

SOPHIE OLLIVIER

Université Michel de Montaigne

Bordeaux III

La réception de Dostoïevski en France au début du XXIème siècle

En ce tout début du XXIème siècle, la réception de Dostoïevski en France revêt des aspects nouveaux. Il ne s'agit pas de se pencher sur l'œuvre, de la décrypter, de lui apporter un éclairage neuf ou de retracer la vie de l'écrivain. André Glucksmann dans *Dostoïevski à Manhattan* (2002), Tsvetan Todorov dans les *Aventuriers de l'absolu* (2006) accaparent Dostoïevski à leurs propres fins. L'écrivain devient une sorte d'outil dont ils se servent de façon magistrale pour étayer leur thèse. Pour ce qui est de Dominique Fernandez, il se devait, dans son *Dictionnaire amoureux de la Russie* (2004), de parler de Dostoïevski. C'est d'ailleurs à lui, placé entre Dombrovski et Dumas, que l'auteur de ce volumineux ouvrage consacre le plus de pages: 16 en tout, un peu plus qu'à Tolstoï (14) et à Gorki (15). Il y revient en outre dans la rubrique «Saint-Pétersbourg».

Glucksmann: Dostoïevski, le prophète du 11 septembre

Glucksmann est né le 19 juin 1937. Penseur polémique de la nouvelle philosophie, connu pour ses attitudes tranchées qui ont provoqué des réactions hostiles, il est l'auteur de nombreux livres, *la Cuisinière et les mangeurs d'hommes* (1975), *les Maîtres penseurs* (1977), *le Discours de la haine* (2004), *Une rage d'enfant* (2006)...

Sous sa plume Dostoïevski devient le prophète du terrorisme mondial, d'une «anti-histoire». Le titre *Dostoïevski à Manhattan* est percutant et a dû attirer les foules. Il est en partie trompeur. Il n'y a pas que Dostoïevski qui est propulsé à Manhattan, il y a Tchekhov que Glucksmann était en train de lire lorsqu'il regardait la télévision le 11 septembre et Flaubert

dont l'héroïne Emma Bovary est taxée de nihiliste (F. 93). Il y a encore Shakespeare, Voltaire, Diderot, Pouchkine, Tourgueniev, Grossman, Chalamov, Soljenitsyne... Le livre est une vaste méditation sur l'histoire de l'Europe depuis les Grecs jusqu'à nos jours. Une place de choix est donnée à l'histoire de la Russie depuis Pierre le Grand jusqu'à Poutine.

Le style véhément et plein de hargne qui allie interrogations, affirmations-coups de poing, langue à la fois châtiée et triviale ainsi que la structure impressionniste¹ rendent la lecture du livre déroutante. L'auteur veut agir sur son lecteur, le choquer, lui donner à réfléchir.

Les terroristes du 11 septembre sont des nihilistes. Pour les comprendre ainsi que le monde dans lequel nous vivons il faut se tourner vers les œuvres littéraires, notamment les œuvres littéraires russes. Car seule la littérature ôte le voile qui dissimule la réalité et permet non seulement de penser le terrorisme mondial mais de lutter contre lui. La prééminence est donnée à Dostoïevski. Son œuvre, et notamment *les Démons*, est la clé qui ouvre l'accès à la vérité que personne ne veut voir en face.

D'emblée, Glucksmann proclame, avec un humour noir, le retour de Stavroguine et se propose de sous-titrer les images de CNN par les proclamations de Pëtr Verkhovenski: «Nous allumerons des incendies ! Nous répandrons des légendes... ce sera un grand chambardement comme jamais le monde n'en aura vu...» (G. 24)

La structure à trois niveaux de l'organisation nihiliste chez Dostoïevski, les activistes («ces petits groupes de 'démons' ou de 'possédés'; spécialistes de l'invective, des allumettes et de la bombe humaine»), «les nôtres» («les professeurs 'gonflés de bile', les fonctionnaires et les écrivains qui redoutent plus que tout d'être 'en retard' d'une transgression; l'avocat ou le journaliste 'qui défend un meurtrier cultivé en indiquant qu'il était plus instruit que ses victimes et se trouvait dans l'obligation de tuer pour se procurer de l'argent', etc.») (G. 28-29) et le chef, Stavroguine, qui «se dérobe dans l'ombre» (G. 29), tout cela se retrouve chez ceux que Glucksmann nomme les nihilistes du 11 septembre. Il y a le petit groupe des activistes, les nôtres, (c'est-à-dire les représentants de l'opinion mondiale qui déclarent la victime coupable) et le «cerveau», qui «s'est tenu à distance» (G. 29).

¹ Le livre comprend huit chapitres, «Eloge de la cité», «L'opium des Grands», «Vivre sa vie», «De la banalité individuelle du nihilisme», «Le Cogito du nihilisme», «Excursion dans la planète du tout-permis», «Le cheval de Voltaire», «Le spectre change de couleur», «Eloge de la littérature» et trois «Aide-mémoires» («Pourquoi nous combattons», «Le nihiliste: un treizième à table» et «Les camps de filtration»).

Le roman de Dostoïevski permet de saisir l'essence du nihilisme, qu'il s'agisse de celui du XXI^e siècle qui se manifeste à Manhattan, comme celui du XIX^e, avec Netchaev qui a inspiré l'auteur des *Démons* et du XX^e avec Lénine dont Gorki disait qu'il a «introduit le régime socialiste selon la méthode de Netchaev 'à toute vapeur à travers les marais'» (G. 113).

