

LIUBIMOV

ARTS
DU
SPECTACLE



LA TAGANKA

LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE

CNRS EDITIONS

04 75

LIoubIMOV

LA TAGANKA

Études de Galina Aksionova, Claudine Amiard-Chevrel,
Marie-Christine Autant-Mathieu, Georges Banu, Tatiana Batchelis,
Birgit Beumers, Jean-Michel Déprats, Agnès Edel-Roy, Lars Kleberg,
Gueorgui Kovalenko, Rimma Kretchetova, Jean-Pierre Morel,
Béatrice Picon-Vallin, Anatoli Smelianski, Maïa Tourovskaïa

Témoignages et textes d'Edison Denisov, Iouri Lioubimov,
Boris Pasternak, Gilles Sandier, Svetlana Sidorina, Crin Teodorescu,
Anatoli Vassiliev, Jean Vilar, Antoine Vitez, Vladimir Vyssotski,
Boris Zinguerman

Esquisses et dessins de David Borovski

Réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin

CNRS ÉDITIONS
20-22 rue Saint-Amand, 75015 Paris
1997



FEDOR DOSTOÏEVSKI
CRIME ET CHÂTIMENT

НА ТАТАРКЕ

PERSONNAGES ET INTERPRÈTES :

Raskolnikov /	A. Trofimov	Les prostituées /	L. Savtchenko
La Mère /	A. Boguina		T. Groudneva
	A. Demidova		O. Moulina
	<i>A. Demidova *</i>		L. Boïko
	<i>T. Sidorenko</i>		<i>T. Sidorenko</i>
Dounia /	N. Chatskaïa	Les femmes Kolybiatnikova /	L. Savtchenko
	T. Ivanenko		T. Groudneva
	<i>A. Agapova</i>		O. Moulina
Sonia /	L. Selioutina		L. Boïko
	N. Tchoub		<i>T. Sidorenko</i>
	<i>A. Kolpikova</i>		<i>R. Sotiriadi</i>
Svidrigaïlov /	V. Vyssotski		<i>E. Manicheva</i>
	M. Lebedev	Amalia Ivanovna /	T. Dodina
	<i>V. Chapovalov</i>		G. Vlassova
Loujine /	S. Kholmogorov		<i>T. Dodina</i>
Marmeladov /	R. Djabraïlov	Composition scénique /	I. Kariakine
	F. Antipov	Mise en scène /	I. Lioubimov
	A. Zaïtsev	Musique /	E. Denisov
	<i>F. Antipov</i>	Décor /	D. Borovski
Katerina Ivanova /	Z. Slavina	Assistant du metteur en scène /	I. Pogrebniitchko
	<i>N. Kovaleva</i>		
Lebeziatnikov /	V. Pogoreltsev	Directeur de la scène /	A. Porai-Kochits
	<i>O. Kazantchev</i>	Ingénieur en chef /	S. Brytkov
Razoumikhine /	B. Khmel'nitski	Chef machiniste /	S. Tichkine
	V. Matioukhine	Chef éclairagiste /	K. Panchine
	<i>A. Grabbe</i>	Ingénieur du son /	V. Titov
Zamiotov /	A. Davydov	Chef de l'atelier de couture /	E. Stachevskala
	<i>I. Smirnov</i>		M. Oursina
La vieille /	G. Vlassova	Chef accessoiriste /	I. Rostovtseva
	<i>L. Doudina</i>	Chef maquilleur /	G. Alferavitchouva
Lizaveta /	M. Politseïmako	Les enfants / membres du Studio choral	
Nastassia /	E. Kornilova	« Voskhod »	
	<i>E. Grabbe</i>		
Mikolka /	V. Chtcheblykine	Durée du spectacle 3 heures 10 mn	
	A. Semine		
	<i>S. Istchenko</i>	(Programme de 1979)	
Porphyre Petrovitch /	K. Jeldine		
	V. Sobolev		
L'Inconnu /	A. Zaïtsev		
	I. Beliaev		
	<i>I. Beliaev</i>		
L'Intellectuel à la hache /	A. Serenko		
	<i>S. Savtchenko</i>		
Un gars /	A. Semine		
	V. Chtcheblykine		
Le prêtre /	A. Semine		
	<i>I. Beliaev</i>		

* Les noms en italiques indiquent les changements dans la distribution de la tournée parisienne en 1994.

« Crime et châtime » : réinterprétation du roman et pouvoirs du théâtre

Agnès EDEL-ROY

Je crois en un théâtre total, synthétique : synthèse, exactement, de toutes les formes d'expression artistique qui convergent dans le théâtre. La partition musicale, la partition des lumières, la composition plastique de la scène – tout cela a, sur le théâtre, la même fonction expressive que le texte qui est dit.

I. Lioubimov¹

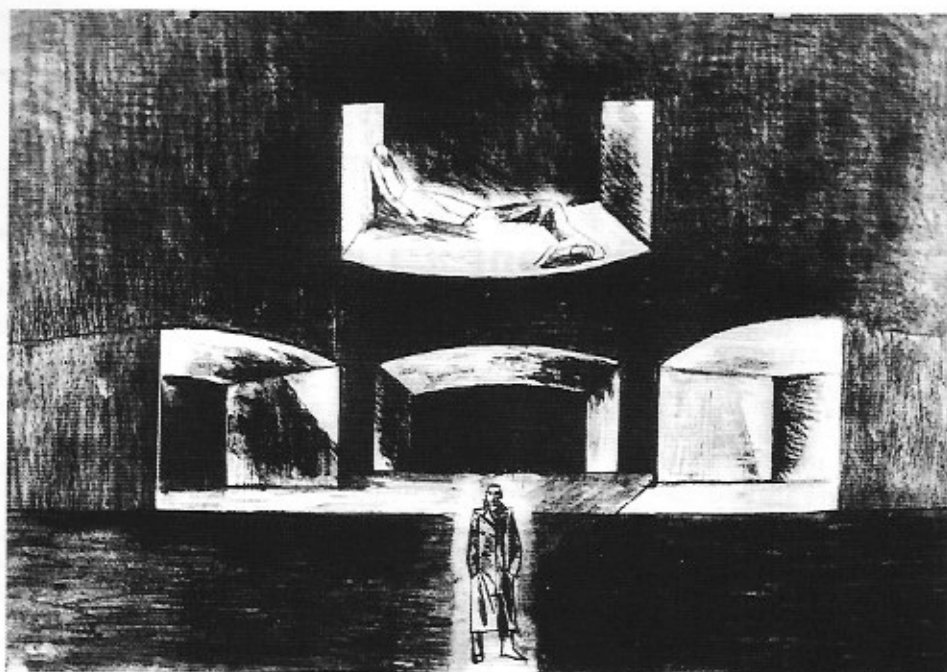
En janvier et février 1994, Iouri Lioubimov et la troupe du Théâtre de la Taganka ont présenté, sur la scène du Rond-Point à Paris, leur adaptation du roman de Dostoïevski, *Crime et Châtiment*. C'est la version moscovite que le spectateur français a alors pu voir, de ce spectacle monté tout d'abord à Budapest en 1978 puis à Moscou en 1979 dans une seconde mise en scène qui a été, par la suite, présentée en Europe : Londres, Vienne, Bologne, Stockholm et Paris².

Le spectateur ne manque pas d'être surpris, lors de son entrée, par l'accueil qui lui est réservé : l'unique accès à la salle est une porte latérale située à proximité du côté cour de la scène. Celle-ci est divisée en deux parties disproportionnées et asymétriques : le côté jardin, le plus lointain pour le moment, est un grand espace vide, plongé dans le noir, que le spectateur découvrira une fois installé à sa place ; près de la porte d'entrée, une petite portion de scène – sur laquelle il bute quasiment – représente un intérieur modeste, encombré d'objets en désordre et vivement éclairé. Des feuilles de journal jonchent le sol. On découvre alors deux cadavres de femmes, ensanglantés et désarticulés, le visage recouvert d'un linge. L'un gît à terre, l'autre a glissé le long du mur du fond. Une porte, maculée de sang, conduit à l'autre partie de la scène. Accroché au mur gauche de la petite chambre, un grand miroir reflète l'entrée des spectateurs et leurs réactions : ils s'aperçoivent ainsi qu'une place leur a été attribuée à l'intérieur même du spectacle. Aucune parole n'a encore été prononcée et pourtant la mise en scène de cette entrée du public indique avec force le but ultime du spectacle auquel il va bientôt assister. Il s'agit de rompre avec une certaine interprétation du roman et de Raskolnikov et d'interpeller la conscience du spectateur.

1. Cette déclaration de LIUBIMOV est extraite d'un texte figurant dans le programme de *Delitto et Castigo (Crime et Châtiment)* joué à l'Arena del Sole de Bologne ; elle a été traduite pour nous par Jean-Pierre Morel.

2. Cette deuxième version, pendant l'exil de Lioubimov, a été reprise dans ces différents théâtres avec chaque fois des comédiens nouveaux et dans la langue du pays. À Paris, il s'agit d'une tournée de la Taganka, Lioubimov ayant retrouvé la direction d'une partie de son Théâtre. L'analyse s'appuie sur la représentation faite à Paris de ce spectacle qui peut donc présenter des différences avec les autres représentations.

96-97. Dans deux théâtres de taille très différente (le Vígsház et la Taganka), Borovski crée deux espaces presque opposés pour la même adaptation dramaturgique de *Crime et Châtiment*. Le premier évoque la profondeur des cours des immeubles pétersbourgeois, le second travaille l'horizontalité, tasse l'espace du crime à cour – où D. Borovski installe une pièce-grenier en déclinant l'objet-porte (en bas, celle de l'accès à la salle) – et élargit à toute la scène laissée vide celui du châtiment. (Photo V. Bajenov)



96

Kariakine, Bakhtine et Dostoïevski

La rupture la plus fondamentale, Lioubimov la doit en grande partie au philosophe Iouri Kariakine³, dont la réflexion sur l'œuvre de Dostoïevski en général et sur *Crime et Châtiment* en particulier a été connue grâce à une série d'articles publiés depuis 1966⁴. Ils ont écrit ensemble l'adaptation du roman et Kariakine, présent lors des répétitions, a également participé à la mise en scène. Dans les années 1970, Kariakine a très fortement contribué au renouvellement des interprétations théâtrales de Dostoïevski dont *Crime et Châtiment* est, pour le critique, une œuvre-clé.

Adapter *Crime et Châtiment* fait surgir une série de difficultés au nombre desquelles il faut paradoxalement compter la « théâtralité » souvent rappelée de la prose dostoïevskienne⁵ :

La théâtralité n'est pas l'équivalent de la nature scénique du théâtre et la tension de la prose de Dostoïevski vers des caractéristiques théâtrales ne règle absolument pas les difficultés soulevées par le caractère scénique de ses œuvres. [...] Plus on découvre de points de contact secondaires et extérieurs entre l'auteur et le théâtre, plus les « retoucheurs » sont

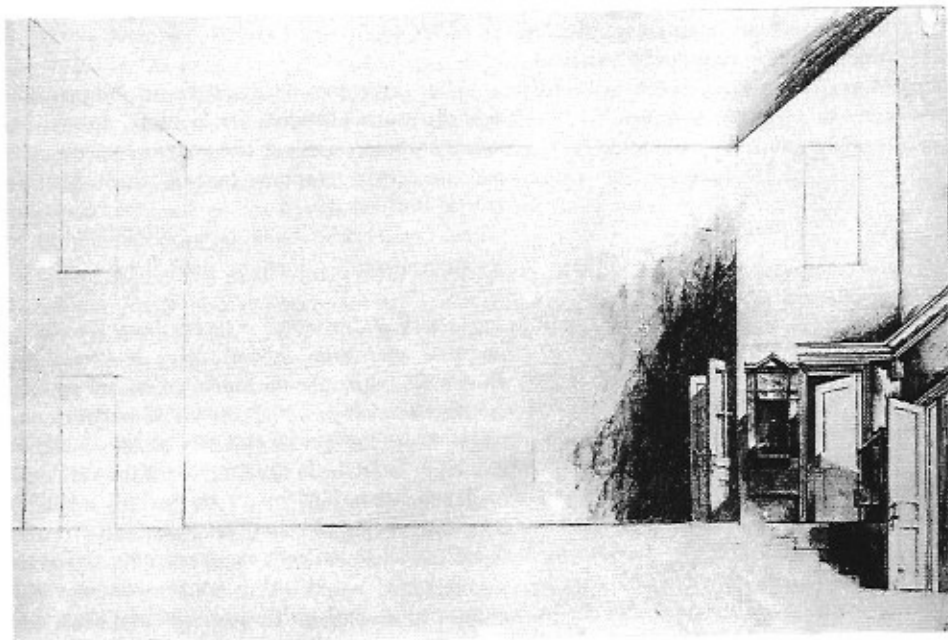
3. « Dans ce travail mon coauteur fut le célèbre philosophe, sociologue et écrivain Kariakine [...]. Kariakine fut l'élève de Bakhtine, et nous avons fait l'adaptation de *Crime et Châtiment* en nous fondant sur son livre. » C'est en ces termes que Lioubimov définit son collaborateur et mentionne l'influence de Bakhtine sur son travail dans un entretien à la revue hongroise *Film, színház, muzsika (Cinéma, théâtre, musique)*, n° 16, Budapest, 16 avril 1977 (cité d'après la traduction russe, conservée aux RGALI 2485, 4, 225).

4. Les articles de Jurij KARIAKIN sur *Crime et Châtiment* ont été écrits entre 1966 et 1976. Sous le titre de *Samoobman Raskol'nikova (L'Autotromperie de Raskolnikov)*, ils constituent la première partie du livre *Dostoievskij i kanuna XXI veka (Dostoïevski et l'aube du XXI^e siècle)*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1989, consacré à l'examen de l'actualité de l'œuvre de Dostoïevski.

5. Pour Leonid GROSSMAN, dans son livre *Put' Dostoievskogo (Le Chemin de Dostoïevski)*, Leningrad, Brockhaus-Efron, 1924. « [...] tout dialogue chez Dostoïevski est une forme dramatique (théâtrale), et toute mise en dialogue, une nécessaire dramatisation ». Cité par Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit [de la 2^e édition russe] par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1970, p. 46.

habiles à produire de nouvelles formes et règles censées saisir l'idée artistique fondamentale de Dostoïevski, plus est frappante la discordance avec le principe capital [...] de] la « multiplicité des portes » dont seule l'addition permet chez Dostoïevski d'ouvrir à l'homme le chemin de la vérité⁶.

