

TRAVAIL DE BACHELOR – HAUTE ECOLE DE THEATRE DE SUISSE ROMANDE

POURQUOI ADAPTER DOSTOÏEVSKI AU THEATRE ?



Lausanne, le 13 mars 2015.

Jérôme Chapuis.

J'ai beaucoup réfléchi sur la façon d'aborder mon travail de mémoire. Plusieurs thématiques sur le théâtre qui me sont chères, auraient pu, à la manière d'un pot pourri d'idées, constituer le sujet de mon travail. Mais il m'a semblé nécessaire de n'en aborder qu'une seule, afin de pouvoir la développer dans un premier temps, et peut-être, dans un second temps, la définir comme la plus proche ou la plus intime de mon solo pratique.

Dès lors, le choix m'est apparu comme évident : Dostoïevski. Plus précisément : « Pourquoi adapter Dostoïevski au théâtre ? ». Je souligne ici que je ne prétends pas savoir comment – d'où le « pourquoi » - mais je tenterai d'expliquer mes raisons de le faire et, si possible, d'en démontrer la pertinence, voir la nécessité, de façon théorique ici, puis, de façon pratique avec mon solo.

Mais tout d'abord, j'aimerais vous raconter mon histoire avec Dostoïevski. Il y a environ deux ans, je suis retombé par hasard sur le seul Dostoïevski que j'avais à l'époque dans ma bibliothèque: « Crime et châtiment ». Un roman dans lequel je n'avais jamais osé me plonger. Des craintes obscures et des aprioris m'empêchaient d'ouvrir la première page de cet ouvrage, comme on pourrait s'empêcher de voir un film d'un réalisateur immense à l'univers bien marqué, qu'on ne connaît pas du tout, mais dont on a énormément entendu parler.

La raison à cela, je crois, dans ce genre de cas, est qu'on ne s'apprête pas simplement à lire un roman ou voir un film, mais qu'il s'agit de se rendre totalement disponible pour s'immerger dans un univers inconnu et nouveau pour soi. Ce qui demande énormément d'investissement personnel. Particulièrement dans une œuvre aussi vertigineuse, complexe et sensible qu'est celle de Dostoïevski. C'est pourquoi, pour ma part en tout cas, j'ai besoin d'être dans les meilleures dispositions possibles. C'est-à-dire libre dans ma tête et dans mon emploi du temps.

Je me suis donc jeté dans « Crime et châtiment » avec une légère appréhension. Mais très vite, cette sensation s'est transformée en un véritable plaisir que jamais encore je n'avais trouvé dans la littérature. Je dévorais les pages avec avidité et émotion. Je me surprénais parfois à retenir ma respiration ou sentir les battements de mon cœur s'accélérer.

A plusieurs reprises, lorsque je refermais mon livre je me demandais : « Comment est-ce possible ? Qui est derrière cette plume ? Est-ce bien un être humain avec un seul cerveau qui a pu construire et écrire une histoire pareille ?

Comme le dit Markowicz dans ses avant-propos de sa traduction de « L'Idiot » :

« Jamais encore auparavant l'image physique d'un auteur écrivant son roman ne m'avait tant suivi. Tous les matins, me mettant au travail, avec une sorte de bonheur terrorisé, je le voyais paraître devant moi et je me demandais : « Mais comment donc un homme peut-il écrire cela ? » »¹

Les questionnements et les chamboulements qui me percutaient – et qui me percutent encore aujourd'hui – étaient, sont multiples. J'avais besoin d'analyser, de comprendre ce qui me plaisait chez Dostoïevski. Dans son écriture, dans ses histoires, dans ses héros.

Avec « Crime et châtiment », ce fut d'emblée l'atmosphère. Une ambiance sombre, torturée, vraie, sale, jaillissait des pages du roman. Une ambiance que j'affectionne tout particulièrement au théâtre ou au cinéma. J'ai toujours aimé les mondes fictionnels de la mafia, des casinos, ou les « méchants charismatiques ». Les univers lisses, sucrés et trop rose ne m'intéressent pas. Comme le dit Nicolas Bouvier vers la fin de sa vie dans un de ses derniers entretiens:

« J'aime ce qui tremble. Je n'aime pas ce qui est bétonné. Et je considère la vie comme un grand tremblement. »

Ma sensibilité est stimulée lorsque je vois un frottement entre le bien et le mal, entre l'ombre et la lumière. Nous sommes constamment tourmentés et torturés par nos propres pensés. Habités par le bien et le mal en permanence. Mais le mal, dans la vie, ne peut s'exprimer sous peine d'être puni. Alors nous avons besoin de le voir, de le vivre par procuration chez d'autres. Un peu comme une sorte de catharsis que l'art justement, peut nous procurer. Le succès de Baudelaire par exemple, est pour moi un exemple très révélateur. Il y a une forme de beauté indéniable dans tout objet, aussi noir soit-il. En orientant le regard du sujet d'une certaine façon, l'objet apparaît sous un jour nouveau, et ce qui était abominable ou laid devient sublime.

C'est cette sensibilité qui m'a fait me sentir proche de l'univers de Dostoïevski.

Pour appuyer mes propos, je vais citer Cezary Wodzinsky, que je citerai à plusieurs reprises dans ce travail. Philosophe et essayiste polonais, il est

¹ Dostoïevski, *L'idiot*, trad. André Markowicz, Acte Sud, Babel, 1993.

l'auteur d'un formidable ouvrage sur Dostoïevski et la Russie qui s'intitule : « *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache.* ». En voici l'introduction:

« Entrer dans le monde de Fiodor Mikhaïlovitch, c'est comme tomber dans un puits sans fond, se retrouver soudain dans d'obscures catacombes où chuchoteries vont bon train, bredouillées dans des cryptes où errent sans ordre par de sombres couloirs des spectres suivis de leurs ombres, et où de chaque coin surgissent queues, cornes, sabots et gueules tordues. Hurlements de démente et gémissements. Odeur de souffre et de goudron. Fumées de chandelles mouchées. [...] »²

Une ambiance qui s'étend à l'ensemble de son œuvre et que donc, nous pourrions nommer « ambiance dostoïevskienne ». Celle-ci est avant tout constituée principalement par ses héros et leur idéologie, ainsi que par la nature des événements et des situations dans lesquelles ils les placent, les confrontent. J'en arrive ici au caractère principal et fondamental de Dostoïevski : la polyphonie :

« 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. »³

On ne retrouve pas la structure monologique du roman traditionnel, avec une narration, une pensée, une parole. Dostoïevski développe une idéologie, une pensée propre, une sensibilité, indépendante à chaque personnage. Il parvient à multiplier les voix et les points de vue, les âges, les genres, les classes sociales, le statut ou le positionnement religieux. Et d'une manière si profonde, si intelligente, si juste, si complexe et complète que c'en est réellement troublant.

