

Viatcheslav Ivanov

DOSTOÏEVSKI

Tragédie, Mythe, Religion

E S S A I

traduit du russe par
LOUIS MARTINEZ

avant-propos de
JACQUES CATTEAU

introduction de
ANDREÏ CHICKINE

ÉDITIONS DES SYRTES

DOSTOÏEVSKI
Tragédie Mythe Religion

Viatcheslav Ivanov

DOSTOÏEVSKI

Tragédie Mythe Religion

Essai

Traduit du russe par Louis Martinez

Avant-propos de Jacques Catteau

Introduction d'Andreï Chichkine

ÉDITIONS DES SYRTES

74, rue de Sèvres, 75007 Paris

Édition originale : *Dostojevskij : Tragödie-Mythos-Mystik*, Tübingen,
J. C. B. Mohr, 1932.

© Il Mulino, Bologne, 1994, pour l'introduction d'Andreï Chichkine.

© Dimitri Ivanov.

© Éditions des Syrtes, 2000, pour l'édition française.

Avant-propos

Tout génie a son livre inspiré : Balzac a celui d'Ernst Robert Curtius, Dostoïevski, celui de Viatcheslav Ivanov. L'ampleur, l'élévation, la clarté, la fulguration, la noblesse de l'écriture en sont les signes indubitables. Ces ouvrages sont le fruit miraculeux d'un culte ambiant et d'une adhésion personnelle où le disciple, plus que le critique, épouse si ardemment et étroitement son objet qu'on en ressort convaincu, ébloui aussi.

Pour nous guider avec la clairvoyance d'un Dante dans la complexité labyrinthique d'un Dostoïevski, il fallait un esprit puissant, de culture universelle, une voix naturellement lyrique, une plume ailée qui se joue des obscurités romanesques qu'on croit apercevoir. Ce fut Viatcheslav Ivanov, né à Moscou en 1866 et décédé à Rome en 1949, son fertile asile depuis 1924. N'avait-il pas été le maître incontesté du symbolisme russe, le poète subtil et profond de l'Âge d'argent qui conviait à ses « mercredis » dans sa Tour au-dessus du Jardin de la Tauride – un simple septième étage d'un immeuble pétersbourgeois – la fine fleur de l'intelligentsia russe : Alexandre Blok, Andréï Biély, Nikolai Goumiliev, Anna Akhmatova, Nikolai Berdiaïev, Sergueï Diaghilev, Ossip Mandelstam, Alexandre Scriabine et tant d'autres ? N'était-il pas aussi l'humaniste d'une rare érudition, spécialiste de l'Antiquité – il avait fréquenté le séminaire de Theodor Mommsen – et passionné de la Renaissance ? N'était-il pas enfin le philosophe et l'historien renommé des religions qui voyaient dans le christianisme l'aboutissement final du « champ labouré » par Dionysos ?

L'édifice qu'il bâtit ici s'ordonne magnifiquement en trois méditations précisément nourries de sa riche personnalité. Le poète et le critique, relayés par l'helléniste, définissent d'abord la forme romanesque par une synthèse qui, depuis, fait florès : le « roman-tragédie ». Ensuite, l'historien et le penseur symboliste exhument les mythes anciens dans les personnages et les leitmotifs de l'écrivain. Enfin, le métaphysicien et le chrétien dégagent l'asymptote de la création dostoïevskienne « l'hagiologie », vocable que le grand romancier qui rêvait d'écrire « la Vie d'un Grand Pécheur » aurait fui mais volontiers contresigné. La pierre angulaire de l'ensemble insécable que forme le livre d'Ivanov est cette action d'Éros qui ancre l'Autre dans une réalité non pas relative mais absolue, ce célèbre « tu es, donc je suis », fondement de la création romanesque. Découverte que Mikhaïl Bakhtine reprendra dans sa *Poétique de Dostoïevski* mais en la décapitant, hélas, de sa flèche transcendante.

Présentée de cette manière ramassée, l'ascension semble abrupte. Ce n'est qu'impression. Le chemin que nous parcourons avec Viatcheslav Ivanov est progressif, vivant, concret. Unissant sa voix tantôt à celle du romancier, tantôt à celles des personnages, il nous fait revivre de l'intérieur *Crime et Châtiment*, *L'Idiot*, *Les Démons* et surtout *Les Frères Karamazov*. Sans perdre de vue la haute synthèse, il anime l'arène tragique où Lucifer le rebelle et Ariman le destructeur lancent leurs assauts contre Dieu dans le cœur de l'homme. C'est de la chair même de l'œuvre dostoïevskienne que naît l'intuition d'Ivanov, jamais d'un *a priori*.

Qui n'a pas lu ces pages inédites en France (sauf un fragment d'article antérieur au livre traduit par Pierre Pascal dans le *Cahier de l'Herne* consacré à l'écrivain russe) ne peut entrer en Dostoïevski et comprendre ce qu'Ivanov nomme, dans un superbe oxymoron, son « réalisme mystique », cet art qui s'élève « des choses réelles aux choses plus réelles » : *a realibus ad realiora*.

Introduction

Du septième étage d'un immeuble coiffé d'une tour, au coin des rues de Tver et de la Tauride, on pouvait voir un parc, un petit lac avec des cygnes et, plus loin, au-delà du parc et de la Neva, la silhouette fantastique de tout Pétersbourg, jusqu'aux lointaines forêts à l'horizon. C'est là, dans l'appartement de Viatcheslav Ivanov, dénommé la Tour, que poètes, philosophes et artistes se réunissaient dans les années 1905-1912.

C'était une période d'un foisonnement particulier, unique et inouï de la culture russe, à juste titre définie par certains historiens comme l'époque de la renaissance nationale. L'art y était pensé comme un instrument de transfiguration du monde, instrument de connaissance et de connaissance de soi, un instrument d'*union*, au sens immédiat et le plus profond du terme. Son idéal, son modèle, était l'art universel du passé.

Un des centres de cette culture était le cercle qui se réunissait les mercredis dans la Tour. Ici défilaient les poètes majeurs de l'époque, des phares du monde littéraire tels que A. Blok, F. Sologoub, D. Merejkovski, Z. Hippius, A. Biély, V. Briousov, des historiens de l'Antiquité classique tels que M. Rostovtsev et T. Zéliniski, des historiens de la littérature, M. Guerchenson et P. Chtchegolev, des artistes dont M. Doboujinski et K. Somov, le metteur en scène Meyerhold.

Également significative était la participation aux mercredis de jeunes philosophes tels que N. Berdiaïev et V. Ern. En général,

ils étaient appelés à présider ces conversations originales que V. Ivanov et les habitués de la tour avaient coutume d'appeler « symposiums ». Leur modèle et schéma était le banquet socratique.

Le banquet, auquel, participaient aux côtés de Socrate, des poètes, dramaturges et de simples amis, est lié à une forme de dialogue par principe ouverte et inachevée, à une pluralité de points de vue, à l'absence de tout pouvoir d'une quelconque autorité. Le choix de la forme du banquet dévoilait le sens profond des réunions de la Tour : développement et connaissance de soi au moyen de l'art, dialogue de l'art avec la philosophie. Dans ce « laboratoire culturel très raffiné », selon la pertinente définition de Berdiaïev, naissaient les idées qui allaient se développer au cours du ^{xx} siècle. Parmi elles, l'idée du dialogue, pensé dans une perspective philosophique et religieuse, et la découverte de Dostoïevski comme artiste-penseur.

Le critique populiste Nikolai Mikhaïlovski, guide de la précédente génération littéraire, avait déclaré, dans un article très célèbre republié maintes fois dans les années 1880-1890, que le talent artistique de Dostoïevski était « cruel » et unilatéral et que, par conséquent, sa mémoire « s'écroulait avec fracas ». L'appréciation négative de l'héritage littéraire dostoïevskien s'unissait, chez Mikhaïlovski et dans toute la critique de tendance « démocratique », au refus des idées de l'auteur, considérées comme réactionnaires et obscurantistes. Gorki eut une attitude toujours négative vis-à-vis de l'œuvre de Dostoïevski et Lénine alla jusqu'à le définir d'« archi-malfaisant ¹ », déterminant, envers l'écrivain, une attitude qui demeura inchangée pendant toute la période soviétique ².

Mais les convictions esthétiques et idéologiques des symposiums donnés dans la Tour étaient diamétralement opposées au système de valeurs de la génération de Mikhaïlovski et de ses

1. V. I. Lenin, *Sobranie sočinenij* (Œuvres complètes), tome 35, 4^e éd. p. 107. Selon le témoignage de N. Valentinov, Lénine aurait dit de Dostoïevski : « Je n'ai pas de temps pour cette ordure » (N. Valentinov, *Vstreči s Leninyim* [Rencontres avec Lénine], New York, 1953, p. 85).

2. Voir aussi V. Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism, 1846-1956*, New York, 1957.

INTRODUCTION

adeptes du xx^e siècle. Les protagonistes du nouvel art du début du siècle, Merejkovski, Rozanov, Viatcheslav Ivanov, S. Boulgakov, Berdiaïev, créèrent un véritable « culte de Dostoïevski ». Ce culte ne se limitait pas à l'aspect proprement littéraire de l'œuvre de l'écrivain. Rozanov, par exemple, affirmait en 1894 que le sens ultime des problèmes posés par Dostoïevski n'avait pas encore été exprimé et qu'ils seraient résolus par l'histoire russe et mondiale. Selon Berdiaïev, Dostoïevski « fut un vrai philosophe, le plus grand philosophe russe [...]. Depuis longtemps nous philosophons sur les choses *ultimes* sous le signe de Dostoïevski ³ ». Dostoïevski pour eux n'était pas seulement un écrivain, mais aussi le créateur d'une conscience nouvelle, d'une nouvelle pensée sur le monde et, en définitive, d'un certain univers nouveau. Ce fut ainsi que cette pléiade créa en Russie au cours des deux premières décennies du siècle « son propre Dostoïevski ». Certes, celui de Rozanov était profondément différent de celui de Viatcheslav Ivanov et essentiellement autre chez Berdiaev. Mais en même temps il se distinguait radicalement, pour ainsi dire, du Dostoïevski de l'école freudienne (particulièrement à la mode après le célèbre livre *Dostoïevski et le parricide* de 1927) ainsi que du Dostoïevski des existentialistes français.

Dans la tour d'Ivanov, « Dostoïevski était appelé tout simplement Fiodor Mikhaïlovitch, comme s'il s'agissait d'un confrère, en tout cas d'une bonne relation ⁴ », rappelle un des habitués. Des échos d'une telle attitude sont reconnaissables aussi dans les premières pages du livre d'Ivanov que nous allons ici présenter. À l'instar de Dostoïevski, la plupart des hôtes de la Tour avaient montré de l'enthousiasme pour les théories du socialisme et du progrès ; au cours de leurs vies ils étaient passés par de féroces controverses et de douloureuses évolutions spirituelles qui coïncidaient avec celles proposées et décrites par le grand

3. N. Berdiaev, *L'Esprit de Dostoïevski*, Stock, Paris, 1945.

4. S. Gorodecki, « Vospominanija ob Aleksandre Bloke » (Souvenirs sur Alexandre Blok) in *A. Blok v vospominanijax sovremennikov* (Blok dans le souvenir des contemporains), tome 1, Moscou, 1980, p. 332.

écrivain. Dostoïevski, pour eux, était avant tout un événement de leur expérience existentielle. Ainsi Ivanov, encore adolescent, considérait-il Dostoïevski comme un « ennemi de la liberté ». Mais à 17 ans, à l'époque du lycée, il éprouva pour lui une véritable « passion », débouchant sur une crise profonde lorsque, comme il l'avoua, la question vitale devint pour lui « le problème de la justification du terrorisme comme instrument de révolution sociale » et ce, au moment où son enthousiasme pour l'athéisme le poussait au suicide ⁵. Différente fut la crise vécue par le tout jeune Berdiaïev. À la fin de son engouement pour le marxisme, il vécut une période difficile, marquée par l'auto-identification au héros diabolique des *Démons*, Stavroguine, propagandiste d'une révolution dans laquelle il ne croyait guère.

Et puis, pour les « interlocuteurs de Dostoïevski » de la Tour, l'aspect proprement artistique et littéraire de son œuvre n'était certes pas secondaire. Plusieurs aspects étaient importants pour la pensée russe du début du siècle : le fait que Dostoïevski était à la fois un écrivain et un penseur, un poète et un philosophe, et que ce dernier avait créé pour l'univers découvert par le Poète de nouveaux mondes et paraboles. *La Légende du Grand Inquisiteur* était perçue comme une parabole philosophique, ce qui avait conduit, après le livre de Rozanov de 1891, à bien d'autres interprétations originales. La forme même des romans de Dostoïevski contenait en soi la recherche de l'inconnu, de la vérité. Dostoïevski, à côté de Platon, réunissant le Poète et le Philosophe, constituait un modèle idéal de la nouvelle culture littéraire, la rendant conforme au manifeste formulé en 1905 par le jeune philosophe Serge Boulgakov : « Le contenu de l'inspiration poétique et de la perspicacité philosophique dans son essence est unique. Poésie et philosophie [...] doivent s'entraider, se fondant dans l'unité de leur objet : l'Absolu connaissable comme Vérité et perceptible comme Beauté ⁶. »

5. V. Ivanov, *Sobranie sočinenij* (Œuvres choisies), Bruxelles, 1987, tome 4, p. 463 et 1974, tome 2, p. 14.

6. *Novyj put'*, 1905, juin, p. 293.

INTRODUCTION

La connaissance et l'interprétation de Dostoïevski dans la Tour avaient tendance à unifier les approches littéraire, philologique et philosophico-religieuse. Ainsi Berdiaïev qui, en janvier 1906, décida de consacrer sa première intervention dans la Tour à l'interprétation de *La Légende du Grand Inquisiteur*, écrivait la veille à Viatcheslav Ivanov : « Je me réjouis de parler du Grand Inquisiteur car je ferai ainsi connaître l'essence de ma foi (...). Il s'agit d'un thème qui est surtout religieux ⁷. » Berdiaïev affirmait que *La Légende* était une parabole philosophique qui contient des clefs de lecture non prévues par son auteur : elle ne met pas seulement en garde contre les dangers du catholicisme, mais surtout contre ceux du socialisme qui, tout en promettant de faire le bonheur des hommes sur la terre, construira en réalité « une fourmilière collective » d'autoritarisme et de contraintes. Cette interprétation, qui démontrait la possibilité de lectures philosophico-religieuses multiples des textes de Dostoïevski, ne s'occupait pas essentiellement des problèmes relatifs à leur forme.

Autorité indiscutable et inébranlable, Viatcheslav Ivanov – figure centrale des symposiums pour nombre de ses contemporains – passait pendant les réunions de la Tour, du dialogue le plus ouvert à l'opposition la plus franche face à Berdiaïev. Les idées d'Ivanov sur l'interprétation de Dostoïevski, artiste et penseur, se formèrent graduellement dès le début des symposiums, mais sa première publication sur l'écrivain remonte à 1911, avant-dernière année d'existence de la Tour pétersbourgeoise. Selon Ivanov, les idées et la conception du monde de Dostoïevski doivent être comprises avant tout à travers la forme artistique de ses œuvres. Ce n'est donc pas par hasard si l'un des discours inauguraux de 1911 s'intitule *Le Roman de Dostoïevski dans l'évolution historico-littéraire du genre romanesque*. On pouvait aussi ramener à la même méthode l'article « Dostoïevski et le roman-tragédie » qui, sous-titré « leçon publique », parut durant l'été

7. « Pis'ma N. A. Berdjaeva k Viač. Ivanovu » (Lettre de N. A. Berdiaïev à V. Ivanov du 24 janvier 1906), in *Cahiers du monde russe*, 1994, n^{os} 1-2, p. 60-61.

1911 dans la revue *La Pensée russe* ⁸. Cet article marqua une étape importante dans l'interprétation de Dostoïevski comme Poète et Philosophe, et fut très apprécié par les contemporains. Caractéristique est l'avis d'un critique de l'influente revue *Apollon* : « La conférence de Viatcheslav Ivanov, "Dostoïevski et le roman-tragédie" (*La Pensée russe*, mai-juin) est si riche d'idées que chaque proposition pourrait être le titre d'un chapitre indépendant d'un livre qui n'a pas encore été écrit [...]. Il est donc souhaitable que cet article soit avant tout l'ébauche d'un livre à venir, une grande recherche sur Dostoïevski ⁹. » Ce livre fut écrit et publié, mais seulement deux décennies plus tard. Voyons la façon dont il fut écrit et prit forme.

La publication suivante d'Ivanov sur Dostoïevski date de 1914. Au mois de février de cette même année, S. N. Boulgakov prononça, à la Société philosophico-religieuse de Moscou, une conférence sur le thème « La tragédie russe. Sur *Les Démons* de Dostoïevski par rapport à la mise en scène du roman au Théâtre d'Art de Moscou ». La conférence de Boulgakov partait de l'idée centrale de l'article d'Ivanov de 1911, qui repérait dans la tragédie le principe même des romans de Dostoïevski ¹⁰. Viatcheslav Ivanov, qui était présent à la conférence, fut en désaccord sur une série de positions et tout de suite prit la parole, tenant un long discours polémique et improvisé ¹¹. Les interventions de Boulgakov et Ivanov (la seconde avait comme titre « Le mythe principal du roman *Les Démons* ») parurent en même temps dans le quatrième numéro de *La Pensée russe* de 1914. Dans les notes introductives relatives aux articles, rédigées par les auteurs mêmes, on insistait

8. La traduction italienne de l'essai se trouve dans *Il dramma della libertà. Saggi su Dostoevskij*, Milan, 1991, p. 39-70.

9. V. Čudovskij, « O *Russkoj Mysli* » (Sur *La Pensée russe*), in *Apollon*, 1911, n° 8, p. 67.

10. La traduction italienne de l'essai se trouve in *Il dramma della libertà*, op. cit., p. 97-122.

11. Une copie sténographique de la conférence est conservée à la Section des manuscrits de la Bibliothèque nationale russe de Moscou, n° 109.4.50, ff.1-20. Elle est publiée dans *Russkie slovari*, 1999, p. 62-70.

INTRODUCTION

sur le fait que les deux essais s'intégraient l'un l'autre, constituant ainsi une sorte de dialogue entre les deux penseurs sur l'œuvre de Dostoïevski. En publiant en 1916 son volume d'« expériences » critiques et esthétiques *Sillons et Bornes*, Ivanov y inséra son article sur Dostoïevski de 1914 comme suite de l'article de 1911.

Le troisième article d'Ivanov sur Dostoïevski fut écrit pendant les mois tragiques des défaites de la guerre, lorsque beaucoup prévoyaient l'écroulement imminent de la Russie comme État et la débâcle spirituelle de la nation russe. Initialement, l'article devait faire partie d'un recueil d'essais de philosophes, d'économistes influents et de personnalités politiques, dans le but de redresser la situation morale du pays. Le recueil était consacré au « visage spirituel de la Russie ¹² » et le titre de l'article d'Ivanov était « Visage et masques de la Russie ¹³ ». Celui-ci était déjà tourné potentiellement vers l'étude de l'idéologie dostoïevskienne. Cependant, le recueil ne se fit pas et l'article d'Ivanov fut publié dans le numéro de janvier 1917 de *La Pensée russe* et ensuite inséré dans le troisième recueil d'articles d'Ivanov *Choses universelles et de la patrie*, de 1918.

Après la Révolution, Ivanov donna des cours et des séminaires sur Dostoïevski dans les différents instituts où il se trouvait, de l'université de Bakou en Azerbaïdjan (1921-1924) au Collège Borromée de Pavie (1927-1934), en passant par l'Institut oriental du Vatican et les séminaires du « Russicum » à Rome (1937-1945). Au début des années vingt, chez un éditeur allemand, naquit le projet de recueillir en un seul volume, sous le titre *Dostojewskij als tragischer Dichter*, les articles d'Ivanov sur l'écrivain publiés en Russie dans les années dix. Ce projet lui tint tellement à cœur qu'Ivanov décida de réviser sensiblement les articles pour l'édition

12. Lettre de S. L. Frank à V. Ivanov du 14 mai 1916. Section des manuscrits de l'Institut de Littérature russe (Saint-Petersbourg), fonds 607, n. 263, ff. 1, 2.

13. En russe *Lik i ličiny Rossii*. Le terme *lik* en russe indique la représentation du visage humain ou du saint sur l'icône ; *ličina* signifie le masque du bouffon dont, selon les anciennes croyances russes, se servait le diable pour se camoufler. Le sens de l'article est donc déjà annoncé par le titre.

allemande. Peu à peu prit forme le projet d'un livre en trois chapitres consacrés aux trois principaux aspects à partir desquels les romans de Dostoïevski avaient été interprétés : leur principe tragique, leurs mythologèmes et leurs conceptions religieuses. Le projet du livre prit donc l'aspect suivant :

1. Dostojevskij als tragischer Dichter.
2. Dostojevskij als Mythendichter (sur *Les Démons* et *L'Idiot*).
3. Dostojevskij als Religionlehrer ¹⁴.

Une telle interprétation, prenant simultanément en compte ces trois aspects, développait la méthode du premier article de 1911, où l'analyse du « principe de la forme » était suivie par l'étude « du principe de la vision du monde » de Dostoïevski.

La plus grande partie du travail était concentrée dans le troisième chapitre. Au printemps 1925, Ivanov écrivait qu'il s'imposait la tâche de « tracer la vision religieuse du monde, voire de définir la doctrine religieuse [*sic*] de Dostoïevski [...] et que ce qui avait été publié devait être radicalement révisé et le cadre précédent sensiblement augmenté ¹⁵ ». Pendant l'été de cette même année il précisa ses intentions : « Pour caractériser l'étude sur la religion de Dostoïevski je puis dire maintenant en deux mots que, pareillement à la façon dont dans le poème de Dante est condensé, « la doctrine qui se cache/ sous le voile des vers étranges... » (*Enf.*, IX, 62-63), ainsi dans les œuvres de Dostoïevski est contenue, comme cherche à le démontrer l'auteur, la doctrine religieuse globale qui jusqu'à maintenant n'a pas été analysée dans son ensemble et donc pas assez mise en lumière ¹⁶. »

Puisque « selon les principes de sa pensée » « la langue transforme l'orientation même de la perception intellectuelle ¹⁷ », Ivanov souhaitait que la version initiale du livre fût d'abord traduite, pour l'élaborer à nouveau définitivement en allemand. En 1926, une des premières versions du livre fut envoyée par

14. Lettre non datée d'Ivanov à E. D. Schor, extraite des commentaires à V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, tome 4, p. 762.

15. Lettre d'Ivanov à E. D. Schor du 25 mai 1925, *ibid.*

16. Lettre d'Ivanov à E. D. Schor du 11 juillet 1925, *ibid.*, p. 763.

17. Lettre d'Ivanov à E. D. Schor du 25 novembre 1924, *ibid.*, p. 761.

INTRODUCTION

Ivanov au traducteur Alexander Kresling. Celui-ci ne se hâta pas, flâna avant de l'envoyer à l'auteur pour approbation définitive. L'entreprise faillit s'enliser complètement lorsque Kresling perdit l'original russe du livre qu'Ivanov lui avait envoyé. Après plusieurs retards de l'exigeant traducteur et de l'auteur – lequel, jusqu'au dernier jeu d'épreuves, apporta des modifications au texte – le livre parut chez un éditeur de Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) en 1932.

Ici s'achève l'histoire de la création du livre et commence l'histoire de sa diffusion. Quelques mois plus tard, Hitler prit le pouvoir en Allemagne et l'ouvrage en question, consacré à un écrivain dérangeant tant pour le communisme soviétique que pour le nazisme allemand, fut pratiquement retiré du commerce. Après la fin de la Seconde Guerre mondiale, probablement à l'initiative du grand linguiste anglais Maurice Bowra, fut lancée la traduction du livre allemand en anglais, due à Norman Cameron. En 1952, la première édition parut en même temps chez deux éditeurs, un londonien et un new-yorkais (dernière édition en 1989).

Moins heureux fut le sort du livre en russe et en italien. Le célèbre spécialiste de Dostoïevski A. L. Bem¹⁸ (dans les années 1925-1938 il dirigea le séminaire sur Dostoïevski à l'Institut russe de Prague) exprima l'intention de publier le livre en russe chez Petropolis, l'éditeur de l'émigration. Mais son projet fut annulé par le déclenchement de la guerre en Europe. La version russe du livre ne parut qu'en 1987 dans le quatrième tome des *Œuvres complètes* d'Ivanov, publié par une maison d'édition russo-catholique de Bruxelles. Cette version se fonde sur la comparaison entre la traduction allemande et les précédents articles d'Ivanov sur Dostoïevski. Elle rectifie parfois la traduction de Kresling et, par conséquent, la traduction anglaise qui se fonde sur le texte allemand¹⁹. En Italie, ce fut Ettore Lo Gatto qui entreprit la traduction du livre. Elle était destinée à la maison

18. Lettre de Bem à V. Ivanov du 19 juillet 1937, Archives Ivanov, Rome.

19. Il en découle que la traduction anglaise nécessite une révision considérable : par exemple dans toutes les rééditions américaines du livre manque l'introduction générale d'Ivanov.

d'édition imaginée pendant la guerre par Adriano Olivetti. Mais, après la guerre, le projet n'aboutit pas. Au lieu d'une maison d'édition littéraire, Olivetti fonda un mouvement, « Comunità », spécialisé dans les ouvrages politiques et sociaux. C'est pourquoi Lo Gatto s'arrêta à une version non définitive de la traduction, dont la variante revue et corrigée ne fut offerte au lecteur italien qu'en 1994, chez Il Mulino.

Quelle est la place de l'herméneutique dans le système général de l'œuvre d'Ivanov ? Quelles sont les particularités de la méthode ivanovienne d'interprétation de Dostoïevski ?

Il est plus facile de répondre à la première question, compte tenu du fait que dans un des derniers essais d'Ivanov nous trouvons à ce sujet une déclaration éclairante : « Et notre vraie compréhension d'un chef-d'œuvre consiste à faire vivre en nous cet acte qui, après lui avoir donné naissance, continue d'animer l'œuvre qui respire, et répand autour de soi le souffle et le rythme de sa vie secrète²⁰. » C'est ainsi que l'interprétation est un prolongement de la création et, lorsque l'interprète est proche de l'acte créateur initial (c'était bien ainsi dans le livre d'Ivanov sur Dostoïevski), elle est la suite de l'œuvre originale. Du reste, dans l'interprétation ivanovienne s'insèrent organiquement des idées et des images de la création originale. Le lecteur qui connaît bien l'œuvre d'Ivanov découvrira ainsi la définition de la particularité du réalisme ontologique de Dostoïevski (deuxième partie, chap. I, § 3) ou dans l'analyse de la démonologie (première partie, chap. III, § 3) la présence du principe éthique, esthétique et théologique central, propre au poète, principe à la définition duquel sont consacrés l'article « Tu es » de 1907 et ensuite le poème « L'Homme » des années 1915-1919. Ainsi la critique littéraire d'Ivanov, par essence réflexion sur le monde et connaissance du monde, s'exprimait comme instrument d'interprétation de la réalité²¹. Cela ne signifie pourtant pas que l'œuvre de

20. *Forma formans et forma formata, Sbranie sočinenij*, tome 3, p. 680. L'article est écrit en italien.

21. M. C. Ghidini, « Critica letteraria e ermeneutica in Vjačeslav Ivanov », in *Il confronto letterario*, Quaderni del Dipartimento di Lingue e

INTRODUCTION

Dostoïevski soit un prétexte pour l'élaboration d'un système idéologique ou gnoséologique particulier, comme il en était pour la critique impressionniste du début du xx^e siècle, qu'Ivanov condamne de façon voilée dans la troisième partie de son livre. Ivanov prend expressément ses distances et déclare être adepte et disciple de Dostoïevski²² et, dans son interprétation, pour une synthèse plus complète de la doctrine de Dostoïevski, utilise ses « propres conclusions », c'est-à-dire ce qu'aujourd'hui nous appelons métalangage de l'analyse scientifique.

La réponse à la deuxième question, celle relative aux particularités de la méthode interprétative ivanovienne (aux catégories du métalangage de l'analyse scientifique), est repérable de façon explicite dans les titres des deux premières parties du livre : en prenant en examen les images et les significations des textes de Dostoïevski, Ivanov aspire à définir et à montrer le principe de la tragédie et le mythe qui le sous-tendent. Dans la troisième partie, Ivanov pose la question de la nature du diable et de l'idéal de sainteté aux yeux de Dostoïevski.

Une telle interprétation avait tendance à associer les aspects littéraires et philosophico-religieux. Tout au long du siècle, la philologie a souvent reconnu l'importance de l'approche « mythologique ». Ivanov, à cette époque, avait comme devancier le grand spécialiste du monde classique Wilamowitz. Cependant, contrairement à Wilamowitz, qui dans un des thèmes du roman de Zola *L'Argent* avait reconnu des réminiscences de l'*Agamemnon* d'Eschyle, l'interprétation « mythologique » d'Ivanov touche les points névralgiques de l'œuvre de Dostoïevski et, en général, de la psyché russe. Le chapitre « L'épouse envoûtée » de la deuxième partie du livre est par exemple consacré à

Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, année VII, n° 13, mai 1990, p. 170.

22. Une série de catégories esthétiques essentielles de Dostoïevski coïncide en effet avec les catégories esthétiques d'Ivanov, comme l'a bien montré Victor Terras dans « The Metaphysics of the Novel-Tragedy : Dostoevsky and Viacheslav Ivanov », in *Russian Studies on a Nation's Identity*, Ann Arbor, 1990, p. 153-154.

l'interprétation d'un mythe dont le sens le plus haut révèle le destin du peuple russe et de son âme. Selon Ivanov, la *fabula* relative aux personnages des *Démons*, de la Boiteuse et de son conjoint secret Stavroguine, correspond au motif de la fable russe sur la fiancée prisonnière, envoûtée par les esprits et sur son libérateur Ivan-Tsarevitch. Mais Stavroguine-Tsarevitch, à un moment de sa vie, s'est souillé d'un acte de trahison, du refus de sa prédestination royale et de « porteur de Dieu » ; et, à la fin du roman, il trahit une deuxième fois en refusant de servir aussi la révolution athée socialiste. L'Épouse-Boiteuse est emprisonnée, mais reconnaît, dans la figure du « prince » Stavroguine, le traître et l'imposteur. Au sens métaphysique, l'Épouse-Boiteuse incarne la tragédie de l'emprisonnement du principe féminin du peuple russe, tandis que Stavroguine incarne l'impuissance momentanée de son principe masculin dont aspirent à se servir les forces du mal, afin de soumettre l'âme du peuple russe élu pour être « porteur de Dieu », mais qui envers Dieu s'est souillé d'un acte de trahison.

Dans la première partie, Ivanov montra la présence chez Dostoïevski d'éléments de la tragédie archaïque qui, selon lui, étaient implicitement présents dans la composition et les contenus thématiques et idéologiques du roman. Dans la deuxième partie, il opère de façon analogue, mettant en évidence chez Dostoïevski les éléments du mythe archaïque.

Ce qu'Ivanov sous-entend par le terme de « tragédie » doit être éclairé. Auteur de deux monographies sur la religion hellénique du dieu souffrant²³, Ivanov était de tous les penseurs russes de son temps, le seul historien de profession des religions. Il démontrait dans ces travaux que le rite dionysiaque était le noyau synchrétique (selon la terminologie de A. Vesselovski) de départ,

23. *Ellinskaja religija stradajuščego boga* (La religion hellénique du dieu souffrant) et *Dionisij i Pradionisijstvo* (Dionysos et le mythe dionysiaque originaire), Bakou, 1923. L'idée que la conscience ivanovienne serait imprégnée de la tragédie antique peut s'appuyer sur le fait qu'on doit à Ivanov la traduction russe de six tragédies d'Eschyle, dont l'édition la plus récente remonte à 1989.

INTRODUCTION

d'où se détachent au fil du temps les affluents du fleuve du culte, de la culture et de la vie quotidienne²⁴. La haute tragédie attique, selon Ivanov, dérivait dès le début du rite du service divin rendu à Dionysos et, en même temps, c'était le rite du culte héroïque qui retournait à son origine, au rite funèbre primitif : « L'idée la plus profonde de la religion dionysiaque, l'idée de l'identité de la mort et de la vie, du départ et du retour²⁵, de la concentration dans l'individuation et dans sa dissolution, s'exprimait avec une très grande force symbolique dans la tragédie²⁶. »

Selon Ivanov, tragique est la vision du monde de Dostoïevski : la vraie tragédie n'étant pas possible aux plans inférieurs de l'être (les événements extérieurs de la vie quotidienne, le psychologique), mais seulement à son niveau le plus haut, à des moments critiques particuliers, lorsque la vie entière s'ouvre à la lumière de la foudre : seulement quand l'homme agit comme une personnalité totalement libre et qu'il décide quel rôle du drame métaphysique il doit jouer, celui de Dieu ou celui de ses ennemis. La spéculation de Dostoïevski dans ses œuvres s'élève jusqu'à la plus grande tragédie métaphysique, jusqu'à la contemplation directe de la réalité supérieure, de l'*ens realissimum*. En cela, selon Ivanov, Dostoïevski n'est comparable qu'à Dante (cf. la préface au livre et l'introduction à la troisième partie).

Toutefois, nous n'avons pas encore énuméré toutes les possibilités qu'offre à l'interprétation des romans de Dostoïevski leur mise en parallèle avec la tragédie attique.

L'acmé de cette tragédie, héritière du rite purificateur dionysiaque, est la catharsis, la purification du héros. Si l'on accepte la thèse ivanovienne sur la présence du principe de la tragédie dans

24. Voir Lena Szilard, *Neskol'ko zametok k učeniju Vjač. Ivanova o katarsise* (Quelques notes pour la théorie de V. Ivanov sur la catharsis), in *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov*, III, Florence, 1988, p. 144, 145.

25. Le terme *individvacija* (strictement lié à sa signification étymologique) dans l'œuvre de V. Ivanov assume un sens précis et profond, lié de surcroît à l'idée de la montée de la crise de l'individualisme en Europe.

26. Voir le chapitre « La naissance de la tragédie » dans *Dionisij i Pradijonisijstvo*, op. cit.

les romans de Dostoïevski, alors on peut appliquer à l'interprétation de ces romans la catégorie de la catharsis.

Ivanov parvient à sa thèse sur le caractère tragique des romans de Dostoïevski en analysant leurs formes littéraires. Mais Ivanov parvient à cette même thèse à travers l'interprétation des contenus, dans une perspective philosophico-religieuse. Certes, une chose est de voir dans la thématique et dans les idées de *Crime et Châtiment* le thème de la mort spirituelle et de la résurrection de Raskolnikov. Une autre, en revanche, est de voir comment la structure même, la forme du roman avec tout son enchevêtrement de causes et d'effets, conduisent le roman à son point le plus élevé, à la purification et au salut du héros (et indiquent aussi une certaine solution cathartique pour le lecteur). Observons encore que c'est à ce point le plus élevé de la narration romanesque que correspond la catharsis dans le final de la tragédie antique.

De l'étude de Dostoïevski à travers le prisme de la religion archaïque, Ivanov déduit la thèse sur le « dionysisme » de Dostoïevski lui-même (exposée dans l'article de 1911, elle est présentée de manière abondante dans cet ouvrage). Selon Ivanov, l'écrivain, condamné à mort pour sa participation au cercle de Pétrachevski, fit l'expérience d'une sorte de mort spirituelle et de nouvelle naissance que dans la langue de la religion dionysiaque on peut appeler « départ et retour, individuation et dissolution », dans la langue des mystiques médiévaux, « mort de la personnalité ». Cette renaissance intérieure de la personnalité conditionne le caractère unique et l'originalité de l'écrivain, la particularité de la méthode artistique de son réalisme « supérieur » (selon la définition de Dostoïevski), symbolique ou ontologique (selon la terminologie d'Ivanov), la structure du monde artistique créé par lui. La première conséquence de cette renaissance « dionysiaque », selon Ivanov, fut que Dostoïevski découvrit le miracle de la pénétration dans le *moi* d'autrui (cf. deuxième partie, chap. I, § 4). La thèse selon laquelle Dostoïevski parvient à l'affirmation, religieusement fondée, de la réalité ontologique de l'autre, *tu es*, est une des thèses principales du livre d'Ivanov.

INTRODUCTION

Elle est rappelée brièvement dans la préface du livre : « La conception du monde chez Dostoïevski se présente comme une sorte de réalisme ontologique, construit sur une auto-identification mystique au *moi* étranger, comme une réalité fondée dans l'*ens realissimum*. » Transférée dans la sphère éthique et philologique, la formule *tu es* devient un principe dialogique. On aperçoit en elle ce principe dialogique qui connaît une vogue universelle dans la critique du *xx^e* siècle. Cela nous conduit à la comparaison/opposition de cette idée ivanovienne avec la conception de M. Bakhtine sur le dialogisme comme fondement de l'innovation artistique dostoïevskienne.

Dans le cercle bakhtinien de Nevel, à la fin des années dix, l'œuvre d'Ivanov était objet de discussion à côté de celles de saint Augustin et Vladimir Soloviev²⁷. Bakhtine et Ivanov se connaissaient personnellement, comme nous le raconte Bakhtine lui-même : en 1920 il rendit visite deux fois au poète dans ce même sanatorium proche de Moscou où fut écrite la *Correspondance d'un coin à l'autre*²⁸. Lors d'un de ses derniers entretiens Bakhtine affirma : « Le poète le plus influent pour moi, et pas seulement le poète, mais aussi le penseur et le chercheur, a été Ivanov. Jusqu'à aujourd'hui, j'ai éprouvé pour lui une profonde affection²⁹. » Bakhtine possédait une vision d'ensemble profonde et complète de l'œuvre d'Ivanov. Dans son cours sur Ivanov au début des années vingt, il déclara : « S'il n'y avait pas eu Ivanov comme penseur, probablement le symbolisme russe aurait suivi un autre chemin. » Plus tard, à Leningrad, Bakhtine donna un autre cours sur Ivanov dont les auditeurs jugèrent « qu'il exigeait effort et tension, mais qu'il vous transportait littéralement ». À la fin du cours, l'un d'entre eux lança : « Quelle conférence !

27. K. Clark, M. Holquist, *Michail Bachtin*, Bologne, 1991, p. 70.

28. D'après une conversation avec Bakhtine du 11 avril 1974, enregistrée par A. S. Botcharov : communication de I. Szilard.

29. *Pepel i almaz. Iz rasskazov M. M. Bakhtina zapisannyx D. V. Duvakinym* (Cendre et diamant. D'après les contes de M. M. Bakhtine enregistrés par V. D. Duvakin), in *Literaturnaja gazeta*, du 4 août 1993, p. 6.

Il a passé en revue toute la civilisation ³⁰ ! » Bakhtine comprenait profondément le « symbolisme réaliste » élaboré dans les articles d'Ivanov, ce réalisme qui veut parvenir à « l'essence réelle des phénomènes », le système des symboles de la poésie d'Ivanov, le sens de ses recherches sur le dionysisme et sur l'origine dionysiaque de la tragédie ³¹. Il est difficile de penser que la pratique et l'idéal du banquet platonicien cultivé dans les années 1905-1912 dans la tour d'Ivanov eussent pu passer inaperçus de Bakhtine et de sa conception du dialogue.

Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (écrit au début des années vingt), Bakhtine met particulièrement en valeur le rôle d'Ivanov dans l'histoire de l'interprétation de l'écrivain, faisant ressortir avant tout la formule *tu es*. L'attitude de Bakhtine est double. Cette formule, selon lui, exprime de façon « profonde et véridique » la particularité structurale principale du monde et la vision du monde de Dostoïevski ; elle correspond à l'approche dialogique intérieure de celui-ci, à la représentation de la conscience du héros ³². Pourtant, Bakhtine considère qu'Ivanov interprétait ce principe comme le postulat religieux qui détermine la vision du monde de Dostoïevski et le *contenu* de son roman, mais non comme le principe de sa vision *artistique* du monde (souligné par Bakhtine). Dans la dernière affirmation se trouve l'essence de l'analogie et de la différence entre Ivanov et Bakhtine. Bakhtine lui-même jugeait nécessaire de limiter le but cognitif au cadre de la forme artistique du roman ³³.