Les œuvres romanesques de Dostoïevski, que leur structure poétique spécifique prédispose en apparence à un traitement théâtral, ont donc bien souvent été trahies lors de leur passage à la scène pour cette même raison structurelle. Le système idéologique et poétique propre à Dostoïevski, cette « multiplicité des portes », permettait en effet assez facilement aux metteurs en scène de retenir de l'œuvre un seul de ses aspects, selon l'intention philosophique qu'il était destiné à servir. La trahison la plus mémorable – puisque la procédure judiciaire aboutit à la conclusion inverse de celle du roman – remonte à 1921 : il s'agit du spectacle



97

monté à Petrograd et intitulé *Le Procès de Raskolnikov*, qui constituait la première tentative, depuis la révolution russe, d'adapter *Crime et Châtiment*. Au terme du procès auquel prenaient part, outre Raskolnikov et Porphyre, un procureur, un avocat de la défense, des jurés choisis parmi les spectateurs ainsi qu'un psychiatre, Raskolnikov était acquitté parce qu'il était considéré comme la victime du fonctionnement de l'ancienne société. Cette idée du poids du « milieu » a prévalu dans les adaptations théâtrales de *Crime et Châtiment* jusque dans les années 1960. En 1956, au Théâtre Ermolova de Moscou, l'adaptateur S. Radzinski propose une lecture du roman qui perpétue la tradition soviétique en expliquant l'accomplissement du destin des personnages par des « raisons sociales ». Seul le drame intellectuel de Raskolnikov était donné à voir sans que ne soient figurés ni le repentir ni la régénération du personnage. Ces adaptations ignoraient volontairement l'« issue » proposée par le romancier lui-même dans l'épilogue.

Dans les années 1960, la nouvelle édition de *La Poétique de Dostoïevski*⁷, essai que Mikhaïl Bakhtine avait consacré en 1929 à Dostoïevski, permit d'envisager l'œuvre du

6. Anatoli SMELJANSKIÏ, *Naši sobesedniki (Nos interlocuteurs)*, Moscou, Iskustvo, 1981, p. 222.

7. M. BAHTIN, *Problemy poetiki Dostoievskogo (Problèmes de la poétique de Dostoïevski)*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1963. Traduit en français sous le titre *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit.

romancier sous un jour nouveau. Le poéticien montrait nettement la différence de nature entre la prose « théâtrale » de Dostoïevski qu'il redéfinissait en la qualifiant de polyphonique⁸ et la forme du drame « classique »⁹ qui, bien qu'apparemment proche d'elle, lui est pourtant étrangère :

[...] le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable. [...] Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques, elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. [...] Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. [...] Une véritable multiplicité de plans serait préjudiciable à la pièce : l'action dramatique qui s'appuie normalement sur l'unité de l'univers représenté serait alors incapable de servir de lien et d'apporter des solutions¹⁰.

Les remarques de Bakhtine sur l'impossibilité pour le théâtre de proposer un équivalent des structures poétiques de la prose dostoïevskienne auraient dû conduire les metteurs en scène à s'interroger sur la nature même du théâtre. Mais le théâtre soviétique s'est emparé, avec un certain retard par rapport aux études littéraires, des théories de Bakhtine et le spectateur a alors découvert moins ses idées concrètes que leur esprit librement interprété par la scène. Les metteurs en scène proposaient « un spectacle polyphonique » ou déclaraient qu'ils « carnavalisaient » l'action, mais il ne s'agissait que de déclarations d'intention.

En 1969, le metteur en scène Iouri Zavadski fait jouer, sur la scène du Théâtre Mossoviet, une telle adaptation, intitulée *Vues de Pétersbourg en rêve*. Malgré cette tentative de prendre en compte l'épilogue du roman en faisant apparaître à la fin un énorme crucifix doré, le spectacle ne donnait pas plus une vision bakhtinienne de Dostoïevski qu'il ne proposait une véritable vision dostoïevskienne des questions abordées par le roman. Certes, avec la représentation dans le finale du crucifix, le théâtre réfléchissait sur l'« issue » indiquée par Dostoïevski, mais cette réflexion qui n'était pas liée organiquement à la mise en scène est alors apparue comme une simple idée décorative. Dans les recensions, l'adaptation a été qualifiée d'esthétique, cet « esthétisme » étant aussi lié à la volonté de Zavadski de retrouver l'interprétation « romantique » de l'œuvre et du personnage de Raskolnikov, habituelle dans les adaptations d'avant la révolution. Le metteur en scène s'était attaché à rendre perceptible le fondement mythologique du roman, l'idée de l'éternel retour et du développement continu de la pensée humaine. Bortnikov, qui jouait Raskolnikov, figurait un jeune premier, mi-inspiré mi-calculateur. Le monologue de Marmeladov était accentué de manière à devenir l'impulsion du meurtre et à indiquer le poids des circonstances extérieures. Quant à Aliona Ivanovna, elle avait été à ce point privée de traits spécifiques que l'on pouvait affirmer, dans le finale : « en tuant l'usurière, Raskolnikov n'[a] pas porté atteinte à un être humain ». Le spectacle aboutissait à ce paradoxe de rendre à l'idée de « milieu » l'importance qu'elle a dans la dialectique dostoïevskienne tout en la privant des relations qu'elle entretient, selon Dostoïevski, avec la liberté de l'homme à décider de son destin¹¹.

8. « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres, ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences "équi-pollentes" et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné », in *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., pp. 32-33, souligné par Bakhtine.

9. Nous avons qualifié le drame dont parle Bakhtine de « classique » dans la mesure où il ne peut considérer les formes de théâtre renouvelées du XX^e siècle. Il est d'ailleurs caractéristique que, dans son analyse du « monologisme » du théâtre, il n'envisage que les dialogues, ce à quoi le théâtre a longtemps été ramené.

10. M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., pp. 46-47.

11. Cf. A. SMELJANSKI, op. cit., pp. 225-237.

Dans les années 1970, la célébration du 150^e anniversaire de la naissance de Dostoïevski a été l'occasion de réévaluer sa place dans la culture russe. Kariakine, en publiant son essai et en traduisant ses idées dans plusieurs adaptations¹², a considérablement participé à ce mouvement qui a abouti à une véritable prise de conscience artistique du monde de Dostoïevski.

Première rupture : la remise en cause des interprétations antérieures

Les choix faits par Lioubimov et Kariakine pour l'adaptation de *Crime et Châtiment* s'articulent volontairement autour d'une réflexion sur les limites monologiques du théâtre, sur son pouvoir à créer du sens et à favoriser l'interprétation.

*Déjà de nombreux lecteurs de cette décennie, des spectateurs aussi, se sont fait une idée déformée de Dostoïevski et principalement de Raskolnikov. Nous nous élevons contre ces visions anciennes. En Union soviétique, Crime et Châtiment figure aujourd'hui sur la liste des œuvres obligatoires pour les élèves de terminale. Le roman est devenu un matériau d'étude, ce qui augmente la responsabilité du théâtre. Chacun d'entre nous doit s'efforcer de substituer aux fausses représentations le monde véritable de Dostoïevski*¹³.

Et Lioubimov de poursuivre :

*À la plupart des gens, Raskolnikov inspire de la pitié. Et les mises en scène précédentes suscitaient plutôt de l'attendrissement. À ma connaissance, dans tous les traitements scéniques jusqu'à nos jours, on a supprimé la scène du baigneur, où les baigneurs eux-mêmes veulent tuer Raskolnikov*¹⁴.

Ainsi l'adaptation procède-t-elle nettement de la volonté de remettre en cause les interprétations antérieures tant du roman que de la figure de Raskolnikov. Au premier chapitre de son étude, *L'Autotromperie de Raskolnikov*, Kariakine considère l'indécision générale qui entoure l'explication du crime commis par Raskolnikov et l'interprétation de ses mobiles comme un héritage que le théâtre a le devoir de dépasser : Raskolnikov a souvent été traité – par les commentateurs mais aussi au théâtre puis au cinéma – comme le prototype de la nature romantique russe, frappé par le « mal » de la nouvelle génération des années 1860¹⁵, pour qui Dostoïevski aurait éprouvé de la compassion¹⁶. L'indécision en question peut même apparaître fondée car elle provient de la confusion qui s'opère au sein même du roman entre les différentes voix, et surtout entre celles du narrateur et de Raskolnikov – les analyses de Bakhtine servant alors de caution malgré elles.

Première rupture : Raskolnikov est traité comme un meurtrier dont la théorie est une illusion et qui, partant, se trompe lui-même.

[Kariakine] a écarté l'idée influente du milieu comme source du crime de Raskolnikov pour se concentrer sur le phénomène de l'autotromperie. Il a tenté de comprendre l'héritage de Dostoïevski dans le contexte de l'expérience historique du milieu du XX^e siècle : ce qui

12. Dans les années soixante-dix, V. Fokine s'est inspiré des idées de Kariakine pour monter, au Théâtre Sovremennik, *Mémoires écrits dans un souterrain* et *Le Songe d'un homme ridicule*.

13. I. LIUBIMOV, in *Film, színház, muzsika, op. cit.*, souligné par nous.

14. IDEM, *ibidem*.

15. « Il est parfaitement possible de dire que Dostoïevski a, de la même façon [que Tourgueniev], composé des romans pour traiter de grandes questions d'actualité. *Crime et Châtiment* est, si l'on veut, comme *Pères et Fils*, un roman sur le mal d'être de la génération nouvelle, des jeunes gens des années 1860 », in Jean-Louis BACKÈS, *Crime et Châtiment de Fedor Dostoïevski*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1995, p. 17.

16. A. SMELJANSKI rappelle ce commentaire de Strahov : « N. Strahov, un proche de Dostoïevski, écrivait peu de temps après la sortie du roman que "l'auteur représente son héros avec une entière compassion pour lui" », in *op. cit.*, p. 251.

l'intéresse, ce n'est pas tant Dostoïevski en soi que les métamorphoses de ses idées et de ses prédictions dans l'histoire. [...] L'idée majeure de cet auteur n'est plus désormais celle de l'immortalité de l'âme humaine, mais celle du « surhomme russe » qu'[il] expose pour la première fois dans son roman Crime et Châtiment¹⁷.

Ainsi s'explique le choix de commencer le spectacle après le double meurtre. Dans le roman, le meurtre, qui a lieu au chapitre VII de la 1^{re} partie, est pris de ce fait dans un réseau de pensées, d'interrogations et d'événements qui certes ne le déterminent ni ne l'expliquent directement, mais lui confèrent une part de relativité. Dans l'adaptation et la mise en scène, toute relativité est ôtée. La brutalité des impressions assénées d'emblée au spectateur – avec une intensité qui préfigure celle du spectacle dans son entier – a été voulue afin de souligner sans ambiguïté possible le caractère monstrueux, inhumain et inacceptable du meurtre. C'est un rappel décisif auquel contribue le statut dramaturgique intermédiaire de ce « tableau » antérieur au spectacle, à la fois passage, mais aussi maillon, entre la réalité où évolue encore le spectateur et la fiction du monde au sein duquel ce crime a eu lieu et dont pourtant la représentation n'a pas encore tout à fait commencé. Ainsi, le meurtre semble participer de ces deux mondes et acquiert un statut plus « réel » et plus tangible que s'il avait seulement eu lieu à l'intérieur du spectacle. Dans les mêmes années soixante-dix, le film réalisé par L. Koulidjanov d'après *Crime et Châtiment* propose de la scène du double meurtre une vision proche de ce tableau lioubimovien. Filmant l'épisode de manière naturaliste, le réalisateur avait choisi de respecter la description que le roman donnait de la scène : il montrait comment la hache s'abattait sur le crâne, comment la vieille tombait et comment s'écoulait lentement le sang épais du crâne fendu. En déplaçant ce tableau hors du cadre de l'illusion, Lioubimov rend aussi au meurtre son caractère abrupt et ne permet pas au spectateur de s'en accommoder.

Les événements qui, dans le roman, précédaient directement le meurtre subissent une série de transformations. Certains ont disparu : on relève l'épisode fondamentale de la conversation surprise par Raskolnikov dans une taverne entre un étudiant et un officier, au début du chapitre VI¹⁸. Dans cette scène, le romancier indiquait que les idées de Raskolnikov étaient partagées par d'autres jeunes gens de son temps, mais il suggérait aussi la possibilité que cette conversation entendue par hasard ait précipité le geste de Raskolnikov. L'adaptation¹⁹ supprime cet épisode, annulant ainsi la généralisation des théories raskolnikoviennes et la possibilité qu'il y ait dans l'« air du temps » une origine à son acte. En revanche, elle conserve le personnage de l'étudiant, lui ajoute une hache et, dans le prologue, lui fait énoncer la loi mathématique qui voudrait qu'un crime puisse être compensé par une centaine de bonnes actions. Cette affirmation, « un crime et cent bonnes actions : affaire d'arithmétique », extraite de son contexte et déplacée au début du spectacle, claque aussi sèchement que le coup de hache que le personnage donne sur le sol. Pour changer la problématique des « garçons russes »²⁰ – dont Raskolnikov fut longtemps l'incarnation – en celle du « surhomme russe »,

17. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, pp. 228-229.

18. Cf. *Crime et Châtiment*, traduit par D. Ergaz, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950, pp. 108-109. Voir, d'une part, les déclarations de l'étudiant, p. 108 : « Si on la tuait et qu'on prenne son argent avec l'intention de le faire servir au bien de l'humanité, crois-tu que le crime, ce tout petit crime insignifiant, ne serait pas compensé par des milliers de bonnes actions ? Pour une seule vie, des milliers d'existences sauvées de la pourriture. Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique ! » ; et d'autre part, ces réflexions de Raskolnikov, p. 109 : « Certes, c'étaient là des idées, une conversation des plus ordinaires entre jeunes gens ; il lui était arrivé plus d'une fois d'écouter des discours analogues avec quelques variantes et sur des thèmes différents seulement. Mais pourquoi lui fallait-il entendre exprimer ces pensées au moment même où elles venaient de naître dans son cerveau, ces mêmes pensées ? »

19. Nous nous appuyons sur le texte dactylographié de l'adaptation qui est l'exemplaire du Théâtre de la Taganka en 1994. Il est composé d'un prologue, de deux actes et d'un finale. Lioubimov avait commencé à subdiviser le premier acte en scènes mais il a renoncé à le faire après la scène 8.