Glucksmann se réfère aux personnages des *Démons* mais aussi à Raskolnikov qui «brandit le flambeau 'Napoléon'» (G. 132), à l'Adolescent, à Ivan Karamazov et au Grand Inquisiteur, dont il trouve les prototypes chez Pouchkine (Eugène Onéguine, Pierre le Grand, Pougatchëv, Herman), Lermontov (Petchorine), et bien sûr Tourgueniev (Bazarov), sans mentionner toutefois que c'est ce dernier qui est à l'origine du terme. Il se réfère aussi aux protagonistes de *Bobok* où «le nihiliste tombe le masque» (G. 129) et dit l'indicible, à «l'homme du sous-sol» qui disait: «Regardez donc autour de vous. Le sang coule à flots, gaiement même, comme du champagne». (G. 253)

Pour Glucksmann, le nihilisme, chez Dostoïevski, ne naît pas du despotisme de l'idée mais découle de la volonté délibérée de destruction et surtout de subversion. Car la destruction totale, «ne pas laisser pierre sur pierre», «nettoyer le terrain» n'est pas un but en soi. Le véritable but est, en fomentant meurtres, scandales, de souder la communauté nihiliste, de «hâter la décomposition de la société pour décourager tout le monde et introduire le désordre dans les esprits» et ainsi de s'emparer de l'esprit des gens et de lier bourreaux et victimes (G. 140). Glucksmann cite les paroles de Stavroguine:»Poussez quatre membres de votre groupe à tuer le cinquième sous prétexte qu'il moucharde; aussitôt qu'ils auront versé le sang, ils seront liés.» (G., 136).

Le refus, de la part de Stavroguine, de ne pas publier sa confession est caractéristique du programme nihiliste qui est «l'intrusion dévastatrice dans la conscience d'autrui» (G. 138). Donc, pour Glucksmann, l'idéologie ne joue pas un rôle essentiel dans le projet nihiliste : «Ce n'est pas l'idée qui conduit le bal» (G..153). C'est ainsi que Stavroguine «manipule à merveille ses fidèles» et «se garde de promulguer un catéchisme et de proclamer quelque dogme». (G. 152) S'appuyant sur le commentaire de Jacques Catteau, «C'est Stavroguine qui endoctrine à la même époque et Chatov et Kirillov et Pëtr Stepanovitch et les lance dans des directions opposées: c'est lui qui expérimente sa largeur dans la chair des autres et leur sang.»², Glucksmann affirme que Stavroguine «ne se trouve jamais prisonnier d'une idée» mais joue avec les idées, «l'idée

² Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 329.

d'un Dieu mort (Kirilov)», et «celle, «intégriste, d'un Dieu vivant (Chatov) (G. 152- 153)», comme il joue avec les hommes. La preuve que l'écrivain russe ne voulait pas réduire le nihilisme «à la domination d'une idée ou au diktat de l'idéologie», c'est qu'il avait projeté d'écrire un roman dont les héros seraient des enfants, «ces individus par excellence pré-idéologiques». (G. 153)

L'interprétation de Glucksmann, brillante et captivante, laisse de côté la dimension idéologique et religieuse du roman. Myrtô Dutrisac a reproché à Glucksmann de ne pas avoir sondé l'œuvre de Dostoïevski «afin d'en extraire les innombrables richesses» et d'avoir soutenu une thèse qui «contredit une interprétation couramment défendue par les spécialistes de son œuvre».³

En septembre 1867, à Genève, Dostoïevski avait assisté à la deuxième séance du Congrès de la paix où socialistes, anarchistes et libéraux annoncent la fin du vieux monde. L'un voit dans l'Évangile la source de toutes guerres. Bakounine demande l'écrasement de la Russie. Dostoïevski se convainc que les nihilistes dont les pères étaient les idéalistes des années 40 sont athées. Il s'agit d'alerter l'opinion publique et d'écrire un pamphlet politique. Celui-ci sera relégué à l'arrière-plan lorsque font irruption dans le projet deux figures issues des notes de la *Vie d'un grand pécheur*, Tikhon et Stavroguine, incarnations du Bien et de Mal, et que le titre de l'ouvrage est trouvé.

On ne trouve chez Glucksmann aucune allusion à l'épigraphe du livre qui en explique le titre: les démons sont les mauvaises doctrines, les porcs sont les révolutionnaires qui les ont reçues, et l'homme libéré, c'est la Russie qui doit retrouver le Christ.

Pour combattre le «spectre» qui «hante la planète» (G. 43) Glucksmann prône le refus total de la subversion. Grâce à un renversement audacieux de ses propositions, la fameuse phrase de Dostoïevski: «Si Dieu n'existe pas tout est permis.» devient: «Tout est permis donc Dieu n'existe pas». Sans Dieu l'homme du XXIème siècle vit bien, mais il ne doit pas se fermer les yeux sur le mal, car «le nihilisme, selon la définition de Glucksmann, «nie le mal, il en cultive l'ignorance». (G. 92)

C'est dans sa qualité «démystifiante» que réside, pour Glucksmann, la «splendeur» de la littérature russe (G. 256). Elle permet, d'une part de

