



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Comme Dostoïevski raconterait une vie

How Dostoevsky would tell a life

Autor: Gérard Bensussan

Edição: RUS Vol. 12. Nº 18

Data: Abril de 2021

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.181608>



Comme Dostoïevski raconterait une vie

Gérard Bensussan*

Résumé: Les œuvres de Proust et de Dostoïevski, au-delà des différences qui les marquent, en particulier sur le monde, avec ou sans Dieu, sur la différence de statut des narrateurs et sur l'intériorité, partagent un trait essentiel: les personnages, les situations, les intrigues qui les nouent n'y sont jamais présentés selon un principe de causalité qui en permettraient l'explication psychologique, mais dans l'ordre de leurs perceptions diffractées par les récits et les impressions des protagonistes, et dans le sens de leurs illusions, de leurs croyances, de leurs certitudes, c'est-à-dire dans leurs vies mêmes telles que les raconte Dostoïevski, et qui suscitait l'admiration de Proust. Deux questions philosophiques majeures sont ainsi mises en jeu selon des modalités proprement romanesques: qu'en est-il de la vérité, qu'en est-il du réel?

Abstract: The works of Proust and Dostoevsky – beyond the differences that mark them, in particular about a world with or without God, about the difference in the status of the narrator, and regarding interiority – share an essential trait: the characters, the situations, the intrigues that bind them together are never presented according to a principle of causality, which would allow a psychological explanation, but in the order of their perceptions diffracted by the narratives and impressions of the protagonists, and in the sense of their illusions, their beliefs, their certainties, that is to say in their very lives, as Dostoevsky tells them, which is what aroused the admiration of Proust. Two major philosophical questions are thus brought into play in properly romantic terms: what about the truth, what about the real?

Mots-clés: Amour; Corps; Écriture; Événement; Mensonge; Mystère; Philosophie; Réalité; Roman; Subjectivité; Vérité

Keywords: Love; Body; Writing; Event; Lie; Mystery; Philosophy; Reality; Novel; Subjectivity; Truth

* Professeur à l'Université de Strasbourg, Strasbourg, France, et chercheur aux Archives Husserl de Paris de l'École Normale Supérieure. Spécialiste de l'idéalisme classique allemand et de la philosophie juive, il fut à l'initiative de la fondation du Parlement des philosophes de Strasbourg. Membre de plusieurs centres de recherches en France et à l'étranger, ses domaines de travail et de recherche sont la philosophie allemande et ses relations à la pensée juive de langue allemande d'une part; et d'autre part à la philosophie contemporaine, en particulier française. E-mail : gerard.bensussan@sfr.fr

Je voudrais commencer par m'expliquer sur l'objet du présent texte, soit «Proust et Dostoïevski », l'expression qui lui donne son titre étant une citation du premier à propos du second. «Proust et Dostoïevski »: les usages de la conjonction de coordination *et* sont si multiples et divers que, sous un tel intitulé, on peut attendre des choses très différentes. Je commencerai par indiquer ce que je ne ferai pas. Je n'entreprendrai pas une étude comparée des deux grands écrivains, de leurs esthétiques, de leur styles, ou pire encore de leurs intentions littéraires, par des esquisses de rapprochements successifs. Pour des raisons de méthode d'abord, parfaitement dites par Nietzsche dans le *Gai Savoir*: «qui veut s'entremettre entre deux penseurs résolus est marqué de médiocrité: il n'a pas l'œil pour discerner ce qui ne se produit qu'une fois; le fait de ne voir que des ressemblances et de tout égaliser est caractéristique d'une faible vue». On retrouve un propos très voisin sous la plume de Valéry: «ce n'est qu'un jeu pour l'amateur de symétries historiques, c'est-à-dire imaginaires, que de démontrer que ... deux figures littéraires sont des figures semblables».¹

Je ne vais donc ici ni «m'entremettre» entre Proust et Dostoïevski ni jouer le «jeu» de la «symétrie» imaginaire. J'ajoute une circonstance personnelle. Si je suis un lecteur ancien, constant et fidèle de Dostoïevski, je n'ai jamais écrit sur son œuvre et n'y ai pas de compétences particulières. Mais au-delà de ce motif contingent, il y a une question que je voudrais essayer de poser positivement, si je puis recourir à pareille redondance. Je m'arrêterai, à vrai dire, sur un seul point: que fut la lecture par Proust de Dostoïevski, de quel type et pour quoi faire? On verra qu'elle est marquée par une grande singularité, laquelle se réfracte jusque dans *A la recherche du temps per-*

¹ Nietzsche, *Le gai savoir*, aphorisme 228; Paul Valéry, Œuvres I, Gallimard, Pléiade, 1957, p. 427, à propos de Villon et Verlaine.

du elle-même, voire dans la *Recherche* avant tout. Je voudrais donc décrire et analyser *une lecture*, et non engager une comparaison ou dégager une entremise, même s'il faut par intermittences en passer aussi par là.

Quelques données factuelles, attestées, d'abord, sur cette lecture

Qu'a lu Proust à coup sûr de Dostoïevski ? *Les frères Karamazov* entre 1897 et 1907, *Crime et châtiment* avant 1914, *L'idiot* avant 1917 – dont il connaissait, dit-on, des passages par cœur, et c'est à peu près tout. Rien n'assure qu'il ait lu *Les démons* ou *L'adolescent*, sans rien dire des innombrables textes critiques. Aussi fait-il preuve d'humilité et refuse la proposition d'écrire sur Dostoïevski ² que lui fit Jacques Rivière, lequel, avec sa perspicacité habituelle, soupçonnait la richesse et le profondeur du rapport. Proust ne compte jamais son admiration ni ne la tempère. En 1920, il disait à un critique: «si vous me demandiez quel est le plus beau roman que je connaisse ... je donnerais la première place à *L'idiot* de Dostoïevski ». ³ Ce propos fut réitéré plusieurs fois. Il faut le prendre très au sérieux. En effet, et c'est un premier trait de singularité, à cette admiration pour Dostoïevski, une place est donnée à même l'œuvre, hors de la sphère où se disent et s'écrivent les textes de critique littéraire. Ceci est remarquable: *Dostoïevski est un (méta)personnage de la Recherche*, trois fois présent puisqu'il y a dans l'œuvre trois lecteurs avérés de Dostoïevski, le Narrateur, Charlus et, surtout, Albertine.

Ainsi, le texte de Proust sur Dostoïevski le plus consistant et le plus intéressant, à mes yeux, se trouve dans le roman lui-même. Il s'agit du dialogue entre Albertine et le Narrateur dans *La prisonnière*, ⁴ écrit entre 1916 et 1918.

² Proust, *Lettres choisies*, Paris, Plon, 2004, p 195

³ Lettre à J. de Pierrefeu, 22 juin 1920, in *Correspondance*, t. 19, Paris, Plon, 1991 p. 317.

⁴ *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié, Pléiade, III, pp. 879-883.

Albertine, «la prisonnière», lit Dostoïevski qu'elle a trouvé dans la bibliothèque du Narrateur, le «grand paresseux» qui dort à côté d'elle ayant à ce moment-là renoncé à toute ambition littéraire, abandonné à l'inertie d'un sentiment de complète impuissance. Il s'en suit un échange sur l'écrivain qu'on peut considérer comme le dernier mot de Proust sur Dostoïevski – et qui n'est ni un texte critique ni un extrait de correspondance, mais un dialogue amoureux et romanesque entre deux amants qui parlent de «l'art» et de «la vie».