On trouve, dans le dialogue ivanovien, comme dans son idée de la culture en général, une source, un principe religieux. Le

30. R. M. Mirkina, « Baxtin kakim ja znala » (Bakhtine comme je l'ai connu), in *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1993, n° 2, p. 169.

31. « Iz lekcij po istorii russkoi kul'tury. Vjač. Ivanov » (D'après les cours d'Histoire de la culture russe de V. Ivanov) in M. M. Baxtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moscou, 1979, p. 374-383 (*Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984). Voir aussi K. Clark. M. Holquist, *op. cit.*, p. 51-53.

32. M. Bachtin, *Dostoievskij. Poetica e stilistica*, Turin, 1968, p. 17-18.

33. *Op. cit.*, p. 18-49.

INTRODUCTION

dialogue de Bakhtine n'existe, en revanche, que dans le monde esthétique. Dans sa philosophie du dialogue, comme le souligne un spécialiste russe de Bakhtine, le principe transcendant est absent ; il n'y a chez lui, en général, aucun plan de l'être en dehors de celui du dialogue existentiel³⁴. Dans l'analyse que Bakhtine fait de Dostoïevski, la catégorie du mal³⁵, si essentielle pour le monde de ce dernier, est totalement exclue. Dans l'introduction à son livre Bakhtine affirmait que Dostoïevski doit être perçu avant tout comme « *artiste*, d'un certain genre, assurément, et non pas comme philosophe et écrivain³⁶ ».

Ivanov, Berdiaïev, Serge Boulgakov et d'autres interlocuteurs des rencontres de la tour de Pétersbourg n'auraient pas été d'accord avec cette affirmation. Mais Bakhtine, en déclarant que l'interprétation ivanovienne de Dostoïevski pose, mais ne résout pas la question de la spécificité de la forme artistique de l'écrivain, rattache en réalité sa conception du dialogisme au *tu es* d'Ivanov, catégorie centrale de son éthique et de sa philosophie de l'art.

Bakhtine est désormais populaire partout et perçu par certains comme une « figure magnétique, qui engendre des tentatives de comprendre de façon nouvelle la place de l'homme dans le monde³⁷ ». Bakhtine lui-même, il y a déjà quarante ans, écrivait avec perspicacité sur la cause de la popularité grandissante de ses idées : « Après la parution de mon livre (mais indépendamment de lui) les idées de la polyphonie, du dialogue, de l'inachèvement, etc., connurent un grand essor. Cela s'explique par

34. N. K. Boneckaja, « M. M. Baxtin i tradicii ruskoj filosofii » (M. M. Bakhtine et les traditions de la philosophie russe), in *Voprosy filosofii*, n° 1, 1993, p. 91-93 ; K. Clark, M. Holquist, *op. cit.*, p. 52-53.

35. D. Segal, « Dostoevskij e Baxtin rivisitati » in *Baxtin teorico del dialogo*, sous la dir. de F. Corona, Milan, 1986, p. 346, 376 et *passim*.

36. M. Baxtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, *op. cit.* : artiste avant tout (bien que d'un genre particulier, évidemment) et non pas philosophe ou écrivain.

37. V. L. Maxline, « Baxtin i zapad (Opyt obzornoj orientacii) » (Bakhtine et l'Occident. Essai de rétrospective), in *Voprosy filosofii*, n. 1, 1993, p. 95.

l'influence grandissante de Dostoïevski, mais plus encore par les transformations de la réalité elle-même que l'écrivain sut découvrir avant tout autre » (article de 1961)³⁸.

En effet, une grande proportion de ce qui est perçu comme une découverte particulièrement bakhtinienne, appartient en partie, encore une fois, à Dostoïevski et au patrimoine général de la pensée russe de la deuxième moitié du XIX^e et du début du XX^e siècle. Il faudrait d'ailleurs parler non pas de découverte mais d'une façon propre à Bakhtine d'envisager les problèmes posés par cette tradition de pensée. Ainsi se présente la philosophie du dialogue de Bakhtine, l'opposition de *je* et *autrui* qui constitue la pierre angulaire de son système et qui, en réalité, était aussi au centre de la pensée philosophique de Viatcheslav Ivanov et de tout un groupe de penseurs moscovites et pétersbourgeois de plusieurs générations³⁹, il est vrai, dans des contextes philosophiques toujours différents. Mais la phénoménologie de la communication de Bakhtine intègre des éléments d'anthropologie ascétique, l'idée de l'auto-négation pénitentielle et de l'acceptation aimante de l'autre ; elle transfère à des rapports purement humains les catégories religieuses, restant ainsi par principe une phénoménologie « de ce monde⁴⁰ ». Le fait de connaître et apprécier la signification des autres penseurs du XX^e siècle reste ici une tâche indispensable pour le lecteur désireux de comprendre la spécificité de l'« idée russe » de la culture.

Andreï CHICHKINE.

Traduit de l'italien par Tiziana MIAN.

38. M. Baxtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, op. cit., p. 309 ; traduction française, *Esthétique de la création verbale*, op. cit.

39. Il suffit de rappeler les noms de Soloviev et de A. A. Mejer d'un côté, du néokantien A. I. Vvedenski et de son disciple I. Lapchine (qui de façon méticuleuse a étudié le processus de formation de ce problème à partir de Kant, dans *Problema čužogo Ja v novejšej filosofii* (Le problème du Moi d'autrui dans la philosophie moderne) de l'autre, sans oublier S. Gessen, S. I. Frank, N. O. Losski.

40. N. K. Boneckaja, « Baxtin i tradicii russoj filosofii », op. cit., p. 88, 93.

Note du traducteur

La présente traduction a été faite sur le texte russe paru dans l'édition des Œuvres de Viatcheslav Ivanov sous le titre Dostoïevski, sous-titré Tragédie – Mythe – Mystique¹, tome IV, p. 485-588, éd. Foyer oriental chrétien, Bruxelles, 1997.

L'histoire de cette publication est complexe et peut être résumée ainsi. Sur le conseil de son fidèle ami Evseï Davidovitch Schor, Viatcheslav Ivanov se décida à rééditer, en les complétant et en les modifiant parfois très sensiblement, des articles qu'il avait consacrés à Dostoïevski avant de quitter la Russie. Le texte russe original qu'il confia à son traducteur allemand ne lui fut jamais restitué par ce dernier. L'ouvrage d'Ivanov parut en allemand en 1932 chez l'éditeur J. C. B. Mohr et fut traduit de l'allemand en anglais en 1952 sous le titre Freedom and The Tragic Life sous-titré A Study in Dostoevsky. Dimitri Ivanov, fils et héritier de l'auteur, et Andreï Chichkine ont entrepris la tâche complexe d'éditer en russe un texte allemand qui parfois reproduisait littéralement des articles jadis publiés en russe, mais qui parfois avait été complètement récrit en vue de la traduction allemande. Ils ont apporté un soin particulier à la traduction souvent difficile du lexique philosophique de l'auteur. Dans les notes nous n'avons pas repris celles des éditeurs qui

1. Vers la fin de sa vie, V. Ivanov souhaitait remplacer le mot mystique par le mot religion.

DOSTOÏEVSKI

signalent, partout où l'original russe existe, les divergences entre les textes russe et allemand. En revanche, nous signalons par les initiales V. I. les notes rédigées par Viatcheslav Ivanov lui-même et par N.d.É. les notes de l'éditeur.

Préface

Je crois bon d'indiquer l'organisation interne de l'enquête ici proposée. À la triple analyse de Dostoïevski en tant qu'auteur tragique, créateur de mythes et dispensateur d'un enseignement religieux répond la division du livre en méditations sur la tragédie (« Tragodoumena »), sur le mythe (« Mythologoumena ») et sur la religion (« Theologoumena »). Mais ce ne sont là que trois points de vue distincts permettant de contempler une seule nature insécable. On doit ainsi voir se révéler chez Dostoïevski l'unité interne d'une création dont chaque aspect suppose et conditionne les deux autres. Partant d'une analyse de la forme, j'en conclus ici que les œuvres de Dostoïevski, de par leur structure interne, sont des tragédies sous un vêtement épique ; telle fut également *L'Illiade*. Mais si nous y voyons la forme romanesque s'y rapprocher extrêmement du prototype artistique de la tragédie, c'est simplement parce que toute la conception du monde de Dostoïevski est toujours et substantiellement tragique, c'est-à-dire réaliste. Car la tragédie n'est possible que comme relation mutuelle de substances réelles et libres. Et de fait la philosophie de Dostoïevski nous apparaît comme un réalisme ontologique émanant d'une pénétration mystique dans le *moi* d'autrui affirmé dans sa qualité d'*ens realissimum*¹. L'étude

1. Le plus réel des êtres, l'être réel par excellence (N.d.É.).

artistique des causes des actions humaines sur trois plans – le plan pragmatique des événements extérieurs, le plan psychologique et, enfin, le plan métaphysique – sphère de caractère purement intelligible – nous montre que l'homme n'agit et ne se définit lui-même comme personne entièrement libre que sur ce dernier plan. Par là même la tragédie au sens strict du mot se déplace dans le domaine où s'effectue l'engagement primordial de la volonté libre, c'est-à-dire dans la sphère métaphysique. Toutefois, pour révéler les événements qui se déroulent dans cette sphère, il n'y a pas d'autres moyens que le mythe, dans la mesure où nous entendons par là un jugement synthétique dans lequel un sujet symbolique, signifiant une substance suprasensible, se voit attribuer un prédicat verbal qui révèle cette substance sous une forme dynamique en ce qu'elle a d'actif ou de passif. À l'origine des œuvres de Dostoïevski doivent donc se trouver des représentations mythiques – ce qui est confirmé par la présence de motifs mythologiques dans ses plus grandes œuvres. Les spéculations de Dostoïevski sur la tragédie métaphysique qui se déploie entre Dieu et l'homme composent un système dialectique qui figure dans la troisième partie de ce livre. Ce système, en concordance avec son principe tragique, repose sur l'opposition augustinienne entre l'amour de Dieu et l'amour de soi poussé jusqu'à la haine de Dieu. La philosophie traitant de la puissance du mal qui résulte de l'analyse des archétypes – Lucifer, Ariman, Légion (ou le mal dans la sphère sociale) – trouve dans le chapitre de conclusion son corrélat dans l'exposition de l'idéal religieux d'une « hagiocratie ».

Voilà ce que je voulais dire sur la structure interne du livre dans sa totalité ; j'ajouterai quelques mots sur sa genèse. Mes premiers travaux sur le roman-tragédie et la religion de Dostoïevski, parus dès 1911 et 1917 dans le mensuel pétersbourgeois *La Pensée russe* et inclus dans les tomes II et III de mes articles, sont à l'origine des première et troisième parties (« Tragodoumena » et « Theologoumena »), mais ils ont été si profondément remaniés que leur contenu, et non seulement leur forme, diffère du texte primitif ; la deuxième partie (« Mythologoumena ») – à l'except-

VIATCHESLAV IVANOV

tion de quelques pages sur la nature du mythe et l'idée maîtresse des *Démons*¹ (dans la revue *Sillons et Bornes*), voit le jour pour la première fois. En ce qui concerne la présente édition, je suis contraint de me reconnaître coupable devant mon cher traducteur : mon péché est d'avoir, par des rajouts parfois abondants (entre autres une autocitation poétique p. 54) et par de capricieuses fantaisies stylistiques, porté préjudice à l'excellent travail qu'il avait mené à bien. Si le lecteur venait à remarquer quelque bizarrerie dans le texte allemand, qu'il l'attribue à mon intervention, qu'il ne s'en prenne qu'à moi. Il convient enfin de rappeler avec une profonde gratitude la part qu'a prise dans la mise au point et l'édition de ce livre mon ami Evseï Davidovitch Schor (Fribourg) ; des années durant, avec une affection et un dévouement efficaces et inlassables, il a veillé sur la réalisation de cette édition. Bien plus, il est le premier à m'avoir donné l'idée de rassembler en un tout mes publications sur Dostoïevski et mes notes inédites ; sans sa clairvoyante initiative et son indéfectible fidélité, ce livre n'aurait pas vu le jour.

Pavie, décembre 1931.

1. Souvent traduit en français par *Les Possédés* (N.d.T.).

PREMIÈRE PARTIE

Tragodoumena

Il y a un demi-siècle que Dostoïevski est mort, or ses œuvres et son influence sont plus vivantes que jamais. Il a insufflé une vie « démonique » aux images de son art ; dans la succession des âges elles ne sont pas éloignées de nous d'un seul pouce, elles ne vieillissent pas, ne veulent pas s'éloigner vers les lumineux pourpris des Muses ni devenir pour nous l'objet d'une contemplation détachée ou inerte. Elles se laissent reconnaître dans les rues parmi les taches douteuses du brouillard de la ville, viennent frapper à nos portes comme des vagabonds inquiets, par des nuits blanches ou obscures, s'installent pour converser avec nous à nos heures d'insomnie et nous tiennent d'effrayants propos de leur voix paisible et familière. À la limite même de notre horizon Dostoïevski a allumé des phares dont l'éclat a quelque chose d'in vraisemblable, d'extra-terrestre. Ce ne sont plus des phares pour cette terre, mais des étoiles du ciel, tandis que lui-même ne nous a pas quittés, qu'il demeure indéfectiblement avec nous et qu'il braque sur nos cœurs ces rayons, ces javelots lumineux, cruellement salvateurs, plus brûlants que le fer incandescent. À chaque spasme de notre cœur il répond : « Je sais, j'en sais plus long, et plus encore. » À chaque grondement du tourbillon qui nous ensorcelle, à chaque regard de l'abîme qui nous appelle, il répond par le chant vertigineux des flûtes abyssales. Et il se tient devant nous, inéluctable, avec son regard inquisiteur et indéchiffré, lui qui nous a déchiffrés – guide

ténébreux et lucide dans le labyrinthe spirituel de notre âme — notre guide et notre Argus.

Il vit parmi nous et marche avec nous, car malgré toute son aspiration à l'universel et à l'humain dans sa totalité il a, plus que ses contemporains, annoncé cette complexité d'âme et d'esprit qui a notablement contribué à déterminer la conscience actuelle ; s'il fut ainsi capable d'inaugurer et de prédéterminer, c'est parce qu'il a psychologiquement et ontologiquement approfondi et accusé les contradictions de son siècle et exercé une influence incomparable en apportant des puissances de fermentation qui devaient bouleverser les tréfonds du subconscient et du supraconscient humains. « Tout comme Turner a créé les brouillards de Londres », il a découvert, il a révélé, il a revêtu d'une forme réalisée ce qui n'avait pas encore été élucidé : l'infinie complexité, la multitude de strates ou de significations de l'homme contemporain ou plutôt de l'homme éternel dans son avatar le plus moderne. Il a posé à l'avenir des questions que nul n'avait posées avant lui et a murmuré des réponses à des questions encore incompréhensibles. Grâce à son intuition artistique il a vu s'ouvrir devant lui les impulsions les plus secrètes, les méandres et les abîmes les plus cachés de la personne humaine. Avant lui nous ne connaissions ni l'homme du souterrain ni les surhommes, comme le Raskolnikov de *Crime et Châtiment* ou le Kirillov des *Démons*, ces soleils idéalistes, centres d'univers, qui restent cachés dans les greniers et les arrière-cours de Pétersbourg, nous ignorions ces personnalités polaires qui fuient le monde et Dieu, et autour desquelles gravitent non seulement tout l'ordre vital qui les nie, mais encore le monde qu'ils nient, et dont la conversation au fond de leurs tanières devait tellement apprendre à la dernière incarnation de Zarathoustra. Nous ne savions pas que dans les tanières de ces cœurs il y avait assez de place pour l'incessant combat entre les milices de Michel et celles de Lucifer pour la domination du monde. Il avait extorqué au destin son secret le plus intime sur l'unité et la liberté de l'homme ; sur le fondement tragique de la vie, puisque l'homme n'est pas ce qu'il est ; sur le paradis qui

fleurit à nos côtés et que nous ne voyons pas, parce que nous ne voulons pas le voir ; sur la faute de chacun qui lie tous les autres, tout comme sa sanctification sanctifie tous les autres et sa souffrance les rachète tous ; sur le péché d'une action mauvaise qui peut être racheté, car tous le prennent en charge, tandis que le péché d'un rêve mauvais sur le monde ne peut être expié, car celui qui s'y livre est isolé dans son propre reflet et voué à y demeurer tout entier ; sur la croyance en Dieu et l'incroyance, qui ne sont pas deux explications divergentes du monde, mais deux modes d'existence hétérogènes qui existent côte à côte comme la terre et l'antimonde, chacun étant soumis jusqu'à la fin à sa loi interne dans le champ d'action qui lui est propre.

Pour ainsi scruter, approfondir et enrichir notre monde intérieur, pour ainsi rendre la vie complexe, ce nouveau Dédale devait être le plus complexe et, dans son ordre, le plus grandiose des artistes. Il fut l'architecte d'un labyrinthe souterrain, servant de fondations à la nouvelle spiritualité d'un *moi* universel et pan-humain.

C'est pourquoi le regard de l'artiste est invariablement tourné vers l'intérieur, c'est pourquoi on voit si rarement dans ses œuvres le visage lumineux de la terre, le soleil rayonnant sur de vastes plaines, c'est tout juste si les étoiles éternelles se montrent à travers des ouvertures de la voûte, comme celles que Dante voit de son gîte dans une des sections du *Purgatoire*, du fond d'une grotte à l'entrée étroite dont il dit : « Peu de chose du dehors étaient visibles, mais à travers ce peu je vis les étoiles plus claires et plus grandes qu'à l'accoutumée. »

*Poco potea parer li del di fuori
Ma per quel poco vedev'io le stelle
Di lor solere e più chiare e maggiori.*

(*Purgatoire*, XXVII, 88)

Mais la distance entre la grotte et l'étoile est trop grande pour qu'on puisse en triompher par les procédés de la pure et simple épopée qui, à l'image d'un fleuve, s'étale largement et

lentement dans une vallée aplanie. Seul un art dionysiaque encore non révélé pouvait nous conter les appels qu'échangent les abîmes de l'âme (« *abyssus abyssum invocat* – l'abîme appelle l'abîme », Psaume XLI, 8). La représentation scénique serait ici mal appropriée : trop peu introspective et trop peu stratifiée. Il existait toutefois un genre littéraire qui, sans rien avoir de dionysiaque, était par nature protéique, fluide, changeant, et ne pouvait être rangé sous aucune forme littéraire rigoureuse – qui assimilait d'aussi bon gré, avec une égale malléabilité, le récit épique et la méditation, le dialogue et le monologue, le macrocosme et le microcosme, le dithyrambe et l'analyse. De fait, il prétendait justement assumer le rôle de l'art le plus représentatif du temps et osait rivaliser avec l'art du passé. Pourquoi le char rénové de Dionysos n'aurait-il pas parcouru la voie stratégique creusée par le roman ?

Voilà pourquoi le narrateur des pérégrinations dans le labyrinthe nous révèle dans la composition interne de son don poétique, et sans s'en apercevoir, sa propre nature tragique, si bien que le roman, sous sa plume, devient une tragédie cachée sous un voile épique – telle avait été *L'Iliade*.

I

Le roman-tragédie

1

Ce qu'il y a de parfaitement neuf chez Dostoïevski, c'est l'extrême proximité de sa forme romanesque et du prototype tragique. Non qu'il l'ait consciemment désirée dans des vues artistiques ; au contraire, il agissait sans la moindre arrière-pensée. Tout son être l'exigeait : il ne pouvait créer qu'ainsi, car ce n'est qu'ainsi qu'il pouvait capter la vie par la pensée et la contempler dans ses images. C'est pourquoi tout ce qu'il voulait raconter dans un récit épique (il n'a jamais essayé d'écrire de drames, les limites de la scène étaient pour lui évidemment trop étroites) prenait la forme de la tragédie et suivait – tant dans l'ensemble que dans les détails les plus menus – les lois intérieures de celle-ci. Il n'y a pas d'exemple plus criant de l'identité de la forme et du contenu, si l'on entend par contenu l'intuition première de la vie et par forme la façon de révéler cette intuition par les procédés artistiques qui sont la chair et le sang d'un monde nouveau, tout tissé d'images vivantes.

Eschyle dit que son art n'est fait que des miettes du festin d'Homère. *L'Iliade* est apparue comme la première et la plus grande des tragédies à une époque où il n'était simplement pas question de la tragédie comme forme artistique. Ce monument de l'épopée européenne, premier dans le temps et insurpassable

dans sa perfection, était intérieurement une tragédie tant par sa conception et la conduite de l'action que par le pathos qui l'animait. D'après la définition des Anciens, à la différence de *L'Odyssee*, descriptive de mœurs ou « éthique », *L'Iliade* était un poème « pathétique », c'est-à-dire représentant les passions de ses héros. Dans *L'Odyssee* le ferment tragique originel est épuisé : après elle s'amorce le lent effondrement de toute l'épopée tragique, et la forme épique que nous appelons du nom de roman se développe avec une puissance croissante pour devenir à l'époque moderne de plus en plus ample et variée. Dans son élan pour assimiler tous les attributs du grand art elle atteint sa complète maturité avant d'avoir intégré dans ses formes la tragédie pure.

Selon Platon, l'épopée est un genre mixte, en partie narratif ou communicatif, en partie mimétique ou dramatique – dans le cas où le récit est interrompu par les nombreux monologues ou dialogues des personnages dont les paroles au discours direct sonnent à nos oreilles comme s'ils sortaient de la bouche des masques d'une scène tragique invisible, suscités par le sortilège du poète. Ainsi, d'après la pensée de Platon, le lyrisme et le lyrisme épique embrassent, d'une part, tout ce que le poète dit en son nom, tandis que le drame, d'autre part, embrasse tout ce que le poète met à dessein dans la bouche d'autres personnages, chacun d'eux étant des genres naturels et sans mélange, tandis que l'épopée renferme quelque chose du lyrisme et quelque chose du drame. Cette nature mixte de l'épopée, justement reconnue par Platon, s'explique par l'origine, décrite par Alexandre Vesselovski, et désignée comme « synchrétique », de la totalité des arts « musiques » des temps primitifs, où l'épopée n'était pas distincte d'un acte et d'une représentation sacrés dont le caractère était musical et orchestral.

Quoi qu'il en soit, les éléments tragiques qui constituent le contenu et la forme intérieure de *L'Iliade* sont le fondement historique en vertu duquel nous devons envisager le roman-tragédie non comme une déformation du roman purement épique, mais comme son enrichissement et la pleine restauration

des droits qui lui reviennent en propre. Cela dit, quels sont les indices qui justifient notre définition du roman de Dostoïevski comme roman-tragédie ? Ce qu'il y a de tragique en substance, dans toutes les grandes œuvres de Dostoïevski, c'est avant tout le projet poétique en lui-même.

« *Die Lust zu fabulieren* », « le plaisir de fabuler », la joie d'inventer et de projeter pour son propre plaisir et de tisser la trame bigarrée de situations diversement imbriquées et entrelacées, paraissait autrefois le principal but formel du roman ; dans cette « fabulation » le narrateur épique semblait se retrouver intégralement lui-même, insouciant, loquace, inépuisablement inventif, fort peu désireux et fort peu capable de terminer son récit. Il était fidèle au penchant originel du conte pour le dénouement heureux, si satisfaisant pour le sentiment de sympathie suscitée en nous par d'aussi longues pérégrinations sur le tapis volant et tant d'aventures partagées par nous avec le héros, et il nous ramenait paisiblement vers le cercle familial, chez nous, idéalement comblés par la variété d'une vie reflétée dans ces miroirs brumeux qui se situent à la limite du réel et de la rêverie somnolente, et tout remplis d'un appétit des plus sains, des plus neufs, et disposés à accueillir les impressions de l'existence avec une fraîcheur juvénile.

Le pathos de cette fabulation insouciant et « futile », selon l'expression de Pouchkine, a peut-être été perdu sans retour par notre époque d'obscurcissement.

En outre, le tronc primitif s'est notablement ramifié avec le roman idéologique (ainsi les nouvelles utopiques, longtemps avant Rousseau) et les romans consacrés à la description d'états d'âme (non seulement dans les romans sentimentaux, mais dans la *Fiammetta* de Boccace). Dostoïevski, toutefois – pas plus que Balzac ou Dickens qui, à l'évidence, ont influé sur lui –, n'avait aucune raison et ne ressentait pas le besoin de renoncer à la technique robuste d'une fabulation encore très vivante, avec toute cette richesse d'événements imprévisibles, avec leur mystérieux entrelacement, ni à l'art de maintenir le lecteur jusqu'au dernier moment dans l'attente haletante du dénouement, face à

des événements qui paraissaient inextricablement embrouillés. Mais chez Dostoïevski ce matériau brillant et varié est soumis à une visée architecturale supérieure. Dans chacun des détails les plus infimes et apparemment les plus insignifiants il est utile à l'édification de la tragédie.

Dans le pragmatisme de Dostoïevski, si extraordinairement, voire démesurément développé et minutieusement circonstancié, on ne saurait écarter le plus modeste détail : c'est dans une même mesure que tous les détails sont soumis avant tout aux petites unités que constituent les différentes péripéties du récit, tandis que celles-ci, à leur tour, se groupent en une sorte d'actes du drame qui poursuit inflexiblement sa route, elles sont les maillons de fer de la chaîne logique où est suspendu à la façon d'un corps planétaire l'événement principal, le but de tout le récit, avec toute sa densité, son poids et sa richesse de significations, car c'est sur cette sphère planétaire que se sont encore livrée bataille Ormuzd et Ariman, c'est sur elle que se sont déployés une nouvelle Apocalypse et un nouveau Jugement dernier.

2

Le roman de Dostoïevski est un roman *catastrophique*, car tout son développement se précipite vers une catastrophe tragique. De ce que nous nommons tragédie il se distingue seulement – si nous laissons de côté la forme du récit et nous occupons seulement de la structure interne de ce qui nous est narré – parce que, au lieu des quelques lignes simples d'une action unique, nous avons devant nous une sorte de tragédie élevée à la puissance X. C'est comme si nous regardions la tragédie à la loupe et voyions dans sa structure moléculaire la réflexion et la répétition du même principe d'antinomie auquel est soumis tout l'organisme. Chaque cellule porte en elle l'embryon d'une lutte intérieure et,

si tout l'ensemble est catastrophique, chaque nodule l'est à petite échelle. D'où cette loi du rythme épique, si singulière et si conforme à la nature de la tragédie, qui alourdit sans cesse le poids des événements et transforme l'ensemble de ses œuvres en un système de muscles contractés et de nerfs tendus.

Tout cela confère à ces œuvres d'autant plus d'empire sur notre âme que l'effort exigé de nous a été douloureux. De là viennent – et non de la vivisection de l'âme dolente – les plaintes formulées contre ce « talent cruel » qui nous interdit la joie et le plaisir ; nous devons parcourir jusqu'au bout un chemin sinueux, un chemin par où nous mène une action de plus en plus terrible et sombre. Et les foudrades capricieuses de son humour qui, à la manière des romantiques, se manifeste sans arrêt, ne suffisent pas à nous mettre en gaieté. Nous devons vider jusqu'au bout la coupe amère avant d'atteindre joie et lumière dans la « purification tragique ». Mais que devient dans les œuvres de Dostoïevski cette « purification » sur laquelle Aristote insiste tellement dans sa fameuse définition de la tragédie et qui nourrit tant de discussions ?

La purification (*catharsis*) devait résoudre la tragédie antique. À l'époque la plus antique, où la tragédie n'avait pas encore perdu sa signification religieuse – sanctification bienheureuse et pacification de l'âme – tous ceux qui avaient efficacement participé aux mystères du culte passionné de Dionysos se sentaient à l'issue de la célébration (*dromena*) justifiés et bienheureux. Aristote, désireux de fonder une esthétique pour elle-même en évitant d'y introduire des éléments d'affectivité religieuse, représente la *catharsis* comme une libération thérapeutique de l'âme grâce à un rétablissement d'équilibre, comme une *medicina animae* au sens psychologique, une délivrance de l'âme ainsi déchargée du trouble chaotique de tous les affects éveillés dans ses tréfonds par l'action tragique, affects principalement de terreur et de pitié. La condensation de ces affects est dangereuse pour l'âme s'ils ne trouvent pas d'exutoire, mais, grâce à la participation concomitante aux passions du héros, ils se « déchargent » de façon bénéfique. Il convient néanmoins de ne pas

oublier que nous avons là sous les yeux une construction théorique dont l'auteur ne pouvait déjà plus éprouver personnellement l'action tragique comme au temps de son apogée ; il convient – et c'est significatif – qu'il vaut mieux lire les tragédies que de voir l'acte religieux sur une scène ; il est naturel qu'il cherche à laïciser les concepts de purification dionysiaque, de la lutte dionysiaque contre la peur de la mort, de la compassion dionysiaque aux souffrances du héros, de sauver ainsi ces concepts et de les transposer dans sa culture oublieuse de la langue sacrée.

C'est la terreur et une douloureuse pitié – exactement comme dans la formule d'Aristote – qu'éveille au fond de notre âme la muse « cruelle » – parce que tragique jusqu'au bout des ongles – de Dostoïevski, mais elle nous conduit aussi vers une secousse exaltante et libératrice, scellant ainsi l'authenticité et la pureté de son acte artistique, – de quelque façon que nous interprétions la « purification », concept dont nous discutons tellement le contenu des points de vue psychologique, métaphysique ou moral. Après avoir accompli un cheminement pénible à travers l'une des grandes œuvres de notre auteur épico-tragique, nous concevons par expérience immédiate que les spasmes contractant notre cœur lacéré n'étaient pas vains : un événement ineffaçable venait de se produire, nous étions désormais autres dans une certaine mesure ; une affirmation, insaisissable mais gratifiante, du sens et de la valeur de la vie et de la souffrance, s'était mise à luire doucement comme une étoile dans notre âme qui avait renoncé à quelque chose par un sacrifice secret, se trouvant par là même ennoblie, et qui avait reçu et conçu quelque chose dans les souffrances par quoi elle était riche et justifiée. Telle est l'action que se propose le poète ; comme certaines tragédies des anciens (*Prométhée désenchaîné*, *Les Euménides*, *Œdipe à Colone*) devaient affirmer solennellement l'apothéose justificatrice et réconciliatrice des passions héroïques, de même Dostoïevski, dans l'épilogue de *Crime et Châtiment*, nous montre la renaissance spirituelle d'un homme intérieurement bon, mais égaré sur une mauvaise voie ; et cette nouvelle

naissance d'un homme est semblable à une nouvelle pousse, surgie de racines saines, qui s'épanouit en un tronc vigoureux à la place de l'ancien, pulvérisé par la foudre de la rétribution ; et, dans la dernière partie des *Frères Karamazov*, le jeune martyr est si hautement glorifié que nous sommes consolés et que nous bénissons son sacrifice obscur, comme une source inépuisable de grâce salutaire pour nous. La transfiguration cathartique, le soulagement et le raffermissement dont Dostoïevski comble l'âme qui a traversé les peines de l'enfer et les tribulations du purgatoire jusqu'au seuil du monde sont d'une telle puissance créatrice que nous sommes tous depuis longtemps réconciliés avec notre sévère guide et que nous ne protestons plus contre les rudesses du chemin.

Il est déraisonnable de taxer d'imperfection chez l'artiste ce qui conduit à semblable expérience. On peut qualifier de faiblesse de métier la monotonie de certains procédés qui semblent une transposition directe des conditions propres à la scène dans le récit épique : la confrontation artificielle de personnages et de situations en un même lieu et en même temps ; la conduite d'un dialogue moins conforme à la réalité qu'à l'éclairage avantageux des feux de la rampe ; la représentation d'une évolution psychologique au prix d'à-coups également catastrophiques, à grand renfort de preuves et de dévoilements accusateurs, saccadés, forcenés, en public, en pleine action, dans des conditions invraisemblables, mais scéniquement avantageuses ; l'achèvement de scènes séparées par des effets finaux qui sont de purs « coups de théâtre » et, alors que la catastrophe authentique n'a pas encore mûri et ne peut encore se produire, elle se voit anticiper dans ces caricatures de catastrophe que sont les scènes de scandale.

Puisque la formule, que Dostoïevski applique rigoureusement (et qui, au fond, relève également de l'art scénique), veut que tout ce qui est intérieur doit être révélé dans l'action, l'auteur en vient inévitablement à la nécessité d'incarner l'antinomie qui est à la base de la tragédie – dans une action antinomique. En fonction de la sphère où celle-ci se déroule, elle est toujours une transgression des limites de l'ordre cosmique (c'est ainsi que la tragédie antique concevait la faute de Prométhée, de Penthée, d'Hippolyte) ou de l'ordre social (Antigone), mais dans ce cas nous qualifions de crime cette transgression des limites dans sa forme la plus aiguë.

Ainsi le crime est au centre du monde tragique de l'auteur. En l'étudiant, Dostoïevski se rappelle et vérifie tout ce qu'il a appris sur les profondeurs, sur les élans cachés du cœur humain. Son analyse, bien sûr, est avant tout psychologique et sociologique, mais le grand psychologue, qui oppose à la compréhension psychologique une incursion plus « réelle » dans le mystère de l'homme, ne peut en rester là. Car ce qu'il a éprouvé en pénétrant dans les profondeurs du cœur humain l'a entraîné loin de la sphère des phénomènes qu'on peut décrire ou prévoir empiriquement. C'est l'incursion de la volonté dans la nature supra-empirique de la liberté qui conditionne le tragique fondamental de sa conception du monde. Ce n'est pas dans les expériences terrestres que sont enfouies les racines de cette substance animique et spirituelle incarnée qui se désigne elle-même du nom d'homme, mais dans une existence supraterrestre et chaque destinée individuelle a son « prologue dans les cieux ». C'est sur un plan antérieur au monde, où Dieu et le diable se battent pour le destin d'une créature – or « leur champ de bataille est le cœur de l'homme » – que... *incipit tragedia*.

Car, pour un regard empirique, l'homme se révèle, sinon comme parfaitement dénué de liberté, du moins comme n'étant

pas absolument libre. Or il n'en est rien ; autrement l'homme ne serait pas homme, c'est-à-dire l'unique créature parmi toutes les créations de Dieu à qui il appartient de vivre tragiquement. Pour autant qu'il dépende dans sa vie spirituelle et physique du monde extérieur, le fond de son être recèle une loi autonome qui lui est propre et à laquelle finalement tout ce qui l'entoure obéit avec une sorte de plasticité. L'ultime impulsion de ses actions et de ses réactions sur la terre, l'incommensurable profondeur de son *moi*, sont définis par lui-même et s'affirment de façon autonome. Là où il n'y a pas de libre affirmation de soi, nous ne pouvons parler de « tragique » qu'en un sens figuré et inexact, car la véritable tragédie de la vie humaine se déploie dans des actions extérieures dans l'unique mesure où celles-ci reflètent la tragédie primordiale, intemporelle, de l'être humain comme être intelligible. Dostoïevski transporte le nœud de l'action tragique dans une sphère métaphysique où, guidés par le poète, nous avons l'intuition de l'action pure d'une volonté libre et où nous la contemplons en esprit.

Voilà pourquoi Dostoïevski doit triplement expliquer et conditionner le crime : d'abord à cause de l'antinomie métaphysique de la vie personnelle qui, appelée à trancher entre une vie pour soi ou une vie en Dieu, doit choisir telle ou telle autre possibilité ou plutôt subordonner celle-ci à celle-là et, de la sorte, définir la loi fondamentale de son existence ; deuxièmement par pragmatisme psychologique en partant du rapport et du développement des états de conscience périphériques, de la chaîne des expériences vécues, de la pathologie des passions, de la houle des émotions qui conduisent au choc décisif, au dernier affect indispensable pour qu'il y ait crime ; troisièmement enfin par un pragmatisme lié aux événements extérieurs, à leur entrelacement arachnéen qui forme la trame, extrêmement fine, mais progressivement et finalement indestructible, des conditions d'existence dont la vie entoure sa victime, ainsi qu'à l'imbrication de l'action et à la coïncidence des circonstances dont la logique conduit inéluctablement au crime. L'action simultanée de tous

ces phénomènes se voit en outre reflétée sur un plan social, si bien que nous voyons clairement comment une volonté collective influe sur l'engagement d'une volonté personnelle.

Ce « *maestro di color che sanno* » – ce maître et tout premier lauréat ès connaissances s'il s'agit des profondeurs du cœur humain – nous révèle avec évidence et de façon vivante, par la triple investigation des causes du crime évoquée ci-dessus, le mystère de l'union antinomique de la condamnation à une existence prédestinée et l'exercice du libre choix dans les destins de l'homme. On dirait qu'il nous conduit vers le métier à tisser de la vie et nous montre comment dans chacun de ses points se coupent les fils croisés de la liberté et de la nécessité. Sa représentation métaphysique est immanente à sa représentation psycho-physique ; chacun veut et agit comme le désire sa volonté libre, placée en Dieu ou s'opposant à Lui et séparée de Lui, et il semble que la volition et le trouble extérieur et superficiel sont intégralement conditionnés par la loi de la vie, mais cette loi ne peut s'insurger contre un conditionnement supérieur, assumé par l'homme lui-même, qui est l'expression de sa libre affirmation de soi. La décision originelle d'être avec Dieu ou d'être sans Dieu se manifeste à chaque instant dans l'accord consciemment donné par l'homme à l'injonction impérative d'une infinité d'esprits qui lui prescrivent d'aller ici et pas là, de dire ceci et non cela. Car, une bonne fois fait le choix métaphysique, il nous est simplement impossible d'agir autrement dans chaque cas particulier, la résistance est purement irréalisable, or le choix premier est inaltérable, s'il s'est déjà accompli, il est dans la nature même du *moi* humain qui a choisi pour lui telle ou telle propriété.

Ce qui dans les tragédies de Sophocle apparaît comme un inconcevable arrêt du destin est élevé par Dostoïevski (à l'instar d'Eschyle qui pose à la place d'*Ananke* une malédiction divine méritée par les hommes) au rang de premier acte métaphysique de volonté de l'âme humaine qui, soit s'adresse à Dieu et par là même conserve pour la durée de sa vie humaine le sens intime de Sa présence et la foi en Lui, soit s'éloigne de Lui, auquel cas elle ne peut tout au long de sa vie se Le rappeler ni croire en

Lui, même si elle aspire à la foi et parle de foi. Dissociée, elle reste suspendue dans un espace vide et ne trouve pas de voie véridique pour rejoindre les hommes, car c'est seulement en Dieu que l'homme peut réellement trouver l'homme ; elle rêve de l'homme et du monde et elle hait son rêve, sa soif luxurieuse d'erreur et de rêve accablant ; elle veut tuer les spectres qui la cernent et, désespérée, elle essaie de s'engloutir dans le néant et de se défaire ainsi d'un fardeau écrasant.

Ce n'est qu'une providentielle mort en esprit, suivie d'une nouvelle naissance – la mort du vieil homme dans une même personne humaine – qui peut la sauver par la Rédemption qui lui a été annoncée. Cette agonie et cette renaissance que nous comparions à la croissance de nouvelles pousses sur de vieilles racines ne sont possibles que là où les racines sont réellement saines, là où la rupture avec Dieu n'émane pas d'une décision définitive du *moi* métaphysique, mais n'est qu'une phase anti-thétique du drame antérieur au monde, un moment d'éloignement arbitraire de l'homme imbu d'orgueil face à Dieu et rêvant d'éprouver la puissance effrénée d'un acte libre et autonome, moment d'insubordination, de recul ontologique et de dilapidation de soi (une sorte de kénôse, par conséquent, de la personne humaine faite à l'image de Dieu) – en ce cas, après toutes les épreuves et les déceptions pénibles, il est encore possible de revenir dans la maison du Père, après tous les errements, après tous les crimes, le brigand repentí peut encore prononcer : « Souviens-toi de moi, Seigneur, dans Ton royaume. »

4

Le désir de représenter à tout prix les états d'âme les plus secrets de façon scénique, en actions extérieures, l'emporte sur l'objectivisme paisible de l'épopée. L'exacerbation marquée propre à une pareille représentation, pour complexe qu'elle soit,

n'a en soi rien de maladif. Le pathétique est constamment sur le point de passer à une tension peu naturelle, voire tout bonnement à l'hystérie. Les héros du roman, qui vivent jusqu'au bout leur tragique déchirure intérieure, vivent et agissent dans un état de transport tantôt paisible, tantôt furibond.