Et c'est peut-être la première raison qui me permet d'affirmer qu'adapter Dostoïevski à la scène est pertinent.

Cette polyphonie qu'il met en place nous permet d'accéder à de vrais personnages, avec une vie. Dès lors, imaginer incarner l'un de ses héros devient évident. Dostoïevski nous donne une telle quantité d'informations sur le personnage, aussi bien sur le plan physique que psychologique, qu'il nous ait possible de rentrer concrètement dans la « peau » du héros. Mais ce

² *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache.* L'Âge d'Homme, Slavica, Lausanne, 2014.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Editions du Seuil, 1970.

qui en fait de vrais personnages de théâtre et non plus seulement des personnages de romans, c'est l'oralité. Markowicz nous dit à ce sujet :

« L'oralité est à la source de l'entreprise de Dostoïevski. Chacun de ses textes est bâti pour, et par, une voix. »⁴.

« [...] son oralité (les textes sont non pas écrits mais parlés, et mettent en scène le sujet directement, ce qui fait de chaque page de Dostoïevski un épisode de théâtre). »⁵

Mon avis est que l'oralité est un des critères les plus importants pour rendre la vie sur scène. Le corps bien-sûr, j'y reviendrai, et la voix. Ce sont les deux éléments indispensables à l'acteur qui lui permettent d'être vivant, donc sensible et vrai.

Et le vivant, avec Dostoïevski, est partout. Non seulement les dialogues directs des protagonistes et les monologues intérieurs le sont, mais toute narration dans ses romans est orale, parlée. Le narrateur est souvent l'observateur, mais il n'est pas objectif. Il ressent lui aussi, comme les autres héros, les effets des événements de l'histoire. Ainsi, nous n'avons plus une position de l'auteur qui raconte, mais une sorte d'espion anonyme omniscient, qui fait partie intégrante du récit. Quoi que, omniscient, cela n'est pas tout à fait exact car, Dostoïevski, en parfait maître du récit, s'amuse parfois à faire dire à son narrateur qu'il ne se souvient plus de ceci, ou qu'il n'a pas eu d'informations sur cela. Ainsi donc, dans les Frères Karamazov, vous pourrez trouver des passages – absolument géniaux par ailleurs - comme ci-dessous:

« Le lendemain des événements que je viens de décrire, à dix heures du matin, s'ouvrait l'audience de notre tribunal de district et commençait le procès de Dmitri Karamazov.

Je le dirai à l'avance, et je le dirai en insistant : je suis loin d'estimer avoir la force de rapporter tout ce qui s'est déroulé au procès, et non seulement avec la plénitude requise, mais ne serait-ce que dans l'ordre requis. J'ai toujours l'impression que si je me souvenais de tout et si j'expliquais tout comme il faut, il y faudrait un livre entier, et même des plus volumineux. Et donc, qu'on ne m'en veuille pas si je ne rapporte que ce qui m'a frappé à titre personnel et ce dont je me souviens tout particulièrement. J'ai pu prendre quelque chose de secondaire pour de l'essentiel, voire laisser complètement inaperçus les traits les plus indispensables...Remarquez, je vois qu'il vaut mieux ne pas s'excuser.

⁴ Note de Markowicz dans sa traduction du « Joueur », Dostoïevski, Acte Sud, Babel, 2000.

⁵ Avant-propos de Markowicz dans sa traduction de « L'Idiot », Dostoïevski, Acte Sud, Babel, 2001.

Je ferai comme je sais, et les lecteurs comprendront d'eux-mêmes que je n'ai fait que comme j'ai pu. »⁶

On se rend bien compte ici que le narrateur, au même titre que les autres protagonistes, est profondément humain et qu'il utilise un langage parlé. Et ce langage parlé, il s'agit bien de l'écriture de Dostoïevski. Voici un complément que Markowicz, encore lui, nous apporte dans ses avant-propos de *L'Idiot* :

« L'oralité indique la partialité fondamentale du point de vue ; l'accent est mis, de plus, non sur la narration en tant que telle mais sur l'intonation : moins sur les faits rapportés que sur la sensation laissée par ces faits dans l'âme, donc dans la langue, de tel ou tel personnage. »⁷

C'est peut-être ce qui fait le génie de Dostoïevski. Il ne s'est pas arrêté à un personnage, à une vision de voir le monde. Mais il fait vivre un monde, son monde. Il le construit à partir des sensations, il le module, le respire, le façonne. Comme un Créateur fou, au sens d'un Dieu créateur, qui placerait des petits bonshommes dotés d'une liberté et d'une conscience indépendante dans un univers fictif sans limite, et qui observerait, étudierait, l'évolution de sa création avec amour et attention. Bakhtine, que j'ai déjà cité plus haut au sujet de la polyphonie, écrit :

« Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui. »⁸

Attardons nous à présent sur qui sont les héros de Dostoïevski. Nous avons parlé de la polyphonie et de l'oralité des voix, mais, d'où viennent ces voix, qui sont-elles et que disent-elles?

Car oui, là est bien le centre de mon mémoire, et surtout la source de mon désir ardent de porter ces voix hors des livres. De leur donner corps, de les faire entendre, de les donner à voir sur une scène avec si possible, un public pour les recevoir.

Les héros de Dostoïevski sont, avant tout, des êtres traversés par des passions. Ces passions naissent d'une idée. Et l'idée, quant à elle, surgit

⁶ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Acte Sud, Babel, 2002.

⁷ Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. André Markowicz, Acte Sud, Babel, 2001.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Editions du Seuil, 1970.

généralement lorsque que le héros est placé dans une situation extrême, poussé dans ses derniers retranchements. Si bien que sa raison est altérée et donc, peu à peu, elle va laisser place à l'obsession, ou la passion. La frontière est trouble quand au déclenchement de la scission dans l'esprit du héros entre raison et passion. Et parfois, on ne sait plus qui de l'idée ou de la passion alimente l'autre. Pour simplifier, appelons-la : « l'idée passionnelle ».