Les autres références dans la *Recherche* se trouvent d'une part dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, texte écrit après 1914: Bergotte, «bien de son pays» mais pas vraiment «de son temps», «déteste» entre quelques autres Dostoïevski,⁵ et, un peu plus loin, le Narrateur relève le «côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné*», bizarrerie partagée également par le peintre Elstir et qui consiste avant tout à «présenter les choses dans l'ordre de nos perceptions au lieu de les expliquer d'abord par leur cause».⁶ Principe que, d'autre part, *Le temps retrouvé* propose d'étendre jusqu'à l'intelligence de la guerre car, «à supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie».⁷ Je laisse de côté les autres occurrences et d'autres textes sur Dostoïevski, dans la correspondance et dans le *Contre Sainte-Beuve*, où l'on peut lire un «Dostoïevski», écrit vers 1922. Je m'intéresserai pour commencer à ce très remarquable «par l'autre sens» qui inverse «l'ordre des causes» dans celui des «perceptions» et caractérise au plus près la littérature, par différence avec la philosophie et les savoirs objectifs. Ceci constitue aux yeux de Proust une vérité de méthode et d'écriture si intensive qu'elle mériterait d'investir principiellement la philosophie et les sciences positives elles-mêmes, qui devraient s'essayer à aborder leurs objets comme fait Dostoïevski de la «vie» de ses personnages.

⁵ *Ibid.*, I, 546.

⁶ *Ibid.*, II, 14 (souligné par moi).

⁷ *Ibid.*, IV, p. 560 (souligné par moi).

On voit que la *Recherche* est bien cette «œuvre d'art totale» où l'on trouvera plus sûrement qu'ailleurs les principes mêmes de l'esthétique proustienne, de son éthique, de sa «philosophie» de l'involontaire. Pour s'enquérir de son pendant chez Dostoïevski, il faudrait regarder ses textes du *Temps*, de *L'époque*, son *Journal*, ses *Notes* sur Pouchkine, sur *Anna Karénine*, sa polémique avec Chtchédrine, etc. Cette différence externe entre la *Recherche*, grand fleuve puissant et unique, et l'œuvre multiple, myrionymique, de Dostoïevski, n'est peut-être pas sans importance. Mais elle n'a pas empêché que Proust aussi bien que Dostoïevski aient été l'un et l'autre incriminés, avec des arguments formellement identiques, comme écrivains «d'idées».

Ces préliminaires posés, je reviens à ma question initiale: comment Proust lit-il Dostoïevski ? Où se tient l'originalité foncière qu'on vient de suggérer et qui est très démarquée par rapport aux lectures de Dostoïevski dont il est contemporain, celle de Gide en particulier,⁸ laquelle ne manque nullement d'intérêt d'ailleurs, et plus tard celle d'un Nabokov?⁹ Comment déterminer et définir la «loi» de lecture qui se dégage de ce que nous dit Proust de Dostoïevski, comment cette loi s'étend-elle, jusqu'à peut-être la régir, à notre lecture de Proust lui-même?

Ce qui lie les deux romanciers, c'est-à-dire ce qui les associe jusqu'à un certain point et les démarque en même temps par rapport à d'autres traditions littéraires, c'est quelque chose qui tient presque à rien, et qui est en même temps esthétiquement, soit pour la «composition» du roman, décisif: le «mystère» des personnages, sans relève, l'énigme irrésolue de leurs comportements, l'épaisseur romanesque ne faisant que «révéler» ce mystère comme mystère, sans l'éclairer, au fur et à mesure de sa prolifération narrative. Le mystère n'est jamais dénoué par l'intrigue, il s'augmente de son déploiement.

A considérer les deux œuvres, on peut dire que la tâche du romancier n'est pas de percer progressivement les secrets des personnages, par où se noueraient le récit, ses attendus et ses sinuosités, et, en même temps, l'intérêt croissant du lecteur. C'est

⁸ *Dostoïevski, articles et causeries*, Paris, Plon, 1923, rééd Gallimard, 1964.

⁹ *Littératures*, Bouquins éditions, Paris, 2010.

l'inverse, selon une singularité troublante, et également partagée. On part de ce qui se présente dans l'évidence de l'«être» des protagonistes et leur illusoire transparence subjective se défait pour aller vers une opacité de plus en plus épaisse, de plus en plus *vraie*. Le romanesque de ces romans décrit les effets que produisent autour d'eux les personnages, par la façon dont ils se comportent, les conséquences inattendues de leurs propos et de leurs actes. Le travail du roman ne s'achève pas dans la venue au jour de ce qu'est, au fond, en réalité, tel personnage, telle relation entre personnages. Le mouvement de la vérité romanesque est de ré-enroulement replié: *en vérité, la vérité des sujets et des situations est tout autre que la «vérité» à quoi ils croient*. Ce mouvement, qui va d'une transparence illusoire (Charlus homme à femmes, Nastassia Filippovna tout d'une pièce avant ses étranges métamorphoses) vers une énigme dont on pressent qu'elle est foncière, ontologique, engage une vision de la vérité comme dynamique du mystère. Cette vérité est la vérité du personnage, une vérité singulière, profonde autant qu'individuelle. Elle ne relève pas d'une évolution intérieure, d'une psychologie, elle est avérée par l'extériorité, les «contingences» comme dit souvent Dostoïevski, le corps en particulier. Cette vérité n'est pas une vérité logique. Celle-ci peut bien avoir son champ de validité et ses objets, que le roman ne lui dispute pas, mais elle ne peut y faire valoir sa mesure et son étalonnage. Car le roman, au sens large et indéterminé, associe sans reste vérité et réalité, l'impression «reçue du dehors» et sa trace de vécu en chacun de nous. Alors, la «sensation rencontrée», comme dit Proust, est le «gage» d'une vérité précédant sa propre possibilité, antérieure à toute explication.

Ce qui est reçu du dehors régit les mouvements browniens et aléatoires qui forment la narrativité de ce qui nous est raconté: «la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre [...] partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé».¹⁰

10 *A la recherche ...*, éd. cit., II, p. 4.

Dans *L'Idiot*, Nastassia Filipovna est «plusieurs personnes à la fois», par où s'amorcent à chaque fois les tournants et renversements de situation du roman. La nouvelle Nastassia, lit-on, «ressemble peu à la précédente», surtout par le regard où l'on «pressent des ténèbres profondes et mystérieuses...qui posent une énigme».¹¹ Et en effet, l'une ou la même ou l'autre en une, écrit des lettres d'amour à celle qu'elle hait, de son propre aveu, Aglaé. Elle-même confesse au prince: «non, je ne suis pas cette femme-là», ce dont convient le prince: «tu n'est pas telle (que tu es)».¹² «Être de fuite» s'il en est, Nastassia est poussée vers le «désir du mal», elle se précipite vers Rogojine, vers sa hantise du meurtre, pour échapper à la violence d'un amour trop pur, trop dur.¹³ Chez Proust, les Albertine se suivent sans la moindre continuité, même ou surtout après la mort. Elles sont différentes et cette différence est souvent abrupte. L'une refuse farouchement un baiser, la même (?) le quêtera voluptueusement un peu plus tard. La jeune fille, presque une enfant, apparue sur la digue à Balbec, et la prisonnière, une femme dont on peut se dire qu'elle est perverse, ne sont-elles séparées que par des intervalles de temps? Ou bien faut-il distinguer plusieurs moi aux «profondeurs inatteignables»: «en son fond qu'était Albertine? à quoi pensait-elle? qu'aimait-elle? me mentait-elle?...».¹⁴

On ne connaît pas les êtres, répète Proust, ou alors selon leur squelettique généralité extérieure. Or les questions, comme celle que se pose le Narrateur, ne sont jamais générales, mais térébrantes, circonstanciées, localisées. Le roman porte un mystère et les questions ne valent qu'à raison de la douleur qu'elles attestent, et non de l'intelligibilité qu'elles paraissent rechercher. Il n'y a nulle «incohérence» ni chez Proust ni chez

11 *L'Idiot*, 1, trad. P. Pascal, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 106.

