

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA POLYPHONIE AGNOSTIQUE DANS *L'IDIOT* DE DOSTOÏEVSKI:
LA PAROLE RÉCONCILIATRICE VERSUS LE REGARD CHOSIFIANT,
DEUX SYSTÈMES DE REPRÉSENTATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
BENJAMIN MOUSSEAU

NOVEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier ma directrice de maîtrise, M^{me} Johanne Villeneuve, pour son encadrement judicieux et bienveillant, les membres de ma famille, Serge Mousseau, Sylvie Péloquin, Lise-Anne Laverdure, Simon Mousseau et Maïa Sureau pour leur soutien, Andréanne Johannette Laflamme pour ses idéaux, ainsi que mon ami et collègue, Julien Dolbec, qui a partagé avec moi les joies de la rédaction. Merci, finalement, au Café de L'Apothicaire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PARTIE I ENTRE LA PAROLE ET LE REGARD, UN HOMME À MODELER.....	8
CHAPITRE I LA POLYPHONIE « AGNOSTIQUE ».....	9
1.1 <i>La transcendance possible</i>	9
1.1.1 La polyphonie selon Bakhtine.....	9
1.1.2 Critique du concept bakhtinien de polyphonie.....	13
1.1.3 Le carnivalesque: un humanisme athée.....	16
1.1.4 La parole réconciliatrice et le regard chosifiant.....	21
1.2 <i>De la parole au regard: liberté et intersubjectivité</i>	25
1.2.1 La liberté du personnage vis-à-vis l'« idée ».....	25
1.2.2 De la parole au regard.....	26
1.2.3 Intersubjectivité et intégrité.....	28
CHAPITRE II DU PERSONNAGE CONCEPTUEL.....	33
2.1 <i>La naïveté créatrice</i>	33
2.1.1 Deleuze, Guattari et Ivanov.....	33
2.1.2 L'Idiot personnage conceptuel.....	38
2.1.3 L'investissement du lecteur et des personnages.....	41

2.2 <i>Du chaos à la « synthèse supérieure »</i>	43
2.2.1 Le motif de « Job »	43
2.2.2 Penser le chaos	45
2.2.3 La rumeur	49
2.2.4 L'enquête spirituelle	51
2.2.5 La crise épileptique comme expérience du chaos.....	55
2.2.6 Le masque de Mychkine.....	57
2.2.7 Credo, crédulité et crédibilité	62
PARTIE II	
UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMNÉSIE	67
CHAPITRE III	
AU ROYAUME DE L'IMAGE, LA CONFUSION DES LANGUES	69
3.1 <i>Les fondations de Babel</i>	69
3.1.1 La contingence du regard chosifiant	69
3.1.2 La déception « fondatrice »	70
3.1.3 Saint-Pétersbourg: une figure de Babel et du « souterrain ».....	73
3.1.4 Une parole de vie	75
3.1.5 L'image maîtresse: <i>memento mori!</i>	77
3.1.6 Glossolalie et incommunicabilité.....	80
3.1.7 Aglaïa et Nastassia: « cause » et effet du « Mal »	82
3.2 <i>Amour et carence</i>	86
3.2.1 Une mémoire du Verbe.....	86
3.2.2 Le « mourir à soi-même » et la vie divine	90
3.2.3 Le salaire de l'amour	91
3.2.4 Verbe ou « Silence » de Dieu?	92

CHAPITRE IV	
MÉMOIRE DU VERBE ET AMNÉSIE COLLECTIVE	95
4.1 <i>Image et suspension</i>	95
4.1.1 <i>La kénôse de Mychkine</i>	95
4.1.2 <i>L'épisode du vase</i>	98
4.1.3 <i>De l'anamorphose à la syncrèse</i>	102
4.1.4 <i>Le solipsisme du regard</i>	104
4.1.5 <i>L'autoportrait de paroles</i>	107
4.2 <i>L'autorité narrative en faillite</i>	114
4.2.1 <i>Carences et inférences</i>	114
4.2.2 <i>L'envers et l'endroit d'une morale</i>	121
4.2.3 <i>L'intérieur et l'extérieur du « sacré »</i>	123
4.2.4 <i>Le Christ, don Quichotte et Ponce Pilate: « mais qu'est-ce que la vérité? »</i>	128
CONCLUSION	138
BIBLIOGRAPHIE	143
RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES	149

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous tentons de cerner l'esthétique formelle et thématique de *L'Idiot* de Dostoïevski, que nous appelons la « polyphonie agnostique ». La *polyphonie* de Bakhtine, en elle-même, s'est révélée inapte à tenir compte de la dimension sacrée du roman, considérée tel un discours idéologique parmi d'autres, selon un principe d'*équipollence*. Si la polyphonie est ouverte à la multiplicité des *voix* dans le texte, elle en néglige néanmoins le tragique, soit la crise du sacré orthodoxe marquant la fin du XIX^e siècle en Russie. À l'opposé, Ivanov donne un plein sens à cette crise spirituelle, sans toutefois insister suffisamment sur l'aspect formel (désacralisant) de l'écriture dostoïevskienne. Tels sont les deux pôles qui divisent généralement les critiques littéraires: la polyphonie formelle versus le monologisme thématique. Dans l'esprit de concilier ces deux interprétations, nous avons remanié le concept de polyphonie de façon à ce qu'il puisse reconnaître la possibilité de Dieu dans le roman, c'est-à-dire la réalité potentielle du sacré (Bataille). Ainsi, *L'Idiot* illustre un ensemble de *mondes possibles*, à l'intérieur duquel le personnage et le lecteur sont appelés à choisir entre les perspectives du *regard chosifiant* (profane/extérieur) et de la *parole réconciliatrice* (sacrée/intérieure), soit deux *systèmes de représentation* en lutte pour s'approprier l'essence du personnage principal – le prince Mychkine – déchiré entre la modernité d'une image et la tradition d'une parole, entre la *figure de don Quichotte et celle du Christ*. L'esthétique de *L'Idiot* exprime une tension, jusqu'au point de rupture, entre la polyphonie relativiste et le monologisme orthodoxe. Dans le but de respecter autant la nouveauté formelle, mise en lumière par Bakhtine, que l'enjeu thématique du roman, le « tragique » d'Ivanov, la solution qui s'est imposée a été de fondre ensemble la polyphonie bakhtinienne et le *perspectivisme* de Deleuze et Guattari, ce qui a donné naissance à la *polyphonie agnostique*. La contingence des valeurs, telle que conçue par les deux philosophes, nous autorise à interpréter les « idées/valeurs » comme des mondes virtuels au seuil de leur actualisation. Sous cet éclairage, la *potentialité générale* des idées respecte la diversité formelle de la polyphonie, tandis que l'*actualisation inégale* des Vérités alimente la tragédie. (Mots clés pour la classification du document: Dostoïevski, *L'Idiot*, polyphonie, regard, parole)

INTRODUCTION

L'Idiot, roman que Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski a terminé en 1868, a suscité des interprétations des plus variées. C'est l'étonnante complexité du personnage principal, le prince Mychkine, qui est à l'origine de la division parmi les critiques littéraires. Sa « polyphonie » empêche effectivement de déterminer avec certitude l'idéologie dominante qui sous-tendrait la structure formelle et thématique du roman. Au cours de ce mémoire, nous tenterons de comprendre la raison d'une telle diversité de lectures en montrant que, prises individuellement, elles sont inaptes à cerner l'esthétique de *L'Idiot*. Mikhaïl Bakhtine a mis au jour le problème que posent les interprétations de type « monologique », lesquelles réduisent la polyphonie du texte au profit d'un axe principal qui en favoriserait peut-être l'intelligibilité. Mais la polyphonie ne parvient pas, selon nous, à rendre compte du potentiel propre à *L'Idiot*, car elle suppose un relativisme des valeurs qui, chez Dostoïevski, est synonyme d'*athéisme*. En deux mots, l'objectif de ce mémoire consiste à remanier le concept de « polyphonie », de manière à ce qu'il puisse rendre compte du sacré orthodoxe, non pas en tant que *discours idéologique*, mais comme un *monde possible*. Nous proposerons donc une approche dont l'originalité consiste à reconnaître la complémentarité d'une « polyphonie relativiste » et d'un « monologisme orthodoxe » à l'intérieur du roman: la *polyphonie agnostique*.

La première partie du mémoire vise à mettre en place un cadre théorique philosophique, ainsi qu'une terminologie qui puisse traiter du caractère éminemment paradoxal de la parole de Mychkine. Ce faisant, nous élaborerons la notion de la « polyphonie agnostique ». Afin de donner un second souffle à la notion de polyphonie, nous devons mettre en relief le côté restrictif de la polyphonie bakhtinienne: son relativisme formel, inhérent à une approche discursive des idéologies, néglige l'aspect thématique du roman, soit la crise du sacré orthodoxe. Par exemple, le Verbe génésiaque, la « parole de vie » et la « glossolalie » sont autant de notions bibliques qui exigent de « croire » en elles – le temps d'une lecture – pour comprendre réellement la nature des interactions entre Mychkine et son entourage. De toute

évidence, l'approche de Bakhtine donne peu de crédibilité à la dimension christique du prince, alors que ce dernier représente l'héritier de la tradition russe: sa parole véhicule l'« idée russe », l'ambition messianique de concilier, sous l'orthodoxie, les nations divisées en cette époque de révolution industrielle post-napoléonienne. Dans son roman, Dostoïevski illustre une Russie qui subit des métamorphoses fondamentales. En pleine crise identitaire, la Russie voit ses valeurs orthodoxes sapées par les contrecoups des révolutions européennes, elle prend conscience de l'abîme moral que creuse l'athéisme sous les vestiges de la tradition.

Nous prenons le parti d'aborder le sacré à partir d'une double perspective, *intérieure et extérieure*, dans le but d'être pleinement à l'écoute des « voix » (orthodoxie et athéisme) qui sont représentées. Celles-ci ne correspondent pas à des idéaux relatifs, mais à de véritables absolus. Afin de refléter l'ampleur de cette crise de la transcendance qui marque la fin du XIX^e siècle russe, nous maintenons ouverte la possibilité du Dieu orthodoxe. Dans la même ligne de pensée que celle de Georges Bataille, nous considérons qu'un athée, refusant de voir par les yeux du croyant, ne peut rendre compte, par ses *observations extérieures*, de la sensibilité qui anime la ferveur religieuse: il ne peut prendre contact avec la réalité propre aux phénomènes sacrés. Sans *empathie* ni *identification* lui permettant de comprendre un tel univers, l'athée ne peut que se retrancher derrière un jugement défavorable: « *L'Idiot* », titre du roman, est ce verdict soumis au lecteur, à l'endroit de la figure christique de Mychkine. Dans *L'Idiot*, l'« investissement du lecteur » devient finalement un acte de foi ou d'incrédulité. Ce qu'évoque le titre, c'est la nature de l'acte par lequel le qualificatif « idiot » est attribué à Mychkine, donc la responsabilité éthique que sous-tend l'évaluation morale d'un être. Le titre est donné au lecteur sur le mode du préjugé: il dévalorise un être encore inconnu du lecteur. Nous expliquerons de quelle façon le texte invite le lecteur à se prononcer sur ce jugement de valeur fort problématique: quelle autorité doit-on accorder à un tel regard?

En interrogeant le perspectivisme propre à la polyphonie agnostique de *L'Idiot*, nous introduirons les deux idées suivantes, l'une concernant un rapport interne au sacré, soit la *parole réconciliatrice*; et l'autre, un point de vue extérieur: le *regard chosifiant*. Notre critique de Bakhtine démontrera que la parole n'est pas seule à déterminer la dynamique

intersubjective des personnages: la dimension du regard s'est vue littéralement éclipsée par la « tradition de la parole » qu'a amorcée le théoricien dans le domaine des études dostoïevskiennes. Nous redéfinirons donc les notions de parole et de regard, non pas à l'aune de la « discursivité » du langage (Bakhtine), mais plutôt comme *deux systèmes de représentation en lutte pour s'approprier l'essence du personnage principal*. *L'Idiot*, roman aux accents eschatologiques, dépeint une guerre intérieure où se joue l'existence de Dieu; chacun des camps sollicite indirectement l'appui du lecteur, qui est le « maître du sens », le « grand juge de l'interprétation ». La parole réconciatrice de Mychkine s'apparente au Verbe génésiaque de *La Bible*: elle est source de création et d'émerveillement, pureté d'origine. Tous les protagonistes la possèdent sous forme de *potentiel* (l'« âme », l'enfance), mais ce n'est qu'en Mychkine qu'elle se trouve « réalisée »; toutefois, Mychkine demeure un homme faillible. La parole de cet être constitue une force par laquelle les personnages sont invités à se *réconcilier* avec eux-mêmes et avec les autres, à travers l'amour retrouvé du prochain. Tout au contraire, le regard chosifiant est cette force antagoniste, eschatologique, qui appartient, voire *possède*, la communauté pétersbourgeoise du roman. Ce regard, fondé sur l'ignorance du rôle d'autrui dans la constitution du moi, tend à empêcher la régénération, l'actualisation et l'harmonisation du monde. Son action consiste à « pétrifier » le cœur des hommes, à dresser des murs entre eux de manière à ce qu'ils ne reconnaissent plus leur valeur propre ni celle des autres.

Nous renforcerons davantage la structure de la polyphonie agnostique en y greffant certaines idées qu'exposent Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Dans ce livre, les philosophes donnent naissance au « personnage conceptuel », notion pensée à partir du personnage romanesque Mychkine. Les avantages à utiliser ce concept sont multiples. Il permet notamment de donner une consistance aux croyances religieuses de Mychkine, tout en dévoilant la *contingence* de ses valeurs, soit le « privilège de l'affectivité dans l'établissement des valeurs¹ ». Contrairement à Nietzsche, Deleuze et Guattari interprètent positivement la contingence des valeurs en terme de *possibilité de penser*. Sous cet éclairage particulier, le prince devient cet être dont la « naïveté créatrice » permet de dévoiler l'existence d'un autre

¹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, préface de Patrick Wotling, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 296.

monde, inconnu à l'homme prisonnier du *regard chosifiant*, un ailleurs qui échappe aux limitations du réalisme matérialiste. L'enthousiasme naturel de Mychkine pour un monde possible l'autorise à « actualiser le réel » (Deleuze et Guattari) au cœur de l'être humain, comme si, au seul contact de sa parole réconciliatrice, l'homme avait l'opportunité de se remémorer la Beauté qu'il ne peut percevoir de la perspective a-symbolique du regard chosifiant: l'existence humaine, individuelle et collective, retrouve le sens oublié de l'amour.