³ Myrtô Dutrisac, «Dostoïevski à Manhattan d'André Glucksmann», Paris, Robert Laffont, 2001, p. 3. (www.erudit.org/revue/ps/2002/v21/n2/00493ar.html)

voir clair, d'autre part de savoir que «le nihilisme n'est pas invincible» (G. 275). Tchekhov condamnait la cécité des hommes qui provient de leur paresse et de leur passivité. Dostoïevski a bien montré que, en proclamant qu'elle voulait «comprendre la jeune génération» et agir par la douceur pour l'empêcher de tomber dans le précipice, Julie Mikhaïlovna, l'épouse du gouverneur, a fermé les yeux sur la désintégration qui menaçait sa province». (G. 92) Dans une interview du 10.01.2002, Glucksmann dit avoir découvert chez Soljenitsyne «le primat du dévoilement».⁴

Le livre de Glucksmann est somme toute un éloge vibrant de la littérature russe parce qu'elle présente «le miroir d'un avenir pour le XXIème siècle» (G. 254) et invite les hommes de notre temps à «contempler sans œillères», à «penser sans préjugés» (G. 246).

Todorov: Mychkine, l'aventurier de l'absolu

Rien de plus différent de la tonalité de l'ouvrage de Glucksmann que le calme olympien et le style châtié et lyrique de celui de Todorov.

Tsvetan Todorov, d'origine bulgare, est né en 1949. Théoricien du structuralisme dans les années 60, il a écrit *Poétique* (1973), *Théories du symbole* (1977), *les Genres du discours* (1978), *Symbolisme et interprétation* (1978). Il a traduit des textes des formalistes russes. Parmi ses nombreux essais citons *les Morales de l'histoire* (1991), *Le nouveau désordre mondial* (2003), *Marina Tsvetaeva – Vivre dans le feu* (2005).

A la différence de Glucksmann, Todorov n'accorde pas, dans son livre, une place essentielle à Dostoïevski mais consacre un petit chapitre intitulé «La beauté sauvera le monde» au personnage de *l'Idiot* qu'il situe dans la lignée des «aventuriers de l'absolu ».

Qu'entend Todorov par «aventuriers de l'absolu»? Parmi les tentatives de toucher à l'absolu il retient celle qui interprète cette expérience comme une quête de la beauté, de la plénitude de l'être, de la perfection. S'il a donné la priorité à Wilde, Rilke et Tsvetaeva, c'est parce que ces trois «serviteurs de la beauté» (T. 16) n'ont recherché l'absolu ni dans les religions traditionnelles ni dans les religions séculières: leur absolu est individuel et inédit. Ils sont des «aventuriers» parce qu'ils sont allés jusqu'au bout de leur quête, qu'ils ont placé leur aventure au cœur de leur existence et qu'elle s'est soldée par un échec. Enfin, l'issue tragique de cette aventure est vue moins à travers leurs œuvres, car «les

⁴ Un entretien avec André Glucksmann: «Penser le 11 septembre», *Le Nouvel Observateur*, 10.01.2002, p. 4. (www.france-mail-forum.de/fmf25/art/25gluck3.htm)

œuvres ne permettent jamais d'accéder avec certitude à la vie de l'auteur», qu'à travers leurs lettres, forme d'écriture qui «se situe à mi-chemin entre le purement intime et le public», et reflète «une facette de leur auteur». (T. 17)

Dans la dernière partie du livre, intitulée «Vivre avec l'absolu», Todorov continue sa méditation sur d'autres quêtes de l'absolu en les situant dans l'histoire de la modernité caractérisée par «le passage d'un monde structuré par la religion à un autre organisé par référence aux êtres humains et aux seules valeurs terrestres» (T. 203, 204). Chez Schiller, Schelling, Wagner, Baudelaire, l'art est «l'incarnation humaine de la beauté» et conduit à la vérité et au bien. Face à la doctrine romantique du beau, deux voix se font entendre, celle de Flaubert qui en est «le partisan inconditionnel» (T. 229) et celle de George Sand qui découvre la beauté dans le monde. Leur «splendide» correspondance est un échange entre ces deux voix «discordantes».

De Flaubert et de George Sand Todorov passe à Dostoïevski. Il note que celui-ci «n'éprouve pas une grande sympathie pour les positions de Flaubert dont on lui a trop souvent donné en exemple le chef-d'œuvre *Madame Bovary*.» (T. 232) Il faut noter toutefois que Dostoïevski admirait le roman de Flaubert; ce n'est pas par hasard si Nastassia Philippovna le lisait, la veille de sa mort. A propos de George Sand, Todorov écrit que Dostoïevski l'a adulée dans sa jeunesse et il cite un assez long passage de l'article nécrologique de 1876: «George Sand était peut-être une de celles qui ont le plus parfaitement confessé le Christ sans le savoir. Elle fondait son socialisme, ses convictions, ses espérances et son idéal sur le sens moral qui se trouve dans l'homme, sur la soif spirituelle de l'humanité, sur les aspirations de celle-ci vers la perfection et la pureté et non sur la nécessité, propre aussi aux fourmis...» (T. 233)

Dostoïevski occupe une place particulière dans la galerie des écrivains explorés par Todorov parce qu'il est l'auteur de la fameuse phrase, qui est un «condensé de sa philosophie», «la beauté sauvera le monde», attribuée par deux fois à Mychkine, et parce qu'il a incarné son idée dans une œuvre.