Les héros vont donc poursuivre un but, un objectif, en lien avec leur idée passionnelle. Mais la raison n'est pas mise de côté pour autant. Bien au contraire, elle va constamment resurgir dans l'esprit du héros pour faire entrave à la passion.

Dès lors, raison et passion mèneront un combat ininterrompu dans l'esprit du protagoniste qui le torturera jusqu'à le rendre au bord de la démence.

Prenons Raskolnikov de *Crime et Châtiment*⁹ comme exemple pour étayer ce propos. L'origine de son idée de tuer l'usurière naît inexorablement de son extrême précarité. L'argent, au début, est le principal moteur de son acte. Bien sûr, il développera par la suite son idée devenue très célèbre aujourd'hui, reprise par Bresson entre autres dans son film *Pickpocket*, qui dit qu'un homme doué d'une intelligence supérieure, peut parfois, pour le bien de la société, outrepasser les lois établies.

A partir du moment où cette idée du meurtre entre dans la tête de Raskolnikov, c'est une torture quotidienne qui va le suivre. Et cette torture va se manifester physiquement. Il parle seul dans les rues, devient paranoïaque, lunatique, sombre dans une fatigue extrême, fait des cauchemars etc. Mais son trouble ne vient pas que de l'intérieur. Le monde extérieur intervient sans cesse sur lui, sur son idée. Soit pour le ramener à la raison, soit pour alimenter sa passion. Généralement, et Dostoïevski l'exploite au maximum et avec une extrême finesse, lorsque ce combat est mené dans l'esprit, il y a des séquelles et c'est le corps qui prend le dessus, donc la passion. Le passage à l'acte est dès lors obligatoire. Lorsque naît l'idée, c'est comme un poison qui entre dans le corps du héros. Il a beau s'acharner, c'est désormais sans issue.

Raskolnikov, comme tous les héros de Dostoïevski est, à la base, un personnage « ordinaire ». C'est à dire qu'il fait partie des gens du peuple. Des gens qui, a priori, n'intéressent personne et qui donc, n'ont aucun intérêt à faire l'objet d'un récit. C'est Dostoïevski qui les fait passer, en

⁹ Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, trad. André Markowicz, Acte Sud, Babel, 2002.

quelque sorte, de l'ombre à la lumière. Ce sont des voix qui s'élèvent de sous la terre, des sous-sols. Une constatation savoureuse pour moi, puisque ce sont justement ces voix-là qui m'intéressent. Elles ne sont pas à négliger, car elle représente le monde entier. Il est beau certes, de faire parler les reines et les rois, ou les bourgeois qui, dans leur confort s'inventent des problèmes. Mais ce qui me touche profondément au théâtre, ce sont les personnages issus du monde réel, comme vous et moi, et qui se prennent dans le corps la vie de plein fouet. On y laisse des plumes et on en garde des marques. Et je veux aujourd'hui, porter cette parole-là. Celle de la violence. Pas la violence gratuite non, mais la violence et la cruauté de la vie. Une dureté à laquelle nous devons tous faire face. Une bataille livrée à la vie, qui pourrait nous engloutir trop vite. Mais dans ce combat, rien ne sert d'être en opposition, c'est en acceptant les événements et en y réagissant qu'on trouvera notre salut et de là, en restant attentif, nous pourrions alors voir la beauté du monde et sa poésie. C'est souvent en étant au plus bas, qu'on perçoit le plus haut.

« Plus on est au désespoir, plus grand est l'espoir de salut en raison du contraste. Il se dessine alors une méthode pour se hisser hors de l'abîme : plus on est profond dans le sous-sol, plus on est près des étoiles. »¹⁰

Voilà un point sur lequel je vais me pencher plus en détails, appuyer par l'étude audacieuse de Wodzinsky. Ce point en question, c'est *le sous-sol*. Le mot *sous-sol* prend ici, au sens de Dostoïevski et de l'histoire russe, une dimension singulière, essentielle, puisqu'il fait référence à un monde en soi : le monde des souterrains, des sous-sol, du *Raskol*.

Le terme de *Raskol*, historiquement, signifie « Schisme ». Scission, division ou cassure. Le *Raskol* est d'ordinaire considéré comme une conséquence historique complexe de la période connue sous le nom de « Temps des troubles ». Une période de l'Histoire russe du XVI^{ème} au XVII^{ème} siècle sous le signe du chaos, de l'agitation, de la désunion et de déchirures, marquée par de nombreux événements tragiques.

Je serais bien emprunté d'entrer plus en détails dans une période aussi sombre et complexe qu'est celle du « Temps des troubles ». Pourtant, il en faut dire davantage pour expliquer le lien avec les héros de Dostoïevski :

« Le Temps des troubles ouvre un processus qui culminera avec le Raskol qui se présente comme une décomposition du « cosmos spirituel primitif », comme « l'expérience dialectiquement inéluctable d'un état prolongé de disharmonie

¹⁰ *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache. L'Âge d'Homme, Slavica, Lausanne, 2014.*

intérieure », comme « une déchirure culturelle et transphysique des frontières de la personnalité ». [...] un puissant ébranlement spirituel qui a vidé la vie des Russes de leur sentiment d'enracinement organique et de stabilité. Tout fut emporté, tout perdit sa place. L'âme elle-même en fut changée, devenant âme d'errant et de vagabond. »¹¹

Dès lors, une importante partie de la population russe de l'époque, désorientée, troublée, inquiète, fuira la surface de la Terre pour se réfugier dans les sous-sols, pensant que le Mal, le Diable, a chassé Dieu dans les bas-fonds. Dimitri Karamazov dira : « *Si Dieu est chassé de la terre, nous Le protégerons dans les sous-sols.* ».

Cette population des sous-sols, issue du Temps des troubles, les historiens les appellent les *raskolnikis* ; du Raskol. Pas un hasard donc, que le héros de Crime et Châtiment se nomme Raskolnikov.

En effet, on réalise très vite que cette période a ouvert un monde qui s'est prolongé jusqu'au siècle de Dostoïevski et peut-être même jusqu'à nos jours. L'homme du sous-sol est devenu, selon Wodzinsky toujours, le personnage fondamental de la Russie et par conséquent, le personnage fondamental de Dostoïevski. C'est-à-dire celui qui cherche la lumière au fond des ténèbres.