Au ton élevé et démesurément ému du dialogue s'oppose violemment le style de la narration, sec comme une lettre d'affaires, un acte judiciaire ou un procès-verbal. La structure policière du roman donne au lecteur l'impression qu'il assiste à un procès longuement préparé, incroyablement complexe et pénible. Tout cela doit être accepté par celui qui, lisant les ouvrages grandioses du plus original des génies, éprouve à la fois une indicible douleur et une profonde jouissance.

La langue sèche du compte rendu d'affaires ou du procès-verbal détaillé permet à Dostoïevski d'atteindre l'illusion d'une vraisemblance réaliste exceptionnelle, d'une véracité indiscutable, quasiment documentaire. Cette dernière lui permet de voiler la convention purement poétique, grandiose, élevée d'un coup d'aile au-dessus des conventions empiriques, du monde créé par lui, monde qui n'est pas le monde de nos perceptions quotidiennes, mais lui correspond si bien, dont les rapports avec la vie réelle sont devinés avec une telle clairvoyance que la réalité elle-même semble pressée de répondre à ce Christophe Colomb du cœur humain par le dévoilement de phénomènes qu'il a prévus et comme déterminés et qui, jusque-là, se dissimulaient derrière l'horizon.

L'illusion d'une compatibilité avec le rythme et le relief du réel dérobe aussi à l'œil du lecteur la masse presque intimidante de l'imagination colossale du Shakespeare russe ; derrière le style délibérément prosaïque et judiciaire, dédaigneux de toute espèce d'ornements, on ne remarque ordinairement pas la précision insolite, on devrait dire nécessaire, et le puissant relief d'une langue splendidement expressive et adéquate à son objet — langue précieuse quand ce ne serait que par son énergie libératrice, par sa révolte contre les minauderies littéraires conventionnelles, contre le léché, le guindé et l'affectation.

La conclusion à tirer de ces observations sur les couches externes des créations de Dostoïevski, sur son style, serait toute-fois incomplète si nous ne tenions pas compte d'un puissant procédé d'expressivité grâce auquel le romancier parvient à transformer magiquement le procès-verbal d'enquête criminelle dans la trame d'un récit purement poétique ; Dostoïevski s'entend à renforcer magistralement l'atmosphère tragique de l'ensemble par un éclairage neuf, par une illumination éclatante, par un jeu d'ombre et de lumière. En cela il est semblable à Rembrandt, dont l'évocation par Baudelaire rappelle vivement le monde douloureux de notre poète, sa *Maison des morts* :

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
 Et d'un grand crucifix décoré seulement,
 Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
 Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement.

Chez Tolstoï, son grand contemporain et rival, tout baigne dans une lumière diffuse qui ne permet pas une seconde de se concentrer sur une forme particulière si bien qu'on en oublie l'immensité environnante. Dostoïevski est tout entier dans les entassements d'ombres obscurcissant les coins de lieux cadenassés, tout dans les éclairages éclatants d'une lumière braquée à dessein qui s'éparpille en gerbes artificielles sur les reliefs et les contours des concavités. C'est ainsi que le labyrinthe se présente à celui qui y entre pour enquêter sur les casemates de l'esprit et qui absorbe dans le rayonnement de la torche dont il s'est muni des centaines de visages, mouvants dans la flamme mouvante, et il scrute tous ces regards d'un œil lourd, dénudant, pénétrant.

Dostoïevski, débusqueur et chasseur d'âmes dans les ténèbres, n'a nul besoin d'un éclairage général du monde des objets. C'est à dessein qu'il immerge ses poèmes dans une sorte d'obscurité pour imiter les antiques Érinées, suivant à la piste et épiant le criminel, se dissimuler, monter la garde derrière un saillant de rocher, pour soudain braquer un éclair rougeoyant et découvrir le corps ensanglanté, inanimé, et, fixé sur ce corps, le regard

DOSTOÏEVSKI

troublé de l'assassin pâle et hagard. La muse de Dostoïevski, avec sa lucidité extatique et clairvoyante ressemble à la fois à la Ménade folle de Dionysos qui se jette en avant « avec un cœur qui bat puissamment » – et à un autre visage de la même Ménade, fille de l'Érèbe et chien de chasse de la Nuit, l'Érinye aux cheveux de serpents, au visage défiguré, dont les narines sont sensibles au sang versé, vengeresse prophétique, inflexible, toujours éveillée, une torche dans une main et un fouet de serpents dans l'autre.

II

Le principe tragique de sa vision du monde

1

On peut qualifier d'idéalisme naïf une perception du monde originellement propre à l'homme en tant qu'individu dans laquelle l'objet – inconsciemment – est pris comme une partie du contenu d'un sujet s'affirmant de son chef : la nature réelle du « toi » n'est pas encore dévoilée à ce niveau. Le développement des relations humaines, la découverte, faite du dehors, de forces agissant secrètement dans un monde animé, en viennent à élaborer des principes rituels, juridiques et moraux, entraînant avec eux une époque de réalisme naïf. Sur la base de ce dernier se développe une moralité plus élevée, profondément enracinée dans la religion ; elle affirme dans l'homme le sentiment de la réalité transcendante des êtres et des choses qui l'entourent, tandis qu'après l'effondrement des vieilles représentations religieuses la connaissance, dissociée de la raison pratique, incline le sujet connaissant, dans la mesure où il a renoncé à ses représentations religieuses antérieures, à revenir à son idéalisme natif. Mais comme cet idéalisme a depuis longtemps perdu sa naïveté initiale, le moi connaissant s'efforce de s'abstraire du contenu empirique de la personne ; la raison pure élève la conscience

subjective *in abstracto* jusqu'à la sphère de l'universel. Mais la première et sans doute la seule tentative pour extraire une religion morale d'une connaissance purement idéaliste fut le bouddhisme, envers lequel de nos jours encore beaucoup se sentent fortement attirés : c'est que la conscience moderne, même si elle recourt parfois à une explication matérialiste de la nature (avec Feuerbach ou Karl Marx) se trouve encore sous le signe d'une pensée philosophique qui a trouvé dans Hegel sa plus haute expression.

Vu cet état d'esprit, on voit s'élever sur les ruines des grands systèmes idéalistes et se manifester avec une force terrible une nouvelle menace dans laquelle Dostoïevski a discerné un des leitmotifs de l'antique combat de l'homme contre Dieu. L'homme qui, pendant des millénaires, avait désappris à se concevoir comme autonome vis-à-vis du monde extérieur, ne laisse pourtant pas, dans l'acte décisif de la connaissance, de tout considérer comme son objet ; cherchant en lui la mesure de toute chose, il est bien près d'être tenté de se considérer lui-même comme la source de toutes les normes. Si le concept d'absolu, en passant par le stade de l'abstraction métaphysique, se mue en un concept fantomatique, la connaissance se doit inéluctablement de proclamer en fin de compte l'universelle relativité de toutes les valeurs reconnues. Il n'est pas étonnant que la personne, enfermée dans sa solitude subjectiviste, soit ou bien désespérée ou bien encline à célébrer le triomphe de son déracinement. C'est du danger de cet idéalisme universel que nous parle Dostoïevski dans l'épilogue de *Crime et Châtiment* sous le symbole « d'un fléau mortel, terrible, inouï, qui s'avance des fins fonds de l'Asie vers l'Europe »... Nous y lisons entre autres choses :

« Jamais, jamais les hommes ne s'étaient crus aussi intelligents et inébranlables dans leur vérité que les victimes de la contagion. Jamais ils n'avaient jugé aussi inébranlables leurs verdicts, leurs conclusions scientifiques, leurs convictions et leurs croyances morales. Des villages, des villes, des peuples entiers étaient contaminés et déliraient. Tous étaient affolés et ne se

comprenaient pas les uns les autres, chacun croyait que la vérité ne résidait qu'en lui seul et il était torturé à la vue des autres, il se frappait la poitrine, pleurait et se tordait les mains. Ils ne savaient qui juger, ni comment, ils ne pouvaient s'entendre sur ce qu'on doit juger bien ou mal. Ils ne savaient ni qui accuser, ni qui blanchir. Les hommes se tuaient les uns les autres avec une haine démente. Ils se jetaient les uns sur les autres par armées entières, mais les armées, une fois en campagne, commençaient à se déchirer, les rangs se défaisaient, les guerriers se jetaient les uns sur les autres, se heurtaient de la pointe ou du tranchant de leurs armes, se mordaient, se mangeaient les uns les autres.

« Dans les villes on sonnait le tocsin tout le jour : tous étaient convoqués, mais par qui et pourquoi, nul ne le savait et tous étaient dans l'angoisse. On délaissa les métiers les plus ordinaires, car chacun proposait ses pensées, ses corrections, et ils ne pouvaient s'entendre ; on délaissa l'agriculture... Sur toute la terre ne purent se sauver que quelques hommes ; c'étaient des purs, des élus, prédestinés à inaugurer une nouvelle race humaine et une nouvelle vie, à renouveler et à purifier la terre, mais personne nulle part n'avait vu ces hommes, personne n'avait entendu leurs paroles ou leurs voix. »

C'est ainsi que Raskolnikov, sauvé, « désormais convalescent », se remémore son délire récent. Mais les symboles dont rêve son âme reflètent dans une projection fantastique ce qui le faisait délirer tout haut peu auparavant, son affirmation de lui comme surhomme dans une autarchie – qu'il serait plus exact de nommer autarchie¹ – de la pensée et de la volonté, de l'arbitraire solitaire transformant le monde entier en objet malléable livré au sujet unique de la connaissance magique. Face à de semblables dispositions spirituelles engendrant des surgeons empoisonnés,

1. *Autarkeia* : autosuffisance ; *autarkhia* : souveraineté absolue de la pensée coupée de l'unité (N.d.É.).

Dostoïevski s'avance en champion d'une philosophie qu'il juge lui-même « réaliste », ou plutôt « réaliste dans un sens supérieur ». Quelle est donc la nature de ce réalisme dont il prend la défense ?

2

Ce réalisme repose non sur la connaissance théorique, avec sa perpétuelle confrontation du sujet et de l'objet, mais sur un acte de volonté et de foi qui correspond à peu près au « *transcende te ipsum* ² » augustinien ; pour signifier cet acte Dostoïevski a choisi le mot de « pénétration », c'est-à-dire de vision intuitive, d'intuition spirituelle ; il utilise ce mot presque comme un *terminus technicus* exprimant « l'identification de soi et de l'autre », le « *sich in eins setzen* ». La pénétration est une sorte de *transcensus* du sujet, un de ses états autorisant la perception d'autrui non comme objet, mais comme un autre sujet. Ce n'est pas une expansion périphérique des frontières de la conscience individuelle, mais une sorte de déplacement au sein de ses centres habituels de coordination ; pareille possibilité de mutation ne se dévoile que dans une expérience intérieure, à savoir dans l'expérience d'un amour authentique pour l'homme, qui se trouve être connaissance, car elle coïncide avec une foi absolue dans la réalité de l'être aimé, et dans l'expérience du don de soi et du détachement de la personne envers elle-même éprouvés dans le pathos même de l'amour. Le symbole de cette pénétration est renfermé dans l'affirmation absolue, par toute la volonté et par toute la faculté de compréhension de l'existence d'autrui dans le « tu es ». Pour peu que se réalise cette affirmation de l'existence

2. « Sors des limites de ton propre moi. » (N.d.É.)

d'autrui avec une plénitude dans laquelle et à travers laquelle tout le contenu de ma propre existence s'efface et s'épuise (*exinanitio, kénôsis*), l'existence d'autrui cesse de m'être étrangère et le « toi » devient pour moi une autre désignation de mon « moi ». « Tu es » ne signifie plus « tu es connu par moi comme étant », mais « ton existence est vécue par moi comme la mienne, par ton existence je me connais moi-même comme étant ». *Es, ergo sum*³. L'altruisme en tant que forme de morale n'absorbe naturellement pas l'intégralité de cette expérience intérieure : elle s'opère dans les profondeurs d'une conscience mystiquement émue et toute morale s'avère à son égard un phénomène secondaire.

Sentant profondément que pareille pénétration est hors de la sphère cognitive, Dostoïevski se manifeste comme le champion opiniâtre de la vie comme principe instinctivement créateur et comme le héraut de sa supériorité sur le principe rationnel. À une époque où, comme ce fut le cas en Grèce au temps des sophistes, on voyait commencer à dominer une façon de pensée posant comme simplement relatives toutes les valeurs à la foire des opinions, Dostoïevski, à la différence de Tolstoï, n'a pas suivi le chemin de Socrate en quête d'une norme du bien qui coïnciderait avec la connaissance juste, mais, semblable aux anciens auteurs tragiques de la Grèce, il resta fidèle à l'esprit de Dionysos. Il ne se laissa pas séduire par la pensée optimiste qu'on peut enseigner le bien par des preuves et qu'une juste connaissance des choses, par elle-même, rend l'homme bon. Il répétait, comme ensorcelé par Dionysos : « Recherchez l'extase et le transport, baisez la terre, ouvrez les yeux et ressentez que chacun est responsable de tout et pour tous et par la joie de cette extase et de cette découverte vous vous sauverez ; en vérité, c'est ainsi seulement que vous vous guérirez. »

3. Tu es, donc je suis. (N.d.É.)

Le réalisme, compris au sens qui a été développé ci-dessus est avant tout une activité de la volonté, une structure qualitative de sa tension (*tonos*) dans laquelle cependant il y a une façon de connaissance. Puisque la bonne volonté se connaît immédiatement, elle porte en elle la connaissance absolue que nous nommons foi. La foi est le signe d'une volonté saine ; ses racines terrestres sont dans le principe élémentaire créateur de la vie ; son mouvement, son attraction sont infaillibles comme l'instinct.

Paissant sous la garde des Fins bien-aimées
 Nous allons à elles, tremblants,
 Et, sous leurs soleils invisibles,
 Nous fleurissons dans les ténèbres ⁴.

Le réalisme de Dostoïevski était sa foi, qu'il avait acquise en perdant son « âme » – son *moi*. Sa pénétration à l'intérieur du *moi* d'autrui, son expérience du *moi* d'autrui comme un monde original, illimité et souverain, contenait en elle le postulat d'un Dieu comme réalité plus réelle que toutes les substances ontologiques à chacune desquelles il disait de toute sa volonté et de toute sa raison : « tu es ». Et cette même pénétration dans le *moi* d'autrui en tant qu'acte d'amour aspirant à l'unité de tous les hommes (« Que tous soient un », Jean, XVII, 21) et capable de provoquer la mort en duel, pour guérir l'homme du venin vipérin du principe d'individuation – la même révélation qui apporte la terreur et la compréhension inspirée du fait que « chacun est coupable de tout et pour tous » – contient en elle le postulat du Christ qui accomplit une victoire expiatoire sur la loi de la division et la malédiction de la solitude, sur le monde qui gît dans le péché et la mort.

4. V. Ivanov cite – sans le nommer – son poème « Les Dons éternels » dont il fournit une traduction pour l'édition allemande.

En effet sans l'*ens realissimum*, sans le Sauveur, tous les efforts de la personne pour s'évader de sa solitude métaphysique seraient vains dans leur principe. Il en va autrement. Bien que mon effort soit impuissant, ma « pénétration » relative, bien que la flèche de mon désir ne s'enfonçe pas à fond dans la cible, mon élan ne ment pas et ne se trompe pas.

*Und was die innere Stimme spricht
Das täuscht die hoffende Seele nicht*⁵

« Crois à ce que ton cœur te dira », répétait Dostoïevski avec conviction à la suite de Schiller ; la flamme du cœur est un « gage du ciel ». Gage de quoi ? Le gage de la possibilité de voir intégralement justifiés ces élans ardents de la volonté humaine pour s'affranchir des chaînes du péché originel qui l'empêchent dans les liens de la séparation avec Dieu et avec les hommes et qui aspire nostalgiquement à l'union universelle en Dieu. Ainsi donc l'homme peut renfermer Dieu en lui. Ou mon cœur ment ou le Dieu-Homme est la vérité. Lui seul garantit la réalité de mon réalisme, la réalité de mon action et accomplit le premier ce que je conçois confusément comme essentiel en moi et hors de moi.

Il était impossible, avec pour prémisse un pareil réalisme dans la perception et l'expérience du moi d'autrui, de raisonner autrement que Dostoïevski qui affirmait que les hommes, ces enfants de Dieu, doivent en vérité s'exterminer les uns les autres et eux-mêmes s'ils ne connaissent pas un Père unique dans le ciel et, dans leur société fraternelle, le Dieu-Homme qu'est le Christ. Alors en vérité tout le réalisme fondé sur le « tu es » s'effondre et se convertit en un nihilisme « solipsiste » final qui le contredit. Car si après la tentative de pénétration dans le moi d'autrui je ne trouve pas en moi la foi en Dieu, c'est que l'expérience de l'amour m'a trompé – elle ne possédait pas cette

5. Ce que dit la voix intérieure/ne trompe pas l'âme qui espère, Schiller (N.d.É.).

connaissance fondamentale qui devait m'ouvrir l'existence véridique. À l'évidence ce n'était pas un véritable amour ; lorsque je disais à mon prochain : « tu es », je pensais dans mon cœur : « en vérité, tu n'es pas ». Je me croyais en droit de m'exclamer : « ton existence est vécue par moi comme la mienne » ; mais comme je n'osais pas ajouter : « et c'est par ton existence que je me trouve de nouveau être », la première partie de mon affirmation était une vaine illusion, car elle se limitait à proclamer que nous étions tous deux suspendus dans un espace vide, spectres également dépourvus d'existence. L'arc tendu de la volonté qui décoche la flèche de mon amour dans le moi d'autrui avait vainement empenné la flèche qui, une fois son cercle accompli, revenait encore et toujours me transpercer après avoir parcouru un espace où rien n'est plus réel que moi – que moi, ombre d'un rêve. Alors mon amour se mue en haine – car l'amour ne peut exister que dans l'être alors que la haine s'embrace dans le non-être. Peu m'importe qui je hais : des ombres semblables à moi, des frères que je garde en moi au lieu de me voir confirmer et sauver par eux au sein de l'être, ou bien moi-même à travers eux, qui sont fantômes de mon rêve. En tout cas je peux faire avec eux ce que je veux, car le rêveur a les mains libres – je peux, si je le préfère, finir ce mauvais rêve en me tuant et en tuant avec moi tout le monde contenu par moi.

À ce que pense Dostoïevski, l'athéisme, érigé en norme pratique de la vie sociale, conduit, pour commencer, à la dégénérescence et à la mutilation puis au dépérissement final du sens moral. La moralité non fondée sur la religion révèle tôt ou tard son incapacité d'affirmer la nature absolue et autonome de ses valeurs. Dans « La légende du Grand Inquisiteur » nous est représenté un degré de perversité morale où ni la dignité ni la liberté de l'homme ne se voient reconnues : les plus intelligents et les plus audacieux de ceux qui se croient les bienfaiteurs d'une humanité qu'ils méprisent profondément et qui se targuent en secret de leur abnégation, maintiennent sous leur tyrannie illimitée le troupeau humain qu'ils ont trompé et de ce fait soulagé et auquel ils assurent la nourriture et les voluptés de la chair. Au

terme de ce procès vient « l'anthropophagie ». La foi en Dieu, selon ce mode de pensée, est pareille à une réserve d'or dont la présence garantit la valeur d'une personne : si le fonds se dissipe, la personne est dévaluée. Certaines personnes plus nobles ne supportent pas semblable dévaluation confirmée par le *consensus omnium* ⁶ ; elles deviennent folles ou, à demi folles, cherchent refuge dans le suicide où elles voient le seul acte dignes d'elles. C'est ainsi qu'agit le jeune auteur de la *Lettre d'un suicidé*, imaginé par Dostoïevski, qui explique sa décision par une protestation contre la « nature ».

4

De la sorte, le choix entre le oui et le non, l'affirmation ou la négation de l'existence personnelle et transcendante de Dieu deviennent réellement pour Dostoïevski une alternative, un « être ou ne pas être ». L'être sera-t-il donné à la personne et à l'âme immortelle, au bien, à l'humanité, à Celui qui mystiquement contient tout en lui et unifie tout dans le concept de Dieu-Homme ? Car pour notre penseur ce sont des conséquences obligées de la foi dans le Dieu vivant – ou bien le Christ serait mort en vain ? Ainsi donc ce sera ou bien la justification chrétienne – la seule possible – de la vie et de la souffrance, de l'homme et de Dieu lui-même, ou bien la révolte métaphysique, l'effondrement dans le démoniaque, la chute aveugle dans l'abîme, où le non-être, dans une souffrance effroyable, essaie d'engendrer l'être et engloutit les spectres enfantés par lui. Car l'âme humaine, aussitôt qu'elle désespère de Dieu, tend inéluctablement vers le chaos ; tout ce qui est

6. L'accord donné par tous (N.d.É.).

défiguré et effrayant l'enchanter et dans les profondeurs cachées de Sodome elle se laisse attirer par le sourire d'une beauté qui prétend rivaliser avec celle de la Madone. La question de la foi devient au sens propre la question du salut de l'âme : seule la souffrance rédemptrice et salvatrice peut encore sauver d'un suicide mystique la substance ontologique de l'homme, sa vocation divine.

Ce carrefour où le choix décisif guette l'homme, Tolstoï aussi s'y est arrêté, dans le doute et le trouble. Mais ce qui comptait pour lui psychologiquement, c'était de sauver la valeur de chaque homme en particulier devant le sentiment de satiété et de dégoût de la vie qui le menaçait, et cela grâce à une morale eudémoniste – ce qui lui fut donné dans les limites mêmes qu'il s'était marquées, puisque, compte tenu de son *taedium vitae*⁷ croissant, il était quasiment prêt au salut au sens bouddhiste de ce mot (et il ne cherchait aucun autre sens dans la religion). Partant de l'expérience de la profonde satisfaction qui succède à un acte moralement droit, Tolstoï indique les trois conditions dont l'exécution donnera à l'homme une paix perpétuelle avec lui-même et avec Dieu, avec ses frères et avec la nature. « Je suis ; mon existence est fondée sur la droiture en tant que vérité et la droiture en tant que justice, sur les normes de la connaissance et la volonté de ma conscience qui se trouvent en un tel rapport d'harmonie mutuelle que tout ce que la conscience exige est toujours confirmé par la connaissance, que la vérité et le bien sont en définitive des concepts identiques. Mon existence devient une existence véridique si l'accord de cette harmonie n'est troublé par rien dans ma conscience et suffit à définir toutes les manifestations de ma personne dans la vie ; je conçois le principe de cette harmonie en moi comme un souffle de Dieu, ce qui m'assure de Son existence, indépendante de la mienne, mais conditionnant et définissant la mienne ; en moi le principe divin est toujours immortel. » Ce mode de raisonne-

7. Dégoût de vivre, désenchantement devant la vie (N.d.É.).

ment était propre à Tolstoï dans sa recherche du *summum bonum* ⁸. Ce mode de pensée rassurant était inconnu à notre poète tragiquement inspiré et, par parenthèse, il ne put jamais satisfaire jusqu'au bout Tolstoï lui-même. Dans sa recension du roman *Anna Karénine*, dont le héros emprunte cette voie et se retrouve heureux d'être enfin convaincu de l'existence de Dieu, Dostoïevski exprime un doute et se demande s'il s'agit bien là de foi.

La philosophie religieuse de Dostoïevski ne sort pas d'un long processus de maturation ; elle ne s'efforce pas d'atteindre des buts marqués d'avance, comme le ferait une cognition cohérente parvenant à travers un enchaînement de maillons logiques à ses conclusions définitives. Chez Dostoïevski on voit naître de profonds conflits spirituels d'où, en très puissant dialecticien, il extrait un matériau très riche pour des tragédies de l'esprit où la révolte métaphysique se manifeste sous diverses formes. Or ces antithèses à la stature grandiose disparaissent aussitôt, car non seulement elles n'effacent pas la connaissance acquise et déjà imprimée dans l'âme, mais elles l'amplifient et l'approfondissent. La croissance spirituelle de cet homme passionné n'est pas le fruit d'une croissance progressive ; sa vie spirituelle atteste le même catastrophisme qui, dans ses œuvres, manifeste leur tragique immanent. Peut-être qu'au moment où il était sur l'échafaud et regardait dans les yeux la mort qui le dévisageait fixement il s'est opéré en lui une mutation spirituelle soudaine et définitive, une sorte de mort bienheureuse suivie aussitôt et contre toute attente de la grâce accordée à l'enveloppe corporelle de la victime. Les années de bagne et d'exil, vécus dans l'humilité et le détachement par l'ancien révolté incroyant qui s'était plongé avec un amour forcené dans la lecture de l'Évangile et avait partagé sans murmurer le châtimeut expiatoire des criminels de droit commun, furent comme les langes qui enserraient l'homme nouveau-né, garantissaient sa dépersonnalisation

8. Bien suprême (N.d.É.).

extérieure et l'affranchissement envers toute suffisance orgueilleuse dont il avait besoin pour être pleinement renouvelé.

Pendant ces minutes d'attente de la mort sur l'échafaud (que l'écrivain se rappelle plus tard dans *L'Idiot*) sa personne intérieure devança la mort et, franchissant sa porte, se sentit vivante, plus vivante qu'elle n'avait jamais été (concentrée en un acte unique de la volonté afin de ne rien perdre d'une force vitale dont elle ignorait tout jusque-là). La personnalité avait été violemment arrachée à l'existence phénoménale antérieure et ressentait pour la première fois le sérieux essentiel de l'existence sous le voile glissant de cette apparence des choses dont sont tissées les limites de l'esprit incarné. Cet instant, comme une sage-femme (car ce n'est qu'en images qu'on peut décrire ce genre d'état), arracha à ses gîtes aveugles le *moi* intérieur qui somnolait dans les profondeurs utérines de l'âme, mais le laissa dans sa vie terrestre comme uni au sein maternel par un cordon ombilical : car une naissance définitive aurait signifié la mort. À la vérité, la vie sauvegardée fut une vie insolite, semblable à l'agonie philosophique célébrée par Platon ; dans ses manifestations supérieures elle s'élevait au-dessus des vagues de la vie agitée de notre monde et nous emmenait vers un élément plus spirituel qui nous était étranger.

Le centre de la conscience semble dès lors différent chez Dostoïevski de ce qu'il est chez les autres hommes. Il a conservé en lui l'homme extérieur et même cet homme extérieur n'apparaît nullement à l'observateur comme purifié de ses obscures passions originelles. Mais toute l'œuvre du pénétrant écrivain répond dès lors aux injonctions de l'homme intérieur, qui est rené spirituellement – dans sa philosophie tout ce qui est transcendant pour nous s'est parfois mué en une sorte d'immanence, cependant que le donné immédiat intérieur se voyait transféré sur une autre sphère. Car la personne se trouvait dédoublée en une personne empirique, extérieure, et en une autre plus élevée, plus libre, métaphysiquement plus substantielle. D'ordinaire chez les mystiques cette opération s'accompagne d'un épuisement complet ou d'une profonde purification et d'une transfor-

mation de l'homme extérieur. Mais cette œuvre de sainteté ne fut pas la mission providentielle de l'artiste prophète.

Laissant vivre à son gré celui de ses doubles qui était tourné vers le monde extérieur, il s'adonna à la multiplication de ses autres doubles sous les masques multiformes de son *moi* désormais dégagé de toute figure particulière, de son *moi* universellement humain et propre à adopter toute figure. Car le *moi* intérieur, en se délivrant totalement de l'homme extérieur, ne peut pas se sentir distinct du *moi* universel avec tout son contenu et il ne voit dans les formes infinies de l'individuation que des images et des conditions diverses de son abaissement et de sa soumission à la loi de l'existence individuelle. Les mots « rien d'humain ne m'est étranger » ne sont réellement vrais que lorsqu'un nouveau *moi* est né en moi, dégagé de tout ce qui est étroitement humain.

De là toutes les découvertes ultérieures de Dostoïevski sur le mal de la solitude spirituelle et sur le miracle de l'union avec un autre moi, union qui naît du dépérissement de la personne et de sa restauration dans la conscience d'une communion ; sur la réelle unité de l'homme et sur le fait que chacun est coupable du péché d'autrui et que chacun participe aux fruits d'une sainteté qu'il ignore ; sur le mystère éleusinien de la Terre, maternellement pieuse et initiée à la mort et à la résurrection, sur cette union dévote avec l'« antique mère » que l'on doit contracter « pour l'éternité ⁹ » (encore une citation de Schiller !) ; au « contact avec des autres mondes » et sur « leurs semences que Dieu a semées sur la terre » ; sur la grâce ontologique que suppose la joie de vivre et sur l'inférieure souffrance de ceux qui sont incapables d'aimer et bien d'autres choses – toutes ces communications, ces exhortations, ces prophéties parfois énigmatiques ne sont que des tentatives pour annoncer au monde, ne serait-ce que par allusions confuses, le gouffre qui un jour s'est ouvert devant lui dans une expérience intérieure catastrophique et qui

9. « *Mit ihr gläubig zu stiftendem ewigen Bunde* », dans l'original de Schiller (N.d.É.).

de temps en temps se rappelait à lui dans les anticipations bienheureuses d'une « harmonie universelle », signes avant-coureurs indubitables des crises d'épilepsie, de ce mal sacré dont parlait l'Antiquité, qui avait le pouvoir d'effacer dans la conscience les frontières entre nos expériences du réalisme et de l'idéalisme et de transformer pour un instant le monde que nous nous représentons comme extérieur en notre monde intérieur, tandis que celui-ci devient extérieur et étranger comme une bizarre et lointaine représentation théâtrale.

5

C'est ainsi que l'expérience intérieure enseigna à Dostoïevski cette distinction entre le caractère empirique de l'homme et son caractère métaphysique, que Schopenhauer avait décrit en suivant les traces de Kant. C'est elle qui sous-tend les propos de Dostoïevski sur la nature du crime. Cette distinction contenait des postulats logiques, indispensables à l'explorateur de « toutes les profondeurs de l'âme humaine ¹⁰ ». Dans la représentation artistique des caractères cette distinction est menée avec une netteté telle qu'on n'en rencontre pas chez les autres artistes et elle confère un relief de clair-obscur effrayant, dantesque, et une acuité de pénétration exceptionnelle aux tableaux de la vie spirituelle dans les romans de Dostoïevski.

Chaque vie humaine est représentée par lui comme un unique événement qui se déploie simultanément sur trois plans différents. L'énorme complexité du pragmatisme de la fabula-

10. « En étant totalement réaliste trouver l'homme dans l'homme... On me nomme psychologue : c'est faux, je suis simplement réaliste au sens supérieur, c'est-à-dire que je représente toutes les profondeurs de l'âme humaine », Carnets de Dostoïevski (V. I.).

tion, la complexité de l'intrigue et du développement de l'action servent en quelque sorte de base matérielle pour une complexité encore plus grande sur le plan psychologique. C'est sur ces deux plans inférieurs que se dévoile tout l'aspect labyrinthique de la vie et toute l'ingéniosité du hasard qui semble souvent s'être abouché avec des esprits qui observent l'action du haut de leur sphère métaphysique ; alors, même dans les actions extérieures agencées d'avance, on voit se manifester toute la fluidité du caractère empirique. Sur le plan supérieur, métaphysique, il n'y a plus aucune complexité, plus aucune convention acquise d'avance : on y trouve la simplicité ultime, conclusive, dépouillée de la dernière ou, si l'on préfère, de la première décision, car le temps y semble arrêté, toute action semble remonter vers cette décision ou, plus exactement, en découler. Il nous est alors donné de risquer un regard dans la sphère secrète de l'âme humaine ou bien, pour employer les mots de Dostoïevski, dans son cœur, le champ où véritablement Dieu et le diable se rencontrent pour un duel ou un jugement. C'est ici que l'homme rend un jugement pour le monde entier et choisit l'existence, c'est-à-dire l'existence en Dieu ou le Néant, c'est-à-dire la fuite loin de Dieu dans le non-être. Toute la tragédie des deux plans inférieurs apporte seulement des matériaux de construction et des symboles pour révéler la tragédie supérieure de l'engagement final d'un esprit fait à l'image de Dieu comme acte de sa volonté et seulement de sa volonté.

La vie extérieure, les troubles de l'âme, les errements, les mascarades, les tromperies et les erreurs volontaires ne servent à Dostoïevski que pour guetter à travers eux l'unique et décisive parole de toute personne : « que Ta volonté soit faite » ou bien « que soit faite ma volonté, contraire à la Tienne ». C'est pourquoi toute l'enquête compliquée et exhaustive de ce juge métaphysique et de ce procureur céleste n'est conduite que dans un seul but : fonder la teneur d'un acte de la volonté dans une action empirique. Et les conclusions de cette poursuite diffèrent parfois des résultats de l'enquête menée sur la faute terrestre. C'est ainsi que dans *Les Frères Karamazov* le principal coupable

qui nous est présenté n'est pas le meurtrier – enfant illégitime et serviteur qui, par envie et désir de vengeance, renonce à sa volonté et se livre à celle de son frère et maître, qu'il hait assurément, mais qui lui est consubstantiel. Il prête une oreille complaisante à la décision qu'Ivan lui souffle à peine, et la met à exécution avec une inflexible cruauté. C'est son tentateur, Ivan – dont l'âme avare et égoïste ne peut ni accepter Dieu ni renoncer à Lui ; il demeure au pouvoir de forces obscures et trahit Dieu à cause de la débilité de sa volonté dont l'impuissance ne relève pas d'un raisonnement humain. Mais c'est son affaire secrète, son face-à-face avec Dieu ; quant à la rétribution ouvertement décernée par le tribunal divin, elle atteint Dimitri au prix de l'erreur judiciaire de paysans incultes qui « sont restés sur leurs positions et ont perdu notre pauvre Mitia », parricide supposé. Bien sûr, il a souhaité la mort de son père. Quel rapport établir entre ce souhait passager et les catégories de la volonté intelligible ? Son âme suppliciée ne chante-t-elle pas « Oui » et « Amen » au Créateur des mondes ? Toutefois une partie de son *moi* veut autrement et limite par sa résistance chaotique la volonté initiale du *moi* intégral qui est une volonté pour Dieu, c'est-à-dire une volonté de Dieu, volonté du Fils pour le Père et du Père pour le Fils. Cette partie passionnée de l'être intérieur de Dimitri doit être purifiée par la souffrance, car souffre tout ce qui se sépare de la source première de l'existence. Ainsi l'aveuglement apparent des humains est une arme de la divine providence et le châtement devient une grâce.

Ici nous touchons à l'essence de la tragédie qui marque les œuvres où la vie humaine se découvre et se voit définir dans sa teneur intérieure ultime. La tragédie, en dernière analyse, tout comme le mysticisme authentique, n'est possible que sur fond de profond réalisme philosophique. La lutte tragique ne peut avoir lieu qu'entre des réalités indubitables, actuelles. Pareilles réalités sont pour notre « réaliste au sens le plus élevé » (ce qui veut manifestement dire « au sens mystique »), outre l'existence de Dieu, les mondes multiples des essences nouménales aux-

quelles les personnes humaines appartiennent au sens le plus fort de ce mot. La tragédie se joue entre Dieu et l'âme humaine, se réfléchit dans son incarnation, se répète, doublée ou triplée, dans les relations entre les réalités des âmes humaines. Et que ce soit par haine primitive envers Dieu, par orgueil ou par l'aveuglement d'une connaissance humaine détachée de Dieu ou, enfin, par suite d'un obscurcissement de l'âme étreinte par des passions sauvages : la tragédie de la vie n'en finit pas de s'embrasser, on voit de nouveaux flamboyer la lutte entre le principe divin dans la créature et la force du « prince de ce monde » au cours de laquelle l'homme, « dans son élan obscur », tombe comme Dimitri dans une déchirante contradiction avec lui-même dans ce qu'il a de plus élevé et de meilleur, ou devient victime de l'existence comme l'Idiot qui perçoit le monde comme une harmonie parfaite et un apaisement en Dieu, mais aussitôt se précipite vers l'incarnation complète et la participation effective à la vie et à la souffrance, alors qu'il est incapable de comprendre la loi de l'existence et de s'y plier.

6

Le sens de la nature chez Dostoïevski nous permet de mesurer et de vérifier son réalisme mystique. Fuyant paradoxalement la coutume invétérée des poètes et le rituel délicieusement complaisant qui consiste pour eux à orner leurs inventions de descriptions de la nature, il semble s'être imposé le vœu de ne pas « espionner vainement la nature » selon le mot de Fet. Il semble juger incongru de redire à sa façon, d'interpréter « humainement, trop humainement » la vie secrète de la nature, de se refléter en elle ou de la refléter dans le miroir d'un esprit qui se serait séparé d'elle. Tout ce dont il aurait eu envie, c'est de se pencher

sur elle et de l'embrasser avec une humilité d'enfant. C'est très rarement qu'il se permet de mentionner la nature, et toujours dans l'intention de rappeler, à des moments nécessaires et solennels, son symbolisme immuable. Ainsi, dans l'épilogue de *Crime et Châtiment*, il peint en passant les steppes à nomades pour opposer définitivement aux errements d'une personne humaine tourmentée, qui poursuit des fantômes avec une fureur vaine et suicidaire, l'Asie, impersonnelle et paisible, premier berceau de l'humanité, avec ses pâturages où, jusqu'à nos jours, paissent les troupeaux d'Abraham. Ainsi, dans un moment immense de contenu et sacré dans la vie d'Aliocha, le poète nous fait contempler avec lui le ciel étoilé. Ainsi, un jour, au-dessus d'une obscure ruelle de Pétersbourg, s'allume doucement une petite étoile tandis que tout en bas se débat une petite fille traquée et désemparée, pareille à une étoile filante tombée du ciel. Ainsi, toujours dans *Le Songe d'un homme ridicule*, « la mer d'émeraude, caressante » baise le rivage « avec un amour évident, visible, presque conscient ». Ainsi encore de l'agitation chaotique du parc automnal sur la scène du meurtre de Chatov.

Mais Dostoïevski n'est pas le peintre des phénomènes extérieurs et des figures en général : il cherche à imprimer le visage intérieur des hommes et, de la Nature, il voudrait ne nous révéler que l'âme. Or la Nature n'a pas une psychologie changeante et mouvante comme l'homme et c'est seulement à l'idéaliste qu'elle peut apparaître sous ce rapport anthropomorphique. Son âme n'est pas la modalité d'émotions superficielles, mais la substantialité des profondeurs mystiques. Dans les révélations du starets Zosime se lèvent pour un instant les voiles qui dissimulent cette vie mystérieuse ; de même l'idiote Maria Timofeïevna, dans *Les Démons*, déploie devant nous, avec son langage enfantin, à travers les symboles de sa vision, des vérités informulées :

« Selon moi, dis-je, Dieu et la nature, c'est la même chose. — “Voyez-vous cela !” s'écrièrent-ils tous. La supérieure se mit à rire, dit je ne sais quoi à voix basse à la dame, puis m'appela auprès d'elle et me parla gentiment ; la dame, elle, me donna un

ruban rose. Veux-tu que je te le montre ? Le moine se mit à me faire tout un sermon, si doucement, si humblement et aussi avec tant d'intelligence sans doute, que je restai là à l'écouter. "As-tu compris ?" me demanda-t-il. — "Non, répondis-je, je n'ai rien compris et laissez-moi tranquille." Et, depuis lors, ils me laissèrent tranquille, Chatouchka. Vers le même temps une vieille femme (elle faisait pénitence au couvent pour avoir prophétisé) me chuchota au sortir de l'église : "La Mère de Dieu, qu'est-ce, selon toi ? — La Mère est l'espérance du genre humain, répondis-je. — Oui, c'est bien ainsi, dit-elle. La Mère de Dieu est notre mère à tous, la Terre humide, et cette vérité contient une grande joie pour les hommes. Et chaque souffrance terrestre, chaque larme terrestre est pour nous une joie ; et quand tu auras trempé la terre de tes larmes jusqu'à un pied de profondeur, tout ne sera plus que joie pour toi et plus jamais, plus jamais tu ne connaîtras la souffrance, ainsi qu'il a été prédit." Mon cœur conserva cette parole. Depuis, chaque fois que je me mets à prier et me prosterne, j'embrasse la terre, je l'embrasse et je pleure. Et voici ce que je te dirai, Chatouchka : il n'y a rien de mauvais dans ces larmes, et même si tu ne souffres pas, elles couleront uniquement de joie. Elles couleront d'elles-mêmes ; c'est comme je te le dis. J'allais quelquefois sur les bords du lac : notre monastère était d'un côté, de l'autre se dressait notre montagne pointue, c'est ainsi qu'on l'appelait. Je montais sur cette montagne, je me tournais face à l'Orient, je tombais à terre, et je pleurais, je pleurais, et je ne me souvenais plus de rien alors, je ne savais plus rien. Je me levais ensuite, je me retournais et je voyais le soleil qui se couchait, immense, splendide, glorieux. Aimes-tu à regarder le soleil, Chatouchka ? C'est si beau et si triste !... Je me retournais de nouveau vers l'Orient, et l'ombre de notre montagne courait sur le lac, rapide comme une flèche, étroite et longue, jusqu'à l'île qui se trouvait sur le lac ; et cette île de pierre, elle la coupait exactement en deux ; et aussitôt qu'elle l'avait coupée en deux, le soleil disparaissait et tout s'éteignait. Alors je me sentais toute triste, alors la mémoire

me revenait soudain et j'avais peur de l'obscurité, Chatouchka. Mais ce que je pleurais surtout, c'était mon enfant ^{11...} »

Dostoïevski laisse à dessein au babil obscur de l'idiote toute sa signification ambiguë, tentation pour les oreilles pharisiennes, alors que le sens authentique de ses paroles est loin du panthéisme qui semble y être proclamé ; sa formule philosophique sonne ici comme le souvenir naïf d'une phrase savante lue ou entendue par hasard et, bien sûr, mal comprise. Comment autrement le poète aurait-il pu faire allusion au fait qu'elle sait ne faire qu'un avec la Nature ; que la Nature, comme elle, attend son Fiancé céleste désiré, que par sa bouche c'est notre Mère la Terre humide qui nous parle du seul objet d'espérance : ce beau soleil visible est l'annonciateur du Christ, Soleil sans déclin, et qu'Il viendra la revêtir de ses vêtements lumineux. Quoique inconsciemment, elle voit avec clairvoyance le mystère chrétien dans la liturgie éternelle de la Nature : la Montagne pointue avec son ombre qui tranche l'île de pierre est pareille au Golgotha ; le soleil est semblable à l'Agneau de Dieu. Le petit enfant qu'elle pleure est pure imagination ; mais sans rêve ni tristesse à propos d'un petit enfant, le portrait de cette femme qui défaille dans l'attente de son fiancé, de son Sauveur bien-aimé, serait incomplet.