Todorov rappelle «le projet auquel s'est attelé Dostoïevski en entreprenant l'écriture de *l'Idiot*». Ses intentions sont exposées dans ses lettres (lettres à Maïkov du 16 août et du 31 décembre 1867, lettre à sa nièce Sophia du 1^{er} janvier 1868), dans *le Journal d'un écrivain* de 1873 et dans les brouillons. Dostoïevski veut représenter «un homme entièrement beau». Or il n'existe qu'un être absolument beau», le Christ auquel même les athées (Renan) sont sensibles. Le prince sera une

transposition du Christ: «Le Prince-le Christ», écrit Dostoïevski dans ses brouillons. Todorov souligne à juste titre que «à la même époque Dostoïevski emploie souvent ‘beauté’ et ‘le Christ’ comme des termes interchangeables» (T. 234).

Dans un deuxième temps, il s’agira pour Todorov de confronter les intentions de Dostoïevski avec sa pratique artistique, le projet avec sa réalisation. Pour cela il explore le destin du prince Mychkine comme il a exploré celui de Rilke, Tsvetaeva, Wilde, qu’il apparente à des personnages littéraires dont, à l’instar d’un romancier, il aurait couché l’existence sur le papier. (T. 16) Mychkine se détache des autres «aventuriers de l’absolu» parce qu’il est un personnage de roman et qu’il est le seul à aspirer à l’absolu divin.

Notons que Todorov se sert du texte original, de la traduction d’André Markowicz (*l’Idiot*, paru à *Actes Sud* en 1993), de la traduction en français du livre de Joseph Frank, *Dostoïevski, les années miraculeuses*, parue en 1998. Les traductions du russe sont parfois remaniées.

Mychkine incarne bien l’idéal chrétien de Dostoïevski, fondé sur l’amour «non possessif» du prochain et conforme aux préceptes de Paul, «qui fait de l’amour de charité le fondement de la religion», ainsi qu’ à ceux de Jean, pour qui «aimer Dieu n’est rien d’autre que d’aimer les hommes», (T. 236). Il n’y a chez le Prince aucun amour-propre: il n’intériorise pas l’image qu’on se forme de lui ni ne s’y conforme. Envers ceux qui souffrent il éprouve une compassion infinie, un « amour agapè», qui provient non d’une vision naïve du monde, selon laquelle la beauté serait la propriété des êtres, mais de l’attitude qu’il adopte à leur égard. (T. 235)

La foi de Mychkine n’est pas ébranlée par la vue du célèbre tableau de Holbein, *Le Christ mort*, «qui le montre strictement humain et simplement mort» (T. 235). Todorov rappelle que Dostoïevski a été «profondément impressionné» par le tableau mais que celui-ci ne lui a pas fait perdre la foi. De même, lorsque Mychkine raconte à Rogojine les anecdotes relatives à l’incroyant, qui ne peut justifier son incroyance, au meurtrier qui prie durant son crime et au soldat qui vend sa croix de baptême pour se payer à boire, il veut montrer que ces «défaillances, pas plus que la mort réelle de Jésus, ne signifient pas qu’on doive cesser d’aimer le monde » (T. 235). On pourrait ajouter Mychkine veut montrer aussi que, malgré ses défauts, ses tares et ses crimes, le peuple russe est en fait croyant et mérite d’être sauvé: «Mais l’essentiel, dit-il, c’est qu’on

observe cela le plus clairement et le plus sûrement dans le cœur des Russes, et voilà ma conclusion!»⁵

Todorov a bien vu que la beauté morale liée à «la capacité d'aimer» (T. 236) s'oppose, chez Dostoïevski, à un autre type de beauté. Il cite ce que Dostoïevski écrivait à un ami à propos des Communards: «Eux (avec beaucoup d'autres) prennent cette rage pour de la beauté. Ainsi l'idée esthétique de l'humanité moderne s'est brouillée.» (T. 236) La beauté qui fascine Pëtr Verkhovenski («Stavroguine, vous êtes beau! [...] J'aime la beauté. Je suis nihiliste, mais j'aime la beauté») se situe en dehors de toute éthique. «L'Idiot procède du versant positif de la pensée de Dostoïevski», écrit Todorov, soulignant la place à part occupée par le roman parmi les grands romans, *Crime et Châtiment*, *les Démons*, *l'Adolescent* et *Frères Karamazov*, où «l'auteur montre les errements provoqués par le matérialisme et l'athéisme contemporains, l'impasse à laquelle conduisent ces visions du monde.» (T. 237)

La question cruciale que pose donc pour Todorov la peinture de cet «équivalent moderne du Christ» est celle des raisons de son échec: sa générosité est humiliante, sa compassion «incite le prince à partager son amour entre deux femmes, ce qui ne satisfait ni l'une ni l'autre», et sa présence est «la cause indirecte du crime qui clôt le roman, le meurtre de Nastassia Philipovna par Rogojine» (T. 237).

La question est courante, la réponse ne l'est pas. Dostoïevski aurait voulu montrer l'impossibilité pour l'homme d'atteindre l'idéal christique, comme il l'écrivait dans sa méditation devant le corps de sa femme le 16 avril 1864: «Aimer l'homme comme soi-même, d'après le commandement du Christ, est impossible. La loi de la personnalité sur terre lie, le moi empêche. Le Christ seul pouvait aimer l'homme comme lui-même, mais le Christ était un idéal constant et éternel auquel l'homme aspire et, selon la loi de la nature, devrait aspirer.» (T. 238) Todorov montre ainsi l'autonomie, voulue par son créateur, du héros dostoïevskien. Ignorant l'avertissement de Dostoïevski, Mychkine «veut que l'infini régisse les êtres finis» (T. 238) et, de ce fait, accroît le malheur des hommes.