20. Il s'agit donc de cette problématique générale à la jeunesse de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Cette idée du milieu qui détermine la volonté de l'individu et ses actes était en soi une grande découverte et elle exaltait la nécessaire reconstruction sociale. Les « garçons russes » de Dostoïevski, quand ils ne croient pas à l'immortalité de l'âme, parlent de socialisme, voire d'anarchisme,

Kariakine a isolé l'idée de Raskolnikov et l'a doublement déplacée dans le spectacle : après que le meurtre a eu lieu et avant les épisodes qui la précèdent dans le roman.

D'autres événements antérieurs au meurtre lui deviennent postérieurs dans l'ordre choisi par les adaptateurs. La séquence du roman : rencontre de Raskolnikov avec Marmeladov / lettre qu'il reçoit de sa mère, Poulkheria Raskolnikova / rêve du cheval²¹, est dans l'adaptation postposée au meurtre ainsi qu'au monologue de Raskolnikov²² sur lequel s'ouvre le 1^{er} acte. La postposition de ces épisodes permet de les détacher radicalement du meurtre ainsi que des théories générales exposées par Raskolnikov à la scène 1. C'est encore un coup sérieux que l'adaptation porte à l'idée de l'oppression de l'individu par le « milieu », puisque ces épisodes ne peuvent plus déterminer le meurtre.

Enfin, cette même séquence est encadrée par deux scènes qui sont nettement postérieures dans le roman : d'abord, avant la rencontre avec Marmeladov, la discussion entre Raskolnikov et Zamiatov sur la lecture des journaux au cours de laquelle Raskolnikov explique à Zamiatov comment il s'y serait pris pour tuer la vieille usurière – discussion qui, dans le roman, vient après (2^e partie, chap. VI) ; ensuite, après le rêve de l'enfant apeuré, une petite scène au cours de laquelle Mikolka, le peintre en bâtiment, veut donner en gage à Loujine des boucles d'oreille qu'il dit avoir trouvées, ce qui provoque son arrestation. Dans le roman, cette « scène », qui opposait le peintre à un tenancier de cabaret et non pas à Loujine, n'était pas montrée directement mais faisait l'objet d'un récit de Razoumikhine à Zossimov, le médecin, en présence de Raskolnikov (2^e partie, chap. IV).

La chronologie du roman est donc – jusqu'à ce que Raskolnikov revienne à lui après trois jours de délire – malmenée, bousculée, parfois inversée, et ce bouleversement souligne la volonté des adaptateurs d'échapper à la logique explicative d'un ordonnancement chronologique que la simple succession des événements impose dans le roman.

Par l'utilisation de ce procédé simple du bouleversement chronologique, l'adaptation supprime la possibilité d'attribuer aux mobiles de Raskolnikov une justification éventuelle dans les souffrances de l'humanité²³. Le meurtre n'est plus une suite, il est décalé et mis en dehors de cette succession du temps et de la logique qu'il suppose. C'est bien l'acte en lui-même qu'on nous demande de juger, sans les circonstances atténuantes.

Seconde rupture : le rejet de la coexistence du génie et du mal

Il est temps d'indiquer la seconde rupture, étroitement liée à la précédente puisqu'au fond elle la détermine, à savoir le rejet de la question philosophique d'une possible coexistence entre le génie et le mal. Dans ses brouillons, Dostoïevski s'était fixé l'objectif d'« anéantir l'indécision, c'est-à-dire expliquer tout le meurtre de l'une ou l'autre manière²⁴ ».

donnant au même débat une « autre fin » (*Les Frères Karamazov*), c'est-à-dire non du côté du monde intérieur de l'homme, mais du côté de celui qui lui est extérieur, le milieu. C'est une objection que Dostoïevski développe dans ses romans.

21. Dans l'adaptation, ce rêve est modifié : on y voit un enfant représentant Raskolnikov jeune reculer devant sa nourrice qui lui propose une assiette de soupe ; il la rejette d'un mouvement du bras et le contenu de l'assiette, projeté sur une porte, se teinte en rouge.

22. Dans ce monologue, Raskolnikov réfute la possibilité de l'avènement du « bonheur universel » et justifie la conduite de Napoléon par le fait qu'il était un grand homme. Oser, c'est-à-dire transgresser la loi commune, serait donc la marque distinctive du grand homme qu'il serait lui aussi, puisqu'il a osé tuer la vieille usurière.

23. Cf. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, p. 249 : « Raskolnikov voit les souffrances de "l'ivrogne" [Marmeladov] qui en appelle au Seigneur Dieu. Mais son dessein ne se nourrit pas des souffrances des humbles et des offensés. Il existe en dehors d'elles et se réduit au libre arbitre égoïste. "Le rêve napoléonien". »

24. Cité par Ju. KARIAKIN, *op. cit.*, p. 17.

Pourtant, aux yeux de certains critiques²⁵, Dostoïevski n'a pas réussi à éliminer de son roman l'indécision sur les mobiles de Raskolnikov. C'est pourquoi, au lieu d'expliquer le crime « de l'une ou l'autre manière », sans troisième voie possible, et au lieu de décider si un crime peut être justifié ou non par des buts nobles, ils finissaient par affirmer qu'il y avait deux explications possibles qui ne s'excluaient pas : Raskolnikov se prenant pour Napoléon, explication négative ; Raskolnikov agissant pour le bien de l'humanité, explication positive.

Kariakine et Lioubimov proposent de trancher catégoriquement en faisant de l'indication donnée par le romancier une directive sur laquelle ils fondent l'adaptation. Dans son essai, Kariakine assigne nettement une origine à l'acte de Raskolnikov : « Au commencement était le Verbe. Et le Verbe était l' "article" de Raskolnikov²⁶ », dans lequel le héros donne un fondement intellectuel à sa théorie des deux catégories d'hommes.

La théorie des « deux catégories » n'est pas seulement le fondement du crime. Elle est elle-même déjà le crime. Depuis le tout début, elle règle de fait la question de savoir qui doit vivre et qui ne doit pas vivre. Et la liste abstraite, par défaut, de la catégorie « inférieure » (liste qui est établie, bien entendu, par les « supérieurs » eux-mêmes) ne manque pas de se transformer en liste tout à fait concrète de proscrits. Si l'on introduit le critère des « deux catégories », alors l'essentiel est déjà fait. Le reste viendra tout seul. La vieille usure, selon cette liste, est seulement le « pou » le plus inutile, le plus nuisible. Avec elle l'action ne fait que commencer et elle est bien loin d'être terminée. À ce titre la « réaction en chaîne » est inévitable. Car de quel critère s'agit-il exactement ? Où sont les « signes » ? Ils n'existent pas, si ce n'est un seul et unique, si ce n'est que le « JE » est son propre « signe », son propre « critère », celui qui se désigne lui-même. C'est le « JE » qui est l'imposteur²⁷.

Sur scène, Raskolnikov est bien cet « homme de l'Idée » décrit par Bakhtine²⁸ et dont la pensée est « une attitude globale de la personne²⁹ ». Cependant, selon le poéticien, cette caractéristique est partagée par la majorité des personnages de Dostoïevski. Pour Raskolnikov, les adaptateurs ont donc ajouté à cette prédisposition qui ne lui est pas spécifique des éléments visant à orienter la perception que nous devons en avoir.

Ainsi l'Intellectuel à la hache est-il traité, dans l'adaptation, comme l'un des doubles de Raskolnikov. Cette fonction est indiquée à la scène 13³⁰ : quand Porphyre rappelle à Raskolnikov l'article écrit six mois plus tôt, dans lequel celui-ci divisait les hommes en deux catégories – les ordinaires et les supérieurs –, l'Intellectuel à la hache surgit, derrière

25. Aux pages 17 et 18 de son livre, *op. cit.*, KARIAKIN rappelle les commentaires des critiques suivants : pour GLIVENKO, le premier éditeur et commentateur des cahiers manuscrits de *Crime et Châtiment* (*Raskolnikov i Dostoievskij*, Moscou, Pecat' i Revoljucja, 1926), « Dostoïevski n'a pas réussi à éliminer l'indécision ». Selon V. ŠKLOVSKIJ, dans son essai *Za i protiv. Zametki o Dostoievskom* (*Pour et contre. Remarques sur Dostoïevski*), Moscou, Sovetskij pisatel', 1957, pp. 189-190, le romancier n'a pas fait le choix qu'il s'était proposé entre l'une ou l'autre explication. V. ERMILOV note : « L'écrivain a vivement senti la nécessité de donner définitivement la préférence à l'une ou à l'autre variante ; dans le bilan final, il penche pour la variante napoléonienne, pourtant il a aussi beaucoup conservé dans le roman de la seconde variante », in *F. M. Dostoievskij*, Moscou, Hudožnaja literatura, 1956, p. 161. Ju. BOREV affirme quant à lui, dans son essai sur le tragique *O tragičeskom*, Moscou, Sovetskij pisatel', 1961, p. 141, que « l'auteur remplace perpétuellement un motif par l'autre ». Enfin, dans l'avant-propos de l'édition anglo-américaine des manuscrits du roman, *The Notes-Books for « Crime and Punishment »*, Chicago-London, 1967, p. 31, E. VASJOLEK conclut que « Dostoïevski lui-même n'était pas en mesure de décider laquelle des explications devait être considérée comme la véritable ».

26. Ju. KARIAKIN, *op. cit.*, p. 33.

27. *Idem*, *ibidem*, pp. 47-48. Kariakine utilise le terme *samožvanec*, que l'on traduit habituellement par « imposteur » et qui est d'une importance capitale dans l'histoire et la littérature russes. Littéralement, ce mot signifie « autoproclamé ». La polysémie de ce terme est essentielle dans la pensée de Kariakine ; en effet, c'est parce qu'il se proclame la mesure de toute chose que Raskolnikov s'abuse.

28. Cf. M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, pp. 118-145.

29. *Idem*, *ibidem*, p. 136.

30. Pour la commodité des renvois, nous avons poursuivi le découpage en scènes de l'adaptation commencé par Lioubimov.

Raskolnikov assis sur un tabouret, et se tient debout dans le fond pendant toute la durée du dialogue. Apparaissant à ce moment, il figure un état antérieur de Raskolnikov, l'état d'avant le crime. Par ailleurs, il est significatif que l'apparition de ce double de Raskolnikov soit motivée par la référence au journal ; en effet, en dehors du prologue, l'homme à la hache apparaît à nouveau à la scène 2, où il fait irruption pour crier la une du journal du jour : « Deux horribles meurtres ». Sa fonction est donc de figurer le Raskolnikov théoricien, celui que, dans la scène 13, précisément, Porphyre interpelle en lui demandant selon quel critère on peut reconnaître un homme ordinaire. Le jeu de scène suivant, où Porphyre fait lever un spectateur du premier rang, indique bien le niveau auquel le juge entend se situer pour montrer les failles de la théorie : le mot, ici, renvoie à un homme réel, niveau premier dans le système des signes. Par contraste, on comprend que Raskolnikov se situe au dernier niveau du système, où le mot signifie, en dehors de toute référentialité au réel. Porphyre tente donc de faire prendre conscience à Raskolnikov de l'erreur qu'il a commise en considérant le seul domaine de l'idée. K. Roudnitski, qui a étudié les adaptations scéniques des romans de Dostoïevski dans les années 1970-1980, lie cet infléchissement de Raskolnikov en « maniaque de l'idée » avec la réflexion sur l'idéologie du mal que propose le spectacle :

La psychologie de Raskolnikov intéresse Lioubimov, non seulement comme la somme des signes qui composent un caractère, mais aussi comme une trame psychologique capable de s'assembler avec celle de l'idéologie du mal. C'est qu'en soi l'individualité de Raskolnikov ne contient aucun mystère et qu'en soi l'idée de Raskolnikov se justifie sans difficulté. Seulement, compte tenu de la manière dont elle nous est présentée par Dostoïevski, cette individualité engloutie par cette idée représente en soi un danger redoutable. Personne ne parvient ni à arrêter ni à démentir Raskolnikov qui se fait passer pour un messie, un prophète. [...] Le spectacle est une mise en accusation tant du crime de Raskolnikov que de l'essence de son « rêve maudit ». Ce n'est pas Raskolnikov mais l'idée de Raskolnikov – oui, précisément son idée maniaque – qui est livrée au jugement public. Nulle compassion envers Raskolnikov ne peut apparaître. [...] Le metteur en scène est concentré sur autre chose : sur la façon dont s'autoaffirme [...] l'idéologie selon laquelle le meurtre est indispensable, le crime permis. Déchirer tous les tissus de mots dont se drape cette idéologie, railler toutes les références à « la nature romantique russe », [...] voilà le but avoué de Lioubimov³¹.

Restructuration des relations entre les personnages

Corollaire d'une telle mise à jour : l'adaptation réoriente significativement certaines relations structurelles que les personnages ont avec Raskolnikov. Loujine, le fiancé de Dounia, devient – grâce à divers procédés dont le plus criant est sans conteste la musique de parade qui accompagne chacune de ses apparitions sur scène – un double grotesque et donc dangereux de Raskolnikov : il est chargé d'incarner jusque dans ses conséquences les plus inhumaines la philosophie matérialiste dégradée en reflet ricanant du « tout est permis pour parvenir à ses fins ». Avec lui Lioubimov donne à voir « l'envers vulgaire des prétentions grandioses³² ». Quant à Lebeziatnikov, chargé de révéler « l'inassouvissement social de Raskolnikov, son souci de l'avenir³³ », il ira jusqu'à proposer après la condamnation de ce dernier de lui ériger une statue parce qu'il a su protester contre le milieu.

31. K. RUDNICKI, « Priključenijska ideja : F. M. Dostojevskij na moskovskoj sceni konca 70-h – načala 80-h » (« Les aventures des idées : F. M. Dostoïevski sur la scène moscovite à la fin des années 70 et au début des années 80 »), in *Teatral'nye sjužety*, Moscou, Iskustvo, 1990, pp. 442-443.

32. *Idem*, *ibidem*, p. 448.