Point ne veux de maison neuve,
Je resterai ici cloîtrée,
Pour y vivre et faire mon salut
Et prier pour toi le Bon Dieu.

Ces paroles de chanson sont peut-être ce que Dostoïevski a dit de plus tendre sur l'attente profonde de la créature, sur les tréfonds les plus secrets de la Terre-Mère, sur son humble espérance. D'après la légende du monastère de Diveïevo à Sarov, la Mère de Dieu y est venue et y a dessiné le tracé de sa sainte

11. Dostoïevski, *Les Démons*, I^{re} partie, chap. 4, traduction de B. de Schloezer, Bibliothèque de la Pléiade, p. 153-154 (N.d.T.).

VIATCHESLAV IVANOV

demeure pour les temps futurs. C'est de même que, dans l'hymne homérique, Déméter, mère tant éprouvée, après avoir longtemps erré sur terre, parvint aux environs d'Éleusis et s'enferma dans l'enceinte sacrée.

Le réalisme mystique de Dostoïevski, enraciné dans de très antiques représentations sur la Terre-Mère toujours vivante, se déploie en une interprétation mythologique de la vie de l'univers.

Le principe tragique définissant les relations entre Dieu et l'humanité s'étend, au-delà de la sphère de l'humanité, sur toute créature soumise à l'homme et trouve une correspondance dans la vie spirituelle cachée de la Nature, conçue comme une substance vivante qui dépend de l'engagement ultime de l'homme et qui, à sa façon, ressent cette dépendance. La Terre-Mère, qui finalement représente toute la Nature et que notre poète vénère particulièrement, se voit impliquée dans tout le cycle des passions divino-humaines. L'homme est coupable devant la Terre d'une faute qu'il aggrave par sa nature pécheresse ; mais par sa sainteté il participe à la Rédemption de la Terre qui lui est promise à la fin des temps par sa transfiguration dans le Christ. Nous parlerons plus amplement de cela plus loin, en méditant sur Dostoïevski créateur de mythes.

DEUXIÈME PARTIE

Mythologoumena

Par leur structure interne les romans de Dostoïevski sont des tragédies sous un vêtement épique, mais leur noyau caché, leur ultime fin artistique est le dévoilement d'événements suprasensibles, métaphysiques, que l'artiste ne peut représenter et que nous ne pouvons saisir que dans le torrent d'actions extérieures et d'épreuves personnelles qui les incarnent dans la vie de l'homme comme dans celle de l'humanité. Le propre de Dostoïevski est de percevoir la vie comme un drame qui se déroule dans la vie personnelle et dans les destinées du monde entre Dieu et le *moi* le plus secret de l'homme sous la couverture d'événements, dont l'aspect pragmatique nous est empiriquement accessible, et d'expériences affectant l'âme ; il en résulte un symbolisme immanent d'épopée-tragédie, ce « réalisme au sens le plus élevé ¹ » dont parle Dostoïevski et que nous nommons « symbolisme réaliste ». En art, le symbolisme réaliste élève celui qui perçoit l'œuvre d'art *a realibus ad realiora*², du plan réel inférieur et d'une essence ontologique inférieure à une réalité plus réelle. Mais dans le processus créateur, dans un mouvement inverse de celui de la perception, l'artiste descend de l'intuition préalable

1. Cf. note 10, p. 62.

2. Du réel au plus réel (N.d.T.).

de la réalité supérieure à son incarnation dans une réalité inférieure – *a realioribus ad realia* ³.

S'il en est ainsi, pour saisir pleinement cette épopée-tragédie, il est nécessaire de découvrir dans ses profondeurs l'existence cachée d'un noyau – épique par sa forme, tragique par son antinomisme interne – dans lequel est originellement concentrée toute l'énergie symbolique de l'ensemble et tout son « réalisme élevé », c'est-à-dire l'intuition d'une réalité suprasensible et de l'événement qui s'y déroule et qui a déterminé la trame épique de l'action dans le monde sensible. La désignation de *mythe* ⁴ convient à ce noyau de représentation symbolique de la vie.

Nous définissons le mythe comme un jugement synthétique dans lequel le sujet-symbole se voit affecter un prédicat verbal. Dans l'histoire antique des religions tel est le type de l'archémythe, expression verbale d'une représentation fondamentale qui définit également les formes primitives du rite. Car le rite doit réfléchir et renforcer magiquement l'action mentionnée dans le prédicat, à moins qu'elle ne la détourne par une riposte magique. Ce n'est que par la suite que le rite enfante un mythologème somptueux, généralement étiologique, c'est-à-dire destiné à expliquer une réalité culturelle déjà donnée. Exemples d'arché-mythes : « le soleil naît », « le soleil meurt », « le dieu entre dans l'homme », « le ciel féconde par la pluie la terre son épouse ». Est-ce que jusqu'à nos jours pareils jugements synthétiques ne fournissent pas le contenu de toute communication poétique ? Car dans la langue de la poésie tous les jugements sont synthétiques, d'où leur charmante fraîcheur, leur naïveté, la vie intérieure spontanée dont ils regorgent et dont la découverte nous surprend lorsqu'elle porte sur les manifestations les plus familières.

3. Du plus réel au réel (N.d.T.).

4. Voir p. 98-101 (N.d.É.).

La brise rafraîchit l'ardeur du ciel
Et le myrte immobile et le laurier si fier⁵...

Si le symbole, c'est-à-dire n'importe quel objet de pure contemplation poétique, est enrichi par un prédicat verbal, il acquiert vie et mouvement ; le symbolisme inconscient, propre à toute poésie authentique, se transforme en quelque sorte en une mythogenèse⁶.

5. V. Ivanov cite ici la traduction en vers, par le poète Joukovski (1783-1852) de la fameuse *Mignon* de Goethe (N.d.É.).

6. « L'acte premier du culte, qui se mue en rite par suite d'une répétition constante et transmissible de génération en génération, affirme par son symbolisme immédiat une représentation extraite de la vie émotionnelle, qui finit par s'imposer à elle et dont on peut qualifier l'expression verbale d'arché-mythe. L'arché-mythe, détaché de l'émotion et de l'action, à la distinction du mythologème ultérieur, est simple et bref : l'aspect pragmatique n'y est pas encore développé et n'en obscurcit pas l'essence. L'arché-mythe exprime – et épuise – une très antique vision sous la forme d'un jugement synthétique qui a pour sujet le nom d'une divinité ou d'un élément concret du monde sensible animée par la pensée animiste et perçue comme un *daimon* (génie. N.d.T.), tandis que le prédicat est un verbe d'action ou d'état affecté à cet être "démonique". En représentant le sujet de l'arché-mythe comme jugement, sous la forme d'une figure réalisant ou subissant une action et, de ce fait, en introduisant un principe de mouvement dans le regard que pose l'homme sur le monde multiforme des êtres qui l'entourent, c'est le prédicat verbal qui constitue le noyau du futur récit mythique. En sa qualité de synthétique, le jugement de l'arché-mythe, en devenant objet de connaissance, suscite un sentiment d'étonnement par la brusquerie avec laquelle il dévoile le rapport entre le sujet et l'action et il peut incliner l'homme antique à la réflexion ou lui faire l'effet d'un mystère... Tous ces arché-mythes sont vécus et réalisés plus qu'ils ne sont figurés dans un rite. Mais le rite est plus résistant que les représentations intellectuelles : il dure, tandis que l'énergie exigée par la recréation vivante de l'arché-mythe dans la conscience faiblit progressivement et ses traits, originellement éclatants et majestueux dans leur simplicité, se ternissent et se morcellent peu à peu... Vient alors le temps d'un rapport timidement curieux envers le rite qui est de moins en moins limpide, de plus en plus compliqué par des rajouts extérieurs, par une tendance au syncrétisme et à l'assimilation, par la multiplication des procédés magiques, par la création de nouvelles épithètes pour invoquer ou nommer la divinité. Pour répondre à la question de savoir d'où vient le rite et pourquoi il est ce qu'il est, et fonder ainsi son antiquité et son authenticité, on élabore

Le symbolisme authentiquement réaliste, fondé sur une intuition de la réalité la plus élevée, acquiert ce principe de vie et de mouvement (le verbe du mythe) dans l'intuition même, comme la compréhension du principe dynamique d'une essence intelligible, comme la contemplation de sa forme actuelle ou bien, ce qui revient au même, comme la contemplation de son efficacité et de son activité cosmiques.

Plus est vif chez le poète le sentiment des *realiora in realioribus* ⁷, la sensibilité au pathos dont retentissent les mots de Goethe : « Tout ce qui passe n'est que figure », plus il touche naturellement et se marie naturellement avec les archétypes imaginaires d'une pensée qui vit toujours dans la mémoire obscure du mythe antique ⁸.

Et inversement – plus l'idée poétique est profondément enracinée dans le terroir natif du mythe, plus elle nous apparaît consistante et intérieurement véridique, encore chargée de sa puissance magnétique, et les mots de Goethe « le vrai est trouvé depuis longtemps » conservent leur pleine signification en ce qui concerne la vérité poétique.

une narration étimologique. Développant poétiquement et symboliquement l'arché-mythe avec un esprit de suite inflexible... cette narration reproduit le rite dans la projection idéale d'un mythologème ou d'un récit historique idéalisé. Voilà pourquoi on peut parler en général de la logique de l'arché-mythe et de l'absence d'arbitraire dans la création du mythe.» Cf. V. Ivanov, *Dionysos et le prédionysisme*, Bakou, 1923, p. 263-264 (V. I.).

7. Du plus réel à l'intérieur du réel (N.d.T.).

8. Le monde antique s'est conservé jusqu'à nos jours – il vit dans les « sujets itinérants » (celui, par exemple, qui a transformé la saga d'Oreste en tragédie d'Hamlet). Des particules de mythe s'enflamment soudain devant nous (Cf. le motif du Tapis de Pourpre dans *L'Argent* d'Émile Zola, dans lequel Wilamowitz, dans son *Hercule*, voit une réminiscence de l'*Agamemnon* d'Eschyle) ; jusqu'à nos jours le mythe définit des compositions poétiques tout entières, comme on le voit chez Ibsen (N.d.É.).

I

La fiancée ensorcelée

1

Il semble que Dostoïevski ait justement en vue le mythe tel qu'on l'a défini plus haut lorsque, à propos de son travail sur *Les Démons*, il parle « d'idée artistique » obtenue par un « élan poétique » et de toute la difficulté qu'il y a à l'enfermer dans les procédés de la représentation poétique ¹.

Que l'idée soit par excellence la vision d'une action supra-réelle qui est cachée sous la houle des événements extérieurs, mais leur donne un sens, c'est ce qui ressort des déclarations de Dostoïevski sur son « quasi »-idéalisme qui est pour lui, comme nous l'avons vu, un « réalisme au sens le plus élevé ».

« J'ai des conceptions toutes différentes, moi, sur la réalité et le réalisme, que nos réalistes et nos critiques. Mon idéalisme est plus réel que le leur. Seigneur ! Si l'on racontait d'une manière sensée ce que nous avons tous vécu, nous autres Russes, dans notre développement spirituel au cours des dix dernières années, des réalistes ne s'écrieraient-ils pas que c'est pure fantaisie ? Or c'est du réalisme de la meilleure eau, du vrai ! C'est justement le vrai réalisme, tandis que chez eux il ne va pas loin...

1. Lettre à Strakhov du 23 avril 1871 (V. I.).

Avec leur réalisme on n'expliquera jamais le centième des faits réels, qui se sont réellement produits. Tandis que nous, avec notre idéalisme, nous avons été jusqu'à prophétiser des faits, même. Ça s'est vu ². »

Ainsi le sens intérieur de l'événement est saisi par celui qui, sous son mouvement, discerne le cours d'autres événements, purement réels. Cela exige une pénétration particulière de l'essence des volontés supra-individuelles et de leur rapport à la volonté de chaque personne distincte. Les personnages d'un drame réel, intérieur, sont bien des hommes, mais ce ne sont pas tant des personnes empiriquement révélées dans une action extérieure que les porteurs d'une volonté communautaire qui se réalise dans leur action. Cette action les co-définit et est définie par eux. Sur le plan historique ils se présentent à nous à la fois comme des êtres distincts et comme les organes d'une espèce d'âme collective, même s'ils ne prennent conscience que confusément – ou pas du tout – de leur lien concret avec le tout supra-personnel – personnel malgré tout à sa façon – à la sphère duquel ils ressortissent. Comment ce lien est-il possible, quels sont ces porteurs, quelle est la nature de cette volonté communautaire ?

Pour Dostoïevski la personne est antinomique. D'un côté, par sa constitution interne, elle est une ; pour autant qu'elle soit contradictoire, complexe et déchirée, elle doit en dernière analyse s'engager clairement et réaliser son destin. Par ailleurs, la personne n'est pas une essence enfermée en elle-même. Et son unité lui est conférée par le fait qu'une unité supérieure se réalise en elle par une voie particulière, unique – et c'est dans sa fusion avec cette unité supérieure que la personne puise les forces indispensables pour son existence individuelle. Sacrés sont les liens qui unissent la personne à son tout et la font participer à l'existence

2. Lettre à A. Maïkov du 11 décembre 1868. Les derniers mots renferment une allusion à l'étonnante confirmation apportée à la représentation du crime et du criminel dans *Crime et Châtiment* : *La Gazette des tribunaux* de 1866, date de publication du roman, décrit un meurtre avec des détails à première vue fortuits qui correspondent au récit de Dostoïevski (V. I.).

vraie ; car l'existence authentique a pour propriété de s'ouvrir, tout comme l'Un se déploie dans le multiple. Inversement, mortelle est la tentative de l'homme qui veut arbitrairement se couper de son tout enraciné dans les lois de l'existence ; le châtement en est la sécession démoniaque. Ainsi donc la personne est simultanément séparée des autres personnes et inconcevablement unie à elles toutes ; ses frontières sont indéfinissables et mystérieuses.

« Essayez donc de faire le partage, essayez de définir où s'achève votre personne et où commence une autre ! Définissez la chose scientifiquement ! C'est à quoi la science s'affaire. Le socialisme s'appuie justement sur la science. Dans le christianisme cette question même est impensable. (Tableau de la solution chrétienne.) Où sont les chances de l'une et l'autre solution ? Un souffle neuf va souffler, soudain ³... »

Dostoïevski sent manifestement que l'esprit du christianisme exclut notre définition négative de la personne (« moi » et « pas moi », « mien » et « pas mien ») et exige qu'elle s'engage positivement. Mais il ne s'agit pas ici d'un *transcensus* de l'âme qui rendrait positive la conscience de soi négative : ce qui nous importe ici, c'est le fondement ontologique. Dans « L'héritage de Zosime » il nous est indiqué que l'humanité n'a pas encore dépassé le « stade de solitude » et que c'est justement de nos jours que se manifeste de façon particulièrement menaçante le risque d'une solitude qui est dans son genre un « suicide » ; lorsque viendra la fin de cette période, tous prendront conscience et rejeteront ce que leur éclatement d'aujourd'hui a de contre-nature ; tous seront surpris d'avoir si longtemps vécu dans les ténèbres sans même soupçonner la lumière, c'est alors que « paraîtra dans le ciel le signe du Fils de l'Homme » autrement dit que le mystère du Christ sera dévoilé aux yeux de tous les hommes ⁴.

3. Carnets (V. I.).

4. Il est facile de reconnaître l'influence de Dostoïevski sur les fameuses *Conférences* de son jeune ami Vladimir Soloviev consacrées à la Divino-humanité et au devenir historique de l'humanité conçu comme marche vers l'unité concrète avec le corps mystique du Christ (V. I.).

L'écrivain voit s'embraser sous ses yeux une découverte encore vierge : chaque homme est toute l'humanité et toute l'humanité est un seul homme, un unique Adam.

Si la personne n'est possible qu'en relation avec l'être, si seule sa participation à une unité personnelle supérieure constitue, dans chaque individu distinct, le fondement ontologique susceptible de lui offrir une barrière salvatrice face à l'individuation absolue, nous sommes en droit de conclure à l'existence, entre les deux sphères – celle de l'homme universel et de l'individu humain – d'une série de degrés, d'unités syncrétiques qui renvoient au tout comme les sept « Églises », les « flambeaux » ou les « Anges » de l'Apocalypse de saint Jean renvoient à l'unique Église de Dieu. Par ailleurs, la force qui lutte contre la totale unité en Dieu, qui pousse l'homme au suicide spirituel, à la sécession, et qui aspire à enfermer les âmes dans une communion fictive – à l'image de l'atroce tour de Babel – ne parvient cependant pas à une vraie unité intérieure. Elle demeure sous le signe démoniaque de Légion ; de cela nous parlerons plus tard.

2

Partant, il n'est pas étonnant que le peuple, aux yeux de Dostoïevski, soit une personne, non pas une réalité mentale synthétique, mais une substance autonome, vivante et une : si elle est multiple à sa périphérie, elle possède le sanctuaire intérieur d'une conscience unique et universelle, d'une volonté unique et universelle. Il faut recourir à la Bible pour comprendre concrètement ce concept, car toute l'historiosophie et toute l'eschatologie biblique reposent sur la représentation des peuples comme personnes et comme anges ⁵.

5. Dostoïevski veut fonder ses réflexions au sujet du peuple sur l'enseignement de l'Église, ce qui est particulièrement clair dans son dernier

On peut distinguer deux principes dans l'unité métaphysique d'un peuple : un principe féminin, relevant de l'âme et visant à l'achèvement, et un principe masculin, relevant de l'esprit et agent d'initiatives. Le premier croît au sein de la Mère commune, de la Terre vivante (Âme du Monde) conçue comme réalité mystique ; le second correspond approximativement dans la personnalité du peuple à l'*hegemonikon* de Platon et, dans la langue de l'Apocalypse, on pourrait le désigner comme simple ange. L'engagement libre et intelligible pour ou contre Dieu constitue, nous l'avons vu, le noyau de la tragédie personnelle de chaque homme et il est l'objet authentique de l'esprit du peuple dans la sphère qui est propre à ce dernier ; il fait son choix pour le peuple entier, décide de son destin historique ; mais il ne faut pas pour autant oublier que cette décision est un acte immanent de la volonté de ce peuple. Il peut s'affirmer lui-même en lui-même, en se fermant au Logos divin, mais il peut aussi renoncer à son *moi* égoïste et apporter à la terre, par l'intermédiaire d'hommes choisis à cet effet, la nouvelle de sa volonté porteuse de Dieu, de sa volonté « théophore » ; et seul cet aspect du *moi* du peuple peut le rendre universel. Mais le processus historique peut voir se réaliser une troisième voie, une sorte de relégation de l'Ange du Peuple, une sorte d'hésitation temporaire ou d'affaiblissement du principe masculin : cet état est aussitôt mis à profit par les forces du Mal qui cherchent à créer leur âme qui est Légion, une âme collective de révoltés contre Dieu, à conquérir la domination spirituelle du peuple, à séduire son âme et à le contraindre à une démence aveugle.

Dostoïevski croyait du peuple russe qu'il était un « peuple théophore ». De toute évidence, le peuple théophore n'est pas le peuple empirique, encore que ce dernier constitue son corps terrestre ; le peuple théophore n'est au fond ni un concept ethnographique ni un concept politique, il n'est qu'un des flambeaux

ouvrage, mais il ne distingue pas avec assez de précision les concepts de peuple et d'Église, ce qui, malgré tous ses efforts pour rester fidèle au principe « œcuménique », l'égare dans le nationalisme religieux (V. I.).

du candélabre de l'Église mystique brûlant devant le « Trône du Verbe ». Les principes de la nation et de l'État n'acquièrent leur sens et leur illumination que comme vases renfermant un esprit théophore. Quand bien même les voiles de cet Esprit sembleraient ou même seraient pécheurs, malades, en voie de décomposition, l'Esprit souffle où il veut. Le peuple théophore est un flambeau vivant de l'Église et une sorte d'ange ; mais aussi longtemps que l'histoire universelle n'est pas achevée, l'ange est libre de ses voies et si sa fidélité s'ébranle, il voit peser sur lui la menace apocalyptique : « J'éloignerai ton flambeau de sa place, je te rejetterai de Ma bouche. » C'est pourquoi on ne peut rien savoir avec certitude sur la Russie, « on ne peut que croire en la Russie » comme l'a dit Tiouttchev, proche de Dostoïevski dans ce type de représentations. Dostoïevski lui-même croyait tout simplement en la Russie et il croyait, dans l'esprit chrétien d'Espérance, au salut futur par la Grâce qu'il se représentait comme un règne du Christ sur la Rous, et il disait : « Que cela advienne, advienne ⁶ ! »

Dostoïevski, qui aborde l'idée d'une communion théophore dans *Crime et Châtiment*, l'idée de l'Éternel féminin dans *L'Idiot*, (comme auparavant dans son récit *L'Hôtesse*), analyse les causes de la possession de la Russie par les génies de l'athéisme et de la rébellion et parvient de ce fait à des visions authentiquement prophétiques concernant le lien mystérieux de ces substances. Et lorsque ces visions s'embrasèrent violemment, le roman qui jusque-là semblait mal agencé et mort-né, s'éclaira d'une lumière aveuglante ; dans un « élan poétique » Dostoïevski se mit à retoucher l'ouvrage commencé, cherchant, et désespérant de révéler et d'incarner « l'idée » qui venait de se dévoiler devant lui dans toute son énormité. Il croyait voir de ses yeux la Légion démoniaque évincer de sa sphère d'influence sur l'âme et la vie extérieure du peuple le principe masculin qui régit secrètement l'existence du peuple, tandis que le principe féminin, l'Âme et

6. Cf. *L'Idée russe*, II, 335-338 (V. I.).

la Terre russe, gémissait et languissait dans l'attente de son promis, de son fiancé, du héros christique, théophore ; elle pouvait toujours déraisonner, captive, abandonnée, mais elle saurait toujours reconnaître le félon et l'usurpateur sous les traits du désiré si longtemps attendu, elle le démasquerait, elle le maudirait. Le mythe était trouvé.

3

Dostoïevski voulait montrer dans *Les Démons* que l'Éternel féminin, sous la forme de l'Âme russe souffre de la violence et de la contrainte des « démons » qui de tout temps luttent dans le peuple avec le Christ pour s'emparer du principe masculin de la conscience nationale ⁷. Il voulait montrer que les démons, en la personne de l'Âme russe, offensent la Mère de Dieu même (d'où l'épisode symbolique de la profanation de l'icône vénérée), bien qu'ils ne puissent atteindre ses vêtements les plus invisibles (*cf.* le symbole du revêtement d'argent intact sur l'icône de la Vierge dans la maison de la Boiteuse assassinée). En imaginant de fonder son roman sur le symbolisme des corrélations entre l'Âme de la Terre, le moi humain, audacieux et novateur, et les forces du Mal, Dostoïevski devait naturellement se retourner vers un mythe déjà fourni par la poésie universelle et dont le contenu symbolique était identique dans le *Faust* de Goethe ⁸ (qui, au demeurant, se propose d'autres buts et n'effleure pas l'idée de Rédemption).

7. « D'où sont sortis les nihilistes ? Mais de nulle part, ils ont toujours été avec nous, en nous, à nos côtés », *Les Démons*, Carnets (V. I.).

8. L'influence de Goethe sur Dostoïevski est déjà sensible dans une œuvre de jeunesse comme *Humiliés et Offensés* où les traits de Nelly ont pu être inspirés par la figure de Mignon (V. I.).

La Boiteuse a pris la place de Gretchen qui, d'après les révélations de la seconde partie de la tragédie, est identique, comme image de l'Éternel féminin, à Hélène et à la Terre-Mère ; Nicolas Stavroguine – Faust russe négatif – est négatif parce que l'amour en lui s'est éteint et qu'avec l'amour s'est aussi éteint cet insaisissable principe érotique, au sens platonicien, qui sauve Faust ; le rôle de Méphistophélès est joué par Pierre Verkhovenski qui, à tous les moments importants, se manifeste derrière Stavroguine avec toutes les simagrées de son prototype. Le rapport de Gretchen à la *Mater gloriosa* est le même que celui de la Boiteuse à la Mère de Dieu.

L'épouvante de la Boiteuse à la vue de Stavroguine apparaissant dans sa chambre est préfiguré par la scène de la folie de Marguerite dans sa prison. Ses rêves à propos d'un enfant sont presque les mêmes que les souvenirs délirants de la Gretchen de Goethe. La chansonnette de la Boiteuse que nous avons citée plus haut est la chanson de l'Âme russe, le symbole mystérieux de sa « clôture » monacale cachée. Elle prie pour le bien-aimé afin qu'il soit fidèle non tant à elle-même qu'à sa vocation théophore et elle l'attend patiemment, languissante, et faisant son salut – pour le sauver lui-même. Chez Goethe, Gretchen chante le vieux roi, jadis célèbre dans l'extrême Occident, dans l'*ultima Thule*, et sa coupe d'or solaire ; elle aussi adresse au bien-aimé absent un charme pour lui rappeler la fidélité et lui dire qu'elle attend son retour sous la forme d'un Soleil nouveau.

Celle qui chante une chanson sur la « clôture » mystérieuse d'amour n'est pas seulement un médium de la Terre-Mère (les spécialistes grecs des extases et transports l'auraient dite « possédée arrachée à la Terre », *katochos ek tés gês*), elle en est aussi le symbole ; dans le mythe elle représente l'Âme de la Terre sous l'aspect particulier de la Terre russe. C'est pourquoi elle a un petit miroir à la main : l'Âme du Monde ne cesse de se contempler dans la Nature. Ce n'est pas sans raison – sans causes pragmatiques déterminantes – qu'elle est la femme légitime du protagoniste, Nicolas Stavroguine. Ni que, tout en étant sa femme, elle demeure

vierge : le « Prince de ce Monde » règne sur l'Âme du Monde, mais ne peut pas réellement s'en emparer – tout comme le mari de la Samaritaine du Quatrième Évangile n'est pas celui qu'elle tient pour son sixième mari. La voyante, une fois remise de sa première terreur, donne opiniâtrement du « prince » à Stavroguine en lui opposant en même temps le Vrai Prince.

« Je dois donc être coupable envers *lui* de quelque chose de très grave – seulement je ne sais pas de quoi je suis coupable, c'est bien là mon malheur pour toujours. Chaque fois que je prie, je pense tout le temps à ma grande faute envers *lui*. »

Cet autre est le prince lumineux, le héros théophore sous la forme duquel notre voyante et folle en Christ attend le Roi de Gloire lui-même. Dès lors sa boiterie signifie une faute secrète de lutte contre Dieu – un manque originel d'intégrité ou d'infidélité ou une fidélité imparfaite, une sorte de résistance primordiale au fiancé qui l'a abandonnée comme Éros abandonne Psyché, fautive d'une sorte de péché originel de la nature face à l'Amour divin.

« Comment, vous n'êtes donc pas prince ?... J'attendais tout de ses ennemis, mais jamais pareille impudence ! Est-ce qu'il est vivant ? L'as-tu tué, oui ou non ? Avoue !... Dis, imposteur, as-tu touché beaucoup ? As-tu donné ton accord contre une grosse somme ?... Grichka Otrepiev, anathème ! » « Chouette aveugle », « hibou » et « mauvais acteur », « Grichka Otrepiev, maudit à sept conciles », vendeur du Christ et diable lui-même, qui s'est substitué (en le tuant peut-être, en tout cas en le trahissant) au « beau faucon » qui « par là-bas, derrière les montagnes, vit et vole et fixe le soleil » – tel est le « mauvais rêve » que fait la Boiteuse avant la venue de Stavroguine et qu'elle revit tout éveillée dans le délire. C'est avec une semblable lucidité prophétique que Gretchen reconnaît aussitôt la nature de Méphistophélès et l'esprit méphistophélique qui l'écarte de son bien-aimé.

Mais qui donc est Nicolas Stavroguine ? Le poète marque nettement sa haute vocation ; ce n'est pas par hasard qu'il porte le nom de la croix (*stavros* – croix). Il lui a été proposé une sorte d'onction royale. Il est le tsarévitch Ivan ; tous ceux qui l'approchent éprouvent son charme insolite, plus qu'humain. Sur lui a été répandue la grâce de saisir mystiquement les ultimes secrets de l'Âme du peuple et de son attente du théophore. Il initie Chatov et Kirillov aux premiers degrés du mystère du messianisme russe. Il sème dans leur âme un sens profond du Christ – et le doute le plus profond sur l'existence de Dieu. Mais c'est lui-même qui, en un moment décisif de son passé horrible et obscur pour nous, trahit le don sacré qui lui a été fait. Après la perte de sa foi en Dieu il s'adonne ouvertement au satanisme et converse avec Satan au cours de ses hallucinations. Il devient gratuitement son vassal et non son débiteur comme Faust. Il lui livre sa vie, promise au Christ, et se voit condamné à porter en lui son propre vide, jusqu'à anticiper de son vivant la « seconde mort », jusqu'à l'anéantissement final de sa personnalité dans un corps encore vivant. Spirituellement, il est mort depuis longtemps et ce qui reste de lui n'est qu'un beau masque séduisant.

Par son masque il est nécessaire aux forces du mal – il leur est nécessaire comme le vaisseau de leur volonté et le révélateur de leur action ; lui-même n'a plus du tout de volonté propre. Traître envers le Christ, il n'est pas non plus fidèle à Satan. Il doit se livrer à lui comme un masque pour séduire le monde par l'imposture, pour jouer le rôle du Faux Tsarévitch qui jettera dans le peuple les graines de la révolte – et il n'en trouve pas en lui-même la force. Il trahit la révolution, il trahit aussi la Russie (les symboles en sont l'adoption d'une citoyenneté étrangère et la renonciation à son épouse, la Boiteuse). Il trahit tout et tout un chacun et se pend comme Judas sans avoir rejoint sa tanière démoniaque dans une sinistre gorge de montagne. Mais sa trahison envers Satan ne le dépouille pas de son rôle passif de véhi-

cule malléable et de porteur de la volonté satanique (Marc, V, 9) qui, autour de lui et par lui, s'empare du troupeau des possédés⁹. Ils sont troupeau parce que le *moi* a été comme extirpé de chacun d'entre eux : leur *moi* vivant a été remplacé en eux par une volonté étrangère.

Seuls deux hommes remarquables par Stavroguine n'ont pas livré leur *moi* et se sont démarqués du troupeau : Kirillov et Chatov. Qu'ont-ils fait de leur *moi* ? Et le plus doué des disciples de Stavroguine n'aurait-il pas réussi, comme le disciple de Faust, à inventer une sorte d'homunculus ?

5

Kirillov, dans l'enfermement de son isolement personnel quasiment solipsiste, ne fait que boire du thé la nuit et méditer sur sa propre démesure ; dans son orgueil désertique, pareil à « l'ermite de l'esprit » de Nietzsche, il affirme sa liberté arbitraire – moins son indépendance extérieure sur laquelle il veille jalousement, que l'autonomie métaphysique à laquelle il aspire et qui fait de lui un lutteur contre Dieu ; mais sur lui tombe toutefois la scintillation d'une veilleuse devant l'image du Christ qu'il connaît et aime malgré tout. Pour Kirillov il n'existe aucune réalité supra-humaine au-delà de la représentation humaine de Dieu ; aussi juge-t-il logiquement inévitable que l'homme devienne Dieu. En effet, Jésus ne serait pas devenu Dieu s'il n'avait eu la foi en son Père céleste. Mais l'homme ne

9. La citation de l'Évangile selon saint Marc [En fait, Luc, VIII, 32-36. Erreur de V. Ivanov qui se corrige lui-même *infra*, p. 144 (N.d.T.).] sert d'épigraphe au roman de Dostoïevski. On y parle des démons qui après la guérison de l'homme possédé par Légion se jettent sur un troupeau de porcs. Sur le symbole de Légion voir *infra*, chapitre 1 de la 3^e partie, paragraphes 5 et 10 (V. I.).

pourra devenir Dieu qu'en dépassant « la peur douloureuse de la mort » à laquelle il donne le nom de Dieu. Pour sceller clairement et solennellement cette victoire, il faut accomplir le seul acte possible de désobéissance inconditionnelle : se tuer de l'extérieur, sans nécessité, sans violence, de son plein gré et en acceptant pleinement la vie. L'homme doit prendre place sur le trône vide de Dieu qu'a érigé la peur des hommes : c'est ce que pense ce mystique athée qui par sa folie annonce le rêve secret du nouvel Ixion – Nietzsche. Seul le Christ n'a pas eu peur de la mort, Kirillov n'en aura pas plus peur. Pour cela il lui faut gravir le Golgotha solitaire de sa démesure arbitraire, se tuer lui-même pour lui-même... Devenu fou dans l'orgueil désertique de son esprit, il accomplit son sacrifice anti-chrétique, son contre-Golgotha – c'est le Dieu fait homme à rebours – « homme-dieu » qui a voulu conserver sa personne et l'a assassinée, qui a perçu intuitivement la condition de fils, mais s'est targué de la fonder sur la négation de la paternité.

Par la mort terrible de ce penseur malade de Dieu, Dostoïevski a voulu montrer que l'athéisme dans une personnalité éveillée à la connaissance de soi ontologique se déforme en démente métaphysique. Si un homme spirituellement valable comme l'était Kirillov en vient à se persuader « qu'il doit croire qu'il ne croit pas en Dieu » (l'auteur ici doit se souvenir des affirmations maintes fois commentées de Bakounine sur l'incompatibilité de la foi en Dieu et de la liberté de l'homme), il se sent irrémédiablement attiré en même temps par l'autodivinisation et par l'autodestruction. Kirillov n'est pas égoïste ; il est noble, compatissant, heureux de rendre service ; il traite tout ce qui vit avec une sympathie affectueuse, il glorifie la vie, belle et contradictoire, avec l'enthousiasme d'un Héraclite ; il éprouve parfois des minutes d'indicible félicité dans la contemplation extatique de l'harmonie universelle. Seule l'horreur de la mort – « le vieux Dieu » – empoisonne selon lui la vie humaine et transforme les hommes en esclaves. Kirillov se jure d'accomplir l'exploit libérateur qu'il a conçu – tuer l'ancien Dieu – en se tuant lui-même et

il divise l'histoire universelle en deux époques : du gorille à l'anéantissement de Dieu et de celui-ci à la complète, manifeste, et « même physique » transformation de l'homme en « homme-dieu », car c'est ainsi qu'il convient de changer le symbole illusoire d'un « Dieu-homme ». Le sombre penseur n'appartient manifestement pas au troupeau des possédés et celui-ci n'a que faire de lui, il lui faut des meneurs d'un autre acabit – un Pierre Verkhovenski, par exemple, ou un Chigaliou qui, pour asseoir le bien-être universel sur le principe de l'égalité universelle, est prêt à arracher toutes les racines de la spiritualité supérieure et enjoint de trancher la tête à quiconque l'élève au-dessus du troupeau. Mais il est tout de même possédé – sa redoutable maladie est une haine primordiale de Dieu dans laquelle Dostoïevski voit la cause la plus profonde de l'offensive démoniaque qu'il décrit.

Chatov non plus n'a pas livré son moi à Légion ; il s'est même insurgé contre les Démons et c'est pourquoi il a été supplicié par eux. En lui aussi, toutefois, le poison contagieux continue à agir. Au mieux, il n'est que convalescent. À la question de savoir s'il croit à proprement parler en Dieu, tout en dissertant constamment sur le peuple-théophore, il bafouille, troublé : « Je veux croire, je croirai. » Il veut déverser son *moi* dans le *moi* du peuple et proclamer celui-ci *moi* christique. Il s'est écarté en vacillant du troupeau des possédés, mais vacille aussi dans sa foi populaire. Le mensonge de sa relation au Christ est qu'à travers Lui il n'a pas su voir le Père. Il s'est mis en tête – abusant, comme son mystagogue, des révélations lumineuses puisées aux sources empoisonnées de l'âme de Stavroguine – que le « Christ » russe est le peuple lui-même qui doit incarner dans son avenir messianique son principe spirituel et masculin pour proclamer, par la bouche de ce Messie imposteur : « Je suis l'époux. » En vérité le mystique Chatov ne fait pas de la divinité un attribut du peuple, ce qu'on lui reproche, mais il exalte le peuple jusqu'à la Divinité, comme il en convient lui-même. Le soufflet qu'il donne à Stavroguine est un trait essentiel :

l'hérétique châtié la félonie de son hérésiarque, car Stavroguine n'a pas voulu devenir le « christ » russe, il a trompé la foi de Chatov et a brisé sa vie. Néanmoins le mérite de ce « Chancelant ¹⁰ » est de s'être éloigné, ne serait-ce qu'en vacillant, du troupeau et d'avoir eu foi dans l'Âme de la Terre : c'est pourquoi l'innocente Maria Timofeievna est en termes amicaux avec lui. « Chatouchka » est illuminé – à travers son amour pour le vrai Christ, assurément obscur et faussé, mais enraciné dans le tuf populaire – par le reflet d'une sorte de candeur qui l'a caressé ; il agit comme le défenseur et le protecteur de l'Âme féminine, généreux, sachant tout lui pardonner, malgré son péché et son avilissement (ce qui est particulièrement net dans son attitude envers sa femme) et il meurt en martyr. Dès avant ses années de prison, Dostoïevski s'était mis à méditer sur la mission spirituelle du peuple russe ; par la suite il devait parler d'une « idée russe spécifique » que la Russie devait enfanter dans « d'affreuses souffrances » et il parlait de ses « douleurs » qui avaient déjà commencé. C'est à ces attentes que correspond l'énigme posée par l'œuvre de Dostoïevski : que signifie sur le plan spirituel le rêve intime de rachat et de Rédempteur qui hante la Terre russe ? Comment serait possible la venue de ce héros en Christ, de ce tsarévitch Ivan qui lui est promis dans ses rêves théophores, de ce sauveur qu'elle-même, qui attend le salut, est censée enfanter ? En d'autres termes : comment le « pays du sage vouloir et des œuvres sauvages » qui depuis les temps les plus anciens se dit saint et connaît sa pesante malédiction peut-il devenir vraiment la « Sainte Russie » ? Comment un peuple peut-il devenir Église ? Comment ce qui est impossible aux hommes devient-il possible à Dieu ? Dostoïevski se met à rêver de l'émissaire mystérieux du starets Zosime, de cet inspiré, d'un de ces « hommes purs et élus » promis dès *Crime et Châtiment*, initiateur d'une nouvelle race d'hommes et d'une vie nouvelle.