La seconde partie sera pour nous l'occasion de mettre en pratique les instruments de lecture que nous aurons préalablement assemblés. Nous reprendrons, en quelque sorte, l'histoire de *L'Idiot* depuis son commencement, afin d'expliquer le crescendo de l'intrigue. Nous donnerons un nom aux trois facettes principales de Mychkine, que Dostoïevski articule habilement pour engendrer la polyphonie du prince: l'« autoportrait de paroles », le « portrait anamorphique » et l'« image syncrétique ». Une telle approche, qui cherche davantage à expliquer la diversité des points de vue plutôt qu'à déterminer l'essence du personnage, fera ressortir le perspectivisme à la base du jugement que peuvent poser, autant les protagonistes que le lecteur lui-même, sur la personne de Mychkine. Dans le but d'exposer l'envers de la médaille, soit la faillibilité des détracteurs, nous retournerons l'argument nietzschéen de la *contingence* – qui, dans le roman, discrédite la dimension sacrée de la parole réconciliatrice – contre le regard chosifiant. Ainsi, nous montrerons que le regard chosifiant est lui-même sous-tendu par des valeurs prédéterminées par l'affectivité des personnages. De cette absence de Vérité et de certitudes inébranlables résulte un certain « vertige » chez le lecteur, dû à la structure même de *L'Idiot*, construite à l'image d'un « double Ouroboros »: ce signe composé de deux serpents se mordant respectivement la queue. Cette circularité de valeurs auto-justifiées, constamment menacées d'être anéanties par leur antagoniste – à l'image de Mychkine, sortant de son aphasie épileptique au début du roman, pour s'y voir précipité à la toute fin – condamne-t-elle l'existence humaine à un éternel retour? Y a-t-il lieu de penser l'évolution sur la base d'une conscience capable de se féconder elle-même? *L'Idiot* maintient le lecteur précisément au-dessus de cet abîme moral, entre deux temporalités limites – l'apocalypse et la genèse –, esquissent à travers Mychkine la possibilité de convertir l'humaine tragédie en une « existence supérieure » *et inversement*. Dans le respect de la « polyphonie agnostique », notre objectif n'est pas tant de « résoudre » le texte que de

suggérer l'envergure du problème qu'il soumet au lecteur à travers son esthétique particulière. Nous proposons donc une ouverture sur l'œuvre, une manière d'aborder son potentiel, afin de rendre tangible les articulations « souterraines » qui s'enchevêtrent et organisent la complexe structure thématique et formelle du roman.

La polyphonie agnostique ne reflète pas uniquement l'esthétique de *L'Idiot*. Nous croyons qu'elle rend compte de ce que René Girard définit lui-même comme la *seconde période* de l'écrivain: « le vrai Dostoïevski commence après *Le Souterrain*² ». L'idée d'un « authentique » Dostoïevski n'est pas ce sur quoi nous voulons attirer l'attention; la perspicacité de Girard consiste davantage à avoir reconnu le moment où se situe la métamorphose majeure qui eut lieu dans l'œuvre de l'écrivain. Comme il l'explique, alors que le « premier Dostoïevski interprète la conduite rivalité/servilité dans le cadre de l'idéalisme romantique; il n'y voit que "grandeur d'âme" et "noble générosité" », les deux mêmes vertus se retrouvent, dans *Le Souterrain*, « sous éclairage satirique³. » Toutefois, la seconde période ne se limite pas à la désillusion de l'auteur face au romantisme. Si, à l'instar de l'esthétique de Gogol, la « grandeur d'âme » et la « noble générosité » deviennent désormais suspectes, chimériques et malsaines sous la plume de Dostoïevski, ce n'est plus seulement à l'égard du héros romantique. La croyance orthodoxe, en tant qu'*idéalisme métaphysique*, sera mise à l'épreuve avec autant de profondeur que lorsqu'il dépeint le romantisme à la lumière crue et décapante du donquichottisme⁴. Ainsi, la mise à nu de l'idéal romantique se prolongera dans la critique de l'idéal orthodoxe sur la base du même questionnement, soit celui du rôle de l'affectivité dans l'établissement des valeurs morales. Dans *L'Idiot*, romantisme et orthodoxie forment les cercles concentriques autour d'une seule et même cible: l'« époux sauveur »/Christ se nomme Mychkine et l'« éternel féminin »/ « âme universelle », Nastassia. L'élargissement de la conscience que propose la poétique de Dostoïevski n'implique pas réellement de rupture, mais un *incessant et fulgurant*

² René Girard, *Critique dans un souterrain*, Paris, Éd. Grasset, Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 1976, p. 8. *Le Souterrain* est aussi appelé *Les Carnet du sous-sol*.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Ne s'en tenant qu'à la dimension anthropo-psychologique du « désir mimétique », Girard ne traite pas de la transition romantisme/orthodoxie: la sphère spirituelle est évacuée de l'analyse, car le sacré échappe au désir mimétique.

aller-retour entre la « naïveté » romantique de la première période et la « lucidité » critique qui s'accroît pendant la seconde période.

Il sera primordial pour nous de faire valoir l'idée que Dostoïevski n'attaque pas directement l'orthodoxie à travers l'esthétique de *L'Idiot*. Chez cet écrivain, la critique d'une idéologie n'implique pas le renoncement à cette dernière. L'auteur parvient plutôt à *représenter* l'ascension de l'athéisme, à travers l'inconstance d'un *narrateur versatile* dont les valeurs passent de la « croyance » à l'« athéisme ». De manière imagée, *L'Idiot* est un chemin de croix que parcourt un homme (le narrateur) victime d'une « hémorragie de l'âme ». Tandis que le narrateur perd sa foi de plus en plus, qu'il se distancie du personnage sur le plan des valeurs, Mychkine perd son aura christique et s'enlaidit de la « laideur de l'idiot ». Notre approche, axée sur la polyphonie agnostique, cherchera à donner une signification à l'inconstance d'un tel narrateur, en relation aux deux intertextes principaux, l'un sacré et l'autre profane, que sont *Le Nouveau Testament* et *Don Quichotte*. À la lumière de ces deux intertextes, nous nous proposons de donner un maximum d'amplitude au problème que pose la contingence des valeurs sacrées et profanes dans *L'Idiot*.

Nous analyserons *L'Idiot* en ayant à l'esprit que la fiction s'adresse au réel et que la portée pragmatique de la littérature suppose l'investissement du lecteur dans l'œuvre d'imagination, son abandon à un univers fantastique, la suspension temporaire de sa propre identité dans l'optique de se « reconstituer » à travers le texte. Ces considérations sont essentielles, puisqu'elles « répondent » aux appels du texte: l'*identification potentielle* du lecteur au personnage principal est centrale pour comprendre *L'Idiot*. Elle est d'autant plus importante qu'elle détermine presque toujours l'interprétation des critiques littéraires qui n'ont parfois pas conscience de ne percevoir, en lisant *L'Idiot*, qu'un *portrait de leurs propres valeurs*. Or ce texte « exige » du lecteur qu'il s'aventure à l'extérieur de la sphère de ses valeurs personnelles. Nous soutiendrons l'idée qu'en s'abstenant de faire autorité sur le texte, le lecteur est amené à reconnaître l'*indétermination fondamentale* du « héros » et à respecter le choix esthétique proposé par le roman. D'où la nécessité pour le lecteur de s'« abandonner » aux possibilités de cette œuvre de fiction: croire à l'existence de Dieu avec

Mychkine et à son inexistence avec Rogojine. Cette attitude permet au lecteur de rompre avec la circularité de sa propre interprétation, de réévaluer les valeurs qui déterminent sa lecture contingente du texte et, par là même, sa lecture du réel.

PREMIÈRE PARTIE

ENTRE LA PAROLE ET LE REGARD, UN HOMME À MODELER

CHAPITRE I

LA POLYPHONIE « AGNOSTIQUE »

– Voici ce qui m’a coûté et ne cesse de continuer à me coûter les plus grands efforts: me rendre compte que la manière dont on nomme les choses compte indiciblement plus que ce qu’elles sont. La réputation, le nom et l’apparence, le crédit, la mesure et le poids usuels d’une chose – à l’origine le plus souvent une erreur et une décision arbitraire jetée sur les choses comme un vêtement, et totalement étrangères à son essence ou à sa peau – [...] prennent en quelque sorte racine dans la chose et s’y incarnent progressivement pour devenir son corps même: l’apparence initiale finit presque toujours par se transformer en essence et agit comme essence!⁵

– Nietzsche

– En effet, celui qui n'aime pas son frère, qu'il voit, ne peut pas aimer Dieu qu'il ne voit pas⁶.

– saint Jean

1.1 *La transcendance possible*

1.1.1 La polyphonie selon Bakhtine

Depuis Bakhtine, l’étude de la *polyphonie* est demeurée une étape incontournable de la critique de Dostoïevski. Tout au long de ce mémoire, notre tâche consistera à définir les lignes directrices de ce que nous appelons la polyphonie « agnostique », notion qui se veut un remaniement du concept bakhtinien de polyphonie en fonction d’une approche esthétique de

⁵ *Le Gai savoir*, Paris, Éd. Garnier-Flammarion, Coll. « Texte intégral », 1997, par. 58.

⁶ *La Bible*, version Tob, Montréal et Toronto, Éd. Le Cerf, Alliance biblique universelle, 1972-1975, 1 Jn 4.20.

L'Idiot. La meilleure façon d'aborder la notion de polyphonie consiste à remonter à la conception bakhtinienne de la langue. En effet, le point de vue du théoricien s'oppose au structuralisme saussurien qui négligerait la réalité vivante du discours, soit les intentions et le dialogue qui animent la parole. Si Bakhtine refuse l'idée d'une linguistique fondée sur les spéculations de l'« objectivisme abstrait » – où les énoncés ne seraient que l'actualisation d'une langue immanente à elle-même et donc, extérieure à l'homme – il conteste tout autant le subjectivisme psychologique, à l'intérieur duquel l'individu serait créateur et maître de sa parole:

La véritable substance de la langue n'est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques ni par l'énonciation-monologue isolée, ni par l'acte psychophysique de sa production, mais par le phénomène social de l'interaction verbale, réalisé à travers l'énonciation et les énonciateurs. L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue⁷.

Cette position linguistique, à l'encontre de « l'acte psychophysique de [la] production » langagière, est en corrélation avec l'esthétique romanesque de Bakhtine, selon laquelle « l'auteur [du roman polyphonique] n'est pas l'instance suprême qui assurerait la vérité de cette confrontation de discours⁸ ». Pour Bakhtine, « ce n'est pas l'activité mentale qui organise l'expression, mais au contraire c'est l'expression qui organise l'activité mentale, qui la modèle et détermine son orientation⁹. » L'auteur est donc celui à travers qui s'effectue la confrontation non organisée, même chaotique, des idéologies. Une telle rencontre de discours ne peut se produire qu'à la faveur d'un large éventail d'idéologies et de l'impartialité de l'auteur: « dans le roman polyphonique, l'auteur doit non pas renoncer à soi et à sa conscience, mais l'élargir extraordinairement, l'approfondir, la reconvertir [...] pour recréer artistiquement la nature polyphonique de la vie même¹⁰. » Parmi les productions littéraires ayant fortement contribué à l'élaboration de ce genre ou anti-genre¹¹, nous comptons

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1977, p. 136.

⁸ *Id.*, *La Poétique de Dostoïevski*, Introduction de Julia Kristeva, Paris, Éd. du Seuil, Coll. « Essais », 1970, p. 16.

⁹ *Id.*, *Marxisme et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 122, 123.

¹⁰ *Id.*, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹ Aucouturier relève ici le caractère purement négatif et formel de la définition bakhtinienne du roman: « en ce sens, le roman est plutôt un anti-genre, toujours inachevé, qui se développe sur les

principalement les œuvres de Rabelais et Cervantès; mais ce n'est que chez Dostoïevski que se réalisera pleinement cette esthétique formelle: « Dostoïevski est en effet selon Bakhtine le créateur du "roman polyphonique" dont le principe est le dialogue¹². » C'est en puisant chez ces trois auteurs de romans polygénériques, plurivocaux et dialogiques que Bakhtine définit la polyphonie comme un « conglomérat de matériaux hétérogènes¹³ », à partir desquels se trame une « pluralité des voix et des consciences¹⁴. »

En adoptant le concept de « dialogisme », qui suppose le rejet de la conscience individuelle de l'énonciation, Bakhtine place l'interaction verbale au centre de ce qu'il nomme la « translinguistique »: « toute énonciation, quelque signifiante et complète qu'elle soit par elle-même, ne constitue qu'une *fraction* d'un courant de communication verbale ininterrompu¹⁵. » Ce rejet de la conscience individuelle s'applique autant au sujet parlant, à l'auteur, qu'au personnage romanesque, ce dernier étant considéré littéralement comme une « position discursive¹⁶ ». Dans sa préface à la *Poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva met justement en valeur l'éclatement du sujet à la base de la théorie bakhtinienne, qui fait du personnage un espace de polarisation des conflits sociaux: « [Bakhtine] prospecte le "je" qui parle dans le roman, mais pour constater *qu'il n'y en a pas*: que le roman dostoïevskien n'a pas de sujet comme axe de la représentation¹⁷. » Bakhtine puise les meilleurs exemples de cette polarisation à même l'œuvre de Dostoïevski, où les personnages se révèlent le plus souvent inaptes à distinguer leur propre « mot sur le monde » de leur « mot confidentiel sur soi-même¹⁸ ». La conscience de soi et la réflexion sur l'univers se définissent par le biais des mêmes catégories: « l'acceptation ou le refus, la révolte ou la soumission¹⁹ ». Chez Bakhtine, la notion d'« idée » fait le pont entre le personnage dostoïevskien et le monde: « c'est ainsi

ruines des genres clos, "monologiques", dogmatiques, officiels, et se nourrit de leur substance » (*Id.*, *Esthétique et théorie du roman*, préface de Michel Aucouturier, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Tel », 1997, p. 18, 19.).

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ *Id.*, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴ Cette « définition » résume, à notre sens, les deux aspects les plus importants de la polyphonie (*Ibid.*, p. 35.).

¹⁵ *Id.*, *Marxisme et philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁶ *Id.*, *La Poétique de Dostoïevski*, Introduction de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹ *Idem.*

que naît cette harmonie artistique, si caractéristique à Dostoïevski, entre la vie personnelle et la conception du monde, entre l'émotion intime et l'idée », car « l'idée aide la conscience de soi à affirmer sa souveraineté²⁰. » Parce qu'il inscrit le social à l'origine même de la langue, Bakhtine met au premier plan les fonctions suivantes du discours: la communication et la structuration du réel.