12 *Ibid.* 199.

13 *Ibid.*, p. 323

14 *A la recherche ...*, éd. cit., t. IV, p.97-98.

Dostoïevski, contrairement à ce que dit Gide méditant le caractère irraisonné, irrésolu, irresponsable, des personnages de ce dernier. Grimaçants, forcenés comme des cauchemars, leur caractère serait opposé, dit-il, à la «logique occidentale». S'il y a une «logique» dans le roman en général, ce dont on peut douter sauf à s'accorder sur le sens du mot, elle est d'un autre ordre. Le Narrateur s'en ouvre à Albertine lorsqu'elle avoue après-coup ne pas avoir compris «le côté Dostoïevski» de Madame de Sévigné. Le «monde» de Dostoïevski, déchiré par «l'obsession du crime», forme un «cortège» inquiétant, une «humanité fantastique», mais *ce fantastique est «au fond» ce qu'il y a de plus «courant»,* comme les bourgeois de la *Ronde de nuit* de Rembrandt que seuls «l'éclairage et le costume» semblent tirer de leur banalité triviale.

La «logique» romanesque, non seulement pour Dostoïevski, mais aussi pour Proust lui-même et sans doute de façon beaucoup plus étendue, est une pâte où se mêlent inexplicablement le «courant» et le «fantastique». Inexplicablement? «*A moins que j'aie en moi des parties que j'ignore*».¹⁵ L'explication du côté sauvage de cette unique «Histoire d'un Crime» qu'est l'œuvre du grand Russe se tient là, dans une ignorance de soi, insondable par un quelconque socratisme bien intentionné.

Ainsi «la femme de Dostoïevski, aussi particulière qu'une femme de Rembrandt, avec son visage mystérieux dont la beauté avenante se change brusquement...en une insolence terrible» est-elle aussi bien «la femme de Proust», une seule femme, jamais la même: son mystère est semblable et ses retournements aussi. Telle est «la beauté neuve» que Dostoïevski «a apportée au monde», à la manière d'un peintre, Rembrandt, on l'a vu, ou Ver Meer ou Carpaccio.¹⁶ Toutes les figures féminines de la *Recherche* pourraient suivre ce «cortège», Oriane, Gilberte, Odette, mais surtout, bien sûr, Albertine. D'Albertine on a pu dire qu'elle était un personnage Dostoïevskien – et de *La fugitive* une «réécriture» des *Frères Karamazov*.¹⁷ Tour

¹⁵ *Ibid.*, III, p. 881

¹⁶ *Ibid.*, III, 879-883

¹⁷ Cf. L. Fraisse, introduction à son éd. de *La Fugitive*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p 92

à tour atroce et gentille, bonne et mauvaise, désirante et déloyale, insaisissable, et ce jusqu'à son échappée de «fugitive». Ayant souhaité sa mort, en raison de l'énigme de ces tours et détours, le Narrateur, une fois sa mort effectivement survenue, s'accuse d'un assassinat, d'une souillure indélébile, d'une honte de survivant.¹⁸ Le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné, c'est le côté Dostoïevski de Proust lui-même. De même qu'il y a un côté persan de l'église de Balbec, quelque chose de sauvage, d'exotique, dans ce bel édifice de tradition française, en son élégance subtile et raffinée, de même il y a un côté roman russe dans la *Recherche*, j'en donnerai quelques exemples encore (ils sont nombreux).

Cet *effet de côté*, comme pour Méséglise et Guermantes, n'est pas d'importation ou de surajoutement, il s'impose par l'écriture des deux œuvres, décrire avant d'expliquer, montrer «l'effet» avant la «cause», par où se trouve empêchée toute «psychologie» de Nastassia ou d'Albertine. Il est étonnant que Dostoïevski le thématise aussi, cet effet de côté, mais à sa façon, distordue. Il s'agit de ce qu'il nomme souvent «parler à côté», «écrire à côté», penser «éternellement à côté», un «je ne sais quoi» de typiquement «russe» qui excéderait les raisonnements, les démonstrations, les théologies et les théodicées.¹⁹

Proust entend «montrer les faces les plus opposées d'un caractère pour faire sentir son volume comme d'un solide».²⁰ Il procède par métaphore-métamorphose, inspiré par les marines d'Elstir où terre et mer jouent par impressions à la façon des légers mouvements d'un kaléidoscope. Le roman peut ainsi «faire sentir» un «volume», ce qui est tout autre chose qu'expliquer, montrer l'autre «face» d'un excellent homme, celle du scélérat, ou vice versa. C'est ce qu'opère chez Dostoïevski la «*compassion insatiable*» de *Crime et châtiment*,²¹ dite

et p. 230 et suiv.

18 *A la recherche...*, éd. cit., IV, 78

19 *L'Idiot*, éd. cit., I, p. 328.

20 Cahier XX, f.108 r°, cit. in Fraisse, introduction à *La Fugitive*, éd. cit., p. 135 (souligné par moi).

21 *Crime et châtiment*, trad. V. Pozner, Folio Classique Gallimard, 1975, p 336.

aussi «désir d'être coupable»,²² comme «loi de la condition humaine»²³ régissant même un type d'amour, particulier, celui du prince Mychkine pour Rogojine par exemple. Ce point d'excès est central chez Dostoïevski. Tout roman, peut-être, est soutenu par une pointe d'excès où se dit une «vérité» en surplus sur la vérité que peut articuler la philosophie, «à côté» d'elle. Passion des passions, la *compassion insatiable* est le plus brûlant des affects, sans commune mesure avec ce que dénote pour nous le pauvre mot de pitié. Elle déclenche les mêmes emportements, mais en sens inverse, que la jalousie dans la *Recherche*. Le meilleur et le pire sont gouvernés par des mutations sismiques et involontaires des perspectives, des situations, des lieux et des rapports – comme l'évoque jusqu'à la suffocation la maison de Rogojine, ses couloirs et ses ténèbres vaguement labyrinthiques. A côté de soi, selon un côté de soi inattendu: Nastassia n'est «pas celle qu'on croit», Sonia la prostituée qui passe la nuit avec l'assassin Raskolnikov n'est pas la Sonia qu'on croyait, la «vraie Gilberte» comme la vraie Albertine sont tenues au mystère qui fait «la femme de Dostoïevski» selon le Narrateur. «Proust tire les leçons des romans de Dostoïevski »,²⁴ du chaos que croyait y voir Gide, et elles sont magistrales.

Par exemple, ce que Proust appelle «faire sentir le volume» d'un personnage dans ses facettes les plus opposées, répond (sans y être conforme évidemment) à ce que Dostoïevski nomme «le ton» d'une écriture, sa voix en quelque sorte, sa singularité: «le ton consiste en ce que Netchaïev et le prince *ne sont pas expliqués*»,²⁵ pas davantage, car ils sont soumis à la même loi stylistique du «ton», que Piotr Stepanovitch et Stavroguine. Il n'y a pas d'explication transitive car il n'y a pas de *causalité* dans l'écriture d'un roman, laquelle doit impérativement «présenter les choses dans l'ordre de nos per-

22 *Les frères Karamazov*, trad. H. Mongault, Folio Classique Gallimard, 1973, p. 395.