10. Le nom de *Chatov* évoque le verbe *chatat'sia* qui signifie chanceler, vaciller (N.d.T.).

II

La révolte contre la Terre-Mère

1

Le motif de Psyché, opprimée par les forces du Mal dans l'attente de son Libérateur préoccupait Dostoïevski dès avant son travail sur *Les Démons*. Mais pour lui ce n'avait jamais été un simple motif poétique : l'apôtre Paul avait bien déjà dit (Romains, VIII, 19-25) : « Toute la création attend en gémissant sa libération par les fils de Dieu. » En outre le problème en question avait selon Dostoïevski un rapport direct, immédiat, avec les destins de la Russie. Dans l'espoir de trouver une issue pour résoudre esthétiquement ce problème, il ébauche le plan de *L'Idiot* ; mais, alors qu'il mettait à exécution un projet aux amples perspectives, de nouvelles idées se présentèrent, des corrélatifs qu'il n'avait pas prévus ; un premier essai ne le satisfait cependant pas, car la réponse à la question de la possibilité d'un héros théophore, posée par le nouveau roman, s'avéra finalement négative.

Ce n'est que dans *Les Frères Karamazov* que Dostoïevski trouve la réponse : la mission du moine russe qui quitte son monastère sur ordre de ses maîtres spirituels et agit dans le monde ; ce moine est Aliocha qui entend cet appel et l'exécute. Mais cette œuvre si significative demeura inachevée et la dernière parole solennelle de l'auteur n'a pas été prononcée. Il est

tout de même important que la proximité sanctifiée d'Aliocha et le miracle secrètement accompli par son maître Zosime apportent la guérison à la fiancée boiteuse, tandis que la Boiteuse des *Démons* périt : Psyché a enfin trouvé son sauveur.

Malgré tout, dans ce roman auquel Dostoïevski s'était préparé avec dévotion, on voit l'allégorie et l'enseignement prédominer sur le mythe. Les temps forts de l'action sont une allégorie historique : la lutte impitoyable entre le père, représentant les classes naguère dominantes et désormais condamnées à mort et moralement gâtées, et les aînés de ses enfants ; le parricide, commis par celui des fils qui est socialement un paria, mais dicté et secrètement organisé par un fils savant, théoricien et meneur d'insurrection ; la faute imputée et l'expiation réelle du fils aîné, qui incarne les traits obscurs et lumineux du peuple ; et enfin, mais seulement après que l'ancien Mal a été écarté par la force, la germination encore presque insensible d'une force salutaire chez quelques élus dans les jeunes générations. Par ailleurs la vérité religieuse se fait entendre directement dans la dernière œuvre de Dostoïevski et se révèle dans son action presque miraculeuse sur l'existence ; sa lumière blanche qui perce à travers des voiles transparents luit devant nous sans se diffracter dans la sphère médiate des images et des mythes. Un tel changement dans la manière artistique distingue notablement la dernière période de la création dostoïevskienne de celle des *Démons* et de *L'Idiot* où le premier rôle revient aux éléments du mythe dont il va être maintenant question.

Ayant reconnu dans le mythologème ce que Dostoïevski désigne comme « idée artistique » des *Démons*, nous tâcherons d'appliquer la même méthode de travail à *L'Idiot*. D'abord nous attirerons l'attention sur une œuvre fondamentale qui sert d'étape intermédiaire à la composition de *L'Idiot*. En méditant sur le héros de *Crime et Châtiment*, Dostoïevski ressent déjà une incitation à représenter la véritable grandeur d'un homme humble et de bonne volonté au sens chrétien du terme ; en indiquant la possibilité et l'efficacité d'un héros positif dans notre vie, il veut crier à ses contemporains : « vous devez espérer ».

Ayant réprouvé toute unité de l'âme et de l'esprit humains, l'ayant rejetée, s'en étant détaché, et, par là même, dissocié de la Terre-Mère et intérieurement divisé, Raskolnikov, homme de réflexion et meurtrier, est sauvé par l'abnégation d'une humble âme féminine ; d'un autre côté, nous avons un martyr de la foi en l'homme comme unité spirituelle, le saint « idiot » Mychkine, qui aime la Terre plus que le souvenir immémorial d'une patrie située au-delà du monde, qui est venu sauver une âme féminine souillée et enchaînée – voilà les deux pôles d'un *même* projet artistique. À l'auto-affirmation luciférienne d'une personnalité qui cherche à conserver cupidement et à multiplier voracement ses richesses s'oppose l'abnégation et la magnanimité d'une âme qui n'a pas craint, selon le conseil évangélique, de se dissiper elle-même. D'une part, l'aliénation et le schisme, de l'autre, le lien à la Terre¹ et l'union avec les hommes ; d'une part, le rêve de sortir de la pauvreté et la soif de pouvoir et de richesse – de l'autre, le renoncement et le dépouillement (*kénôsis*), la force d'une richesse spirituelle trop fastueusement épanouie sous la grâce ; d'un côté, la lente ascension vers la lumière – de l'autre, la soudaine chute dans les ténèbres pareille à celle d'un météorite qui se détache d'un corps céleste et sombre dans un abîme à jamais ténébreux. Les motifs mythiques sont pareillement opposés dans ces deux romans antithétiques. Avant de nous tourner vers *L'Idiot*, regardons le mythe sur lequel repose *Crime et Châtiment*.

1. *Dass der Mensch zum Menschen werde,
Stift er einen ew'gen Bund
Gläubig mit der frommen Erde,
Seinem mütterlichen Grund.*

(Si l'homme veut devenir un homme, il doit conclure dans la foi une alliance éternelle avec la terre pieuse qui est son sein maternel.) Ces mots de *La Fête d'Éleusis* de Schiller expriment la vision philosophique fondamentale de Dimitri Karamazov – et de Dostoïevski lui-même (V. I.).

L'action de *Crime et Châtiment* se déroule à Pétersbourg. Le poète ne pouvait trouver espace scénique plus approprié à une tragédie de la célébration illusoire de soi-même et d'une révolte d'un seul contre tous, de l'homme contre le ciel et la terre. Il n'y a pas d'autre ville où le *genius loci* pourrait engendrer semblable fièvre de l'âme, des mirages et des rêveries aussi fantastiques et aussi abstraits à la fois. Pétersbourg, ville surgie des marécages par artifice et sorcellerie, contre la volonté de tous les éléments, Pétersbourg lui-même n'a-t-il pas l'air désincarné d'une pure invention, comme Dostoïevski le remarque dans *L'Adolescent* ? N'a-t-il pas avec l'essence de la Russie le même rapport que le mirage et l'illusion avec la réalité ou qu'un masque menteur avec un vrai visage ? La partie pétersbourgeoise de l'histoire russe n'est-elle pas l'époque du divorce le plus profond entre l'existence et l'apparence, l'époque d'une conscience fictive et illusoire – parce que sans racines dans le peuple – qui mettait à mort le sentiment vivant de la réalité de Dieu et du monde qu'engendre le lien organique de l'homme avec la Terre-Mère ?

C'est à peu près ce que pensaient les slavophiles – sur ce point ils sont d'accord avec Dostoïevski – et ils en restaient là : ils n'assumaient pas ces contradictions de l'esprit russe. Tandis que Dostoïevski les reconnaissait avec toute leur nécessité dialectique. Il aimait, comme Pouchkine, l'inhospitalière création du puissant magicien, de Pierre le Grand, dans tout ce qu'elle a de protéique, de mystérieux, de dangereux. Le serpent doit se tordre sous le sabot du cheval du Cavalier d'airain, place du Sénat (la révolution est le corrélat logique de l'œuvre de Pierre et l'anarchiste Raskolnikov appartient à l'engéance du serpent révolutionnaire) – mais comment, sans l'Empire, l'esprit russe aurait-il pu voir s'épanouir toute sa puissance spirituelle universelle ? Telles étaient les pensées de Pouchkine tandis qu'il créait *Le Cavalier d'airain* ; Dostoïevski croyait aveuglément son maître.

La dépendance du roman envers la nouvelle pétersbourgeoise de Pouchkine *La Dame de pique* a été relevée par les historiens de la littérature. Dostoïevski lui-même en souligne la profonde signification ; le caractère de son héros y concentre, selon lui, l'esprit de toute la période pétersbourgeoise. Il est indubitable que les deux œuvres se ressemblent en bien des points ; mais il ne s'agit pas d'une simple imitation ni du remaniement d'un motif littéraire. L'analogie repose sur l'identité d'un même archétype mythique ; les deux récits sont comme des variantes du même mythe.

Chez Pouchkine le jeune officier, l'ingénieur Hermann, roturier et pauvre, plébéien et parvenu parmi des amis bien nés et riches, et l'étudiant Raskolnikov, génial et affamé, appartiennent en substance à la même race, encore que Hermann soit un homme intégralement égoïste et ignorant l'amour, tandis que Raskolnikov aime sa mère et sa sœur, qui s'efforcent de l'aider de tout leur amour tendre et timide ; s'il se sent profondément offensé, c'est plus pour elles que pour lui-même. Les deux héros ont la même haine sociale, la même ambition personnelle, la même âme renfermée, impénétrable, qui transforme toutes les expériences de la vie en schémas abstraits, la même façon de dominer par une volonté de fer et une idée fixe leur nature passionnée, le même mélange quasiment pathologique de rêverie effrénée et de calcul glacé, le même scepticisme moral, la même pulsion inconsciente, magique, les poussaient à soumettre la réalité à leur propre dessein en effrayant les gens qui les entouraient par on ne sait quoi de terrible, de démoniaque. À ce que pensent ses camarades, Hermann, malgré sa vie modeste, austère, bien réglée, a sur la conscience « pour le moins trois crimes » et ils ne cessent de s'étonner de sa ressemblance avec Napoléon qui se dévoile souvent et brusquement ; les pensées de Raskolnikov sont attirées par Napoléon comme par un aimant ; il s'enthousiasme pour son audace, pour son art de franchir aisément la frontière entre le licite et le crime. Les destins des deux jeunes hommes sont également semblables ;

tous deux rencontrent – et c'est ici que se dévoile le mythe – une vieille femme à laquelle tous deux essaient d'extorquer les trésors sur lesquels elle veille ; tous deux sont coupables de la mort de la Parque et doivent encourir sa vengeance. Car la comtesse chenue de la nouvelle, qui est desséchée comme une momie et emporte avec elle dans la tombe la recette magique pour s'enrichir, jadis confiée par Saint-Germain, est la même créature immortelle qui apparaît dans le roman sous les traits d'une répugnante usurière.

Quel pouvoir fatal se cache sous ces deux masques redoutables ? Cette vengeresse s'élevant du cœur des ténèbres n'est-elle pas une des forces de la terre qui apportent le bien ou le mal et tiennent sous clef les richesses souterraines ? N'est-elle pas la messagère de la Terre-Mère qui s'insurge avec fureur contre les prétentions trop impudentes d'un orgueil ivre de songes, contre un caprice de la cupidité, contre la tentative audacieuse pour altérer par la violence les décrets de l'éternelle Thémis ? Sur le plan mythique il n'y a qu'une réponse : il s'agit d'un être chthonien. Et la version de Dostoïevski le montre clairement. Il décrit la révolte de l'homme contre la Terre-Mère, la colère de celle-ci et son apaisement par l'expiation qu'elle exige et qui lui est consentie.

3

La structure mythique de *Crime et Châtiment* se révèle de façon spécialement éclatante dans le simple énoncé du sujet du roman : à l'insu de l'auteur qui se borne à suivre la tradition populaire, ce dernier contient le noyau (ou « hypothèse ») de la tragédie eschylienne ; il est de ce fait significatif qu'on ait plus de facilité à exposer le contenu interne du roman en recourant au langage du théâtre antique qu'en se référant aux concepts de

la morale contemporaine, c'est-à-dire à la révolte de l'orgueil tourmenté d'un homme (*hubris*) contre les lois immémoriales de la Terre-Mère ; à la fatale folie (*atê*) du criminel ; à la colère de la Terre pour le sang versé ; à la purification rituelle du meurtrier par le baiser donné à la Terre en présence du peuple rassemblé pour juger le criminel (celui-ci, poursuivi par les Érinyes qui sont nées dans son âme et la terrorisent, ne se repent pas encore chrétiennement) ; à la reconnaissance de la voie droite qu'ouvre la souffrance (*pathei mathos*).

L'humble baiser renferme le sommet symbolique de toute l'action qui est comme éclairée par l'invisible mais majestueuse image de Gaïa. Il y a ici rupture entre elle et le fils orgueilleux de la Terre : il cherche la puissance surhumaine, se targue de s'élever d'autant plus qu'il s'est détaché de la totalité organique, unifiée, existentielle, du terroir maternel universellement nourricier où il puisait jusque-là les forces vivifiantes ; il rêve qu'il se nourrit de l'ivraie vénéneuse d'un désert obscur qui s'est formé en lui (« le désert croît, malheur à qui cache en lui un désert » – ce n'est rien moins que Nietzsche qui a dit cela !). Le héros de *Crime et Châtiment* est coupable devant la terre et se rachète par son repentir devant elle et elle, patiente et silencieuse, ouverte à tout, prenant sur elle la faute de Raskolnikov, elle semble consoler et reconforter le convalescent en lui montrant la pâture illimitée de ses steppes où on peut encore « boire un air patriarcal ».

Combien le destin de cet ambitieux raisonneur eût été différent s'il avait eu la sagesse du candide Brutus de la légende romaine : entendant de la bouche de l'oracle que le *summum imperium* reviendrait à celui des présents qui le premier donnerait un baiser à sa mère, il tomba au sol et y colla ses lèvres pieuses : « *Terram osculo contigit scilicet quod ea communis mater omnium mortalium esset*² » (Tite-Live, I, 56).

2. « Il baisa la terre, car elle est la mère commune de tous les mortels » (N.d.É.).

Crime et Châtiment est la première profonde révélation de Dostoïevski, la base de sa future conception du monde : c'est la découverte de la faute mystique commise par la personne qui s'enferme dans sa solitude et par là même se soustrait à l'unité du genre humain et au champ d'action de la loi morale. La formule de l'auto-affirmation de l'homme est l'isolement. L'isolement de Raskolnikov par suite d'une décision primitive de sa volonté libre, désormais dissociée de la totalité universelle, trouve son expression ultime dans le crime. Ce n'est pas le crime qui conduit à l'isolement, c'est l'inverse, car ce dernier engendre une tentative pour prendre conscience de la force et de l'autarcie de la personnalité isolée et, sur le plan des événements extérieurs, cette tentative se réalise sous la forme du crime.

Aucune action symbolique ne semble à Dostoïevski suffisamment éclatante pour rendre ce qu'il y a de spécifique, d'exceptionnel et, par là, de difficile à percevoir dans l'état d'âme d'un apostat qui, pareil à Caïn, écarte de lui Dieu et les hommes et s'effarouche devant tout ce qui vit. En acceptant une aumône qu'on lui tendait par mégarde et en jetant par la suite dans la Néva la menue monnaie d'argent, Raskolnikov savait que par là même il rompait son dernier lien avec les hommes. Dans le roman nous sommes en présence non d'un rebelle se repentant de son crime, mais de quelqu'un qui n'a pas su accomplir jusqu'au bout son orgueilleux exploit de solitaire, auquel il s'était engagé dans le fol espoir de démontrer ainsi la grandeur de son âme.

L'auteur souligne à dessein le caractère ambigu des actions de Raskolnikov : d'un côté, toutes les circonstances s'agencent de telle manière que chacune d'entre elles et l'ensemble le poussent, l'incitent, le forcent à commettre une action qui lui répugne, qui lui a été dictée par une voix inconnue et qu'il conçoit aussitôt comme une irrésistible malédiction. Tous ses doutes, toutes ses tentatives de résistance sont anéantis par des

circonstances fortuites et le conduisent inexorablement vers l'issue fatale et toute sa vie lui apparaît comme un torrent effréné s'élançant de toute sa puissance pesante dans un abîme tout proche. Par ailleurs, tout le monde qui environne Raskolnikov semble être un fruit de son imagination et celui qui, par hasard, lui souffle l'idée de tuer la vieille ne fait qu'exprimer tout haut ce qui sommeille, dissimulé, dans son subconscient. Il crée lui-même son monde ; il est le magicien de l'enfermement et peut à sa guise évoquer le monde enchanté de sa fiction ; mais il est en même temps prisonnier de son propre spectre. La guérison lui vient de Sonia ; elle n'exige qu'une chose de l'aimé : qu'il avoue la réalité de l'homme et de l'humanité en dehors de lui et qu'il confirme solennellement cette foi nouvelle qui lui est encore étrangère en se repentant devant tout le peuple³.

Nous avons ici l'enseignement le plus important que Dostoïevski doit à ses expériences intimes du temps de l'exil. Lorsque après ses années de Sibérie il raconte qu'il a connu le peuple russe à travers les humiliations et les offenses subies à ses côtés, qu'il a été jugé digne de s'unir à lui par la souffrance commune et que, dans le même temps, il a découvert l'Évangile, pareil aveu acquiert pour nous un double sens. Il ne s'agit pas ici seulement du rapprochement entre un « intellectuel déraciné » d'hier avec les représentants typiques (et même, nous

3. Cf. *Escarpelements. La crise de l'humanisme* : « Il est remarquable que notre auteur de *Crime et Châtiment*, dans sa solution du problème de la purification pour le sang répandu, coïncide avec l'antique Eschyle. Prendre sur ses épaules une croix qui semble offerte par Dieu lui-même, sortir sur la place publique, baiser la terre, tout avouer et se repentir devant tout le peuple – n'est-ce pas en substance la même chose que de quitter le trône à peine obtenu pour partir en humble pèlerin au sanctuaire de Phébus, puis de faire confirmer la purification intérieure que lui a imposée ce dernier par une décision unanime du saint aréopage ? Cette socialisation mystique de la conscience, cette proclamation de la communion comme valeur et énergie nouvelle inaccessible à tout homme pris séparément et élevée d'un degré au-dessus de la plus belle "humanité" de chacun ; cette vision du criminel comme paria nécessitant sa réintégration au tout – ce n'est assurément pas de l'humanisme. » (III, 381-382, V. I.)

assure l'auteur des *Souvenirs de la Maison des morts*, les plus doués et les plus forts) de l'âme populaire, avec le peuple au sens empirique du terme – ce pourquoi il aurait pu franchement se passer de l'Évangile – il s'agit de quelque chose de plus grand : pour Dostoïevski le peuple est le principe universel, pan-humain qui reçoit Dieu dans le péché et l'humiliation et s'oppose au principe de l'individu isolé dans sa lutte contre Dieu. Tout cela est confirmé par les réflexions ultérieures de Dostoïevski sur la nature supra-empirique du peuple dans lequel s'enracine pleinement la personne qui a su combattre sa solitude et s'est sentie membre du corps de l'univers. Le peuple chrétien, qui bâtit *spirituellement* l'Église, se voit pris comme unité organique, comme *âme* commune, et correspond dans un certain sens pour Dostoïevski avec la Terre en tant qu'entité mystique, si bien que le renégat et le rebelle lui semblent avoir péché non seulement contre l'Église, mais encore *contra naturam*.

5

La nouvelle du salut par une souffrance rédemptrice – la redécouverte de soi en Dieu par la victoire remportée sur une illusion d'autarcie – se voit couronner par l'apothéose et le culte de la souffrance. Dans la souffrance l'homme est réellement uni à toute l'humanité. Et, sur la croix du mauvais larron, il éprouve le mystère du contact avec le Christ. La signification sacramentelle et, par conséquent, la justification de la souffrance tiennent à ce que l'homme souffrant, sans en prendre conscience, souffre non seulement pour lui, mais pour les autres, que non seulement il se consacre par la souffrance, mais encore qu'il contribue à sauver également les autres, qu'il en soit ou non conscient. Même la vieille usurière, même un « pou », comme l'appelle Raskolnikov, rachète quelque chose du péché commun. En

revanche, il est vraiment coupable, le fou qui se croit l'instrument d'une justice qui lui demeure inaccessible ; il ne diminue pas, il augmente la souffrance du monde. Le meurtre de la vieille conduit Raskolnikov à assassiner également l'innocente et simplette Élisabeth. Celle qui sauve le meurtrier, celle qui lui enseigne le repentir, Sonia, l'humble de cœur, qui s'est prostituée pour empêcher ses parents, ses frères et sœurs de mourir de faim, est également une victime souffrant pour le péché d'autrui ; à la différence d'Élisabeth, elle est aussi une grande pécheresse, encore que ce soit pour le salut des autres, car c'est consciemment et avec présomption qu'elle prend sur elle non seulement les souffrances, mais les malédictions pesant sur le crime d'un autre. Chez le pécheur qui expie le péché par la souffrance, il y a un croisement antinomique de malédiction et de sanctification – à condition que l'amour ne se soit pas éteint en lui, à condition que, comme Svidrigaïlov, il ne soit pas incapable d'amour : car l'impossibilité d'aimer est déjà l'enfer, comme l'enseigne Zosime et celui qui est incapable d'amour se soustrait au lien qui unit tous les hommes dans la faute et la sanctification. L'exploit de la souffrance trouve sa digne expression dans le salut jusqu'à terre de Raskolnikov devant Sonia et du starets Zosime devant Dimitri. Voilà pourquoi le peuple russe accueille le « pauvre petit gars » – c'est ainsi qu'il désigne le criminel souffrant d'un juste châtement – avec une pieuse compassion.

Dostoïevski a horreur des théories modernes sur l'irresponsabilité du criminel : ces théories ôtent à l'homme sa liberté et sa noblesse, sa dignité divine. Non, le criminel doit et veut assumer une peine pour l'acte né d'un engagement de sa volonté libre. Il est injuste de le priver de la responsabilité qui l'ennoblit et de la peine qui le purifie et l'introduit dans une existence nouvelle. Seule est inacceptable la peine de mort qui interrompt par la violence le chemin de croix de son rachat, car elle répugne autant à Dieu qu'elle est inhumaine. Cependant, tout crime est non seulement le péché du criminel, mais un péché commun et collectif : nul n'est en droit de dire qu'il ne participe pas à la faute du coupable. Cette conviction de Dostoïevski

est enracinée dans les strates les plus profondes et les plus antiques de l'âme populaire.

Le repentir de Raskolnikov devant tout le peuple rappelle la confession d'Oreste dans Eschyle et l'attitude de Dostoïevski envers le problème de la non-responsabilité est proche de la conception de la faute dans l'*Œdipe* de Sophocle. Œdipe, unanimement acquitté par le tribunal des spécialistes de cette œuvre mystérieuse et encore mal déchiffrée de l'Antiquité, se condamne néanmoins lui-même. Pourquoi ? Il est placé devant un dilemme : se considérer comme le jouet, l'instrument aveugle du destin et, de ce fait, n'étant ni libre ni responsable, se convaincre de son irresponsabilité, ou bien, pour terribles qu'en soient les conséquences, et quoique cela contredise les circonstances extérieures, affirmer sa liberté et sa responsabilité et, par là même, se condamner. Il y a une grandeur morale incomparable dans le fait que l'homme qui a résolu l'énigme du sphinx et en a dissipé le sortilège par le mot d'« homme » est criminel en dépit de ce qu'il veut et de ce qu'il sait et se condamne lui-même au nom de l'homme. C'est résoudre au scandale de la raison la question posée à la raison par les inconcevables essences qui gouvernent les destinées humaines (selon les conceptions fatalistes de Sophocle et non d'Eschyle qui a une réponse directe quant à la malédiction tombée sur Œdipe) et transformer le mendiant aveugle qui, au nom de toute l'humanité, a résolu positivement la question de la nature divine de l'homme en un être égal aux dieux et en ami véritable des Euménides.

Pour Dostoïevski le criminel n'est pas Œdipe, mais il demeure néanmoins le bouc émissaire de l'Ancien Testament, le *pharmakos* des anciens Grecs. La volonté de beaucoup, orientée vers l'anéantissement d'une vieille femme répugnante, trouve son point d'appui dans le libre acquiescement de la volonté de Raskolnikov, malade de s'être rebellée contre le ciel et la terre. Dans *Les Frères Karamazov* Dostoïevski souligne avec une lucidité digne de Méphistophélès que les habitants de la ville, troublés par le meurtre du vieux Karamazov, désirent secrètement que son fils soit justement l'assassin. Ces allusions nous aident à

VIATCHESLAV IVANOV

découvrir le sens obscur du rêve affreux qui affecte Raskolnikov et à comprendre sa signification dans l'agencement général du roman. Raskolnikov rêve d'une misérable « haridelle » que frappe à mort une foule ivre, sauvagement moqueuse. Qui est responsable de cette cruauté forcenée ? Bien sûr, ce n'est pas seulement le maître du cheval qui fait le malin et divertit la foule, mais aussi chacun de ceux qui, dans leur folie déchaînée, multiplient une charge insupportable pour le cheval. Qui, dans le roman, rappelle cette obscure victime ? Est-ce seulement Sonia ? Non, ce sont encore son père, sa marâtre et aussi Élisabeth. Et pas seulement eux : c'est encore la vieille femme tuée, et avant tout l'assassin lui-même qui fut condamné – ou qui s'est condamné lui-même – à réaliser ce qui devait advenir par la volonté de tous. Dès *Crime et Châtiment* Dostoïevski, à son grand effroi, découvrit une vérité qu'il devait exprimer plus tard sous une forme dogmatique : celle de la faute de tous pour tout et pour tous. Cette terrible connaissance ouvre devant lui un nouvel abîme, terrifiant et aveuglant : il commence à comprendre que toute l'humanité n'est qu'Un Homme. « Que tous soient un » (Jean, XVII, 21).

III

L'homme venu d'ailleurs

1

Dans *Crime et Châtiment* Dostoïevski a montré quel était le principal critère pour discerner les voies du bien (c'est-à-dire de la reconnaissance pratique en tant que réalité spirituelle d'une unité en Dieu de toute l'humanité) de celles du mal (celles de la solitude intérieure, du libre arbitre fantomatique et du meurtre de Dieu); dans ses œuvres ultérieures il élargit et approfondit cette idée fondamentale, l'éclaire grâce à l'exemple de héros, de conceptions philosophiques, de destins divers, prédéterminés par cette dichotomie initiale.

En même temps une nouvelle tâche urgente lui apparaît : créer ou du moins ébaucher l'image d'un héros positif au sens qui a été préalablement établi, d'un homme incarnant dans la vie – en dépit de la loi de la vie, qui sépare et isole les hommes – le principe de communion et d'unité. Cherchant dans la littérature universelle l'archétype de l'homme de bonne volonté, Dostoïevski s'arrête avec une tendresse particulière sur l'œuvre immortelle de Cervantès.

Et, de fait, le type positif qu'il recherche devrait porter les traits d'une sainteté parfaite, transcendant de façon surnaturelle les limites de l'humanité (mais ce serait l'objet d'un mystère et non d'un drame réaliste sur l'existence), ou bien – en vertu de

son inadaptation et de son incommensurabilité avec l'humanité qui l'entoure, malgré la loi générale de la vie – devenir une figure tragi-comique. Telle est la première impulsion donnée à la création de *L'Idiot* : du point de vue de la généalogie littéraire, don Quichotte est assurément un des ancêtres du prince Mychkine.

Alors se révèle un trait commun aux deux œuvres : leur platonisme et leur Éros platonique. Don Quichotte est avant tout l'admirateur amoureux d'une tendre et belle femme, spirituellement réelle, mais dissimulée dans la vie empirique sous un masque indigne, une apparence corporelle grossière, car elle a été « enchantée par des forces mauvaises » : Dulcinée. Ce sont les voies d'une révélation intérieure qui lui ont fait connaître l'essence mystique de Dulcinée, tout comme *Le Chevalier pauvre* de Pouchkine a connu la Mère de Dieu.

C'était un chevalier pauvre
candide et silencieux,
le visage triste et pâle,
l'esprit droit et valeureux.

Il eut une apparition
inconcevable à l'esprit
et, tout au fond de son cœur,
il la conserva gravée :

Depuis, l'âme consumée,
il se détourna des femmes
et jusqu'à son jour dernier
il ne leur voulut parler.

La visièrre aux rets d'acier
ne quittait plus son visage
et il portait un rosaire
à son cou au lieu d'écharpe.

VIATCHESLAV IVANOV

Pénétré de foi, d'amour,
fidèle à son rêve pieux,
il traça *Ave Mater Dei*
de son sang sur son écu.

Tandis que les chevaliers
face à l'ennemi tremblant
au désert de Palestine
courageaient en nommant leurs dames,

Lumen Coeli, Sancta Rosa,
criait-il plus haut que tous
et sa valeur invincible
dispersait les musulmans.

Revenu dans son château,
il y vécut en reclus,
toujours triste, cœur épris,
et mourut comme un dément ¹.

Ce n'est pas par hasard que Dostoïevski désigne, aux côtés de don Quichotte, cette ballade qui éclaire les profondeurs de l'âme médiévale ; voici les leitmotifs du platonisme de Mychkine, du moins tels que les conçoit Aglaé qui est amoureuse du prince et, par jalousie, le fait l'objet de ses railleries.

Mychkine, cependant, n'est ni don Quichotte ni le Chevalier pauvre. Dostoïevski ne s'arrête pas sur ces archétypes littéraires lors de la création de son héros, positif, mais nécessairement comique aux yeux des gens, proche même des fols en Christ ; guidé par une intuition poétique, il explore les ultimes profondeurs du type incarné dans son personnage et, comme il arrive

1. Citation d'une fameuse ballade de Pouchkine, dans la version amputée de ses strophes irrévérencieuses qui fut seule autorisée sous l'ancien régime et à laquelle Dostoïevski se référait (N.d.T.).

ordinairement dans la naissance de grandes créations poétiques, il trouve sa terre natale – dont la force ne se refuse jamais à un artiste authentique et original – dans le souvenir obscur d'un mythe ancien. L'original qu'il nous décrit ne ressemble pas à tous les autres, il semble descendre vers eux d'on ne sait quelles hauteurs dont il ne se souvient visiblement pas ; dans la naïve révélation de sa loi intérieure il n'est pas mesurable par les lois humaines ; il porte avec humilité et joie le sceau de son onction divine ; les hommes ne le reconnaissent pas et il s'entretient avec eux en toute confiance et simplicité, comme s'ils étaient eux-mêmes marqués de la même onction que lui, infiniment proche d'on ne sait quoi de précieux et d'oublié au fond de leur âme ; néanmoins il leur reste étranger, malgré la force bénéfique, miraculeuse, qui émane de lui. Cet original, cet homme venu d'ailleurs, la mémoire populaire ne le reconnaît plus comme un dieu de lumière descendant vers les hommes, elle voit en lui un homme théomorphe, c'est-à-dire un héros destiné à souffrir et à mourir. Le prince Mychkine qui « ne connaît pas du tout les femmes » n'est plus le Perceval des légendes celtes, mais l'idiot d'une saga médiévale postérieure. Il est, au fond, le tsarévitch Ivan du conte populaire russe ; le Tsarévitch est un pauvre benêt parmi les hommes, il sait et il sent inconsciemment, c'est un sage et un thaumaturge, un ami des bêtes, et il lit à livre ouvert dans le livre de la nature. Sa vie s'écoule comme celle d'un somnambule et il semble lui-même être assoupi (rappelons-nous la scène du rendez-vous d'Aglaé avec le prince, où elle trouve son bien-aimé endormi sur un banc du parc), le destin conduit le Tsarévitch jusqu'au trône qui lui est réservé et c'est dans la lumière d'une gloire plus qu'humaine que la mort l'atteint brusquement et l'emporte.

Le prince Mychkine est avant tout un héros « descendant », doté d'une spiritualité tournée vers la terre, il est plus un esprit incarné qu'un homme s'élevant vers le spirituel. Toute sa gloire est derrière lui, dans son passé : aussi bien la gloire de son lignage princier que cette félicité suprasensible, harmonieuse, supraterrestre, cette contemplation de la beauté en soi dont le souvenir sans image « demeure éternellement dans son cœur », comme chez le poète de la Fleur bleue. Cette prédominance de l'anamnèse platonicienne sur le sens du réel fait de lui, parmi les hommes, à la fois un imbécile et un sage doté de voyance. Par moments, l'anamnèse s'embrace en lui et le secoue comme si elle déchirait les voiles séparant le monde extérieur de cet autre monde d'autrefois ; elle aveugle, elle émeut, elle enflamme, comme la grandeur soudainement révélée de Zeus enflamme Sémélé – et laisse pour un temps dans l'âme le sentiment d'une libération et d'une indicible béatitude : ce sont les moments où Mychkine connaît ses crises d'épilepsie. Cette mémoire première est si forte en lui que, jusqu'à vingt-quatre ans, il n'a pu se faire à notre monde et s'y comporte comme un « idiot ».

Nous avons affaire à une âme tombée de cette « région supracéleste » de Platon, de cet *epouranios topos* où avant la naissance les hommes contemplant avec les dieux les formes de l'éternelle beauté. Mais pourquoi cette chute sur la terre ? N'est-ce pas par désir passionné de la Terre et de l'incarnation en une chair terrestre ? Mychkine est épris de la terre et il voit en elle ce qu'il a contemplé dans les plaines de l'au-delà, il la voit telle qu'elle est éternellement en Dieu. De là ses impressions constantes de paradis, sa contemplation immédiate de la nature dans sa pureté initiale, qu'elle conserve dans son essence éternelle et dans ses profondeurs saintes. Toutefois Mychkine voit les ombres de la souffrance tomber sur le visage lumineux de la nature. Reconnaissant sur le beau visage de Nastassia Philippovna le

sceau de la souffrance, il aime de plus belle sa « parfaite » beauté ; c'est ainsi que la souffrance dans la nature ne peut défigurer la forme initiale qui vit en elle. Car aux yeux de Dostoïevski la souffrance recèle une puissance sanctifiante et purificatrice.

Mychkine n'est pas un idéaliste comme Raskolnikov. Il est tout entier mémoire de ce qu'il a contemplé, il est tout entier un regard solaire, illuminé par Dieu et embrassant tout le visible. Les hommes, il est vrai, ne savent pas retenir ce qu'il conserve dans sa mémoire, et ils ne voient pas ce qu'il voit : il leur est seulement donné de reconnaître en lui un « imbécile au cœur pur ». Mais personne non plus n'aurait l'idée de le traiter d'extravagant ou de songe-creux. Au demeurant, il ne prêche aucune idéologie et lorsqu'il sonde les circonstances humaines à l'aide de sa jauge si personnelle, il fait preuve d'un flair spontané pour tout ce qui touche aux relations, aux passions, aux besoins et aux calculs des hommes. Il est si infallible dans son anatomie des actions humaines que « l'idiot » finit par sembler à tout le monde un sage s'il en fut. Il est remarquable que, dans une conversation où chacun attend de lui une parole spirituelle sublime, Mychkine se désigne lui-même « avec un bon sourire » du nom de matérialiste.

Au vrai, toute la souffrance secrète de cette âme incomplètement incarnée tient précisément à son imparfaite incarnation. C'est pourquoi, lorsqu'il était dans les montagnes suisses, Mychkine aimait s'enfoncer dans la contemplation d'une cascade, derrière le village où il vivait ; c'est pourquoi, lorsqu'il admirait cette cascade, il éprouvait une si vive émotion, il se sentait « appelé » quelque part et « sombrait dans une grande inquiétude ». N'était-ce pas là l'invincible spleen qui lui enjoignait de quitter les hauteurs chéries pour descendre vers la terre enveloppée des bandeaux obscurs de la souffrance ? Pourquoi ne lui est-il pas donné de devenir tout à fait un fils de la Terre ? Pourquoi l'incarnation complète lui est-elle refusée ? Pourquoi doit-il rester éternellement un esprit égaré sur la terre, un « heimatlos », un visiteur venu d'un autre pays ? Cet homme, comblé de bonheur par la beauté et martyr lui-même de la beauté, avait

compris que celle-ci était l'énigme qu'il n'avait pas résolue, encore qu'il sût pertinemment que « la beauté sauverait le monde » ; il contemple la splendeur de la nature, dévoilée devant ses yeux de visionnaire, et se morfond : qu'est-ce que ce jour de fête qui n'a pas de couchant, qu'est-ce que cette solennité sans fin qui l'attire depuis si longtemps, si longtemps, depuis sa petite enfance, et lui reste inaccessible ? Il reconnaît avec amertume qu'il n'y a pas de place pour lui dans cette fête et son amour pour la vie s'embrace de plus belle.

L'amour de la vie – de la vie en tant que telle, et non seulement de ses joies et de ses plaisirs – amour qui traversera l'épreuve de feu de la souffrance – est pour Dostoïevski une grande valeur spirituelle. C'est lui seulement qui porte et vivifie ce demi-mort qu'est Ivan Karamazov. « Il est bon de vivre ; as-tu plaisir à vivre ici-bas ? » Cette question (dans la nouvelle *L'Hôtesse*) est posée à l'homme par l'âme du monde.

Le premier amour du jeune Mychkine, lorsqu'il sortit, en Suisse, d'une longue et ténébreuse inconscience et regarda pour la première fois le monde qui s'ouvrait à lui, fut, de son propre aveu, un âne ; il lui était uni intérieurement non seulement par leur commune réputation de sottise – exemple de l'injustice humaine – mais aussi par l'héroïsme sacrificiel d'une patience obstinée, propre à l'un comme à l'autre, fruit de leur amour de la vie, de cet amour douloureux à cause duquel, apparemment, l'âne était spécialement révéralé dans les anciens cultes orgiaques.

3

Dans son expérience de l'extase et peut-être dès son expérience mystique sur l'échafaud, se forme chez le poète une représentation, qui l'a profondément bouleversé, du paradis sur terre, si proche de nous et pourtant méconnu : il s'ouvrirait à

nous si nous avons l'audace qu'ont les cœurs purs d'ouvrir les yeux pour le voir. Il semble qu'à l'époque de *L'Idiot* cette représentation soit encore immédiate, ce n'est que par la suite que les paroles de Zosime lui confèrent une certaine base théologique. L'écrivain enveloppe d'une forme mythique significative cet état d'âme que le Nouveau Testament désigne comme « paix » ou « royaume céleste dans l'homme ». Un amour authentique de la vie comme don ontologique est le meilleur terrain qui soit pour faire épanouir cette pousse qui se nourrit et se vivifie par la conscience d'une responsabilité commune dans la souffrance du monde et par la connaissance, méditée dans l'âme, de la force rédemptrice de la souffrance. En effet, si je sais que je suis coupable devant tous, non seulement j'ai déjà pardonné à tous mes débiteurs, mais j'ai encore acquis les consolations de la grâce, étant intérieurement convaincu que tous, de leur côté, ont pardonné mon péché insondable mais avoué ; j'éprouve alors la béatitude de cette réconciliation universelle qui, dans l'entretien d'Aliocha avec Ivan au sujet des larmes d'enfants, devient un avant-goût du paradis, inconcevable pour la raison. Alors ma propre souffrance me devient légère, car je supprime une part de la faute commune qui est aussi la mienne ; alors la souffrance qu'autrui prend sur lui, pour moi et pour tous, m'apparaît comme une circulation sanguine de la charité, comme un sacrifice d'amour de celui qui souffre, comme les douleurs précédant l'accouchement d'une béatitude jubilante et illimitée où doit mener cette victoire réelle quoique inconsciente sur la loi du schisme et de la division, car dans le Royaume de Dieu tous sont un. Le sentiment du paradis sur la terre est pour Dostoïevski le signe inéquivoque de la grâce ressentie dans l'âme. Le frère du starets Zosime, mort dans sa jeunesse, dit sur son lit de mort à sa mère, dans une illumination joyeuse : « Mère, ne pleure pas : la vie, c'est le paradis, nous vivons tous au paradis, mais nous ne voulons pas nous le rappeler ; si nous le voulions, la vie dès demain deviendrait le paradis. » C'est encore ce que proclame le mystérieux visiteur de Zosime : « Le paradis est caché dans chacun d'entre nous ; si je

le veux, il se réalisera demain en moi pour toujours. » Ce qui l'empêche de vouloir, c'est le péché non racheté qui pèse sur lui, mais, aussitôt réconcilié avec sa conscience et avec les gens par la confession de sa faute devant le peuple, son âme se remplit de la grâce espérée et il s'endort paisiblement dans la mort. Mais revenons à nos réflexions sur *L'Idiot*. Mychkine connaît bien ces états d'âme qui l'affectent depuis toujours et qu'il a parfois éprouvés tous les jours, et c'est bien là ce qui le rend si dissemblable de tous les autres en le liant en même temps à eux. Un rayon de lumière, de temps en temps, le console dans la vallée de larmes par où son chemin le mène.