En insistant de la sorte sur le rôle de l'autre dans la constitution du moi, Bakhtine fonde sa conception de l'homme sur la base instable de l'altérité. Todorov fait ici le constat du caractère indispensable d'autrui dans l'achèvement de la conscience:

Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime... En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seul peut créer la personnalité extérieurement finie; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas²¹.

Ainsi n'est-il possible d'être pleinement soi-même qu'à la condition de respecter les liens puissants qui nous unissent à autrui, c'est-à-dire en acceptant d'être pour l'autre et par l'autre. L'humain n'est pas maître d'un territoire intime qu'il gouvernerait souverainement; un pied dans son espace psycho-physiologique et l'autre dans l'univers social, l'être est lui-même et autrui. *L'Idiot*, à l'instar de l'œuvre entière, comporte une grande variété de personnages pour lesquels l'harmonisation de ces deux sphères semble impossible. À l'intérieur de ce conflit bipolaire, l'« idée » tend généralement à posséder le personnage, à produire une symbiose virtuelle entre le monde et l'homme. L'idéologie qu'elle renferme lui fournit sa raison d'être, l'unique fondement ontologique qui, aux yeux du protagoniste, puisse structurer le réel et réduire sa trop grande complexité. Pour le personnage, l'« idée » devient inéluctablement un absolu, car elle répond, d'une part à la *nécessité* d'« entrer en dialogue » avec *ce qu'il conçoit* comme le tragique de l'existence et, d'autre part, à l'impératif d'accuser l'auteur invisible des injustices subies, qu'il soit homme ou Dieu. L'« idée » est donc un mode d'appréhension qui

²⁰ *Ibid.*, p. 125, 126.

²¹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. Seuil, 1981, p. 147.

a pour fonction de donner une signification à l'étrangeté du monde et à la marche désordonnée de l'humanité, tout en justifiant le discours intime que tient le personnage sur lui-même. Dans ce contexte, l'« idée » constitue l'« organe vital » de celui qu'elle possède: renverser l'« idée » revient à mettre en péril les fondements d'un être.

1.1.2 Critique du concept bakhtinien de polyphonie

L'Idiot est le roman dostoïevskien qui pose le plus problème à la théorie bakhtinienne. Précisément en ce qui concerne ce que Bakhtine nomme « l'équipollence des consciences »:

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité de consciences « équipollentes » et de leurs univers qui, sans se fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné²².

La polyphonie bakhtinienne est « restrictive », au sens où elle n'admet pas la possibilité d'une synthèse monologique. Selon Bakhtine, les romans de Dostoïevski « ne représentent pas, n'expriment pas le devenir dialectique de l'esprit »: la rencontre et la confrontation des idées ne sauraient « être réduites aux rapport thèse-antithèse-synthèse²³. » Il ne s'agit pas de nous objecter de manière unilatérale aux concepts de polyphonie et d'équipollence des consciences, mais plutôt de garder ouverte la *possibilité du monologisme* à l'intérieur de *L'Idiot*. Le principe d'équipollence, au cœur de la conception bakhtinienne de la polyphonie, a pour effet de saper le *tragique*²⁴ dostoïevskien; la preuve en est l'effort que le théoricien déploie à discréditer l'auteur de *Dostoïevski - Tragédie, mythe et religion*, Viatcheslav Ivanov.

²² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ Chez Bakhtine, la violence est négligée au point de n'être que positive. Le carnivalesque, dont nous traiterons d'ici peu, témoigne du caractère résolutif de la violence chez Bakhtine. *L'Idiot*, au contraire, est un roman où la polyphonie engendre une violence destructrice.

L'idée que nous avançons, la polyphonie « agnostique », a notamment pour fonction de rendre compte du type particulier de lecture que *L'Idiot* requiert, puisque le lecteur ne cesse d'être sollicité par une « méta-dialectique », qui ne l'invite pas à croire à telle idée ou en telle autre – bonnet blanc ou blanc bonnet – mais l'exhorte à choisir entre l'espoir en l'humanité et le nihilisme, entre la vie et la mort. Dans la parole et l'agir de Mychkine, il est clair que l'humain prévaut sur tout système idéologique. Au lieu de considérer l'écriture dostoïevskienne comme étant dépourvue de devenir dialectique, nous optons pour la possibilité qu'il y ait représentation d'un « monde unique et objectif²⁵ », celui du *personnage principal*. L'idée d'une synthèse possible nous amènera progressivement à circonscrire le rôle implicite, que nous supposons, réservé au lecteur dans le roman. Car le texte de Dostoïevski suscitera de plus en plus l'investissement du lecteur réel à mesure qu'il tend vers sa fin. L'écrivain invite son lecteur à poursuivre la synthèse *qu'il amorce lui-même, sans la conclure*. Nous tenterons de démontrer qu'il existe bel et bien une intention qui sous-tend la polyphonie agnostique de *L'Idiot*.

Nous proposons donc un « second degré de polyphonie » qui consiste à maintenir la vraisemblable éventualité de la transcendance de Mychkine. Il s'agit de considérer sérieusement la possibilité que Dieu puisse exister sous forme de Vérité intra-diégétique – sans toutefois y être représenté –, ce qui ne contrevient pas à la polyphonie du roman, tant et aussi longtemps qu'il s'agit d'en maintenir la possibilité, *au sens plein du terme*. Cette perspective, dérivée de la théorie bakhtinienne, permet une lecture *active* de *L'Idiot*, c'est-à-dire une lecture qui ne se limite pas à constater à *distance* le relativisme apparent de valeurs non approfondies, mais qui soit en mesure de faire la somme de voix pleinement éprouvées. Chez Dostoïevski, la question prévaut sur la réponse. Le lecteur devrait donc renouer avec la question primordiale de la liberté humaine: que veut vraiment l'homme, que croit-il vouloir? Qu'est-ce que l'« humanité »? Comment doit-on penser l'individu?

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35.

Poser la question de la liberté humaine, c'est prendre une position éthique, opinion que ne partage pas Chklovski, selon qui Dostoïevski « [serait mort] sans avoir rien résolu²⁶ », car le « maintien de la contradiction²⁷ » implique une « opposition dialogique sans solution²⁸. » Selon nous, une telle « résolution » ne peut être perceptible sans investissement personnel de la part du lecteur, pas plus que ne saurait l'être la liberté – dans la vie réelle – pour l'homme qui refuse d'y participer. Pour se faire tangible, la « résolution » requiert l'abandon du lecteur au récit implicitement initiatique de *L'Idiot*, un certain « oubli » de ce qu'il croit savoir sur lui-même et sur le monde. Le caractère christique de Mychkine confère une signification particulière au rôle du lecteur: lire revient, en quelque sorte, à « marcher dans les pas de » Mychkine. Ce n'est que dans cette perspective que le lecteur pourra comprendre la question que pose le roman.

Ce que nous avançons ici se résume à l'idée que Mychkine *pourrait* être le fil d'Ariane de l'écriture de Dostoïevski, l'humble porteur d'une vérité aussi discrète que profonde. Si Bakhtine n'admet pas la possibilité du monologisme, propre à toute figure christique, rien ne semble plus ardu pour lui que de traiter de la question du Christ chez Dostoïevski. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les lignes suivantes afin de constater la contradiction du théoricien à l'égard de son concept d'équipollence:

La solution de ses [Dostoïevski] recherches idéologiques est pour lui dans l'image de l'homme idéal, ou dans celle du Christ. Cette image, cette voix supérieure étrangère à l'auteur, doit couronner le monde des voix, l'organiser et le soumettre; c'est elle qui lui sert de critère idéologique²⁹.

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁷ *Ibid.*, préface de Julia Kristeva, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ Selon nous, Bakhtine aurait dû définir ce qu'il entend ici par « critère idéologique », comme si cette « voix supérieure » n'avait servi que d'arrière-plan moral, sans autre fonction que celle d'un support diégétique, alors que cela n'est pas du tout évident: « cette image idéale (...) apparaissait à Dostoïevski comme limite suprême de ses desseins artistiques; mais elle n'a jamais pu se réaliser dans ses œuvres. » Parmi les « réalisations » de Dostoïevski, que Bakhtine n'aborde pas réellement, nous comptons les figures christiques suivantes: Mychkine, Aliocha et le starets Zossime (*Ibid.*, p. 149.).

Cet énoncé montre bien le problème que pose à Bakhtine la « voix supérieure » du Christ. Ne pouvant la nier, il se hasarde à dire qu'elle est « étrangère à l'auteur », de manière à exclure toute possibilité de monologisme. Alors que Bakhtine critique le point de vue monologique et thématique d'Ivanov³⁰, il en emprunte pourtant la terminologie pour attribuer à Mychkine, cet « homme *supérieur* dans un sens spécial³¹ », le concept de « mot pénétrant³² ». L'« *humanité pure*³³ » de Mychkine, affirme Bakhtine, « le rend capable de "pénétrer" au-delà de l'enveloppe charnelle des autres, dans la profondeur de leur "moi"³⁴. » Inutile de dire que le concept de « mot pénétrant » connote au plus haut point la transcendance, notamment en ce qui concerne la capacité de traverser la chair pour aller droit au cœur, siège de l'âme: « il est vrai que dans le projet de Dostoïevski, Mychkine est le porteur du *mot pénétrant*, c'est-à-dire d'un mot capable de se mêler activement et avec fermeté au dialogue intérieur d'un autre homme, en l'aidant à reconnaître sa propre voix³⁵. »

1.1.3 Le carnavalesque: un humanisme athée

Le concept bakhtinien de carnavalesque peut être utile pour comprendre celui de la polyphonie. Tandis que le concept de polyphonie, lié à l'idée d'équipollence, entraîne une objectivation des discours sur le plan idéologique (un relativisme des idées/valeurs), le carnavalesque suppose discrètement – dans l'optique d'un dépassement de l'idée – un nivellement des individus sur le plan social, une abolition des différences. Or, comment cette forme de « synthèse dialectique » qu'est le carnavalesque peut-elle coexister avec la polyphonie non résolutive, voire relativiste, à l'intérieur de la théorie qu'expose la *Poétique*

³⁰ Selon Bakhtine, l'approche d'Ivanov est effectivement inapte à expliquer la nouveauté formelle chez Dostoïevski: « l'affirmation de la conscience d'autrui en tant que postulat éthico-religieux de l'auteur ou en tant que contenu thématique d'une œuvre, ne suffit pas à créer une forme nouvelle, un type nouveau de structure romanesque » (*Ibid.*, p. 41.; Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski: Tragédie, mythe et religion*, Paris, Éd. des Syrtes, Coll. « Essai », 2000, 172 p.).

³¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 244.

³² Si Bakhtine reconnaît ici le « regard pénétrant » d'Ivanov, il est tout à fait étonnant qu'il ne s'attarde pas à définir le statut particulier de cette parole et ce, à l'intérieur de son propre cadre théorique. La question demeure: comment aurait-il pu le faire sans aborder la transcendance? (*Ibid.*, p. 331.).

³³ *Ibid.*, p. 244.

³⁴ *Ibid.*, p. 245.

³⁵ *Ibid.*, p. 331.

de Dostoïevski? Si Bakhtine perçoit un relativisme général des idées/valeurs dans l'œuvre dostoïevskienne, il affirme néanmoins que ce « relativisme » est parsemé de moments carnavalesques « transcendants », auxquels nous accordons une importance décisive.

Bakhtine élabore la notion de carnavalesque dans le cadre d'une étude qu'il propose du carnaval médiéval. Celui-ci se déploie dans les rues, lieu de nivellement social où se manifeste une forme d'« humiliation collective », une « humilité imposée » dont l'effet vise à dévoiler spectaculairement la vanité et la relativité de tout pouvoir. La concentration ponctuelle de symboles qu'on y retrouve (masques, costumes, écriteaux, paroles, actes) s'accompagne d'une « joyeuse relativité³⁶ » universelle, associée par Bakhtine au rire rabelaisien. Parlant des symboles carnavalesques, Bakhtine affirme que « tous contiennent en perspective la négation et son contraire. La naissance est grosse de la mort, celle-ci annonce la renaissance³⁷ ». L'intronisation bouffonne contient en soi l'indissociable destitution du roi: le monde y est à l'envers. Ce qui rend possible cette fête révolutionnaire est la suspension des interdits et le renversement de « l'ordre hiérarchique et [de] toutes les formes de peur qu'il entraîne: vénération, piété, étiquette, c'est-à-dire tout ce qui est dicté par l'inégalité sociale³⁸. » Voilà ce à quoi conduit le concept d'équipollence à son ultime degré: le retournement du pouvoir et de ses symboles. Le carnavalesque se caractérise par sa fonction pragmatique et temporairement résolutive, provoquant la dissolution de l'« inégalité sociale », donc la suspension de « toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude particulière: « *un contact libre et familier*³⁹ », « *un mode nouveau de relations humaines*⁴⁰. »

Au dire de Bakhtine, il se produit dans le carnavalesque un dépassement de l'idée et un nivellement des individus sur le plan social, à travers le passage de l'hétérogénéité des idées à la fusion collective. Alors que Bakhtine définit la polyphonie comme une concentration hétérogène de discours, comment justifie-t-il le caractère fusionnel du carnaval? En outre, cet

³⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁷ *Ibid.*, p. 183.