23 *L'Idiot*, 1, éd. cit., p. 341)

24 Luc Fraisse, introduction à *La Fugitive*, éd. cit., p. 163.

25 *Carnets des démons*, Gallimard, Pléiade, 1955, trad. S. Luneau et B. de Schloezer, p. 1024.

ceptions, au lieu de les expliquer par leur cause», comme fait Dostoïevski lorsqu'il «raconte une vie» «à partir des illusions, des croyances» qui l'animent. En dépit de profils qu'on pourra opposer autant qu'on voudra, et superficiellement, le forçat et le mondain, l'épileptique et le dandy, l'effroyable et le courtois, l'hirsute et le bien élevé, l'antisémite immodéré et le dreyfusard modéré, le Slave et l'Occidental, les deux hommes et les deux œuvres concordent dans leur représentation de «l'intelligence», de ce que Proust appelle «mensonge de la pensée»,²⁶ comme ce qui nuit très gravement à l'écriture romanesque, et plus profondément à la matière même de l'art, ce qui l'altère et la ruine.

Les «esthétiques» proustienne et Dostoïevskienne, pour le dire d'un mauvais mot, sont marquées, donc, par le primat du «montrer», du «faire sentir», sur «l'explication» psychologique, par le tracé de l'effet substitué à la démonstration par la cause. Ces «esthétiques» tiennent essentiellement à un *art de la «composition»* romanesque, contre le propos de Gide et contre Nabokov qui ne voyait dans les romans de Dostoïevski qu'un «grotesque» et chaotique assemblage d'idées, de perversions, de religiosité triviale. C'est la grande leçon que tire Proust de Dostoïevski et c'est le dernier mot du texte que lui consacre le *Contre Sainte Beuve*. On remarquera en passant que les deux œuvres ont été pareillement mises en cause sur leur défaut d'unité, leur inachèvement. Pour Proust, ses «ajoutages», ses «paperolles», indiquent peut-être une impossibilité de conclure, comme disait Flaubert de la bêtise. Mais *Le temps retrouvé* dispose malgré tout une clôture, un *revolvere*, le retournement temporel du roman sur lui-même. Et ainsi tout ce qui se tient avant ce ré-enroulement du temps de la narration est indéfiniment plastique, comme une «robe» (de Fortuny) qu'on peut rapiécer, reprendre, comme une cathédrale qu'on restructure par des ajouts intégrés à l'ancien édifice. S'agissant de Dostoïevski, je ne peux que renvoyer à M. Bakhtine qui a très bien montré, en dépit du pseudo-chaos et des appa-

26 *Contre Sainte-Beuve*, Folio Essais Gallimard, 1954, p. 145; je renvoie également aux célèbres phrases, p. 43: «chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et *la seule matière de l'art*».

rences désordonnées, le « caractère profondément organique, logique et cohérent de la poétique » de Dostoïevski, son art de la « composition » qui est aux antipodes de la représentation philosophique de l'unité.

Cet art, complexe et subtil, déjoue toute linéarité chronologique. La composition narrative, plutôt contorsionnée chez lui autant que chez Proust, construit des bifurcations, opère des rétrospections, surimpose des personnages, édifie des intrigues connexes – puisqu'elle obéit à la nécessité proprement romanesque de faire voir les « côtés dans » et les « à côté de » où se tisse la monstration du mystère des êtres. Les choses, même les plus ordinaires, « arrivent... sous une forme » toujours « contraire à la normale et aux usages », lit-on dans *L'Idiot*,²⁷ laquelle forme est cependant conforme à la « forme courante ». Les sujets sont impénétrables. Les personnages portent un secret, mais qui n'est pas même secret, l'homosexualité ou la maladie, le sexe, les pulsions, le corps, toujours là, patent dans sa violence. Le roman se produit comme déploiement et manifestation de ce secret qui n'est pas secret, se découvre, se recouvre, s'avoue et se révèle.

Il y va en fait de la vérité, de son statut et de son essence. Elle forme l'interface du philosophique et du littéraire, entre vérité indolore des énoncés dogmatiques et vérité souffrante des événements. D'une part, et Proust autant que Dostoïevski ne cessent de le répéter, il n'y a de vérité que de l'individuel, d'où la nécessité du roman, en quelque sorte. D'autre part, de cette proposition, on ne peut jamais tirer la conclusion que la vérité universelle, le contraire de l'erreur, la vérité des philosophes, n'existe pas. Cette intrigue explique pourquoi nul nihilisme ne traverse les deux œuvres, alors même que ce rapport au néant la travaille de part en part. L'écriture romanesque permet à la fois d'exposer que la vérité est au fondement de l'être mais que son apparaître ne relève pas d'une dogmatique générale, ce qui serait « mensonge » – mais d'une polyphonie, d'une dissémination, voire d'une prolifération, parfois « chaotique », ce qu'opère remarquablement le temps chez Proust, dans le vieillissement en particulier.

²⁷ éd. cit., 1, p. 106.

Une brève remarque en passant: l'éventuel «entremetteur» entre les deux œuvres pourrait bien être Philipp Roth, lui-même écrivain lecteur de nos deux écrivains, Proust qu'il n'aimait pas et Dostoïevski qu'il aimait. Pour lui aussi, il n'est de roman que du corps, par où se mettent en scène désirs et pulsions, forces et faiblesses, malentendus et mécompréhensions, ruses et trahisons. Via le corps, l'excès dont j'ai parlé à propos de Proust et Dostoïevski est exactement ce qui caractérise des personnages comme Portnoy ou Sabbath. Cet excès n'excède pas le réel, au contraire, il le creuse, il en explore toutes les excavations, il est le surplus de l'existence sur la pensée, la restitution en tous sens de ce qui relève des «côtés», des cryptes et des antres. Le roman de Roth exige sans cesse du monde qu'il accouche de sa réalité, qu'il la donne. La requête romanesque est la même que pour Proust ou Dostoïevski, très élevée à coup sûr.

«Toute réalité a beau avoir ses lois imprescriptibles, elle est presque toujours incroyable et invraisemblable. Et plus elle est réelle, plus elle est invraisemblable», s'exclame Lebedev.²⁸ Et Dostoïevski lui-même dans le *Journal d'un écrivain*: «on dit toujours que la réalité est ennuyeuse...on lit des romans...pour moi, c'est le contraire: quoi de plus fantastique et de plus inattendu que la réalité?».²⁹ Quoi de plus «courant» que ce «fantastique», comme dit Proust? La thèse philosophique qui porte ce constat s'exprime dans les deux œuvres par un continu *pathos du réel*. Elle consiste à poser que ce dernier, le réel, excède toujours sa possibilité. On la retrouve, thématifiée, chez Proust: «la réalité est quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités, pas plus qu'un coup de couteau que nous recevons avec des légers mouvements des nuages au-dessus de

28 *L'Idiot*, 2, éd. cit., p. 72.

29 *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 461.

notre tête». ³⁰ Comme le couteau de Rogojine levé sur le prince, le réel, fût-il le réel raconté dans le roman, est plus fort que l'explication (psycho)logique, aimanté par la simple polarité de l'amour et de la haine. ³¹ Le couteau révèle, il tranche sur toute élucidation causale, «normale» comme dit souvent Dostoïevski.