La conclusion que tire Todorov de cette «histoire tragique» est que «la beauté sauvera le monde seulement si, au lieu de lui être imposée du dehors, elle jaillit de ce monde» (T. 238) Dans la dernière scène du roman, «qui laisse un souvenir inoubliable», il décèle «comme une mise en garde» que «semble lancer Dostoïevski «à tous ceux qui sont tentés

⁵ F.M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sotchinenij v tridtsati tomakh*, tom vos'moj, *Idiot*, Leningrad, Izdatel'stvo "Nauka", 1973, p. 184. Traduit par nos soins.

d'incarner le bien, l'amour et le beau: les bonnes intentions ne suffisent pas, elles risquent même d'entraîner des catastrophes.» (T. 238) La folie de Mychkine annonce «la chute de Wilde, la dépression de Rilke, le suicide de Tsvetaeva». (T.238)

Cette interprétation s'inscrit dans la thèse de Todorov selon laquelle la recherche de «l'absolu incarné à l'état pur» (T. 247), qu'il soit divin ou terrestre, toute «exploration de l'extrême», est vouée à l'échec. L'absolu, selon lui, doit être «fabriqué à tout instant» (T. 248), par un travail de chaque jour.

Comme Glucksmann, mais pour une autre raison, Todorov exalte la grandeur de l'écrivain russe qui, à travers son personnage, a su peindre la tragédie de l'aventure de l'absolu. Mais ne réduit-il pas quelque peu la portée métaphysique du roman?

Dès le début, Dostoïevski estimait son projet «irréalisable» (lettre du 12 janvier 1868) et «immense» (lettre à S.A. Ivanovna du 1-13 janvier 1868) et fit part à Maïkov (lettre du 2 août 1868) de son mécontentement. L'idée de *l'Idiot* «s'est éclaircie», au moment où il travaillait sur la quatrième partie. Dans la lettre à sa nièce du 25 janvier 1869, il exprime à nouveau son mécontentement: «Je suis mécontent du roman; il n'exprime pas la dixième partie de ce que je voulais exprimer bien que je ne le renie pas et que j' aime jusqu'à présent mon idée ratée».

Est-elle vraiment ratée? Mychkine est la première tentative de Dostoïevski d'opposer aux nihilistes athées l'homme russe «entièrement beau», censé apporter la lumière à un monde chaotique. Sa beauté ne peut être perçue qu'à travers la noirceur de ce monde.⁶ Elle est révélée par son échec même qui fait écho à celui du Christ. Il est allé «vers les hommes», mais ceux-ci ne pouvaient le comprendre. C'est peut-être le sens de ce dénouement à propos duquel Dostoïevski écrivait qu'il ne pouvait y en avoir d' autre et qu'il constituait avec la quatrième partie l'essentiel du roman (lettre du 26 octobre 1868 à Maïkov). L'homme «entièrement beau» apparaîtra dans les autres romans sous diverses formes, ce qui détruit l'idée que Dostoïevski voulait montrer l'impossibilité de la quête de l'absolu divin. «Le pèlerin Makar Dolgorouki dans *l'Adolescent*, l'évêque Tikhon dans *les Démons*, le starets Zosima et Aliocha dans *les*

⁶ Catteau écrit à ce sujet: «[...] l'être beau ne peut être perçu que sur le fond d'une lèpre à lui extérieure, le ridicule, l'idiotie, les stigmates de la relégation, toutes ces geôles dans lesquelles l'agressive société renferme l'hérétique. Le corollaire est implicite: l'être beau doit périr. L'élaboration insuffisante de l'Idéal n'y est pour rien, l'échec est présent au départ. Car c'est lui qui sanctifie et révèle la beauté.» (Catteau, *op. cit.*, p. 67)

Frères Karamazov témoignent de la soif inextinguible de l'auteur de réaliser 'le miracle de l'incarnation de la beauté'.⁷

Dominique Fernandez: Dostoïevski, l'homme et l'artiste

Né en 1929, Dominique Fernandez est romancier (17 romans) et essayiste (16 essais). Il a obtenu le prix Médicis 1974 avec *Porporino ou les Mystères de Naples*, et le prix Goncourt 1982 avec *Dans la main de l'ange*. Il est aussi l'auteur d'un opéra et de livres de voyages. Son ouvrage est paru chez Plon dans une collection qui compte une douzaine de «dictionnaires amoureux». Depuis 2007, il est membre de l'Académie française.

Le portrait qu'il brosse de Dostoïevski est double. Dostoïevski I est présenté à travers *le Joueur*, Dostoïevski II à travers ses lettres. Il y aussi un autre Dostoïevski qu'on serait tenté d'appeler Dostoïevski III, le peintre de Saint-Pétersbourg.