« Tous les héros de Dostoïevski, y compris les saints, sont du même sous-sol. Précipités, ils libèrent d'eux-mêmes une énergie inhumaine et un activisme surhumain. [...] Ils se débattent convulsivement, ils souffrent d'attaques fréquentes d'épilepsie, ils jurent et blasphèment, pour se mettre un instant plus tard à pleurer et à prier, ils courent armés de haches et de couteaux, ils égorgent, ils se brûlent la cervelle (ou brûlent celle des autres), ils hurlent et se lamentent, pendent à des cordes, violent des petites filles et torturent des petits garçons, aiment à la folie, hurlent de désir et de haine, tirent des vieillards par la barbe, mordent un gouverneur à l'oreille, se saoulent ou jouent et perdent des fortunes, chassent devant eux comme des troupeaux de porcs et de démons, font du scandale et horrifient, complotent et manigancent, intriguent, se dédoublent, se détripent... Ils peuvent aussi dévorer de gras moines... Ils courent sans répit, fuyant devant Satan... Tournoient comme des flagellants dans leur danse extatique... [...] Dans le sous-sol de Dostoïevski, tout le monde blasphème à mort, devient hystérique, se débat dans une transe du Raskol. À un rythme exagéré, à perdre haleine,

¹¹ *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache. L'Âge d'Homme, Slavica, Lausanne, 2014.*

*mais sans perdre de leur vitalité, ils courent là où les attend « le diable sait quoi » ».*¹²

Catalogue impressionnant et pourtant non exhaustif qui démontre parfaitement la « suractivité » des personnages de Dostoïevski. Tous vivent sans demi-mesure, sans retenue. Ils déploient une énergie gigantesque pour atteindre sans relâche leur objectif. Rien n'est banal, quotidien, tout est événement.

Ils vivent totalement dans le présent de la façon la plus entière et la plus extrême possible. Un constat qui me permet de faire le lien avec la scène puisqu'en temps qu'acteur, c'est une façon d'être que je recherche constamment sur le plateau. Un état qui permet d'augmenter la sensibilité, élargir le sens des mots, des gestes. L'important pour moi dans le jeu d'acteur est de ne jamais être petit, au sens de faible, ni fade, bavard et flou. Avec les héros de Dostoïevski, il est impossible de le devenir car cette suractivité constante nous oblige à être « dans le corps ». C'est-à-dire que l'interprétation passe nécessairement par des actions physiques. Même parler chez Dostoïevski est éminemment physique. Et donc, si physiquement l'acteur est engagé totalement, avec honnêteté et générosité, il sera impossible pour lui d'être mou, donc inintéressant. Et même, j'irais jusqu'à dire qu'un acteur engagé physiquement ne peut-être que « juste ». C'est le corps qui parle et qui fait parler.

Nous avons parlé des situations extrêmes dans lesquelles Dostoïevski place ses héros, et de l'importance de la suractivité qui règne dans le monde du Raskol dont les protagonistes en sont les habitants. Il y a également la notion d'enjeu à développer, qui, chez l'auteur russe, prend une place capitale.

En effet, la taille des enjeux dans les romans de Dostoïevski est toujours une question de vie ou de mort pour chaque personnage. La plupart du temps, on peut prendre directement cette expression au premier degré. Tout comme dans une scène au théâtre, avoir des enjeux forts, clairs et précis est de l'ordre de l'indispensable. Sinon, ça n'a absolument aucun intérêt.

Lorsque Raskolnikov se retrouve dans le bureau du commissaire, il ne faut en aucun cas qu'il se trahisse, sinon c'est le bagne. L'enjeu du commissaire quant à lui, est justement de faire en sorte que Raskolnikov commette une faute. Bien sûr, les enjeux sont interdépendants aux situations, mais ce qui

¹² *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache. L'Âge d'Homme, Slavica, Lausanne, 2014.*

rend si intenses ces scènes d'interrogatoires dans Crime et Châtiment, est que Dostoïevski a développé au maximum les deux enjeux possibles les plus forts liés à la situation. Et cette démarche dramaturgique est appliquée pour chaque situation proposée dans ses romans. Avec en plus, une finesse et une maîtrise de la langue digne des plus grands orateurs.

Dans ce genre de scènes, - si nombreuses dans son œuvre - il y a une vraie poésie qui est à l'opposé du lyrique et qui me plaît terriblement : la langue est concrète et d'une oralité fulgurante, les enjeux créent une tension terrifiante et les gestes physiques traduisent un état émotionnel poussé à l'extrême. Un tout qui me semble être parfait pour le théâtre.

Dostoïevski puise abondamment dans sa propre vie pour construire les héros de ses romans. On ne peut pas parler, je pense, d'œuvre autobiographique cependant, de nombreux personnages comme celui de l'idiot ou du joueur viennent directement de sa propre expérience. En effet, Dostoïevski a eu lui-même des crises d'épilepsie et a été, durant plusieurs années, accro au jeu. Ses héros sont donc d'autant plus vrais, puisqu'ils proviennent de sa propre expérience. Une caractéristique liée au processus de création qui me touche particulièrement. Dostoïevski fait partie de ces artistes qui ont su comment transformer la matière brute de l'expérience en matière artistique.