³⁸ *Ibid.*, p. 180.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

aspect du carnavalesque ne se limite pas au dépassement de l'idée. Remarquons le caractère essentiellement positif et théâtral (la « joyeuse relativité⁴¹ », la mascarade) de cette manifestation supposée « anarchique » dont Villeneuve relève l'aspect problématique: « chacun sait quand la fête commence et quand elle finit. À l'intérieur de ces limites, ce n'est pas leur liberté en propre qu'exercent les êtres, mais la libre dynamique de la fête sociale⁴² »; « ses règles [celles du carnaval] sont immuables et aucune incidence, aucune singularité, aucune individuation ne peut s'y manifester sans en menacer l'ontologie propre⁴³. » Comment ne pas tenir compte de la violence inhérente à toute rencontre d'idéologies antagonistes – celle-là même qui, en 1930, par exemple, contraint Bakhtine à quitter Leningrad sous le régime stalinien? En ce sens, le carnavalesque apparaît doublement monologique puisque, d'une part, il évacue l'absurdité et l'« inhumanité » de la *violence réelle* en théâtralisant cette dernière qui, dès lors, devient éminemment *symbolique* et *rédemptrice*; et, d'autre part, il dissimule une idéologie humaniste⁴⁴ qui se veut un dépassement « objectif » de la différence, une harmonie fraternelle des idées qui participe d'une « dialectique protomarxiste à laquelle Bakhtine, intellectuel oeuvrant sous les auspices de l'URSS, ne peut tourner le dos⁴⁵ ». Dans *L'Idiot*, tout comme dans l'ensemble de l'œuvre dostoïevskienne, la violence est intimement liée au jeu, mais elle demeure plus qu'une occasion de catharsis collective, où les spectateurs sont acteurs d'un drame inoffensif. Parce qu'il est « exutoire, un espace où viennent s'exaspérer les tensions sociales⁴⁶ », le carnavalesque représente de manière incomplète les conflits idéologiques chez Dostoïevski. Notons que la violence – cruelle et tragique – est source de carnavalesque: elle inscrit au fer rouge les paroles d'autrui dans la conscience humiliée de l'homme, le forçant ainsi à se transformer (à se « carnavaliser ») contre son gré. Le titre de l'œuvre (*L'Idiot*) constitue une marque de cette violence, une stigmatisation que l'écrivain associe subtilement à la Passion du Christ, récit lui-même carnavalesque (sur la croix est inscrit « le roi des Juifs »). Sans

⁴¹ *Ibid.*, p. 182.

⁴² Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue: La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas (Québec), Les Presses de l'Université Laval, Coll. « InterCultures », 2003, p. 206.

⁴³ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴ Le terme « humanisme » est employé ici au sens philosophique: « théorie, doctrine qui prend pour fin la personne humaine et son épanouissement. » (*Le Petit Robert de la langue française 2006*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 1288.).

⁴⁵ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 209.

doute le cadre politique et la censure, à l'époque où Bakhtine publie sa *Poétique*, ont pu le contraindre à ne pas aborder la violence carnavalesque.

Comment devons-nous alors interpréter le caractère éphémère du « *contact libre et familier* » et du « *mode nouveau de relations humaines*⁴⁷ » que *provoque* Mychkine par sa parole carnavalesque? Quelle est la dynamique qui sous-tend la transition entre le relativisme de la polyphonie et l'humanisme du carnavalesque? Inscrivant ce questionnement à l'intérieur d'une conception marxiste de l'Histoire, la critique de Villeneuve soulève le même problème:

[...] le dialogisme suppose que le langage et la culture sont marqués par l'*irrésolution des conflits entre les idées*. Or, cette irrésolution est récupérée axiologiquement dans ce livre sur Rabelais, encadrée à nouveau et inscrite dans le *telos* de l'Histoire: en affirmant son hétérogénéité, suppose-t-on, telle une force régénératrice, la culture populaire fait avancer l'Histoire vers une heureuse résolution⁴⁸.

Nous souhaitons rétablir un maillon manquant dans une analyse qui n'explique pas la relation entre la polyphonie et le carnavalesque. Selon nous, l'écriture dostoïevskienne oscille constamment entre les deux pôles que sont la polyphonie et un monologisme orthodoxe (Mychkine). Ce mouvement perpétuel d'aller-retour entre l'unité et la division d'une multitude d'idées « équiprobables » – division basée sur la dichotomie foi/non-croyance en l'orthodoxie –, nous l'appelons la polyphonie « agnostique. » Nous croyons que la polyphonie bakhtinienne, qui repose sur une « relativité » idéologique orientée autour d'un axe de représentation implicite (un idéal collectif), ne correspond pas à l'absence de finalité du roman:

Le carnaval bakhtinien est aussi une idéalisation d'un monde sans individuation où la force de la collectivité semble résoudre toutes les divisions. Cette vision idéalisée n'a sans doute jamais pu se réaliser de même que la culture populaire n'a sans doute jamais parfaitement épousé cette formidable unanimité de la fête que lui prête Bakhtine⁴⁹.

⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 180, 181.

⁴⁸ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 211.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 210, 211.

L'Idiot ne prend pas « pour fin la personne humaine et son épanouissement », mais remet plutôt en question la nature même de cet épanouissement, ainsi que le désir réel qu'a l'homme d'y parvenir. Dans son roman, Dostoïevski soulève, puis laisse en suspens, la question de la liberté humaine, dont la valeur réside dans les possibles qu'elle engendre – énigme à laquelle répond Bakhtine, de manière juste mais partielle. D'une part, le carnavalesque ouvre sur la possibilité pour l'homme de renouer avec le commun dénominateur de tout homme, de vivre un moment d'harmonie au sein de l'humanité; d'autre part, la synthèse carnavalesque relève d'un athéisme, d'une volonté d'objectiver la communication qui rend impossible toute appréhension du sacré depuis l'intérieur:

Le plus souvent, pour la science, l'interdit [le sacré] n'est pas justifié, il est pathologique, il est le fait de la névrose. Il est donc connu *du dehors*: (...) nous y voyons un mécanisme extérieur, intrus dans notre conscience. Cette manière de voir ne supprime pas l'expérience, mais elle lui donne un sens mineur⁵⁰.

Évidemment, notre intention n'est pas d'associer *en tous points* l'« objectivité discursive » de Bakhtine et celle de la science. Ce rapport ne vaut qu'à travers le regard extérieur et désacralisant que ces deux types d'objectivité portent sur le sacré. À la différence du principe d'équipollence, *notre lecture se veut à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la vision de Mychkine*. Le problème de lecture que pose explicitement le narrateur de *L'Idiot* repose justement sur l'incompatibilité de cette double perspective, pourtant unie à l'intérieur d'un même homme, ce « dédoublement de la personnalité sociale de Dostoïevski lui-même, ses hésitations entre un socialisme matérialiste révolutionnaire et une philosophie religieuse conservatrice (protectionniste)⁵¹ ». À cet égard, nous considérerons la parole de Mychkine, non seulement comme un discours parmi la multitude, mais aussi comme la possibilité d'un langage transcendant, d'un don de vie qui participe du Verbe génésiaque. Tenant compte du fait que Bakhtine était lui-même croyant, nous pensons que l'humanisme carnavalesque fut peut-être la seule forme socialement acceptable et compatible avec ses propres valeurs

⁵⁰ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, Coll. « Arguments », 1957, p. 43.

⁵¹ Passant en revue les principales critiques littéraires de l'œuvre dostoïevskienne, Bakhtine paraphrase A.V. Lounatcharski (Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 74).

chrétiennes. La fonction *rédemptrice* du carnavalesque, où se trouve *transcendée* la multiplicité des valeurs, concorde tout à fait avec les notions religieuses que nous retrouvons dans *L'Idiot*, soit l'« intelligence principale » et l'« idée russe », deux notions qui exhortent autant l'individu que la « nation russe » à marcher dans les pas du Christ.

1.1.4 La parole réconciliatrice et le regard chosifiant

Afin de représenter ces deux visions du monde – la perspective orthodoxe et celle des athées – nous faisons appel aux deux idées suivantes, que nous développerons tout au long du mémoire: la *parole réconciliatrice* et le *regard chosifiant*. Soulignons d'abord que la parole réconciliatrice est « actualisée » en Mychkine, tandis que chacun des personnages la porte de manière latente. Parce qu'il n'est pas encore censuré par la raison et que le ressentiment lui est inconnu, l'*enfant* est le plus apte de tous à découvrir en lui-même cette *voix du cœur*: Mychkine s'avoue lui-même en être un et il est considéré ainsi par son entourage. L'enfant porte la force vitale du *Verbe créateur* qui lui permet de régénérer le monde. Chez Dostoïevski, l'enfant est le monde, compris dans ses potentialités. « Laissez ces enfants, ne les empêchez pas de venir à moi, car le royaume des cieux est à ceux qui sont comme eux⁵² », dit Jésus, pour qui la naissance est à la pureté morale ce que la renaissance spirituelle est à l'homme qui accepte la foi. L'idée de la parole « réconciliatrice » s'inspire notamment du *Nouveau Testament*: « Car il a plu à Dieu/ De faire habiter en lui [Jésus] toute la plénitude/ Et de tout réconcilier par lui et pour lui⁵³. » Le pouvoir de la parole messianique de Mychkine consiste à *pénétrer* par-delà le visible, au cœur de l'homme, afin de concerter la polyphonie des voix « autres ». Cette aptitude quasi surnaturelle l'autorise à recomposer *temporairement* le « je » d'un être qui s'est lui-même oublié et, avec lui, son prochain.

La parole réconciliatrice prend aussi source dans le concept de « regard pénétrant » de Viatcheslav Ivanov. Au cours de sa lecture de *L'Idiot*, le lecteur ne peut passer outre la

⁵² *La Bible, op. cit.*, Mt 19.14.

⁵³ *Ibid.*, Col 1.19-20.

différence et l'originalité du regard de Mychkine. Tout comme Ivanov, Troyat constate le « regard pénétrant » de Mychkine: « l'épilepsie maintient Mychkine dans une sorte d'hypnose radieuse: le monde est *transparent* pour lui, il voit au-delà des êtres⁵⁴. » Ce personnage perçoit tout d'un autre œil que celui du commun des mortels, précisément en ce qui a trait au potentiel de bien latent chez chaque être humain. Cette *vision* particulière appelle à la participation collective, car tous sont conviés à construire un bonheur commun, à contribuer de leur vie: « quelle importance si, pour un homme d'avenir, il y a une telle foule de rétrogrades et de méchants? Mais ma joie est bien là, que, maintenant, je suis convaincu que ce n'est pas une foule, mais c'est du matériau vivant!⁵⁵ ». Mychkine est le messenger d'une « bonne nouvelle⁵⁶ » qui propage l'effet du regard pénétrant, car elle tend à faire le pont entre le monde terrestre et le royaume de Dieu, lieu qu'il décrit comme un dôme de lumière.

La parole réconciliatrice cherche à éveiller l'amour oublié de l'humanité, à remplir l'âme de sa vitalité d'origine: elle s'adresse à tout un chacun, à l'homme en chacun. Mais parce que l'acte de parole suppose pour Mychkine de prêter flanc à l'adversité du regard chosifiant, la parole réconciliatrice est aussi la trace évanescence de nombreux sacrifices. Le regard chosifiant est celui par lequel la communauté pétersbourgeoise du roman voit et juge. L'idée s'inspire, entre autres, de l'utilisation que fait Bakhtine du mot « chosification. » C'est avec conviction qu'il affirme, par exemple, que « le pathos principal de toute l'œuvre de Dostoïevski, sous l'angle de la forme autant que du *contenu*, est une lutte contre la chosification de l'homme et de toutes les valeurs humaines dans un monde capitaliste⁵⁷ ». Les propos de Bakhtine, concernant la *chosification* de l'homme, ne se limitent pas à l'œuvre:

Dostoïevski nie catégoriquement être un psychologue [...]. [Il] désapprouvait la psychologie de son époque [...]. Il voyait en elle une humiliation de l'homme par la

⁵⁴ Henri Troyat, *Dostoïevsky*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1960, p. 316.

⁵⁵ Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, Evreux, Éd. Actes Sud, Coll. « Babel », 2001, p. 373.

⁵⁶ Mychkine ne prêche pas. De la « bonne nouvelle » que diffuse le Christ, il retiendra principalement la première moitié: « tu aimeras ton prochain comme toi-même »; il passera sous silence l'invite à n'aimer que l'« unique Seigneur » (*La Bible, op. cit.*, Mc 12.29-32.).

⁵⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 107.

chosification de son âme, au mépris de sa liberté, de son « infinité », de cette absence de détermination et de solution qui, dans ses œuvres, constitue le principal objet de représentation. Dostoïevski, en effet, peint toujours l'homme au seuil de l'ultime décision, au moment de la crise et du retournement de l'âme, qu'on ne peut ni achever, ni prédéterminer⁵⁸.

Par ailleurs, le regard chosifiant est celui d'un réalisme qui subordonne l'être à la chose (le sensualisme, l'avidité) l'« âme » (le « cœur » symbolique) à l'ego et l'affectivité à la raison. Selon la même logique qui fait de l'artifice – chez Dostoïevski – l'art de masquer le vide, l'action du regard chosifiant consiste à évider l'être, en réduisant ce dernier à son apparence extérieure (Mychkine ne serait qu'un « idiot », Nastassia: une prostituée, Hippolyte: un jeune arrogant).

Le regard chosifiant est aussi celui du Russe qui, parallèlement à la montée des idéologies individualistes (sous l'influence du capitalisme de la II^e République française), dilue sa propre responsabilité au sein de la collectivité. La suprématie du regard chosifiant est telle, dans *L'Idiot*, que l'idéal collectif n'y échappe guère: il relève aussi de l'intérêt personnel, pensons notamment au portrait global du socialisme ou de l'aristocratie⁵⁹ qui se dégage du roman. L'individu qui se croit égalitariste revêt le *masque* de la collectivité sans même le savoir. Le regard chosifiant contamine par son indifférence à autrui, divise l'ensemble des hommes et chacun en lui-même. Du point de vue orthodoxe d'Ivanov, le « Mal » se définit comme un « principe de division » qui fait obstacle au postulat du Christ: « que tous soient un⁶⁰ ». Dans cette perspective, le regard chosifiant n'« appartient » à personne; la communauté pétersbourgeoise, habituée de voir par son truchement, le méprend pour son identité même. De ce fait, l'observateur et l'observé se retrouvent tous deux victimes de l'illusion maléfique, de cette « idiotie » qui ne relève peut-être que d'un puissant effet d'optique, une manière de justifier l'absence d'amour entre l'homme et son prochain, une victoire du désespoir: l'illusion qu'engendre paradoxalement la « désillusion. » Ce regard est autarcique, car il met fin aux attentes vis-à-vis l'autre. « Fruit pourri » par les carences

⁵⁸ *Ibid.*, p. 105, 106.

⁵⁹ L'aristocratie prônée par Dostoïevski se voulait à l'image du Christ: il espérait le règne d'une élite réellement dévouée au bonheur de la nation « théophore », « porteuse de Dieu. »

⁶⁰ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 33.; *La Bible, op. cit.*, Jn 17. 21.

affectives et le manque d'approbation, le regard chosifiant entraîne un ressentiment duquel émerge la certitude, chez le protagoniste, de l'échec quasi historique des valeurs telles que l'altruisme et le pardon. Chez Dostoïevski, le ressentiment est post-traumatique: il est « fondé » sur l'expérience du vide, que caractérise le regard chosifiant, en opposition au « don de vie » qu'est la parole réconciliatrice.

