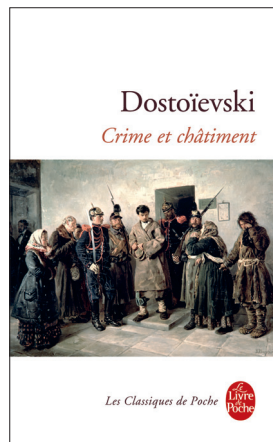


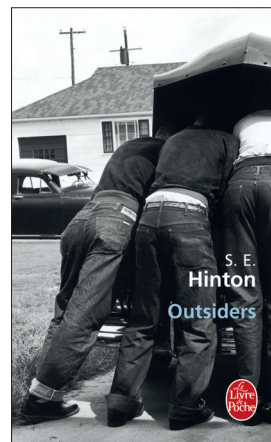
Dossier pédagogique :

Crime et châtement : une issue au tragique ?



**Fedor
Dostoïevski**
*Crime
et châtement*
[1866]

Le Livre de Poche n° 3110,
704 pages.



**Susan Eloise
Hinton**
Outsiders
[1967]

Le Livre de Poche n° 5920,
224 pages.



**Blake
Nelson**
Paranoid Park
[2006]

Le Livre de Poche n° 31325,
192 pages.

Introduction

Quelles qu'en soient les circonstances, le meurtre fait événement. Passant outre la Loi¹, le meurtrier s'exclut de la communauté des hommes et, par conséquent, d'une partie de lui-même. Il commet une faute irrémédiable qui vient briser la ligne du temps. Il y aura un avant et un après l'acte, séparés l'un de l'autre par une frontière irréversible. Quelque chose s'est produit sur lequel on ne peut pas revenir et qui fait bifurquer définitivement au moins deux destinées, celle du mort et celle de son assassin. D'un côté, la frontière est abrupte, elle ponctue brusquement; elle n'ouvre sur rien, sinon la néantisation de l'être. Du côté de celui qui reste, elle semble plus floue, marquée par la prégnance d'un poids nouveau, d'une pesanteur, communément comprise comme un sentiment de culpabilité : tout semble se passer comme si en ôtant la vie à un autre, le meurtrier se liait irrévocablement à lui – dont il ne sait pas forcément le nom – et se mettait à porter cette vie disparue en lui/en plus de lui, de son acte, et à la place du mort.

Lorsque la transgression est le fait d'un être jeune dont la personnalité est encore incomplète, d'un être réputé innocent, le problème se complique encore. Qu'en est-il de ce poids? S'imprime-t-il pour jamais dans la psyché, l'identité en construction? Y a-t-il un après possible et quelle forme lui donner : l'oubli, la rédemption, le dépassement de la faute ou alors sa répétition²? Pour le dire autrement, s'il est évident qu'en devenant criminelle, l'innocence se saccage – au moins parce qu'en tuant l'autre, c'est elle-même qu'elle tue –, comment peut-elle se survivre³?

1. Dans la tradition judéo-chrétienne, « Tu ne tueras point » est le cinquième commandement du Décalogue (Exode, 20, 1-17).

2. Aucune des œuvres de notre corpus ne propose cette issue au crime. Cependant on connaît sa fortune, notamment dans le roman américain postérieur aux années 1930 (pour ne citer qu'eux : *Le Talentueux Monsieur Ripley* de Patricia Highsmith – une fiche de lecture est proposée sur ce site –, *1275 âmes* de Jim Thompson ou, plus récemment, *American Psycho* de Bret Easton Ellis).

3. On touche ici à la définition du héros tragique, à la fois coupable et victime.

Les mythes antiques, les premiers, ont mis au jour cette frontière à travers de jeunes destinées mutilées par le crime, abîmées sous le poids de la faute. Dans le cycle thébain, Œdipe, tout jeune homme, tue pour se défendre à un carrefour l'étranger qui s'avérera son père ; il dépose aux pieds de celle qui sera sa femme (et dont il ignore encore qu'elle est sa mère) la dépouille de la Sphinx qu'il vient encore de tuer. Tant qu'ils ne sont pas révélés, les crimes restent latents ; ils finissent, toutefois, par resurgir sous la forme – symbolique – de la peste de Thèbes, ville qui constitue le prolongement d'Œdipe puisqu'il en est le roi. Il lui a fallu attendre la maturité pour mesurer l'étendue de la catastrophe et assumer ses actes en retrouvant la cause de la souillure thébaine (il est le coupable dans sa propre enquête) et en se crevant les yeux, châtement qu'il s'inflige à lui-même, puisque, roi de Thèbes, il y est aussi représentant de la justice humaine.

Dans le cycle des Atrides, Oreste¹, à peine arrivé à l'âge d'homme, doit venger, sur l'ordre d'Apollon, l'assassinat de son père Agamemnon, qu'avaient orchestré sa mère, Clytemnestre, et son oncle, Égisthe. Il accomplit sa vengeance en les tuant l'un et l'autre. « Bientôt [il est] saisi de folie, comme la plupart des meurtriers. Mais de plus, et comme meurtrier de sa propre mère, il est poursuivi par les Érinyes² », génies ailés dont Sartre a fait ses *Mouches*, terribles forces primitives qui châtent tous les crimes susceptibles de troubler l'ordre social en ne laissant aucun répit au meurtrier. Il faudra à Oreste subir la justice des hommes et accomplir une mission divine (rapporter la statue d'Artémis de Tauride en Attique) pour se libérer de sa culpabilité et de sa folie.

Les mythes, on le sait, ont une riche descendance et les trois romans de notre corpus, *Crime et châtement* de Fedor Dostoïevski, *Outsiders* de Susan Eloise Hinton et *Paranoid Park* de Blake Nelson, ne sont pas sans résonance avec eux, à ceci près qu'ils s'inscrivent explicitement dans un univers réaliste. Tous trois mettent en scène, dans une société chaotique, violente et contemporaine du moment de la publication de l'œuvre, un meurtre commis et/ou vécu par un jeune homme – encore adolescent dans les deux romans contemporains, étudiant pour ce qui est du Raskolnikov de Dostoïevski. Si le meurtre est prémédité dans l'œuvre russe – quoiqu'il conserve un éventail énigmatique de mobiles –, il est accidentel, ou plutôt subordonné à une agression première dans les deux romans américains.

Les trois œuvres rejoignent les mythes pour décrire l'errance psychique en même temps que physique des héros après que l'irréversible a été accompli : on pense ici au douloureux chemin d'Œdipe, aveugle et guidé par sa fille, jusqu'à Colonne ou au bannissement d'Oreste, poursuivi par les Érinyes, quoique ces deux « calvaires » arrivent après que la Loi a réglé la réparation de l'acte. De conserve, en effet, les trois romans du corpus modifient l'ordre des mythes : avant toute intervention de la justice, ils soulèvent, de manière cruciale, la problématique du conflit moral inhérent à l'aveu ou au silence à faire sur l'acte. En outre, *in fine*, comme si la vie devait reprendre son cours et le héros, après s'être dépouillé de lui-même puis reconquis, s'intégrer à nouveau à la société, tous semblent chercher une issue au tragique.

Curieusement, jusqu'à Dostoïevski, le roman ne paraît pas s'être attaché à cette question du meurtre comme passage constitutif de la formation d'un personnage, sinon comme une possibilité aussi vite écartée³. Certes, la littérature n'est pas exempte de crimes commis par de jeunes gens – le romantisme en regorge –, mais elle les présente comme une réalité

1. Voir Pierre Grimal, article « Oreste » in *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, PUF, 1963.

2. Voir Pierre Grimal, article « Érinyes », *ibid.*, PUF, 1963 : « Par elles s'exprime la conception fondamentale de l'esprit hellénique en un ordre du monde qui doit être protégé contre les forces anarchiques. Naturellement, l'une de leurs fonctions essentielles est de châtier le meurtrier, non seulement l'assassin et le meurtrier volontaire, mais de façon générale l'homicide, car le meurtre est une souillure religieuse qui met en danger la stabilité du groupe social dans lequel il a été commis. Généralement, le meurtrier est banni de sa cité et erre de ville en ville jusqu'à ce que quelqu'un consente à le purifier de son crime. Souvent, il est frappé de folie par les Érinyes. »

3. Ainsi, par exemple, de la proposition de Vautrin à Rastignac dans *Le Père Goriot* de Balzac (1834) : l'assassinat du frère de Victorine Taillefer assurerait au jeune homme l'appui inconditionnel de l'ancien forçat, un mariage, une fortune certaine et accélérerait sensiblement son ascension sociale ; il refuse cependant ce « pacte diabolique ».

indépassable¹. Albert Camus de le souligner, d'ailleurs, à propos des héros romantiques dans *L'Homme révolté* : « La frénétique ivresse et, à la limite, le beau crime épuisent en une seconde tout le sens d'une vie². » Pour s'en convaincre, il suffit de songer au Lorenzaccio d'Alfred de Musset, qui, à la suite du meurtre vain d'Alexandre, n'a plus qu'à se laisser à son tour sauvagement assassiner, ou encore à Julien Sorel, dont la trajectoire fulgurante se brise net dans l'église de Verrières puisque, après avoir tenté de tuer Mme de Rênal, il est condamné à l'échafaud³. *Crime et châtiment* marque une rupture dans la relation du meurtrier à son crime (et peut-être dans celle de la société à ses meurtriers) : si la faute, moralement inacceptable, venait clore le destin des héros au moins jusqu'au romantisme, elle relance celui des personnages principaux de nos œuvres et en cela participe de leur formation.

De fait, *Crime et châtiment*, roman publié en feuilletons dans *Le Messager russe* au cours de l'année 1866, apparaît comme une œuvre fondatrice, matricielle : c'est une sorte d'hypotexte au sens que Gérard Genette donne de ce mot dans ses *Palimpsestes*, c'est-à-dire au sens d'un « texte antérieur A [...] sur lequel [un texte B ou *hypertexte*] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », mais dans une relation de transformation ou d'imitation⁴. Les deux autres romans du corpus le montrent, en y faisant implicitement allusion pour ce qui est d'*Outsiders*⁵ à travers la reprise de quelques motifs et explicitement référence en ce qui concerne *Paranoid Park*, dont l'exergue est une citation de l'œuvre de Dostoïevski : « Jeune homme, reprit-il en se redressant, je crois lire de l'affliction sur votre visage. » L'influence de *Crime et châtiment* n'est pas seulement romanesque. Le cinéma, quand il ne s'éreinte pas à tenter une adaptation fidèle, entretient avec le grand texte russe une relation « palimpsestueuse » : nombre d'œuvres de Woody Allen, en particulier, mettent en images des problématiques importantes, et même des scènes entières, extraites du roman.

Niveau conseillé : Seconde

Les romans du corpus peuvent être proposés aux élèves d'une classe de Seconde dans le cadre spécifique de l'étude du récit, et plus particulièrement dans le cadre de l'étude du genre policier (dont les textes – nous l'allons voir – utilisent les codes tout en les remettant en question), et – comme nous l'avons dit – du roman de formation. Ils peuvent en outre servir une initiation à l'argumentation, notamment pour ce qui est des dialogues concernant « le droit de tuer » et la nécessité d'avouer son crime dans *Crime et châtiment* et ses réécritures cinématographiques (Woody Allen et Dany Boyle, pour ne citer qu'eux).

Au vu du lien qui unit les œuvres contemporaines à leurs adaptations et, plus généralement, le roman de Dostoïevski au cinéma, il paraît difficile de passer outre l'étude des interprétations cinématographiques successives qui ont été données des textes du corpus. Cela s'insère naturellement dans le cadre de l'étude de l'image, recommandée par les Instructions officielles, et pourrait constituer une ouverture intéressante sur l'objet d'étude « écrire, publier, lire⁶ » ainsi que sur celui des « réécritures », dans la mesure où la réponse énigmatique proposée *in fine* par Dostoïevski dans son roman est sans cesse reprise et remise en cause par le cinéma. Pour

1. Un contre-exemple, cependant – et non des moindres : *Le Cid* de Pierre Corneille. Le meurtre augural de Don Gomes, le père de Chimène, constitue une des étapes dans la formation de Rodrigue. Mais il doit ensuite subir plusieurs épreuves pour obtenir la rédemption et se laver du sang du père de sa bien-aimée.

2. Albert Camus, « La Révolte des dandys », *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.

3. Même si l'on sait que c'est en attendant la mort, dans le donjon où il est emprisonné, que Julien vit les plus heureux moments de sa vie (l'élévation des lieux s'accompagnant toujours chez Stendhal d'une élévation spirituelle), il n'empêche que la tentative d'assassinat précipite la mort du héros et le dénouement de l'œuvre.

4. Un peu plus loin, Genette affirme d'ailleurs que « tous les romans de Dostoïevski pourraient s'appeler *Crime et châtiment* », soulignant par là la structure matricielle du roman jusque pour son auteur... (Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982).

5. Au moment de la publication d'*Outsiders*, en 1967, Susan Heloise Hinton n'a que dix-sept ans : il n'est donc pas certain qu'elle ait lu *Crime et châtiment*; mais, sans trop s'avancer, on peut envisager qu'elle en connaisse l'histoire, étant donné la célébrité de ce roman.

6. Les adaptations sont, en effet, toujours des interprétations, donc des lectures très personnelles d'une œuvre...

faciliter la tâche de l'enseignant, nous proposerons ici quelques correspondances entre œuvres littéraires et films.

Proposition de travail

Ce dossier se donne un double objectif : faire lire *Crime et châtiment*, long roman d'environ 650 pages, qui souffre – peut-être à tort – d'une réputation de « lecture difficile », et faire (re)connaître aux élèves sa descendance. Pour mener à bien ce projet, il semble judicieux de proposer la démarche inverse – stratégie pédagogique dont l'efficacité n'est plus à démontrer...

En effet, dans une séquence préparatoire, il s'agirait de soumettre aux élèves la lecture cursive de romans contemporains « faciles », *Outsiders* et *Paranoid Park*, conjointement à la projection des adaptations cinématographiques desdits romans : le très classique *The Outsiders* de Francis Ford Coppola (1983), qui suit de près l'intrigue du roman de Susan Eloise Hinton, et *Paranoid Park* de Gus Van Sant¹ (2007), dans lequel les traitements de l'image et du son, de l'espace et du temps constituent une véritable réécriture du roman initial. La séquence préparatoire conduirait à mettre en débat la question du crime comme élément constitutif de la formation d'un jeune héros et celle du dépassement possible de la faute dans son apprentissage de la vie².

La résurgence dans le cinéma et la littérature contemporaine de la problématique de *Crime et châtiment* est d'accès presque immédiat pour des adolescents. C'est pourquoi il faudrait utiliser la séquence préparatoire comme une impulsion, dont découlerait naturellement l'étude intégrale de l'œuvre matricielle de Dostoïevski³, en la concentrant toutefois sur la crise traversée par Raskolnikov, crise qui débouche sur la rénovation du personnage⁴.

Pour faciliter la tâche de l'enseignant, ce dossier propose d'abord une présentation précise des œuvres sous forme de tableaux qui soulignent la récurrence. Suit une analyse des modalités de la narration du crime à un double niveau (à la fois celui du narrateur à son lecteur et celui du criminel à ses pairs), analyse qui nous conduira à questionner les liens qu'entretiennent les œuvres avec le genre policier. Dans un troisième temps enfin, nous nous interrogerons sur le parcours, la formation de nos trois personnages principaux aux *ethos* mobiles.

1. Gus Van Sant s'est intéressé à la question du meurtre chez les adolescents avant *Paranoid Park*, dans *Elephant*. En son temps (2003), le film avait reçu nombre de récompenses : Palme d'or et Prix de la mise en scène au festival de Cannes, Grand Prix de l'Éducation nationale... Gus Van Sant y relatait la terrible fusillade du lycée de Columbine (Colorado, 1999) lors de laquelle deux adolescents avaient tué douze de leurs camarades. Michael Moore avait déjà proposé une analyse orientée et polémique des faits dans *Bowling for Columbine* (2002). Dans ce documentaire, le réalisateur dénonçait le deuxième amendement de la Constitution américaine autorisant le port d'arme à feu. Dans *Elephant*, film curieusement poétique, Gus Van Sant paraît prendre le contre-pied de Michael Moore : s'il propose un faisceau d'explications au geste tragique des adolescents (le ciel orageux représentant quelque force supérieure, une vie familiale bousculée, la présence d'arme à feu chez soi, un univers social hostile, l'enfermement dans les jeux vidéos, la solitude, l'absence de reconnaissance...), il les renvoie toutes dos à dos; aucune ne suffit, aucune ne résiste à l'horreur de la réalité.