Le sentiment du paradis sur terre, le sentiment de l'immortalité de chaque minute, du printemps de la vie terrestre, la bénédiction de tout ce qui est, rapprochent immédiatement Dostoïevski des enfants et l'apparentent intérieurement à eux. Pour Dostoïevski l'amour des enfants, le commerce joyeux avec eux, leur proximité immédiate sont le sceau d'une grâce exceptionnelle. Mychkine et Aliocha sont à cet égard deux vrais frères. On devrait consacrer une étude à part à la métaphysique de l'enfant chez Dostoïevski : l'enfant est au cœur de son enseignement sur le monde et sur l'homme. Reproduisant symboliquement dans *Les Frères Karamazov* les destins mystérieux et tragiques de la Russie, Dostoïevski raconte le rêve prophétique de Dimitri dans la nuit qui précède son calvaire : la Russie lui apparaît sous la forme d'un village brûlé par un incendie, gisant dans les ténèbres et le désespoir, dont les mères, épuisées par la faim, lui tendent à son passage leurs nourrissons. Plein d'horreur et de pitié, Dimitri essaie dans son rêve de deviner d'où vient tant de souffrance et il n'entend d'autre réponse que ces mots inconsolables qui se répètent et l'émeuvent jusqu'au fond du cœur : « C'est le petit qui pleure. » Un enfant pleure – et c'est le début de toute souffrance sur la terre : tout l'intarisable péché de la terre est un péché devant les enfants. D'après les croyances de Dostoïevski, à chaque instant descendent du ciel des myriades d'âmes qui ont conservé le souvenir du ciel et peuvent instantanément transformer la terre en paradis si le

don qu'elles apportent demeure intact, virginal, pur de toute souillure. Avec une confiance enfantine elles approchent les habitants de la terre et leur apportent la radieuse nouvelle qu'à tout instant le paradis peut s'ouvrir à nous, mais les hommes les offensent et les corrompent, les contaminent par le péché et transforment en ivraie amère les repousses toujours renaissantes des semailles célestes. « Les enfants doivent grandir dans des jardins », écrit Dostoïevski dans le *Journal d'un écrivain*. « À l'avenir les usines elles-mêmes seront entourées de jardins. » « Ne faites pas souffrir l'enfant, ne le souillez pas, ne l'abîmez pas », répète-t-il avec une émotion presque malade.

Mychkine comme Aliocha est enfant avec les enfants et, au fond de son âme, reste un enfant, bien que sa pensée descende jusque dans la nature intime du mal ; c'est ainsi qu'il porte en lui, selon les paroles de l'Évangile, la lumière du Royaume céleste. C'est par la rencontre d'enfants que commence sa vie consciente : la seule œuvre qu'il ait su accomplir dans sa vie, c'est le salut de Marie, la petite campagnarde suisse, et la conversion de ses jeunes persécuteurs.

4

Mais cette action n'était que le premier pas vers la réalisation d'une œuvre immense et mystérieuse qui se manifeste dans le mythe comme une sorte de missive du Visiteur d'en haut. Ce messenger céleste, quel que soit son nom, doit libérer l'Âme du monde, enchaînée par un maléfice ; briser les fers d'Andromède, tirer de l'Hadès Eurydice ou Alceste ; réveiller la Belle au bois dormant. C'est ce libérateur qu'attendent l'hôtesse enchantée par Mourine, la Boiteuse des *Démons* (seule, réduite à ses propres forces, elle ne peut marcher) lui encore qu'attend la Beauté qui est descendue pour sauver le monde (« La beauté

sauvera le monde») mais qui, par la suite, comme l'Akhamot des gnostiques, a été capturée par la matière et souillée : Éternel féminin personnifié qui se révèle dans le roman sous la forme symbolique de Nastassia Philippovna. On a l'impression que Dostoïevski a copié son portrait sur la *Madone Sixtine* de Dresde qu'il aimait particulièrement. Ce n'est pas un hasard si Aglaé, pour blesser le jeune prince, remplace dans *Le Chevalier pauvre* les signes mystiques A(ve) M(ater) D(ei) ou A(ve) M(aria) D(eipara) par les initiales de sa rivale. Dès le premier regard qu'il jette sur le portrait, quelque chose transperce Mychkine et éveille en lui certain souvenir. Il lui semble qu'il a vu en rêve les yeux de Nastassia Philippovna ; oui, il l'a déjà vue autrefois. Nastassia Philippovna se souvient elle aussi qu'ils se sont autrefois rencontrés. Pour Mychkine sa beauté est parfaite. « En vous tout est perfection, même le fait que vous soyez maigre et pâle. » Mais : « Je ne peux supporter le visage de Nastassia Philippovna. J'ai peur de son visage ! » avoue-t-il. Aussi belle que soit Aglaé, pour lui elle est « belle... extrêmement » mais seulement « presque autant que Nastassia Philippovna ». Le sentiment qu'elle éveille chez Mychkine n'est tout de même pas de l'amour, c'est, d'une part, une admiration sans bornes, de l'autre, une infinie pitié. La fatalité veut que tous deux soient des êtres « descendants » – l'amour de Mychkine, qui est tourné vers la terre, exige une personnalité tournée vers elle, née de la terre et s'élevant sur elle, non descendue du ciel.

Nastassia Philippovna a une rivale : Aglaé, épanouie dans toute sa splendeur charnelle, « orgueilleuse comme une fête ² ». Sa beauté terrestre doit attirer le prince puisqu'il est fasciné, selon ses propres paroles, par la « fête » de la vie, précisément parce que son incarnation est inachevée et qu'il rêve d'une incarnation plus profonde. C'est en cela que consiste la faute tragique de l'envoyé du ciel, sa chute métaphysique, ses rêveries funestes et la dernière cause de récidence de sa maladie, car la

2. Tel est le sens du mot grec *Aglaia* (N.d.É.).

terre qu'il aime dans Aglaé ne peut entièrement répondre à l'appel du Logos qui est en lui ; l'amour de la jeune fille cherche à l'attirer, à l'entraîner vers ses ténèbres immémoriales et non à se faire libérer par lui. Ce n'est pas un hasard si elle finit par périr dans le mensonge et la noirceur de l'existence. Mychkine répète le destin de don Quichotte : il touche de sa lumière une matière ingrate, inerte, rebelle, mais il est incapable de la transfigurer et il tourne finalement au comique.

5

Du fait de cette fatale rupture dans son âme, et parce qu'il trahit le ciel, Nastassia Philippovna périt. Elle sait qu'elle a sous les yeux son libérateur, son sauveur dans l'image du prince (« n'ai-je pas rêvé de lui ? » s'avoue-t-elle), mais la main qu'il lui tend n'est que la main sans force d'un voyageur qui se serait préparé pour la route et serait resté chez lui. Pourquoi ne peut-il détourner les yeux d'Aglaé ? Admettons, comme le dit Rogojine, que sa compassion est plus forte que son amour : cette compassion divine, infinie, s'allie cependant en lui à un autre sentiment confus et qui cependant l'emplit entièrement. Est-ce de l'amour ? Non, ce n'est que la force d'attraction de la terre, muette, sans issue (car il « ne peut pas participer à la fête de la vie ») qui pèse sur son âme de toute sa puissance élémentaire. Aglaé ne connaît que trop la faille qui déchire l'âme du prince ; dans les moments où il sembla s'abandonner tout entier à son charme, il voit se dresser devant lui la « vision inconcevable », l'image de sa rivale qui entraîne son âme à sa suite. « Il tourna la tête vers elle, nous apprend Dostoïevski – la regarda, sonda ses yeux qui étincelaient de façon pour lui insaisissable (il comprend Nastassia Philippovna de toute son âme, alors que tout désir terrestre lui est étranger), il essaya de lui adresser un petit sourire,

mais soudain, comme s'il l'avait oubliée, il détourna de nouveau sa tête vers sa droite (Aglé est assise sur un banc à sa gauche, c'est-à-dire, si l'on en croit la croyance populaire, du côté de l'esprit du mal et de la tentation) et se remit à contempler sa vision extraordinaire. »

La fatale résistance que Nastassia Philippovna oppose à l'appel insistant de Mychkine n'est-elle pas simplement le refus par une femme fière de l'aumône de compassion qui lui est offerte à la place de l'amour ? Point du tout. Les sentiments de son âme sont infiniment plus complexes et plus élevés, l'appel de son libérateur lui parvient avec tout son sens et toute sa profondeur. Au fond, sous le masque de vanité qu'elle arbore devant le monde comme un bouclier, elle est d'une profonde humilité et n'appartient aucunement à ce type de « femme orgueilleuse » que Dostoïevski a étudié avec la plus fine minutie et qu'il n'apprécie guère, de ces femmes qui dans l'homme n'aiment pas sa personne, mais la création de leurs propres désirs, et qui, même dans les moments d'apparent abandon, sont égoïstes. L'humiliation qu'elle a endurée, c'est la douleur même d'avoir vu profaner le sanctuaire de sa dignité de femme, la souffrance d'une âme violée et meurtrie. Sa vanité feinte, sa conduite délibérément provocante, sa passion de se faire souffrir par un dévergondage simulé – tout cela n'est que le masque par lequel elle essaie de cacher son désespoir : elle a perdu l'espérance du salut et du rachat. Dans les couches supérieures de son âme alternent dans un horrible désordre l'offense et l'indignation, l'obstination et la honte, le mépris des humains, la haine de la pitié, la jalousie, même, vaincue par un argument ingénieusement féminin : le prince peut être heureux avec Aglé, tandis que le mariage souhaité, mariage inégal de « quelqu'un comme lui » avec elle, qui est méprisée de tous, ne pourrait que lui nuire ; mieux vaut alors qu'elle périsse ; tel est son destin et c'est tant mieux. Mais ses authentiques sentiments les plus cachés, nés dans la contemplation clairvoyante de sa rencontre secrète avec Mychkine, émanent de la sérénité spirituelle, d'un vrai repentir et d'une tendre compassion maternelle.

Son pieux effroi devant celui en qui elle reconnaît l'envoyé du ciel est aussi grand qu'est profonde la conscience repentie de sa chute. Cette conscience a explosé en elle et l'a brûlée dès qu'elle a croisé le regard, tout miséricordieux, du prince. Oui, elle est indigne de « rêver à lui ». Il lui convient de laver ses pieds et de les essuyer de ses cheveux : comment oserait-elle, pécheresse, le nommer son époux ? « Elle a peur de lui plus que de tout au monde, remarque le pénétrant Lebédév avec un petit sourire ironique. – Et c'est un secret. » Dans le même temps elle remarque sa gaucherie enfantine, elle éprouve une douloureuse pitié, elle sent combien il est au supplice et elle devine confusément la catastrophe qui le menace ; en pensée elle le tient dans ses bras et le pleure comme la Mère de Dieu dans les représentations des Pietà. Elle n'ose l'effleurer d'un contact terrestre. Son chemin de sacrifice la conduit vers la maison de Rogojine, stigmatisée par la malédiction ; comme le chemin de Cassandre la conduisait vers la chambre, marquée par la malédiction, des Atrides – à portée du couteau qu'elle mérite et qui doit la sauver.

6

La profondeur où le poète, en cours de création, a fait descendre ses ancrs est telle qu'il n'a pu tout remonter pour reprendre sa navigation ; et il fut appelé à trancher plus d'un câble. Ce n'est que dans une certaine mesure qu'il parvint à donner une forme artistique à ce qu'il avait contemplé. Il dit lui-même dans ses lettres qu'il n'a pas exprimé le dixième de ce qu'il voulait représenter, mais qu'il persiste encore à se réjouir de sa pensée avortée (c'est-à-dire incomplètement exprimée).

De fait, ce qu'il est parvenu à exprimer frappe par sa puissance géniale et la profondeur de son inspiration. Mais sa pen-

sée fondamentale appartient à « d'autres mondes » ; il n'a pas su jusqu'au bout révéler toute sa richesse et en développer toutes les virtualités à l'intérieur des limites de sa conscience artistique. Si cela lui avait été donné, tous se seraient exclamés comme le roi de jadis apprenant d'un hôte le destin de l'âme humaine : « Ce voyant n'a-t-il pas rappelé à mon cœur le pays d'où nous est parvenue l'hirondelle entrée à tire d'ailes dans notre cercle de lumière et tout ce qu'elle a remporté dans sa patrie nocturne ? » Comme ce n'est pas le cas, il nous faut considérer son œuvre comme imparfaite, précisément parce qu'elle est gorgée d'archétypes mythiques. La contamination de divers motifs mythologiques fait également obstacle à une parfaite clarté artistique. L'exemple de *L'Idiot* nous prouve que parfois le mythe, âme vivante du roman, déchire son enveloppe concrète, s'échappe de ses cadres, ne trouve pas d'expression parfaite dans les formes extérieures de la vie qui y est décrite, si bien que le lecteur qui éprouve les événements selon les catégories formelles de l'œuvre n'en perçoit pas, ou n'en perçoit que confusément la présence.

Tout dans le roman est polysémique et énigmatique : c'est le cas du voluptueux et barbare Rogojine, plein d'une invraisemblable force vitale, mais enfermé dans on ne sait quel sombre secret. Le libérateur impuissant et le meurtrier qui accomplit l'acte libérateur sont unis par des liens magnétiques : où l'un est, l'autre se trouve inmanquablement. Chacun d'eux sent inconsciemment, avec une conviction intérieure sans faille, l'approche de l'autre ; chacun, sans le vouloir, attire l'autre : il semble que chacun ne s'est incarné qu'à l'appel de l'autre, son contraire et jumeau. Rivaux, ils se répètent l'un l'autre, comme des « frères ennemis », encore qu'ils appartiennent à des mondes différents, qui n'ont rien de commun. Qui pourrait croire que l'âme de Parfion Rogojine (*Parthenios* signifie virginal) est l'âme sœur d'un Mychkine initié aux secrets de l'esprit, pour grossière que soit son enveloppe matérielle, pour profonde et désespérée que soit sa descente dans le sombre chaos de passions effrénées

qui obscurcissent diaboliquement sa lumière intérieure vacillante et la rendent avide et cruelle. L'un n'a pas atteint la complète incarnation, l'autre souffre lourdement de son fardeau terrestre, l'un descend, l'autre est tourné vers la lumière par toute sa foi dans le Christ, fortifié par le doute et par une rédemption accueillie dans la joie, tous deux sont mystérieusement nécessaires l'un à l'autre et tous deux se complètent.

Dans leur dualité-unité ne représentent-ils pas tous deux pour Dostoïevski une synthèse de l'âme russe ? Le prince, issu d'un ancien lignage, auquel même son éducation à l'étranger, en Occident (allusion à la culture occidentale des couches sociales supérieures en Russie), n'a pas enlevé ses racines populaires, l'autre est lié au prince par leur intime fraternisation, il représente le peuple brutal, mais tous deux sont hommes d'une seule foi, d'une même conception ou plutôt d'une même vision mystique du monde ; c'est pourquoi tous deux discernent avec une même évidence le visage métaphysique de Nastassia Philippovna (*Anastasis* : Résurrection). Il n'est pas étonnant qu'ils aient choisi de devenir frère l'un pour l'autre, par un rite populaire ancien, qu'ils aient échangé leurs croix et que, quoique rivaux, ils s'aiment comme deux frères de sang. Tous deux sont attirés par la même femme aimée à laquelle ils sont prédestinés. Qui la possédera ? Sera-ce celui qui incarnera le principe vital, qui passant par l'eau et par le feu, se montrera apte à la vie, ou bien celui qui repoussera la vie ? L'un propose à la fiancée les prérogatives de l'amour illimité qu'un fils de la terre peut nourrir pour la beauté céleste qui descend pour sauver le monde, l'autre les prérogatives d'un fils du ciel empli d'une sainte compassion pour les tortures de la beauté défigurée et humiliée par le monde.

Le couteau sacrificiel de celui dont l'amour n'est pas compassion libère miséricordieusement Nastassia Philippovna ; et dans la nuit fatale, alors que tout est accompli, il l'abandonne, elle qui n'appartient plus à la terre, à son autre, à son meilleur *moi*, à son frère spirituel. Sur un ordre du meurtrier, le prince, ignorant tout de ce qui s'est passé, se couche sur le lit de

noces virginal aux côtés de la fiancée assassinée, dissimulée par un rideau et Parfion se couche près de lui de l'autre côté. Cette scène bouleversante est remplie d'une terreur muette qui emporte l'âme dans un tourbillon de folie. Quelle légende répond, comme un écho dans des ruines blanchies, à ces phrases hachées, à ces cris sourds de deux forcenés, pour lesquels le monde est sorti de son orbite, pour lesquels tous les liens de l'existence se sont rompus et ont disparu ? Où avons-nous vu ces deux hommes embarqués avec une femme sur la mer nocturne et infinie de l'inconscient et qui retournent sans elle au rivage ? D'où nous sont déjà parvenus ces gémissements confus et décousus, nés du délire de la jalousie et du désespoir, cette plainte funèbre sur la beauté qui languit dans les liens de la terre et sur la mort sa libératrice ? Le lecteur se souviendra de « La nuit sur l'eau » du *Romancero* de Henri Heine :

La mer se gonflait, entre deux nuages
la lune triste s'y mirait.
Nous étions trois à bord
quand l'esquif s'éloigna sans bruit.

Elle était devant nous ;
Fragile, immobile, telle une ombre pâle,
et parfois la lune argentait
son visage enchanteur.

Les avirons dans le silence
faisaient leur bruit languissant, régulier,
et les vagues, se rejoignant,
se murmuraient leur secret.

Les nuages soudain rapprochés
cachèrent la face de la lune.
Un vent froid se leva soudain,
et un cri perçant nous parvint.

C'était un goéland spectral
dont l'ombre passa sur nous,
nous faisant frissonner
comme un rêve augurant le pire.

Ai-je la fièvre ? Est-ce un fantôme
de la nuit qui se rit de moi ?
J'ai peur et me sens attiré
par ce jeu d'une pensée malade.

J'ai l'impression d'être un Sauveur,
un envoyé du ciel, dont le cœur est rempli
de tout le malheur, de tous les tourments
du monde depuis des siècles.

La Beauté gémit dans ses chaînes,
mais l'heure vient, je vais la délivrer.
Écoute-moi, ô douloureuse,
je t'aime et t'ai toujours aimée.

Je t'aime d'un amour qui n'est pas de ce monde
et je t'offre la liberté,
affranchis-toi du mal, de la souffrance,
de la honte, du sang, des larmes.

Mon don, douloureuse, est amer.
Sur la terre on l'appelle « mort »
mais la mort sauve les dieux tombés
avec moi meurs pour renaître.

Rêve de la folie, délire de la fièvre !
Tout alentour n'est que brouillard,
la mer s'agite et le vent hurle...
tout est mirage et illusion !

VIATCHESLAV IVANOV

Mais qu'est cela ? Dieu, sauve-moi !
Seigneur clément, Chaddaï³ !
L'esquif s'est penché, la vague se brise
Chaddaï ô Chaddaï, Adonaï !

Le soleil se lève sur la houle marine
qu'il peint de ses rayons de pourpre.
Notre barque accoste en silence au quai.
Nous ne sommes que deux sur la rive⁴.

3. C'est sous ce nom, en particulier, que Dieu se présente à Abraham (Gen., XVII). Adonaï est le terme le plus couramment utilisé pour interpellé ou désigner Dieu (N.d.T.).

4. V. Ivanov cite ici la traduction originale assez libre, par Vladimir Soloviev (1874), de *Nächtliche Fahrt* de Henri Heine (N.d.T.).



TROISIÈME PARTIE

Theologoumena

*O voi che avete gl'intelletti sani
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani*

« Ô vous qui avez l'intelligence droite, voyez l'enseignement caché sous le voile des vers étranges ¹ ! » Quoique ses vers aient l'air aussi bizarre que le vêtement d'un voyageur exotique, on peut malgré tout voir luire sous l'habit du pèlerin la vérité du dogme de l'Église. « Ici, lecteur, enfonce ton regard dans la vérité ; ses voiles sont si transparents qu'il est facile de les pénétrer ² », dit Dante dans un autre endroit du poème. Et de fait : sous les neiges éternelles des contemplations mystiques, sous les linges bariolés et chatoyants des visions symboliques, *La Divine Comédie* révèle partout la pierre inébranlable de la théologie scolastique qui dans la langue de Thomas d'Aquin se nomme « Sacra Doctrina », « Enseignement sacré ».

Nous sommes également en droit de parler – *mutatis mutandis* – de la « doctrine » de Dostoïevski. Pour les deux poètes en

1. *Enfer*, IX, 61 (cité dans la traduction russe de M. Lozinski) (N.d.É.).

2. *Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero,
Chè il velo è ora ben tanto sottile,
Certo, che 'l trapassar dentro è leggiero*
(*Purgatoire*, VIII, 19) (V. I.).

effet le but « du tout et de chaque partie » – nous répétons ici les paroles de Dante sur son poème – est « de libérer les humains de leur condition malheureuse de leur vivant et de les mener vers la béatitude ³ ». Pour tous deux la voie permettant d'atteindre ce but est dans la vérité religieuse ; tous deux ont reçu « le voile de la poésie des mains de la Vérité ». Pour tous deux la vision poétique est le voile à travers lequel le regard peut pénétrer et découvrir le secret d'autres mondes. Des circonstances liées au climat culturel poussent l'un à la contemplation, l'autre à la défense du dogme. Dante apporte aux croyants la consolation, Dostoïevski cherche à convertir à la foi des hommes qui ont abandonné toute conception religieuse. Mais tous deux se manifestent comme des maîtres en religion, tous deux scrutent les profondes crevasses du mal, tous deux guident l'âme pécheresse en quête de salut sur un chemin ascendant difficile, tous deux éprouvent avec joie l'harmonie divine. Tous deux veulent montrer à leur peuple sa vocation historique à la lumière de l'idéal chrétien.

Tels sont leurs traits communs ; mais le fond de ces tendances communes accuse le contraste historique et personnel entre deux artistes d'inspiration religieuse. La différence entre ces deux confesseurs de la foi ne tient pas seulement à l'opposition des attitudes et des méthodes : l'un s'appuie sur un fait universellement reconnu, aussi indiscutable pour lui que pour son lecteur, la Révélation, l'autre, qui reconnaît ce même fait, ne sous-entend pas pour autant qu'il est évident pour tous. L'enseignement de Dante est épiquement parfait et statique comme le dogme lui-même, aussi inébranlable que la structure de l'enfer et, malgré toute la puissante tension de sa vie intérieure, repose sur lui-même comme une rose céleste qui respirerait dans le rayonne-

3. « *Finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis. Istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemos, hoc est plurimum sensuum.* » ([La fin du tout et de la partie est de faire passer ceux qui vivent en cette vie de leur condition de misère à un état de félicité. N.d.T.] Cette œuvre n'a pas un sens unique, on peut même dire qu'elle est polysémique, c'est-à-dire qu'elle a des sens multiples.) (V. I.)

ment d'innombrables âmes ; l'apologétique de Dostoïevski est dans sa substance même, dynamique et tragique.

Dante est sauvé de toute éternité, c'est pourquoi il a un guide fidèle et sûr. Dostoïevski est, dès le début, « compté parmi les malfaiteurs », à chaque page de sa vie il voit s'ouvrir à ses yeux son intuition intérieure selon laquelle tout le monde est responsable pour tous et la faute de tout et pour tous revient à chacun : mais qui dit faute, dit aide de la grâce. Porteur d'une bonne nouvelle de salut, il ne passe pas à côté de la foule des réprouvés et des aveugles en esprit ; il reste parmi eux. Martyrisé comme eux, comme le premier parmi les apostats et les révoltés contre Dieu, il cherche dans son âme et dans celle des autres une lumière qui ne soit pas environnée de ténèbres et, dès qu'il l'aperçoit, il proclame à haute voix qu'il l'a vue. Et de nouveau, toujours, dans les ténèbres qui se sont de nouveau refermées sur tout, il cherche la source de la lumière et, pour peu qu'il l'entrevoie, il s'empresse d'en annoncer la nouvelle à ceux qui « vivent dans la nuit et l'ombre mortelles », aux habitants de la caverne platonicienne qui ignorent la lumière du soleil. Il n'a d'autre guide que le visage du Christ qu'il a une fois vu et aimé pour toujours. Cette vision de son âme l'accompagne tandis qu'il erre dans la nuit au bord d'abîmes noirs et béants. Deux âmes vivent dans sa poitrine et chacune d'elles sait ce qu'il lui faut pour grandir.

*Wenn der Stamm zum Himmel eilet
Sucht die Wurzel scheu die Nacht ;
Gleich in ihre Pflege teilet
Sich der Styx, des Aethers Macht⁴.*

Il a fait son choix depuis longtemps : la preuve en est le visage du Christ qui resplendit sur son chemin. Il connaît le chemin qui « mène à la vie » et celui qui « mène à l'abîme ». Mais son

4. La feuille s'élance vers le ciel, la racine cherche les ténèbres nocturnes ; la feuille vit des rayons de Phébus, la racine des courants du Styx (N.d.É.).

rapport à l'enfer n'est pas celui de Dante : l'enfer dont il triomphe est une partie excoriée de son propre *moi*, et le feu du purgatoire le brûle et le torture sans fin. Son hurlement monte sans trêve vers Dieu : « Du fond de l'abîme je crie vers toi, Seigneur » (*De profundis clamavi*). Il ne reçoit point de signes d'une Béatrice qui l'attendrait aux cieux. Seul le « mal sacré » soulève pour un instant le rideau qui cache les portes du paradis.

Comment cet étrange apologiste reçoit-il la vérité religieuse ? On explore l'âme humaine dans ses maladies, dans ses secousses intérieures qui mettent au jour les secrets les plus enfouis de la conscience ; ou bien Dostoïevski représente des âmes qui, de naissance, par nature, involontairement et même inconsciemment, renversent la sagesse pratique du « *primum vivere, deinde philosophari*⁵ » et, dans ce cas, la recherche habituelle du sens de la vie consiste pour eux à répondre à une question fondamentale : accepter ou ne pas accepter la vie révélée à leurs yeux comme un donné. Cette attitude détermine toutes leurs actions, bien plus encore, leur existence et leur décision de rester ou non en ce monde. Dans ses œuvres Dostoïevski accule les hommes qui recherchent le sens de l'existence au choix fondamental de la vie humaine ; ainsi, comme à la lumière d'un éclair, ils voient se découvrir, à l'occasion d'une crise psychologique, les deux seules voies qui s'ouvrent à l'homme : reconnaître ou non l'existence de Dieu. La vérité se reconnaît à ses fruits. L'analyse de l'engagement décisif de la personne, qui peut être une acceptation inconditionnelle ou un refus non moins inconditionnel de son statut métaphysique, de sa valeur ontologique, démontre comment l'acte de foi est possible. Une puissante dialectique vient au secours du psychologue et du mystique : partant de l'acceptation ou du refus de la vérité religieuse, elle conduit la pensée comme une sibylle contrainte à prophétiser vers les ultimes conséquences de l'accueil et du refus pour la vie personnelle comme pour la vie sociale. L'objet de la foi n'est pas

5. « Vivre d'abord, philosopher ensuite » (N.d.É.).

démonstré ; Dostoïevski se contente de deux possibilités : l'homme, qu'il perçoit comme métaphysiquement libre, doit, par cette décision définitive, réaliser sa liberté (qui alors, et peut-être alors seulement, n'est pas fictive). Ce n'est pas un choix, préfabriqué par la raison, d'une des deux hypothèses, c'est un aveu et une décision du cœur.

« La raison euclidienne » est formelle. Saisir existentiellement le réel n'est donné qu'à l'amour. Lui seul peut dire « Tu es » et par là même affirmer l'existence de l'aimé. Lui seul peut réellement unir le sujet connaissant avec l'objet de la connaissance et, si l'amour vient à s'éteindre, l'esprit prend ses distances et s'enferme dans un caveau aux murs revêtus de miroirs. D'une part, l'aporie de la raison consiste en ce que la réalité empirique et la réalité Divine semblent s'exclure mutuellement ; d'autre part, un monde sans Dieu perd non seulement tout sens, mais encore toute réalité – cette aporie se résout en faveur de la foi par la raison du cœur. Le premier fruit de cette connaissance est la contemplation de l'abîme Divin dans l'homme. Mais où trouver une personne humaine dans laquelle le resplendissement du visage de Dieu serait assez aveuglant pour dissiper sans effort tous les doutes concernant Sa victoire sur les forces de la mort et des ténèbres ? « Celui qui est en vous », dit l'apôtre, « est plus fort que celui qui est dans le monde » (Jean, IV, 4). Où est celui dont la vue nous ferait croire à la vérité de telles paroles ? C'est la plus haute vérité de la raison du cœur – le Christ. L'originalité de l'apologétique de Dostoïevski tient à cette tendance qui lui est propre de ne pas extraire l'amour du Christ de la foi en Dieu, mais de parvenir par le Christ à la conviction que Dieu existe. Est-ce Dieu qui est un rêve ou bien le monde qui nie Dieu ? Le gage de l'existence transcendante et cachée de Dieu est la contemplation immédiate de la réalité terrestre du Christ. Nul n'ira au Père sinon par lui. « *Ecce Homo.* » Mais si l'homme, dans la plénitude de sa perfection, est tel qu'Il est, la terre qui gît dans le mal est également la terre de Dieu et non un « vaudeville diabolique ».

En fixant ses regards sur les perspectives futures des deux voies dont une doit être choisie définitivement par l'homme

intérieur, Dostoïevski découvre les lois les plus secrètes de l'existence authentique et factice et, sans s'en douter, franchit le seuil de la connaissance naturelle de Dieu et exprime dans son œuvre ses visions de la vie mystique de l'Église et de la communion des saints, de la réalité miraculeuse de l'union de tous en Christ, de l'essence du mal et de la sainteté. Les vérités de la Révélation lui semblent si indiscutables dans leur évidence intérieure qu'il suffit de les montrer à l'homme de bonne volonté pour qu'il ressente aussitôt leur puissance. Les bases ecclésiales de la foi deviennent l'objet d'une interprétation créatrice, tout comme la tradition dogmatique orphique et pythagoricienne chez Platon, et l'intuition, s'appuyant sur la dialectique, s'épanouit en une contemplation quasiment visionnaire du monde de l'au-delà. De même que chez Platon, le côté hasardeux des prétextes induisant la contemplation de tel ou tel problème et l'apparente indifférence envers la construction logique de l'ensemble ne détruisent pas l'unité du système, chez Dostoïevski le frémissement de l'âme dans son approche des mystères suprasensibles et les douleurs du lent enfantement spirituel ne dissipent pas les connaissances fraîchement acquises ; au contraire, ces connaissances, comme d'elles-mêmes, se rassemblent en une doctrine commune solidement construite.

Le système de ses idées se développe avec une suite stupéfiante de chacune de ses grandes œuvres à l'autre, depuis *Crime et Châtiment* jusqu'aux *Frères Karamazov*. Ces épopées qui ne sont pas poétiquement liées constituent en effet, du point de vue du mouvement de la pensée qui les anime, les maillons d'une chaîne dialectique, d'une même ascension consciente de l'idée qui se découvre et se connaît elle-même en gravissant les degrés d'antithèses exprimées et dépassées génialement. C'est pourquoi Dostoïevski, en tant que penseur, peut être à ce point trompeur : certains critiques prennent à tort le moment dialectique de la connaissance de soi-même par l'esprit pour l'expression d'un scepticisme et d'un désespoir originels ; il s'agit, à leur sens, de la manifestation involontaire d'une « autre âme » du Centaure qui aurait accouplé sous un même visage un bagnard

révolté et un pharisien enjôleur. Égrenant les nombreuses affirmations contradictoires que Dostoïevski place dans la bouche de ses chercheurs ou de ses négateurs de Dieu, ils s'efforcent sans trêve de le convaincre du fait qu'il ne croit pas à ce qu'il proclame solennellement. Cette hypothèse est inconsistante à la fois sur les plan biographique et psychologique (Dostoïevski, en passionné, est aussi étranger à l'ironie que Dante), mais elle est encore inacceptable sur le plan logique ; il suffit de regarder le lien logique de tous les éléments isolés qui expriment la négation et de les confronter avec la grande unité organique que représente l'œuvre de Dostoïevski. En réalité, toutes les parties de la « doctrine » se trouvent dans une relation mutuelle tellement fondée intérieurement et tellement vivante, morale, psychologie et métaphysique, anthropologie, sociologie, eschatologie se conditionnent et se complètent réciproquement de telle manière que, plus nous nous enfonçons dans leur texture, plus nous nous laissons convaincre que la création d'images poétiques a servi à l'artiste de moyen pour élucider toutes les facettes d'une même idée synthétique du monde, qu'il portait en lui depuis les origines, contemplation sans faille et principe morphologique de développement spirituel.

Par la bouche de Mychkine il nous parle lui-même des « éclairs et des illuminations du sentiment et de la conscience de soi » dans l'état d'extase qui précède la crise d'épilepsie, où « le sentiment de la vie et de la conscience de soi avaient été presque décuplés... où l'intelligence et le cœur étaient éclairés d'une lumière inaccoutumée ; tous ses troubles, tous ses doutes, toutes ses inquiétudes avaient été apaisées d'un coup et débouchaient sur une sorte de calme souverain empli d'une joie et d'une espérance lumineuse et harmonieuse, empli de raison et de causalité définitive ». Cette contemplation sans faille, totalisante, était un regard spirituel intérieur sur le monde créé en Dieu, ce n'était pas une épiphanie de spectres. Comme toute expérience mystique authentique, cette expérience était pour le mystique plus réelle que le monde perçu par les sens, mais non transmissible à d'autres, inexprimable dans la langue des

concepts, insaisissable pour la raison. C'est pourquoi Mychkine, rapportant son entretien avec un athée, nous affirme que toutes les réflexions de ce dernier, indépendamment de leur force de conviction, lui semblaient simplement sans commune mesure avec les verbes de la foi. L'athée « en toute occasion » parlait « aurait-on dit à côté du sujet ». « Il y a là quelque chose qui ne va pas, ajoute le prince, et ce sera éternellement ainsi ; il y a là quelque chose sur quoi glisseront éternellement tous les athéismes et ils parleront toujours à côté du sujet. »

La conception du monde de Dostoïevski n'a pas encore été dévoilée dans son intégralité. De prime abord les contemporains l'ont reconnu et loué comme psychologue. Ils ont souligné deux traits de son « talent cruel », déterminant par là pour longtemps l'attitude envers lui non de la masse des lecteurs, toujours avisée, mais des arbitres patentés de la littérature : une attention noble, mais d'une fixité malade, portée aux souffrances et aux offenses de la personne humaine humiliée et une analyse de l'âme d'une extraordinaire acuité. On a longtemps négligé (et son succès n'a fait qu'y gagner) le fait qu'il défendait la personne sous un angle métaphysique. Dostoïevski se plaint du parti pris qu'implique pareil jugement sur son œuvre et du défaut entier d'attention envers la vérité objective de ses visions profondes et « réalissimes ». Il ne se contente pas de la représentation de symboles et d'intuitions artistiques dont son âme est si riche : il cherche (comme le Dante du *Banquet* et du traité *De Monarchia*) des formes qui soient directement didactiques, dans son *Journal d'un écrivain* il délivre un exposé exotérique, plus ou moins adapté aux questions d'actualité, de certaines parties de son unique « Doctrine » dont il ne pouvait saisir la forme intérieure et l'essence intégralement et à l'état pur que dans le miroir du mythe, en artiste appelé, si l'on en croit Platon, à créer des mythes (*mythous*) et non un enseignement (*logous*).

Au début du siècle les critiques essaient de pénétrer les symboles de Dostoïevski et ses divers *placita* et *paradoxa*. Mais ses idées servent ordinairement de prétexte pour élaborer des idéologies personnelles, à coloration mystique, qui fleurissaient sans

peine sur le terreau si riche de sa problématique titanesque. En nos temps de sobriété l'attention des chercheurs se tourne presque exclusivement vers la découverte de faits et de questions formelles, vers la biographie et la technique narrative, le style, le sujet, les procédés artistiques et les rapports de son œuvre avec l'histoire littéraire. L'étude de la philosophie religieuse de Dostoïevski est une des tâches importantes de l'avenir.

Dans l'essai que nous proposons notre intention est d'éclairer certains rapports, jusqu'ici insuffisamment appréciés, entre certaines déclarations fameuses de notre penseur, qui témoignent d'une interprétation fort originale de l'enseignement de l'Église. Notre modeste travail est un essai d'interprétation, interprétation à son tour originale ; la tonalité parfois subjective de nos réflexions ne doit pas induire en erreur le lecteur ; l'auteur ne prétend pas ici exposer ses conceptions personnelles. Il est vrai qu'il ne confesse pas tous les articles du Symbole de la Foi de Dostoïevski, mais pour l'essentiel il serait heureux de s'avouer son disciple dévoué ; utilisant parfois ses propres arguments, quoique gauchement, il essaie de convaincre ses lecteurs de la vérité reçue de son maître et c'est avec zèle et spontanéité qu'il voudrait raconter comment il a compris et repensé tout ce qu'il a reçu et s'est assimilé. Sa fidélité à la doctrine s'exprime dans la liberté créatrice avec laquelle il l'expose. Pour ce qui est de sa véracité – quoiqu'il ne s'en tienne pas toujours à la lettre – l'auteur dispose, à ce qui lui semble, d'un étalon infaillible : la coïncidence de la formule didactique avec la symbolique vivante du poète.



I

Sur les démons

1

Lucifer et Ariman sont la préfiguration du refus de l'unité et la préfiguration de la putréfaction – l'esprit des ténèbres lumineuses (Luc, XI, 35) et des ténèbres béantes – tels sont les deux principes de lutte contre Dieu agissant dans le monde, ou plutôt¹ les deux visages différents d'une même force à l'œuvre parmi les « fils de la rébellion » et qui ont au demeurant le même nom : Satan. Mais comme l'autonomie hypostatique est un attribut de l'être véridique tandis que le mal, dans son non-être ontologique, nie l'être réel et véridique et l'imité en même temps (sans quoi il serait dépourvu de ce contenu illusoire mais positif sans lequel son existence serait proprement impossible), ces deux fantômes d'une même essence qui n'a aucune part à l'être authentique se manifestent dans la division et la négation mutuelle ; ils sont incapables de se définir de façon autonome et séparément, ils sont contraints de rechercher leur nature et de la trouver, avec horreur, chacun dans son contraire, chacun reflétant l'abîme de l'autre, comme deux miroirs vides braqués l'un sur l'autre.

1. Dans son exemplaire de *Russie et Universalité*, V. Ivanov a rajouté de sa main, au crayon : « conformément à l'enseignement de l'Église » (N.d.É.).

Si nous avons mentionné ces deux démons, ce n'est pas pour rappeler à nos contemporains éclairés une irruption de la force maligne dans notre monde, exploré à fond par la science et soigneusement balayé par la culture, mais simplement pour les désigner. Leurs caractères sont dessinés avec une telle acuité et les idées qui les animent si clairement représentées que la confrontation et la comparaison de ces deux connétables de la « Cité terrestre » – fondée, selon les paroles de saint Augustin sur l'amour de soi et le dédain de Dieu – nous semblent toutes désignées pour découvrir les forces intérieures qui ont conduit l'homme à quitter Dieu et à devenir Son ennemi. Mais le but premier de cette confrontation est de montrer, de préciser et d'étudier plus profondément le sens de la différence fondamentale que Dostoïevski opère entre deux types d'humanité et de société selon leur adhésion à Dieu ou leur refus de Dieu afin d'éclairer correctement l'idéal religieux de l'avenir tel qu'il se le représentait.