33. *Id.*, *ibid.*, p. 449.

Les prolepses

Plus importante encore est la restructuration des relations de Raskolnikov avec ses doubles spirituels, Sonia et Svidrigaïlov. À la scène 1, après le monologue de Raskolnikov où il constate que le « bonheur universel » n'advient jamais et en déduit le droit qu'a l'homme supérieur d'exterminer les « poux », Sonia et Svidrigaïlov apparaissent très brièvement réunis sur le plateau. L'intervention de Sonia – « Qui est là ? C'est vous ? Mon Dieu ! » – est faite des premières paroles qu'elle prononcera au début de la scène 16, dernière du premier acte. Celle de Svidrigaïlov s'adressant à Dounia – « Derrière cette porte, Sofia Semionovna a eu un entretien avec Rodion Romanovitch. J'ai tout entendu » – annonce la scène 25, au deuxième acte, au cours de laquelle Svidrigaïlov tentera par tous les moyens de faire dire à Dounia qu'elle l'aime. Il s'agit donc de deux prolepses dramatiques qui servent à annoncer d'autres scènes, c'est-à-dire à mettre en relation entre elles des parties éloignées. Par ce dispositif, le spectacle jalonne d'entrée de jeu l'itinéraire de Raskolnikov. La première prolepse annonce la scène capitale au cours de laquelle Sonia lui lit, dans l'Évangile de Lisaveta, le texte de la résurrection de Lazare et à la fin de laquelle Raskolnikov repousse la possibilité d'être pardonné. L'apparition de Sonia dans la première scène, précédée du chant religieux qui accompagne chacune de ses entrées, introduit donc le thème du pardon lié à celui du péché. C'est de la femme souillée dans sa chair, mais pure dans son esprit, que peut venir la régénération de l'homme. Cette possibilité est refusée par Raskolnikov : à l'épilogue, Raskolnikov, enchaîné, rejette Sonia.

La seconde prolepse met en relation l'histoire de Raskolnikov et Sonia avec celle de Svidrigaïlov et Dounia. Le point de croisement est le hasard qui a permis à Svidrigaïlov de surprendre le deuxième entretien entre Raskolnikov et Sonia et donc d'apprendre que ce dernier était le meurtrier ; hasard dont il va se servir pour tenter de faire céder Dounia. En somme, le spectacle met en parallèle deux histoires de débauche, « la débauche criminelle de la pensée » et « la débauche criminelle de la chair »³⁴. Grâce à ce parallélisme, l'adaptation rend à Svidrigaïlov la fonction qu'il a dans le roman et que les précédentes adaptations avaient négligée. Svidrigaïlov sert de contrepoint à Raskolnikov, ce que l'artifice de la prolepse indique bien. Cette fonction permet – dans le croisement des motifs de l'un et de l'autre personnage – de faire jouer les deux registres de la ressemblance et de la différence. La culpabilité de Svidrigaïlov, qui le rapproche de Raskolnikov, est indiquée dès la scène 5 : quand Raskolnikov, au pied de la scène, debout devant les spectateurs, indique la responsabilité de l'homme dans la prostitution de la femme, Svidrigaïlov est assis sur un tabouret au milieu du plateau, à cette place centrale que le spectacle lui rend. La ressemblance entre les deux hommes est suggérée par Svidrigaïlov lui-même à la scène 14 : « N'y aurait-il pas un point commun entre nous ? », et aussi quand il demande peu après à Raskolnikov s'il aime Schiller, tout en affirmant l'aimer lui-même beaucoup. Les deux hommes ont donc été formés à la même école de pensée, au même idéalisme romantique, et ils en sont comme les deux développements concrets : le « surhomme » et le séducteur. Cependant leurs histoires divergent sur un point crucial : si Raskolnikov est celui qui s'abuse, Svidrigaïlov, lui, est l'homme lucide. Cette qualité du personnage avait bien été rendue sensible par Vyssotski³⁵, dont le choix pour tenir ce rôle signale l'intention du metteur en scène de rendre au rôle son importance :

*[Il] jouait un homme dont le calme ne découle nullement d'une autosatisfaction mais, au contraire, d'une absolue négation de soi, un homme fermement convaincu qu'il n'a aucun droit de vivre sur terre et qui s'est depuis longtemps condamné à mort*³⁶.

La lucidité de Svidrigaïlov trouve son accomplissement dans la capacité qu'il a de reconnaître son échec, reconnaissance à laquelle Raskolnikov ne peut accéder pour sa part. Ainsi,

34. K. RUDNICKI, *loc. cit.*, p. 450.

35. En 1979, ce fut le dernier rôle tenu par l'acteur-chanteur Vyssotski.

36. K. RUDNICKI, *loc. cit.*, p. 450.



98. Svidrigaïlov (V. Vyssotski) au pied de la scène, face au public. À droite, l'unique porte d'accès à la salle, dans le même style que celles qui sont placées sur le plateau. Au fond à gauche, la porte, mobile, tachée de sang. Derrière Svidrigaïlov, le grand miroir incliné de la chambre du crime où sont encore étendues les figures de cire, où béent les tiroirs de la commode. La lumière vient du foyer. (Photo V. Bajenov)

quand Svidrigaïlov comprend que Raskolnikov est le meurtrier, il l'engage à « se brûler la cervelle », solution que le héros ne retient pas. En effet,

pour Raskolnikov-Trofimov, une telle possibilité est effrayante [...] parce qu'elle signifierait la capitulation de l'idée, du joug de laquelle il ne peut se libérer. [...] Se condamner reviendrait à reconnaître que deux femmes ont été tuées inutilement, pour rien, que l'idée dans sa totalité a fait faillite, s'est déshonorée. Cela est au-dessus des forces de l'« homme de l'Idée »³⁷.

Par contraste, Svidrigaïlov est celui que sa liberté spirituelle conduit au suicide : l'espoir qu'il avait d'être pardonné, grâce à l'amour de Dounia, disparaît définitivement quand elle le repousse avec horreur. À ce titre, et en représentant cette mort et le désarroi qui la précède, le spectacle accorde à Svidrigaïlov ce qu'il refuse à Raskolnikov : la compassion. Pour ce faire, les adaptateurs ont même procédé à des coupes dans le texte du roman afin de resserrer la succession des événements. Svidrigaïlov se suicide après avoir été repoussé par

37. K. RUDNICKI, *loc. cit.*, p. 451. Nous avons repris pour « l'homme de l'Idée » l'emploi de la capitale, adopté dans la traduction de Bakhtine. Cf. *supra*, note 28.

Dounia, sans que soit mentionné ce qui s'intercale entre les deux dans le roman (6^e partie, chap. VI), c'est-à-dire ses visites aux cabarets et à sa nouvelle et toute jeune fiancée.

*Joué selon toutes les règles du « théâtre de l'émotion », le thème de la passion non partagée fait de Svidrigaïlov le centre lyrique du spectacle. En réalité, il remplit une fonction indispensable en donnant au spectateur la possibilité de déverser sur lui sa compassion, préparée pour Raskolnikov. Flanqué d'un tel « double », Raskolnikov perd toute la sympathie du spectateur. Par contre, Svidrigaïlov se l'attire rapidement. [...] Dans cet homme à la voix comme enrôlée respirait la poésie même de la vie, non son fondement arithmétique, intellectuel*³⁸.

Cette distinction entre les deux hommes, proposée par A. Smelianski, met bien en lumière les raisons qui ont conduit les adaptateurs à mettre l'accent sur Svidrigaïlov. Il représente pour eux l'artiste que ne peut être Raskolnikov, lui qui utilise le langage comme le vecteur d'une théorie.

Enfin, dans cette constellation de figures qui gravitent autour de Raskolnikov et servent à le définir en révélant ce qu'il n'est pas, Porphyre remplit lui aussi un rôle capital : sa fonction sociale lui permet d'être l'homme qui garantit et cautionne les distinctions essentielles. Il est donc celui qui, à l'aide des armes de la psychologie fine, tente de ramener Raskolnikov sur le chemin de la norme sociale et qui, par conséquent, en fait surgir le plus nettement l'anormalité. Pour souligner cette dimension du personnage de l'enquêteur, les auteurs de l'adaptation ont ajouté une phrase que Porphyre adresse à Raskolnikov lors du long entretien qu'ils ont au deuxième acte : « On peut plaindre le criminel mais on ne peut appeler bien ce qui est mal. » Cette affirmation sereine permet de dire l'humanité de Porphyre, fondée sur sa connaissance pratique de l'homme, et l'inhumanité de Raskolnikov, fondée sur la connaissance théorique qu'il en a.

Lioubimov et Kariakine ont donc donné un but moral au spectacle : la « responsabilité du théâtre » est de rétablir « le monde véritable de Dostoïevski » pour éviter des représentations trompeuses et dangereuses du roman chez les jeunes gens d'aujourd'hui. C'est pourquoi Lioubimov a fait installer dans le foyer du théâtre, aussi bien à la Taganka qu'au Rond-Point, un pupitre d'écolier en bois sur lequel sont posées des copies d'élèves que les spectateurs peuvent lire. On se rend alors compte de la diversité contradictoire des interprétations. C'est aussi la raison pour laquelle Raskolnikov est chargé, dans le finale, de lire un extrait de devoir. Le spectacle choisit de débattre avec ces écoliers et ces étudiants invisibles mais dont la présence est ainsi rappelée. Mais cet objectif dialogique est moins un pré-supposé théorique qu'une réalisation effective grâce à l'utilisation des moyens expressifs du théâtre. Le travail du metteur en scène russe a été d'effectuer adaptation et mise en scène dans un même « geste » afin que toutes deux répondent à la même nécessité morale.

La mise en scène du public : interpellation et chœur

Tout commence dans le tableau liminaire par l'interpellation presque indécente du public. Généralement le spectateur est celui qui regarde, non celui qui est regardé : ici, grâce au dispositif imaginé par Lioubimov et son scénographe, Borovski, le spectateur devient un court instant acteur et ses réactions, reflétées sur scène, sont simultanément regardées par lui-même et par le reste du public.

D'une part, Lioubimov dénonce le processus d'identification qui a cours au théâtre. Cette modalité de la relation qui unit le spectateur aux personnages est rappelée avec insistance

38. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, p. 255.



99. Interpellation du public : la mère de Raskolnikov (A. Demidova) entre par la salle en lisant la lettre que son fils (sur scène) vient de recevoir. (Photo V. Bajenov)

tout au long du spectacle grâce au jeu des projecteurs qui tour à tour font s'identifier le spectateur soit à Raskolnikov, l'homme supérieur que chacun croit être, soit aux « poux », hommes ordinaires que nous sommes tous et qu'il s'est donné le droit d'exterminer. Ainsi, quand Porphyre cherche à savoir selon quels critères Raskolnikov distingue un homme ordinaire d'un homme supérieur, il fait se lever un spectateur qui se retrouve éclairé par les projecteurs. Grâce à cette alternance qui rend compte de l'alternance des « voix » du roman et des systèmes idéologiques qui les accompagnent, le spectateur ne peut adopter le seul point de vue de Raskolnikov sur le monde, mais doit au contraire envisager le spectacle comme une totalité de points de vue et de systèmes parallèles. La dénonciation de l'identification est l'un des moyens que le théâtre moderne utilise pour contrecarrer la monologie du théâtre « classique ».

D'autre part, en exposant sur la scène les réactions des spectateurs au regard de tous, Lioubimov amorce la constitution d'un corps fondamentalement théâtral, celui du chœur, groupe social qui regarde, qui commente et qui juge. Les acteurs eux-mêmes sont appelés à jouer ce rôle et deviennent nos doublures : avant le début du spectacle, tous, sauf celui qui jouera Raskolnikov, sont présents sur le coin gauche de la scène et regardent en direction du lieu du crime pendant que l'Intellectuel à la hache énonce la loi arithmétique que le spectacle se propose de juger ; après le spectacle, celui qui a joué Raskolnikov lit un extrait de dissertation scolaire, « Raskolnikov a bien fait de tuer la vicille. Dommage qu'il ait échoué », mot de la fin en contradiction avec le spectacle qui vient d'avoir lieu et qui est donc un appel à poursuivre le débat en dehors du théâtre. La voix de la foule est aussi représentée sur scène. Un groupe de personnes accompagne parfois l'action ; quand, à la scène 2, l'Intellectuel à la hache crie la une du journal, il est suivi par quelques acteurs qui commentent brièvement le meurtre sans que leurs réactions ne soient entièrement compréhensibles.

Une fois la constatation faite du dédoublement du spectateur – à la fois accusé et juge, interpellé et interpellant –, on comprend mieux les enjeux de la rencontre entre l'art théâtral de Lioubimov et le roman de Dostoïevski. Il ne s'agit pas tant d'illustrer une morale que de s'interroger sur la capacité du théâtre à mettre en débat des idées grâce à l'interaction vivante des consciences : en somme Lioubimov – et cela ne surprendra pas – s'interroge sur le pouvoir civilisateur du théâtre. Il retrouve sur la scène les principales caractéristiques de la poétique dostoïevskienne, et, grâce aux relations spécifiques qu'il instaure entre la scène et la salle, il demande au spectateur qu'il sollicite sans ménagement à la fois de vivre ce qu'il voit et de l'analyser, d'être à son tour une « conscience-voix ».

L'espace symbolique

Tout d'abord, il faut noter à quel point le traitement de l'espace rompt avec l'imagerie traditionnelle des adaptations de Dostoïevski. L'espace ne se veut plus référentiel et tourne résolument le dos au prétendu réalisme dostoïevskien. Par contre, la disjonction présente dans le roman entre une intériorité démesurée et une extériorité réduite, entre le monde de l'Idée et le monde de la réalité, a inspiré à Borovski un très bel espace scénique dissymétrique : à gauche l'espace hypertrophié de la rencontre des consciences, à droite l'espace atrophié de leur contact avec le réel. À gauche, le plateau est donc nu, dans le noir ; à droite, le réduit où a eu lieu le crime est encombré d'objets évoquant une chambre et vivement éclairé. Cet espace global se structure autour de la confrontation du vide et du plein, de l'espace ouvert et de l'espace fermé, des ténèbres et de la lumière, de la solitude et de la multitude ; cette structuration symbolique – parce qu'elle communique plus directement avec l'imaginaire du spectateur – permet, mieux que les espaces référentiels, d'incarner le thème majeur du roman, « thème de l'étroitesse, de l'angoisse, des ténèbres et de l'oppression, [...] profondément lié à la tragédie de Raskolnikov, au caractère même de son idée³⁹ ».

39. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, p. 245.

Les portes et le carnavalesque

Le passage d'un espace à l'autre s'effectue par une porte ensanglantée que la mise en scène utilise dans ses nombreuses possibilités, procédé théâtral de répétition qui mime celle du mot « porte » dans le roman (plus de deux cents fois). Elle est tout d'abord la porte de la chambre du crime et plus généralement la porte de séparation entre les deux espaces. Elle est aussi polysémique, devenant cercueil pour Marmeladov ou lit pour Raskolnikov par le simple ajout d'une couverture bleue. Enfin, elle est le lieu du passage d'un état à un autre : de l'état de vie à celui de mort, quand elle tombe au moment où Svidrigaïlov se tire une balle dans la tête ; à la scène précédente, sa confrontation avec Dounia s'était jouée devant cette porte qu'il avait fermée à clé. Passage surtout de l'état de veille à celui du rêve. Trois rêves se succèdent : les deux de Raskolnikov au premier acte – le rêve d'enfant et celui qui suit son premier interrogatoire (rêve au cours duquel il obéit aux ordres que lui hurle Porphyre métamorphosé en Napoléon et tue de nouveau la vieille) – et celui de Svidrigaïlov au deuxième acte, après sa confrontation avec Dounia et avant son suicide. Svidrigaïlov rêve qu'il erre les yeux bandés et les mains tendues, à la recherche de Dounia. Il est suivi par Raskolnikov, son alter ego, dont les yeux sont aussi bandés. Pour manifester ce changement d'état, chacun des trois rêves est précédé du même jeu de scène. Au moment du passage, le personnage, la main collée à la tache de sang, est emporté par la porte qu'un comédien invisible déplace jusqu'au centre de la scène. Le rêve peut alors se dérouler : on est passé sur l'autre versant de la conscience. Grâce au retour du même jeu de scène qui associe les trois rêves et les deux personnages et grâce à l'expressivité du mouvement de translation, la porte acquiert une valeur symbolique et métaphorique : de lieu géographique, elle devient le lieu où surgit la crise, les rêves servant à exposer métaphoriquement les conflits vécus par les personnages. Cette utilisation spatiale d'un accessoire permet à Lioubimov de transposer l'interprétation que Bakhtine faisait de la valeur de l'espace dans *Crime et Châtiment* :



100. Premier rêve de Raskolnikov (A. Trofimov) : un enfant (non visible ici) derrière la porte (qui tourne sur son axe) rejette l'assiette de soupe qu'une femme lui tend. Un liquide rouge comme du sang coule sur le bois. (Photo V. Bajenov)

*Dans le rêve analysé de Raskolnikov*⁴⁰, l'espace acquiert une valeur supplémentaire, conforme à la symbolique carnavalesque. Le haut, le bas, l'escalier, le seuil, l'entrée, le palier ont une signification de point où s'effectuent la crise, le changement radical, la cassure inattendue du destin, où les décisions sont prises, les barrières de l'interdit franchies, où l'on se renouvelle ou bien se perd⁴¹.

Lioubimov a travaillé l'utilisation de l'espace de manière à souligner les moments forts de la composition dramaturgique : ainsi l'espace asymétrique est-il occupé et animé en fonction de l'alternance caractéristique des lieux dépeinte par Bakhtine et des valeurs qui s'y rattachent⁴². Chacun des deux pôles de la scène, aux caractéristiques contraires – vide et plein, sombre et éclairé –, est dans un rapport dramaturgique de concurrence et de complémentarité. Le côté jardin sert aux longs échanges entre un nombre réduit de personnages. Il est utilisé pour une suite de scènes, ainsi se crée une séquence longue par la simple occupation du même lieu. La résolution de la séquence s'effectue côté cour, par une scène qui est un point d'orgue dans la progression dramatique et fait assister un grand nombre de personnages à la manifestation de la vérité.

C'est le cas de la scène du repas des funérailles (II, 3), où Loujine accuse Sonia de lui avoir volé de l'argent : elle intervient après deux longues scènes jouées côté jardin, la première opposait Raskolnikov et Porphyre, la deuxième Loujine et Lebeziatnikov. On assiste à deux dialogues entre deux personnages exposant et confrontant des théories, donc à deux

40. Il s'agit du rêve dans lequel il tue de nouveau la vieille.

41. M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 226, souligné par l'auteur.

42. *Idem*, *ibidem*, p. 226 : « L'action, dans les œuvres de Dostoïevski, se déroule de préférence en ces "points". Quant à l'espace intérieur d'une maison, aux pièces éloignées de la périphérie, c'est-à-dire du seuil, Dostoïevski ne les utilise pratiquement jamais, sauf, bien sûr, dans les scènes de scandales et de "détrônements", quand l'espace intérieur devient un succédané de place publique. »

Les rêves napoléoniens de Raskolnikov, sur
accords stridents d'une musique de Denisov,
sont accompagnés par des éclairs de lumière bleue.
Au centre Porphyre Petrovitch (V. Chapovalov) ;
à gauche, la vieille usurière (G. Vlassova).
(Photo V. Bajenov)

Dans la pièce au miroir voilé à cause de la
mort de Marmeladov, Katerina Ivanovna
(Slavina) a organisé le repas funéraire. Les
invités s'empilent dans l'encadrement de la
porte. Dépassant tout le monde d'une tête,
Raskolnikov (A. Trofimov). (Photo V. Bajenov)



101

102



249

101. Les rêves napoléoniens de Raskolnikov, sur les accords stridents d'une musique de Denisov, accompagnés par des éclairs de lumière bleue. Au centre Porphyre Petrovitch (V. Chapovalov); à gauche, la vieille usurière (G. Vlassova). (Photo V. Bajenov)

102. Dans la pièce au miroir voilé à cause de la mort de Marmeladov, Kateřina Ivanovna (Z. Slavina) a organisé le repas funéraire. Les invités s'empilent dans l'encadrement de la porte. Dépassant tout le monde d'une tête, Raskolnikov (A. Trofimov). (Photo V. Bajenov)



101

102



scènes de même structure qui se suivent et qui, par leur identité de structure, de durée et de lieu, forment une séquence. À leur suite, la scène du repas des funérailles de Marmeladov est jouée à cour, dans la chambre de Katerina Ivanovna où sont entassés les invités : elle en est l'aboutissement et la résolution, puisque Loujine est démasqué par Lebeziatnikov qui, à la fin de la scène précédente, l'avait vu glisser un billet dans la poche de Sonia⁴³, mais elle en est aussi l'antithèse puisque ses caractéristiques dramaturgiques sont inverses de celles des deux scènes précédentes. Cette scène de scandale et de dévoilement tire certainement sa plus grande signification d'avoir été déplacée dans le réduit du meurtre. Le meurtre moral et le meurtre physique, commis au nom de théories, se rejoignent dans le lieu de l'ignominie.

Ainsi Lioubimov rend-il à la thèse bakhtinienne de la carnavalisation des romans de Dostoïevski ses justes proportions. Séduisante en effet, elle avait conduit à des excès d'interprétation et à un schématisme simplificateur. Ici le « carnavalesque » redevient une valeur attachée à un espace et à son occupation particulière, contribuant à créer le rythme frénétique propre au spectacle.

Le rythme

Les critiques ont apprécié diversement ce rythme. Pour A. Smelianski, nous avons affaire à un « théâtre extatique », un « théâtre du choc »⁴⁴. Après avoir concédé que le spectacle de la Taganka est peut-être le plus fort et le plus riche en effets de toutes les adaptations de *Crime et Châtiment*, N. Krymova⁴⁵ s'interroge sur sa progression : s'il a frappé rudement au début, ses coups s'affaiblissent par la suite, du fait de leur répétition mécanique ; il ne vise donc pas à « une analyse » mais seulement à l'impact émotionnel. Le Théâtre entrerait sur ce point en conflit direct avec Dostoïevski, qui parle de choses plus complexes que la seule horreur du crime.

La spécificité du rythme dostoïevskien a été, il est vrai, maintes fois décrite : il est intimement lié à la quête de l'auteur, « trouver l'homme dans l'homme⁴⁶ », à la problématique qui sous-tend son dessein artistique et dont Bakhtine propose l'analyse suivante :

[...] il place l'homme dans des situations exceptionnelles l'obligeant ainsi à se découvrir ; il suscite des rencontres et des heurts avec d'autres personnes, dans des circonstances inhabituelles et inattendues, pour mettre à l'épreuve l'idée et l'homme de l'idée, autrement dit « l'homme dans l'homme »⁴⁷.

Si Dostoïevski est ce « peintre du mouvement » pressenti par V. Pereverzev⁴⁸, il s'agit d'un mouvement au tracé hélicoïdal, de la figure de la spirale ascendante décrite par J. Catteau⁴⁹, alternance de paliers et de sommets dramatiques, l'interruption temporelle contenant déjà en elle les prémisses d'un nouveau mouvement.

43. On remarquera que l'intervention que Raskolnikov faisait dans le roman pour la défendre a été coupée dans l'adaptation.

44. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, p. 246.

45. Natalja KRYMOVA, « Ètot strannyj, strannyj mir teatra » (« Cet étrange, étrange monde du théâtre »), in *Novyj mir*, n° 2, Moscou, 1980.

46. F. DOSTOËVSKI : « En restant pleinement réaliste, trouver l'homme dans l'homme. On me dit psychologue : c'est faux, je ne suis qu'un réaliste dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire que j'explique toutes les profondeurs de l'âme humaine », in *Polnoe sobranie sočinenij F. M. Dostoevskogo v 14j tomah* (Édition complète des œuvres de F. M. Dostoïevski en 14 volumes), t. 1. *Biografija, pis'ma, i zametki iz zapisnoj knižki* (Biographie, lettres et carnets de F. M. Dostoïevski), Saint-Petersbourg, 1882-1883, p. 373.

47. M. BAKHTINE, *op. cit.*, p. 149.

48. Cf. V. PEREVERZEV, *Tvorčestvo Dostoevskogo*, Moscou, 1912, cité par K. RUDNICKII, *loc. cit.*, p. 428.

49. Cf. Jacques CATTEAU, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 459.

Il nous semble que pour retrouver cette respiration spécifique, Liouïmov a certes respecté la chronologie du roman et l'enchaînement des « scènes », hormis les décalages étudiés plus haut, mais qu'il a surtout privilégié les effets d'écho qui permettent de transcender la contingence de l'ordre chronologique de la représentation et de constituer un deuxième niveau de lecture. Ainsi les rêves de Raskolnikov sont-ils bien, comme dans le roman, l'aboutissement d'une phase de l'action, mais leur traitement scénique similaire – le retour des accords stridents et éraillés de la musique de Denisov, des éclairs blancs et aveuglants de la lumière, du même type de jeu de scène autour de la porte – les constitue en sommets fantastiques qui renvoient les uns aux autres, le spectateur mesurant à la fois leur ressemblance de nature et leur différence dans la progression de l'action.

Ces phénomènes de reprise et d'amorce sont l'ossature du spectacle : il peut s'agir de la reprise d'une phrase par des personnages différents, comme celle que prononce Svidrigaïlov – « À tous les hommes il faut de l'air » –, reprise par Porphyre à la scène suivante, avec de légères modifications – « Maintenant il vous faut seulement de l'air ». Il peut s'agir du retour d'une référence, comme celle à Schiller⁵⁰ qui traverse tout le spectacle. Ce sont aussi des reprises thématiques d'autant plus frappantes qu'elles sont disposées de manière identique dans les deux actes : il en va ainsi des deux scènes d'« interrogatoire » qui opposent Raskolnikov et Porphyre. En employant systématiquement cette technique, Liouïmov a cherché à rendre sensibles au spectateur les traits distinctifs de la poétique dostoïevskienne et à créer une « grammaire » théâtrale du roman de Dostoïevski.

Texte et mise en scène

Comme ils voulaient moins interpréter le roman que le « re-présenter » et le faire exister au théâtre, les adaptateurs ont choisi de respecter son texte. Ils n'ont donc pas procédé par transposition ni par réécriture mais par suppression, élision et compression, ce qui apparaît bien dans le tableau comparatif des textes de l'adaptation et du roman et dans les commentaires qui l'accompagnent (cf. *infra*). Le spectacle fonctionne alors par montage de microscènes qui donnent au spectateur familier du texte le sentiment d'assister à une épreuve dans laquelle tout le roman serait présent sous une forme condensée. Il y a en effet très peu d'élisions de chapitres entiers – ne sont entièrement éliminés que I, VI et VII de la 1^{re} partie (les chapitres du crime), I et II de la 2^e partie, I et VII de la 6^e partie. On connaît les raisons qui ont conduit les adaptateurs à éliminer les chapitres ayant trait à la préparation du meurtre et à sa réalisation. Pour les autres cas, l'élision est motivée par le fait qu'il s'agit de développements annexes de l'action, focalisés sur des personnages secondaires, sur Razoumikhine par exemple en I et II de la 2^e partie. Liouïmov et Kariakine ont essentiellement coupé des dialogues et des répliques, et le texte de l'adaptation est donc un montage de phrases du roman raccordées les unes aux autres, ce qui produit cet effet de condensation.

Pour autant, il ne semble pas que l'adaptation appauvrisse le texte. Le découpage, en effet, a été pensé en fonction des moyens expressifs dont le théâtre dispose et qui sont autant de relais et de prolongements du texte, ce que Liouïmov a tenu à souligner dans la déclaration citée en exergue. Tout, au théâtre, contribue à créer le sens. La distribution originale a son importance : si Vyssotski donne à Svidrigaïlov sa propre dimension poétique⁵¹, Trofimov, qui joue Raskolnikov, a été choisi pour son physique sec et sa contraction intérieure qui évoquent aussi bien le « Christ » que l'« Antéchrist »⁵². Le travail du metteur en scène consiste surtout à associer entre eux ces différents moyens d'expression, envisagés comme des « partitions » qui se superposent et se répondent.