2. Ces interrogations sont, d'ailleurs, loin d'être sans écho pour les élèves et ont toutes les chances de susciter leur intérêt. Monnaie courante, en effet, que les violences urbaines commises par des adolescents aujourd'hui : les médias font régulièrement leur sur des fusillades de lycéens, des banlieues saccagées, des jeunes filles, des jeunes garçons, des professeurs ou des quidams agressés ou tués. Pour banals qu'ils soient devenus, ces terribles faits divers continuent de heurter notre compréhension du monde et des êtres : qu'est-ce qui peut mener à commettre un tel acte? Comment peut-on vivre après cela, survivre à la mort?

3. L'édition du Livre de Poche facilite d'ailleurs grandement cette lecture grâce à un paratexte très pratique qui propose, en particulier, une liste exhaustive et précise des personnages en début de parcours.

4. C'est en ce sens d'ailleurs qu'a travaillé Aki Kaurismäki dans son adaptation du même nom de *Crime et châtiment* [(*Rikos ja rangaistus*), 1983], aux différences près qu'il change le nom et le statut social des personnages et actualise le roman en le plaçant dans la Finlande contemporaine, afin, sans doute, de rencontrer un écho public plus important.

Les tableaux suivants peuvent être proposés aux élèves soit en guise d'accompagnement de leur lecture cursive des œuvres contemporaines, soit en classe, au moment de l'étude de *Crime et châtiment*, afin qu'ils aient une vision plus synthétique de ce roman touffu.

Dans tous les cas, il paraît judicieux de les leur faire remplir au moins partiellement afin qu'ils manipulent les livres et mobilisent leur mémoire des textes.

L'hypotexte : Fedor Dostoïevski, *Crime et châtiment*

Avant-lire

L'ampleur du roman ne doit pas effrayer. Si le thème est complexe, l'intrigue centrale est, somme toute, assez simple et fondée sur une unité d'action¹ : « Un [jeune] homme [Rodion Romanovitch Raskolnikov, dit parfois Rodia] conçoit l'idée d'un crime; il la mûrit, il la réalise, il se défend quelque temps contre les recherches de la justice, il est amené à se livrer lui-même, il expie². »

En outre, la construction même de l'intrigue est parfaitement rigoureuse, ce qui rend la lecture de l'œuvre relativement aisée. Comme le souligne Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*, « la scène devient l'élément *fondamental* de la composition du roman (le lieu de la virtuosité du romancier) au commencement du XIX^e siècle. Chez Scott, chez Balzac, chez Dostoïevski, le roman est composé comme une suite de scènes minutieusement décrites avec leur décor, leur dialogue, leur action; tout ce qui n'est pas lié à cette suite de scènes, tout ce qui n'est pas scène, est considéré et ressenti comme secondaire, voir superflu. Le roman ressemble à un très riche scénario³ ».

L'écrivain ajoute un peu plus loin que dans la « conception balzacienne ou dostoïevskienne du roman, c'est exclusivement par les scènes que toute la complexité de l'intrigue, toute la richesse de la pensée (les grands dialogues d'idées chez Dostoïevski), toute la psychologie des personnages doivent s'exprimer avec clarté; c'est pourquoi une scène, comme c'est le cas dans une pièce de théâtre, devient artificiellement concentrée, dense (les rencontres multiples dans une seule scène⁴) et développée avec une improbable rigueur logique (pour rendre clair le conflit des intérêts et des passions)⁵ ». De fait, nous avons repéré, en gras dans le tableau, les scènes « incontournables » du roman, qui peuvent éventuellement servir de supports aux enseignants pour des lectures analytiques.

1. Cette unité d'action a d'ailleurs permis à nombre de dramaturges d'adapter *Crime et châtiment* au théâtre.

2. Eugène Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, Plon, 1886 (à partir de la p. 246).

3. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, « Folio », 1993, p. 157. Ce qui explique la fortune cinématographique du roman russe.

4. Ainsi des chapitres III et IV de la III^e partie de *Crime et châtiment* : cette longue scène, qui met en présence Raskolnikov malade et couché, sa mère, sa sœur, son ami Razoumikhine, son médecin Zossimov, puis Sonia et, par intermittence, Nastassia, la bonne de sa logeuse, se déroule tout entière dans la chambre de Raskolnikov, malgré son exigüité maintes fois mentionnée et qui joue ici le rôle d'une sorte de « palais à volonté » à la limite du vraisemblable. C'est loin d'être la seule scène dans ce cas (voir par exemple les agonies de Marmeladov et de Catherine Ivanovna, la scène du repas des funérailles de Marmeladov, etc.).

5. Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op. cit.*, p. 158.

Le mouvement du texte

Schéma narratif	Partie	Chapitres	Indications temporelles	Indications spatiales	Grandes étapes du récit
Situation initiale	I ^{re} partie	I	1 ^{er} jour « Au début de juillet [...] à la fin de l'après-midi ».	Chambre de Raskolnikov / appartement de la vieille usurière / rue / débit de boisson.	Raskolnikov, dans un état second, se rend chez une vieille usurière pour échanger la montre de son père. Il s'agit, en réalité, de la répétition du meurtre qu'il a mûri depuis plus d'un mois.
		II	1 ^{er} jour Jusqu'au-delà de « onze heures ».	Débit de boisson / maison de Kozel, appartement de Marmeladov.	Rencontre de Marmeladov. Récit rétrospectif de Marmeladov sur la déchéance de sa famille provoquée par son alcoolisme : ancien fonctionnaire alcoolique, il a perdu sa place et a contraint, par son vice, sa fille aînée Sonia à se sacrifier en se prostituant pour faire vivre la famille, c'est-à-dire lui, Catherine Ivanovna, sa femme phthisique, et les trois enfants de cette dernière. N.B. : après son changement de vie, Sonia est obligée de quitter la maison Kosel car un voisin, Lebeziatnikov, s'en plaint.
		III	2 ^e jour Le lendemain, « neuf heures passées ».	Chambre de Raskolnikov.	Réveil de Raskolnikov à qui Nastassia, servante de la logeuse, apporte une lettre de sa mère. Récit rétrospectif de la mère de Raskolnikov à propos des derniers événements de la vie de sa sœur Dounia : institutrice chez Marthe Petrovna, Dounia est harcelée par Svidrigaïlov, le mari de sa patronne. Celle-ci fait un scandale public en accusant Dounia de chercher à séduire Svidrigaïlov, avant d'apprendre que son mari en est cause. Pour se racheter, elle propose un mariage à la jeune fille sans dot avec Loujine, un de ses parents, riche et célibataire. Raskolnikov, ivre de colère, assimile cela à un sacrifice de sa sœur pour lui venir en aide (et donc à une forme de prostitution). Il sort de chez lui.
		IV	2 ^e jour Juste après.	Errance dans la rue en direction de chez Razoumikhine.	Monologue de Raskolnikov dans la rue. Rencontre d'une jeune fille ivre qu'il veut sauver du déshonneur avant de comprendre que cela ne sert à rien (3 ^e allusion à la prostitution).
		V	2 ^e jour Jusqu'à « près de neuf heures ».	Vassilevski Ostrov, les bords de la Petite Neva vers les îles / île Petrovski / place Sennaïa / chambre de Raskolnikov.	Errance fiévreuse, puis endormissement sur l'herbe. « Rêve effrayant » de la jument de Mikolka sauvagement assassinée par son maître, rappel d'un souvenir d'enfance. Raskolnikov surprend une conversation entre des marchands et la sœur de la vieille usurière, Élisabeth, absente le lendemain soir ; moment idéal, donc, pour agir... « Il rentra chez lui tel un condamné à mort » (p. 96).
		VI	3 ^e jour Nuit / « le lendemain matin, à dix heures » / « c'était peut-être six heures qui venaient de sonner ».	Chambre / trajet vers l'appartement de la vieille usurière.	Pause explicative sur la superstition de Raskolnikov : retour en arrière (« un mois et demi plus tôt ») et récit rétrospectif d'une discussion surprise entre deux étudiants qui parlent de l'éventualité du meurtre de la vieille usurière. Fièvre de Raskolnikov : nuit douloureuse et sans rêve ; torpeur cauchemardeuse dans la journée. Préparatifs fébriles du meurtre (boucle pour la hache, faux « gage », vol de la hache...) Monologue narrativisé rétrospectif de Raskolnikov sur la nécessité d'être froid, pour un meurtrier, au moment d'agir. <i>Arrivée sur les lieux dans une grande fébrilité.</i>

Élément perturbateur		VII	3 ^e jour Vers sept heures.	Appartement de la vieille usurière.	Scène du meurtre de la vieille usurière, suivi par une tentative de vol désorganisée, affolement et montée croissante de la peur de Raskolnikov. Découverte de la présence d'Élisabeth dans l'appartement : second meurtre . Raskolnikov réussit à s'enfuir après avoir manqué être découvert par deux « clients » et s'être réfugié dans un appartement en travaux au moment où les autres montaient dans l'appartement des mortes. Retour dans sa chambre.
	Péripéties	II ^e partie	I	4 ^e jour « Il resta couché ainsi pendant très longtemps [...] déjà deux heures passées ».	Chambre / commissariat.
II			4 ^e jour « Il ne rentra chez lui qu'à la tombée de la nuit, après avoir donc marché six heures » (p. 158).	Chambre de Raskolnikov / rue / chambre de Razoumikhine / rue / chambre de Raskolnikov.	De retour chez lui, Raskolnikov rassemble son butin puis va le cacher sous une pierre dans un terrain vague. Visite fiévreuse à Razoumikhine : dialogue peu sensé lors duquel Raskolnikov refuse du travail. Errance fébrile de Raskolnikov. Début de la fièvre délirante.
III			8 ^e jour « un matin, à dix heures », quatre jours après.	Chambre de Raskolnikov.	Ellipse de quatre jours. Récit rétrospectif des derniers jours par Razoumikhine qui a soigné son ami et retardé <i>sine die</i> l'échéance de ses dettes, en flattant sa logeuse. Razoumikhine procure des vêtements neufs à Raskolnikov grâce à de l'argent envoyé par la mère du héros.
IV			8 ^e jour Tout de suite après.	Chambre de Raskolnikov.	Arrivée de Zossimov, médecin de Raskolnikov. Première évocation de la pendaison de crémaillère de Razoumikhine, qui vient d'emménager près de chez Raskolnikov. Récit de Razoumikhine à Zossimov : les suites du meurtre de l'usurière et les clients et les peintres sont soupçonnés, ce qui paraît très injuste. Raskolnikov s'exclut à moitié de la conversation, mais n'en perd pas un mot.
V			8 ^e jour Tout de suite après.	Chambre de Raskolnikov.	Visite de Loujine, prétendant ridicule de la sœur de Raskolnikov. Scène comique qui s'achève sur la mise à la porte de Loujine, puis des deux camarades du malade.

		VI	8^e jour Tout de suite après, « il était près de huit heures, le soleil se couchait » (p. 205).	Rue / cabaret « le Palais de Cristal » / rue / pont X / logement de la vieille usurière / rue.	Fuite de Raskolnikov très agité qui cherche à entamer la conversation avec les passants qu'il croise. Scène de dialogue avec Zametov au Palais de Cristal : discussion à propos du meurtre de la vieille. Premier aveu de Raskolnikov, qui sonne comme une provocation peu crédible. Rencontre avec Razoumikhine, furieux de voir son ami hors de sa chambre, et qui réitère son invitation à sa pendaison de crémaillère. Raskolnikov assiste au suicide manqué d'Afrossinia, qui se jette sous ses yeux dans un canal. Il retourne sur les lieux du crime déjà en travaux : après avoir posé des questions dissimulant à peine son identité de meurtrier, Raskolnikov demande aux ouvriers et au concierge de le conduire au commissariat. Deuxième (demi-)aveu de Raskolnikov.
		VII	8^e jour Fin de la soirée.	Rue / maison de Kozel, appartement de Marmeladov / pont X / chambre de Razoumikhine / chambre de Raskolnikov.	Accident de Marmeladov, renversé par une « élégante voiture de maître ». Raskolnikov raccompagne le moribond chez lui auprès de sa famille. Scène obscène de l'agonie de Marmeladov : attitude hystérique de Catherine Ivanovna, présence de curieux voyeurs dans l'appartement. Il laisse la fin de la somme envoyée par sa mère à Catherine Ivanovna pour les obsèques de Marmeladov. Première rencontre avec Sonia habillée en prostituée. Discussion avec Polia, l'aînée des enfants de Catherine Ivanovna, qui veut savoir où le trouver. Raskolnikov rejoint ses amis pour la pendaison de crémaillère de Razoumikhine. Celui-ci, ivre, le raccompagne chez lui où se trouvent la mère et la sœur de son ami : évanouissement de Raskolnikov.
III^e partie		I	8^e jour Suite de la nuit.	Rue / maison Bakaleïev / aller-retour entre les lieux susdits.	Razoumikhine, en se laissant aller à une critique acerbe du futur mari de Dounia, raccompagne les deux femmes dans le logement sordide que Loujine a loué pour elles d'ici son mariage. Il leur porte des nouvelles de Raskolnikov, pour lequel elles s'inquiètent : une première fois seul, puis avec Zossimov qui les rassure.
		II	9^e jour « Le lendemain peu après sept heures » / « À neuf heures précises ».	Chambre de Razoumikhine / chambre de Raskolnikov / maison Bakaleïev.	Réveil de Razoumikhine, honteux de son ivresse. Visite de Zossimov. Razoumikhine rejoint Dounia et sa mère : discussion à propos de Loujine, qui ne s'est toujours pas présenté pour saluer les deux femmes. Lettre de chantage de Loujine : Dounia doit renoncer à son frère, qui se conduit mal et a de mauvaises fréquentations (Sonia), si elle veut l'épouser.
		III	9^e jour Juste après.	Chambre de Raskolnikov.	Tout le monde se retrouve dans la chambre de Raskolnikov enfin guéri, selon Zossimov. Récit rétrospectif allusif de la mort de Marmeladov pour justifier le don d'argent. Récit rétrospectif de la mort de Marthe Petrovna, liée probablement à la violence de son mari, Svidrigailov. Départ de Zossimov. Réaction violente de Raskolnikov à la lettre de Loujine : commentaire ironique du style... Dounia veut que son frère assiste à son entretien avec Loujine le soir à huit heures.