Dans *L'Idiot*, l'optimisme de la parole réconciliatrice et le ressentiment du regard chosifiant sont à tel point développés que chacun pourrait être un trompe-l'œil ou la Vérité en soi. Le pivot qui permet l'articulation des deux perspectives, leur coexistence et leur négation réciproque, est l'argumentation autour de l'existence *ou* de la mort de Dieu, telle que soutenue par les personnages. La conjonction « ou », dans la formulation de cette énigme, possède la même fonction que la question implicite au titre du roman: « lecteur, c'est ton rôle de choisir – Mychkine ou "l'idiot"? » Le « ou » exprime la potentialité d'actualisation de chaque idée, ainsi que la nécessité d'une dialectique à l'intérieur de laquelle un des éléments doit être nié; le « et » que pose le « relativisme » de l'équipollence ne peut rendre compte de ce *monologisme en instance de détermination qu'est la polyphonie agnostique*. La particularité du roman réside dans le fait que Dostoïevski ne se limite pas à mettre en péril les idéologies: *l'équipollence des idées est aussi la cible de l'auteur*, puisque la relativité bakhtinienne est à la fois menacée par deux types de vérités monologiques: le réalisme matérialiste (le socialisme athée, le positivisme scientifique, la noblesse en déclin, l'appareil bureaucratique) et la Vérité transcendante (l'« idée russe », le monarchisme « christique » et son peuple théophore). Contrairement à Bakhtine, nous croyons que les monologismes sont d'autant plus prégnants dans *L'Idiot* qu'ils visent finalement à s'approprier la signification du personnage principal et de sa parole, d'où le dilemme sous-entendu dans le titre: Mychkine ou l'« idiot »? Les monologismes constituent les fils conducteurs de cette double tragédie, car à cette question – Mychkine ou l'« idiot »? – fait écho la suivante (développée en seconde partie), Pétersbourg: le Cristal Palace (idéal positiviste)⁶¹ ou Babylone (enfer terrestre)?

⁶¹ Comme l'explique Cadot, la tour de Babel et la nature édénique prennent aussi, respectivement, la forme du Cristal Palace et de l'Âge d'or: « le thème du "palais de cristal" et de l'Âge d'Or [...], il s'agit là d'un thème essentiel et durable chez Dostoïevski. J. Catteau montre [...] que le palais de cristal évoqué par Tchernychevski dans *Que faire?* devient chez Dostoïevski le symbole exécré de la fourmière humaine où tout est prévu, organisé, planifié en application de règles rationnelles qui

1.2 De la parole au regard: liberté et intersubjectivité

1.2.1 La liberté du personnage vis-à-vis l'« idée »

Peut-on limiter le personnage dostoïevskien à sa parole? Dans sa préface de *La Poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva paraphrase Bakhtine et affirme que « dans cet univers ouvert et sans décision, le *personnage* n'est rien d'autre qu'une position discursive du "je" qui écrit à travers un autre "je"⁶² ». Selon Bakhtine la « position discursive » est alimentée, premièrement, par l'*idée* du personnage et la *distance* que ce dernier entretient vis-à-vis celle-ci (son « intra-subjectivité »); deuxièmement, par son intersubjectivité fondamentale. Lorsque le théoricien aborde le thème de la « liberté relative⁶³ » du personnage, il semble éprouver une difficulté à définir la latitude dont jouit ce dernier par rapport à l'« idée ». Il expose ici la thèse d'Engelhardt, qu'il ne partage pas, car le personnage dostoïevskien, selon sa conception, n'est pas réifié par l'« idée »:

Il devient un « homme de l'idée », possédé par l'idée. Quant à celle-ci, elle devient chez lui une idée-force, *qui* détermine et dénature despotiquement sa conscience et sa vie. L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage: ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée [...], l'idée maîtresse⁶⁴.

Contrairement à Engelhardt, Bakhtine prône la pleine autonomie du personnage: « Dostoïevski, à l'égal du Prométhée de Goethe, ne crée pas, comme Zeus, des esclaves sans voix, mais des hommes *libres*, capables de prendre place à *côté* de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui⁶⁵. » Néanmoins, il devra admettre, à la fin de sa

mutilent le libre-arbitre humain » (Michel Cadot, *Dostoïevski: d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Éd. Mazonneuve et Larose, Coll. « Les champs de la liberté », 2001 p. 160). L'année suivant la visite de cette construction, en 1862, Dostoïevski comparera, dans *Les Carnets du sous-sol*, l'homme du Crystal Palace à une « touche de piano » au milieu d'une « ruche colossale » où le bien-être idéalisé s'accompagne de la régression et de la soumission de l'être, livré au despotisme.

⁶² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, préface de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

Poétique, que Mychkine est « gouvern[é]⁶⁶ » par la crainte que lui inspire son propre discours. À l'inverse de plusieurs autres critiques, Bakhtine paraît éviter le plus possible les mots à caractères religieux⁶⁷, tels ceux qui peuvent nous aider à comprendre la liberté relative de l'humain à l'endroit de l'idée, soit la *possession démoniaque* et la *vision extatique*. Si, dans *L'Idiot*, Hippolyte semble possédé par la figure démoniaque de Rogojine, Mychkine, quant à lui, est traversé par une parole *plus forte que lui-même*, ouvrant sur la vision qu'il nomme la « synthèse supérieure »: l'harmonie suprême en toute chose ou l'unité absolue de la Création. Sous l'emprise de la possession, Hippolyte subit le même sort qui, selon le *Dictionnaire de la Bible*, est réservé au prophète que visite par la Parole divine. Tout comme Mychkine, à l'égard de sa vision – Hippolyte se voit « empoigné comme la proie par le lion ou l'oiseau à son piège [...], il devient sa propre contradiction, dit ce qu'il n'a pas pensé, annonce ce qu'il redoute, subit le sort qu'il n'a pas voulu⁶⁸ ». Ce qui est plus fort que soi, au point que l'être soit « arraché à son moi⁶⁹ » est symptomatique du sacré, diabolique ou divin. Le personnage, au moment d'être possédé ou illuminé, n'est donc pas traversé par une multiplicité de discours, mais par une seule idée qui transcende cette même multiplicité. Il devient le pantin, en quelque sorte, d'une force qui le conduit à créer un scandale par la parole: Mychkine, à la soirée des Epantchine et Hippolyte, en pleine nature à Pavlovsk.

1.2.2 De la parole au regard

La parole est-elle le support de l'intersubjectivité, le seul lien qui unisse deux personnages? Kristeva commente brièvement le rôle de la parole dans l'esthétique dostoïevskienne, sa relation intrinsèque avec le caractère essentiellement intersubjectif de l'identité du personnage: « car le *roman polyphonique* que Bakhtine trouve chez Dostoïevski est bien situé sur cette brèche du "moi" (Joyce, Kafka, Artaud viendront après Dostoïevski

⁶⁶ *Ibid.*, p. 331.

⁶⁷ Notons qu'ayant écrit *La Poétique de Dostoïevski* (1929) peu après la révolution bolchevique (1917), Bakhtine avait dû éviter les mots à connotations religieuses. Dès l'arrivée de Staline au pouvoir (1920), sa liberté intellectuelle a décliné jusqu'à ce qu'il soit contraint de quitter Leningrad (1930).

⁶⁸ Gérard André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Éd. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1989, p. 1141.

⁶⁹ *Idem.*

(1821-1881), mais Mallarmé est son contemporain) où explose la littérature moderne⁷⁰. » Effectivement, nul autre que Bakhtine n'a su si bien reconnaître la « brèche » du sujet tendu vers l'extérieur, dans l'expectative, par le biais d'une parole qui a pour seul cadre la solidarité humaine. En effectuant un rapide survol de la terminologie bakhtinienne, élaborée autour de l'isotopie de la voix (polyphonie, plurivocal, provocation, convocation, monologisme/dialogisme: « logos », intonations, mot/discours...), et considérant la très grande influence du théoricien, il apparaît évident que Bakhtine a amorcé ce que nous pourrions appeler une « tradition de la parole » dans la critique du corpus dostoïevskien. Avec Bakhtine, nous croyons que la parole constitue la dimension la plus importante de l'intersubjectivité des personnages, d'autant plus qu'elle est la matière même du texte. Notre hypothèse consiste à démontrer cependant qu'elle n'est pas la seule dimension de l'intersubjectivité dans *L'Idiot*. Une autre dimension nous paraît avoir été négligée: celle du regard. Si, d'une part, la polyphonie témoigne du désordre de l'« effritement du système de la représentation⁷¹ », Mychkine personnifie, à l'inverse, la possibilité de l'ordre au sein de la représentation. Le fameux « point de vue de l'auteur » est dédoublé: il y a, dans le roman, co-présence de la représentation et de la non-représentation, ou encore, « représentation polyphonique » de la mise en péril d'une représentation monologique possible. Cette idée suppose qu'il y ait plus qu'un système de représentation, car la parole de Mychkine se voit menacée par une anti-vision (le nihilisme). Nous soutenons qu'il existe, dans ce roman, deux systèmes de représentation: la parole et le regard.

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, préface de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 17.

⁷¹ Kristeva pose un « regard moderne » sur les découvertes du théoricien: « Bakhtine déchiffre ce qu'il ne peut pas nommer: l'effritement du système de la représentation. C'est précisément ce que les termes de dialogisme ou de polyphonie viennent suggérer, opposés au monologisme comme blason des discours représentatifs » (*Ibid.*, préface de Julia Kristeva, p. 20, 21.).

1.2.3 Intersubjectivité et intégrité⁷²

Le dernier élément de la théorie de Bakhtine que nous désirons aborder concerne le rapport entre l'intersubjectivité et l'intégrité du personnage. De toute évidence, selon lui, le personnage dostoïevskien ne sort jamais indemne de ses rencontres avec autrui. Parlant du personnage, il écrit: « son attitude à l'égard du mot et de la conscience d'autrui est, en fait, le thème essentiel de toutes les œuvres de Dostoïevski. Le héros se juge en fonction de l'idée qu'il se fait d'autrui et de l'opinion sur soi qu'il lui suppose⁷³. » Mais en quoi consiste cette dynamique, à la fois interrelationnelle et intrapsychique, qui alimente paroles et pensées du personnage? À cette interrogation, Kristeva répond, au nom de Bakhtine, que les personnages sont en quelque sorte des doubles les uns des autres, ce qui justifie l'autorité d'autrui sur le sujet lui-même, puisque ce dernier intègre toujours en sa conscience une ou plusieurs instances extérieures qu'il fait siennes⁷⁴:

Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper *simultanément*. *Dialogique* d'abord, car nous y entendons la voix de *l'autre* – du destinataire –, il devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre⁷⁵.

Comme l'explique Kristeva, c'est la *division du sujet* que Bakhtine a su voir dans le personnage dostoïevskien, dont l'identité semble se perdre dans une mise-en-abyme, à l'image de celle que crée virtuellement deux miroirs placés l'un devant l'autre. Toutefois, chez Dostoïevski, l'intégration du discours d'autrui n'est pas due qu'à la réception des réponses, questions, provocations, désapprobations ou confirmations de ses idées. S'effectue, dans la conscience du personnage, une anticipation du discours, basée sur l'expérience, les

⁷² Dans le cas général des personnages, nous employons le mot « intégrité » dans le sens de « l'état d'une chose qui est demeurée intacte » (1); tandis que dans le cas de Mychkine, le même terme signifie de surcroît la « vertu, la pureté totale », la « virginité » (2) et l'« honnêteté [...], la probité » (3) (*Le Petit Robert de la langue française 2006, op. cit.*, p. 1382.).

⁷³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 285.

⁷⁴ L'intersubjectivité est au centre du cogito dostoïevskien, tel qu'énoncé par Ivanov : « es, ergo sum » ou « tu es, donc je suis » (Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 53.).

⁷⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, préface de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 14.

idées préconçues, les apparences souvent trompeuses, le statut idéologique d'autrui, sur ce que Bakhtine nomme justement le « mot reflété » dans son analyse des *Pauvres Gens*: « dans le passage cité, c'est l'éventuel mot de la destinatrice (Varenka Dobrossélova) qui est le mot reflété. Mais le discours de Makar Diévouchkine sur lui-même est le plus souvent déterminé par le mot réfléchi d'un "étranger"⁷⁶. » Dès lors, une question surgit: le personnage dostoïevskien subit-il une *métamorphose fondamentale* au contact d'autrui, ou ne fait-il qu'alimenter l'idée qu'il se fait de l'autre, de cet interlocuteur le plus souvent absent et hypothétique, dont le « mot reflété » trace la silhouette? Selon Bakhtine, la pensée du personnage ne peut être dialectique qu'en apparence, tout comme l'ensemble des « idées » entre elles:

Il [Dostoïevski] perçoit et représente toute idée comme le point de vue d'un individu donné. C'est pourquoi, même dans le cadre d'une conscience isolée, la série dialectique ou antinomique n'est qu'un moment abstrait, indissolublement lié à d'autres moments de la conscience concrète et entière⁷⁷.

Dans sa *Poétique*, Bakhtine ne fixe pas ce sur quoi repose la dialectique (le « moment abstrait ») et le monologisme internes du personnage (la « conscience concrète et entière »). La question est de premier ordre, car la dialectique d'un personnage est la condition première de son devenir. Or, dans *L'Idiot*, Mychkine fait figure de « Sauveur »: il propose la solution la plus plausible aux maux d'une humanité *divisée* par l'injustice et l'indifférence. Le prince parle de l'orthodoxie en terme de synthèse supérieure et sa parole réconciliatrice agit comme telle en transcendant les divergences idéologiques. Une telle croyance ne peut être qualifiée d'« abstraite », car elle est résolutive, potentiellement effective et faillible.