Rappelons que la métaphysique aristotélicienne détermine le réel comme incessante actualisation du possible. Or (je vais très vite), cet axiome n'a de sens que du point de vue logique, lequel n'est pas négligeable même s'il est limité. Logiquement, le réel semble présupposer un possible, mais, du point de vue du réel, c'est une illusion optique. En réalité, c'est-à-dire dans le temps, temporellement si j'ose dire, c'est l'inverse. Le réel est proprement impossible avant d'être, car il précède toute possibilité, il la pré-vient et la sur-prend. Voilà où se tient le «marqué à vif» de l'événement, la «lésion» qu'inflige celui-ci à la vie prédictible. ³² Nous nous trouvons ici au plus près de la définition précise que donne Schelling de l'événement dans sa *Philosophie de la révélation*: une «effectivité qu'aucune possibilité ne précède» soit un «exister imprévisible». ³³ En ce sens, la littérature n'a à faire qu'à des «événements» et non à des possibilités logiques, sauf à les traiter à leur tour comme des événements extra-logiques, comme chez Borgès par exemple. Cela vaut pour toute fiction dont la «dure réalité» fait événement et précède l'éventuelle analytique qui s'efforcera d'en fournir après-coup les significations. La littérature fictionnel le réel selon une mimétique réelle du réel, en excès sur son «sens». Ce que j'appelle ici événement recoupe ce que j'ai déterminé ailleurs, s'agissant plus précisément de Proust, comme «involontaire». Cette subordination du sens à ce qui le détermine, événement, involontaire, corps, pulsion, «coup de couteau», Proust et Dostoïevski en exhibent le principe par leurs «compositions» et dans leurs écritures. L'effet est décrit,

³⁰ *A la recherche...*, éd. cit., I, p. 357.

³¹ *L'Idiot*, 2, éd. cit., p. 57.

³² *A la recherche...*, I, p. 357.

³³ *Philosophie de la révélation*, livre II, trad. Marquet/Courtine, PUF, Epiméthée, 1991, p. 111.

montré, inscrit et ex-scrit, sous toutes ses coutures, avant la cause, tout comme le réel vient avant sa possibilité. On pourrait dire, d'une formule rapide, que la littérature, et certainement l'art en général, *vient avant* la philosophie, non pas comme sa condition de possibilité bien sûr, mais au sens de ce que Levinas appelait les «expériences préphilosophiques».

Cette précession engage l'écrivain dans un travail qui procède d'une impatience qui le dépassera toujours et en même temps d'une autoformation ou d'une élaboration continues. L'écriture de l'urgence rattrape l'urgence d'écrire, l'impatience et la passion déterminent et se soumettent à la fois à la discipline et à la composition comme «art» – et ceci est vrai en dépit des feintes de langage de l'écrivain. «Je n'ai jamais su en écrivant avancer par degrés...par approches successives, et attendre, pour déballer mon idée, de l'avoir... préalablement démontrée. La patience m'a toujours manqué; cela m'a certainement porté tort, car il est des déductions finales qui, prononcées tout net, sans préparation.. ne font que surprendre et dérouter, voire provoquer le rire».³⁴ «*Mais que fais-je.. je découvre mes batteries avant terme*».³⁵ La première tâche de l'écrivain est de capter-scripter ce qui se présente à lui comme événement unique, irrépétible, voué sans lui à la perte pure et simple, à l'effacement définitif, soit le *réel*. «Demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements... quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai 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».³⁶ Le bonheur

³⁴ Œuvres complètes, t. VII, «Journal d'un écrivain», Gallimard, Pléiade, 1972, p. 1427.

³⁵ *Ibid.*, t. VI, p. 1118.

³⁶ *A la recherche...*, éd. cit., I, p. 179-180.

de l'écrivain est proportionnel à ce qui, du réel, est retrouvé, sauvé, il est ce que Proust appelle «joie du réel retrouvé», bonheur du «sauvetage». Tant mieux si cette primo-écriture issue d'une impatience exclusive de toute «déduction finale» n'a à subir que «peu de changements» à la fin – mais le cas est rarissime, et sans doute inexistant, et les propos des deux écrivains sont de dissimulation tactique.

Dans les deux œuvres en effet, les brouillons, plans successifs, esquisses et variantes sont innombrables, au point d'avoir été jugées dignes d'être publiées pour elles-mêmes et à part. L'élaboration (composition, constructions et reconstructions, supplémentations, modes et façons de «dévoiler» (ou pas) «ses batteries», tactiques d'exposition du «mystère», etc.) est continue, interminable, tragique. Dans les deux œuvres, la disproportion est saisissante entre le volume romanesque, des centaines de pages, et la durée décrite, souvent à base de «journées». *L'Idiot* se déroule sur quinze journées non consécutives, *Crime et châtiment* sur quatorze, *La prisonnière* s'organise textuellement en cinq «séries de journées». Les deux versions d'*Albertine disparue* ne parviennent pas à trancher quant à la «vraie nature» du personnage. La version courte établit plus ou moins le côté vicieux d'Albertine, revenue à Montjouvain pour y retrouver sa maîtresse. Dans la version longue, l'enquête n'aboutit pas, et à la fin on ne sait pas la vérité.

Ce que soulignent Proust autant que Dostoïevski en insistant sur l'impatience et l'urgence d'écrire n'est pas simplement d'un propos de sociabilité convenue. Il s'agit bien de poser la vérité profonde de l'événement, son affirmativité en excès sur la logique, sur le pensable, la possibilité, la rationalité, et ce de façon impérieuse. En l'écrivant, l'écrivain en rend compte avec humilité comme s'il n'était que l'organe d'accueil, de recueil et de restitution d'un réel incertain, comme disent les physiciens, d'un réel tremblant et flou qu'il faut transcrire et *fixer* – l'art devra «s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression».³⁷

³⁷ *Ibid.*, IV, p. 461.

Le «réalisme», au sens philosophique, que je crois déceler chez Proust, consiste à observer les effets dispersés d'un réel profond, involontaire, toujours oeuvrant à l'insu des agents et de leurs travestissements idéologiques ou moraux. Je note que Nabokov qui, selon une symétrie inverse à celle de Roth, admirait Proust autant qu'il détestait Dostoïevski, utilise ce terme de réalisme en un sens assez voisin.

Ainsi tel personnage de la *Recherche*, Legrandin par exemple, croit se tenir dans les hautes sphères de la pensée pure ou les arrières-mondes de l'Idéal désincarné, ce qui ne l'empêche nullement d'être incorrigiblement gourmand (le corps) ou de briguer un siège à l'Académie française (l'affect). Comment ce refus de l'idéalisme et de ses mensonges se traduit-il dans la puissance d'écriture et ses modes attestés par les deux œuvres?