		IV 9 ^e jour Juste après.	Chambre de Raskolnikov / rue / chambre de Raskolnikov.	Arrivée de Sonia chez Raskolnikov au milieu des autres. Départ de Dounia et sa mère. Discussion avec Sonia repoussée dans la journée. Sonia rentre chez elle suivie par un inconnu – en fait, Svidrigaïlov. Départ de Raskolnikov et Razoumikhine chez Porphyre, un lointain parent juge qui instruit l'affaire du double meurtre : Razoumikhine veut le présenter à Raskolnikov pour lui permettre de récupérer les gages laissés chez la vieille usurière.
		V 9 ^e jour Juste après.	Appartement de Porphyre.	Premier dialogue de Raskolnikov et Porphyre, auquel participe Razoumikhine et Zametov au sujet du meurtre de la vieille usurière : angoisse croissante (paranoïaque ou fondée?) de Raskolnikov qui sent peser le soupçon. Débat autour de l'article de Raskolnikov défendant l'idée du crime s'il engendre de bonnes actions.
		VI 9 ^e jour Juste après, jusqu'à « il faisait encore jour mais le soir approchait ».	Rue / maison Bakalaïev / chambre de Raskolnikov.	Départ des deux camarades : agacement de Razoumikhine inhérent à la discussion où lui-même a senti le poids du soupçon quant à l'éventuelle culpabilité de Raskolnikov. Raskolnikov laisse Razoumikhine devant la maison où logent sa mère et sa sœur. Il rentre chez lui où l'attend un inconnu qui le traite d'assassin. La fièvre le reprend : il fait des rêves morcelés et sans suite, a des états de conscience intermittents. Rêve du meurtre « infini » : malgré les coups de hache répétés, la vieille usurière reste en vie. Le geste est inefficace. Réveil de Raskolnikov, Svidrigaïlov près de lui.
	IV^e partie	I 9 ^e jour Le soir.	Chambre de Raskolnikov.	Dialogue de Raskolnikov et Svidrigaïlov : après avoir mis ses enfants à l'abri de la misère, celui-ci tente de se racheter (?). Il donnerait 10 000 roubles à Dounia pour lui éviter un mariage désastreux, à la condition qu'elle accepte de le revoir. Il charge Raskolnikov d'être son porte-parole auprès d'elle : il refuse, mais apprend aussi que Dounia hérite de 3000 roubles de Marthe Petrovna.
		II 9 ^e jour « Il était déjà près de huit heures ».	Rue / maison Bakalaïev.	Razoumikhine et Raskolnikov se rendent à la maison Bakalaïev : dialogue sur les derniers événements ; Razoumikhine est chargé de veiller sur Dounia. Arrivée simultanée des jeunes gens et de Loujine dans l'appartement de Dounia et sa mère. Scène comique de rupture définitive avec Loujine : Loujine médit de Svidrigaïlov. Raskolnikov l'interrompt pour raconter son entrevue récente avec Svidrigaïlov. Le dialogue se transforme en dispute : Loujine essaie d'humilier et de culpabiliser les membres de la famille Raskolnikov. Il n'y arrive pas et finit par être mis à la porte.
		III 9 ^e jour	Maison Bakalaïev.	Monologue narrativisé de Loujine « descendant l'escalier » après la rupture de son mariage : suffisance du personnage. Récit rétrospectif de Raskolnikov : la proposition de Svidrigaïlov à Dounia. Razoumikhine essaie de convaincre les deux femmes de rester à Petersbourg et fait des projets d'avenir pour tous. Raskolnikov veut partir et s'attire l'incompréhension des autres. Troisième aveu silencieux de Raskolnikov à Razoumikhine.

		IV 9 ^e jour Plus tard.	Rue / logement de Kapernaoumov (chez Sonia).	Raskolnikov se rend chez Sonia. Premier dialogue entre Sonia et Raskolnikov, épié par Svidrigaïlov caché dans une pièce contiguë. Complément au récit de la vie de Sonia par Sonia elle-même. Prolepse narrative : quel futur envisager pour les enfants de Catherine Ivanovna si Sonia ne change pas de vie? Raskolnikov se prosterne « devant toute la souffrance humaine » (p. 400). Monologue intérieur de Raskolnikov à propos de la vie de Sonia, en marge de leur dialogue : le refuge dans la religion lui paraît un symptôme de la simplicité d'esprit de la jeune fille. Lecture par Sonia du passage concernant la résurrection de Lazare dans l'Évangile que lui avait donné Elisabeth. Quatrième (demi-)aveu du meurtre de l'usurière (aveu à double destinataire)
		V 10 ^e jour « Le lendemain matin à 11 heures précises ».	Commissariat de police du quartier X.	Raskolnikov se rend au commissariat pour récupérer les gages laissés chez l'usurière. Deuxième dialogue avec Porphyre qui veut le pousser à l'aveu du meurtre : évocation de la manière dont on peut/doit mener une enquête (psychologie « à double tranchant » / preuves matérielles), dont on peut amener un meurtrier à l'aveu, etc. Cinquième (demi-)aveu : Raskolnikov, qui s'est à moitié trahi, comprend qu'il est soupçonné, d'autant que Porphyre lui indique une présence cachée « derrière la porte ».
		VI 10 ^e jour Juste après.	Commissariat de police du quartier X / maison de Raskolnikov.	Entrée en scène du peintre Nicolas qui s'est livré spontanément, a avoué le meurtre et donne des renseignements précis sur la scène de meurtre. Porphyre est obligé de laisser partir Raskolnikov, sur lequel ses soupçons pèsent encore. Monologue narrativisé de Raskolnikov, de retour chez lui, à propos de l'attitude de Porphyre à son égard. Visite et excuses de l'inconnu qui avait, la veille, traité Raskolnikov d'assassin : il était la « surprise » de Porphyre.
V^e partie	I	10 ^e jour Simultanément : le même jour, le matin.	Maison de Kozel, chambre de Lebeziatnikov, pupille de Loujine, qui habite la même maison que les Marmeladov.	Analyse rétrospective de Loujine des causes de sa rupture avec Dounia. Débat caricatural sur les « idées nouvelles » de Lebeziatnikov, dont Loujine affirmait pourtant être proche. En même temps, Loujine fait ses comptes et sort des liasses de billets. Loujine fait venir Sonia, de retour du cimetière pour l'enterrement de son père : après une discussion sur le devenir des siens, il lui offre dix roubles pour l'aider, à la surprise de Lebeziatnikov.
	II	10 ^e jour En même temps.	Maison de Kozel, appartement des Marmeladov.	Repas des funérailles de Marmeladov : Catherine Ivanovna honore « comme il se doit » la mémoire du défunt par un buffet, trop fastueux pour ses maigres finances : présence de la famille Marmeladov, de nombreux locataires, de la logeuse, de Raskolnikov que la maîtresse de maison prétend ami de longue date du défunt, de curieux... Signes de délire de Catherine Ivanovna qui se dispute puis se bat avec la logeuse : elle est sommée de « quitter le logement séance tenante ».

		III 10^e jour Juste après.	Maison de Kozel, appartement de Marmeladov.	<p>« Scène de tribunal populaire » au milieu du repas de funérailles : Loujine vient accuser Sonia de lui avoir dérobé un billet de 100 roubles au moment où il lui faisait l'aumône de 10 roubles. Sonia, quoiqu'elle s'en défende, a effectivement ce billet dans la poche.</p> <p>L'intervention de Lebeziatnikov, qui a vu Loujine l'y mettre, permet de dissiper le malentendu.</p> <p>Discours de Raskolnikov qui explique le geste de Loujine par la volonté de nuire à tout ce à quoi lui tient; l'odieux personnage est ridiculisé et contraint une fois de plus à la fuite.</p> <p>Débâcle de la famille Marmeladov : fuite de Sonia, humiliée; départ théâtral de Catherine Ivanovna; abandon des enfants. Raskolnikov rejoint Sonia.</p>
		IV 10^e jour Juste après.	Logement de Kapernaoumov (chez Sonia).	<p>Deuxième dialogue de Raskolnikov et Sonia : Raskolnikov oscille entre des sentiments complexes et contradictoires à l'égard de la jeune fille.</p> <p>Sixième aveu – silencieux – de Raskolnikov.</p> <p>Réaction de compassion de Sonia à l'égard de Raskolnikov.</p> <p>Réflexions mêlées de Sonia et Raskolnikov sur les motifs du crime, motifs rejetés chaque fois comme insuffisants (pour voler, pour aider sa mère, pour « autre chose », pour « être Napoléon », par méchanceté...).</p> <p>Sonia tente de convaincre Raskolnikov de s'en remettre à Dieu et de se livrer à la police, « d'accepter la souffrance et par elle se racheter ».</p> <p>Arrivée de Lebeziatnikov.</p>
		V 10^e jour Juste après.	Logement de Kapernaoumov (chez Sonia) / rue / chambre de Raskolnikov / rue / logement de Kapernaoumov (chez Sonia).	<p>Lebeziatnikov annonce l'accès de folie de Catherine Ivanovna, qui menace de promener ses enfants dans la rue en les forçant à chanter pour faire l'aumône.</p> <p>Départ précipité de Sonia.</p> <p>Raskolnikov rentre chez lui.</p> <p>Visite de Dounia à laquelle il coupe court.</p> <p>Rencontre de Lebeziatnikov qui lui annonce que Catherine Ivanovna a mis son plan à exécution.</p> <p>Fin de la débâcle des Marmeladov : Raskolnikov les retrouve et assiste à la chute, bientôt mortelle, de Catherine Ivanovna qu'on transporte chez Sonia dans l'urgence.</p> <p>Agonie terrible de Catherine Ivanovna délirante.</p> <p>Dialogue de Raskolnikov et Svidrigalov : puisque Dounia semble refuser son argent, il pense en faire don aux orphelins Marmeladov et à Sonia pour que chacun puisse désormais vivre décemment. Il fait comprendre à Raskolnikov qu'il a été témoin de son premier aveu du meurtre à Sonia.</p>

VI ^e partie	I	« Ce fut une étrange époque qui commença pour Raskolnikov » (p. 540). 13 ^e jour Le lendemain de l'enterrement de Catherine Ivanovna (= 3 jours après).	Divers lieux / chambre de Raskolnikov	Sommaire itératif sur l'état d'esprit brumeux, les activités dont il ne se souvient plus et le sentiment de solitude de Raskolnikov (des discussions avec Svidrigaïlov sont évoquées). Dialogue avec Razoumikhine sur divers sujets, notamment une lettre inquiétant Dounia et la résolution du meurtre de la vieille (tous semblent convaincus que le peintre en est bien l'auteur). Monologue intérieur de Raskolnikov qui espère de nouveau s'en sortir, malgré les dangers que représentent encore Svidrigaïlov et Porphyre. Visite impromptue de Porphyre chez Raskolnikov.
	II	13 ^e jour Juste après.	Chambre de Raskolnikov.	Troisième dialogue de Raskolnikov et Porphyre (septième demi-aveu du criminel, renié pour la forme) : tirades paternalistes de Porphyre à Raskolnikov qu'il sait coupable. (« Comment qui a tué?... [...] Mais <i>c'est vous</i> qui avez tué, Rodion Romanovitch! » p. 561). Récits de la naissance du soupçon (rumeur, article, coïncidence...), de la raison pour laquelle Nicolas s'accuse à sa place (volonté de souffrir), annonce de l'imminence de la reddition de Raskolnikov pour échapper au poids de la culpabilité et apprendre à souffrir pour exister (« dans la souffrance il y a une idée » p. 567) – la seule alternative à l'aveu étant le suicide... Départ de Porphyre.
	III	13 ^e jour Juste après « il est quatre heures et demie ».	Rue / cabaret.	Raskolnikov se dirige chez Svidrigaïlov, mais l'aperçoit dans un cabaret. Il le rejoint. Dialogue de Raskolnikov et Svidrigaïlov : considérations générales, puis sur la « débauche » et les femmes, l'intelligence de Raskolnikov dont il affirme taire le crime. Raskolnikov s'appête à partir, mais il reste pour écouter le récit de Svidrigaïlov.
	IV	13 ^e jour Juste après.	Cabaret.	Récit rétrospectif de la vie de Svidrigaïlov, entourée de « fables ténébreuses et pleines de mystère » : sauvé de prison pour dettes par Marthe Petrovna, il l'épouse à condition qu'elle lui accorde le droit aux infidélités passagères. Dounia, au courant de l'arrangement, aurait tenté de « ramener dans le droit chemin » Svidrigaïlov. Pour elle, il aurait quitté Marthe Pétrovna, d'où la catastrophe qui est arrivée à Dounia. À présent, il veut épouser une jeune fille pauvre (sensualité libidineuse selon Raskolnikov). Paradoxe du personnage de Svidrigaïlov : il s'est occupé des enfants de Catherine Ivanovna, d'une mère et sa fille... Svidrigaïlov et Raskolnikov sortent du cabaret.
	V	13 ^e jour Juste après.	Place Sennaïa / logement de Kapernaoumov (chez Svidrigaïlov).	Tableau : Raskolnikov prétend suivre Svidrigaïlov, qui réussit à le semer et rejoint Dounia qu'il entraîne chez lui. Raskolnikov marche en rêvant. Scène de rupture définitive entre Dounia et Svidrigaïlov : la lettre, qui inquiétait Dounia, contenait le récit du crime de Raskolnikov (objet de chantage?). Cette lettre n'est qu'un prétexte à l'entrevue : Svidrigaïlov a enfermé Dounia pour obtenir ses bonnes grâces. Dounia sort un revolver, tire, rate sa cible et lâche le revolver. Svidrigaïlov la laisse partir.

Élément réparateur		VI	13 ^e jour Juste après / vers dix heures / à 11 h 20 / dans la nuit / « il devait être près de cinq heures ».	Différents cabarets / logement de Kapernaoumov (chez Sonia) / chez sa petite fiancée / pont X / interminable avenue X / hôtel / rue, vers l'île Petrovski / rue X.	Fin de Svidrigaïlov. Svidrigaïlov erre dans Pétersbourg. Visite chez Sonia : après avoir prétendu qu'il partait pour l'Amérique, il lui explique qu'il a assuré l'avenir des autres enfants Marmeladov et lui donne des titres pour 3 000 roubles afin qu'elle change de vie et puisse soutenir Raskolnikov en Sibérie. « Visite excentrique » chez sa petite fiancée : il prétend devoir quitter Pétersbourg et donne 15 000 roubles à la jeune fille. Errance sous la pluie de Svidrigaïlov jusqu'à ce qu'il se réfugie dans un hôtel miteux. Récit des deux rêves contradictoires de Svidrigaïlov, probablement liés à la petite fille qu'on le soupçonne d'avoir abusée. Nouvelle errance de Svidrigaïlov au petit matin : il finit par se suicider avec le revolver de Dounia.
		VII	14 ^e jour « le même jour, mais déjà dans la soirée, vers sept heures ».	Maison Bakaléïev / chambre de Raskolnikov / rue.	Visite de Raskolnikov à sa mère, qui sonne comme un adieu. Visite de Dounia à son frère : il accepte de se rendre, il se lave donc de son crime (+ allusion à son premier amour, la fille de sa logeuse, la première à qui il avait confié sa conception du crime). Départ de chacun, réconcilié avec l'autre, dans des directions opposées.
		VIII	14 ^e jour Juste après.	Logement de Kapernaoumov (chez Sonia) / rue / commissariat.	Troisième dialogue de Raskolnikov et Sonia : il l'avertit qu'il va se rendre et accepte de porter sa croix (au double sens du terme). Il sort dans la rue, va à un carrefour, salue les gens et baise la terre, comme Sonia le lui avait demandé : le sens de son geste échappe aux passants, qui le prennent pour un ivrogne. Il entre une première fois au commissariat et discute avec Poudre de manière anodine. Il sort, aperçoit Sonia, retourne sur ses pas et se livre à Poudre.
Situation finale	Épilogue	I	« Presque un an et demi s'était écoulé depuis le jour de son crime » (5 mois jusqu'au procès et 9 mois depuis son arrivée au bain).	Prison en Sibérie.	Récit rétrospectif des événements qui se sont écoulés depuis la reddition de Raskolnikov. Récit sous forme de sommaire du procès de Raskolnikov : des circonstances atténuantes ont été retenues (folie passagère, bonnes actions diverses) : « le criminel fut condamné aux travaux forcés de deuxième catégorie pour une durée de huit ans seulement » (p. 656). Maladie nerveuse de la mère de Raskolnikov qui ne réalise pas (ou ne veut pas réaliser) que son fils est en prison pour meurtre et lui invente une vie de personnage très important. Elle meurt peu après le mariage de Dounia et Razoumikhine. Correspondance très factuelle entre Sonia, qui a suivi Raskolnikov en Sibérie, et Dounia.
		II	Au printemps.	Prison de Sibérie.	Maladie de Raskolnikov, qui ne comprend plus le sens de sa reddition, de sa présence au bain et de l'attitude de Sonia. Il reste exclu du groupe des bagnards. Sonia tombe malade : son absence crée un manque en Raskolnikov qui se rend compte de son attachement pour elle. Scène silencieuse de retrouvailles de Sonia et Raskolnikov dans un « locus amoenus » : aveu d'amour. Promesse d'une rédemption possible et d'un avenir heureux?