Selon nous, il ne peut exister de *devenir* sans qu'il y ait, non seulement division du sujet en différentes instances discursives, mais aussi une *construction* et/ou une *dégradation* du sujet, perspective à laquelle s'oppose Bakhtine: « dans l'ensemble du grand dialogue du roman, les voix isolées et leur mondes s'opposent également, comme des tous indivisibles et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 39.

non en se désintégrant point par point, opinion par opinion⁷⁸. » Notre hypothèse consiste plutôt à affirmer que le roman raconte la dégradation de Mychkine: le titre du roman constitue d'ailleurs un signe patent de cette dégradation. Mais pourquoi en est-il ainsi, pourquoi devrait-il subir un tel préjudice, lui plutôt qu'un autre? D'abord, *le prince est le seul personnage à être capable de pardonner réellement, par amour d'autrui*. Toutefois, si le pardon constitue l'acte par lequel le prince parvient à réconcilier temporairement l'homme et sa conscience, *il s'avère autant une force qu'une vulnérabilité*. Alors que chez Mychkine, le « mot reflété » a pour fonction d'épargner l'orgueil d'autrui, chez cet autre, le « mot reflété » concrétise le ressentiment d'un orgueil blessé⁷⁹. D'où la logique perverse et inconsciente qui conduit les personnages, vexés dans leur amour-propre par la « magnanimité » d'un « idiot », à *maudire* le pardon ou le don de soi prodigué. Cette malédiction a trois effets néfastes sur Mychkine: elle le sépare paradoxalement du prochain auquel il voudrait s'unir; elle ramène le prince – naturellement libre de l'inertie de l'orgueil – à subir lui aussi la descente aux enfers, à vivre sa dualité interne parmi les orgueilleux; puis elle crée à ses yeux une ambiguïté entre le « Bien » et le « Mal », qui met en péril la valeur même de sa parole, sa capacité à réconcilier autrui avec lui-même et avec l'autre. Néanmoins, malgré les obstacles qui se multiplient, Mychkine choisit de continuer son « chemin de croix », quitte à y laisser la peau (ou l'esprit, à la fin du roman) dans l'incertitude.

Chez Dostoïevski, pour connaître le « Mal » tel qu'il est – et ne pas le transformer en fiction, en occasion de jouer le justicier, comme ce serait le cas d'un don Quichotte – il faut s'en imbiber, ne pas se faire sourd à la « tentation ». Mais si Mychkine s'avère *incorruptible*, il n'est pas, comme le serait le Christ, immunisé contre la tentation: son énergie vitale décline progressivement dans son existence terrestre, alors qu'elle s'unifie, suppose-t-il, dans la substance du monde céleste. La vulnérabilité de Mychkine provient de la dualité de l'être, à laquelle il n'échappe pas, « pensées doubles » qu'il reconnaît lui-même comme son propre

⁷⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁹ Spécifions que l'orgueil n'a pas de prises sur Kolia. Nous considérons cet enfant comme un « disciple » de Mychkine. Tout au long du roman, Kolia notera avec soin le savoir que lui prodigue son ami, en réponse à ses questions précoces: « hum! Alors, vous, c'est ça que vous appelez de la force? Je me le note. » Cet enfant est d'ailleurs le seul ami véritable qu'ait Mychkine, sans compter les enfants de l'Uri, auxquels il transmettait ses leçons de vie (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 121-133, 228.).

fondement et celui de l'humain: « il m'est même arrivé de penser parfois [...] que tous les hommes sont pareils [...], parce que, les pensées *doubles*, c'est fou ce qu'il est difficile de les combattre; j'ai bien essayé. Dieu sait comment elles viennent, comment elles naissent⁸⁰. » Aussi faut-il que le personnage départage justement le « Bien » et le « Mal », ce qui s'avère pour lui une tâche des plus ardues: rien n'est acquis pour cet homme qui se sait limité. Pour la majorité des personnages, il suffit de nier l'existence du « Mal » ou de l'associer aux obstacles qui contraignent l'orgueil personnel, pour que la question de la responsabilité morale soit évacuée. À partir de la pensée monologique du Christ, Dostoïevski a engendré un personnage rongé par une dialectique qui rend possible une conscience profonde du cœur humain, mais qui le rapproche toujours davantage de l'abîme nihiliste. Devant lui s'ouvre un devenir possible, tendu entre le nihilisme et le royaume divin. Nous pensons que c'est au personnage qui possède l'« idée » la mieux approfondie (donc la plus « monologique », voire « ortho-doxe »), celle qui trace avec le plus de précision ce que pourrait être une humanité accomplie, que Dostoïevski a paradoxalement attribué la plus grande « liberté » (polyphonie), soit la possibilité d'être profondément influencé et même *stigmatisé* par les idées d'autrui.

De manière générale, les personnages du même type que Mychkine – tels Aliocha et le starets Zossime des *Frères Karamazov* – le plus souvent associés à l'orthodoxie, s'avèrent ceux qui possèdent la plus haute teneur polyphonique. Leur volonté consciente de rester intègres vis-à-vis leurs valeurs orthodoxes (monologiques) ne cesse d'être empoisonnée par un doute persistant, celui de l'inexistence de Dieu. Dans *L'Idiot*, cette angoisse est représentée dans la peinture du « Christ mort » de Holbein (voir fig. 4 en annexe), montrée à Mychkine dans la demeure du maléfique Rogojine, lieu *souterrain* qui figure l'inconscient. De façon simple, nous pourrions dire que le croyant connaît la vie profane (quotidienne, terrestre) qu'il nomme « enfer », alors que l'athée ne peut connaître le « paradis ». Cet énoncé, d'apparence tautologique, conduit à l'idée que l'enfer semble plus réel que le paradis, ce qui amène notamment Ivan Karamazov à discourir longuement, avec son frère Aliocha, sur l'invention de Dieu et sur la suprématie du diable⁸¹. À tout moment, le croyant incertain peut voir

⁸⁰ *Ibid.*, p. 511, 512.

⁸¹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 1973, p. 330.

s'effondrer sa représentation orthodoxe de l'« existence », la Vérité de l'essence divine; tandis que les conversions soudaines, faut-il le dire, sont quasi inexistantes chez Dostoïevski. La précarité et la consistance du système de valeur orthodoxe engendrent la polyphonie agnostique du roman. Dans *L'Idiot*, la polyphonie agnostique permet la coexistence du sacré et du profane à l'intérieur d'un personnage (Mychkine) étiré jusqu'à la rupture entre la figure caricaturale de don Quichotte et celle, transcendante, du Christ. La faillibilité du prince et de sa vision du monde fait en sorte qu'il véhicule à la fois sa propre idée et, ironiquement, son antagonisme. Les discours de Mychkine, d'Aliocha et du starets Zossime sont tous trois rongés par l'incertitude bien qu'ils maintiennent leur équilibre par une connaissance de la précarité humaine. Dostoïevski insiste fréquemment sur l'idée qu'Aliocha restera toujours un Karamazov, avec les tendances naturelles à la dépravation que cela peut impliquer. Mais Aliocha prend le chemin le plus dur, celui de choisir la vie de son père spirituel (le starets Zossime) plutôt que celle de son père de sang. Cette « âme », à fois force et faiblesse, toujours sujette à la tentation, est purement polyphonique: l'humanité en lutte morale avec elle-même s'y retrouve. Ce n'est que parce que l'« âme » de ces trois figures christiques est fondée sur l'élévation du cœur, qu'ils sont les plus susceptibles de vivre la perte qui précède la déréliction, c'est-à-dire de répéter la chute adamique qui n'est désormais, pour les personnages profanes, qu'un état de choses et non plus le mouvement descendant d'une dégradation morale. La polyphonie agnostique a pour but de rendre compte de la liberté/faillibilité humaine, tendue entre la croyance orthodoxe et un nihilisme multiforme. Cette polyphonie est à l'image du dernier projet que Dostoïevski avait en tête avant de mourir, celui de *La vie d'un grand pécheur*, roman dans lequel l'écrivain envisageait de raconter le parcours spirituel d'un criminel destiné à devenir un saint.

CHAPITRE II

DU PERSONNAGE CONCEPTUEL

2.1 *La naïveté créatrice*

2.1.1 Deleuze, Guattari et Ivanov

Notre démarche vise à favoriser deux lectures contraires, l'une interprétant la parole réconciliatrice de Mychkine comme la possibilité d'une pure illusion, et l'autre, n'adhérant pas à cette perspective « désacralisante » du regard chosifiant, mais à celle d'une vérité possible. L'enjeu de cette dialectique des possibles consiste à mettre en lumière la dynamique propre à *L'Idiot*, qui ne propose pas un « vrai ou faux », mais un ensemble de possibilités au sein desquels le lecteur doit lui-même s'investir. *Afin de respecter la poétique de l'écriture dostoïevskienne, notre attitude à l'égard du texte consiste à « croire » et à ne pas adhérer à la conception du monde du « héros ».* Cette manière de procéder a pour effet de mettre en valeur la polyphonie agnostique du roman. Ainsi croyons-nous éviter l'impasse du « relativisme » (équipollence) des valeurs et bénéficier, par le fait même, de cette dimension fondamentale de *L'Idiot*, qu'est la possibilité de la transcendance. Cette approche nous empêchera de conclure de manière aberrante, comme Eltchaninoff qui, après avoir constaté qu'aucune idéologie n'est épargnée par Dostoïevski (chacune est critiquée), interprète la position philosophique de l'auteur comme étant « un moment de négation », – bien qu'il concède, paradoxalement, « l'impossibilité d'une polyphonie absolue dans le cadre romanesque, puisqu'elle empêcherait toute avancée de l'action, au profit d'une pure juxtaposition de voix⁸². » Devant un tel constat, on peut se demander: en l'absence d'une

⁸² Michel Eltchaninoff, *Dostoïevski: Roman et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France (PuF), Coll. « Philosophie », 1998, p. 42, 77.

équipollence des voix, quelle est donc la nature de cette « avancée de l'action »? Et s'il y a devenir de la pensée, donc dialectique des idées, ne serait-il pas plus juste de considérer l'*influence réciproque* des idées – qu'on ne saurait en cela appeler « négation » – comme étant une « synthèse ouverte » qui épuise l'antinomie des termes afin d'exprimer la portée réelle du problème que pose la liberté humaine?

Si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec l'idée bakhtinienne de la polyphonie – qui s'oppose à l'évolution des idées chez Dostoïevski – sa critique du monologisme demeure toutefois nécessaire en vue d'une lecture perspectiviste, non basée sur la relativité des valeurs, mais sur un ensemble de possibilités réellement envisagées. Ce n'est que par de telles contorsions, c'est-à-dire par des renversements de perspectives, accompagnés de partis pris intercalés, que le lecteur est à même d'entrer en contact – en raison de sa *participation active* et d'un certain « dédoublement » de soi – avec la substance du texte. *L'Idiot* s'apparente au paysage d'un tableau, structuré selon deux perspectives: il ne sera intelligible que si le lecteur s'abandonne à sa propre dualité interne. Le double dostoïevskien, ange et démon divisés sur la base d'un « croire ou ne pas croire en l'homme », appelle le double du lecteur: « à ton tour, sois démon et sois ange, considérant que tout peut n'être que du théâtre, n'ayant pour réalité que sa propre théâtralité. » Parce qu'une telle lecture exige un effort inhabituel, le fait de reconnaître le plein potentiel des perspectives le récompensera – à la mesure de son investissement – d'une conscience des motifs *souterrains* qui conditionnent sa propre conception du « Bien » et du « Mal ».

La parole réconciliatrice et le regard chosifiant représentent deux modes d'évaluation (au sens nietzschéen du mot « évaluation⁸³ »), deux instances génératrices de valeurs. Dans le contexte de *L'Idiot* – où les idées/valeurs des protagonistes sont toujours en avant-plan – la

⁸³ Selon Nietzsche, les valeurs construisent divers types de vérités. Ces vérités n'ont, pour seul point de contact avec le réel, que la contingence des valeurs, soit leur fondement affectif: « [...] la question fondamentale n'est pas celle de la vérité, mais bien celle de la valeur puisque l'on peut justement démontrer que la notion même de vérité suppose des préférences fondamentales, qu'elle suppose une certaine manière de définir des répulsions et des attirances primordiales, bref une certaine logique générale d'appréciation – ce que Nietzsche appelle techniquement des évaluations, des valeurs » (Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, préface de Patrick Wotling, *op. cit.*, p. 15.).

parole et le regard seront abordés comme deux *systèmes de représentations* qui, se chevauchant l'un et l'autre, engendrent le dynamisme polyphonique du roman. La parole et le regard, en tant que forces créatrices, tendent à façonner le réel selon deux desseins diamétralement opposés. *L'Idiot* illustre ainsi un combat où deux systèmes de représentation rivalisent en vue d'actualiser leur conception respective de l'être. À cet égard, le *personnage conceptuel* (aussi appelé *Idiot*⁸⁴) de Deleuze et Guattari s'est révélé pour nous le meilleur outil théorique qui puisse mettre à jour cette dialectique d'arrière-plan (parole/regard). Le personnage conceptuel fut développé par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Au tiers de ce texte philosophique, il est dit que le personnage conceptuel puise ses origines à même la figure centrale de *L'Idiot* de Dostoïevski⁸⁵. Nous considérons l'Idiot deleuzien comme un outil capable de rendre compte de la dimension philosophico-spirituelle du personnage principal. Il servira de pivot à la structure des troisième et quatrième chapitres. Alors que la théorie bakhtinienne n'aborde pas réellement la transcendance – elle en évacue la possibilité, car toute idéologie est fondamentalement sociale – Deleuze et Guattari traitent du créateur (philosophe et artiste) en tant qu'homme convaincu du caractère transcendant de sa propre création. Autrement dit, le créateur croit absolument à la vérité qu'il crée, car l'absence de distance entre lui et l'œuvre a pour effet d'effacer (à ses yeux) la relativité événementielle inhérente à tout acte créateur, soit la *contingence* des valeurs. L'idée de transcendance/vérité est donc maintenue comme la « crédulité » du créateur à l'endroit de son œuvre. Puisque Deleuze et Guattari se sont basés sur Mychkine pour élaborer le personnage conceptuel afin de mettre en valeur ce que nous appelons la *naïveté créatrice* du philosophe et de l'artiste, nous nous servirons à notre tour du personnage conceptuel afin de mieux saisir l'ambiguïté de la parole réconciliatrice, sa part de vérité et sa part d'illusion. À la section 7.5, nous montrerons en quoi le *pardon* du prince constitue le fondement même de sa naïveté créatrice.

⁸⁴ Pour ne pas engendrer de confusion, car nous employons le terme « idiot » dans divers sens, le titre du roman s'écrira *L'Idiot* (selon la convention), le personnage romanesque: « *idiot* » (avec italiques et guillemets) et le personnage conceptuel: *Idiot*. Le plus souvent, le contexte suffira à déterminer le sens du terme.

⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1991, p. 60, 61.