Le mouvement de la monstration du mystère et du récit qui la déploie passe par les interventions d'un narrateur, une *voix off* si je puis dire, omniprésente, continuée, mais au fond impuissante. Chez Proust, on le sait, ce narrateur fournit son rythme et sa vérité dans le temps aux séquences du roman. Il est l'instance dynamique d'un édifice qui sans lui s'effondrerait. Chez Dostoïevski, les narrateurs se font chroniqueurs des intériorités, il sont la voix de la conscience des personnages, diffractée dans leurs discours successifs, lesquels tissent ensemble le roman lui-même. Le narrateur proustien narre le monde, dans tous les sens du mot «monde» et en produit la «radioscopie», tout au moins dans «le temps perdu». Il écrit ce qu'il voit, il décrypte ce qu'il observe, il radiographie les discours et les rapporte aux gestes, aux corps, à la relation. Il est ainsi l'instance de production du romanesque, même si ladite instance ne cesse d'être destituée de sa souveraineté et de sa propre vérité. Les narrateurs Dostoïevskiens délivrent, comme une machine enregistreuse, les paroles discontinues et heurtées des personnages, nombreux, de leur «monde» intérieur, comme on dit – monde hors-monde à vrai dire, monde qui n'est pas monde, le statut de la mondanité devant être rapporté à l'extériorité sans relève (pure redondance, disait Heidegger, que l'expression rabâchée de «monde extérieur»), pour être philo-

sophiquement pertinent. La différence entre ces narrateurs, entre Proust et Dostoïevski, est, sur ce point, irréductible. On le voit très bien dans la place et la fonction de la confession dans les deux œuvres. Chez Dostoïevski, elle est faite devant les hommes, en général un public plutôt nombreux, comme dans le châlet des Epantchine, ou bien elle se met elle-même en abyme, comme le poème du grand Inquisiteur enchâssé dans la confession «revoltée» d'Ivan Karamazov à son frère Aliocha. D'avance exposée au jugement, s'égalant déjà au châtiment, elle s'inscrit toujours dans une dimension religieuse ou spirituelle parlée, devant Dieu, unique destinataire des narrations des narrateurs, en sa terrible présence. Sous cet aspect, on pourrait dire qu'il n'y a pas de «monde extérieur» dans les romans de Dostoïevski mais un enchevêtrement innombrable de discours, de monologues, de dialogues articulés en monologues successifs, de paroles, invariablement de culpabilité ou d'innocence, criminelles ou angéliques, de confessions et d'aveux sous le regard de Dieu, lequel est présent à même cette profusion: c'est lui par exemple, Dieu, qui aura détourné le couteau de Rogojine. Dieu et parfois même la religion sont les noms de l'imprévisible, de l'événement infinitésimal: «Ecoute Parthène, tu m'as posé à l'instant une question, voici ma réponse: l'essentiel du sentiment religieux n'est concerné ni par les raisonnements, ni par les fautes et les crimes, ni par aucun athéisme; il y a là quelque chose d'autre, et qui sera éternellement autre; il y a là *un je ne sais quoi* sur lequel glisseront éternellement les athéismes et sur lequel on parlera éternellement à côté».³⁸ Le *je ne sais quoi*, divin, religieux, spirituel, mystique, nommé sans le nommer une puissance de basculement dans un extra-quantitatif, dans une qualité indécidable, irréductible à un savoir, un passage hors toute loi objective.

La narration du narrateur proustien tente sans cesse de circonscrire ce je ne sais quoi, mais dans un *monde sans Dieu*, radicalement, dont le Temps seul, et la contingence, gouvernent les effets de basculement ou de débordement: «tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. (Notre passé) est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel

38 *L'Idiot* 1, éd. cit., p. 329.

que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du *hasard* que nous le rencontrions avant de mourir ou que nous ne le rencontrions pas». ³⁹ La *Recherche* est ce monde, du hasard, de la finitude et de la mort, du temps qui passe sur nous et frappe de vanité nos intelligences, fait du vrai avec du faux et de la vérité avec du mensonge.

Il y a dans les confessions du narrateur proustien quelque chose de «dru», de rude, de dur, de clinique, d'impitoyable, comme a très bien vu Jacques Rivière, ami et premier commentateur de l'œuvre, loin de la «finesse» et de la «subtilité» supposées de Proust, expressions que lui-même ne supportait pas. Ces confessions n'ont guère de dimension confessante, et moins encore religieuse. Elles forment le «flux du vécu» de la *Recherche*, où le narrateur se baigne, où il est baigné, la ligne d'existence toujours tenue, toujours là en sourdine, incessante, comme celle du violon dans la sonate de Vinteuil. Le narrateur recherche la vérité, à haute voix en dedans, si l'on peut dire. Sa narration en produit les actes mondains: interruptions des évidences, erreurs provisoires, faux-semblants, sexe, mensonges et temps retrouvé, intrigues et révélations, tout ceci régi par un seul «dieu», celui de l'écriture, et un unique principe de «transcendance»: «vérité dans le monde des sens; erreur au-delà». ⁴⁰ Un tourment qui est aux antipodes du tourment Dostoïevskien.

Un point est commun: les narrateurs ne sont pas omniscients, ils ne président pas du dehors à l'exposition des événements puisqu'ils y sont eux-mêmes passivement inscrits, pris dans une passion, dans un pâtre dont le roman tient la chronique. Les récits Dostoïevskiens et la narration proustienne, s'ils annoncent ou ménagent des vérités, ne le font que pour mieux montrer leurs «faces opposées», approcher leur «volume», et les rapporter à tel ou tel «caractère», des «vérités dans le temps» (Levinas), dans les personnages et les circonstances, des vérités-événements. Dans les deux œuvres, l'instance-narrateur, hétérogène, produit un très profond écartement des personnages avec eux-mêmes, une désintégration

³⁹ *A la recherche...*, éd. cit., I, p. 44.

⁴⁰ Lettre à Henry Bordeaux mars-avril 1904, *Lettres*, éd. cit., p. 270.

de leur identité narrative, et montre une obstruction, un empêchement de leurs intégrités, réelles ou supposées.

«Comme on sait peu ce qu'on a dans le cœur!»,⁴¹ comme ils savent peu leur «cœur», les personnages, les uns, les autres. Les bons et les méchants ne se comportent pas selon leur essence supposée, leur bonté et leurs malignité sont imprévisibles. Andrée est douloureusement insaisissable dans son amitié pour Albertine, Saint-Loup dit des choses sataniques, Charlus chavire sans cesse de ce qui en est attendu à ce qui lui est étranger, le prince Mychkine a la bonté trop excessive pour être seulement bonne, Nastassia agit contre soi et contre tous.

Je note en passant que ces retournements, en ce qu'ils ont d'inattendu et d'inattendable, sont souvent le ressort profond des romans policiers. Dans *Le doulos*, de Pierre Lesou, devenu un film inoubliable de J.P. Melville, l'intrigue est tout entière nouée autour d'un personnage, Silien, qu'on croit être un indicateur de police, un donneur, un salaud, et qui, non seulement ne l'est pas, mais fait au contraire tout pour sauver son ami, jusqu'à lui sacrifier héroïquement sa vie. Ce «côté» polar est très marqué chez Dostoïevski, c'est une banalité de le dire, mais il est très présent dans de nombreux épisodes, «Dostoïevskiens», de la *Recherche*: la petite fille raptée dans la *Fugitive*, la convocation chez le chef de la Sûreté, la maison du narrateur surveillée par la police; ou encore le «mystère» de Charlus dont la première apparition à Balbec laisse penser qu'il est peut-être fou, ce que, dans le *Temps retrouvé*, Morel paraît confirmer en avouant qu'il craint d'être assassiné par le baron.

De même, à fronts renversés, les scènes de voyeurisme chez Dostoïevski ont-elles souvent un arrière-goût proustien, comme empruntées à l'épisode de Montjouvain, ou de Charlus et Jupien dans la cour des Guermantes, ou encore de celui-là au bordel. Dans *L'adolescent*, Arkadi surprend la conversation entre Versilov et Akhmatova et se dit qu'il se rend ainsi coupable de voler «le secret d'autrui».⁴²

41 *A la Recherche...*, éd. cit., IV, p. 58.

42 *L'adolescent* in *Œuvres*, Pléiade, VI, éd. cit., 1956, p. 557.