Susan Eloise Hinton,
Outsiders

Schéma narratif	Chapitres	Indications temporelles	Indications spatiales	Étapes du récit
Situation initiale	1	« Lorsque j'émergeai de la salle obscure dans le grand soleil... » (p. 7)	« long trajet » entre le cinéma et la maison.	En sortant seul du cinéma, le héros, Ponyboy, un jeune <i>Greaser</i> , se fait agresser par des Socs. Allusion à l'agression traumatisante d'un autre jeune <i>Greaser</i> , Johnny. Ses frères et leur bande interviennent et sauvent Ponyboy de ses agresseurs. Pause descriptive : portrait de chaque membre de la bande ; tous sont des adolescents ou des jeunes adultes de milieux sociaux défavorisés et au bord de la délinquance. Ponyboy, Johnny et Dallas projettent d'aller au drive-in le lendemain soir. Une soirée exemplaire chez Ponyboy, entre ses deux frères.
	2	Le lendemain soir.	Déambulation au drug-store et au centre commercial. Le drive-in « Nightly Double ».	Ponyboy, Johnny et Dallas traînent avant d'aller au cinéma (drive-in). Ils rencontrent deux filles « classe », Cherry et Marcia. Manœuvre de séduction agressive de Dallas. Ponyboy et Johnny sympathisent avec les filles pendant que Dallas va chercher à boire. Malgré sa timidité, Johnny tempère l'agressivité de Dallas qui s'en va. Grain-de-Sel, un autre <i>Greaser</i> , prend sa place. Récit rétrospectif : Ponyboy raconte à Cherry l'agression de Johnny par des Socs (« c'était il y a presque quatre mois ») (p. 43 à 46). Fin de la séance.
	3	« Après le film. »	Sur le chemin du retour du drive-in.	Les trois <i>Greasers</i> proposent de raccompagner les deux filles. Dialogue argumenté : les différences entre les deux bandes. Une Mustang bleue, cause de l'agression de Johnny, passe une première fois près du groupe. Discours critique de Ponyboy sur Darrel, son frère aîné. Retour de la mustang bleue : les filles cèdent aux Socs et partent avec eux. Le groupe se sépare : Johnny et Ponyboy restent dans un parc à contempler les étoiles, alors que Ponyboy doit rentrer à minuit. Rêve heureux de Ponyboy à haute voix qui ressemble à un souvenir d'enfance (p. 63). Scène de dispute familiale liée au retour trop tardif de Ponyboy : Darrel giffle son frère, qui fugue. Ponyboy rejoint Johnny, enfant probablement battu qui préfère dormir dehors, sur le terrain vague. Ils décident de se promener.
Élément perturbateur	4	2 h 30 du matin.	Le parc.	Nouvelle rencontre avec les Socs de la Mustang bleue qui s'avère un « carnage ». Ils veulent noyer Ponyboy. Johnny tue Bob, un des Socs, avec son couteau pour sauver son ami. Dialogue de Johnny et Ponyboy qui permet le récit du meurtre que n'a pas vu le narrateur évanoui. Les adolescents trouvent en Dallas leur sauveur, ils le rejoignent au bar de Buck : Dallas organise leur cavale. Les deux fuyards se réfugient dans une église au sommet de Jay Montain, après avoir pris un train de marchandises.

Péripiétés	5	Le lendemain tard dans l'après-midi. « Les cinq ou six jours qui ont suivi. »	Dans l'église. Au fast-food.	Métamorphose des deux fuyards : cheveux courts pour les deux, et blonds pour Ponyboy. Organisation récurrente des journées : lecture d' <i>Autant en emporte le vent</i> de Margareth Mitchell et poker. Vision émerveillée du soleil qui se lève. Référence au poème de Robert Frost (p. 98). Malaise de Ponyboy. Visite de Dallas qui offre aux deux fuyards un repas dans un « Dairy Queen ». Lettre de Soda à son frère. Récit rétrospectif des derniers événements en ville : Cherry est devenue la moucharde des <i>Greasers</i> .
	6	Pendant la journée.	Du fast-food à l'hôpital.	Discussion houleuse après le repas : les deux fuyards peuvent rentrer sans crainte, mais il leur faudra assumer un procès; Dallas voudrait épargner la prison à Johnny. Retour vers l'église en feu dans laquelle des enfants sont prisonniers. Sauvetage des enfants par les trois « délinquants » (Ponyboy et Johnny sauvent les enfants; Dallas sauve Johnny). Dialogue dans l'ambulance entre Ponyboy et l'instituteur qui est le premier à les considérer comme des héros. Dallas et Johnny, dont l'état est plus grave, sont dans une autre ambulance. Réconciliation familiale à l'hôpital.
	7	Le soir. Le lendemain matin.	De l'hôpital à la maison puis la rue (vers la 10 ^e rue).	Scène de groupe à l'hôpital : tandis que les trois frères attendent des nouvelles de leurs amis, les journalistes et la police cherchent à avoir des renseignements. État critique de Johnny; Dallas s'en sort. De retour chez lui, Ponyboy renoue avec les rites familiaux. Héroïsation des trois jeunes dans la presse, malgré la mort du <i>Soc</i> . Le sort de Ponyboy est en question : laissera-t-on son frère s'en occuper ou sera-t-il confié à un foyer? Annonce de la grande bagarre entre <i>Greasers</i> et <i>Socs</i> prévue le soir. Soda n'a plus de copine (enceinte, elle est partie en Floride). Grain-de-Sel s'occupe de Ponyboy, pendant que ses frères vont travailler. Dialogue de Ponyboy et de Randy, un des <i>Socs</i> présents lors de la mort de Bob : inanité de la rivalité des gangs et des bagarres qui ne changent rien à l'ordre social – quoi qu'elles soient l'expression d'un malaise dans celui-ci.
	8	La journée.	De l'hôpital à la maison.	Visite à l'hôpital. Dialogue du narrateur et de Johnny conscient de son état mais qui veut vivre. Le malade refuse de voir sa mère. Dialogue du narrateur et Dallas qui veut participer à la grande bagarre du soir. Fièvre de Ponyboy. Dialogue du narrateur et de Cherry : elle refuse d'aller voir Johnny car il a tué son petit ami – qui n'était pas qu'un soc. Ponyboy affirme le clivage indépassable entre les clans.
	9	Le soir à partir de 6 h 30.	De la maison à l'hôpital.	Préparatifs pour la grande bagarre. Grande bagarre sur le terrain vague, qui s'achève sur la victoire des <i>Greasers</i> . Ponyboy et Dallas se rendent à l'hôpital : agonie de Johnny , qui supplie Ponyboy de « rester en or ». Départ en trombe de Dallas, fou de douleur.

	10		De l'hôpital à la maison : errance puis anéantissement.	« J'ai dû errer pendant des heures ; parfois même au milieu de la rue » (p. 183) Mort spectaculaire de Dallas : après la mort de Johnny et le cambriolage d'une épicerie, il met en scène sa propre mort en provoquant la police qui lui tire dessus. Ses amis assistent à ce suicide déguisé. Délire de Ponyboy : « Aujourd'hui, on est mardi, tu as dormi et déliré depuis samedi soir » (p. 191).
	11	Une semaine entière au lit.	Chambre.	Activités récurrentes de Ponyboy pendant sa convalescence : lecture, dessin. Sommaire itératif des visites de ses amis. Visite de Randy : Ponyboy, encore délirant, se convainc qu'il a tué le <i>Soc</i> et que Johnny n'est pas mort. Darrel met gentiment Randy à la porte.
Éléments réparateurs	12	« Après » (probablement quelques semaines, voire quelques mois plus tard).	Divers lieux.	Procès pour la mort du <i>Soc</i> : acquittement de Ponyboy. La vie reprend apparemment son cours normal, bien que Ponyboy se sente à côté de la vie (maladresse, mauvaises notes, solitude...) Inquiétude du professeur d'anglais, qui lui propose d'écrire une rédaction sur « ses propres expériences » pour rattraper ses notes. Dernière scène de dispute familiale : Darrel s'inquiète de la neurasthénie de Ponyboy, qui « tourne à vide » (p. 212) ; Soda, en proie à un chagrin d'amour, s'enfuit à cause de la dispute. Les trois frères se retrouvent et se réconcilient : Ponyboy se rend compte de la jeunesse de son frère aîné, à qui tant de responsabilités incombent (notamment la sienne), signe qu'il a gagné en maturité. Le testament de Johnny : au cours de la même soirée, dans le volume d' <i>Autant en emporte le vent</i> , Ponyboy découvre une lettre de Johnny dans laquelle celui-ci affirme que « ça valait la peine, de sauver ces gosses. Leur vie valait plus que la [s]ienne » (p. 218). Ponyboy se décide alors à écrire sa rédaction sur ce qui vient de se passer (= le roman que le lecteur vient de lire), non seulement pour lui et son professeur, mais parce qu'il faut « que quelqu'un dise tout ça [aux garçons vivant du mauvais côté de la barrière] avant qu'il soit trop tard, [...] que quelqu'un raconte cette histoire vue de leur côté ». Il se décide aussi et surtout à vivre.
Situation finale				

**Blake Nelson,
Paranoid Park**

Récit encadrant à Macy Mclaughlin		Récit encadré (le souvenir)			
Dates/lieux	État d'esprit du narrateur au moment de l'écriture	Schéma narratif	Indications temporelles	Indications spatiales	Étapes du récit
3 janvier Seaside, Oregon (nuit) = maison de plage de « mon oncle Tommy ».	« Je ne sais pas par où commencer. Je ne sais même pas si ce truc est à ma por- tée. Mais je vais essayer. Ça ne peut guère empirer les choses. »	Situation initiale	Dernière semaine de l'été.		Mise en place de l'histoire : la vie du narrateur avant la rentrée. Première visite avec Jared Fitch au Paranoid Park : fascination pour le lieu et ses occupants marginaux. Évocation de Jennifer Hasselbach qui a décidé de faire de lui son petit ami. Séparation de ses parents : son père s'installe chez l'oncle Tommy.
		Élément perturbateur	Samedi 17 septembre	Paranoid Park	En dépit de Jennifer qui veut le voir, le narrateur et Jared sont censés aller au Paranoid Park. Jared change d'avis à la dernière minute pour retrouver une petite amie à l'université. Le narrateur préfère rester : il accompagne Jared à la gare routière avec la voiture de sa mère, conduit dans la nuit, puis décide de se rendre au Paranoid Park. Il gare la voiture de sa mère de l'autre côté de l'Eastside Bridge. L'entrée dans le Paranoid Park correspond à l'entrée dans un monde où les valeurs semblent différentes. Phase d'attente et de contemplation. Le narrateur rencontre Scratch, Paisley et un autre garçon : il prête son skate à Scratch. Il décide d'aller chercher des bières au Safeway en « brûlant un dur » avec Scratch (en s'accrochant à un train de marchandises). Scène du meurtre du vigile : un vigile les remarque et les agresse ; en réponse à l'agression, le narrateur lui donne un coup sur la tête avec sa planche ; le vigile perd l'équi- libre, un train lui passe dessus et coupe son corps en deux. Scratch s'est volatilisé ; après avoir hésité à appeler la police, le narrateur s'enfuit aussi.
4 janvier Seaside, Oregon (matin)	« Voilà donc où j'en étais » (p. 35).		Nuit du 17 septembre	River Walk / Hawthorne Bridge / la voie express.	Scène de fuite éperdue après le meurtre : le narrateur mentionne son angoisse fébrile, son sentiment d'échec/de culpabilité, diverses rencontres (notamment deux femmes) ; il jette sa planche dans la rivière (= changement d'identité?) ; il prend la voiture de sa mère avec la même anxiété et se rend chez Jared dont la maison est vide.

		Péripéties		Maison de Jared	État de fièvre du narrateur (tremble, pleure, parle seul). Il se lave (= purification) et emprunte à Jared des vêtements propres (= suite du changement d'identité?). Il s'endort, mais son sommeil est marqué par des cauchemars. Il tente d'appeler son père.	
			Matin du 18 septembre	Maison familiale	Au petit matin, après s'être débarrassé des traces du meurtre (vêtements sanglants), il rentre chez lui. Dialogue rapide avec sa mère : le coup de fil chez l'oncle Tommy a été repéré; le narrateur prétend une crise de somnambulisme.	
				Aller - retour au centre commercial	État de latence du narrateur : il pense à Scratch, celui qui sait disparaître. Il va au centre commercial pour voir si la presse fait mention du meurtre du vigile et rencontre Macy, une petite voisine autrefois amoureuse de lui. Il décide d'attendre pour prévenir la police pour protéger ses parents et leur réputation.	
				Maison familiale	Dialogue par téléphone avec Jared qui lui raconte sa nuit et son mécontentement à l'égard de l'emprunt de vêtements. Le narrateur ne parvient pas à s'endormir : il ne sait pas vers quelle instance adulte se tourner. <i>« Qu'est-ce que j'étais supposé faire ? »</i> (p. 63) répété et souligné par l'italique.	
5 janvier Seaside, Oregon (8 h 30 du matin)				Le lendemain	Lycée	Le narrateur traverse les cours avec indifférence, voit ses amis (Parker et James) avec indifférence, croise les skateurs (Paul Auster, Christian Barlow et Jared). Il semble coupé de lui-même et du reste du monde.
					Chez Jennifer	Jennifer veut faire l'amour avec le narrateur qui s'avère fébrile, malade. Fièvre du narrateur.
					Maison familiale	Le narrateur pense à se confesser; la présence sur Internet de prêtres délateurs l'en dissuade. Il a du mal à se nourrir. Dialogue avec le père : tandis que l'adulte s'explique sur la séparation et ses conséquences, l'adolescent envisage sans le faire d'avouer le meurtre à son père : cette parole silencieuse, traduction des pensées du narrateur, se donne à lire en italique dans le texte.
				Le lendemain	Lycée	Scène de la bibliothèque : le narrateur cherche à nouveau dans la presse des traces de son acte. Le narrateur suit sa routine de lycéen (match de football, rencontre avec Jennifer), mais des oublis (interrogation de littérature étrangère) traduisent son anxiété. Il croise les skateurs étonnés de le voir sans planche.

			Les jours suivants		« Je tuais le temps » (p. 82). En outre, le narrateur absorbe en quantité des comprimés contre l'allergie qui ont l'effet d'une drogue.
			Jeudi	Église	Scène de l'église au cours de laquelle le narrateur trouve la force d'assumer son acte. Monologue intérieur qui correspond à une réflexion sur le meurtre (élargi au crime de guerre) et la maturité : devoir pour être un homme de vivre avec le secret.
			Vendredi	Grande fête chez Christian Barlow.	Le narrateur continue de tuer le temps en « traînant » avec Jared. Il rencontre Macy. Il fait l'amour avec Jennifer chez Christian, au cours d'une fête.
			Week-end		Il oublie lors d'un week-end de « fiesta quasi ininterrompue ». La matérialisation de l'oubli passe par le « rachat », au centre commercial, d'une nouvelle planche de skate qui vient masquer la disparition de l'ancienne.
			Lundi	Lycée	Quotidien de lycéen : il se dispute avec Jennifer et voit ses amis. Le narrateur prend consciemment la décision de « supporter le fardeau ».
6 janvier Seaside, Oregon (matin)	Notations prosaïques : « Voilà une chose que j'aurai apprise ici, chez Oncle Tommy : boire du caoua le matin » (p. 95).		Un soir	Maison familiale	Scène de la télévision : la télévision annonce le meurtre d'un agent de sécurité. Le narrateur, affolé, va sur Internet pour obtenir plus d'informations. Il réfléchit aux différents indices qu'il aurait pu laisser derrière lui.
			Nuit	Maison familiale	Tribulations du narrateur, obsédé de nouveau par son crime.
			Le lendemain matin	Divers lieux	Discussion avec la mère. Dialogue avec Macy sur le chemin du lycée : Macy s'aperçoit que quelque chose ne va pas mais n'insiste pas devant le mutisme allusif de son ami. Elle demande au narrateur de l'accompagner pour choisir une planche pour le petit ami de son amie Rachel. Après le lycée, il va choisir une planche avec Macy et Rachel, il croise Paisley qui ne le voit pas. Nouveau dialogue avec Macy : le narrateur, plus éloquent, parle toujours par allusion de son secret. La présence de Macy paraît l'apaiser.