Dans *L'art comme expérience* de John Dewey, il est dit :

« [...] il n'y a que deux philosophies : l'une d'elle accepte la vie et l'expérience avec toutes ses incertitudes, ses mystères et ses doutes, et sa connaissance imparfaite, et fait se retourner sur elle-même cette expérience, pour en approfondir et en intensifier les qualités, qui atteignent ainsi à l'imagination et à l'art. Cette philosophie est celle de Shakespeare et de Keats. »¹³

C'est aussi, clairement, celle de Dostoïevski. Pour ma part, cette est une philosophie à laquelle je souhaite tendre également. Je considère l'expérience comme un élément indispensable à la création artistique. Il en est ainsi pour ma pratique du jeu d'acteur. Je ne peux espérer avoir un jeu profond, concret et précis en me basant sur du vide. C'est à dire que je fais constamment appel à mon propre vécu, à ma propre expérience pour la transposer, la transformer en une forme artistique. Se nourrir de la réalité pour créer de la fiction. Il va de soi que l'acteur peut faire appel à d'autres sources d'inspiration pour nourrir son jeu, comme son imagination ou sa technique par exemple. Mais j'ai la conviction que l'acteur est indissociable

¹³ John Dewey, *L'art comme expérience*. Gallimard, 2010.

de l'être humain qu'il est avant tout, donc de sa vie, de son vécu, de son expérience. Je crois beaucoup au fait qu'on ne peut être un acteur accompli si l'on est pas, d'abord, un être humain accompli. C'est chez Peter Brook que j'ai découvert cette conviction pour la première fois :

« La principale préoccupation d'un acteur consiste à ne pas cesser de progresser en tant que comédien, ce qui implique de ne pas cesser de progresser en tant qu'homme. C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique. »¹⁴

Animé par cette conviction, j'ai jugé bénéfique pour mon développement artistique d'entreprendre un voyage l'été passé. De plus, lorsque j'ai réalisé que Dostoïevski prendrait une place importante dans mon mémoire et mon solo, j'ai assez rapidement choisi la destination : la Russie. Ainsi, ce voyage combinait l'essence même de l'expérience (transformable en matière artistique), et la possibilité de creuser plus en profondeur l'œuvre de Dostoïevski. D'une certaine manière, j'espérais pouvoir mieux comprendre la Russie en me rendant sur place et peut-être, comparer la Russie de Dostoïevski à celle d'aujourd'hui, près de deux siècles plus tard.

La Russie, par ailleurs, m'a toujours fascinée. Je me suis rendu compte que finalement je ne connaissais à peu près rien de ce pays. Ni son histoire, ni sa culture, n'ayant pas non plus de connaissances russes dans mon entourage. Un pays qui ne fait ni partie de l'Europe, ni de l'Asie. Elle est en quelque sorte un entre-deux, aux frontières de l'Orient et de l'Occident. Influencés par les deux côtés mais avec sa propre identité, bien distincte.

Avant mon départ, j'ai parcouru un livre de sciences humaines sur la Russie intitulé *Qui sont les Russes ?* D'Alla Sergueeva¹⁵. Dans son premier chapitre, elle explique brièvement que pour un voyageur européen, la Russie peut déconcerter et troubler par le fait qu'il y ait une « ressemblance extérieure ». Elle émet l'hypothèse que plus la ressemblance extérieure est éloignée (par exemple la forme des habitations, les coutumes vestimentaires, la couleur de peau, etc.), plus nous serons disposés à percevoir et accepter les différences profondes.

Or le peuple russe, du moins toute la partie à l'est, est quasiment semblable « en apparence » aux peuples d'Europe.

J'ai passé un peu moins d'un mois en Russie en juillet 2014. Je voyageais seul et j'ai vécu dans des auberges de jeunesse à Moscou et St-Petersburg.

¹⁴ Peter Brook, *L'espace vide*, Editions du Seuil, 1977.

¹⁵ Alla Sergueeva, *Qui sont les Russes ?*, Max Milo, Paris, 2006.

Encore aujourd'hui je ne saurais avoir une analyse critique de mon expérience. Si bien que mon premier objectif qui était de piocher dans ce voyage de la matière pour un projet artistique, a été mis de côté. Non pas qu'il n'y ait rien à en tirer, mais parce que c'est bien trop obscur et compliqué dans mon ressenti pour pouvoir me positionner.

En réalité je ne sais pas ce que j'ai vécu. Je ne comprends pas ce que j'ai fait pendant près d'un mois. J'ai erré... Comme si j'avais rêvé en état d'éveil, dans une sorte de transe. J'observais et je ne ressentais les choses qu'avec distance. J'étais là et pas là. Tout me semblait fou et normal à la fois. Était-ce la Russie qui m'a mis dans cet état ou le fait que j'étais seul, perdu, sans aucuns repères ? Je ne saurais le dire.

Probablement ai-je été « victime » de l'hypothèse d'Alla Sergueeva. Le cyrillique a lui seul m'a complètement désarçonné. J'ai tenté par moments de revenir à la raison de ce voyage, c'est-à-dire à Dostoïevski mais c'était peine perdue. J'ai tout au plus pu prendre sa statue en photo et marcher sur le plancher de sa maison de l'époque à St-Petersburg, qui est à présent une « maison-musée ».

Je n'étais probablement pas suffisamment armé pour percer le mystère de « l'âme slave » en si peu de temps.

Le patriotisme, le dévouement envers la mère patrie de tous les Russes que j'ai rencontré est peut-être le seul point commun que j'ai pu établir entre l'époque de l'écrivain et celle d'aujourd'hui. Ils sont fiers d'être russes et avoir repoussé Napoléon en 1812 est un élément d'histoire bien présent dans tous les esprits. Y compris chez les jeunes. Ils n'hésitent pas à le placer dès qu'ils le peuvent dans une simple conversation comme s'il s'agissait d'un fait d'actualité. Ils ont un sentiment de supériorité sur le reste du monde qui fait froid dans le dos, alimenté par leurs chefs politiques d'une part, mais également par le fait que c'est le plus grand pays du monde avec une part de la superficie mondiale atteignant les 11%.

En définitive, je me suis perdu en Russie comme on se perd dans les romans fleuves de Dostoïevski. Se perdre, au sens positif. « Se perdre pour mieux se retrouver » ? Je ne sais pas. En tout cas pour être déplacé. Ne rien pouvoir saisir, passer d'un état émotionnel extrême à un autre, être en mode survie, alerte, vif, et en même temps paranoïaque, désespéré, au bord de la folie et de la crise de nerfs. Voilà ce par quoi je suis passé. J'étais comme un animal sur ses gardes qui fuyaient en permanence. Même si au bout d'une semaine à Moscou j'ai commencé à prendre mes marques, il m'a réellement été vital de fuir régulièrement. Traqué soit par un danger tout proche provenant

d'une personne douteuse, soit par la tristesse, la peur ou l'ennuie qui grandissait en moi.

Peut-être ai-je touché du doigt ce que vivent au quotidien les héros de Dostoïevski. Et si tel est le cas, si cette expérience a pu agir au plus profond de moi de façon inconsciente, alors cela veut dire que ça m'a été profitable et que ça en a valu la peine.