103. Svidrigaïlov, le « Méphistophélès russe », est joué ici comme la victime d'un amour non partagé. Vyssotski chante quelques couplets d'une de ses romances des années soixante-dix, publiée dans *Sbornik stihov* (Recueil de poèmes), 2 vol. Moscou, Hud. lit., 1991, t. 2, p. 222. (Photo V. Bajenov)



50. À l'acte I, sc. 14, Svidrigaïlov demande à Raskolnikov s'il aime Schiller. À l'acte II, sc. 23, Porphyre interroge Raskolnikov : « Pourquoi souriez-vous ? Parce que je fais le Schiller ? »

51. Après la mort de Vyssotski, le rôle a été assuré par Vitali Chapovalov qui le doublait. C'est ce dernier qui jouait au Théâtre du Rond-Point.

52. A. SMELJANSKI, *op. cit.*, pp. 247-248.



Les choix qui ont marqué l'adaptation de leur empreinte se retrouvent aussi dans les effets musicaux et lumineux. La « partition » musicale de Denisov fait se succéder quelques thèmes musicaux (chant religieux, accords métalliques et stridents, musique de parade, violons). Sa fonction est alors, ou bien d'accompagner et de prolonger le texte en en soulignant les moments cruciaux, d'annoncer un personnage et son intervention, ou bien d'indiquer la valeur et le thème propres au personnage, le pardon pour Sonia, l'angoisse pour Raskolnikov. La musique est donc à la fois utilisée comme signal et comme leitmotiv, fonctions remplies aussi par la lumière quand, par exemple, les mêmes éclairs stroboscopiques signalent le retour des rêves et accompagnent leur déroulement.

Son utilisation est cependant plus diverse. Une rampe de six projecteurs portables a été installée en bord de scène. Les acteurs les prennent et s'en éclairent mutuellement : Raskolnikov, à la scène 1, déclarant que « Napoléon avait raison », se saisit d'un projecteur qu'il dirige sur son visage. Cette technique apparaît de nouveau à la scène 20 quand Raskolnikov avoue à Sonia les véritables motifs qui l'ont conduit au crime. Alors qu'il fait l'apologie du puissant qui devient le maître des faibles, son visage est éclairé par un projecteur tenu par un acteur. Au moment où il formule à Sonia la découverte profonde qu'il a faite – « Maintenant voici ce que je sais : celui qui peut cracher sur la multitude, celui-là est pour eux le législateur » –, il est aveuglé et acculé au mur du fond par les mouvements convulsifs du projecteur agité par un autre comédien. Cet affolement de la lumière, et la menace qu'elle exprime, traduit bien l'affolement du sens ainsi que cette idée que le crime était déjà dans les théories de Raskolnikov. Les projecteurs servent alors à découper le texte dont un segment peut ainsi devenir une image forte.

Les techniques de lumière pensées par Lioubimov pour l'adaptation s'apparentent nettement à des techniques picturales et cinématographiques. Il peut s'agir du clair-obscur qui caractérise principalement les scènes avec Sonia, dont la seule source de lumière est une bougie ou une veilleuse. Lioubimov retrouve ainsi l'éclairage à la Rembrandt des scènes du roman dans lesquelles la lumière provient d'une unique et faible source, comme dans la scène où le meurtrier et la pécheresse lisent l'Évangile à la lueur tremblante d'un bout de chandelle. Il peut s'agir d'un effet de gros plan, quand par exemple Porphyre braque un projecteur dans les yeux de Raskolnikov, interpellation lumineuse destinée à cadrer et à diriger l'œil du spectateur sur le personnage qui doit être regardé à ce moment-là. Cette technique se présente alors comme un équivalent théâtral de la focalisation narrative. Enfin, il peut s'agir de

l'utilisation du mur du fond comme écran sur lequel sont projetées les ombres démesurées des objets et des personnages. Dans la scène de la folie de Katerina Ivanovna (II, 21), où la veuve de Marmeladov danse face aux spectateurs, son ombre peu à peu s'agrandit et se dédouble ; le regard du spectateur est alors rivé à l'image poignante d'une ombre gigantesque et dédoublée qui s'agite avant de disparaître à jamais.

Lioubimov s'appuie sur les possibilités de composition plastique dans l'espace. Les scènes sont pensées comme des « tableaux vivants » dans lesquels l'image créée par l'occupation de l'espace contribue autant au sens que le dialogue entendu. Sur le plateau vide et dissymétrique de la scène, les groupements de personnages, centrés ou décentrés, éloignés les uns des autres ou empilés, de face ou en diagonale, composent des images fortes qui appuient visuellement l'action. La scène du repas de funérailles, déjà évoquée, est décentrée dans le coin droit de la scène : elle entasse, dans un espace particulièrement exigü, un grand nombre de personnages disposés sur deux rangs. À l'arrière se tiennent les invités – une immobilité relative leur est conférée par leur rôle de spectateur. À l'avant, au premier plan, ont lieu les échanges successifs de Katerina Ivanovna avec le manutentionnaire en retraite, sa logeuse, Loujine et Lebeziatnikov. Le simple déplacement du deuxième au premier plan métamorphose ces personnages de spectateurs en acteurs. Quant à l'action, elle prend d'autant plus de relief qu'elle se découpe sur un fond de spectateurs : le scandale impliqué par l'accusation de Loujine et par le dévoilement de son mensonge nécessite la figuration d'un public et de ses réactions. C'est donc l'occupation de l'espace qui désigne aux spectateurs, grâce à cet artifice de la figuration d'un public, le sens de cette scène : l'horreur que doit inspirer aux hommes celui qui met en pratique, au détriment d'un autre, les idées impliquées par une théorie. Par cette mise en abyme du spectacle qu'induisent la disposition et le déplacement des comédiens, se révèle, en dehors de toute théorie, le but recherché par Lioubimov. Donner à voir, par la seule utilisation des moyens propres au théâtre, les enjeux de *Crime et Châtiment*.

Avec cette adaptation, Kariakine et Lioubimov ont modifié l'idée que l'on se faisait, à la suite de Bakhtine, de l'inaptitude du théâtre à pouvoir transposer scéniquement la prose de Dostoïevski. Cette démonstration avait, pour les adaptateurs russes, un caractère d'urgence. Il fallait restituer l'idéologie véritable de Dostoïevski parce que trop d'interprétations en véhiculaient une idée fautive et dangereuse. Mais cette démonstration ne pouvait acquérir un caractère de vérité qu'à la condition de s'accompagner d'une réflexion sur les possibilités du



105. Les enfants Marmeladov ramassent les journaux abandonnés par une figure chorale de la foule urbaine dont vient d'émerger leur père. Leurs ombres immenses se projettent sur le fond de scène, à côté de celles du tabouret et de la bouteille qui figurent le cabaret où Marmeladov s'enivre. Côté cour, la porte ensanglantée. (Théâtre du Rond-Point, Paris, 1993). (Photo J. Bablet)

théâtre lui-même et sur ses pouvoirs. Dans le passage du roman au théâtre, les moyens expressifs devaient changer de nature : mais les moyens expressifs du théâtre devaient, pour être justes, être utilisés dans leur relation d'équivalence avec ceux du roman.

L'appréciation de Bakhtine n'est donc plus tout à fait valable. Dans ses formes nouvelles, le théâtre a voulu s'émanciper de la tutelle du monologisme. Cette recherche se poursuit encore aujourd'hui. L'on pourrait songer à la mise en scène par Robert Wilson d'une autre œuvre de Dostoïevski, *Une femme douce*⁵³. Pour créer cette multiplicité de consciences-voix « équipollentes » et disloquer l'unité de l'univers représenté, Wilson a découpé le texte de la nouvelle en segments qui sont dits – selon des ordres différents et dans trois langues étrangères – par trois comédiens figurant le héros enfant, adulte et vieilli. On retrouve, mais systématisée, cette tentative d'échapper à l'ordre de la succession en déplaçant les segments du texte et en les faisant résonner les uns par rapport aux autres. Cette approche, au premier abord déroutante pour le spectateur, tout comme l'était le début du spectacle de Lioubimov, l'oblige à écouter et à voir le texte autrement, à sortir de lui-même et à accueillir en lui les voix d'autres consciences. C'est par de telles recherches que le théâtre repousse les limites monologiques qui lui furent longtemps assignées, et que le spectateur ne peut plus adhérer à l'une ou à l'autre des interprétations possibles. Ainsi le théâtre s'attache, tout comme le roman, à suspendre l'univocité du sens, qui ne doit plus être construit a priori par l'émetteur du discours mais bien a posteriori par son récepteur.

Agnès EDEL-ROY

53. Ce spectacle a été présenté à la MC 93 de Bobigny, en octobre 1994, dans le cadre du Festival d'Automne.

« Crime et châtement » : du roman à la pièce

Tableau comparatif et commentaire

Agnès EDEL-ROY et Jean-Pierre MOREL¹

Adaptation ²	Roman ³
<p><i>Tous les acteurs sont regroupés dans le coin gauche de la scène, côté jardin, et regardent en direction du coin droit, côté cour, là où sont les cadavres. Noir.</i></p> <p>L'Intellectuel à la hache : « Un crime et cent bonnes actions : affaire de mathématique. » <i>Il plante à terre une hache qu'il a sortie de sa sacoche.</i></p> <p><i>Sur le lieu du crime, côté cour : le « petit-bourgeois » et Raskolnikov, entré par la porte de la salle et qui reste en contrebas de la scène. La nuit.</i></p> <p>Raskolnikov dit venir pour louer l'appartement. « Ici il y avait une pleine mare de sang. »</p> <p>Loujine : « À quoi bon discuter avec lui ! Il faut le conduire à la police. »</p>	<p>1^{re} partie, chap. VI, p. 108⁴</p> <p>2^e partie, chap. VI : retour de Raskolnikov sur le lieu de son crime</p> <p>p. 222</p> <p>Loujine est ajouté. Dans le roman, il n'intervient pas à ce moment de l'action.</p>
<p>Acte I</p> <p>sc. I : Monologue de Raskolnikov, <i>debout au pied de la scène, face au premier rang des spectateurs</i> : Napoléon avait raison ; les autres sont des « poux ».</p> <p><i>Nastassia entre</i> : « Avant tu donnais des leçons, maintenant tu ne fais rien. »</p> <p><i>Chant religieux.</i></p> <p>Sonia : « Qui est là ? C'est vous ? Mon Dieu ! »</p>	<p>1^{re} partie, début du chap. III, p. 68</p> <p>4^e partie, chap. IV, p. 369</p> <p>C'est une prolepse du tout début de la scène 16, la dernière de l'acte I.</p>

1. Le tableau comparatif a été établi par Agnès Edel-Roy ; le commentaire a été écrit par Jean-Pierre Morel.

2. Le découpage de l'adaptation est celui que Lioubimov avait commencé sur le texte dactylographié utilisé par la Taganka en 1994 et que nous avons poursuivi. Dans la colonne « Adaptation », nous utilisons les italiques pour décrire les éléments de décor et les différents jeux de scène relevés, le 3 février 1994, lors de la présentation du spectacle à Paris (janvier-février 1994) et contrôlés sur la vidéo tournée au Théâtre du Rond-Point (Archives du Théâtre du Rond-Point). Sera mis en caractères romains tout ce qui relève du texte de l'adaptation : personnage(s), extrait de dialogue, citation du texte de Dostoïevski, résumé des paroles échangées.

3. L'édition du roman à laquelle nous faisons référence est la suivante : *Crime et Châtiment*, traduit par D. Ergaz, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950.

4. Quand, dans la colonne « Adaptation », la scène est le condensé d'un chapitre entier, nous donnons en regard, dans la colonne « Roman », les références de la partie et du chapitre. Quand l'extrait de dialogue est la réplique exacte d'une phrase du roman, nous donnons alors en plus la page précise où la trouver.

<p>Svidrigaïlov à Dounia : « Derrière cette porte Sofia Semionovna a eu un entretien avec Rodion Romanovitch. J'ai tout entendu. »</p>	<p>6^e partie, chap. V, p. 550 Il s'agit d'une prolepse de la scène 25 de l'acte II, à l'issue de laquelle Svidrigaïlov se suicidera.</p>
<p>sc. 2 : Cabaret, air « tsigane », foule. L'homme à la hache enie le titre du journal : « Un double meurtre horrible ». Raskolnikov a une discussion avec Zamiotov : « Et si c'était moi qui avais tué la vieille et Lisaveta ? »</p>	<p>2^e partie, chap. VI cf. p. 208 : Raskolnikov lit la page des faits divers du journal du jour. p. 214</p>
<p>sc. 3 : Taverne. Marmeladov à Raskolnikov : « Donnerait-on de l'argent par compassion ? » Intervention de Lebeziatnikov introduite dans le discours de M. : « Je refuse la bienfaisance privée qui ne change radicalement rien. » M. : « Pouvez-vous affirmer que je ne suis pas un porc ? » Il raconte son ivrognerie, sa situation familiale. Sonia se prostitue pour faire manger sa famille. Il en appelle au Dieu de miséricorde qui pardonnera à tous ceux qui ont péché. Raskolnikov : « Et s'il n'y avait rien de cela là-haut ? »</p>	<p>1^{re} partie, chap. II 5^e partie, chap. I, p. 432 Dans le roman, Lebeziatnikov adresse cette phrase à Loujine après que ce dernier a donné à Sonia un billet de dix roubles.</p>
<p>sc. 4 : Nastassia apporte à Raskolnikov une lettre de sa mère. La mère, <i>entrée par la porte de la salle</i>, lit elle-même la lettre : Svidrigaïlov a fait une ignoble proposition à Dounia ; Dounia a accepté de se marier avec Loujine, « homme positif » ; elles sont en route pour Saint-Petersbourg. Raskolnikov ne veut pas du sacrifice de Dounia qu'il compare à celui de Sonia.</p>	<p>1^{re} partie, chap. III, à partir de la p. 69 1^{re} partie, chap. IV, p. 85</p>
<p>sc. 5 : Svidrigaïlov sur un tabouret au milieu de la scène ; Raskolnikov en contrebas de la scène. Monologue de Raskolnikov sur la prostituée. <i>Il apostrophe le spectateur</i> : « C'est à vous que je m'adresse », « L'homme est un moins que rien », « Un pourcentage doit partir chaque année, dit-on. Et Dounia ? » <i>Musique stridente.</i> « Est-ce que je n'ai pas réclément pris la hache... ? » <i>Sur la scène : main de Raskolnikov collée à la tache de sang sur la porte qui se déplace jusqu'au centre de la scène.</i> Premier rêve : <i>Derrière la porte qui tourne sur ses gonds, un jeune enfant recule, effrayé ; il jette la soupe dont il ne veut pas sur la porte qui se colore de rouge. Il n'y a aucun texte.</i></p>	<p>1^{re} partie, chap. IV p. 92 p. 102. Dans l'adaptation, le meurtre est évoqué au passé. Dans le roman, Raskolnikov l'envisage comme une future éventualité. 1^{re} partie, chap. V : le rêve du cheval</p>
<p>sc. 6 : Taverne. Mikolka veut donner en gage à Loujine des boucles d'oreille qu'il dit avoir trouvées. Mikolka est arrêté.</p>	<p>2^e partie, chap. IV, à partir de la p. 182</p>

À partir de la scène suivante, où Raskolnikov, dans sa chambre, revient à lui après trois jours de délire, l'adaptation suit l'ordre du roman et procède par resserrements et suppressions. Les changements ne se manifestent de nouveau que dans le dénouement, après le suicide de Svidrigaïlov.