			Deux jours plus tard.	Lycée	Scène d'interrogatoire collectif de l'inspecteur Brady : après avoir fait appeler l'ensemble des skateurs, l'inspecteur expose les faits (le meurtre du vigile au Paranoid Park), demande à chacun s'il connaît cet endroit et insiste sur la nécessité de leur collaboration pour améliorer l'image des skateurs. Discussion du groupe des skateurs après l'interrogatoire.
			Ce soir-là.	Maison familiale	La mère du narrateur part quelques jours pour faire le point sur sa vie chez sa mère. La tante Sally s'installe dans la maison familiale pour garder le narrateur et son frère. Réflexion sur la dénonciation possible.
			Quelques jours plus tard.	Lycée	Nouvel interrogatoire de l'inspecteur Brady, individuel cette fois : l'interrogatoire mêle des questions précises sur l'emploi du temps du narrateur la nuit du meurtre et des questions plus personnelles. Il feint (?) de comprendre ses problèmes familiaux et adolescents, ajoutant qu'il sait qu'un divorce est traumatisant puisque lui-même l'a vécu.
7 janvier Seaside, Oregon (15 h 30)			Un samedi.	Patinoire	Dialogue des adolescents à propos du meurtre : le narrateur se retrouve témoin des commentaires de ses camarades à propos de ce qu'il a commis.
				Chez Jennifer	Dispute avec Jennifer, devenue majorette en chef, et que le narrateur, peu intéressé, néglige.
			Cette nuit-là.	Maison familiale	Rêve positif du narrateur incluant l'inspecteur Brady.
			Dimanche.	Palais des congrès	Le narrateur fait du skate avec Jared.
			Ce soir-là.	Maison familiale	Retour de la mère. Le narrateur envisage une fugue et une autre vie.
			Deux ou trois jours plus tard.	Parking du lycée	Il rompt brutalement avec Jennifer.
			Le lendemain.	Dehors	Dialogue des camarades : tous commentent et condamnent sa rupture, alors que lui semble à peine concerné par cette histoire. Dialogue en voiture avec l'inspecteur Brady : l'inspecteur Brady attend le narrateur près de chez lui et l'emmène en ville pour savoir s'il connaît certains skateurs, certains zonards. Le narrateur voit Paisley mais ne dit rien.
			L'automne.		Solitude du narrateur qui s'est coupé de ses amis depuis sa rupture avec Jennifer. Procédure de divorce de ses parents.

			Fin octobre.	Vista, vieille rue sinueuse puis Saigon Café. Bus	Le narrateur rencontre Macy, Rachel et Dustin. Dialogue avec Macy : le narrateur se rend compte de la maturité (intellectuelle, affective et physique) de sa camarade.
8 janvier Seaside, Oregon (21 h 30)		Élément réparateur	17 novembre	Vista	Le narrateur s'aperçoit qu'il est coupé d'une partie de lui-même puisqu'il n'est jamais à l'aise avec autrui. Il se met à parler tout seul.
			Après Thanksgiving.	Paranoid Park	Le narrateur renoue avec le groupe des skateurs. Il les accompagne à Paranoid park. Agression libératrice du narrateur au Paranoid Park. Il rencontre Paisley qui le somme de « dégager ». En voulant partir, il est agressé par des zonards. L'inspecteur Brady, tel un <i>deus ex machina</i> , le tire d'affaires et le fait monter dans sa voiture. Sur le point de lui dire la vérité, le narrateur s'aperçoit que Brady est un menteur grâce à une lettre : ses parents n'ont jamais divorcé... Le narrateur quitte sans adieu à Brady le Paranoid Park (en creux, il n'a plus de raison de faire confiance aux adultes).
				Retour chez lui en bus.	Le narrateur s'endort sans problème.
8 janvier Seaside, Oregon (Plus tard)	Le narrateur avoue in extremis qu'il est amoureux de Macy et brûle sa confession.	Situation finale (ou presque...)	Les jours suivants		« Il ne s'est rien passé » (p. 181). Il revoit Macy qui lui suggère d'écrire ce qu'il a sur le cœur pour s'en débarrasser et de le lui faire lire ou pas...

Les schémas narratifs des trois œuvres du corpus s'avèrent donc fort proches les uns des autres et confirment l'hypothèse qui tendait à faire de l'intrigue simple de *Crime et châtiment*, que nous avons évoquée plus haut, la matrice des deux romans américains.

Dire le crime : les modalités de la narration dans les œuvres du corpus

Raconter le crime de manière réaliste soulève un problème d'ordre narratologique : comment décrire au plus près la psychologie du meurtrier, pour peu qu'il s'échappe à lui-même et soit pris, à l'instar d'Oreste, de folie après son crime ? *Crime et châtement* de Fedor Dostoïevski, *Outsiders* de Susan Eloise Hinton et *Paranoid Park* de Blake Nelson proposent, pour ce faire, trois stratégies narratives proches, mais sensiblement différentes.

Narration et point(s) de vue dans *Crime et châtement*

Le système narratif

On sait que Dostoïevski, à la manière de Proust dans *Jean Santeuil*, s'est essayé à raconter *Crime et châtement* en adoptant le « Je » de son personnage central¹. Il a d'abord pensé à la forme du « journal »² : Rodion Romanovitch Raskolnikov, narrateur personnage, aurait alors écrit au jour le jour son histoire. L'écrivain a ensuite envisagé de faire écrire sa confession au héros à son retour du bagne ; on trouve dans ses notes préparatoires : « Autre plan : récit du meurtrier huit ans plus tard (pour le placer dans un recul définitif) ». Aucune de ses solutions n'a été retenue et, selon Jean-Louis Backès, le processus de création ne s'est réellement déclenché que lorsque l'auteur a décidé de renoncer « au récit à la première personne » pour raconter « du point de vue de l'auteur », c'est-à-dire à la troisième personne³. C'est donc à un narrateur extérieur à l'histoire que nous avons affaire dans *Crime et châtement*.

Les incidences du point de vue de Raskolnikov sur le récit

Ce narrateur adopte essentiellement un point de vue interne à Raskolnikov, c'est-à-dire le point de vue du meurtrier, non seulement avant, mais pendant et après le meurtre. Ce choix n'est évidemment pas sans incidence sur l'ordre et le rythme du récit.

Celui-ci suit, en effet, un ordre globalement chronologique. Mais à y regarder de plus près, et parce que le narrateur raconte les errances d'une conscience meurtrière, on peut noter quelques écarts significatifs dans la chronologie des faits.

D'abord, le roman s'ouvre sur la répétition du crime, autrement dit, l'incipit du récit est *in medias res* : malgré les soubresauts de la conscience du personnage qui se demande « comment une horreur pareille a [pu lui] venir à l'esprit » (p. 31), la décision du meurtre est antérieure d'au moins « un mois » (p. 31), plus encore si l'on considère les discussions de Raskolnikov et de sa petite fiancée morte ou l'écriture de son article. Il faut attendre le début du chapitre VI de la 1^{re} partie pour que soit retranscrite ce que Jean-Louis Backès appelle la « scène primitive », qui préside à la décision d'accomplir le meurtre de la vieille usurière. « Un mois et demi plus tôt », alors qu'il venait de mettre en gage une bague, Raskolnikov avait surpris une conversation entre un étudiant et un officier sur l'éventualité et la productivité du crime de la vieille usurière. « Tue-la et prends son argent pour te consacrer ensuite avec son aide au service de l'humanité entière et

1. Cette idée n'était peut-être pas sans rapport avec l'expérience du bagne vécue par Dostoïevski de 1850 à 1854 : celui-ci fut condamné à mort pour « non-dénonciation de faits nuisibles aux intérêts de la religion, du gouvernement et de l'armée » parce qu'il fréquentait d'un peu trop près le cercle libre de Pétrachevski ; la sentence fut commuée en peine de travaux forcés sur le lieu de l'exécution.

2. Le « Journal de Raskolnikov » (le titre n'est pas de Dostoïevski) est présent sous forme de fragments épars dans le carnet préparatoire n° 2 de *Crime et châtement*.

3. *Crime et châtement*, Préface de Jean-Louis Backès, Le Livre de Poche, p. 14.

de la cause commune; qu'en penses-tu : un seul crime minuscule ne serait-il pas effacé par des milliers de bonnes actions? » (p. 100).

D'autres retours en arrière viennent interrompre, troubler la linéarité des événements. Il peut s'agir de récits rétrospectifs délégués à des personnages secondaires qui racontent leur propre vie (en ouverture du roman, chapitre II de la I^{re} partie, celui de Marmeladov à propos de lui-même et de Sonia; en clôture, chapitre IV de la VI^e partie, celui de Svidrigaïlov) ou la vie de leurs proches (la lettre de Pulchérie relatant les déboires de Dounia, chapitre III de la I^{re} partie). Mais – plus intéressant dans notre perspective –, il s'agit surtout de longues scènes de dialogues dans lesquelles les personnages tentent de reconstruire le crime de l'usurière en organisant ce qu'ils en savent, en proposant des interprétations pour combler les manques, bref ils tâchent de donner de la cohérence à la réalité fictionnelle (par exemple le récit de Razoumikhine à Zossimov devant Raskolnikov malade, chapitre IV de la II^e partie ou encore le premier dialogue avec Porphyre chapitre V de la II^e partie). Or, là où le récit se complique, c'est que Raskolnikov assiste et/ou participe à ces scènes : s'il sait ce qu'il en est du crime pour la simple raison qu'il l'a commis, il ne cesse pas pour autant non seulement de (re)/(dé)construire son acte, mais encore d'envisager la pertinence des propos de ses interlocuteurs et les risques qu'il encourt à être découvert par eux, c'est-à-dire à anticiper leur réaction en se projetant dans le futur. En d'autres termes, se superpose constamment dans son esprit une triple dimension (passé/présent/futur) qui fait « [tourbillonner les pensées] dans sa tête » (p. 320) : le narrateur traduit en monologues intérieurs, narrativisés ou au discours direct, ces états aigus de la conscience du personnage. Enfin, à côté de ce présent triplement vécu, une autre réalité, celle du rêve, interfère dans le récit des faits, qu'elle vient en quelque sorte redoubler : le cauchemar à propos de la jument de Mikolka (chapitre V de la I^{re} partie) comme celui du « meurtre infini » de la vieille (chapitre VI de la III^e partie) constituent des moments d'anticipation ou de redite traumatiques de la réalité et participent, paradoxalement, de la déréalisation des faits.

L'un des enjeux du texte consisterait donc à montrer qu'il est impossible d'être, d'exister au présent lorsqu'on est en proie à la peur de voir un secret mis au jour.

Outre ce qui a été dit à propos du temps, Raskolnikov oscille constamment entre des périodes de solitude, de repli sur lui-même où il se refuse à être au monde et où il se recroqueville sur le divan de sa chambre qui, aux dires de sa mère, ressemble à un « tombeau » (p. 294) – Zossimov, son médecin, insiste d'ailleurs pour le laisser seul dans ces cas-là en soutenant qu'« il ne faut pas l'irriter » (p. 204) – et des périodes où il ne cesse de (se) fuir, d'arpenter sans but précis les rues, comme pour (s')oublier. Le personnage ne paraît donc jamais vivre au présent et être toujours ailleurs, là où il n'est pas.

De fait, le rythme du récit s'adapte, au plus près, à tous les événements que traverse Raskolnikov et aux mouvements de sa conscience : le roman est long qui couvre pourtant une très courte période, surtout si l'on exclut l'épilogue (environ quinze jours). De longues pauses explicatives ou des scènes de monologue intérieur sont réservées aux moments où le personnage suspend son action et se replie; des descriptions ambulatoires, scènes silencieuses, accompagnent ses errances. Il est, enfin, notable que les moments où Raskolnikov s'échappe complètement à lui-même ne sont pas ou prou traités : ainsi, l'ellipse souligne avec force l'absence totale de conscience du personnage dans la période de la terrible fièvre qui suit le meurtre.

À quelques exceptions près, le lecteur est enfermé dans cette conscience qui, dès le début du récit, s'échappe à elle-même. Cette stratégie crée un processus d'identification classique entre lecteur et personnage et s'avère moteur de suspense : le lecteur vit, de l'intérieur en quelque sorte, les errances physiques et mentales d'un personnage qui ne cesse de vouloir cacher à son entourage, sans jamais y parvenir, son intention, son acte puis les conflits de sa conscience. Nous sommes ici dans un « roman psychologique » construit sur un paradoxe : d'une part, le narrateur, par souci de réalisme, expose, décortique les mouvements de l'âme de Raskolnikov; d'autre part, il rend le lecteur témoin de ce que personne ne doit ni ne peut savoir, témoin de ce qui appartient en propre à l'intimité d'un individu; bref, il fait du lecteur une espèce de voyeur...

Point(s) de vue interne(s) : l'éclatement du héros ?

Le narrateur abandonne cependant parfois le point de vue de son personnage central. Les exceptions sont significatives. Quand il ne choisit pas le point de vue de Raskolnikov, il emprunte, en effet, celui de Razoumikhine, étudiant lui aussi, figure positive et fraternelle, qui tombe amoureux et finit par épouser la sœur du héros (chapitres I et II de la III^e partie), celui de Loujine, autre prétendant de Dounia, exécré pour sa bêtise prétentieuse (début du chapitre III de la IV^e partie et chapitre I de la V^e partie), et enfin celui de Svidrigaïlov, personnage trouble, à la moralité douteuse, lui aussi prétendant de Dounia (chapitres V et VI de la VI^e partie)¹.

La substitution du point de vue de ces trois personnages à celui de Raskolnikov paraît l'indice d'un jeu de la narration : le héros est comme dédoublé, ses virtualités sont projetées en d'autres figures. Si Loujine est clairement construit comme l'antithèse grotesque de Raskolnikov², Razoumikhine et Svidrigaïlov sont conçus comme des doubles du héros. Le premier, du même âge et dans une situation sociale comparable, un pauvre étudiant noble, est un *double positif*, il est celui que Raskolnikov aurait pu/dû devenir, si sa destinée n'avait pas, à un moment de son histoire, bifurqué, s'il n'avait pas eu de « mauvaises pensées », s'il n'avait pas transgressé la Loi. En revanche, Svidrigaïlov est le *double négatif, presque diabolique*, de Raskolnikov : outre Dounia, la transgression³ compensée par des actes gratuits et généreux et le motif du rêve, ou plutôt du cauchemar, signe d'une conscience vacillante⁴, réunissent les personnages ; mais, Svidrigaïlov, condamné à répéter, à l'infini et même jusqu'à l'absurde, la transgression⁵, ne trouve pas d'issue à sa propre tragédie autre que le suicide, solution un moment envisagée par Raskolnikov et que l'on envisage pour lui (le juge Porphyre y fait clairement allusion, p. 568).

À ces dédoublements synchroniques du personnage s'ajoutent ce que l'on pourrait considérer comme des dédoublements diachroniques. Certains personnages agissent, en effet, pour Raskolnikov comme des modèles à imiter⁶.

En amont du meurtre de la vieille usurière, c'est la figure historique de Napoléon qui joue ce rôle. Selon un article écrit par Raskolnikov et commenté – sans être jamais cité – dans le roman, il y aurait deux catégories d'hommes, les « ordinaires » et les « extraordinaires » comme Napoléon. « L'homme 'extraordinaire' a le droit... [dit Raskolnikov] j'entends non pas un droit officiel mais bien qu'il a lui-même le droit d'autoriser sa propre conscience à franchir... certains obstacles, cela uniquement au cas où l'exigerait la réalisation de son idée (parfois salutaire peut-être pour l'humanité entière) » (p. 327). En accomplissant son meurtre par lequel il transgressait la loi, Raskolnikov espérait se placer, à l'instar de Napoléon, du côté des hommes « extraordinaires ». Or, selon Lev Chestov, « la tragédie de Raskolnikov ne provient pas de ce qu'il eut l'audace de violer la loi, mais découle, au contraire, de ce qu'il prit conscience de son incapacité à accomplir un tel acte⁷ », ou plutôt à le mener jusqu'au bout, c'est-à-dire au-delà du meurtre proprement dit, à l'utilisation de la transgression à des fins bénéfiques pour l'humanité. De fait, Raskolnikov cache le produit du vol qui suit le crime et ne l'utilise jamais... Le modèle de Napoléon met donc le personnage face à ses propres contradictions et fait voler en éclats l'image qu'il se faisait de lui-même.

1. L'épilogue du roman est à part : le narrateur y adopte un point de vue omniscient, tout en laissant en suspens la suite des événements.