Revenons à présent au cœur de ma problématique. Adapter un roman de Dostoïevski à la scène n'est pas une tâche facile. Pour tout roman, de façon générale, il s'agit de faire des choix. Le roman a cette caractéristique d'offrir une immensité de détails qu'on ne peut prendre en compte dans son intégralité lors de l'adaptation. Il serait bien trop long et trop laborieux de traiter chaque page dans un objet artistique de format type spectacle ou long-métrage. Particulièrement pour les romans de Dostoïevski qui sont pour la plupart des romans fleuves. Ainsi, pour l'auteur d'une adaptation, il lui faut définir ce qui est pour lui, l'essentiel de l'œuvre. Est-ce un personnage ? Est-ce un des fils rouges de l'histoire ? Un thème ?

De plus, chez Dostoïevski, comment ne pas perdre et mettre en valeur le caractère fondamental de son œuvre, à savoir la polyphonie ? Bakhtine, lors d'un entretien qui a eu lieu sous forme épistolaire entre 1970 et 1971 accordé à Zbigniew Podgorzec, nous dit ceci en répondant à la question *Convient-il d'adapter les œuvres de Dostoïevski à l'écran ou au théâtre ?* :

« [...] adapter Dostoïevski au cinéma ou au théâtre est excessivement difficile. Il est impossible d'adapter dans son essence la polyphonie comme telle. C'est pourquoi le cinéma ou le théâtre ne donne à voir qu'un seul monde, et à partir d'un seul point de vue. Mais chez Dostoïevski il y a beaucoup de mondes à partir de différents points de vue. [...] Dans tout ce que j'ai vu avant, l'absence du côté polyphonique des œuvres de Dostoïevski est caractéristique. [...] Le pluralisme de voix, l'égalité en droit des diverses voix et de leurs mondes ne sera jamais rendue au théâtre. »¹⁶

Je ne peux m'empêcher de n'être qu'en partie d'accord avec Bakhtine. Je pense que le théâtre et le cinéma peuvent, grâce aux acteurs, dotés d'un corps, d'une voix, d'un imaginaire et d'une pensée propre, mettre en lumière l'aspect polyphonique de l'œuvre de Dostoïevski. Pas dans son ensemble certes, sur ce point Bakhtine a raison, mais dans son essence.

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, entretien avec Zbigniew Podgorzec, *Współczesność*, 21, 1971, p.5.

Rendre la vie et la polyphonie qui émane de ses œuvres avec et par le vivant. Et le vivant c'est avant tout et surtout le théâtre.

D'ailleurs, pour le lecteur, le caractère polyphonique chez Dostoïevski n'est pas ce qui saute aux yeux de prime à bord. Au fil des pages, la polyphonie agit de façon sous-terrain. Elle est omniprésente mais pas au premier plan. Si bien qu'elle laisse plus une sensation, une trace, qu'un trait perceptible de façon évidente. Bakhtine lui-même est un des premiers à avoir analysé et développé cet aspect dans son œuvre critique. Il a mis le doigt là où ses prédécesseurs n'avaient fait que l'effleurer.

[...] le théâtre ne donne à voir qu'un seul monde, et à partir d'un seul point de vue.

Oui, là encore Bakhtine a raison. Mais pour moi, le fait de transposer le roman à la scène ne fait pas entrave à l'existence de l'aspect polyphonique. La pluralité des voix est exprimée simplement sous une autre forme. Elle peut être perçue à la lecture tout comme être vue et entendue sur une scène ou à l'écran. Car si l'artiste qui adapte une œuvre est exigeant envers son travail et celui de Dostoïevski, il reprendra les mots des protagonistes pour les donner à ses acteurs, qui eux-mêmes les prendront en charge. Le travail de l'acteur est là : comme dans tout texte, dramatique ou non, il transposera les mots de l'auteur hors des livres. C'est à lui de s'approprier le texte et de le faire entendre. J'entends par là qu'il a une responsabilité envers le texte écrit par l'auteur. Sans le sacraliser, tout en se laissant la liberté d'être lui-même, il reste au service de l'auteur. Donc, dans le cas de Dostoïevski, il en découlera l'aspect polyphonique puisqu'il est lié au texte.

De plus, la polyphonie est un terme propre au son, à l'auditif. C'est un terme qu'on retrouve principalement en musique en correspondance avec les différents instruments. Ici, appliqué au théâtre, on ne peut le dissocier de l'oralité. Polyphonie est en lien direct avec cet autre trait fondamental de l'œuvre de Dostoïevski qu'est l'oralité. Et qui dit oralité, dit théâtre.

Mais les raisons d'adapter Dostoïevski sont multiples. Certes, la polyphonie est essentielle dans l'œuvre de l'auteur, mais elle n'est qu'un élément parmi un ensemble, lui-même constitué d'autres éléments centraux et fondamentaux. Nous nous trouvons devant un écrivain immense, génial, démesuré, fou, et la polyphonie n'est qu'une couleur de sa palette. Dostoïevski est un spécialiste et un maître dans plus d'un domaine.

Ainsi, lorsque Bakhtine s'exprime sur sa retenue, il s'arrête sur ce seul argument mais à aucun moment il ne parle de l'oralité qui fait de chaque

phrase de Dostoïevski une réplique de théâtre ; à aucun moment encore il ne parle de ses héros aux passions démesurées proches des plus grands personnages du répertoire, ni même des situations et des enjeux créant une tension extrême qui est, sur un plateau, recherchée à tout moment. Oublie-t-il également l'esthétique et l'atmosphère dans laquelle nous plonge Dostoïevski qui suffirait à elle seule à en faire un théâtre d'images puissant ?

Pour Vincent Macaigne et son *Idiot*, ce sont les personnages : « *Les personnages de Dostoïevski n'abandonnent jamais, leur désespoir se mêle toujours à la volonté d'en découdre. Cette attitude me parle.* »¹⁷

Dans le cadre du Festival d'automne à Paris en 2010, Peter Stein présente son dernier spectacle, *Demoni / Les Démons*. Adaptation de douze heures des *Démons* de Dostoïevski. Il répond au journaliste Manuel Piolat Soleymat :

« *Qu'est-ce que l'adaptation au théâtre peut, selon vous, apporter au roman de Fedor Dostoïevski ?*

Peter Stein : *Grâce à la densification et la concentration, je pense que le théâtre peut renforcer les émotions que l'auteur a voulu susciter, ainsi qu'en intensifier le contenu.*

En quoi Les Démons est-elle – comme vous l'avez déclaré – l'œuvre la plus politique écrite par Fedor Dostoïevski ?