Il est vrai que Dostoïevski ne désigne pas les deux démons par leurs noms distinctifs, mais aucun artiste n'a été aussi lucide et subtil dans l'exploration de chacun d'eux et la représentation des moyens utilisés par chacun dans la conquête de l'âme humaine. Lorsque, dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov et Svidrigaïlov se dévisagent et que le premier, avec horreur et dégoût, se voit contraint de reconnaître secrètement que son interlocuteur a raison, quand il affirme que leur relation fatale n'est pas un hasard, qu'ils sont en fait consubstantiels et qu'ils sont comme deux jumeaux ennemis – nous avons affaire au Lucifer vivant en Raskolnikov et à l'Ariman dominant Svidrigaïlov qui se mesurent d'un regard qu'emplit l'abîme béant de chacun d'eux. Pour Dostoïevski les deux démons² sont deux manifestations d'une même substance – qui, au demeurant, n'est pas nécessairement épuisée par cette dyade, au contraire même, puisqu'elle paraît

2. Ces derniers mots (et toute la phrase précédente) ont été rajoutés de la main de V. Ivanov sur son exemplaire de *Russie et Universalité* (N.d.É.).

receler dans des « profondeurs sataniques » une troisième figure, féminine, la « beauté de Sodome » que notre explorateur de l'enfer oppose à la « beauté de la Madone ».

Dans tous les cas, le Diable d'Ivan Karamazov, dérisoire mais typique représentant de la légion d'Ariman – en sa qualité de démon de la vulgarité et de la platitude – développe, comme s'il était de son cru (« les imbéciles, ils ne m'ont pas demandé *mon avis* ! ») un projet proprement luciférien : « Puisque l'humanité reniera Dieu unanimement – l'homme sera exalté par un esprit d'orgueil divin, titanique, et on verra surgir l'Hommedieu. »

Mais qu'aurait à faire Ariman de cette exaltation de l'homme ? – « Chacun apprendra – poursuit le démon – qu'il est tout entier mortel, sans résurrection... qu'il n'a pas à protester si la vie n'est qu'un bref moment, et il se mettra à aimer son prochain sans nulle rétribution. » L'allure est encore d'un luciférisme grandiose mais l'accent mis sur la nature mortelle et sans résurrection de l'homme trahit son Ariman, avec sa concupiscence passionnée et sa détermination : corrompre, pulvériser la volonté la plus intime, sous toutes ses pellicules corporelles ou spirituelles, y anéantir l'image et la ressemblance de Dieu et mettre à mort l'esprit de l'homme.

« Les hommes s'accoupleront » – précise le démon – « pour prendre à la vie tout ce qu'elle peut donner, mais uniquement pour le bonheur et la joie en ce monde. » Cet « accouplement » diabolique et le « tout est permis » qui lui succède, c'est le programme complet d'Ariman : ensevelir l'esprit dans le chaos d'une matière inerte, fermée à l'être par les appâts de la sensualité, de façon que la « lumière » soit « saisie par les ténèbres » qu'il dépérisse et s'éteigne en elle, que l'armature existentielle cohérente soit détruite et se pulvérise dans la débauche et les vices, si bien qu'il ne demeure rien de l'« hommedieu » qu'un « tas d'ossements pourrissants ».

Pareille extinction, pareille destruction de l'esprit sont-elles possibles ? L'Apocalypse de Jean évoque mystérieusement une « deuxième mort »...

Mais, je le répète, ce regard sur l'Étoile du Matin aux rayons phosphorescents – sur l'esprit de la rébellion première, qui inspire à l'homme le rêve orgueilleux d'une existence égale à celle de Dieu, sur le « triste démon » qui faisait luire sur Lermontov sa « beauté d'une douceur enchanteresse » et qui auparavant avait séduit Byron, « esprit puissant, terrible et intelligent » selon le Grand Inquisiteur, et sur Ariman, corrupteur haineux, destructeur et sacrilège universel, fantôme du Mal dans toute la noirceur de son vide béant et de son néant final, comme sur deux visages d'une même force – paraît à certains ténébreux, sectaire, fanatique. Ils voient clairement que toute la culture humaine se bâtit avec la collaboration et la participation puissante et envahissante de Lucifer, que nos énergies aussi bien créatrices que destructrices sont pour une bonne part les siennes, que c'est à lui que nous devons la beauté des entreprises audacieuses, de nos engagements inébranlables, de notre bravoure dans la lutte pour la puissance et la gloire et que, même malheureux, nous nous laissons orgueilleusement enivrer par l'héroïsme même de notre souffrance.

Certains de ceux qui pensent de la sorte ne s'abandonnent pas au charme romantique du démonisme par légèreté, beaucoup voient loin, au contraire, et savent qu'il s'agit là de quelque chose d'infiniment plus important, d'essentiel : de la mise au jour de forces primordiales et de tendances de la nature humaine. Les plus lucides vont plus loin : ils savent que les conditions mêmes de notre conscience isolée, si désespérément verrouillée et limitée dans la description de Kant, et même la structure en pentagramme de notre corps – cet « égoïsme organisé », selon Vladimir Soloviev – sont des manifestations parmi les enfants d'Adam d'un principe luciférien affectant leur âme et leur esprit, et c'est pourquoi ils ne se résignent pas à assigner au monde du « mal » les racines mêmes de notre existence séparée, individuelle. Mais on ne peut pas ne pas reconnaître que la

négarion du mal inné dans la nature humaine appauvrit et aplatit notre représentation de sa vraie vocation, de sa tragique grandeur, de sa dignité métaphysique : c'est ainsi par exemple que l'humanisme ne connaît pas d'idéal plus élevé que le développement multiple et harmonieux des forces naturelles de la personne, conçue exclusivement comme un phénomène historiquement conditionné dans le monde de notre culture. Tel est le regard porté par l'optimisme anthropologique, qui repousse, terrorisé, le concept de « péché originel », c'est-à-dire d'un engagement originel de la volonté humaine renonçant à Dieu, avec toutes les conséquences de cet événement métaphysique, et qui préfère voir dans l'homme un maillon dans la chaîne d'une évolution ascendante ; cela dit, il ne remarque pas que l'homme, à ce compte, loin de s'ennoblir, s'abaisse car il ne lui est pas proposé de se dépasser, mais de se défaire de droits qui lui seraient acquis dès l'origine.

Comment se comportent mutuellement les deux démons dans leur rapport à l'homme ?

Lucifer est une puissance qui enferme, Ariman une puissance qui défait. Dans l'homme, Lucifer est le principe de sa permanence égoïste en lui-même, de son autonomie orgueilleuse, de son engagement capricieux qui le pousse à s'isoler du tout, à s'aliéner de l'unité de tous en Dieu. C'est lui qui dit aux hommes : « Vous serez comme des dieux » et il accomplit sa promesse : l'unique Adam, désigné dans l'Évangile comme « Fils de Dieu » se voit émietté en une multitude de volontés personnelles « quasiment divines ». Dans cet émiettement le divin de l'homme est, d'une part, donné avant même que la conscience personnelle ne parvienne à loger en elle non seulement tout le créé, mais Dieu en tant qu'idée, tandis que, d'autre part, cette ressemblance divine de l'homme n'est pas réelle, mais mentale et enfermée dans le monde intérieur de la personne – jusqu'au sentiment angoissant d'une réclusion solitaire et au désespoir devant sa propre existence.

C'est de ce désespoir que se sert Ariman pour inciter l'homme à dire dans son cœur « je ne suis pas ». C'est ainsi que

se distinguent les suggestions des deux démons : Lucifer abuse du « Je-suis » divin dans l'homme, *dénaturant* son sens et sa force, et par là la volonté humaine la plus intime (Raskolnikov). Ariman *pervertit* cette dernière, dévoile l'inconsistance du « Je-suis » tel qu'il vit dans une volonté dénaturée et corruptrice (Svidrigaïlov³).

L'action luciférienne peut recevoir le nom de dénaturation (*inversio*) tandis que celle d'Ariman est perversion (*perversio*). Mais en quoi consiste l'essence du « *Je-suis* » humain et comment s'opère son éclatement ?

3

Le don du « Je-suis » Paternel à l'homme, fils de Dieu, créé pour prendre conscience de soi et se vouloir librement – et par là « naître » de Dieu (il est dit : « vous devez naître d'en haut »), était un sacrifice Paternel qui faisait un Dieu de l'homme créé et imprimait sur lui l'image et la ressemblance divines.

C'est ce « Je-suis » Paternel donné au Fils que Lucifer induit l'homme à recevoir et à interpréter de façon non filiale (« Mon Père et moi sommes Un »), en créature rebelle : « Je suis en moi et pour moi et séparément de tout⁴, je me suffis et tout ce qui

3. Les noms de Raskolnikov et de Svidrigaïlov ont été rajoutés à la main par V. Ivanov sur son exemplaire de *Russie et Universalité* (N.d.É.).

4. De là découle directement la formule de l'anarchiste Bakounine : « Dieu existe et l'homme est esclave ; l'homme est libre, il n'y a pas de Dieu. » On trouve un affinement de cette formule dans les premiers travaux de R. Steiner qui nie que la foi en une divinité transcendante soit compatible avec la liberté humaine. Mais le pur transcendentalisme comme le pur immanentisme, pris comme principes abstraits, présupposent et fixent, dans ce qu'ils ont d'exclusif, le divorce luciférien de l'homme avec Dieu. La seule conception théiste parfaitement acceptable

n'est pas moi, je l'écarte et le rejette, au point même que je ne le vois ni ne l'entends, ne me le rappelle ni ne le connais – à moins que je ne l'embrasse en moi et l'absorbe pour le recréer en moi et par moi comme une manifestation et un reflet de moi-même. »

Ainsi Lucifer saisit avidement dans l'homme et semble avaler le *Je-suis* Divin, mais il ne peut le réaliser. Et l'homme reste avec cette noble insatisfaction de son existence qui le distingue des autres êtres. De lui, il ne sait que trop qu'il « est », mais il sait en même temps qu'il ne peut jamais dignement prononcer *je-suis* ; c'est pourquoi il a honte de sa propre existence, et seulement d'elle (ce qui est la marque de sa noblesse spirituelle), ou bien il sent confusément en elle la faute liée au surgissement d'une individualité (Anaximandre). Quant à son désir brûlant de l'être authentique, il le prend comme une « soif d'immortalité » et croire en elle, selon Dostoïevski, est la source de toute les forces créatrices et morales de l'homme. Mais comme Lucifer a enfermé l'homme dans son identité et lui a coupé toute possibilité de communiquer avec les autres mondes, la « soif d'immortalité » par laquelle l'homme désigne son désir de l'être vrai, paraît n'être qu'une vaine prétention, sans nul fondement réel, à une raison naturelle désormais abandonnée à elle-même. En effet, Lucifer a coupé l'homme de tout réel et a fait en sorte que toutes les réverbérations, que tous les échos de ce réel paraissent à l'homme, devenu « comme un dieu », n'être que ses propres créations, fruit de sa conscience. Lucifer a dit à l'homme : « Tu es celui qui, comme Dieu, peut dire *Je-suis* ; ainsi domine le monde, possède-le et contiens-le comme fait Dieu. » Mais lorsque l'homme, pareil à Archimède, demanda un pouce de terre où il pourrait prendre pied solidement afin d'élever avec son levier sa puissance divine, le tentateur disparut, laissant l'homme suspendu dans le vide du monde mental qu'il contenait.

est la chrétienne, qui accorde son dû à chacun des deux principes ; elle achève la libération de l'homme, préfigurée par le principe d'alliance de l'Ancien Testament, et lui propose de dépasser sa condition de créature par l'Adoption Divine (*theôsis* des Pères de l'Église) (V. I.).

Dès le début de l'histoire humaine vue d'en deçà, Lucifer apparaît comme le tentateur mettant l'homme à l'épreuve. Pour se justifier dans cette épreuve l'homme doit trouver son *alter ego* comme point d'appui, il doit par l'action de l'amour et de la foi qui est contenue dans l'amour et le conditionne, conquérir son *tu es*. Gravissant, comme Platon nous l'enseigne, les degrés de l'amour, il apprend à chaque degré à découvrir dans l'aimé une participation plus grande à l'être véritable, ce par quoi lui-même croît dans l'être auquel il participe par l'aimé, jusqu'à ce que, dans sa soif d'existence absolue dans un autre être, il reconnaisse, à l'embrassement inouï de son cœur l'Unique Aimé qui embrasse, confirme et sauve en Soi tous les autres amours, et jusqu'à ce qu'il communie par Lui à l'authentique filiation divine.

Si l'homme n'acquiert pas par la force de l'amour l'être auquel il pourrait dire de toute sa volonté et de toute sa raison « *Tu es* », et s'il ne va pas puiser au-dehors l'huile qui alimente la lampe de sa Psyché, dont la petite flamme est son divin « *je suis* », il verra s'approcher de lui Ariman qui lui demandera : « Tarderas-tu à vider enfin jusqu'au bout cette coupe enivrante mais amère dont le bord porte l'inscription : *je-suis* ? Car enfin tu vois le fond de la coupe, tu vois qu'au fond est le néant. Comprends que le *je-suis* est épuisé et achevé, car tu n'as pas trouvé à qui dire en vérité *tu-es*, car tu es convaincu que Dieu n'est pas. Ainsi toi non plus tu ne seras plus. » Alors le signe d'individuation de l'homme, son étoile à cinq branches ou son pentagramme, dont le rayon médian est tourné vers le ciel (« *os sublime fert*⁵ »), symbole d'énergie et de volonté efficace – et si elle est vraiment efficace, elle conduit à se dominer soi-même – alors l'étoile retourne sa pointe vers le bas et sombre dans l'abîme béant d'Ariman. C'est ainsi qu'Ariman arrive sur les traces de Lucifer : Faust a pour compagnon inséparable Méphistophélès, incitateur et exécuteur de méfaits ; le noble Caïn de Byron, épris d'amitié pour l'Astre du Matin, finit par le meurtre de son frère ;

5. « Le visage tourné vers le haut. » Citation inexacte d'Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, vers 85 (N.d.T.).

pareille chose arrive aux héros lucifériens de Dostoïevski : Raskolnikov tue la vieille, Stavroguine, après bien des forfaits, se suicide ; Ivan Karamazov utilise à demi consciemment Smerdiakov pour accomplir son parricide.

4

Outre le fait que l'action de Lucifer sur l'âme humaine n'implique pas la destruction immédiate de cette âme, mais une terrible mise à l'épreuve de sa vitalité, cette action renferme en elle, à ses débuts, une incroyable effervescence spirituelle : elle exalte et aiguise puissamment toutes les énergies existentielles et créatrices de l'homme. Le sentiment du *je-suis* concentré au cœur de la personne comme dans un foyer ardent s'évacue au cours d'un enfantement dialectique de toutes les richesses, de tous les mondes spirituels qui somnoient dans ce mystérieux « *je-suis* ». L'énergie luciférienne pousse l'homme, comme Faust, qui se croit un surhomme et qui dans le ciel s'appelle « serviteur de Dieu », à « s'élancer » à sa façon, mais « inlassablement, vers une forme d'être supérieure ».

Goethe a raison de proclamer que ce qui rend l'âme capable de rachat, c'est le mérite d'une aspiration inlassable et que si, de surcroît, « un amour venu d'en haut vient prendre là sa part », son salut n'en est que plus certain ; et que les forces obscures n'ont raison d'elle qu'aux moments où son aspiration s'arrête. Qu'il s'agisse d'un arrêt par complaisance – comme chez Faust – dans le subit engourdissement d'un orgueil qui s'admire lui-même ou de l'abandon complet de l'homme à une passion par laquelle Ariman a réussi à l'ensorceler (par exemple par une envie ombrageuse, comme ce fut le cas du Caïn de Byron), il suffit d'un court instant pour qu'Ariman empoigne solidement sa proie.

Il s'ensuit que l'action dans l'homme des énergies lucifériennes, conséquence nécessaire de cet événement intelligible – la fuite loin de Dieu – que l'Église nomme péché originel, constitue la base naturelle en ce monde de toute la culture historique, en gros païenne jusqu'à nos jours, et la marque de son véridique péché originel ; car la culture n'est « baptisée » que partiellement et rares sont les cas où elle a « revêtu le Christ ». Pareille action de Lucifer est dangereuse mais non meurtrière si elle se meut constamment, si les formes d'engagement inventées par l'homme sont perpétuellement dépassées au profit de formes d'existence plus dignes. Elle se mue en poison mortel lorsque s'éteignent les énergies dynamiques, dans les eaux mortes de la stagnation où Ariman étend ses ailes noires. Dostoïevski représente le règne de ce dernier sous la forme de la chute et de la congélation d'une personne verrouillée dans son luciférisme, quand il nous rapporte le rêve d'éternité de Svidrigaïlov : une cave humide aux portes condamnées et aux coins grouillants d'araignées ou bien sous la forme d'un lent dépérissement, caché sous les conversations joviales des habitants du cimetière, dans *Bobok*.

Puisque l'auto-affirmation obstinée de l'homme ou de la société se nourrit d'elle-même et confirme sa propre autonomie et son auto-suffisance on peut voir des reflets lucifériens scintiller au-dessus des ténèbres d'Ariman, pareils aux phosphorescences de la putréfaction. On les voit également papillonner – pour revenir aux *Frères Karamazov* qui nous servent de guide dans ces réflexions – autour de ce prisonnier d'Ariman qu'est le père Karamazov : ils servent secrètement de base à sa fronde contre Dieu et à ses blasphèmes voltairiens.

Lucifer est le « prince de ce monde », Ariman est son valet, son bourreau, son satrape et, à ce qu'il escompte, l'héritier de son trône. C'est à lui que doit revenir l'empire de la terre, si Lucifer n'est pas anéanti par Celui qui Se nomme dans l'Apocalypse de Jean « l'Étoile du Matin, le Premier et le Dernier », « l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde ».

Dans tous les écrits du Nouveau Testament les mots « Terre » et « monde » se voient attribuer un sens particulier opposé à l'usage commun, lumineux pour le premier, sombre pour le second. Le « monde » hait le Verbe qui s'est fait Chair et ceux qui ont accueilli le Verbe haïssent le monde : la « Terre » est comme recouverte et enveloppée par le « monde », mais elle n'est pas le « monde ». Elle est semblable à la Samaritaine dont le sixième mari n'est pas son mari : c'est ainsi que le « prince de ce monde » n'est pas le véritable époux de la Terre, il n'est que son maître et c'est sa domination sur elle qui reçoit le nom de « monde ». Le « monde » est un état de la Terre, extérieurement et apparemment possédée par Lucifer : c'est là son *mode*, non sa *substance*. Le septième Fiancé, espéré, céleste, est confusément reconnu par la femme sous les traits de l'Arrivant qui lui dit : « Donne-moi à boire. »

L'empire de Lucifer sur la terre ne s'étend pas jusqu'à la réalité mystique de celle-ci : il a rompu tous les liens avec le réel et ne saurait la toucher. Son empire sur la Terre est une domination purement idéale, tout comme le « monde » lui-même est idéal : il se réalise à l'aide et dans les limites de formes et de normes élaborées par l'homme de façon idéaliste. C'est pourquoi, d'après Dostoïevski, si seul le Christ ressuscité sauve d'Ariman, les sortilèges de Lucifer se dissipent au seul contact de la Terre vivante. Lucifer est un idéaliste ; sa réalisation, qui lui fait horreur, est Ariman. Les rivaux réels sont le Christ et Ariman. Le Christ apporte à la condition de la créature pureté virginale et résurrection, Ariman lui apporte corruption et non-être. Chez

Dostoïevski cette rivalité est signifiée, dans *Les Frères Karamazov*, par le rêve du festin christique qui apparaît à un Aliocha troublé par « l'odeur délétère », tandis que les moines auprès du cercueil de starets, marmonnent d'une voix monotone le récit évangélique des Noces de Cana.

Dans les destinées historiques de la Terre cette rivalité se joue à travers l'homme et dans l'homme. De nos jours règne à travers lui et en lui Lucifer, auteur de la culture, telle du moins que nous la connaissons. La volonté de la culture est d'asservir la nature ; la volonté de la nature est d'engloutir la culture. D'après Dostoïevski (dans *L'Adolescent*) la culture est déjà « orpheline », elle est « une grande tristesse devant le soleil couchant ». La culture est-elle arrivée à son terme ou à un carrefour ? Dans son état actuel elle se sauve par son dynamisme et elle se doit de courir, de courir sans arrêt comme un fauve traqué par un chasseur. Elle est poursuivie par le « prince de ce monde » avec sa meute de chiens « arimaniens ». Cette course peut-elle durer encore longtemps ?

La fin du processus luciférien – processus historico-culturel – mène au carrefour où Lucifer abandonne ses compagnons de route qui sont confrontés au choix entre le chemin étroit du Christ ou la large chaussée d'Ariman. À ce stade peu sauront se résoudre à un choix libre, seul celui qui a conservé intact son faciès spirituel trouvera en lui la force de se détourner de la foule et de gagner le camp de Dieu, pareil aux vigneronns de la parabole qui viennent travailler à la dernière heure. Les autres se jetteront comme un troupeau aveugle dans le camp de Légion. Les symboles de Légion, de Lucifer et d'Ariman ne sont jamais directement explicités par Dostoïevski, mais ils sont esquissés avec une parfaite clarté. Il choisit pour épigraphe des *Démons* le récit sur les esprits mauvais qui se jettent sur un troupeau de porcs après avoir été chassés du possédé apparu parmi les tombeaux de Gadara. Avant de guérir le possédé, le Christ l'interroge : « Comment t'appelles-tu ⁶ ? » Le possédé répond, en

6. Luc, VIII, 32-37 (N.d.É.).

employant à son propos les pronoms « je » et « nous » : « Mon nom est Légion, parce que nous sommes nombreux ⁷. »

Légion (*cf.* partie I, chap. 1, 1, 4), c'est ce ramassis d'hommes déjà décrit dont le démon dit à Ivan Karamazov : « Les humains s'accoupleront pour prendre à la vie tout ce qu'elle peut donner, mais exclusivement pour le bonheur et la joie dans le seul monde d'ici-bas. »

L'ère de Légion commencera dès que sera accompli l'effondrement de la personne spirituelle.

6

Dans ses *Écrits du sous-sol* Dostoïevski étudie la situation contemporaine de la personne, débilitée par suite de l'affaiblissement de la conscience spirituelle supérieure et cherchant à affermir sa dignité outragée et son indépendance dans une communauté aussi précaire qu'elle-même, parce que dénuée d'amour et de foi. Peureusement, haineusement, la personne s'enferme dans son petit monde caché à tous, y récapitule toutes les humiliations qu'elle a accumulées avec une joie mauvaise et se venge de la société en quittant parfois son sous-sol arimarien pour mordre le premier venu, comme ferait un serpent sur lequel un passant mettrait le pied. Dans la vie de tous les jours le héros du sous-sol est repoussant, mais dans ses réflexions il est pénétrant et sublime. Même en lui Dostoïevski reconnaît ce qu'il y a de sacré dans la dignité humaine et il est prêt, au nom de cette valeur sacrée, à se dresser à ses côtés contre la société, si bien que, sans la moindre gêne, il exprime par sa bouche, sous une forme élémentaire, sa propre vérité

7. Marc, V, 9 (N.d.É.).

religieuse sur la composition de la société : les rapports entre la personne et la société doivent être régis par l'amour mutuel ; la personne œuvre pour le bien de tous et la société protège la personne. Partant de ce postulat, Dostoïevski soumet à une critique dévastatrice les rapports sociaux contemporains qui, selon lui, sont fondés sur une profonde injustice. Aucune force extérieure, toutefois, n'est en mesure de guérir ce mal invétéré. Les lois de ce monde ont condamné la personne à la diminution et à l'épuisement parce qu'elle s'est enfermée en elle-même pour « conserver son âme ». Dans son appétit d'auto-affirmation elle n'a pas su au juste ce qu'elle entendait affirmer en elle-même. Elle n'a su affirmer que quelques-unes de ses qualités aléatoires dont certaines sont condamnées par le destin (« Cela doit pourrir dans la tombe »), d'autres par l'esprit du temps (« Cela sera confisqué à la personne au bénéfice de l'espèce »). Cependant tout ce que la personne aurait pu en elle-même consacrer à Dieu aurait été préservé et multiplié pour elle et l'aurait à son tour accrue.

Mais la personne était avare, cupide et défiante : elle avait cessé de se fier à Dieu et de croire en Lui – et de ce fait en elle-même comme vraiment existante. Qui aime connaît l'objet aimé et ne doute pas de son existence ; l'homme dont l'amour faiblit craint de perdre la flamme de son âme dans le désert du monde et tourne son amour vers lui-même. S'il est exact, comme le dit Nietzsche, que jusqu'alors il avait tout donné à Dieu, désormais il est désireux de reprendre tous ses dons : mais ces dons ne sont plus entre ses mains que la poignée de cendre demeurant des victimes consumées par lui. L'homme se voit pauvre, comme le Fils prodigue, parce que Dieu n'est plus là pour l'enrichir, et dépersonnalisé car le Visage radieux s'est éteint dans le ciel et, avec lui, l'image de Dieu au fond de l'homme. L'amour est une interaction réelle entre des vies réelles ; où il n'y a plus d'amour, il n'y a plus de sens du réel envers une existence naguère aimée. Cessant d'aimer Dieu, la personne s'est mise à s'aimer elle-même, à soupirer pour elle-

même – et s'est ainsi perdue. Elle a oublié et trahi ce qu'il y avait de divin en elle, ne gardant pour elle que l'humain qui s'est dissous comme une ombre.

Dans ses rapports avec la personne qui se fonde elle-même en Dieu et « s'enrichit en Lui », l'âme dont l'amour et la foi se sont atrophiés est devenue semblable à un arbre chétif qui reprocherait à l'arbre vivant de gaspiller ses forces en pousses nouvelles. « Mais c'est que je tends vers le soleil », lui répondrait l'arbre vivant. « Il n'y a point de soleil » répliquerait l'arbre chétif, « ni toi, ni moi ne le voyons. » « Pourtant je le sens » reparti-rait l'arbre vivant, « il m'est doux de m'ouvrir à sa chaleur, de parvenir pour ainsi dire à le toucher, à le palper par tant et tant de pousses nouvelles. » L'autre rétorquerait : « Moi aussi je sens la chaleur, il s'agit bien de cet état qui se renouvelle en nous et qu'on appelle printemps ; mais je ne suis pas aussi crédule que toi et j'emploie ma sève pour me nourrir au-dedans. » C'est ainsi que l'arbre desséché pourrait persévérer dans son illusion de satiété jusqu'à ce que le jardinier l'abatte.

7

Le dernier mot de la lutte pour la vie, c'est l'impuissance du principe de personne face au principe d'espèce. En suivant inflexiblement la règle « divise pour régner », le prince de ce monde s'est assuré le pouvoir suprême sur les hommes. Pendant tous les siècles de l'histoire moderne il a divisé les hommes en inculquant à la personne l'art de trancher arbitrairement (« L'Antéchrist fait son ouvrage dans l'anarchie », dit Dostoïevski) et en l'enfermant en elle-même. L'orgueil rebelle d'Adam s'est vu broyé en une poussière d'atomes de vanité, de prétention et de rancœur. Entre des unités mutuellement imperméables

aucune forme d'union ne fut plus possible en dehors d'une complicité mécanique et intéressée. Les anciens rapports d'union organique ont été affaiblis par un effondrement interne. Toutes les formes de coopération utilitaire – acquiescement donné au renforcement de l'espèce par des individus porteurs des mêmes caractères spécifiques – devinrent souhaitables comme la voie permettant de sauver chacun. Le temps vint alors non seulement d'une cohésion sociale plus grande, mais de formes nouvelles de conscience collective.

S'il en est ainsi, l'humanité approche du carrefour où la route bifurque pour conduire vers deux cités différentes, comme on peut lire chez saint Augustin : « Deux amours ont créé deux cités : l'amour de soi allant jusqu'au mépris de Dieu a fait la Cité terrestre, l'amour de Dieu allant jusqu'au mépris de soi a fait la Cité céleste ⁸. » Il sera désormais impossible à l'homme de s'imaginer hors de la cité et il sera impossible sur terre de préserver sa solitude. Tous les attributs de l'homme, à l'intérieur comme à l'extérieur, seront ouvertement liés avec tout ce qui l'environne par une chaîne solidaire. La vie *tout entière* deviendra la coupe commune et toute chair deviendra partie de la chair commune. Le camp de l'Antéchrist semblera plus étroitement uni et soudé que celui du Christ, mais ce ne sera qu'apparence. Les principes d'unification dans chaque société, chaque masse ou chaque cité seront parfaitement opposés.

La Cité terrestre, au sens augustinien, est une citadelle de résistance à Dieu et de haine contre lui et sera parachevée lorsque la personne aura été entièrement absorbée par le tout ; mais le sceau de cette cité – qui est celui de l'Antéchrist – ne sera imprimé que sur le front de celui qui n'aura pas su avant tout défendre sa personne – non les prétentions vaniteuses, bien entendu, non les caprices superficiels de l'homme extérieur, mais son existence intime, avec ses trésors sacrés, les gages et les

8. V. Ivanov a pris ce texte pour épigraphe de son poème *L'Homme...* (N.d.É.).

vœux de son cœur et la force inflexible de son libre engagement « devant les hommes et la Divinité ». Il s'ensuit que de nos jours l'homme doit jalousement vénérer la liberté, l'éprouver et la connaître dignement et justement dans son intimité et ne la sacrifier que pour obéir volontairement à la loi suprême qu'il aura découverte dans le fond de son cœur.

De nos jours, la foi en Dieu doit s'associer à une expérience totale et profonde de la foi vivante en l'existence d'un *moi* indestructible caché au fond de l'homme. La foi en Dieu a toujours eu cette expérience pour conséquence corrélative sous la forme d'une croyance dans l'immortalité de l'âme. Dans la poésie de Byron, qui reflète la rivalité de l'homme et de Dieu, Dostoïevski reconnaît une manifestation sainte et grandiose de l'esprit européen, précisément parce que ce combat avec Dieu affirme la nature essentiellement immortelle et divine de la personne humaine. L'affaiblissement de la foi en Dieu s'accompagne de la perte du sentiment de la personne intérieure, or cette perte entraîne une vulnérabilité vaniteuse, elle conduit à l'état de « l'homme du sous-sol », à la mélancolie et aux illusions fatales du suicide. Et plus l'orgueil s'enfle, pareil à une hydre, plus on voit le sujet spectral de la duperie, « l'homme orgueilleux », comme l'appelle Dostoïevski, s'humilier à ses propres yeux, jusqu'à n'être plus qu'une boule gluante d'orgueil. Il est donc naturel de nos jours de poser la question de la foi en d'autres termes qu'autrefois : non plus « crois-tu en Dieu ? » mais « crois-tu en ton *moi*, crois-tu qu'il existe en vérité, qu'il est plus haut que toi-même, être obscur et éphémère, plus grand que toi, homme petit et impuissant ? » Car la science d'aujourd'hui ne sait rien de l'existence d'aucun *moi* et celui-ci est devenu un pur objet de foi, tout comme l'existence de Dieu.

Le rassemblement des hommes dans l'unité par la voie de leur dépersonnalisation doit développer des centres de conscience collectifs, une sorte de cerveau commun qui ne devrait pas tarder à s'entourer d'un système nerveux fort complexe et délicat et à s'incarner en une sorte d'animal social, doté d'une grande force et d'une extraordinaire logique dans les moindres mouvements de son organisme coordonné et centralisé, qui demeure en substance mécanique, mais peut paraître animé. Telle sera l'évolution d'une partie de l'humanité, quantitativement dominante, vers le Gros Animal dont on dira, comme le prophétise l'Apocalypse de Jean : « Qui est semblable à cette bête ? » Ce sera en même temps l'apothéose de l'organisation, car seule une société organisée au plus haut point pourra incarner la Bête. La négation de l'Église comme Cité de Dieu espérée sur la terre devait inmanquablement entraîner la divinisation du *Léviathan* décrit par Hobbes. Sur cette pente nous pouvons déjà observer Hegel avec sa doctrine de l'État et, mieux encore, l'idéal marxiste du prolétariat. Peu avant sa mort Dostoïevski écrit dans ses Carnets : « Nous n'avons pas encore vu d'État non seulement absolu, mais même achevé ; ce ne sont que des embryons. » La multitude des individus dépersonnalisés que ne lie plus une communion porte ce nom de Légion dont nous avons déjà parlé.

Ce problème de Légion, si angoissant pour nous, relève des mystères impénétrables du Mal. Le privilège spirituel de l'homme, qui témoigne de sa nature divine, est de ne concevoir réellement que l'être vrai et non son reflet défiguré par les forces élémentaires du Mal. Enfant du Logos, il n'acquiert de sens que dans ce qui participe du Logos. Comment la dissociation pourrait devenir un principe d'unification, comment la haine pourrait souder des éléments qui s'entre-détestent, c'est, par chance, quelque chose qu'au fond nous ne comprenons pas. Mais l'existence de Légion, qui se nomme simultanément *je* et *moi*, est tout de même donnée en tant que phénomène.

Cette coopération n'est concevable rationnellement que si l'on pose qu'elle représente un amalgame mécaniquement organisé d'atomes résultant de la pulvérisation d'une unique force maligne, si maligne que, par suite d'une discorde intérieure, elle a perdu sa propre unité et s'est éparpillée en une multitude qui s'agglutine involontairement, comme pour revivre d'une vie spectrale dans ses parties dissociées et conférer à l'ensemble, comme à un cadavre galvanisé, un semblant d'existence. Mais les particules dont se forme ce semblant de totalité ne sont plus des monades vivantes, mais des âmes mortes et un tourbillon de poussière infernale.

C'est ainsi que la société humaine qui se propose pour modèle Légion doit commencer par l'épuisement du sens ontologique de la personne, par la dépersonnalisation spirituelle. Elle doit développer, grâce à une dissociation extrême et à un perfectionnement spécialisé, les énergies fonctionnelles de ses membres et tuer lentement et méthodiquement en eux toute faculté substantielle d'affirmation de leur *moi*.

L'unité de tous dans le Christ, au contraire, est un rassemblement où les personnes associées atteignent le plein épanouissement et la pleine définition de leur essence unique, originale, de leur liberté créatrice intégrale. Dans chacune le Verbe s'est revêtu de chair et demeure avec tous, rendant en chacun un son différent. Mais la parole de chacun trouve son écho dans tous et tous ne sont qu'un libre accord, car tous sont un même Verbe.

Le peuple russe conserve pieusement une foi robuste dans la réalisation de cette communion chrétienne sur terre ; c'est justement cette foi qui fait de lui, aux yeux de Dostoïevski, un « peuple théophore ». Nous trouvons la proclamation solennelle et le développement ultime de cette idée, qui inspirait Dostoïevski, dans son dernier roman dont il va être maintenant question.

II

Hagiologie

1

Dans *Les Frères Karamazov* la Russie est représentée sous la figure de trois frères dont le troisième, dans sa paisible humilité, est, comme dans les contes, l'enfant élu du destin.

Le fils aîné de Fiodor Karamazov – morne captif d'Ariman – est Dimitri, homme naïf et presque plébéien. Il se sent fraternellement lié aux paysans, il partage leur foi, leur âme. Comme le peuple, il sent un lien vivant et mystérieux avec la Terre-Mère (ce n'est pas un hasard si son nom dérive de celui de Déméter) et c'est en se prosternant contre elle que, malgré les horribles souffrances de son âme, il trouve la force de bénir et de louer la vie et son Créateur. Pourtant il est constamment menacé de devenir entièrement la proie d'Ariman. Sa noble grandeur d'âme, héritée de sa mère, ne le préserve pas des bassesses ni des scélératesses d'une passion effrénée, non plus qu'il n'est ressuscité par ses sublimes transports d'enthousiasme saint et passager. C'est avec une contrition douloureuse que Dimitri reconnaît non seulement « l'ange », le « chérubin » qu'il porte en lui, et qui « se tient devant Dieu » mais aussi « l'insecte » qui a en partage la volupté, comme dit Schiller ; il répète comme une prière, sans cesse, inlassablement, *L'Hymne à la joie* et les paroles de *La Fête d'Éleusis*, de Schiller, sur Cérès pleurant l'humiliation de

l'homme ¹. La nature de Dimitri, qui est d'une naïveté et d'une confiance enfantines, d'un désordre chaotique, et parfois bestialement déchaînée, doit être purifiée par une grande souffrance. Il est le martyr d'une Russie sauvage, mais solide, avec ses bassesses et la santé de son ancien mode de vie ; à travers les ténèbres d'Ariman on devine toutefois la Sainte Russie, comme la paisible scintillation d'une église lointaine. Mais, fidèle à la Terre qui préserve l'homme de toute conscience de soi vaniteuse, illusoire et hautaine, il est affranchi mieux que personne de Lucifer, car jamais il ne dit à l'Ariman qui est en lui *omi* ou *Amen*, mais vit perpétuellement affligé par sa bassesse et sa captivité et se repent perpétuellement de son péché.

Le second, Ivan, l'homme savant, est le fils d'un être lumineux, d'une femme martyre, la seconde épouse de Fiodor Pavlovitch. Il représente la Russie luciférienne, aliénée par rapport au peuple et induisant le peuple en tentation. Son athéisme est profond et problématique au point de pouvoir se transcender lui-même rationnellement ; son allégeance à Lucifer est presque consciente. C'est pourquoi la nuit arimanienne se concentre autour de son rayonnement luciférien et tire de ses entrailles, comme un autre *moi*, non seulement le fantôme d'un « diable pique-assiette », mais la réalité du valet Smerdiakov qui a pris la Russie en horreur, car il n'est qu'un bâtard, né d'une pécheresse. Ivan, affolé par l'horreur, le dégoût et le désespoir, se sent noué par Ariman en un seul nœud infernal, indissoluble, avec ce complice qui le méprise et le reflète comme un miroir – qui fait sa perte en devinant jusqu'au fond sa volonté la plus secrète et en l'exécutant ; il se voit comme l'autre face du parricide et l'autre lui rend la pareille. N'est-ce pas de même que Lucifer est noué à son double noir qui le tourmente ?

Le fils cadet, Aliocha, est l'image même de sa mère.

« Resté sans sa mère dès sa quatrième année, il devait se souvenir d'elle pour toute sa vie, de son visage, de ses caresses

1. Cf. l'article de V. I. sur Schiller (N.d.É.).

(« comme si elle était là vivante, devant moi ») : il avait retenu un soir d'été, paisible, la fenêtre ouverte, les rais obliques du soleil déclinant – ces rais obliques étaient ce dont il se souvenait le mieux – dans la pièce, dans un coin, il y avait une icône, devant elle une veilleuse allumée, et devant l'image, agenouillée, sa mère sanglotant comme dans une crise de nerfs, avec des petits cris et des glapissements, qui l'étreignait fortement, jusqu'à lui faire mal, et qui priait pour lui la Vierge, le tendant des deux bras vers l'icône comme pour le placer sous la garde de la Vierge. »

Aliocha se sent à jamais offensé pour elle, pour sa mère, non contre son père, mais contre la puissance qui l'enchaîne, contre Ariman. C'est lui qu'il fuit, non pour rejoindre Lucifer, comme toute la Russie moderne, comme Ivan, mais pour aller vers les startsy orthodoxes.

2

Ce qui dès l'enfance marque Aliocha du sceau de la grâce et l'introduit dans le Saint des Saints de son peuple, c'est le don d'un amour palpitant, brûlant, triomphant de tout, pour le Christ. « Peut-être que l'unique amour du peuple russe est le Christ, et il aime sa figure à sa façon, c'est-à-dire jusqu'à la souffrance. » Telle est la lumière qui éclaire sa route à travers les ténèbres infernales et qui engendre dans son âme un monde intérieur si profond qu'il repart de l'avant, rempli de vaillance et de force, et même de bonheur et de jubilation. De son propre aveu, il ne distingue le bien et le mal que parce qu'il a sous les yeux la figure du Christ. Cette soif ardente de l'Image de l'Unique, d'une blancheur plus pure que celle de la neige, du soleil de la Résurrection resplendissant depuis les profondeurs de la terre, croît dans son âme, comme dans celle de son peuple, sur une vie enfoncée dans les ténèbres, où le Mal n'a plus à se

soucier de mettre des masques, sur un face-à-face constant avec le spectre noir d'Ariman.