2. Contrairement à Raskolnikov : il ne sait pas manipuler le langage ; il donne pour reprendre ; il est toujours chassé du lieu dans lequel il est, alors qu'on cherche toujours à retenir Rodia ; il cherche à humilier les femmes qui entourent le héros sans jamais y parvenir...

3. Si Raskolnikov tue, Svidrigaïlov a joué jusqu'à l'escroquerie, a probablement violé une très jeune fille qui s'est suicidée (on trouve ici une allusion à l'Ophélie d'*Hamlet*) et a sans doute provoqué par sa brutalité la mort de sa femme Marthe Petrovna.

4. Voir Jean-Louis Backès, « Le récit de rêve », *Crime et châtiement de Fedor Dostoïevski*, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 110-113 ; sur le rêve, voir aussi la Préface au roman de Jean-Louis Backès, *Le Livre de Poche*, p. 10-14.

5. Si Rodia est sauvé par l'intercession de Sonia, qui symbolise (pour le dire vite) l'amour pur et gratuit, Svidrigaïlov est éconduit par Dounia qui refuse de prendre en charge sa « libération ».

6. Voir les pages consacrées à Dostoïevski par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, « Les cahiers rouges », Grasset, 1961.

7. Lev Chestov, *La Philosophie de la tragédie* (1901), Flammarion, 1966.

En aval du meurtre, pour reconstruire son identité, il trouve deux autres modèles dans son univers immédiat : le juge Porphyre, que l'on peut lire comme un substitut paternel, et Sonia, qui est l'équivalent féminin – et supérieur – de Raskolnikov ; elle aussi a transgressé la loi en se prostituant dans le but de venir en aide à sa famille : elle s'est sacrifiée au nom d'un intérêt supérieur au sien, ce que voulait idéalement réaliser Raskolnikov, ce en quoi il a échoué. Tous deux, par des moyens différents (Porphyre agit sur l'esprit¹, Sonia sur les sentiments²), réussissent à conduire Raskolnikov à mettre au jour son acte : par là, il en assume la responsabilité et se défait de la culpabilité qui le rongait. Dès lors que le meurtre est avoué, Raskolnikov n'a plus de poids au-dessus de lui, il peut se remettre à vivre³ : l'aveu rend possible une éventuelle rédemption et surtout la récollection sur soi, et peut-être de soi.

Ironie dostoïevskienne : en définitive, le système des personnages de *Crime et châtiment* est construit comme un vaste jeu de miroirs qui ne cesse de renvoyer au héros à l'identité instable, flottante, des images virtuelles de lui-même, lors même qu'il voudrait affirmer sans arrêt sa singularité...

Le narrateur et ses doubles dans les romans américains

Selon Jean-Louis Backès, « le point de vue du narrateur offre beaucoup d'analogies avec le point de vue rétrospectif du personnage⁴ ». C'est, d'ailleurs, le système narratif que choisissent d'employer les auteurs des deux hypertextes qui mettent en scène deux récits encadrants des événements sous la forme de confession.

Susan Eloïse Hinton, *Outsiders*

Susan E. Hinton, dans *Outsiders*, donne, en effet, à lire le récit rétrospectif des événements d'une semaine sanglante de rivalités entre le gang des *Socs* et celui des *Greasers*, écrit par l'un de leurs témoins les plus proches, un jeune *Greaser* justement, Ponyboy Curtis, à destination initiale de son professeur d'anglais. Quelque temps après les faits (le récit demeure évasif ici), l'enseignant, « [ennuyé] de [le] voir foirer » (p. 207) ses études alors qu'il était brillant élève, lui demande de rédiger « un bon travail en fin de semestre » dont la consigne reste assez floue : « tout ce qui paraît [à l'adolescent] assez important pour écrire quelque chose à ce sujet ». Ponyboy peut donc raconter in extenso le souvenir qu'il a conservé de ce qui s'est passé.

Une culpabilité paralysante

Le professeur lui offre une tribune, un moyen d'extraire de lui, de mettre à distance des événements traumatisants dont il a été non seulement le témoin, mais le *catalyseur*. Des trois personnages principaux de notre corpus, il est le seul à n'avoir pas commis de faute au regard de la Loi. N'empêche : comme Raskolnikov et le narrateur de *Paranoid Park*, Ponyboy vit sous l'emprise de la culpabilité, peut-être justement parce qu'il n'y a pas ou prou pour lui de justice possible dans la communauté humaine. Dans le procès qui suit le meurtre du jeune *Soc*, il est surpris : « On ne m'a rien demandé, rien, sur la mort de Bob. [...] Puis [le juge] a déclaré que j'étais acquitté et que l'affaire était classée. Comme ça. » (p. 206).

En effet, Ponyboy n'est pas le criminel de l'histoire ; ce n'est pas lui qui a tué, mais l'un de ses meilleurs amis, *Greaser* comme lui, Johnny. Ce personnage est construit comme un *double*

1. Il explique notamment à Raskolnikov qu'après avoir commis un tel acte, pour gagner son salut, il faut accepter de souffrir ; il ajoute que « dans la souffrance, il y a une idée » (p. 567), poussant ainsi la curiosité intellectuelle, le désir de savoir qui meut le personnage de Raskolnikov.

2. Il ne s'agit pas exactement d'amour : Raskolnikov éprouve pour Sonia des sentiments contradictoires (pitié lors du récit de Marmeladov, admiration lorsqu'il s'agenouille devant elle, haine, étonnement ironique face à la foi de Sonia). Il est poussé à l'imiter par son admiration pour sa capacité à demeurer intègre et pure en dépit de la souillure.

3. Raskolnikov s'est défait de ce sentiment décrit dans « La Conscience » de Victor Hugo, sentiment qui culmine au dernier vers du poème : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn » (*La Légende des siècles*, Le Livre de Poche, p. 65-68).

4. Jean-Louis Backès, *Crime et châtiment de Fedor Dostoïevski*, op. cit., p. 41.

dégradé de Ponyboy : leur situation familiale est extrêmement précaire, plus encore pour Johnny puisque c'est un enfant battu qui dort fréquemment dehors (il refuse d'ailleurs de voir sa mère avant de mourir), alors que Ponyboy, s'il est orphelin, vit dans un foyer dont son frère aîné Darrel assure la stabilité ; ils sont les plus jeunes de la bande, partant les plus inoffensifs, les plus « angéliques » et les jeunes filles *Socs* ne s'y trompent pas qui, au drive-in, recherchent leur compagnie. Probablement parce qu'ils sont les plus fragiles, l'un et l'autre ont été agressés par des *Socs*, mais l'agression initiale de Johnny (qui s'est produite quatre mois avant le début du récit et donne lieu, chapitre 2, à un récit rétrospectif de Ponyboy à Cherry) a été bien plus violente que celle narrée, chapitre 1, de Ponyboy puisque Johnny en conserve une cicatrice sur la joue et la peur panique d'une Mustang bleue appartenant à des *Socs*.

Or, si le timide Johnny est devenu meurtrier, *le mobile de son crime était Ponyboy* : c'est parce que ce dernier a été une nouvelle fois agressé au point de s'évanouir, c'est parce qu'il a failli être noyé dans un bassin par les *Socs* à la Mustang bleue que Johnny a tué l'un d'eux, Bob. Autrement dit, c'est en voulant éviter à son ami les conséquences d'un acte barbare que Johnny a agi en barbare, c'est en voulant faire respecter la Loi qu'il l'a transgressée.

Cette transgression semble réparée un peu plus tard dans le récit par le sauvetage d'enfants lors de l'incendie d'une église, sauvetage auquel participe spontanément Ponyboy, suivi par Johnny. Les deux *Greasers*, qui s'étaient enfuis après la mort du *Soc*, deviennent aux yeux des journaux, et donc de leurs lecteurs, « des héros » ; ils sont en quelque sorte « réhabilités¹ » par la société.

Le motif du sauvetage des enfants lors d'un incendie est un motif qui est évoqué dans *Crime et châtement* au moment du procès de Raskolnikov : il constitue l'une des circonstances atténuantes qui concourent « à adoucir le sort de l'accusé » : « Son ancienne logeuse elle-même, mère de sa fiancée décédée, la veuve Zarnitsine, attesta également que du temps où ils habitaient encore tous une autre maison, aux Cinq Coins, Raskolnikov avait, la nuit, tiré au cours d'un incendie deux petits enfants d'un logement déjà en flammes et qu'il avait été brûlé à cette occasion. Une enquête fut soigneusement menée au sujet de ce fait, qui fut confirmé par de nombreux témoins » (p. 656).

Mais, dans le cas de Johnny, le sauvetage n'a lieu que pour faire mourir aussitôt le personnage des suites de ses brûlures (la morale est sauvée...). Cette mort n'est pas sans conséquence : Dallas, un autre double du personnage de Ponyboy, *négatif* celui-là en tant qu'il constitue un contre-modèle – la figure du « gangster » (p. 18), du hors-la-loi, et l'un des devenir possibles pour un *Greaser* –, Dallas, donc, désespéré, met en scène sa propre mort. Une fois de plus, Ponyboy est *catalyseur* puisqu'il a entraîné Johnny dans les flammes, provoqué sa mort et, par ricochet, celle de Dallas. C'est pourquoi il va jusqu'à s'accuser du meurtre du *Soc* après la mort de son double et à sa place.

« *Stay gold* » : l'écriture comme rédemption

L'adolescent peut, cependant, s'autoriser à écrire lorsque Johnny lui donne, à travers une lettre testament, une forme d'absolution : non seulement il n'a plus peur de mourir, mais il ne regrette pas l'acte compensatoire qu'il a commis en suivant Ponyboy dans l'église en feu : « Ça ne me fait plus rien de mourir, à présent.[...] Ça valait la peine de sauver ces gosses. Leur vie valait plus que la mienne, ils ont plus de choses à vivre que moi » (p. 218). En outre, il revient sur la culture littéraire de Ponyboy en faisant allusion au poème de Robert Frost dont ils avaient parlé lors de leur fuite et insiste sur la capacité de Ponyboy à sublimer le réel (« comme ta façon de regarder les couchers de soleil, Pony : ça, c'est de l'or », p. 218). En d'autres termes, il définit son camarade comme un artiste et lui ouvre ainsi le champ de la création littéraire.

Si son *double dégradé* lui sert ici de figure tutélaire, Ponyboy choisit d'écrire, au-delà de son professeur, pour ses contre-modèles, les Dallas (à la fois à leur destination, en leur nom et en leur hommage) : « on devait pouvoir les aider, il fallait que quelqu'un leur dise tout ça avant qu'il soit trop tard. Il fallait que quelqu'un raconte cette histoire vue de leur côté, et alors peut-être

1. À moins, évidemment, de considérer qu'ils passent d'une marge à l'autre... Si, de parias sociaux, ils deviennent des héros, ils sont dans les deux cas hors de la norme et donc dans une position limite par rapport à la société.

que les gens comprendraient et ne se hâteraient pas de juger un type à l'épaisseur de sa couche de gomina » (p. 219).

Inside / Outside ?

Le récit fait alors une boucle qui marque le ressaisissement du passé par l'écriture : l'excipit rejoint l'incipit. « Je me suis assis, j'ai pris mon stylo et j'ai réfléchi un instant. Je me suis souvenu. Souvenu d'un beau garçon brun au sourire insouciant et au caractère bouillant. D'un dur aux cheveux filasse, la cigarette à la bouche et un sourire amer sur le visage. Je me suis souvenu – et cette fois-ci ça ne m'a pas fait mal – d'un gamin de seize ans calme, à l'air de chien battu, qui avait sacrément besoin d'une coupe de cheveux et dont les yeux noirs exprimaient la peur. Une semaine avait suffi pour les emporter tous les trois. Et j'ai décidé que *moi* je pouvais le dire aux gens, en commençant par mon prof d'anglais. Je me suis demandé pendant un bon moment comment j'allais m'y prendre, comment j'allais attaquer la rédaction de quelque chose qui était si important pour moi. Et finalement j'ai commencé comme ça : "Lorsque j'émergeai de la salle obscure dans le grand soleil, je n'avais que deux choses en tête : Paul Newman et la marche qui m'attendait pour rentrer chez moi..." » (p. 219-220).

De la même manière, le début du film de Francis Ford Coppola met en exergue la fin du roman : la première séquence montre Ponyboy, coincé entre deux murs en angle droit, enfermé entre deux stores et leurs rais de lumière qui semblent l'emprisonner ; la seule échappatoire à ce sinistre univers est le *composition book* sur lequel Ponyboy écrit les premières lignes du roman, c'est-à-dire le début de la rédaction demandée *in fine* par le professeur d'anglais. Mais la même image est montrée à la fin qui semble réduire le personnage à ressasser son histoire.

Blake Nelson, *Paranoid Park*

Blake Nelson, dans *Paranoid Park*, adopte un système narratif proche : son jeune héros écrit une confession rétrospective de son meurtre sous la forme d'un journal de quelques jours, du 3 au 8 janvier, soit trois mois et demi après les événements qui se sont produits la nuit du 17 septembre. Ce journal a pour destinataire une jeune fille, une sorte de confidente, une petite voisine autrefois amoureuse de lui, Macy : elle n'est cependant nommée qu'à la fin, l'adolescent se contentant d'adresser son journal à une « chère... ».

Au cours du roman, Macy est la seule personne avec laquelle le narrateur communique « pour de vrai », probablement parce qu'elle est la seule à se rendre compte que quelque chose ne va pas. De fait, c'est à elle qu'il demande conseil : comment faire pour oublier « un truc qui te ronge vraiment, mais dont tu ne peux vraiment pas parler » (p. 161, voir aussi l'intégralité du dialogue pages 160-163). Lors d'une autre de leurs rencontres, elle lui donne une réponse nettement plus explicite que la première fois : « Ce que je ferais... j'écrirais une lettre [...] à la personne à laquelle tu as fait le truc. [...] Ou peut-être à quelqu'un d'autre. À une tierce personne, quelqu'un avec qui tu te sens en confiance. Mais l'essentiel est de raconter le truc afin de ne plus l'avoir sur le cœur. Tous les détails, toutes les choses qui t'ont obsédé. Tu couches tout ça sur le papier. [...] Après tu te sentiras mieux. [Tu fais] ce que tu veux [de la lettre]. Tu la gardes. Tu la brûles. Tu l'envoies à la personne. Peu importe, franchement. L'écrire, c'est ça qui compte. [...] L'astuce, c'est de l'écrire en t'adressant à quelqu'un à qui tu peux vraiment parler. [...] Écris-la à moi » (p. 183-184).

Le narrateur accomplit sa mission : il se délivre du secret en le jetant sur le papier comme le lui a conseillé sa camarade. Mais, au contraire de Raskolnikov ou de Ponyboy, il n'est pas question pour lui de rendre publique sa confession. C'est donc à lui-même qu'il écrit, se dédoublant le temps de l'écriture : il ne fait que mettre à distance ce qu'il était, son moi passé, pour le dissoudre. Paradoxalement la verbalisation du crime reste silencieuse : aussitôt écrite, la confession est brûlée, le passé douloureux, l'être transgressif réduits à l'état de cendres qui se disperseront au bord de la mer puisque le narrateur est alors à Seaside.

Dans l'adaptation de Gus Van Sant, qui joue sur une déconstruction de la temporalité en juxtaposant des séquences se déroulant à différents moments et dans des lieux divers (*college, skate park...*), l'espace dédié à la confession tranche : le jeune homme se retrouve face à la mer, aux éléments naturels (face à la vérité?), et non plus englué dans la foule de l'espace urbain. Jusqu'au bout, ce lieu paraît être source de sincérité, de recul, voire de recueillement. Mais, comme dans

le livre, l'autodafé de la confession reste ambigu et plus encore le retour au *college* et aux rêves de skate : ils participent de la déréalisation du crime passé qui semble sombrer dans l'oubli.