	<p>6^e partie, chap. VII La dernière visite de Raskolnikov à sa mère et celle de Dounia à Raskolnikov sont éliminées. Cependant certains éléments de ce chapitre seront repris plus loin dans l'adaptation.</p>
<p>sc. 27 : Raskolnikov à Sonia : « Je suis un imbécile. Je me suis trompé dans le compte. Le destin a mélangé les cartes. » « Sais-tu ce qui m'embête ? Toutes ces brutes vont me poser toutes ces questions stupides auxquelles il me faudra répondre. » « Où est la croix ? » <i>Sonia la lui apporte.</i> « J'irai. » <i>Seul.</i> « Est-ce que je l'aime ? Je viens de la repousser comme un chien. Est-ce que j'avais besoin de ses croix ? Non, ce qu'il me fallait, ses larmes. » « Si j'avais pu être seul, si personne ne m'avait aimé et que je n'avais aimé personne. Il n'y aurait pas eu tout cela. »</p>	<p>6^e partie, chap. VIII</p> <p>première moitié de la p. 586</p> <p>premier paragraphe de la p. 588</p> <p>retour en arrière : p. 583</p> <p>élimination de ses aveux</p>
<p>sc. 28 : <i>Raskolnikov est seul sur scène, dans la pénombre. Une voix off prononce la peine.</i> Compte tenu des circonstances atténuantes (son état maladif, ses aveux et son repentir sincère), il est condamné à huit ans de bagnes. <i>On l'enchaîne.</i> Lebeziatnikov : « Il a protesté. Contre le milieu. Nous avons décidé de lui élever une statue. »</p>	<p>épilogue I</p> <p>p. 598</p> <p>Cette proposition de Lebeziatnikov est un ajout des adaptateurs.</p>
<p>sc. 29 : <i>La mère au pied de la scène, des papiers à la main.</i> Son fils est promis à un avenir brillant. Il a quitté l'Université parce qu'il avait tout donné de ce qu'elle lui avait envoyé. <i>Elle s'adresse à son fils :</i> « Tu ne pars pas pour toujours ? » « Il reviendra bientôt et nous sauvera tous. » Elle dit l'attendre. « Il m'a dit qu'il m'aimait plus que lui-même. »</p>	<p>mise en dialogue des pp. 599-600</p> <p>6^e partie, chap. VII, p. 579 : fin de la dernière entrevue entre Raskolnikov et sa mère.</p> <p>p. 577 : ce sont les paroles que Raskolnikov est venu dire à sa mère lors de leur dernière entrevue.</p>
<p>sc. 30 : <i>Des forçats enchaînés, dont Raskolnikov, passent au fond de la scène. Sonia arrive, une bougie à la main. Raskolnikov la repousse violemment. Un enfant vient alors donner à Raskolnikov une bougie allumée puis il le conduit aux deux cadavres, côté cour. Raskolnikov ôte le linge qui recouvre le visage de chaque cadavre</i></p>	<p>modification de l'épilogue du roman</p>

Finale	
<i>Trofimov, l'acteur qui a joué Raskolnikov, s'avance sur le devant de la scène, une feuille à la main. Il lit : « Et Raskolnikov a bien fait de tuer la vicille. Dommage qu'il ait échoué. Extrait d'un devoir d'écolier. »</i>	ajout

On constate, sur ce tableau, que l'adaptation de *Crime et Châtiment* présente trois tendances caractéristiques :

Le milieu : reprendre et raccourcir

La première tendance consiste à reprendre le déroulement de l'action du roman en resserrant un certain nombre de passages et en supprimant d'autres. Elle se manifeste en particulier de la scène 7 de l'acte I à la scène 26 de l'acte II, c'est-à-dire dans la plus grande partie du texte. Il s'agit là d'une transposition traditionnelle : la trame du texte de départ est conservée, mais on saute les scènes et les personnages qui peuvent être tenus comme secondaires du point de vue de l'efficacité dramatique, c'est-à-dire de tout ce qui conduit au dénouement.

Une seule innovation est à relever dans cette partie : les divers surgissements de la vision d'une porte ensanglantée qui est, d'abord, un souvenir du double meurtre commis par Raskolnikov, mais qui remplit aussi d'autres fonctions. Ne considérons ici que l'aspect formel du procédé : il s'agit d'une scène en elle-même très brève, quasi instantanée, mais qui attire l'attention du fait qu'elle se reproduit plusieurs fois. Elle résulte donc d'abord d'une segmentation (le passage est bref, nettement découpé, bien mis en relief par rapport au texte de l'action), et ensuite d'une répétition, qui lui donnent une lisibilité particulière.

Cette double opération nous introduit à deux autres parties du texte de la pièce où elle intervient beaucoup plus systématiquement : les premières scènes et les dernières. C'est là que nous allons trouver les deux autres tendances, moins représentées que la première dans l'ensemble du texte, mais plus représentatives des intentions de celui-ci, car placées à des points stratégiques.

Le début : bousculer et saisir

La deuxième tendance est surtout visible dans les six premières scènes. Elle revêt elle-même plusieurs aspects :

- D'abord celui de la **segmentation délibérée**, qui se traduit par une très grande brièveté des scènes, ou plutôt des fractions de scènes retenues. Un moment de l'action du roman peut être réduit par exemple à une ou deux répliques.

Ainsi le retour de Raskolnikov sur le lieu de son crime, qui occupe environ cinq pages dans le roman (2^e partie, chap. VI, pp. 220-224), est placé au commencement de la pièce, mais réduit à un bref échange à trois : Raskolnikov, un bourgeois, et Loujine qui intervient pour conseiller de conduire Raskolnikov au commissariat. De même, la conversation de l'étudiant et de l'officier que Raskolnikov a surprise dans une taverne, un mois et demi auparavant, et qui lui semble faire écho à son propre « embryon d'idée » à propos du crime (1^{re} partie, chap. VI, pp. 106-109) est évoquée, au tout début de la pièce, par le dicton que profère le personnage anonyme de l'Intellectuel à la hache, « un crime et cent bonnes actions : affaire d'arithmétique » (on y reviendra). La scène où Raskolnikov cherche à provoquer Zamiatov, au Palais de Cristal (2^e partie, chap. VI, pp. 208-215), est également réduite à un court dialogue. Enfin, Lioubimov tire du dialogue de Svidrigaïlov et de Dounia à la fin du

roman (6^e partie, chap. V, p. 550) un passage qu'il transporte au début de son texte, mais qui ne fait que deux lignes (on y reviendra également).

• **Par leur brièveté, ces moments** ne méritent qu'imparfaitement le nom de « scènes ». Ils **équivalent** plutôt à **des plans cinématographiques** très brefs. Un problème apparaît dès lors qu'on les utilise fréquemment, comme ici : alors que des scènes normales se succèdent et s'enchaînent, des plans instantanés se font suite et se juxtaposent. Aussi leur présence fait-elle ressortir d'abord la discontinuité d'une action entrecoupée de « flashes ».

Cette discontinuité est parfois volontairement poussée jusqu'à donner l'impression que ces plans sont étrangers les uns aux autres. À la scène 1 de l'acte I, on trouve ainsi trois éléments successifs : un bref dialogue entre Raskolnikov et la servante de sa logeuse, une réplique dite par Sonia, puis une réplique de Svidrigaïlov parlant à Dounia (l'extrait de la fin du roman transféré au début de la pièce dont on a parlé un peu plus haut). À la scène 5, se suivent de même le monologue sur la prostituée, un bref souvenir du crime et le rêve de l'enfant, sans lien explicatif entre eux.

Si l'on regarde de plus près l'action, telle que Lioubimov et Kariakine nous la présentent dans ce début, on constate qu'elle associe deux séries différentes d'événements : d'une part, la chronologie linéaire de ceux qui ont précédé le meurtre (cf. chap. II à V de la 1^{re} partie du roman), d'autre part la chronologie bousculée de ceux qui l'ont directement suivi (2^e partie, chap. IV et VI). Par ce fort contraste entre deux modes d'exposition, le théâtre cherche à traduire la façon dont le crime a bouleversé les relations de Raskolnikov et du temps.

• Pour qui connaît Dostoïevski, le **décalage** est plusieurs fois très net entre la place que ces « plans » ou ces scènes occupaient dans le texte de départ et leur situation dans le texte d'arrivée.

Ainsi Svidrigaïlov, qui dans le roman n'apparaît en personne qu'à la fin de la 3^e partie, en une entrée tout à la fois inattendue et remarquée, est introduit par Lioubimov dès la scène 1 : justement par cette réplique mentionnée plus haut, où Svidrigaïlov fait état devant Dounia de la confession de Raskolnikov à Sonia, qu'il a surprise en épiant les deux jeunes gens. Le changement est d'ailleurs tout à fait considérable, puisque cette réplique, mise en ouverture, amorce non seulement la première apparition de Svidrigaïlov (3^e partie, chap. VI, p. 332), mais des révélations que le romancier a, quant à lui, différées presque jusqu'à la fin du livre (6^e partie, chap. V, p. 550).

Une telle anticipation souligne le changement qui s'opère quand on passe du récit dostoïevskien au théâtre selon Lioubimov. Alors que le narrateur du premier se donne une réserve de personnages et gradue ses effets en les faisant intervenir tour à tour, la stratégie du second consiste ici à tenir d'emblée, de façon ostensible, tous les fils de l'intrigue dans la même main, à amorcer dès le début des scènes qui ne viendront que bien plus tard et à privilégier la simultanéité par rapport à la succession. Mais il serait simplificateur d'opposer ainsi le roman et son adaptation dramatique. De celle-ci, il faut plutôt noter qu'elle a deux aspects. Les procédés que nous venons de voir : segmentation des scènes (ou des « plans »), composition par sauts et par chocs, modification parfois considérable de l'ordre des événements d'un texte à l'autre (favorisée par la brièveté des extraits choisis), montrent l'inclination des adaptateurs à recourir, dans toute une partie de leur travail, à une esthétique du montage ou, du moins, de la discontinuité. Ce qui veut dire, si l'on se réfère au Brecht des célèbres « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » de 1930⁵, que

5. Bertolt BRECHT, « Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* » (1930), in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 89. En 1938, Brecht a remanié ce tableau et en a notamment retiré l'opposition entre Wachstum (« croissance ») et montage qu'il avait introduite en 1930 ; aussi ne la trouve-t-on pas dans la traduction des « Notes » par Jean Tailleur dans l'édition française au format de poche : *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, Paris, L'Arche, 1983, p. 68, celle-ci ayant été faite d'après le texte remanié.

Lioubimov et Kariakine font entrer des éléments « épiques » dans leur construction. Simplement, ces éléments — employés surtout dans le prologue et les premières scènes du texte — ne sont pas exclusifs d'un traitement dramatique plus traditionnel et qui demeure, on l'a vu plus haut, celui d'une majorité de scènes (entre acte I, scène 7, et acte II, scène 26). En ce sens, l'adaptation a bien deux aspects, épique et dramatique.

Comme le notait déjà Brecht, épique et dramatique (au théâtre) ne s'opposent pas terme à terme : ils sont plutôt affaire de « déplacements d'accent » (*Akzentverschiebungen*) d'une scène à l'autre, ou d'un groupe de scènes à un autre. Par ailleurs, si l'on admet que le montage fait partie des moyens épiques du théâtre, on ne peut pas assimiler entièrement « théâtre épique » et « re-narrativisation du mode dramatique », comme le fait Gérard Genette en parlant de Brecht⁶. En effet, dans le texte de Lioubimov et en général, le montage se présente plutôt comme un refus de narrativisation. Brièveté des plans, confrontation abrupte des scènes, modification non signalée de l'ordre des événements : autant de procédés qui, dès le commencement du drame, bousculent et désorientent le spectateur, ce qui n'arriverait pas si l'exposition était faite par un narrateur (comme le bonimenteur d'*Arturo Ui* de Brecht) ou si la succession des scènes était réglée par une forme quelconque de régie narrative.

En même temps, on peut se demander si l'effet est le même sur le spectateur qui a lu *Crime et Châtiment* et sur celui qui, d'aventure, découvre l'histoire de Raskolnikov pour la première fois. Pour le premier, en effet, les scènes éclair qui ont changé de place jouent aussi comme des citations du roman, pour le second elles ne sont que des éléments de l'action qu'il découvre. Celui-ci a donc à s'adapter à leur rapidité et à leur relative incohérence, alors que le premier doit se retrouver en plus dans ses propres souvenirs. Le montage initial de Lioubimov est donc aussi un signal au spectateur déjà familier de l'œuvre : vous qui entrez ici, perdez vos habitudes.