On comprend mieux désormais la raison du refus partagé de toute «psychologie». Il n'y a pas de moi stable, achevé, agglutiné autour d'un centre unique ou d'un pivot porteur, il y a au contraire une polymorphie romanesque généralisée où toute consistance subjective se dissémine, se volatilise, s'énigmatise dans le «misérable tas de petits secrets» qu'est une existence, selon le mot de Malraux. Dans son ouvrage déjà mentionné, Gide remarque que la littérature française a horreur de «l'informe», terme qui lui paraît en revanche parfaitement convenir aux personnages de Dostoïevski, lesquels sont souvent non-encore formés, si l'on peut dire; et c'est la raison pour laquelle il n'y a pas d'enfants dans le roman français, pas un seul, ou presque, dans la *Recherche* – alors qu'ils pullulent chez Dostoïevski, où même les adultes, comme le prince Mychkine, sont des enfants.⁴³ Cet in-forme du moi, par où se justifie l'anti-psychologisme, vise la teneur même du *logos*, et de toute -logie, fût-elle celle de l'âme. De même que le sujet excède toujours le sujet, la parole ne se limite jamais à la parole, aussi bien chez Proust que chez Dostoïevski si. Chez le premier, «le personnage dépasse infiniment sa parole...Proust ne réduit pas le héros à ce qu'il dit...s'il le fait tout de même parler, c'est que l'au-delà du langage ne peut être saisi que dans le langage: saisir dans ce que l'homme cache, celui qu'il cache».⁴⁴ «...Etant narrateur je lui expose (au lecteur) mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles».⁴⁵ Le narrateur parle à tel ou tel protagoniste, tout en exposant au lecteur ses «sentiments» et donc ce que sa propre parole dissimule ou fictionne, le mettant dans la position vertigineuse de celui qui en sait davantage que ce que savent les personnages, ce qui en

43 Gide, *Dostoïevski ...*, éd. cit., p. 155.

44 Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Tel Gallimard, 1971 p. 169.

45 *A la recherche...*, III, p. 849-850. On songera ici aux analyses de Franz Rosenzweig: «la parole parle», elle n'est pas que «parlée», elle est aussi «parlante», elle s'excède elle-même, absolument irréductible à ses «contenus» (*L'Etoile de la rédemption*, Paris, Seuil, 2003, p. 333).

fin de compte s'avère inconsistant: il en sait moins. La même vacillation saisit l'homme du sous-sol, qui ne sait plus s'il fait l'acteur ou s'il le contre-fait pour mieux ne pas le faire: «il n'y a pas un mot, non pas un seul, auquel je croie dans ce que je viens de gribouiller! C'est-à-dire que j'y crois, et en même temps je crois que je n'y crois pas, je ne sais pour quelle raison, je sens et j'ai dans l'idée que je suis en train de mentir».⁴⁶ Tout le récit du sous-sol prend consistance par l'impossibilité d'être sincère, sincèrement avouée dans une contradiction performative rappelée à chaque détour du texte. En pastichant un mot de Levinas, on dira que la parole, chez à peu près tous les personnages qui défilent dans les deux œuvres, parle toujours plus qu'elle ne parle. La parole parlée est bordée par ce qui n'est pas elle, la parole parlante, et si elle se refermait sur elle-même et sur sa vérité dernière, il n'y aurait pas de littérature. «Le temps passe et peu à peu tout ce qu'on disait par mensonge devient vrai», on finit par «connaître longtemps après la beauté d'une chose...».⁴⁷

Qu'est-ce que la littérature au fond sinon ce devenir-vrai du temps et ce devenir-temps du vrai, l'individuation de la parole parlée, et de l'universalité de ce que proposent ses propos, par la parole non-parlée, par cela dont on ne peut parler et qu'il faut ne pas taire. Tel est l'office des narrateurs et des narrations. Proust en attend une «connaissance poétique»⁴⁸ sur laquelle il revient constamment dans la *Recherche*. Cette «connaissance poétique» est une connaissance par métamorphose-métaphore, je l'ai indiqué plus haut, une connaissance «*par l'autre sens*», comme fait Elstir avec ses marines, et comme fait Dostoïevski lorsqu'il raconte des vies, lesquelles, Razoumikhine le rappelle dans *Crime et châtiment*,⁴⁹ sont extra-logiques. En effet «la logique ne prévoit que trois cas quand il y en a un million» que le «poétique» peut à chaque fois ressaisir dans sa particularité, comme ne cesse de répéter Dostoïevski. Par

46 *Les carnets du sous-sol*, trad. A. Markowicz, Paris, Babel-Actes Sud, 1992, p. 53.

47 *A la recherche...*, IV, p. 44 et p. 468.

48 *Ibid.*, II, p. 190.

49 *Ed. cit.*, p. 273.

la voie singulière de cette «connaissance poétique», le narrateur accède à la vérité des peintures d'Elstir, mais aussi bien de l'expérience de la vitesse, des clochers de Martinville, tout comme des associations transtemporelles qui le projettent de Doncières à Combray puis de Combray à Rivebelle,⁵⁰ ou encore de la mosaïque instable des souvenirs involontaires et des petites sensations humbles et merveilleuses. Cette voie de la «connaissance poétique» ouvre un monde, à la façon de la réduction des phénoménologues, dont ni l'entendement, ni la raison pratique ni les jugements n'autoriseraient l'accès. Le troublant registre de l'involontaire se met en scène dans des manifestations somatiques qui englobent les personnages. La «syncope» Dostoïevskienne en est l'exemple le plus frappant: le menteur «croit n'avoir qu'à cueillir les fruits de son adresse, quand tout à coup crac! il s'évanouit».⁵¹ L'involontaire des corps fait événement. Il est extraordinairement singulier, inscrit dans l'extrême paradoxe d'une *répétition inattendue*: «et crac!».

L'écriture romanesque mobilise et tisse d'innombrables événements qu'elle réassemble «dans l'ordre de nos perceptions», et les raconte de façon spectaculaire, notamment chez Dostoïevski. Dans les deux œuvres, l'inouï est cependant régi par la quasi-répétition d'un «et crac!». C'est ce que Proust, ou bien le narrateur, appelle, à propos de Dostoïevski, «réplique»: «le premier épisode, mystérieux, grand, auguste...et en réplique le second épisode, plus de vingt ans après, le meurtre du père Karamazov...».⁵² Cette régie de l'événement par la réplique sismique, sans que jamais lui soit par là ôtée son événementialité, se retrouve évidemment dans la *Recherche*, en particulier par la reprise imbriquée des amours les unes dans les autres, leur remarquable sérialité: narrateur / Gilberte, narrateur / Oriane, narrateur / Albertine, tout ceci faisant mémoire de Swann / Odette, sans rien dire de la matrice narrateur / mère. La réplique ne répète pas, elle n'est pas davantage itération

50 *A la recherche...*, II, 691.

51 *Crime et châtement*, éd. cit., p. 362.