Selon Dostoïevski, cette nostalgie de l'Image du Christ est immémoriale. Engendrée *de profundis*, elle vivifie, sauve et sanctifie le peuple russe ; à ce qui lui semble, l'âme russe, au cours des siècles, a versé tant de larmes devant cette Image, a consacré tant de ses forces les meilleures à éprouver sa foi en Christ, a investi tant de ses richesses spirituelles pour acquérir cette perle unique qu'elle ne peut plus rien accomplir de vraiment créateur si ce n'est de renaître du sein même de cette foi et de se convertir en appendice de son propre trésor. Il ne cesse d'espérer cela, même lorsque, scrutant l'avenir, il conçoit que le plus grand dévouement ne garantit pas contre les tentations du reniement à l'heure des dures épreuves, contre les tentations d'un reniement généralisé. C'est ce qu'il nous raconte dans son *Journal d'un écrivain* de 1873 – faisant allusion à la future révolution qu'il avait clairement prévue – « à propos d'un événement très caractéristique, d'un certain côté, et riche d'enseignements » : un petit gars de la campagne, sans doute séduit par un « nihiliste de village, par un philosophe primaire de la négation », décide d'accomplir pour honorer un pari l'acte le plus sacrilège qui soit, de prendre son fusil et de viser le pain eucharistique dérobé par un camarade pendant la liturgie. Soudain, alors qu'il « ne lui restait plus qu'à appuyer sur la détente », il voit devant lui une croix portant le Crucifié, il tombe à terre le fusil dans les mains, inanimé, et quelques années plus tard va s'agenouiller devant un starets et lui demande en le suppliant une pénitence « douloureuse ». Prenant exemple de l'événement relaté, Dostoïevski se livre à une profonde analyse de la rébellion russe contre Dieu et de ses conséquences pour l'âme ; Dostoïevski en vient à la conclusion inattendue que ce sont justement ces « hommes nouveaux », repentants ou non, qui auront « le dernier mot », qui nous diront et nous montreront un chemin nouveau et une nouvelle issue. « Le héros – c'est ainsi que Dostoïevski commente sa pensée – s'est éveillé et étire ses membres ; peut-être qu'il veut faire la noce, jeter son bonnet par-dessus les moulins... On

raconte et on publie dans la presse des horreurs... Mais... au dernier moment tout le mensonge, si tant est que cela en soit un, s'échappera du cœur du peuple et se muera sous ses yeux en une force d'accusation irréfutable. Vlas se réveillera et se mettra à travailler à la cause de Dieu. Dans tous les cas il en viendra à se sauver lui-même si vraiment il a le couteau sur la gorge. Se sauver et nous sauver, car, encore une fois, c'est depuis le bas que la lumière et le salut resplendiront.» Dostoïevski a une foi inébranlable dans l'âme populaire, dépositaire d'un profond sentiment chrétien.

« La cause de Dieu » que doit « entreprendre » le peuple russe, c'est-à-dire le premier pas vers le changement et l'illumination de la vie par le sentiment chrétien, est sans doute la même chose que la naissance de la « future idée proprement russe » dont il dit ailleurs qu'elle « n'est pas encore née chez nous, mais que la Terre en est grosse et prête à l'enfanter dans de terribles douleurs ». Quoique l'objet de cette espérance soit encore caché dans un futur lointain, la mission d'Aliocha s'y rattache visiblement.

Aliocha, qui est peut-être « un militant, mais un militant incertain, encore mal révélé », comme dit de lui l'auteur en s'excusant avec un sourire énigmatique, cet « original » qui porte peut-être en lui, cependant, « le noyau du tout », tandis que les « autres hommes de son époque, mais alors tous, sous le coup d'un vent venu d'ailleurs, s'en sont bizarrement séparés pour un temps », Aliocha donc, sans le savoir, pose selon le dessein de son créateur, les fondements d'une troisième Russie, intégralement différente de la deuxième, luciférienne. C'est une nouvelle « Sainte Russie », une « Sainte Russie » fille. Sa mère a quitté le monde, s'est enfermée dans une sainte retraite, dans le désert qu'elle chérit depuis toujours, et a envoyé dans le monde sa fille bien-aimée pour ranimer le nom et l'Image du Christ dans les cœurs égarés, pour jeter de nouveau la semence du Christ dans les sillons des temps nouveaux.

Comme beaucoup de critiques trouvent qu'Aliocha, comme type et comme symbole, manque de clarté, de modèle dans la vie, et n'est que le produit sonnante creux d'une pensée abstraite,

il convient de s'assurer si dès sa première apparition, dans ces années de formation juvénile (car ses années ultérieures nous échappent), nous ne trouvons pas une sorte de germe de l'activité religieuse qu'on attend de ce « militant ». Du point de vue historique, en tout cas, on ne saurait nier que l'énorme essor de la pensée religieuse, de ce mouvement dont Vladimir Soloviev prit la tête, a commencé dès l'appel lancé par Dostoïevski.

3

Qu'est-ce donc que ce novice Aliocha ? Un charmant adolescent, presque un enfant encore, d'une humeur lumineuse et joyeuse, mais saisi de la compassion douloureuse pour soi-même et les autres que peut éprouver un cœur éclairé par la Sagesse. Frais et pudique comme une jeune fille ; chaste au point que les paroles ou les actes indécents lui font éprouver une douleur aiguë et un frisson métaphysique ; pieux sans ombre de tartuferie ; faiblement enclin à l'observance des rites et à la vie contemplative, malgré sa robe de novice, mais toujours prêt à rendre service là où il faut, par une bonne action ou une bonne parole ; intelligent sans être fou de livres ; attirant tous les cœurs sans effort ; n'ayant nulle prétention, nulle cupidité, en homme réellement libre, il ignore le mal du siècle, l'amour de soi, si bien qu'il est à la fois invulnérable et incorruptible ; un jeune homme qui ne craint ni de marcher dans la vie comme bon lui semble, ni de faire rire les gens par son apparence, qui n'a peur ni d'une proximité séductrice ni du tour fatal que peuvent prendre les événements, ni d'une pensée venimeuse remettant en question ses croyances les plus chères ; ardent, mais doux ; compatissant, mais ferme ; peut-être est-il en effet un ami des hommes, mais venu trop tôt, apparu avant les premiers symptômes de toute pénétration psychologique, en

tout cas avant toute connaissance extraordinaire de l'âme humaine et de ses passions secrètes ; dans son activité à venir, qui ne nous est pas racontée, ce philanthrope ne nous promet aucun exploit qui aille au-delà d'une profonde et cordiale sympathie, d'une aide active apportée à son entourage, sans le moindre zèle pour rebâtir les relations humaines, que ce soit sur le mode pratique ou le mode héroïque.

Selon les paroles de l'auteur, Aliocha, s'il ne croyait pas en Dieu, aurait rejoint les socialistes. Actuellement il est, si l'on veut, un peu populiste de tendance religieuse, mais nullement politique, ni révolutionnaire, non plus qu'il n'est un réactionnaire actif (au regret de beaucoup, car alors tout serait bien plus clair) : en effet, sa nature le rend incapable d'une pensée ou d'une action lui faisant affirmer dans l'existence autre chose que la liberté, l'égalité et la fraternité des hommes – mais dans le Christ et non dans Lucifer, ce qui est équivalent, de l'avis d'un grand nombre, à une « réaction passive ». Il semblerait d'après sa conduite qu'il est un vrai « non-violent » et pourtant il se disqualifie en tant que tel : Ivan lui racontant l'histoire d'un propriétaire terrien qui avait lancé ses chiens sur un fils de serf et l'avait laissé tuer, il lance un cri parfaitement gratuit du point de vue civique : « Au poteau ! » Peut-on parler à ce propos de programme d'action sociale ? Au demeurant, en y regardant de plus près, on voit se dessiner en lui un défenseur du bien public. Le monde social est avant tout une association d'hommes ; or tout se rassemble comme spontanément autour d'Aliocha. La période adolescente de la jeunesse d'Aliocha qui nous est peinte dans le roman s'achève par la fondation, selon son dessein et son initiative, d'une association fraternelle, pour toute la vie, de jeunes garçons qui prêtent serment de fidélité à la mémoire d'Ilioucha et au bien qu'elle préconise ? Or que d'enseignements ne prodigue-t-elle pas aussi bien sur le plan religieux que sur le plan moral et social ?

Le symbole de l'association ainsi créée est d'autant plus significatif que, lors de sa fondation, Aliocha n'est plus un enfant. En dehors de toutes ses expériences psychologiques avec

ses frères et avec sa promesse, il doit sa virilité spirituelle et sa sagesse à une certaine aventure intérieure qu'on ne saurait définir que du nom d'« initiation mystique ». Je veux parler de ce qui lui arrive au monastère après la mort du starets, lorsque après une brève mais terrible rébellion luciférienne au fond de son âme, il a éprouvé un transport jusque-là inconnu de lui et senti « clairement et de façon presque palpable que quelque chose de ferme, d'inébranlable comme la voûte céleste, descendait dans son âme », lorsque, « étant tombé à terre frêle adolescent, il s'était relevé lutteur à jamais affermi et qu'il avait pris conscience de cela, qu'il avait ressenti cela tout d'un coup, au moment même de son extase », tandis que « quelqu'un visitait » son âme. Après quoi, trois jours plus tard, il devait quitter le monastère pour obéir à l'injonction du starets et « séjourner dans le monde ».

Ainsi Aliocha commence son action dans le monde en fondant une association d'un type nouveau parmi des gens de son entourage. Cette société se constitue non pour atteindre un but particulier ou servir une idée unique quelconque : cette association n'est que le lien concret et intégral qui lie aux autres chacun des membres de la fraternité. C'est une association d'hommes autour d'une seule figure proche de tous et qui les a tous apparentés, Ilioucha, de son vivant enfant et héros, rebelle et martyr, mais qui, transfiguré par la mort, n'est plus ni enfant, ni héros, ni rebelle, ni martyr, mais l'homme intégral *en personne* tel qu'il apparaîtra au jour de la Résurrection, dans toute l'unicité incomparable de sa figure ; devant ses anciens compagnons de classe qui naguère le persécutaient et le torturaient, mais qui sont maintenant devenus amis et frères très tendres dans le Christ.

Il est important de comprendre le caractère personnel, réel, intégral de cette fraternité autour d'Ilioucha. Le lien entre ses membres n'implique pas que chacun d'eux livre au commerce commun un simple fragment qui serait isolé de sa conscience et détaché de l'ensemble de sa vie spirituelle, un genre unique d'expériences sentimentales, de curiosités intellectuelles et

d'élangs de la volonté. Ce lien ressemble à la coupe partagée où se sont mêlées jadis des vies entières, en une année à la fois amère et consolante, au temps d'une enfance encore presque innocente, où la faute commune s'est mélangée au pardon commun, comme si la vie d'Ilioucha était venue s'imprimer sur la vie de chacun pour l'enrichir et la transformer, comme si chacune de ses vies touchait toutes les autres à travers Ilioucha. Tous étaient convenus d'un solennel « *tu es* » adressé à Ilioucha, non pour quelque aspect de sa figure ou de son action, mais pour ce qu'il avait d'incomparablement total dans son être le plus profond ; et cela même, par retour, confirmait l'unicité irremplaçable, la finalité propre, la sainteté de chacun, non par la rupture avec le tout, mais dans et à travers le tout.

On peut dire avec assurance que la mémoire d'Ilioucha, fidèlement gardée, sauvera chacun de ceux qu'il a ainsi unis et du désespoir et de la mort, de l'ultime capitulation devant le génie du non-être. Chacun se souviendra avoir connu au tout début de sa vie une page particulière dont les hiéroglyphes étaient lisibles et clairs pour un regard d'enfant encore pur et simple et s'étaient embrumés pour des yeux rendus troubles par les vicissitudes de l'existence. Chacun logera en lui-même la présence vivante d'Ilioucha comme une chose à lui, désormais inaliénable, inséparable de lui-même, en chacun d'eux il *est*, il rappelle à chacun qu'on peut *être* sans participer à la succession des phénomènes ; l'expérience intérieure de l'immortalité est donnée dans cette expérience de l'éternelle mémoire. Il est très vraisemblable qu'à travers Ilioucha chacun des contractants verra lever en lui le germe de la foi en l'immortalité de l'âme, en la solidarité d'une communion vivante et universelle, en Jésus-Christ qui s'est révélé à eux dans les engagements autrefois pris avec leurs cœurs d'enfants. Et lorsque les amis auront saisi pleinement le mystère du Christ, qu'on ne peut déchiffrer que sur les traits du prochain, ils auront aussi saisi que leur association s'est formée sur le modèle de l'Église même en tant que société rassemblant les hommes réellement et totalement, non en vertu

d'un principe abstrait, mais par la personne vivante du Christ. Ils comprendront que le Christ lui-même les a réunis au nom d'Ilioucha, Son martyr, et que leur association est la célébration communautaire, en la personne du défunt, d'un « saint » de leur petit groupe.

4

En développant l'allusion renfermée dans le récit symbolique de la création de l'association décrite plus haut, nous découvrons le principe de l'activité d'Aliocha telle que Dostoïevski l'annonce : il doit poser le fondement de la création en ce monde d'une union universelle, d'une « catholicité » ou, si l'on préfère, d'une « vie sociale religieuse » fondée sur l'amour mutuel au nom du Christ et ayant pour objet « d'ecclésiifier » la vie tout entière. Si nous nous souvenons qu'Aliocha a l'intention d'étudier à l'Université, il devient clair qu'avec sa mission il se rend en pleine Russie luciférienne, intérieurement séparée de l'Église dont les efforts sociaux, selon Dostoïevski, doivent consister avant tout à rechercher une base religieuse et une purification religieuse pour l'existence humaine.

Lorsque a lieu la rencontre du principe luciférien actif et du principe christique actif, le porteur de ce dernier est soumis de la part de Lucifer à une épreuve comparable à la triple tentation narrée par l'Évangile. Le principe actif du Royaume des Cieux trouve ses formes terrestres et l'œuvre elle-même paraît réalisable et renforcée dans ses fondements – à condition d'accepter comme fondamentales les normes lucifériennes. Si le militant traversant l'épreuve est induit en tentation et si, dans son zèle pour réaliser l'œuvre, il en vient à substituer un autre principe au principe christique, son aspiration connaît le sort de toutes

les entreprises lucifériennes : l'objet atteint s'avère irréal, illusoire et spectral, étranger à la substance des choses, malgré ses formes palpables.

Le Nom et l'Image du Christ, c'est tout ce qui est donné à « l'idée » chrétienne pour s'incarner, elle n'a aucun autre principe ni aucun autre étalon. Mais chaque forme culturelle est fondée sur un principe quelconque, fourni par les tréfonds de la conscience humaine et opposé à cette unique Image : par voie de conséquence aucune forme culturelle n'est apte à la construction d'une existence nouvelle qui correspondrait à « l'idée chrétienne ».

Ainsi cette construction sera, comme dans la croyance populaire, l'édification sur terre d'une église invisible faite de pierres invisibles, et bâtisseurs et architectes ne percevront pas par leurs sens ce qu'ils bâtissent, jusqu'à ce que l'ouvrage invisible leur soit dévoilé dans la gloire. En envoyant leurs ouvriers créer dans le monde un monde nouveau et un royaume nouveau dans le royaume terrestre, les mandataires leur enjoignent comme commandement de « ne pas détruire ce qui a été fait et se fait selon les règles humaines, mais de ne pas faire leur ouvrage selon ces règles ».

En effet, dans la mesure où l'idée chrétienne en œuvre ne pénétrerait pas les formes culturelles existantes et ne les soumettrait pas au jugement immanent de son feu dévorant qui les refondrait pour les rénover ou les ferait fondre et se défaire comme une chair de momie recevant une bouffée d'air, dans la mesure où elle chercherait à revêtir des formes déjà élaborées par la culture, elle ne pourrait que devenir une partie de cette dernière et, ce faisant, elle s'abolirait et se réfuterait elle-même, car elle prendrait pour principe autre chose que la vivante Image du Christ. Elle se trouverait être un rassemblement extérieur à celui du monde et, malgré son effort pour « ecclésiifier » le monde, elle serait dès le premier instant laïcisée par lui. Et pour autant que l'Église chercherait à se dégager de l'État, elle tomberait inévitablement dans l'allégeance de celui-ci ou « dégénérerait en État », s'exposant à la définition que donne Dostoïevski du processus

qui, selon son appréciation plutôt partielle, a depuis longtemps commencé et continue jusqu'à ce jour en Occident².

« D'après la conception et l'espérance des Russes, il ne faut pas que l'Église se transforme en État, comme pour passer d'un type inférieur à un type supérieur, mais au contraire, l'État doit pour finir mériter la grâce de devenir seulement Église et rien qu'Église. Que cela advienne, advienne ! » « Sous Constantin l'Église du Christ, entrant dans l'État, n'a assurément rien pu céder de ses fondements, de cette pierre sur laquelle elle reposait, et n'a pu que poursuivre les buts fermement fixés et désignés par le Seigneur lui-même, entre autres : convertir le monde entier, et par conséquent tout l'ancien État païen en Église. »

Ainsi, de l'avis des moines de l'entourage de Zosime, l'État russe tout entier doit aspirer à la « grâce » de devenir l'Église à laquelle seule il est donné de « dominer » sur terre. Cela étant, il est significatif qu'Ivan, qui aborde le problème d'une théocratie encore timide et, de ce fait, encline à conclure des « compromis » avec l'État, prononce des paroles rassurantes : « cela ne saurait en rien l'humilier (l'État) ni lui ôter son honneur ou sa

2. Les affirmations de Dostoïevski sur la dégénérescence de l'Église catholique en État et de la volonté, de tout temps inhérente au christianisme romain, de parachever l'œuvre de la Rome païenne en regroupant par la force l'humanité en une organisation théocratique mondiale semblable à l'Empire, ses affirmations sur la trahison du Christ par les papes romains imbus de pouvoir terrestre, égarés selon lui par la deuxième tentation de Jésus au désert et « livrés à un esprit d'intelligence et d'orgueil » pour mieux dominer le monde – toutes ces accusations reposent à la fois sur un préjugé désuet, une défiance craintive envers l'Église militante et une confiance superstitieuse accordée à ses ennemis. Ces accusations, répétées par Dostoïevski avec une passion fanatique devraient être soumises à une analyse critique spéciale qui serait déplacée dans un livre dont l'objet est de présenter des idéaux religieux positifs et non les opinions religieuses polémiques de notre auteur. Il convient cependant de remarquer que la soumission invétérée de l'Église orientale au pouvoir de l'État et l'inclusion de l'Église russe dans un « département ecclésiastique » de l'appareil étatique ne sont pas pris par Dostoïevski comme l'annonce d'une dangereuse dégénérescence de « l'Église en État », encore qu'il reconnaisse la réalité des faits, comme l'attestent par exemple ses déclara-

gloire, non plus qu'à ses dirigeants, cela lui ferait quitter la fausse voie, erronée, du paganisme pour le mettre sur le bon chemin, le chemin véridique qui conduit vers les buts éternels ». La pensée d'Ivan n'est pas nouvelle pour les moines qui lui donnent la dernière touche, mais ne reprennent pas ses réserves, repoussent carrément tous les « compromis » et tous les « marchandages », ne promettent rigoureusement rien aux dirigeants qui présideraient au passage de l'État à l'Église et gardent un silence aussi obstiné sur les formes de la future théocratie qu'ils sont fermes et clairs dans l'expression de son esprit. De fait, que peut être le pouvoir dans une société qui ne punit les crimes que par « l'excommunication », car c'est ainsi qu'à la place d'Ivan le starets Zosime définit la compétence du tribunal ecclésiastique, proposé par Ivan, et qui serait l'unique juridiction de la société future ? Il n'est pas étonnant que l'occidentaliste libéral qui assiste à l'entretien soit effrayé par l'utopisme révolutionnaire des moines.

Telle est « l'idée proprement russe » qui définit l'action d'Aliocha dans le monde : l'union des Russes doit devenir une

tions sur la « paralysie » de l'Église russe depuis l'époque de Pierre le Grand. Il convient aussi de rappeler que Dostoïevski dans ses articles politiques, lorsqu'il réfléchit aux cheminements historiques qui conduiraient à la réalisation de son idéal théocratique, en vient à la conviction que l'Église nationale russe ne deviendra « universelle et triomphante » que lorsque la nation russe aura acquis la primauté dans le monde et se sera assuré, en particulier, la conquête de Constantinople, d'où il découle que ce qu'il oppose à la première Rome est encore une Rome, la deuxième, ou bien la troisième (Moscou).

Chez le starets Zosime, il est vrai, on ne rencontre point de semblables concessions à la « pensée romaine ». Il est clair que Dostoïevski n'est pas parvenu à concilier des conceptions aussi contradictoires sur le développement de la théocratie promise : d'un côté, un processus politique déterminé doit fournir l'élan et les conditions requises pour réaliser l'idéal théocratique ; de l'autre (et ce point de vue se voit développer dans *Les Frères Karamazov*), le Royaume de Dieu croît invisiblement dans le monde. Il ne dépend d'aucun moyen, d'aucune voie humaine et c'est seulement par l'action de la grâce divine qu'il transfigure la constitution du monde et, en particulier, l'État en le transformant en Église (V. I.).

véritable union religieuse, le corps historique de la Russie doit « par grâce » devenir celui d'une libre théocratie – si libre que le tribunal, cette forme ultime, si subtile et, semble-t-il, si nécessaire de la contrainte, n'existerait simplement plus. Mais même si cet idéal était réalisable sur terre, comment pourrait-on consacrer sa victoire sans avoir chassé le diable par la force du prince des enfers, sans avoir opposé une contrainte à la contrainte, des lois nouvelles aux lois, de nouvelles formes historiques aux anciennes dans la sphère même de l'histoire, dans celle de la culture ?

Celui qui, triomphant des séductions du Tentateur, veut travailler à l'œuvre du Christ est d'abord orphelin et misérable, car il ne sait ni agir ni parler selon l'esprit de la terre. Comme il « n'est pas de ce monde » il peut se produire qu'il réduise en lui-même sa nature terrestre, or c'est bien pour la terre qu'il a été envoyé dans le monde. Il ne trouve pas de place parmi les œuvres humaines et ne sait où reposer sa tête. Le starets Zosime sait combien le chemin est dur à ses débuts pour l'élu, mais il n'a pas peur pour lui car il espère fermement que le cœur de celui qui a la foi ne cédera pas à la peur. « Au vrai, dit le starets avec un sourire malicieux, la société chrétienne de nos jours n'est pas prête elle-même et se contente des sept justes ; mais comme ceux-ci ne manquent jamais, elle demeure inébranlable elle aussi, dans l'attente de sa transformation de société encore quasiment païenne en Église unique, universelle et triomphante. Que cela advienne, advienne, même à la fin des siècles, car c'est cela seulement qui est appelé à advenir ! Et il n'y a pas à se troubler pour les temps et les délais, car le secret des temps et des délais est dans la Sagesse de Dieu, dans sa Providence et dans son Amour. Et ce qui, d'après les calculs humains, peut être fort éloigné, peut fort bien, étant prédéterminé par Dieu, se trouver là, à notre porte, à la veille de son apparition. Que cette dernière chose advienne, advienne ! »

Tout principe abstrait, en vertu de sa nature négative, est contraignant. C'est lui qui engendre le développement de la règle, les séquences normatives. Pour que le concret, qui ne peut devenir violent que par hasard, devienne contraignant, il doit d'abord se définir comme un principe abstrait. La science n'est pas moins contraignante que l'État. Il est clair que la communion fondée sur le Christ, ce summum du concret pour la conscience chrétienne, est hétérogène à la construction culturelle et à ses réglementations contraignantes. C'est pour cela que les vérités religieuses ne doivent pas être établies sur des preuves, contraignantes pour la raison. Bien entendu nous trouvons dans l'Église, en tant qu'institution divine, des lois et des règles, des subordinations et une hiérarchie ; mais elles ne seront prises pour un principe abstrait que par ceux qui sont intérieurement étrangers à la communion chrétienne.

C'est en quelque sorte à une réalité concrète que le peuple a donné le nom de « Sainte Russie ». Par là il n'a pas élevé au rang de principe abstrait les réalités empiriques du peuple ou de l'État ni, par ailleurs, sous-entendu simplement les seules choses qu'il considère comme saintes – ce qui serait encore une abstraction – mais il désigne avec piété, avec amour, d'un nom qu'il chérit, une société religieuse concrète, fondée sur les personnes concrètes du Christ lui-même et de ces témoins fidèles au Christ dont, selon la croyance populaire, le nombre ne décroît jamais sur la terre natale, sur Ses saints, sur ces « sept justes » dont le starets Zosime dit que la société chrétienne repose sur eux.

La Sainte Russie est la Russie des choses saintes que le peuple a reçues et bercées dans son cœur, et c'est aussi la Russie des saints dans lesquelles ces choses saintes se sont faites chair et ont demeuré parmi nous, ensuite c'est le vaste domaine qui participe à cette sainteté, qui en a fait sa pierre angulaire, qui voit en elle le plus beau trésor de la terre, qui se rassemble autour de son centre, habité par Dieu, grâce à sa fidélité envers ce trésor

dans les profondeurs de son esprit, qui est inséparable de lui, à condition qu'elle conserve cette fidélité, même au prix du péché, bref tout ce qui se nomme sans feinte la Russie orthodoxe du Christ. Aucune tendance au séparatisme national ne vient ternir dans le peuple sa foi « catholique » ; le peuple ignore tout du schisme d'Orient. C'est à cette catholicité du peuple qu'ont trait les paroles de Dostoïevski (qui, toutefois, connaissait le schisme) : « Le peuple russe est tout entier dans l'orthodoxie. En lui, chez lui, il n'y a rien d'autre, et il n'en a cure, car l'orthodoxie est tout... Qui ne comprend pas l'orthodoxie ne comprendra jamais rien au peuple. Bien plus : il ne pourra jamais aimer le peuple russe. »

Le signe d'une parenté spirituelle avec cette Russie, cette Sainte Russie, est l'amour de la sainteté et le fait qu'on la préfère à toutes les couronnes et à toutes les gloires de la terre. Ceux qui se sont séparés de l'intuition populaire de Dieu, même quand ils reconnaissent à la sainteté une valeur purement conventionnelle parmi les plus hautes valeurs spirituelles de l'humanité, ne la situent pas au-dessous. Ils aiment assurément de façon plus vive et plus ardente d'autres qualités, d'autres réalisations, d'autres puissances de l'homme, par exemple un caractère moral sublime et empreint d'abnégation (dans la mesure où la valeur morale s'oppose à la valeur religieuse ou en dérive) et, par excellence, le génie humain. En posant la sainteté comme valeur suprême, Dostoïevski admet le principe d'une mutation mystérieuse qui fait de l'homme dès son existence terrestre un être doté d'une nature autre, plus divine. Il comprend que rien ne saurait se comparer à la joie d'un peuple qui voit sur son champ terrestre, parmi des épis chétifs, étouffés par l'ivraie, naître en Dieu et croître les prémices divins d'une autre humanité, l'épi eucharistique dans lequel invisiblement l'Esprit Saint a transsubstantié la terre en soleil et les grains de froment en chair de l'Agneau ³.

3. Cf. La polémique avec Berdiaïev, *Ancienne ou nouvelle foi*, III, 316 (N.d.É.).

Pour Dostoïevski les révélations créatrices de l'esprit humain sont organiquement liées à la « création spirituelle » des invisibles ouvriers de la sainteté, qui rattache immédiatement la terre aux « autres mondes ». C'est ainsi, j'en suis convaincu, qu'un Dante n'aurait pu dresser toute sa stature sans les exploits mystiques antérieurs d'un saint François d'Assise. Au siècle dernier la Russie n'aurait pu atteindre cet épanouissement de ses virtualités créatrices si, un peu auparavant, une cellule d'ermite de Sarov n'avait abrité, comme un pur vase de spiritualité rayonnante, le starets Serafim. C'est des saints qu'émanent les poussées de conscience supérieure qui font date. Ils sont semblables aux antennes que la terre tend vers les mondes supérieurs et aux nerfs qui transmettent à celle-ci leur action. Nous lisons parmi les enseignements du starets Zosime : « Dieu a pris des semences dans les autres mondes et les a semées sur cette terre, il y a planté Son jardin et alors on a vu pousser tout ce qui pouvait pousser, mais les plants ne vivent que du sentiment de leur contact avec les autres mondes mystérieux. » C'est ainsi qu'on voit flamber quelque chose de la sainteté dans les manifestations du génie, car l'âme géniale, dans sa croissance permanente et dans les flambées de volonté créatrice qui s'éveillent en elle, s'ouvre au « contact des autres mondes », se fait accueillante à l'action sur elle des forces du monde invisible que sont avant tout ces âmes affranchies définitivement des liens qu'impliquent les affirmations négatives de la personne, ces âmes grandes et vraiment capables d'abriter le Christ que l'Église révère sous le nom de saints.

Dans toutes les religions qui ont mystiquement approfondi le culte ancestral des morts nous retrouvons un sens vivant de la participation directive des grands défunts à l'existence des vivants. Chez Novalis ce sentiment est aiguisé au plus haut point ; parfois il s'embrace brillamment chez Goethe. Ces esprits, ouvriers illuminés, ne se définissent pas comme personnes négativement, pour eux et à partir d'eux-mêmes, mais au contraire, positivement, en s'identifiant en cours d'action avec celui qui recueillera leur inspiration. Comme Lohengrin ils cachent leur nom et leur

origine à l'âme dont ils s'approchent comme d'une fiancée. Ces esprits sont véritablement les pères de nos bonnes actions, tandis que nous, sur la Terre-Mère, nous en portons la semence et l'enfantons dans la douleur. L'œuvre du grand homme est assurément son œuvre, comme l'enfant est fils de sa mère, mais ne l'est pas exclusivement. Ce qu'il y a de plus haut dans la création humaine, c'est d'ouvrir son âme au Logos qui la féconde en disant : « Voici, je suis la servante du Seigneur. »

Dans *Les Frères Karamazov* n'est-ce pas Zosime, pourtant défunt, qui au moment décisif, retient Dimitri de commettre un parricide ? « Selon moi, messieurs – dit Dimitri lors de son interrogatoire – selon moi voici ce qui s'est passé : les larmes de quelqu'un, n'importe, ou bien les prières de ma mère qui ont été exaucées par Dieu, ou bien un esprit lumineux qui m'a donné un baiser de paix à ce moment-là, je ne sais pas, mais le diable a été vaincu. » Ce baiser d'outre-tombe, selon le dessein de l'auteur, parachève l'agenouillement du starets devant Dimitri dans sa cellule : agenouillement qui annonce à Dimitri sa future souffrance rédemptrice. Et n'est-ce pas le même Zosime qui « visite » l'âme d'Aliocha au moment décisif, lorsqu'il « tombe à terre frêle adolescent pour se relever lutteur affermi pour toute sa vie » ?

Le commerce avec les défunts conditionne de façon si essentielle la vie mystique de la communauté chrétienne qu'après ces réflexions nous voyons avec clarté quel profond sens religieux revêt l'association fondée pour célébrer éternellement la mémoire d'Ilioucha.

6

La reconnaissance de la sainteté comme valeur supérieure est la base de la cosmologie du peuple et l'étendard de sa nostalgie d'une Sainte Russie. L'orthodoxie est à la fois sacrement d'onction qui intègre à la sainteté et communion autour des saints.

À plus d'une reprise Dostoïevski signale la croyance qu'il a notée chez le peuple selon laquelle la terre ne subsiste que parce que la sainteté n'y disparaît pas, que parce qu'il se trouve quelque part, dans le désert, dans des forêts impénétrables, un petit nombre d'âmes saintes. Le monde orthodoxe se dispose en cercles autour de cette fraternité mystérieusement dispersée et, pour noir qu'il soit à sa circonférence, il demeure spirituellement vivant grâce aux afflux vivifiants, comme le serait le Sang du Christ, qui lui parviennent de ce centre, de ce cœur, qui flambe et soupire après l'Esprit avec des « gémissements indicibles ». Qui se détache du commerce intérieur avec les saints se détache aussi de l'orthodoxie ; et inversement, celui qui répudie l'orthodoxie s'éloigne des saints.

Telle est la citadelle de la Sainte Russie qui s'élève, au plus profond du peuple, face à la force d'Ariman. Cette citadelle est inébranlable et inexpugnable ; mais son combat contre le prince de ce monde n'est pas résolu. Toutefois la partie adverse est affaiblie par la discorde ; or une demeure ou un royaume divisés contre eux-mêmes ne sauraient subsister. Le dynamisme du processus luciférien expulse de son champ d'action Ariman, mais non de façon radicale, et dans le domaine de la phénoménologie plus que dans celui de la substance. Il abat et fusionne les formes de l'auto-affirmation d'Ariman et celui-ci doit reconquérir de nouveau les espaces perdus avec une tactique nouvelle, dès que la moisissure enlevée se reforme sur la même surface, jusqu'à ce que l'air qui afflue change encore de teneur. Voilà entre autres la raison pour laquelle Dostoïevski approuve l'œuvre de Pierre.

Le premier encerclement de la citadelle doit absolument se confondre avec l'anneau des légions assiégeantes d'Ariman. Les démons sont attirés par la sainteté, ils galopent autour d'elle comme des meutes de chacals et le délire du père Therapont, l'adversaire de Zosime, qui voit tout grouiller de démons autour de Zosime, est le délire d'un voyant qui ne comprend pas ce qu'il voit. Mais Zosime lui-même est prêt à donner à ces légions d'esprit du non-être ce qu'elles réclament avec quelque raison ;

elles crient bien « corruption à ce qui est périssable ! » Le cruel symbolisme de « l'odeur délétère » est lié au mystère de la division de la personne en corrompible et incorruptible, au mystère de la mort du grain semé, indispensable pour la résurrection et la fécondation.

Les Frères Karamazov annoncent prophétiquement que la future Russie représentera en esprit le spectacle d'une autre distribution du rapport entre les trois forces décrites. La Sainte Russie ne se bornera pas à subir l'assaut des légions d'Ariman et les ouvrages de celles-ci à s'effondrer sous le dynamisme de la Russie luciférienne, à la façon dont les œuvres de l'hiver fondent sous l'ardeur solaire du bref été septentrional. La Sainte Russie enverra ses combattants au plus fort de la culture dominée par Lucifer et la transpercera avec les rayons invisibles d'une Thébaïde mystérieusement agissante.

Dostoïevski n'a pas eu le temps d'annoncer comment cela s'accomplira, mais il a déterminé d'avance ce qui doit être. Il a écrit son roman sur « la mission d'un novice russe » ; mais par noviciat il sous-entend surtout une nouvelle et mystérieuse profession monastique, que ne définit aucune règle extérieure, et une qualité d'obéissance et de combat ascétique livré dans le monde qui sont également indéfinissables. Ce noviciat sans nom ni règle se voit envoyer dans les champs humains non pour y sarcler l'ivraie qui, selon les paroles du Christ, doit croître avec les épis jusqu'à la moisson, mais comme peut descendre sur un champ la bonne chaleur du soleil et la pluie qui vivifie au temps prescrit. La vie russe doit être de part en part traversée par un autre principe que ceux qui jusqu'alors participaient à son édification. Ainsi transpercées, toutes les formes de violence, de contrainte et de mensonge organisé s'effondreront l'une après l'autre – celles-ci brusquement, celles-là dans une lente et progressive consommation, tandis que les formes pouvant contenir le principe christique – comme toute les formes de création et de connaissance – se métamorphoseront et connaîtront un épanouissement sans exemple, et l'églantier lui-même voudra devenir rosier. Mais aucune initiative réellement

libératrice et unificatrice, quel que soit le principe sur lequel elle se fonde, ne saurait être aboli ni réprimé par l'action d'un principe aspirant à unifier tout, à affirmer tout, à englober toute l'humanité. Il y a un sens profond, et qui garantit tous les aspects de l'agir humain, dans les paroles de l'Évangile nous enseignant que, de deux hommes qui collaborent et sont reconnus comme libérateurs, l'un libère réellement tandis que l'autre asservit, que de deux qui sont reconnus comme bâtisseurs l'un crée, l'autre détruit.

La communion chrétienne sera la réunion invisible et intégrale de composantes extrêmement éloignées et séparées par la conscience activement réveillée et renforcée de l'unité réelle des hommes à laquelle la culture luciférienne oppose les mirages menteurs des rassemblements les plus divers sur la base de principes abstraits. Cette communion à laquelle, pour triompher du monde il n'a rien été donné en dehors du Nom et de l'Image uniques, est capable de révéler au regard intérieur, si l'on en croit Dostoïevski, une parfaite coordination de ses parties vives et un ordre harmonieux et profond. Et, en s'appuyant sur les signes de sa structure interne, on peut la définir comme une « hagiocratie », une domination des saints. Dès à présent l'hagiocratie prépare la voie à une libre théocratie (ainsi que la nommait le jeune ami de Dostoïevski, celui qui l'accompagnait dans ses pèlerinages pendant les années où, conversant avec moines et startsy, il étudiait l'idéal de la mystique et de l'ascèse russes, je veux dire le grand Vladimir Soloviev). Elle prépare l'avenir promis d'un Christ établissant son règne dans les hommes.

Remerciements

Les Éditions des Syrtes tiennent à vivement remercier M. Dimitri Ivanov, le professeur Jacques Catteau, M. Philippe Baillet, M. Andreï Chichkine, M. Matthieu Poupard, sans qui cette édition n'aurait pas été possible.

Table des matières

Avant-propos de Jacques Catteau	5
Introduction d'Andreï Chichkine	7
Note du traducteur	25
Préface	27

PREMIÈRE PARTIE

Tragodoumena	31
I. Le roman-tragédie	35
II. Le principe tragique de sa vision du monde	49

DEUXIÈME PARTIE

Mythologoumena	71
I. La fiancée ensorcelée	75
II. La révolte contre la Terre-Mère	89
III. L'homme venu d'ailleurs	103

TROISIÈME PARTIE

Theologoumena	123
I. Sur les démons	133
II. Hagiologie	153
Remerciements	174

CET OUVRAGE COMPOSÉ
EN GARAMOND C. 11 A ÉTÉ
RÉALISÉ PAR DV ARTS GRAPHIQUES
A CHARTRES (EURE-ET-LOIR)
ET ACHÉVÉ D'IMPRIMER EN NOVEMBRE 2000
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE CAMPIN
A TOURNAI (BELGIQUE)
DÉPÔT LÉGAL : NOVEMBRE 2000
N° D'ÉDITION : 26

ISBN 2-84545-027-3

Tout génie a son livre inspiré : Balzac a celui d'Ernst Robert Curtius, Dostoïevski, celui de Viatcheslav Ivanov. Pour nous guider avec la clairvoyance d'un Dante dans la complexité labyrinthique d'un Dostoïevski, il fallait un esprit puissant de culture universelle, une voix lyrique. Ce fut Viatcheslav Ivanov. N'était-il pas le maître incontesté du symbolisme russe, le poète subtil et profond de l'Âge d'argent, l'humaniste d'une rare érudition, spécialiste de l'Antiquité et passionné de la Renaissance, enfin le philosophe et l'historien renommé des religions ? L'édifice qu'il bâtit ici s'ordonne en trois méditations. Le poète et l'helléniste définissent d'abord la forme de « roman-tragédie ». Ensuite, l'historien et le penseur symboliste exhument les mythes anciens dans les personnages et les leitmotive de l'écrivain. Enfin, le métaphysicien et le chrétien suivent la veine mystique qui traverse tous les romans de Dostoïevski. Ivanov nous fait revivre de l'intérieur *Crime et Châtiment*, *L'Idiot*, *Les Démons* et surtout *Les Frères Karamazov*. Oui, c'est un livre inspiré. L'ampleur, l'élévation, la clarté, la fulguration, la noblesse de l'écriture en sont les signes indubitables. Qui n'a pas lu ces pages lumineuses ne peut entrer en Dostoïevski et comprendre ce qu'on nomme son « réalisme mystique ».

VIATCHESLAV IVANOV (Moscou 1866 – Rome 1949) fit ses études à Berlin sous la houlette de Theodor Mommsen et vécut en Italie de 1924 jusqu'à sa mort. En Russie, entre les deux révolutions, il devint un des théoriciens les plus actifs du symbolisme russe et fut célébré comme poète sacré. Parmi ses essais : *Ellinskaja religija stradajuščego boga* (La religion hellénique du dieu souffrant, 1904), *Dionisij i Pradionisijstvo* (Dionysos et les cultes pré-dionysiaques, 1923) et la *Correspondance d'un coin à l'autre* (1920) avec le philosophe Mikhaïl Guerchenson (L'Âge d'Homme, 1979).



Couverture : Sarbacane

ISBN 2-845 45-027-3



985025.5

120 Fr ttc
18,29 €