Peter Stein : *Dans Les Démons, l'auteur ne se contente pas de décrire d'une manière visionnaire, [...] Il crée, à travers la figure de Stavroguine, un personnage qui incarne les problèmes de l'époque post-idéologique, c'est-à-dire l'indifférence totale et le vide intérieur, tant spirituel que moral, l'interchangeabilité des valeurs, très difficile à vivre pour nos générations.* »¹⁸

Peter Stein met le doigt ici sur un point important qui est fréquemment soulevé dans la critique d'un spectacle : l'œuvre est-elle encore d'actualité ? Ou du moins : peut-elle avoir des résonances avec notre époque ?

A ma connaissance, Dostoïevski est l'un des auteurs de textes non-théâtraux les plus adaptés. *L'Idiot, Crime et Châtiment, Le Double, Les Démons, Les Carnets du sous-sol, Les Frères Karamazov*, tous ont connu de nombreuses adaptations au théâtre ou au cinéma depuis ces dernières décennies. Tous n'ont pas forcément eu du succès, ni n'ont été des réussites. Mais là il s'agit de la responsabilité, de l'exigence et du talent des artistes qui prennent en

¹⁷ Vincent Macaigne, dans un entretien avec *L'express*, octobre 2014.

¹⁸ Peter Stein pour *La Terrasse*, septembre 2010.

charge une œuvre aussi complexe et dense qu'est celle de Dostoïevski. Shakespeare et Molière, deux des plus grands auteurs de théâtre, ont connu eux aussi de bien tristes mises en scène, fades, plates et totalement dénaturées.

Dostoïevski a traversé les générations, mais également les frontières. Une caractéristique d'autant plus rare pour un romancier, qui souvent ne donne pas lieu à une adaptation hors des limites de la production de son pays. Ainsi, pour ne prendre ici que le cinéma, on retrouve à la caméra des réalisateurs français (Bresson), italiens (Visconti, Bertolucci), russes (Tarkovski), américains (James Gray), ou encore japonais (Akira Kurosawa) ou indiens (Sanjay Leela Bhansali). Un même intérêt dans des cultures aussi différentes que celle de l'Italie et du Japon ou de la France et de l'Inde prouve bien que Dostoïevski touche à l'universel et est actuel. Tous se reconnaissent, s'identifient, car l'être humain, l'âme humaine est placée au centre du travail de Dostoïevski. Découvrir le mystère de l'Homme... Dostoïevski a passé sa vie à L'étudier :

« L'homme est un mystère. Il faut l'élucider et si l'on passe à cela notre vie entière, il ne faut pas dire que nous avons perdu notre temps. Je m'occupe de ce mystère car je veux être un homme. »¹⁹

C'est précisément ce à quoi tend le théâtre que j'aime. Ça pourrait même être une de ses définitions : élucider le mystère de l'être humain. Observer l'Homme, le comprendre, et en tirer sa richesse, sa beauté, sa poésie. Pas surprenant d'ailleurs, connaissant l'exigence, l'intelligence et la discipline d'un artiste russe du XIXème siècle, qu'on retrouve des personnages d'une telle profondeur et d'une telle justesse dans ses romans. Dostoïevski observe, aiguise son œil pour comprendre jusque dans les moindres recoins le fonctionnement du cerveau humain. Pas surprenant non plus, avec une telle démarche de travail, que son influence s'étendra au-delà du domaine de la littérature.

En psychologie par exemple, Freud revendique l'héritage fondateur de Dostoïevski pour la psychanalyse. Le procès de Dimitri Karamazov et l'enquête menée par Nikodime Formitch dans *Crime et Châtiment* sont de véritables leçons pour les institutions judiciaires. Les idéologies développées et poussées au stade de systèmes par ses héros sont dignes de celles établies par les philosophes les plus éclairés. Ecrivain, orateur, psychanalyste, avocat, philosophe, auteur... Fédor Mikhaïlovitch

¹⁹ Dostoïevski, cité dans *Dostoïevski*, de Virgil Tanase, Gallimard, 2012.

Dostoïevski est tout à la fois. C'est ce qui le démarque de tous les autres, ce qui le place parmi les plus grands des plus grands.

Pour mon travail de solo, j'ai choisi de puiser dans « Les Carnets du sous-sol ». La raison de ce choix est qu'il s'agit principalement d'une seule voix. C'est un monologue adressé à un public fictif, dont le protagoniste utilise la formule « messieurs » pour lui parler. L'aspect polyphonique n'est donc pas mis au premier plan.

L'homme des *Carnets du sous-sol* est un des personnages les plus complexes que j'ai rencontré jusqu'à présent dans l'œuvre de Dostoïevski. Un personnage qui lui aussi est occupé à découvrir le mystère de l'homme, ou du moins, à comprendre son fonctionnement. En guise d'introduction, qu'il nomme *AVERTISSEMENT*, Dostoïevski s'adresse au lecteur en ces termes :

« L'auteur de ces « carnets » et les «carnets» eux-mêmes sont certes imaginaires. Pourtant, non seulement des hommes comme l'auteur des carnets peuvent exister, mais ils le doivent dans notre société au vu des circonstances dans lesquelles celle-ci s'est édifiée. J'ai voulu présenter au public, avec un peu plus de force que de coutume, un de ces caractères qui appartiennent à un passé récent. Cet homme est le représentant d'une génération en survie. [...] »²⁰

En réalité, son discours prend plus la forme d'une critique de l'homme, de la société. Cette même société qui l'a poussé à se terrer dans son sous-sol. Heurté et dégoûté par la vie, c'est en digne représentant du monde du Raskol - dont nous avons parlé - qu'il se retranchera sous la surface de la terre. De là, seul, aigri, malade, il pense. Penser devient sa seule activité. Pendant des années. Puis, sur la base de son propre vécu, il pose un discours sur le monde ; un discours clair et pourtant contradictoire. Il s'adresse à un public imaginaire, prenant parfois la voix de ce dernier pour le faire vivre et réagir à son propos. C'est donc une attitude proche de la démence et pourtant on est clairement face à un être d'une lucidité exemplaire. Exemplaire par ses idées, par la clarté de ses développements et par la construction de sa pensée. Un être insaisissable, multiple. Il est d'ailleurs très proche d'un personnage réel, lui-même partagé entre folie et raison, je veux parler de Pierre Rivière.