Dostoïevski I. C'est plus vers l'homme que se tourne Fernandez que vers l'écrivain. Aussi peut-on comprendre qu'il ait choisi de parler du *Joueur*: il y retrouve de nombreux éléments de la situation personnelle de Dostoïevski lors de son second séjour à Wiesbaden. La démarche de Fernandez consiste en un va-et-vient constant de la vie à l'œuvre. C'est de Rome où Dostoïevski se trouve avec Pauline Souslova qu'il envoie à Maïkov (septembre 1861) son projet initial: peindre un «Russe de l'étranger», c'est-à-dire un homme «incomplet» vivant à l'étranger dans «une espèce d'enfer dans le genre de l'étuve du bagne». (F. 155) Cette idée est abandonnée pour des raisons d'argent. Fernandez raconte l'histoire du «contrat draconien» (F. 155) signé en 1865 avec Stellovski, l'engagement d'une sténographe qui deviendra sa femme. Le roman est critiqué pour le schématisme d'une «intrigue, rudimentaire, dostoïevskienne, toute en rebondissements et en catastrophes qui frisent à la caricature» (F. 157) mais que Fernandez, attribuant ce défaut à la hâte avec laquelle le livre fut écrit, se plaît à raconter avec beaucoup de verve.

Si l'œuvre reste forte, affirme-t-il, ce n'est pas pour ses qualités artistiques mais parce qu'elle «trahit les grandes tendances obsessionnelles de l'écrivain». (F. 158) «La seule composante idéologique» (F. 157), c'est le thème de l'héritage. La première «tendance obsessionnelle» est le jeu. Rien de nouveau dans l'approche de

⁷ Motchul'skij, *Dostoevskij*, Parizh, YMCA-Press, 1947, p. 311. Traduit par nos soins.

Fernandez. Il se réfère à la thèse de Freud exposée dans *Dostoïevski et le parricide* dont il cite un assez long passage: le jeu serait un moyen pour Dostoïevski de se punir pour une faute inexpiable, puis une fois qu'il a entraîné sa femme dans la misère, de s'humilier devant elle, de lui demander de le mépriser et enfin, une fois libéré de tout sentiment de culpabilité, de se mettre au travail. Fernandez adhère entièrement à la thèse de Freud et affirme que le jeu sera abandonné lorsque sera trouvé dans les grands romans, *les Possédés* et *les Frères Karamazov*, «l'expression littéraire adéquate à l'intensité du sentiment de sa faute». (F.159) Le seul élément nouveau est la référence à la nouvelle de Stefan Zweig, *24 heures de la vie d'une femme*, qui a permis à Freud d'élaborer sa théorie et dans laquelle le jeu, où le mouvement fébrile des doigts échappe à la volonté, est «le retour de la contrainte onaniste». (F.158). Les commentateurs se réfèrent plutôt au livre *Les trois maîtres* de Zweig.⁸

La seconde «tendance obsessionnelle», l'amour haine pour une femme, qui conduit aux délices de l'esclavage et de l'humiliation et au meurtre, est une «des découvertes fondamentales de la psychologie dostoïevskienne» (F. 160). Trois citations, extraites du chapitre I et du chapitre V, viennent éclairer l'irrationalité de l'amour-passion d'Alexis envers Pauline.

Certains arguments avancés par l'auteur sont contestables. La thèse de Freud a été remise en question par de nombreux chercheurs et désavouée par son auteur lui-même. Jacques Catteau a souligné le rapport entre la perte au jeu et le sursaut créateur, entre l'abandon du jeu et l'approfondissement de l'amour de l'écrivain pour Anna Grigorievna.⁹

Ce qui est nouveau dans la manière d'aborder Dostoïevski, c'est de présenter *le Joueur*, œuvre moins connue que les grands romans, comme le «réservoir et la somme de toutes les idées dostoïevskiennes» (F. 162). La nécessité de commettre un crime pour en subir les conséquences se retrouve dans *Crime et châtiment*, que Dostoïevski avait commencé tout en écrivant *le Joueur*, qui en est «la version préparatoire»: «Ce court roman aurait pu s'appeler, en écho au grand, *Vice et Puniton*.» (F. 160) Le personnage de Pauline annonce ceux de Nastassia Philippovna, de Cathérine Ivanovna, de Grouchenka... Pour comprendre «celui qui a renouvelé l'art du roman» (F. 162), il faut donc se tourner vers *le Joueur*, qui a inspiré à Prokofiev «une peinture au vitriol où psychopathologie et caricature dansent un ballet grinçant» (F. 163).

⁸ Joseph Frank, *Dostoevsky, The Seeds of Revolt, 1821-1849*, London, Robson Books, 1977, p. 381.

⁹ Catteau, *op. cit.*, p.194.

Fernandez fait toutefois une réserve d'importance. Dans *le Joueur*, Dostoïevski a dit trop tôt «les choses secrètes qu'il avait à dire» alors que dans les grands romans il les a montrées «dans le clair-obscur où elles deviennent vraies». Le coupable est «l'infâme Stellovski», qui l'a contraint à se hâter. (F. 162)

Dans Dostoïevski II, c'est encore l'homme qui intéresse Dominique Fernandez plus que le romancier, qui, lui, est «sujet à caution». Tout en lançant une pointe à Nabokov, «plus sensible au travail des mots qu'à la puissance du génie», il approuve son «impertinence iconoclaste» et fustige le style «impulsif, bâclé, chaotique» (F. 164) de Dostoïevski. Pour le traduire il ne faut pas essayer de le restituer, comme l'a fait Markowicz, «dans sa traduction emberlificotée, aux limites du galimatias» mais le polir, comme l'a fait Anne Coldefy-Faucard qui, dans sa traduction de la correspondance, a su «arrondir les angles de cette prose âpre, spasmodique». Fernandez fait connaître au lecteur français la publication chez Bartillat, en 2004, des 900 lettres de Dostoïevski, qu'il considère comme un événement considérable pour plusieurs raisons. D'abord, jusque-là, seules quatre cents lettres avaient été traduites par Dominique Arban, de 1949 à 1961. En outre, «les lettres ouvrent les portes de son moi intime, comme le souligne Jacques Catteau, le maître d'œuvre de cette gigantesque entreprise qui s'étend sur trois mille pages.». Enfin, elles permettent de «repêcher» l'écrivain en mettant l'homme au premier plan. (F. 165)