Les questions de la contingence des valeurs et de la naïveté créatrice sont explicitement exposées dans *L'Idiot*. Si Mychkine affirme que « la compassion est la loi essentielle, la loi unique, peut-être, de l'existence de l'humanité toute entière⁸⁶ », Pavlovitch s'attaque aux fondements même de cette attitude qu'il associe à l'« inexpérience innée » et au mensonge: « ce qui commence par un mensonge doit se terminer par un mensonge; telle est la loi de la nature⁸⁷. » Ces deux passages, à eux seuls, résument notre propos: à la question « existe-il une loi naturelle? », le texte oppose l'affirmation de la transcendance (la compassion chrétienne, le « tu es donc je suis » d'Ivanov) et la critique négative du relativisme (l'« inexpérience innée » ou l'arbitraire de la compassion, la contingence d'une telle valeur). Dans le roman, seul Mychkine est convaincu, en dépit des avertissements et menaces, qu'il est de son devoir *moral* d'exaucer le potentiel onomastique de Nastassia⁸⁸, soit de *ressusciter* la « damnée », dont l'« âme » se consume à vue d'œil. Effectivement, il ne craint pas de se brûler en tendant la main à celle qu'on immole sous le feu des regards⁸⁹. Peut-être est-ce là l'expression la plus forte de ce que nous appelons la *parole réconciliatrice* de Mychkine et de ce que la communauté de personnages nomme « crédulité. » Cette parole se révèle être progressivement, au cours du roman, le seul élément qui entre en opposition avec le regard chosifiant.

Comme nous l'avons annoncé au premier chapitre, l'idée de la parole réconciliatrice provient de la notion de « regard pénétrant » de Viatcheslav Ivanov. Ce regard, constate Ivanov, ouvre sur ce que Dostoïevski appelait lui-même le réalisme fantastique. Dans

⁸⁶ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 382, 383.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 414, 415.

⁸⁸ Knapp établit ici le lien entre la destinée tragique de Mychkine et la signification grecque du nom Nastassia: « the prince's love – unconscious goal of realizing their onomastically determined destiny: regenerate and resurrect Nastassia Phillipovna and to begin a radiant new life with Aglaïa » (Liza Knapp, *The annihilation of inertia: Dostoevsky and Metaphysics*, Illinois, Northwestern University Press, Coll. « Studies in Russian literature and theory », 1996, p. 75.). »

⁸⁹ La conscience du péché – conscience dont souffre cruellement Nastassia – est si profonde, tourmentée et vicieuse, qu'elle entraîne quiconque s'y attachant à brûler de la même folie qui la consume elle-même. Ce sera littéralement le cas de Gania, à qui Nastassia lance le défi de retirer du feu, à mains nues, les cents mille roubles de Rogojine qu'elle y a jetée avec désinvolture, afin de pouvoir « regarder [l']âme [de Gania] pour la dernière fois » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 288-293.).

*Dostoïevski: tragédie, mythe et religion*⁹⁰, Ivanov élabore sa tripartition du réalisme ontologique, une stratification qui s'échelonne de la créature vers le Créateur. Selon lui, l'univers dostoïevskien se divise en trois couches. La première, strate *pragmatique*, concerne la scène factuelle des actions humaines, ou ce que Deleuze et Guattari nomment « l'état de choses ». Sous cette couche de surface s'agite la strate *psychologique*, soit la sphère de l'inconscient où s'effectue la gestion des affects. La dernière couche est la plus profondément enfouie dans l'âme: il s'agit de la strate métaphysique, une dimension spirituelle où se joue la relation fondamentale entre l'humain et Dieu. Ivanov traite aussi de la strate métaphysique en terme de « strate ontologique », car du point de vue de l'orthodoxie, le rapport homme/Dieu détermine la nature de l'être, son essence ou sa substance. L'essentiel réside ici dans le fait que la parole réconciliatrice trouve son origine dans le « regard pénétrant », et que cette parole – par le fait même qu'elle est entendue – traverse les strates pragmatique et psychologique, pour s'aventurer au cœur de la strate métaphysique. Nous avons choisi le terme de « parole réconciliatrice », au lieu de reprendre le regard pénétrant d'Ivanov, pour la simple raison que nous voyons dans la parole de Mychkine une force émettrice, donatrice et régénératrice (le Verbe): une conscience qui se déploie sincèrement à la lumière du jour; tandis que nous attribuons au regard le sens d'une force inertielle, absorbante et corrosive, qui sillonne silencieusement le *souterrain* de l'inconscient. Au cours de la lecture de *L'Idiot*, nous avons constaté que Mychkine possède vraisemblablement la faculté de transcender le visible⁹¹, de voir l'âme des personnages et ce, avec plus d'acuité que ne le permettrait une psychologie. Bien que nous employions parfois, en parlant de Mychkine, l'expression d'un « regard qui transcende », nous associons le regard, la plupart du temps, à sa représentation profane et généralisée dans *L'Idiot*, c'est-à-dire à son pouvoir chosifiant.

Le recours au « personnage conceptuel » vise précisément à effectuer un rapprochement entre la « crédulité » du personnage conceptuel et celle de Mychkine, de façon à éclairer cette décision, déterminante par excellence, qu'est *l'acte de foi* en une idée « sacrée » à partir de

⁹⁰ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 28.

⁹¹ C'est justement cette aptitude à « regarder correctement » qui crée au départ, chez les Epantchine, l'engouement pour la parole de Mychkine: « heureux! Vous savez être heureux? [...] Mais comment donc pouvez-vous dire que vous n'avez pas appris à regarder? Enseignez-nous encore un peu » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 107.).

laquelle un humain oriente le cours de sa vie. Le personnage conceptuel permet un second questionnement tout aussi crucial: pouvons-nous parler de Mychkine en terme de « crédulité », alors que ce dernier reconnaît parfaitement le contexte de création de ses propres valeurs, secret intime qu'il révèle parfois avec humilité, gravité, distance critique et même avec humour? Nous verrons donc, dans les prochaines pages, comment la parole réconciliatrice et le regard chosifiant interviennent dans chacun des contextes qui donnent lieu à la création de valeurs, générant ainsi une polyphonie qui ne dément pas d'emblée l'*acte de foi*, une polyphonie agnostique.

2.1.2 L'Idiot personnage conceptuel

Avant d'établir des relations entre la notion de *personnage conceptuel* et la figure de Mychkine – soit le personnage que désigne le titre du roman (*L'Idiot*) – il est nécessaire d'insister sur la distance qui sépare l'« idiot » dostoïevskien et l'Idiot deleuzien. Premièrement, *Qu'est-ce que la philosophie?*, œuvre de Deleuze et Guattari, n'a pas pour objet d'étude *L'Idiot* de Dostoïevski. L'Idiot deleuzien⁹² est un concept philosophique dont la vocation initiale consiste à rendre compte de l'instance subjective inhérente à toute création philosophique, soit le « Je » du philosophe qui détermine la valeur des concepts, selon un jugement *arbitraire* se réclamant de la vérité. Notons que toute « vérité » constitue, dans la perspective des deux auteurs, le fruit d'une création. En ce qui concerne l'« idiot » dostoïevskien, Mychkine n'est évidemment pas un concept mais un personnage romanesque, une fiction à laquelle Dostoïevski a prêté l'intensité d'une vie humaine. Parce que le personnage conceptuel constitue une abstraction faite à partir du personnage romanesque, il n'a pu conserver ses qualités esthétiques. L'Idiot deleuzien n'a pas d'identité; il n'est que structure de pensée. Pour ces raisons, le personnage conceptuel s'avère impropre à l'examen de la dimension *esthétique* de Mychkine, lequel ne possède pas qu'une ossature idéale, mais aussi une organicité esthétique. Le personnage conceptuel fut imaginé par Deleuze et Guattari

⁹² Afin de faciliter la lecture, lorsqu'il y aura coprésence des termes Idiot et « idiot », nous préciseront parfois qu'il s'agit de l'« Idiot deleuzien », formule qui inclut implicitement Guattari.

à partir de plusieurs sources, mentionnées dans *Qu'est-ce que la philosophie?*⁹³ Mais c'est bien l'« idiot » dostoïevskien qui sert de modèle prépondérant à l'élaboration du personnage conceptuel.

Dans le contexte de la philosophie deleuzienne, un concept se définit comme un outil de création par excellence du philosophe. Deleuze et Guattari considèrent donc que le concept est la pierre de touche de la philosophie, l'élément qui fait d'elle une discipline spécifique et créative. Ils fournissent un exemple simple et éloquent de la notion de concept. Le concept d'oiseau, proposent-ils, ne saurait être réductible à une seule catégorie, tel le genre ou l'espèce. Il est plutôt le résultat de la « composition de ses postures, de ses couleurs et de ses chants: quelque chose d'indiscernable qui est moins une synesthésie qu'une synéidésie⁹⁴. » Les composantes du concept ne peuvent être isolées les unes des autres, malgré leur caractère hétérogène et distinct, puisque c'est justement la *consistance* du concept qui rend possible son organicité. La consistance témoigne de la coïncidence, de la condensation et de l'accumulation des composantes au cœur même du concept. L'aspect « synéidésique » que Deleuze et Guattari attribuent au concept renvoie au processus psychologique des associations spontanées propres à la synesthésie. Cette activité sensorielle, déplacée ici sur le plan des idées, confère au concept une dimension aléatoire et organique qui lui donne vie: la pensée et son mouvement saisis sur le vif. Le concept n'est donc pas une entité statique, au contraire: « ne cessant de les parcourir suivant un ordre sans distance, le concept est en état de *survol* par rapport à ses composantes. Il est immédiatement co-présent sans aucune distance à toutes ses composantes ou variations, il passe et repasse par elles⁹⁵. » Ce mouvement d'allers-retours entre le tout et ses parties, qui s'effectue selon des zones de voisinages, oscille entre la relativité et l'absolu. C'est-à-dire que le concept ne parvient jamais à l'essence des choses, mais tend tout au mieux à en discerner *l'événement*. Deleuze explique la notion d'« événement » par analogie à la guerre qui, en raison de ses multiples dimensions, ne peut être pensée comme une totalité intelligible:

⁹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 60, 61.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 25, 26.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

Si la bataille n'est pas un exemple d'événement parmi d'autres, mais l'Événement dans son essence, c'est sans doute parce qu'elle s'effectue de beaucoup de manières à la fois, et que chaque participant peut la saisir à un niveau d'effectuation dans son présent variable... La bataille survole son propre champ, neutre par rapport à toutes ses effectuations temporelles, neutre et impassible par rapport aux vainqueurs et aux vaincus, par rapport aux lâches et aux braves, d'autant plus terrible pour cela, jamais présente, toujours encore à venir et déjà passée... C'est pourquoi le soldat se voit fuir quand il fuit, et bondir quand il bondit, déterminé à considérer chaque effectuation temporelle du haut de la vérité éternelle de l'événement qui s'incarne en elle, et, hélas, dans sa propre chair⁹⁶.

En parallèle avec *L'Idiot*, plusieurs signes témoignent du caractère événementiel de Mychkine: tout ce qu'est le personnage, et qui ne peut s'exprimer en raison d'un déterminisme social, patiente dans l'ombre d'un événement au seuil de son actualisation imminente. La « bataille » du protagoniste ou l'événement « Mychkine », cet affrontement qui donne titre à l'œuvre, laissera effectivement dans la chair du personnage la marque de la calomnie (ou de l'état de choses), comme une trace de son existence parmi les hommes inchangés: le retour de l'« idiot » à l'idiotie réelle.

À l'intérieur de ce cadre théorique, Mychkine constitue un événement au sens deleuzien, sur un plan esthétique tout à fait propice – tel que nous le démontrerons – à l'utilisation d'un tel concept. Dans cette perspective, la lecture de *L'Idiot* correspond principalement au « survol » d'une figure esthétique, dont les composantes sont réduites à une image préfabriquée (l'« idiot »), tandis que la profondeur de l'événement reste insondable (qu'est Mychkine?). C'est donc la virtualité de l'événement, soit l'indétermination du personnage et son caractère insaisissable, qui demande à être actualisée par le lecteur, sans pour autant que celui-ci tombe dans le piège que constitue l'image préfabriquée. Nous verrons, en deuxième partie, la difficulté que pose cette condensation, puisque la surabondance des composantes de l'événement « Mychkine » conduit le lecteur à rejeter certaines d'entre elles pour assurer la cohérence de la lecture. Le problème le plus apparent du roman – Qu'est l'« idiot »? L'« idiot » est-il idiot? Comment juger l'« idiot »? – dissimule un questionnement encore plus vaste qui est celui des valeurs fondamentales de l'homme et de l'existence de

⁹⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éd. de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1969, p. 122.

Dieu. Pour répondre à ces interrogations, le lecteur devra s'aventurer dans la condensation pratiquée par l'auteur au cours de la gestation de l'œuvre⁹⁷, et donc, en accumuler et en réorganiser les composantes, en vue de parvenir à un point de coïncidence entre les diverses variations esthétiques autour du thème préalablement donné: l'« *idiot* ».

2.1.3 L'investissement du lecteur et des personnages

Parce que la globalité des composantes de l'événement « Mychkine » provient d'un *regard extérieur* – un univers mondain fait d'apparences – le lecteur sera amené, par une stratégie de l'auteur, à assimiler Mychkine à l'état de choses « *idiot* », soit la strate pragmatique (factuelle), l'immédiatement perceptible: l'image progressivement construite d'un déséquilibré maladif. Cet état de choses agit comme une mémoire cumulative, essentiellement visuelle, d'opinions jugées indubitables puisque « ce qui est vu n'est pas caché » ou encore « ce qui est vu est cru⁹⁸. » Voici comment Deleuze et Guattari définissent ce qu'est un état de choses en relation avec l'événement:

L'événement n'est pas du tout l'état de choses, il s'actualise dans un état de choses, dans un corps, dans un vécu, mais il a une part ombrageuse et secrète qui ne cesse de se soustraire ou de s'ajouter à l'actualisation: contrairement à l'état de choses, il ne commence ni ne finit, mais a gagné ou gardé le mouvement infini auquel il donne consistance⁹⁹.

Pour comprendre la profondeur du problème que pose Dostoïevski, cette « part ombrageuse et secrète » qui traverse Mychkine, il est nécessaire de tenir compte de toutes les

⁹⁷ D'où l'intérêt de *L'Idiot: Roman préparatoire* pour comprendre ce processus de gestation, pendant lequel Dostoïevski s'épuise à organiser le chaos, afin de réunir « de force » la combinaison idéale des déterminations qui sauront donner vie à l'ensemble du plan de composition (Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot: Roman préparatoire*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Coédition Actes Sud-Labor-L'aire, Coll. « Babel », 1993).

⁹⁸ Parce que nous avons déjà amorcé la comparaison entre Mychkine et le Christ, évoquons cette parole du second: « parce que tu m'as vu, tu as cru: bienheureux ceux qui, sans avoir vu, ont cru. » (*La Bible, op. cit.*, Jn 20.29).