Le ressaisissement du crime dans les romans américains

L'illusion rétrospective

Les deux romans américains se donnent à lire comme des formes d'autobiographies fictives dans lesquelles le jeune narrateur « auteur » utilise un épisode douloureux de sa vie passée comme matière pour écrire. Le pacte de lecture implicite prétend à la sincérité de chacun ; autrement dit, l'événement serait rendu avec le plus d'objectivité possible. Inutile d'être dupe : toute tentative de raconter le passé de façon littéraire, même au sein d'un dispositif narratif fictionnel, conduit à une recréation de ce passé et à une transfiguration esthétique. De la part de Ponyboy, on ne s'en étonnera pas, qui rédige à la fois un devoir scolaire et un roman ; quant au narrateur de *Paranoid Park*, on ne sait pas s'il a déjà décidé de ce qu'il ferait de sa confession au moment où il l'écrit (la brûlera-t-il ? la donnera-t-il à sa destinataire affichée, la fameuse Macy ? etc.). L'écriture, même d'adolescents, n'est pas un espace neutre, d'autant moins quand il y est question d'événements tragiques.

Force est justement de constater que le tragique semble dépassé quand les adolescents se mettent à le formuler. Nous l'avons dit pour Ponyboy, qui ajoute d'ailleurs juste avant d'écrire et à propos de tout ce qu'il a vécu : « et tout à coup, ça a cessé d'être un problème personnel pour moi » (p. 219). Quant au narrateur du roman de Blake Nelson, après sa propre agression au *Paranoid Park* et son ultime rencontre avec l'inspecteur Brady, il affirme : « Ça n'a jamais eu lieu. Il ne s'est rien passé. Personne n'est venu » (p. 181). Tout se passe donc comme si le moment terrible qu'avaient traversé les narrateurs était soudain dépassé, comme s'il n'appartenait plus à la sphère du réel et pouvait, de ce fait, intégrer la sphère de l'écriture (de la fiction, pourrait-on dire), parce que, seule, elle permet de se rappeler la mort et l'angoisse qui lui est inhérente, de la sublimer, en évitant d'en parler directement tout en la revivant : le mot est un signe, non une réalité. Il n'empêche qu'un soupçon pèse sur les faits.

Des romans factuels

En outre, et contrairement à *Crime et châtiement* qui multiplie les analyses psychologiques, les deux romans américains sont très factuels, très précis : les meurtres y sont très minutieusement racontés, par exemple, notamment pour ce qui est de *Paranoid Park* (voir p. 29-31). Par contre-coup, ils évaluent presque les narrateurs de leur intériorité : on sait qu'ils se sentent coupables, qu'ils ne vont pas bien essentiellement parce qu'ils ne parviennent plus (ou bien mal) à suivre les normes sociales qui sont celles de leur groupe¹. Ils relèvent encore de ce que Michel Raymond décrivait à propos du « roman américain » des années 1930 « où l'uniformité des mœurs et les contraintes d'une civilisation de masse pousse l'auteur à ruiner la notion de personnalité en ne notant que des comportements et des réflexes² », qui vont, pour les œuvres de notre corpus, *a contrario* de ce qui est attendu, le temps de la crise du personnage.

Le secret et l'aveu

Trois romans policiers ?

On peut rapidement définir le roman policier comme « une fiction qui met en scène une enquête criminelle portant sur un ou des assassinat(s) et dont le récit se fonde sur une narration régressive », l'enquête étant censée « reconstituer l'histoire de ce qui s'est passé, à quoi ni l'enquêteur ni le lecteur n'ont assisté »³.

Comme le souligne le lexique judiciaire utilisé dans le titre *Crime et châtiement* de l'hypotexte, les trois romans répondent partiellement à ces critères : il y a bien meurtre, il y a bien enquête, il y

1. Voir pour *Outsiders* l'acmé du mal-être de Ponyboy (p. 206-207), et pour *Paranoid Park* la période qui suit la rupture avec Jennifer, où le narrateur se voit exclu du groupe.

2. Michel Raymond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Partie V, 1 « La Psychologie des profondeurs » José Corti, 1966 ; ou encore sur le même thème Albert Camus, « Roman et révolte », *L'Homme révolté*, Gallimard, 1951.

3. Article « Roman policier », *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002.

a même jugement dans deux d'entre eux. Mais le choix du point de vue du criminel ou d'un de ses doubles, et même de la narration du crime par le criminel dans *Paranoid Park*, sape en grande partie les enjeux du genre : le lecteur sait d'emblée qui a tué et comment il l'a fait. Au début des trois romans, les scènes de meurtre sont particulièrement dramatisées et arrivent très tôt ; en revanche, le traitement romanesque de leurs conséquences ne cesse de s'étirer, notamment les accès de folie des personnages et les interrogations existentielles liées à leur geste. L'intérêt du lecteur se concentre donc sur les questions du secret et de l'aveu, des conflits moraux qui hantent le coupable.

À côté de cela, il y a aussi, dans une moindre mesure, un suspense intrinsèque de l'enquête autour de la reddition spontanée du criminel et de la découverte de son identité par la police ou la justice. Mais la suspicion alimente surtout la paranoïa du héros, et à ce titre est moteur de suspense. Une fois de plus, on peut noter l'ironie de Dostoïevski à l'égard de son personnage : Porphyre, juge d'instruction, sait que Raskolnikov est le meurtrier de la vieille usurière, il le lui dit, mais le laisse libre de se rendre quand bon lui semblera, persuadé (à raison) que la souffrance liée à la culpabilité conduira forcément le héros à se livrer.

En définitive, la lecture policière du roman témoigne surtout d'un jeu avec les codes du genre, le premier – nous l'avons dit – étant de choisir le point de vue du criminel.

Le secret

Pour peu qu'il soit secret, comme c'est le cas dans *Paranoid Park* et *Crime et châtiment*, le meurtre enferme le meurtrier dans sa propre conscience. Celle-ci est dépositaire à la fois de l'acte et de la relation que le criminel entretient avec celui-ci : si le narrateur du roman de Blake Nelson éprouve immédiatement un sentiment de culpabilité lié à la brutalité de son geste et à la vision traumatisante de l'agonie sanglante du vigile coupé en deux, Raskolnikov ressent quelque chose de plus mêlé à l'égard de ce qu'il a commis du fait sans doute de la préméditation de son crime ; le vigile était peut-être père de famille, d'où un sentiment de pitié, la vieille usurière n'est qu'un « pou » social... La culpabilité chez Raskolnikov vient plus tard et n'est en rien liée à la victime : elle va de pair avec la prise de conscience de la barbarie du geste et, plus encore, de son inanité. Quant à Ponyboy Curtis, il a clairement un sentiment de culpabilité à l'égard de tout ce dont il a été témoin et catalyseur.

Tout se joue donc à l'intérieur et pourtant quelque chose se voit, ou plutôt, le meurtrier, le coupable le croit. Sa relation avec l'extérieur en est grandement modifiée : il soupçonne tout et tout le monde de savoir qui il est devenu (qui il est *vraiment*) et se défie de lui-même. Cette forme de paranoïa¹ inhérente au conflit moral qui déchire le personnage le conduit à un trouble de la conscience qui touche à la folie. Dans les trois romans, il se met à parler seul et à haute voix : c'est particulièrement sensible pour Raskolnikov pour lequel le narrateur le souligne, du début à la fin², en utilisant notamment la technique du monologue intérieur « dialogique³ ». En outre, il délire, il a des hallucinations (il « croit voir ») ou des rêves désagréables et est touché par une forme de maladie, une grande fièvre, une forte fièvre, allant jusqu'à des pertes de conscience qui lui font oublier la notion du temps. Le secret a des symptômes, le corps somatise.

L'éclatement de la figure du héros, évoquée précédemment, dans le roman de Dostoïevski semble avoir autorisé, au cinéma, le dédoublement du personnage en proie à cet état délirant. Ainsi, dans *Le Rêve de Cassandre* de Woody Allen, le meurtrier est-il scindé en deux : deux frères, Yann et Terry, commettent un meurtre pour sauver leur oncle Howard d'une dénonciation qui provoquerait sa faillite et pour s'assurer une vie confortable (l'acte n'a rien de gratuit ici), mais l'un – Yann – pourrait dépasser la transgression et envisager sinon une rédemption au moins la poursuite tranquille de sa vie, alors que l'autre, obsédé par le crime et la nécessité de l'aveu, se disperse, se dépense dans différentes addictions (le jeu au début, la drogue médicamenteuse

1. Voir ici l'un des colocataires de *Petits meurtres entre amis* de Danny Boyle, qui se construit une sorte de bunker dans le grenier de l'appartement commun où il cache l'argent du groupe et surveille tous les faits et gestes des autres.

2. Le personnage de Svidrigaïlov le dit au héros en se moquant gentiment de lui dans la dernière partie du roman.

3. L'expression est de Mickaïl Bakhtine et désigne « ce genre de dialogue avec soi-même [qui] se poursuit tout au long du roman » (*La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p. 307).

ensuite). Le conflit moral qui déchire les deux frères¹ donne lieu à des dialogues comparables aux monologues intérieurs dialogiques de Raskolnikov dans le roman.

Paradoxalement, cette pesanteur de l'être, qui empêche le personnage d'agir normalement, alterne avec une dispersion du moi : le héros erre dans l'espace urbain, comme s'il cherchait à s'y disséminer, à s'y perdre. Le cinéma met l'accent sur cette « hyper occupation » de l'espace et il faudrait étudier avec attention dans chaque film le traitement des lieux urbains.

L'aveu

Survivre au conflit moral qui innerve l'esprit de celui qui reste, le tiraille, c'est faire le choix du *dire* ou du *taire*. Le *taire* revient à se condamner à porter toujours avec soi le secret, mais peut-être aussi à s'élever au rang d'adulte : « Peut-être que c'était exactement ça qui faisait de vous un homme : avoir la capacité de fonctionner tout en ayant les pires secrets possibles en tête » (*Paranoid Park*, p. 85). Le *dire* revient à faire exister la chose – ici le meurtre d'autrui, la mort que l'on a donnée. Le paradoxe de l'aveu tient à ce qu'il répète l'acte : il le met au jour, le réalise, *via* le verbe, une seconde fois, en même temps qu'il permet de l'extraire de la conscience du meurtrier, de le faire exister en dehors de lui et, sinon de l'en libérer, au moins de le conduire vers cette libération. La mise en scène de l'écriture, dans les films adaptés des romans américains, soulignent l'importance du *dire*; mais, nous l'avons dit, pour ce qui est de *Paranoid Park*, l'aveu reste ambigu parce que c'est un « aveu pour soi². »

De fait, c'est par le truchement d'autrui que la parole (et donc le secret) peuvent s'extraire du meurtrier. Dans tous les cas, quelqu'un donne l'impulsion de l'aveu et donc de la libération du héros (Sonia, le professeur de Ponyboy et Johnny par sa lettre, Macy). Dans *Crime et châtiment*, cependant, la question de l'aveu reste complexe dans la mesure où Raskolnikov, dès ses meurtres commis, ne cesse de se répandre sur eux avec plus ou moins de sérieux, plus ou moins de conviction ou d'ambiguïté : on peut compter sept verbalisations du meurtre qui tiennent de l'aveu, avant la reddition du criminel, avant que quelque chose ne se passe vraiment, comme s'il fallait accepter d'obéir au rite judiciaire pour que l'aveu soit effectivement entendu – et Raskolnikov finira par s'y plier, rentrant par là dans la communauté des hommes.

Le parcours des héros

Les trois œuvres du corpus sont donc des variations sur le thème du meurtre : elles présentent des structures récurrentes qui marquent l'évolution du personnage. Or toutes sont des romans du seuil, du renversement.

Des personnages en rupture

Dans chaque roman, en effet, la situation initiale présente des personnages principaux en rupture.

Crime et châtiment

Dans *Crime et châtiment*, Raskolnikov, ancien étudiant noble, vit pourtant à Saint-Petersbourg³ dans la misère la plus noire, misère qui l'a contraint, par ailleurs, à renoncer, au moins provisoi-

1. On retrouve aussi ici une référence à Caïn et Abel.

2. Dans *Boy A*, le jeune héros, qui a purgé une peine de prison après avoir tué, durant son enfance, une petite fille, est libéré et protégé, d'abord, de la vindicte populaire par un changement d'identité qui lui permet de conserver le secret de son crime. Mais il est découvert et on ne lui pardonne pas d'avoir caché qui il était : l'aveu n'est pas venu de lui, il n'a pas décidé de rendre son identité publique et cela se retourne contre lui, qui finira par se suicider.

3. Voir ici les « Commentaires » sur « L'univers de *Crime et châtiment* » de Jean-Louis Backès qui viennent clore l'édition du Livre de Poche, et notamment les sections « Le lieu », « Les gens », « Les classes sociales », « Une société en ébullition », p. 675-683 : à l'heure où Dostoïevski écrit son roman, la société russe est en pleine mutation.

rement, à ses études. « Il était si mal habillé que d'autres, même de ceux qui en ont l'habitude, auraient eu honte, en plein jour de se montrer dans la rue en semblables haillons » (p. 25). Ce commentaire vestimentaire du narrateur au tout début de l'œuvre situe d'emblée le personnage à la marge inférieure de la société, lors même qu'aristocrate et intellectuel, il devrait occuper une place de choix dans la hiérarchie sociale.

Dans son film, Aki Kaurismäki masque ce paradoxe en choisissant de faire de son héros un personnage qui, par nature, appartient à une catégorie défavorisée de la population puisqu'il est ouvrier dans un abattoir¹. Jouant sur le double sens du mot « boucher » (celui qui travaille la viande et le bourreau), la première séquence est, à cet égard, saisissante et riche en symboles annonciateurs du drame à venir : on voit Antti Rahikainen (nom du Raskolnikov finlandais) équarrir sur son établi un cafard (parasite qui n'est pas sans rappeler « le pou » dont parle Raskolnikov pour désigner la vieille usurière), avant que de trancher violemment de la viande, geste qui suggère, à l'évidence, le meurtre à la hache de la même vieille dans le récit de Dostoïevski².

En outre, dans le roman, Raskolnikov est seul : il évite ses « anciens camarades » (p. 25), et d'une manière générale « [fuit] toute société » (p. 33). Seul Razoumikhine brisera la distance instaurée par Raskolnikov entre lui et la communauté des hommes (et, par son entremise, le médecin Zossimov). Il vit surtout loin de sa famille qui habite la « province de R » (p. 57), famille d'ailleurs réduite : Raskolnikov n'a plus de père ; il ne lui reste que sa mère, Pulchérie Alexandrovna, et sa sœur, Avdotia Romanovna (Dounia), qui viennent le rejoindre dans le courant du roman (fin de la II^e partie, quoique leur arrivée soit annoncée dès le chapitre III de la I^{re} partie). L'absence de la figure du père est d'ailleurs soulignée en creux : il en est très peu question dans le roman, sinon à propos de la montre laissée en gage à la vieille usurière lors de la répétition du meurtre, chapitre I de la I^{re} partie³, et dans la scène des adieux implicites de Raskolnikov à sa mère lors de laquelle Pulchérie se met à pleurer et, pour s'excuser, affirme : « les larmes coulent toutes seules. C'est depuis la mort de ton père que j'ai cela, je pleure pour un rien » (p. 629).

Outsiders

Dans *Outsiders*, Ponyboy Curtis appartient à un groupe, constitué en bande, de parias sociaux, les *Greasers*, « les garçons du côté est ». Cette bande est d'ailleurs éponyme : qu'on ne s'y trompe pas, « outsiders » désigne clairement ceux « qui se tiennent en dehors », à la marge de la société, les exclus donc. Le narrateur définit sa bande dans ce sens au début du livre, en opposition aux *Socs* d'abord, « c'est l'abréviation de 'Socials', les mecs du gratin, les richards du quartier ouest, quoi » (p. 8)⁴. Dans le film de Coppola, la spatialisation du clivage social est reprise, mais légèrement modifiée : les *Socs* vivent dans les quartiers sud de la ville, les *Greasers* dans les quartiers nord. Mais, dès le générique d'ouverture qui montre des dessins de la ville (Tulsa, selon le film) dans la lumière orange d'un coucher de soleil, le clivage entre les deux camps est matérialisé par la présentation du nom des acteurs et des personnages qu'ils interprètent : à droite, les *Greasers*, à gauche, les *Socs*.