52 *A la recherche...*, III, 882.

et moins encore reproduction. Elle engendre au contraire, y compris dans l'«imitation» de Dostoïevski par Tolstoï, selon Proust,⁵³ un événement, par surprise. Elle indique narrativement, à chaque fois, ce qui relève d'une temporalisation de la vie, de l'existence, de la mémoire. Certaines scènes se répètent, dans un même roman, ou d'un roman à l'autre, et se transforment, par variation autour d'un non-même, par exemple l'amour autour de la «variation d'une croyance».⁵⁴ Les visages des femmes eux-mêmes forment parfois des séries, Gilberte, tout à coup, se met à ressembler à Albertine. L'art de la «composition» de Dostoïevski, tant admiré par Proust, serait peu de chose sans cette règle de la «réplique», sans les effets d'écho que Proust aime tant chez Dostoïevski et où Gide décelait une faiblesse, n'y voyant qu'une «même étoffe» dans quoi seraient grossièrement taillés personnages, hommes, femmes, scènes, «toujours les mêmes». Au contraire, «il y a moins de force ...dans l'innovation ... que dans la répétition» pour Proust «compositeur»,⁵⁵ ce que rappelle également le *Cahier d'Albertine disparue*. Sans doute y a-t-il une «monotonie» des grandes œuvres, notable par exemple dans *Les frères Karamazov*. Seul un regard mélancolique y décèlera une «force» surgie de l'inachèvement du monde lui-même, où le neuf se souvient de l'ancien.

Le «réalisme» proustien évoqué plus haut, refus philosophique de l'idéalisme et attention au corps du réel et au réel du corps, nomme doctrinalement, donc un peu pauvrement, cette mélancolie associée à la répétition. Ce réalisme n'est pas identique, il faut y prendre garde, à «l'hypothèse matérialiste, celle du néant»,⁵⁶ fermement rejetée. Il n'est jamais nihiliste. Il est constamment soucieux d'étriller toutes les manifestations involontaires de l'oubli, du déni de ce qui, du corps, est refoulé ou fait retour en force, à l'insu de qui s'en serait cru affranchi. «Mon corps» ne «se pique pas de philosophie», lit-on dans la

53 *Id.*

54 *Ibid.*, II, 213.

55 *Ibid.*, p. 248.

56 *Ibid.*, 882.

Recherche,⁵⁷ nous vivons sans trop le savoir «enchaîné à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre: notre corps».⁵⁸ Le roman table sur cet écart: face au corps, entendu au sens le plus large possible, les propositions abstraites de la philosophie reviennent à «discourir devant une pieuvre». Un mouvement de fond, fluctuant mais insistant, se porte vers ce que dit le corps, sa puissance de révélation, l'être impassible et froid qu'il fait implacablement prévaloir sur les intentions des belles âmes et a fortiori sur les belles théories qu'elles se piquent de défendre à leurs moments perdus.

La philosophie, si l'on tient qu'elle est dans ses tendances dominantes *idéalisme*, est mise à nu par les «abîmes» de ce que Nietzsche appelle «la physique», la maladie ou encore le vieillissement, ou aussi bien l'amour considéré comme trouble obsessionnel compulsif, le «foie», comme dit Dostoïevski : «faut-il donc que l'homme, ce roi de la nature, soit à ce point dépendant de son foie ... quelle bassesse!». Et l'auteur de *L'Idiot* reconnaît que s'il trouve les femmes de Dresde si peu avenantes, c'est parce qu'il est commandé par son foie, qu'il a l'estomac chargé et «la langue jaune».⁵⁹

Le foie de Dostoïevski, c'est l'extériorité de Proust. Sa profondeur, le hors-champ qu'elle assigne à «cette tyrannie de la réalité qui est devant nous»⁶⁰ font de l'auteur de la *Recherche*, comme il l'a souligné lui-même avec insistance, le contraire d'un chroniqueur d'intériorité, ce qu'est Dostoïevski à bien des égards. Cette extériorité, Dostoïevski la nomme quant à lui «*contingences*» en tous genres et de toutes sortes, soit, dit-il, tout ce qui se fait «dans le plus profond secret» et «*en cachette de nous-mêmes*».⁶¹ Le corps vient dire la vérité de cette extériorité, secrète, cachée, involontaire, il la signifie, l'atteste, la

57 I, 488.

58 *Ibid.*, II, p. 594.

59 Œuvres complètes, éd. cit. VI, p. 1430

60 *A la recherche...*, II, 857.

61 Œuvres complètes, éd. cit. VI, «Notes d'hiver», p. 1431-1434 (souligné par moi)

manifeste – contre ce qu'en voudraient affirmer ou dissimuler les personnages. *La vérité se trahit* par des signes ou des symptômes: le fait de rougir, pour Albertine lorsqu'elle lâche quelque chose d'obscène et qu'elle ne voulait surtout pas dire; la pâleur de Raskolnikov, au contraire, ou même son évanouissement au commissariat; la voix de Charlus qui révèle malgré soi son homosexualité, le mensonge d'Aglaé. Le langage, matériau du romancier, est le véhicule de ces lapsus proliférants.

Sous cet aspect, il n'est pas «une expression rationnelle et analytique de la vérité» mais un «*afflux de sang à la figure*», un silence dont on ne peut plus sortir.⁶² Le corps, les gestes, trahissent toujours, à la fin, le secret et la dissimulation, opérateurs d'une vérité que la vérité elle-même ne peut pas s'avouer. La narration romanesque en fait son extraordinaire miel, bien sûr, sans jamais pouvoir lever l'énigmatique des situations associée à l'extrême banalité des circonstances: Epantchine pense à «sa capitaine» «en mettant ses bottes», sans qu'on sache «pourquoi précisément à ce moment-là»,⁶³ et le narrateur, de retour à Balbec, lançant ses chaussures, ressent tout à coup la douleur foudroyante du chagrin de la mort de sa grand-mère, un an après, sans comprendre pourquoi.⁶⁴

Le roman, le romanesque, se tiennent précisément dans ce ne-pas-savoir-pourquoi.

62 *A la recherche...*, III, 596 (souligné par moi).

63 *L'Idiot*, 2, éd. cit., p. 162

64 *A la recherche...*, III, 153

Bibliographie

- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'idiot*, t. 1-2, trad. P. Pascal. Paris: Garnier-Flammarion, 1983.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Crime et châtiment*, trad. V. Pozner. Folio Classique Gallimard, 1975.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Les frères Karamazov*, trad. H. Mongault. Folio Classique Gallimard, 1973.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Carnets des démons*, trad. S. Luneau et B. de Schloezer. Gallimard, Pléiade, 1955
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Œuvres complètes*, t. VII, «Journal d'un écrivain». Gallimard, Pléiade, 1972.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'adolescent*. In: *Œuvres*. Pléiade, VI, 1979.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Les carnets du sous-sol*, trad. A. Markowicz. Paris: Babel-Actes Sud, 1992.
- FRAISSE, Luc. Introduction à son éd. de *La Fugitive*. Paris: Classiques Garnier, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*. Collection Folio essais (n° 17), Gallimard, 1989.
- PROUST, Marcel. *Lettres choisies*. Paris: Plon, 2004.
- PROUST, Marcel. *Correspondance*, t. 19. Paris: Plon, 1991.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié. Pléiade, I.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié. Pléiade, II.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié. Pléiade, III.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, éd. Tadié. Pléiade, IV.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Folio Essais Gallimard, 1954.
- SHELLING, Friedrich. *Philosophie de la révélation*, livre II, trad. Marquet/Courtine. PUF, Epiméthée, 1991.

GIDE, André. *Dostoïevski, articles et causeries*. Paris: Plon, 1923, rééd Gallimard, 1964.

NABOKOV, Vladimir. *Littératures*. Paris: Bouquins éditions, 2010.

TADIE, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Tel Gallimard, 1971.

VALERY, Paul. *Œuvres I*. Gallimard, Pléiade, 1957.

Recebido em: 04/02/2021

Aceito em: 11/03/2021

Publicado em abril de 2021