On verra un peu plus loin sur quoi porte cette rupture, mais on peut déjà noter que, grâce à elle, l'action romanesque est systématiquement resserrée autour de certains personnages, et de ce fait rendue plus « lisible ». Ainsi le conflit intime de Raskolnikov avec Loujine, le prétendant de sa sœur Dounia, est-il exposé de façon indiscrète et surprenante, pour le spectateur qui connaît le roman, par l'apparition du personnage à des moments où on ne l'attend pas du tout. Dès le début de la pièce, anticipant sur le chapitre 6 de la 2^e partie du roman, Raskolnikov revient sur le lieu de son crime ; il y rencontre Loujine — non les deux peintres comme dans le roman — et c'est celui-ci qui propose de l'emmener au commissariat. Or, à ce moment, les deux hommes ne se connaissent pas, puisque Raskolnikov n'a pas encore reçu la lettre de sa mère, qui lui annonce le projet de mariage entre Dounia et Loujine. Cette façon de bouleverser l'ordre de l'action permet toutefois aux adaptateurs de nouer plus serré l'intrigue du crime de Raskolnikov et celle des prétendants de Dounia. Les scènes qu'ils inventent sont des confrontations supplémentaires qui intensifient l'antagonisme, d'abord fantasmagorique chez Dostoïevski, entre Raskolnikov et le « fiancé » de sa sœur. En ce sens, le montage des premières scènes, même s'il diffère de l'adaptation classique qui, on l'a vu, procède plutôt par élagage d'une intrigue trop touffue, aboutit partiellement aux mêmes résultats qu'elle : il condense là où, de son côté, elle coupe et simplifie.

Autre exemple à la scène 6, qui se passe dans une taverne et qui, dans le roman, n'est pas rapportée directement par le narrateur, mais par un récit de Razoumikhine (2^e partie, chap. IV, pp. 182-186) : le même Loujine reparait en prenant, cette fois, la place du cabaretier Douchkine auquel, chez Dostoïevski, le peintre Mikolaï a proposé les boucles d'oreille trouvées sur le lieu du crime. Faire de Loujine un recéleur potentiel aggrave considérablement le côté cupide du prétendant de Dounia et n'augmente pas la sympathie qu'on lui porte : on se demande si les adaptateurs n'adoptent pas à son égard l'antipathie de Raskolnikov.

Cependant, ces substitutions sont parfois fondées sur la lettre du texte, sinon la dramatisation serait gratuite et seulement spectaculaire. Par exemple, lorsqu'à la scène 5, Lioubimov

6. G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Poétique, 1982, p. 331.

fait intervenir Svidrigaïlov comme auditeur de ce que Raskolnikov tient à dire sur la prostitution, il tire probablement parti du lapsus que Raskolnikov commet dans le roman, quand il essaie d'intimider un homme élégant, malintentionné, mais anonyme, qui suit une jeune fille sur le boulevard (1^{re} partie, chap. IV, pp. 87-91). Le voyant épier l'adolescente, Raskolnikov l'aborde en effet en lui disant : « Dites donc, Svidrigaïlov, que cherchez-vous ici ? » (*ibidem*, p. 88). Là aussi, Svidrigaïlov est encore loin de s'être manifesté en personne. Simplement, le lapsus — si c'en est un, car Raskolnikov peut aussi avoir choisi d'apostropher ainsi le séducteur du boulevard — indique quelle place Svidrigaïlov occupe dans l'esprit de Raskolnikov depuis que la lettre de sa mère, au chapitre précédent (1^{re} partie, chap. III) lui a révélé son existence et ses vues sur sa sœur Dounia.

On serait tenté de dire que, dans un tel cas, l'adaptation dramatique supprime la cloison qui, dans le roman, sépare encore, avec plus ou moins de netteté, les événements réels et les faits psychiques et qu'en un sens la scène de Lioubimov est plus émancipée des codes du réalisme que ne l'est le roman de Dostoïevski : au lieu de rester le nom d'une obsession, Svidrigaïlov est déjà sur scène en personne. Et on pourrait le dire si Dostoïevski lui-même n'avait tellement œuvré à changer les conventions d'un réalisme qui imposait de distinguer clairement la représentation des événements extérieurs et celle de l'expérience intime. En tout cas, on a ici un nouvel exemple de la tendance des deux adaptateurs à prendre par rapport aux événements un point de vue proche de celui de Raskolnikov (et, dans certains cas, peut-être plus proche que ne l'est celui du narrateur dans le roman).

La fin : modifier et critiquer

Restent les scènes du dénouement (acte II, scènes 27-30 et scène finale) : on y retrouve la rapidité et la discontinuité qui caractérisaient les scènes initiales, mais non les interpolations de scènes anticipées qui émaillaient l'introduction, ces amorces ponctuelles n'ayant ici plus lieu d'être. Comme au début, les scènes sont souvent très courtes et sautent d'un événement important à un autre, en supprimant les étapes intermédiaires. Le spectateur qui connaît le roman est frappé par la façon dont ce dénouement pressé et saccadé « dévore » des pans entiers du texte de Dostoïevski, en particulier presque tout l'épisode du bain — qui ne subsiste qu'à l'état allusif (le défilé des forçats) — et une grande part de la péripétie finale. La tendance marquante de cette fin de texte réside en effet dans les modifications apportées au roman : à son action, à son sens.

L'adaptation frappe non par ce qu'elle retranche, condense ou redéploie des derniers épisodes, mais par sa façon de prendre le contrepied d'un événement crucial, placé tout à la fin de *Crime et Châtiment*. « Sonia arrive, une bougie à la main. Raskolnikov la repousse violemment » : ainsi s'achèvent leurs rapports, alors que, dans le roman, le jeune homme découvre son amour pour Sonia, le lui avoue, et entame un long processus de régénération dans lequel on peut supposer, puisque le livre s'achève au seuil de cette étape nouvelle, que la foi de Sonia, devenue la sienne, jouera un rôle non négligeable. Dans le scénario de Lioubimov, Raskolnikov prend ensuite une autre bougie des mains d'un enfant, éclaire les cadavres de ses victimes et allume avec la sienne la bougie qui se trouve placée entre les mains des deux mortes. L'image des corps exposés, par laquelle la pièce se boucle presque sur une image identique à celle du tout début (la contemplation silencieuse des deux mortes), et l'espace d'hommage qui leur est rendu par l'assassin apparaissent donc plus importants que de savoir si Raskolnikov va se métamorphoser et découvrir le christianisme. En refusant de suivre le roman dans son ultime péripétie et même en rejetant explicitement celle-ci, la pièce semble dire qu'elle s'intéresse moins à l'avenir individuel du meurtrier qu'au souvenir de l'assassinat et à la mémoire des victimes⁷. C'est face à celles-ci que le personnage principal et le spectateur sont remis tout à la fin.

7. Ce rejet final de Sonia explique peut-être la façon dont Lioubimov caractérise la jeune fille au cours de l'action ; soutenant ses apparitions d'un chant religieux, il en fait un représentant de la foi,

D'une façon toutefois singulière, car à la vue des mortes succède un court extrait de devoir d'écolier, cité par l'acteur qui joue le personnage principal : « Raskolnikov a eu raison de tuer la vieille. Dommage qu'il ait échoué. »⁸ C'est la phrase qui clôt la pièce. On ne sait si le devoir cité représente une opinion moyenne ou s'il est tenu pour exceptionnel, en tout cas la pièce se réfère in extremis au fait que des lycéens ont pu, à leur façon, non seulement absoudre Raskolnikov, mais comprendre et approuver son crime. Bien sûr, cette opinion fait écho aux pensées du meurtrier lui-même une fois au bain. Longtemps il demeure sans repentir et ne trouve rien à redire à son idée initiale : « Il ne se reprochait que d'avoir échoué, chose qui pouvait arriver à tout le monde » (épilogue, chap. II, p. 605). Toutefois, Raskolnikov change complètement quelque temps plus tard et il est à prévoir que sa régénération future modifiera beaucoup ce qu'il pense de son crime. Le problème de la copie citée, c'est qu'elle en reste à l'absence de repentir et ne regrette que l'échec du meurtrier : on dirait que le début de la transformation de Raskolnikov, son regain d'intérêt final pour l'Évangile, n'ont jamais empêché une partie des lecteurs d'être plus ou moins clairement, sinon de connivence avec lui, du moins assez compréhensifs à l'égard du crime qu'il a commis ; et c'est sur ce point que l'adaptation, en donnant la parole à un devoir scolaire, veut finalement insister. Elle ne se conçoit donc pas comme une transposition qui viendrait s'ajouter à d'autres, elle pose le problème de la réception de *Crime et Châtiment* à une période donnée : la période soviétique. Réception à laquelle l'allusion à l'école prête un caractère étendu, presque officiel.

La copie d'écolier nous renvoie à deux autres inventions des adaptateurs, l'une à la fin de la pièce, l'autre au tout début. À la fin, c'est après le verdict qui envoie Raskolnikov au bain, la déclaration de Lebeziatnikov : « Il a protesté. Contre le milieu. Nous avons décidé de lui élever une statue. » Ce début d'un culte idéologique de Raskolnikov qui ne correspond à rien dans l'épilogue du roman, où le meurtrier passe plutôt pour un pauvre type, les adaptateurs l'ont habilement attribué à un personnage qui joue dans le roman le rôle d'un grand amateur d'idées à la mode et de théories sociales. Du moins est-ce la réputation qui s'attache à lui : bien avant d'apparaître dans l'action, où il est surtout en rapport avec Loujine, qui est son ancien tuteur, Lebeziatnikov passe pour être « toujours au courant des idées nouvelles » (1^{re} partie, chap. II, p. 51) et, plus tard, le narrateur dit qu'il fait partie « des jeunes progressistes les plus avancés de la capitale » (5^e partie, chap. I, p. 418). Lebeziatnikov est d'ailleurs loin de jouer dans l'action un rôle exclusivement négatif⁹ ; l'important, dans la phrase que les adaptateurs lui attribuent, et qui est de leur invention, est de suggérer que Raskolnikov a pu, dès sa condamnation, et malgré elle, être approuvé et même célébré par un petit cercle de gens entichés d'idées neuves.

L'autre trouvaille des adaptateurs est, au commencement de la pièce, l'apparition sur la scène de l'Intellectuel à la hache. « Un crime et cent bonnes actions : affaire d'arithmétique », dit-il, on l'a vu, avant de planter à terre « une hache qu'il a sortie de sa sacoche ». Une phrase, une arme, un homme : le texte et le jeu de scène insistent bien sur la préméditation intellectuelle de l'acte. Le meurtre est présenté comme la solution d'un problème social — une équation comme on en trouve dans les devoirs d'écoliers. La hache sort non de la loge du concierge (dans le roman, l'arme du crime n'est d'ailleurs pas celle que Raskolnikov avait d'abord prévu de subtiliser), mais de la sacoche où l'on met plutôt des livres. Cependant, l'Intellectuel à la hache n'est pas encore le héros de *Crime et Châtiment*, mais plutôt une sorte de figure sociale abstraite ou de modèle. Raskolnikov n'arrive en scène qu'après lui (et après le crime, par lequel la pièce commence, on l'a dit, en exposant les victimes) ; il va

beaucoup plus affirmé que dans le roman. Le refus de ce dont elle est le symbole (l'issue religieuse, la conversion de l'assassin) n'en est que plus net au dénouement.

8. Au moins dans le texte de l'adaptation, car lorsque Vladimir Vyssotski jouait le rôle de Svidrigaïlov, c'était lui qui lisait cette citation finale.

9. Quand Loujine accuse Sonia de lui avoir volé un billet de cent roubles, Lebeziatnikov témoigne en faveur de la jeune fille et, aidé par Raskolnikov, parvient à la disculper ; cette scène du roman (chap. III de la 5^e partie) est d'ailleurs reprise dans l'adaptation de Lioubimov.

donc servir d'incarnation à ce modèle (assassiner pour une idée), conformément au texte de Dostoïevski — qui ne limite pourtant pas l'interprétation du lecteur à cette seule voie. Rejetant l'issue religieuse suggérée à la fin de l'épilogue (comme s'il s'agissait d'une échappatoire), Lioubimov, lui, n'en propose pas d'autre : c'est parce qu'il veut éclairer les éléments du texte qui ont pu susciter des sympathies inquiétantes dans une partie du public du XX^e siècle qu'il insiste si délibérément à la fin sur le caractère inexpiable du double assassinat.

Sans doute, officiellement, personne n'a jamais approuvé le meurtre de l'usurière et de sa sœur ni donné en exemple l'auteur du crime. Mais l'attitude compréhensive d'une partie des lecteurs du roman, voire d'un public plus large qui ne connaissait que les grandes lignes du récit, a pu se fonder sur le fait qu'il s'agissait d'un crime commis par un intellectuel, d'une action conçue par un esprit éduqué et cultivé, le tout au nom d'une idée qui, au départ, prenait en considération les rapports sociaux et l'inégalité des conditions. C'est cette lecture du roman, selon laquelle le crime idéologique paraît plus justifié, ou plus explicable, qu'un simple assassinat crapuleux, que l'adaptation de Lioubimov met à la fois en lumière et en cause¹⁰.

Celle-ci repose donc, non sur l'effort de transposer dans l'absolu le roman de Dostoïevski, mais sur la tentative d'en exposer et d'en critiquer une vision qui a eu longtemps cours. Il s'agit moins de célébrer un grand auteur ou de « revenir aux sources » que de briser un accord tacite, en dénonçant l'équivoque qui lui a servi de base.

Agnès EDEL-ROY et Jean-Pierre MOREL

10. Du crime idéologique, même individuel, on ne sait jamais en effet les proportions monstrueuses qu'il peut être appelé à revêtir. On rappellera à cet égard une remarque d'A. SOLJENITSYNE : « L'imagination et la force intérieure des scélérats de Shakespeare s'arrêtaient à une dizaine de cadavres. Parce qu'ils n'avaient pas d'idéologie. » (*L'Archipel du Goulag*, Paris, Seuil, 1976, t. 1, p. 131), et, moins connus et plus provocatrices, deux réponses d'H. MÜLLER, dans un entretien de juillet 1990 : « Raskolnikov croit qu'il est Napoléon, plus exactement qu'il a son niveau d'intelligence, et il a besoin d'argent pour réaliser son génie. L'usurière n'en a pas besoin ; elle est une vermine, un être inférieur. Il en fait un matériau et la tue tout d'abord avec la meilleure conscience du monde. [...] *Crime et Châtiment* est écrit contre le principe Auschwitz, et Auschwitz vient de l'Ouest. Dostoïevski est l'auteur le plus proche de Shakespeare, le premier événement après Shakespeare. [...] Le thème fondamental de la lignée Dostoïevski-Kafka-Faulkner, c'est la sélection : Auschwitz comme stade ultime des Lumières » (*Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991, pp. 195-196 et p. 203).