)	<i>Des personnages dignes de confiance ?</i>	486
3)	<u>La confusion polyphonique</u>	495
(a)	<i>Qu'est-ce que la polyphonie ?</i>	496
(b)	<i>Les techniques narratives permettant la polyphonie</i>	497
	i L'équivalence de la voix du narrateur et de celles des autres protagonistes.....	497
	ii Le changement de focalisation dans le récit.....	500
	iii L'usage de documents extérieurs.....	504
(c)	<i>L'absence de hiérarchie entre les voix des protagonistes et les idées développées</i>	507

PARTIE III) UNE MANIPULATION PARADOXALE..... 516

Chapitre A) La liberté du lecteur..... 518

1)	<u>La mort (« volontaire ») de l'auteur</u>	518
(a)	<i>La disparition organisée de l'auteur</i>	519
(b)	<i>L'image de la justice faussée</i>	527
2)	<u>Le perpétuel renouvellement de la lecture</u>	537
(a)	<i>La modification de la lecture en fonction de l'expérience</i>	538
	i Le conditionnement de la réception par l'expérience passée.....	538
	ii La modification d'une interprétation grâce à une nouvelle expérience.....	542
(b)	<i>Une interprétation particulière à chacun</i>	547
3)	<u>L'expérience intersubjective du lecteur</u>	557
(a)	<i>La force de l'intersubjectivité</i>	558
(b)	<i>Des « classiques » intemporels ?</i>	569

Chapitre B) Un enjeu didactique..... 579

1)	<u>Une nouvelle conception du réalisme et de la réalité</u>	579
(a)	<i>La critique d'une littérature inspirée de la pensée « réaliste »</i>	580
(b)	<i>L'interrogation du concept de réalité : vers une nouvelle définition du réalisme ?</i>	593

2)	<u>Une nouvelle pratique de la psychologie.....</u>	<u>606</u>
(a)	<i>La critique d'une psychologie littéraire simpliste.....</i>	<i>607</i>
i	Le refus du schématisme psychologique des types romanesques.....	608
ii	La moquerie de la science psychologique.....	614
(b)	<i>Les personnages à l'épreuve de tout système.....</i>	<i>622</i>
i	L'impossibilité de prévoir les personnages.....	623
ii	La folie, explication simpliste d'une vérité humaine authentique.	627
(c)	<i>Comprendre et expliquer l'homme : un rêve impossible ?.....</i>	<i>638</i>
i	L'incapacité de l'homme à connaître la nature humaine.	639
ii	Une connaissance nécessairement superficielle de l'homme.....	644
iii	Un être en constante évolution.....	648
3)	<u>Une nouvelle conception de l'objectivité.....</u>	<u>653</u>
(a)	<i>Le leurre de l'objectivité.</i>	<i>653</i>
(b)	<i>La subjectivité comme fondement d'une nouvelle idée de l'objectivité.....</i>	<i>660</i>
Chapitre C) Une manipulation formatrice d'une nouvelle pratique de lecture.....		670
1)	<u>Le dépassement du doute grâce au « leap of faith ».....</u>	<u>670</u>
(a)	<i>Les protagonistes et la foi : inhabiles, demi-habiles, habiles.</i>	<i>671</i>
(b)	<i>La nécessité du doute dans le leap of faith.</i>	<i>681</i>
(c)	<i>Oser le leap of faith.</i>	<i>690</i>
2)	<u>La lecture, fruit d'une croyance individuelle.....</u>	<u>697</u>
(a)	<i>Dostoïevski : la puissance du cœur sur la raison.</i>	<i>698</i>
(b)	<i>Proust : la nécessité de la recherche personnelle.....</i>	<i>706</i>
(c)	<i>Gide : une intime connaissance.....</i>	<i>711</i>
<u>Conclusion.....</u>		<u>719</u>
<u>Bibliographie.....</u>		<u>726</u>
<u>Index.....</u>		<u>753</u>