Pierre Rivière a fait l'objet d'une étude biographique et littéraire par Michel Foucault et son équipe de chercheurs au Collège de France. Le travail a consisté à rassembler des documents historiques sur une affaire de triple

²⁰ Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, trad. André Markowicz, Acte Sud, Babel, 1992.

homicides au début du XIXème siècle dans la région de Caen. L'ouvrage *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*²¹ est composé du mémoire rédigé par Pierre Rivière pour sa défense, des documents de justice liés au procès, et d'une série de notes et d'articles rédigés par les différents historiens de l'équipe de Foucault et de Foucault lui-même. L'intérêt et la rareté du cas présenté est que la justice a demandé à l'assassin, Pierre Rivière, âgé de vingt ans, issu d'un milieu ouvrier agricole et auteur du triple homicide sur sa mère, son frère et sa sœur, de rédiger un texte pour expliquer ses actes. Ce mémoire d'une écriture très sincère et brute laisse une sensation pour le moins troublante. Troubles qui ont animé l'affaire et ont fait beaucoup de bruit auprès des plus grandes instances médicales et judiciaires de France.

Le débat reposait sur cette unique question : « Le prévenu est-il dément ou sain d'esprit ? ». Car son écriture et sa pensée sont d'une précision, d'une cohérence et d'une clarté remarquable. Rien n'indique la démence chez Pierre Rivière et pourtant son acte, seule la folie pourrait le justifier.

L'intérêt pour moi et le rapprochement que je peux faire entre Rivière et l'homme des *carnets* , est c'est entre-deux qui fait de la folie un des sujets les plus passionnants. Est-il fou ou non ? Que veut dire être fou ? Qui décide de qui est fou ? Des questions qui me préoccupent beaucoup et qui m'ont amené à insérer d'autres voix que celle de l'homme des *carnets* dans mon montage de textes de mon solo.

Mais la folie reste un terme très général qui englobe tout type de folie. La folie qui m'intéresse dans ce travail trouve son origine dans un état d'esprit particulier chez l'individu : la sur-conscience. Une conscience trop accrue pour pouvoir supporter la réalité et qui du coup pousse la personne à se retirer de la société. Vivre en marge, seul, loin du contact humain. Situation qui alimente elle-même la folie dont est atteint l'individu. C'est du moins le point commun que j'ai trouvé entre quatre « illustres fous ».

Le premier est l'homme des *Carnets* , qui lui-même développe cette théorie dans son discours. Le second est Pierre Rivière, qui n'oubliait jamais un seul détail sur les offenses de sa mère faites à son père. Le troisième est celui du film *Nostalghia* , de Tarkovski. Le personnage du fou porte également un discours des plus perspicaces, indiquant au monde « la vérité ». Enfin, le dernier est Van Gogh, analysé par Artaud dans *son suicidé de la société* . Voilà pourquoi j'ai choisi d'enregistrer une phrase d'Artaud dans *Van Gogh*

²¹ Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* , folio histoire, Gallimard, 1973.

le suicidé de la société en ouverture de mon solo qui pose très bien, selon moi, le décor :

« Il y a dans tout dément un génie incompris dont l'idée qui luisait dans sa tête fit peur, et qui n'a pu trouver que dans le délire une issue aux étranglements que lui avait préparés la vie. »²²

Concernant mon montage de texte des *Carnets*, j'ai choisi de mettre en valeur les propos qui s'adressent à l'humanité, et non pas sa vie personnelle. Cela me permet d'incarner un être anonyme. Bien qu'on ait tout de même quelques bribes de sa vie, c'est plus une figure qu'un personnage qui parle. Un corps et une voix. Ce qui est pour moi plus puissant que d'incarner un habitant de Saint-Pétersbourg, à la moitié du XIXème. Un être des sous-sol, un fou aux idées claires, avec des convictions et une volonté de transmettre au monde entier sa vision, celle qui lui semble être la plus juste. Interpréter une parole qui est d'actualité et qui s'adresse aux gens d'aujourd'hui, peut importe d'où ils viennent.

De plus, ce sont des mots qui me touchent et qui résonnent avec aujourd'hui. Des thèmes universels et transgénérationnels dont je veux parler sous une forme poétique.

L'ambiance, l'image, l'atmosphère aussi. Des matériaux qui me sont chers et qui m'inspirent. Comment sublimer le texte par l'image ? Comment rendre plus concret et plus vivant une situation par une ambiance, une lumière, des sons ? Voilà des paris que je me lance pour tenter de faire de ce solo un moment fort pour le spectateur autant que pour l'acteur. Qu'il y ait un vrai échange entre le public et le comédien. Qu'il se passe quelque chose sur le plateau en s'appuyant sur le plus grand auteur de théâtre : Dostoïevski.

²² Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Gallimard, 2001.

Bibliographie

- ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 2001.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.
- BROOK Peter, *L'espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.
- DOSTOÏEVSKI, *Crime et Châtiment*, traduction André Markowicz, Arles, Acte Sud, Babel, 2002.
- DOSTOÏEVSKI, *Les Carnets du sous-sol*, traduction André Markowicz, Arles, Acte Sud, Babel, 1993.
- DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, traduction André Markowicz, Arles, Acte Sud, Babel, 2002.
- DOSTOÏEVSKI, *Le Joueur*, traduction André Markowicz, Arles, Acte Sud, Babel, 2000.
- DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, traduction André Markowicz, Arles, Acte Sud, Babel, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, Paris, Gallimard, 1972.
- SERGUEEVA Alla, *Qui sont les Russes ?* Paris, Max Milo, Paris, 2006.
- TANASE Virgil, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 2012.
- WODZINSKY Cezary, *Transe, Dostoïevski, Russie, ou la philosophie à la hache*, L'Âge d'Homme, Slavica, Lausanne, 2014.

Articles

- BAKHTINE Mikhaïl, pour Zbigniew Podgorzec, *Współczesność*, 21, 1971, p.5.
- MACAIGNE Vincent, *L'express*, octobre 2014.
- STEIN Peter, *La Terrasse*, septembre 2010.