Toutefois, «sur des points capitaux l'épistolier reste en retrait». Une seule allusion à la mort du père dans la lettre du 16 août 1839, qui contient la fameuse phrase «l'homme est un mystère», véritable «épigraphe» à l'œuvre entière du romancier et que Fernandez tient curieusement pour une réponse à ce qu'il croit être un crime. Peu de témoignages sur les convictions révolutionnaires (les lettres ayant été détruites par son frère), sur la conversion religieuse et politique survenue au bagne. (F. 165-166)

Il y a toutefois celles qui révèlent ses souffrances, sa soif de foi et son amour pour Maria. Les lettres du bagne qui «rappellent par leur ton serré, torturé, magique les lettres de Van Gogh, son frère en démesure et en détresse», la «superbe» lettre à Nathalia Fonvizina, où résonnent «une vibrante apologie du Christ, thème précurseur de *l'Idiot* comme des *Possédés*» et un Credo «à l'écart des dogmes», celles envoyés aux frères et aux amis dans lesquelles Dostoïevski parle de son premier amour, amour «à la russe» où entrent compassion et excitation de disputer la femme aimée à un rival. (F. 165-166)

Néanmoins, c'est une conclusion bien négative que Fernandez tire de sa lecture des lettres: l'homme, «il faut le dire, n'apparaît pas toujours très sympathique». (F. 164) «Le précurseur de Soljenitsyne» est «un apôtre de l'orthodoxie et de la sainte Russie, non sans une certaine dose de nationalisme, de xénophobie et d'antisémitisme» (F. 164). Son attitude envers Tourgueniev est empreinte «d'obséquiosité, de cynisme, de goujaterie et de cécité littéraire» (F. 167). Il détestait «ce gentilhomme qui lui avait prêté obligeamment de l'argent.» (F. 765) Possédé par l'idée de la supériorité de la Russie et de sa mission en Europe, c'est «un piètre voyageur». «A Rome, à Naples il n'a rien vu, ne s'est intéressé à rien» (F. 167), grave accusation de la part d'un homme qui a consacré de nombreux essais à ses voyages (en Sicile, en Bolivie, en Syrie...). Enfin sa vision noire des Français, faux, obsédés par l'argent, dépourvus de convictions et incapables de réfléchir est insupportable, même si «plus qu'un jugement réfléchi ce mépris exprime la russitude de Dostoïevski» (F.167). Le ressentiment de Dostoïevski contre les Français traduirait dans *le Joueur* sa jalousie envers «toute l'espèce latine, la race des amants» (F. 153).

Dostoïevski II se termine sur un éloge ambigu. Le manque d'argent, «l'aspect le plus poignant» de la correspondance, l'obligeait «à gâcher inévitablement» ses œuvres. «Dostoïevski écrivait mal, conclut Fernandez, parce qu'il n'avait pas le temps d'écrire mieux.» (F. 167)

Sans s'interroger sur son bien-fondé et sans noter le rôle prépondérant de l'argent dans l'œuvre, Fernandez reprend à son compte l'opinion courante soutenue par de nombreux commentateurs ainsi que par Dostoïevski et Anna Grigorievna eux-mêmes, selon laquelle l'argent était un obstacle à la création. Jacques Catteau a bien montré que la «structure romanesque» des œuvres «appelait une forme d'écriture moderne *emportée, passionnée*, pour reprendre l'expression du romancier», «dont la caractéristique essentielle réside dans la succession contrastée de deux phases. D'une part, une élaboration lente, patiente, exploratrice, et d'autre part, une rédaction libre, improvisée, fébrile.»¹⁰

On retrouve dans la rubrique consacrée à Saint-Pétersbourg la même attitude ambiguë à l'égard de Dostoïevski. Son dénigrement de la capitale dans le chapitre du *Journal d'un écrivain*, intitulé *Petits tableaux*, suscite la colère de l'auteur du *Dictionnaire*, qui fustige son incompréhension de l'harmonie architecturale de la ville, «son ressentiment si inique».

¹⁰ Catteau, *ibid.*, p. 202.

«Certes, ironise Dominique Fernandez, on n’attendait pas de Dostoïevski le jugement d’un esthète.» (F. 654)

Toutefois il atténue sa critique en exposant les motifs de la hargne de Dostoïevski, qu’ils soient d’ordre autobiographique: la vie avant le bagne, ses convictions socialistes, son amour des humiliés et des offensés, ou d’ordre poétique: «La clarté nocturne» des nuits blanches est une imposture», «un mirage» qui rend fou, «perturbe les sentiments» (F. 656-657).

Inspiré par sa lecture de *Crime et Châtiment* et des *Nuits blanches*, petit récit, «d’une force et d’un charme intacts depuis cent cinquante ans» (F. 656), Fernandez brosse un tableau admirable de «l’envers crapuleux et sordide de la cité impériale». Une sorte de symbiose s’opère entre lui et Raskolnikov. Il contemple le panorama du Palais d’Hiver, de l’Amirauté et du Sénat, erre comme lui dans la ville, entre au 19 de la rue Grajdanskaïa, gravit l’escalier couvert de graffitis, preuve de la sympathie suscitée par son crime et de «la vitalité du mythe» («Rodia, tu n’as pas oublié la hache?», «Rodion, n’aie pas peur, c’est moi.») (F. 657) et jette un coup d’œil sur la maison d’angle où habitait Dostoïevski, 17, rue Kaznatchevskaïa.