Dans le roman, pour présenter sa bande, le narrateur poursuit ainsi : « Nous sommes plus pauvres que les *Socs* et que les types de la classe moyenne. Je reconnais que nous sommes plus violents, aussi. [...] Les *Greasers* sont presque des gangsters ; nous volons, nous paradons dans des vieilles bagnoles au moteur gonflé, nous attaquons des postes d'essence et nous nous battons de temps en temps. [...] La plupart des *Greasers* font ce genre de trucs, tout comme ils portent les cheveux longs, des jeans et des T-shirts, des blousons de cuir, des tennis ou des boots, ou comme ils laissent

1. On sait aussi qu'il est écoeuré par l'odeur persistante jusqu'à l'obsession de la viande, moyen de suggérer de manière très efficace le même écoeurément que Raskolnikov à l'égard de l'humain...

2. Dans le film de Kaurismäki, Antti Rahikainen utilisera un revolver pour accomplir son crime.

3. Il sera à nouveau question de cette montre lorsque Raskolnikov cherchera à récupérer, auprès du juge Porphyre, ce qu'il a laissé en gage à l'usurière assassinée.

4. Cependant ce n'est pas seulement l'argent qui sépare les deux bandes rivales, c'est un rapport à la vie, comme en témoigne la conversation du narrateur et de Cherry Valance, une *Soc*, au début du chapitre 3 : « C'est la façon de sentir les choses - vous [les *Socs*] ne sentez rien et nous [les *Greasers*] réagissons trop violemment » (p. 51).

dépasser un pan de chemise » (p. 8-9). Pain béni pour le cinéma que cette caractérisation vestimentaire des personnages : tous les *Greasers* répondent, en effet, à cette description, tandis que les *Socs* arborent les traditionnels vêtements de lycéens américains (à l'effigie de leur *college*).

La situation familiale de Ponyboy n'est guère plus enviable : « les parents sont morts dans un accident de voiture » (p. 9). Il vit avec ses deux frères : Darrel, l'aîné, âgé de vingt ans, est devenu chargé de famille, c'est un *Greaser* « sage » qui représente une figure paternelle pour l'adolescent et, à ce titre, une figure très contestée ; Sodapop, le cadet, est caractérisé par sa beauté et sa bonhomie. Autrement dit, la famille se réduit à un groupe d'adolescents livrés à eux-mêmes. La précarité de la situation les oblige à éviter le plus possible les ennuis avec la police, sous peine d'être séparés. De fait, adultes et adolescents vivent dans deux mondes qui ne communiquent pas. L'étanchéité des deux univers est soulignée plus loin dans le roman par le narrateur : « La plupart des adultes [n'étaient] pas au courant de nos rivalités de clans » (p. 133).

En outre, au sein même de sa bande et de sa famille, Ponyboy est marginalisé. Alors que les autres ont de « petits boulots » (Darrel est manutentionnaire, Soda est pompiste) ou vivent de larcins, lui seul est présenté comme un intellectuel, quelqu'un qui, s'il ne part pas favori, pourrait malgré tout s'élever dans la sphère sociale¹ : « je suis censé être 'un garçon bien'. J'ai de bonnes notes, j'ai un Q.I. élevé, et tout » (p. 10).

Paranoid Park

Dans *Paranoid Park*, la situation du narrateur personnage² semble, à première vue, à l'opposé de celle de Ponyboy Curtis et de Raskolnikov ; mais la rupture est en germe.

En effet, ce personnage appartient à la classe des « Bourges » qui s'oppose à celle des « Zonards ». Cependant, en tant que skateur, il appartient à une catégorie marginale et marginalisée de « Bourges » qui n'hésite pas à frayer avec les « Zonards », notamment au Paranoid Park : « c'est un lieu en marge, 'brut de décoffrage', ce qui veut dire qu'il n'y a pas de règles, ça n'appartient à personne, et on n'a pas à raquer pour y faire du skate. [...] De nombreux skateurs parmi les meilleurs le fréquentent [...]. C'est aussi un genre de repaire pour les jeunes des rues. [...] Il y règne une atmosphère de danger et d'inachèvement » (p. 12).

En d'autres termes, le narrateur est fasciné par la communauté marginale des skateurs, par leur univers et par l'ensemble des individus qui gravitent autour d'eux. Dans les séquences de skate du film de Gus Van Sant, cette fascination est mise en relief par l'utilisation d'une caméra Super 8³, support habituel des films de skate-board, par un paysage sonore particulier, composé par Ethan Rose, par l'usage de cadres instables et de ralentis : tout concourt à donner au spectateur l'impression que les skateurs sont dans un autre milieu physique, une sorte d'apesanteur presque irréaliste. Notons, enfin, qu'à travers ce lieu se joue aussi la séparation adultes/adolescents : les adolescents, fascinés, donnent au lieu un nom mythique, suggestif et, d'ailleurs éponyme, Paranoid Park, parce que « des tas d'histoires circulent sur l'endroit, entre autres celle d'un skinhead qui s'y serait fait poignarder » (p. 12) ; les adultes, en revanche, en la personne de l'inspecteur Brady, le désignent de manière précise et réaliste comme l'« Eastside Skatepark » (p. 117).

À côté de cette communauté dont il aimerait faire partie, le narrateur est lycéen : il est bon élève et semble intégré à un groupe d'adolescents du même *college* (l'équivalent du lycée en France). Il a une vie sociale et, comme ses camarades, une petite amie, Jennifer. Mais, à y regarder de plus près, en dehors de Jared (et encore), « tellement 'barré' que d'être avec lui vous faisait oublier à peu près tout le reste » (p. 16), il n'entretient avec les autres que des relations superficielles et stéréotypées. La facticité de ces rapports humains ne fera d'ailleurs que s'accroître par la suite, notamment avec sa petite amie⁴.

1. Un *outsider* donc, mais dans l'autre sens du terme...

2. Le narrateur n'a pas de nom dans le roman ; il s'appelle « Alex » dans le film.

3. C'est une question pratique : la caméra Super 8 est très légère. Le reste du film est tourné en 35 mm, support traditionnellement utilisé au cinéma.

4. Le film joue de la dénudation du cliché sentimental avec jubilation, accentuant encore le langage et les jugements stéréotypés de l'adolescente « amoureuse », notamment lors de la scène de rupture.

Quant à la cellule familiale du narrateur, elle est sur le point d'éclater : « Autre chose, et je crois que c'est important : mes parents avaient passé tout l'été à s'engueuler et à parler de se séparer, d'où beaucoup de tensions. Mon petit frère Henry gerbait à longueur de temps. Ma mère avait failli se tirer, mais elle s'était ravisée, et alors mon père avait commencé à s'installer chez mon oncle Tommy. Bref, une sale période » (p. 16).

Dans les trois œuvres du corpus, et à des degrés divers, les héros sont des personnages qui vivent dans un équilibre précaire, voire instable¹ : les différents cercles (social, familial, amical...) qui cernent d'habitude les adolescents de rites, de codes, de normes, éclatent ou se dissolvent, quand ils ne sont pas déjà transgressifs². Sans pour autant la justifier, la fragilité des situations ouvre dès lors à la transgression de la Loi et prépare la crise qui suit.

Du crime au châtement : la formation du personnage ?

Michel Raymond affirme que « depuis la fin du XIX^e siècle, les romanciers ont cherché à conférer à leurs personnages plus de complexité pour les rapprocher davantage de la vie. L'abandon progressif d'un héros simple et fortement caractérisé au profit d'un héros aux traits enchevêtrés les engageait sur la voie d'une dislocation du personnage³ ».

De fait, l'*ethos* des héros des œuvres de notre corpus n'est pas un *ethos* stable : l'expérience du meurtre et de la crise existentielle qui le suit modifie leur relation au monde et aux êtres au cours du roman. Pendant cette période, nous l'avons vu, ils sont non seulement coupés des autres, mais coupés d'eux-mêmes : il est intéressant à cet égard de noter les modifications physiques qui suivent le crime ; les trois personnages changent, en effet, de vêtements (Razoumikhine va acheter de nouveaux vêtements à Raskolnikov ; Ponyboy emprunte le blouson de Dallas ; le narrateur de *Paranoid Park* subtilise ceux de Jared). Aussi pour réintégrer la société leur faut-il dépasser non seulement le crime et le conflit mais ce qui les y a menés, c'est-à-dire ce qu'ils étaient avant d'agir. C'est d'ailleurs cette nécessité du dépassement, voire du renversement de ses propres valeurs qui constitue, pour le personnage, le véritable châtement : il doit se dépouiller de lui-même pour pouvoir se rénover, puis se reconquérir et continuer à exister. Dans *Crime et châtement*, le dépouillement de soi atteint réellement son apogée au bain où le héros solitaire est contraint de vivre en communauté avec des compagnons qu'il n'a pas choisis ; étant donné le caractère du personnage et l'ironie sous-jacente de Dostoïevski, il paraît difficile, en effet, de considérer les démonstrations de mysticisme urbain de Raskolnikov autrement que comme des tentatives ratées de dépouillement de soi⁴ : il s'agit davantage d'une imitation de Sonia qui avait conseillé au héros d'aller s'agenouiller à un carrefour. Pour que la résurrection⁵ du personnage ait lieu, il faut qu'il ait le courage d'affronter seul le monde.

Si les personnages de notre corpus peuvent subir cette mutation, c'est d'abord parce que leur jeunesse le permet, qui n'a pas encore assis leur personnalité. Ensuite et surtout, c'est parce que, pour survivre à leur acte et résoudre le conflit moral qui les phagocyte, ils n'ont pas le choix, il y a une nécessité pour eux à devenir autre. Un mouvement qui va de l'extérieur, où ils se sont projetés sans arrêt la durée de leur crise, vers l'intérieur se produit : il est confirmé, dans les romans américains, par la concentration que nécessite l'écriture, par une nouvelle conception de la famille pour Ponyboy et de la femme / de l'amour pour le narrateur de *Paranoid Park* ; chez Raskolnikov, ce mouvement est intrinsèque de la découverte vitale de la sensation, liée au prin-

1. L'image du skate-board, sur lequel précisément l'équilibre est toujours instable, est à cet égard particulièrement significative...

2. Dans les films de Woody Allen qui traitent du sujet, les héros, quoique plus âgés, de la même manière, arrivent à un point de rupture juste avant de passer à l'acte : dans *Crimes et délits*, Judah Rosenthal (Martin Landau), pilier de la communauté juive, est sur le point d'être dénoncé par sa maîtresse, Angelica Huston, qui révélerait non seulement son infidélité mais aussi ses malversations financières ; dans *Match Point*, la donne est à peu de chose près la même : le jeune héros, qui a réussi à se construire un univers confortable alors qu'il vient d'une classe sociale défavorisée, voit son petit monde menacé par les révélations que pourrait faire sa maîtresse enceinte. Les deux éliminent ou font éliminer les « gêneuses »...

3. Michel Raymond, *op. cit.*

4. Les passants le prennent d'ailleurs pour un ivrogne...

5. Le thème de la résurrection est très important dans *Crime et châtement* : Sonia lit d'ailleurs l'épisode de la résurrection de Lazare à Raskolnikov.

temps et à Sonia, qui ne le réduit plus à un « errant pensant », mais l'enracine dans une douce sensualité : « il sentait seulement. À la dialectique s'était substituée la vie, et quelque chose de tout différent devait s'élaborer dans sa conscience » (p. 671).

Or, on peut définir rapidement le roman de formation comme un roman qui se situe à la croisée de la tradition picaresque et du roman éducatif et qui « raconte l'apprentissage d'un jeune héros que guident différents mentors » qu'il rencontre au gré de ses voyages, roman de la relation pédagogique, relation qui lui sert d'armature, le héros écoutant les conseils de ses maîtres avant de prendre à son tour des responsabilités tutélaires¹. À l'aune de cette étude, on voit bien que les œuvres de notre corpus sont très proches de cette définition. L'autre, le mentor, est d'abord le double ou le modèle qui a autorisé la transgression (les personnages ont tué parce qu'ils devaient se tuer), puis il est celui qui leur permet de dépasser la crise existentielle qu'ils traversaient et d'accéder, par une forme de rédemption, à une nouvelle étape de leur vie. « Cela pourrait constituer le sujet d'un nouveau récit mais notre récit présent est terminé.² »

Compléments

Suggestions bibliographiques complémentaires

Romans :

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* et *Le Lys dans la vallée*
 Bret Easton Ellis, *American Psycho*
 André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*
 Julien Green, *Moïra*
 Hubert Selby Jr, *Le Démon*
 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

Théâtre :

Toutes les tragédies liées au mythe des Labdacides (Œdipe) et à celui des Atrides (autour de la figure d'Œreste).
 Pierre Corneille, *Le Cid*
 Alfred de Musset, *Lorenzaccio*
 William Shakespeare, *Hamlet* et *Macbeth*.

Filmographie complémentaire

Woody Allen, *Crimes et délits* (*Crimes and Misdemeanors*), 1989, *Match Point*, 2005 et *Le Rêve de Cassandre*, 2007.
 Danny Boyle, *Petits meurtres entre amis* (*Shallow Grave*), 1995.
 Francis Ford Coppola, *The Outsiders*, 1983 (*Dossier 107 de Collège au Cinéma* établi par Jean Douchet et Noël Simsolo pour le compte du Centre national de la cinématographie.)
 John Crowley, *Boy A*, 2007.
 Aki Kaurismäki, *Crime et châtement* (*Rikos ja rangaistus*), 1983.
 Gus Van Sant, *Elephant*, 2003 (<http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/elephant/>) et *Paranoid Park*, 2007 (<http://www.cndp.fr/actualites/question/default.asp?page=paranoidpark/accueil.htm>).

Multimédia :

Timothée Rolin, webdesigner et artiste multimédia, photographie depuis 2001 sa vie quotidienne selon un rituel précis (« son expression au lever, la vue de l'endroit où il a dormi, tout ce qu'il mange, tout ce qu'il écrit, tout ce qu'il tape sur un clavier, tous les lieux qu'il visite, tous les êtres humains et les objets avec qui il entre en interaction, tout événement – habituel comme inhabituel »), se constituant ainsi un complément mémoriel, une « base de données

1. Article « Roman de formation », *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002.

2. Derniers mots d'auteur dans *Crime et châtement*.

personnelle » digne de la Bibliothèque de Babel. « Mon travail cherche à rendre tangible une réalité encore à peine palpable : celle de la mise en transparence de nos vies. Depuis longtemps déjà, la plupart de nos faits et gestes sont enregistrés dans des bases de données, je ne fais que matérialiser cette réalité de façon ludique et artistique », précise-t-il. Le projet initial se déploie aujourd'hui dans différents sens. La matière a évolué avec *Adamproject*, où l'artiste expose l'expérience quotidienne de personnes qui se soumettent aux rituels photographiques qu'il a initiés; la forme aussi, avec le projet *Six mois*, ensemble de photos prises pendant 24 semaines qui défilent au rythme de 24 par seconde, ou encore avec *Résidence clandestine*, exposée dans *La Force de l'art 02*, comme une sculpture visuelle qui projette, depuis neuf écrans, les clichés, réorganisés de manière thématique, de la période que Timothée a passée à Rome pour préparer le site Internet de la Villa Medici.

La dernière réalisation de l'artiste est l'actualisation photographique de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, projet qui devrait être achevé durant l'été 2009 : « Près de neuf ans après les débuts de son travail artistique, Timothée Rolin va parvenir à son but, à ce qui était à la base de son projet : faire un portrait en base de données et s'en servir pour raconter une histoire. Pas la sienne, mais celle d'un autre. Un autre fictif, puisqu'il s'agit de Rodion Romanovitch Raskolnikov, le héros de *Crime et Châtiment*. "Rodia Raskolnikov, c'est moi", s'amuse Timothée. "Le but était de créer un portrait à travers un dispositif de données qui serait appliqué à la fiction. J'ai choisi *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, que j'ai décomposé en scènes, comme on pourrait le faire pour un film." Le roman se déroule sur dix jours; Timothée Rolin a donc rejoué ces dix journées en appliquant le même protocole photographique systématique que celui qu'il suit depuis des années. Mais cette fois, il est Raskolnikov, l'étudiant ouvert et tolérant [dont il fait un artiste] qui va planifier un meurtre de sang-froid » (blog.lefigaro.fr/hightech/2009/04/timothee-rolin-la-transparence.html).

Tous les travaux de Timothée Rolin sont disponibles sur son site Internet : <http://www.timotheerolin.net/>

Charlotte BERA