On retrouve chez Dominique Fernandez des interprétations courantes (sur le jeu, l’argent, le style de l’écrivain) dont certaines ont été depuis longtemps réfutées, des jugements à l’emporte-pièce ou contradictoires. Peu importe. Son but est de séduire, d’amuser, de choquer, de captiver le lecteur et de l’entraîner dans les dédales de la vie et de l’œuvre. Et il réussit à le faire. L’art d’allier critiques acérées et louanges est manié avec élégance.

Derrière la séduction dont Dominique Fernandez fait preuve pour présenter, en quelques pages admirablement bien écrites, émaillées de citations¹¹, un grand écrivain russe à un public français, il y a l’intention délibérée et polémique de ne pas toucher à la dimension religieuse et politique de l’œuvre, un refus de porter aux nues Dostoïevski. C’est un défi qu’il lance à ses lecteurs. Certes, Dostoïevski est un génie, mais «la forteresse Dostoïevski, qu’on croyait inexpugnable, présente aujourd’hui des fissures» (F. 163).

C’est vers d’autres écrivains qu’il faut se tourner. Tourgueniev est «un conteur de première grandeur qui émerge tout à coup de l’ombre où le reléguait une suite navrante de malentendus». (F. 765) Certains thèmes de ses œuvres, celui du «masochisme psychologique» dans *le Journal*

¹¹ Il y a en tout, dans les chapitres consacrés à Dostoïevski, une vingtaine de citations, dont certaines sont assez longues.

d'un homme de trop, annoncent des thèmes dostoïevskiens. Fernandez fait un constat opposé à celui de Glucksmann. «La frénésie visionnaire» de Dostoïevski n'est plus de mise. Avec la fin des systèmes l'homme d'aujourd'hui préfère contempler la sagesse de la nature avec Tourgueniev: «Envoyé au tapis par un knock-out idéologique Tourgueniev et son ironie souriante gagnent aux points.» (F. 776). Même remarque à propos de Tolstoï. Au début du siècle, il semblait avoir été mis KO par son rival», mais il remonte «lentement aux points» (F. 163), et, à présent, auprès de lui, Dostoïevski paraît «outré et grandiloquent». (T. 757)

Enfin, à tous ceux qui croient que Dostoïevski est typiquement russe Fernandez déclare:«La plupart des Russes voient dans l'auteur des *Frères Karamazov* un écrivain allogène, qui n'exprime pas ce qu'ils sont vraiment.» (F. 222). Gorki et Grossmann ne l'aimaient pas. Le premier parce que, dans son discours à l'inauguration du monument de Pouchkine, Dostoïevski avait crié au peuple russe «Endure» (T. 257, 258), le second pour l'antisémitisme «d'un esprit plus porté aux idées générales qu'à l'amour du prochain» (T. 281).

Trois visions singulières de Dostoïevski. Celle de Glucksmann qui exalte le prophète du XXI^e siècle, celle de Fernandez qui veut s'attaquer à «la forteresse» Dostoïevski, celle de Todorov qui voit dans *l'Idiot* une mise en garde contre les dangers de la quête de l'absolu. Elles ont en commun de gommer ou de réduire quelque peu la portée métaphysique de l'œuvre. Chaque écrivain a son livre de prédilection, *les Démons* pour Glucksmann, *l'Idiot* pour Todorov et *le Joueur* pour Fernandez. Chacun d'eux est captivé par Dostoïevski et jette un éclairage particulier sur l'écrivain et son œuvre.

Terminons par une allusion à l'œuvre d'Andreï Makine, On souligne en général les liens qui unissent ce dernier à Ivan Bounine.¹² Mais Dostoïevski est aussi présent dans ses romans, et ce n'est pas par hasard si Makine a été appelé «le plus dostoïevskien des écrivains français».¹³ Il

¹² A. Makine a soutenu en 1991 une thèse de doctorat intitulée «La prose de I.A. Bounine. La poétique de la nostalgie».

¹³ Cité par Nina Nazarova dans son livre *Andreï Makine, deux facettes de son œuvre*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 196, note 444.

s'agit ici d'une réception particulière, non d'un regard sur l'écrivain ou sur l'homme mais d'une imprégnation consciente ou inconsciente. C'est ainsi que nombre de ses héros, tels Aliocha dans *le Testament français*, Outkine dans *Au temps du fleuve Amour*... sont déchirés entre le bien et le mal.¹⁴ Quant à Vera, héroïne de *la Femme qui attendait* (2004), qui vit dans «l'après vie», selon l'expression du narrateur, elle est proche des personnages dostoïevskiens «au cœur simple et pur».¹⁵

SIGLES

G.: André Glucksmann, *Dostoïevski à Manhattan*, Paris, Robert Laffont, 2002.

T.: Tsvetan Todorov, *Les Aventuriers de l'absolu*, Paris, Robert Laffont, 2006.

F.: Dominique Fernandez, *Dictionnaire amoureux de la Russie*, Paris, Plon, 2004.

¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁵ Jacques Madaule, *Dostoïevski*, Paris, Editions universitaires, 1956, p. 67.