⁹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 148.

composantes du personnage¹⁰⁰, notamment celles qu'« oublie » la communauté du roman (par exemple: la beauté que Mychkine remarque en tout et chacun devient, aux yeux de celle-ci, de la crédulité), car elles aident à comprendre les attributs surnaturels de Mychkine, les effets réconciliateurs de sa parole. Parmi l'ensemble des composantes du personnage, la relation de Mychkine à l'égard de l'épilepsie, de la souffrance et de sa prodigieuse faculté d'agir sur autrui explique sa « résurrection », cet « état de grâce », sa « miséricorde » et sa parole réconciliatrice. Mais ces dimensions du personnages resteront autant de mystères pour la communauté qui ne songera jamais, d'une part, à interroger l'homme de façon approfondie sur le sens de ses paroles énigmatiques, et d'autre part, à considérer l'expérience de la maladie mentale comme une source de connaissance, voire de sagesse.

Les anecdotes que raconte Mychkine forment un discours ouvert et sans solution explicite, qu'auraient pu faire siens ceux qui l'ont entendu; mais l'orgueil éteint l'ardeur de l'âme. L'indifférence qui marque la fin du roman démontre clairement qu'il n'y a jamais eu, chez autrui, de continuation *intérieure* à la parole réconciliatrice, du moins pas à la hauteur de ce que méritent la sagesse et la pénétration avec lesquelles Mychkine parle des thèmes de la mort, de la conscience d'exister ou du rôle de l'enfant dans un monde d'adultes. La seule réponse claire à cette parole est servie par Pavlovitch: une analyse psychologique alimentée d'un point de vue *extérieur* (celui du regard chosifiant), qui se prétend une explication totalisante et rationnelle, cherchant à prouver par a + b la logique d'un comportement démesurément crédule, idéaliste et déraisonné. Le problème de lecture est majeur: ce n'est qu'en s'obstinant à ne pas faire sien le regard d'une *majorité*, celui de la communauté pétersbourgeoise, que le lecteur est en mesure de réunir la constellation des composantes ouvrant sur ce que Deleuze et Guattari nomment l'« événement. » Ainsi, Dostoïevski invite le lecteur – malgré une part de sa stratégie d'écriture visant à le convaincre que Mychkine n'est réellement qu'un « idiot » – à rejeter les opinions qui donnent consistance à l'état de choses

¹⁰⁰ C'est précisément pour cette raison, à notre avis, que Dostoïevski fait parler ainsi « son héros », alors qu'au point critique où personne ne semble le comprendre, Mychkine anticipe le jugement d'autrui sur sa personne: « parce que, ici, il faut savoir tout, c'est la première chose! Pourquoi ne pouvons-nous jamais apprendre tout sur quelqu'un, quand c'est indispensable, quand cet autre est coupable! » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 420).

« *idiot* », afin qu'il puisse y découvrir lui-même l'événement « Mychkine », clé de voûte permettant l'accès à la remise en question des valeurs humaines.

2.2 Du chaos à la « synthèse supérieure »

2.2.1 Le motif de « Job »

À la lumière des grands moments de la biographie de Dostoïevski – la mort de sa fille Sonia¹⁰¹ (1868 ; voir fig. 5.2 en annexe), celle de sa première femme Marie Dmitrievna Issaieva (1864), celle de son frère aimé Mikhaïl et le simulacre d'exécution vécu par l'auteur (1849) – il devient plus aisé de comprendre comment la fatalité, sur le plan biographique, a contribué à engendrer le fatum qui sous-tend, par exemple, la problématique de la mort en tant qu'injustice divine dans *L'Idiot*. Chez Dostoïevski, la destruction conditionne la création et inversement. C'est d'ailleurs devant le cercueil de sa première femme que Dostoïevski exprime sur papier ce constat tragique:

Reverrai-je Macha? Aimer un être humain *comme soi-même*, selon le précepte du Christ, est impossible¹⁰². La loi de la personnalité nous lie sur terre, le *moi* fait obstacle. Seul le Christ l'a pu, mais le Christ a été, de toute éternité, l'idéal vers lequel tend, vers lequel doit tendre l'homme [...] Donc tout dépend de ceci: accepte-t-on le Christ comme l'idéal définitif sur terre?¹⁰³

¹⁰¹ La fillette est décédée pendant la rédaction de *L'Idiot*, quatre années après la mort de sa femme: « Sophia Dostoïevski's death after the first part of *The Idiot* in 1868 and the death of his wife four years before: face-to-face with death, the cadaver of a loved one » (Liza Knapp, *The Annihilation of Inertia: Dostoevsky and Metaphysics*, Illinois, Northwestern University Press, Coll. « Studies in Russian Literature and theory », 1996, p. 101).

¹⁰² Ces méditations, consignées dans les carnets (1863-1864) de Dostoïevski, seront incorporées presque intégralement aux *Frères Karamazov*, cette fois dans la bouche d'Ivan: « je n'ai jamais pu comprendre comment on peut aimer son prochain. C'est précisément, à mon idée, le prochain qu'on ne peut aimer; du moins ne peut-on l'aimer qu'à distance » (Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 332).

¹⁰³ *Id.*, *Correspondance*, vol. 1, Paris, Éd. Bartillat, 1998, p. 127.

Il n'est pas difficile d'imaginer un chrétien cherchant réconfort, après une telle perte, dans la sagesse d'un récit biblique tel le *Livre de Job*, écriture sainte qui saurait rendre intelligible le décret, incompréhensible pour l'humain, de celui qui « tient dans sa main l'âme de tout vivant et le souffle de toute chair d'homme »¹⁰⁴. Le *Livre de Job* n'est pas évoqué en vain puisqu'il s'agit, au dire de Dostoïevski, du premier livre qui l'ait profondément marqué, d'une manière qui annonce dès sa jeunesse la problématique de *L'Idiot*:

Many years later, when Dostoevsky was reading the Book of Job once again – as he had done so many times before – he wrote his wife that it put him into such a state of “unhealthy rapture” that he almost cried. “It’s a strange thing, Anya, this book is one of the first in my life which made an impression on me; I was then still almost a child”¹⁰⁵.

Force est de croire que Hippolyte, dans *L'Idiot*, incarne un Job incapable de pardonner à Dieu le pari qu'il tint avec le Diable, ce qui nous aide à comprendre l'origine du sentiment de « ravissement malsain » que produisit le *Livre de Job* sur Dostoïevski. Dans *L'Idiot*, l'adolescent, spirituellement démuné devant la fatalité, demeure sourd aux prescriptions des Écritures, même que sa détresse s'envenime puisque l'auteur « condamne » son personnage de *dix-sept ans* à mourir de phtisie. Ce remaniement du récit biblique renouvelle le questionnement d'une conscience moralement divisée, en accentuant le caractère cruel du divin. Rappelons que Job était un juste: jamais il ne commit d'acte répréhensible à l'égard de Dieu et des humains, contrairement à Sisyphe qui, sachant son heure venue, déjoue la mort et se voit châtié. Job est le symbole même de l'injustice divine – le châtement du juste – que Dostoïevski ne fait qu'accroître dans *L'Idiot*. Le scepticisme de l'auteur engage le lecteur à revoir la tragédie du Christ, à s'obstiner sur les voix impénétrables du Seigneur, à multiplier les indices d'un Dieu indifférent à l'égard de sa Création, à percevoir la croyance, non seulement à la lumière d'une foi en la résurrection de Jésus, mais aussi d'après l'expérience de la carence affective, de l'amour « crucifié », du deuil de soi-même et du vide ontologique, moments calqués sur celui de l'abandon du Fils par le Père: « mon Dieu, mon

¹⁰⁴ *La Bible, op. cit.*, Jb 12.10.

¹⁰⁵ Joseph Frank, *Dostoevsky: The seeds of Revolt (1821-1849)*, New Jersey (É.-U.), Princeton University Press, 1976, p. 52.

Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?¹⁰⁶ » Il est majeur de noter que, dans le pur esprit chrétien, le fait de reprendre un épisode biblique met automatiquement la parole divine en danger d'altération¹⁰⁷. Ce problème prend toute son ampleur lorsqu'il est question de savoir si Mychkine est une représentation du Christ, en particulier pour les croyants, parmi lesquels plusieurs considèrent que la sainteté ne peut absolument pas être un sujet littéraire: « sanctity is not a literary theme. In order to create the image of a saint one has to be a saint oneself. Sanctity is a miracle, the writer cannot be a miracle worker. Christ only is holy, but a novel about Christ is impossible¹⁰⁸. » Aussi, affirmons-nous, avec Bakhtine, qu'une pareille audace intertextuelle chez un croyant orthodoxe n'est possible que si « la polyphonie est le reflet du doute dostoïevskien¹⁰⁹ ».

2.2.2 Penser le chaos

Deleuze et Guattari dressent un portrait dynamique de la figure du philosophe, qui s'applique en partie à l'écrivain Dostoïevski, d'ailleurs renommé aujourd'hui pour l'organisation complexe de ses idées et, surtout, pour son art de donner à celles-ci une vitalité¹¹⁰. Ce portrait est celui d'un être aux prises avec une philosophie en crise permanente, comme si l'édifice qu'il s'évertuait à construire devait s'effondrer coûte que coûte. À la base, un « Fiat ou Fatum¹¹¹ » autorise le philosophe à pénétrer certaines dimensions précises de la

¹⁰⁶ *La Bible, op. cit.*, Mt 27.46.

¹⁰⁷ Selon Bakhtine, Dostoïevski « lance un défi résolu au canon fondamental de la théorie de l'art », puisqu'il est parvenu à créer une unité à partir de la multiplicité des matériaux utilisés, une œuvre polygénérique: les textes sacrés (« le livre de Job, l'Apocalypse de saint Jean, le récit de Simon ») se combinent avec « le journal, l'anecdote, la parodie, la scène de rue, le grotesque et même le pamphlet » (Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 46).

¹⁰⁸ Constantin Motchoulski, *Dostoïevski: L'homme et l'œuvre*, Paris, Éd. Payot, Coll. « Bibliothèque historique », 1963, 547 p.; Harriet Murav, *Holy foolishness: Dostoevsky's novels & the poetics of cultural critique*, Stanford University Press, 1992, p. 73.

¹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 74.

¹¹⁰ Il semble que ce soit Bakhtine qui ait le plus insisté sur cet aspect innovateur de l'écriture dostoïevskienne: « or Dostoïevski voyait et peignait l'idée précisément comme un événement vivant, se déroulant entre plusieurs voix-consciences. » Quelques pages plus tôt, Bakhtine cite les paroles du starets Zossime des *Frères Karamazov*: « cette idée n'est pas encore résolue dans votre cœur et le fait souffrir » (*Ibid.*, p. 137, 135.; Dostoïevski, *Les Frères Kamarazov, op. cit.*, p. 119).

¹¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 76.

pensée, ce que fait précisément Dostoïevski avec son fameux « si Dieu n'existe pas, alors tout est permis¹¹² » dans *Les Frères Karamazov*. Le fatum est un préalable à la création.

Si le philosophe, dans la perspective de Deleuze et Guattari, ne cesse de remanier ses concepts, de cerner les implications du « fatum », c'est dans l'espoir de voir surgir de la nouveauté, c'est-à-dire un *plan d'immanence*¹¹³. Afin de rendre concret ce qu'ils entendent par « plan d'immanence », les deux auteurs utilisent pour élément de comparaison le crible. Les déterminations (présupposés du philosophe) retenues sur un même plan correspondent à une saisie du mouvement perpétuel de la pensée: « le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible¹¹⁴. » Ce plan doit donner un visage – une image fractale de la pensée, de ce qu'est « penser » – à la face chaotique du réel, opérant ainsi l'actualisation du virtuel dans un événement jusqu'à maintenant inconnu. Afin de rendre intelligible le concept de chaos, imaginons l'état d'esprit de Job à l'égard de son Dieu, après avoir perdu tout ce qu'il aimait. Évidemment, Job n'est pas un philosophe – il ne s'agit ici que d'une analogie – mais nous croyons néanmoins que l'homme qui se voit privé de ses repères essentiels (affectifs, culturels, spirituels) doit confronter le même chaos que le philosophe, quoique tous deux vivent différemment cette expérience. Job est envahi par le chaos; le philosophe l'appelle de toutes ses forces, à contre-courant des opinions: « la philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongions dans le chaos¹¹⁵. » De plus, la différence entre les deux situations repose sur la méthode d'extraction d'un sens de ce chaos, ainsi que sur le degré d'urgence qui pousse chacune à « construire » du réel. Lorsque Job – comme Mychkine et Hippolyte – tente de donner un sens à sa disgrâce et au désastre qui l'entoure, tout son être lutte pour organiser le

¹¹² Cette formulation ne se retrouve pas telle quelle dans le texte, qui se présente comme suit: « si Dieu n'existe pas, il n'y a pas de vertu, et elle est inutile » (Dostoïevski, *Les Frères Kamarazov*, *op. cit.*, p. 788).

¹¹³ En fait, le plan d'immanence se compose de l'ensemble des présupposés qui servent de fondement à l'argumentation du philosophe. Chaque philosophie a son plan d'immanence, donc une conception inhérente de ce qu'est « penser »: « le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 40).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

chaos moral qui le submerge, au moment même où s'effrite la consistance de sa conception chrétienne du réel:

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage¹¹⁶.

Dans l'œuvre dostoïevskienne, le chaos est omniprésent¹¹⁷ et a pour effet immédiat la mise en péril de la transcendance – qui, dans le *Nouveau Testament*, est stable dans sa parfaite unité – car le chaos est d'abord et avant tout un mouvement insaisissable: il « échappe », il « disparaît », il est « oublié. » En cela, il représente une menace permanente à l'endroit de toute forme « immuable » de conception idéologique. Dans la préface de *La Poétique de Dostoïevski* – Julia Kristeva traite du chaos sous la forme du *morcellement*: « or, dans un texte polyphonique, les idéologies sont modelées par l'instance du sujet divisé: elles sont morcelées dans l'espace intertextuel¹¹⁸ ». Les idéologies sont « contradictoires, mais non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, elles ne fonctionnent que comme *matériel à former*¹¹⁹ ». En effet, n'importe quelle idée qui prétend élever l'humanité à une dimension supérieure de l'être, à une vérité nouvelle – le positivisme, le capitalisme, le catholicisme, le socialisme, le slavophilisme, l'orthodoxie (etc.) – est, chez Dostoïevski, gangrenée, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur.

À titre d'exemple de cette incapacité de la pensée à consolider son plan d'immanence et à se protéger du chaos – puisqu'elle participe *sans le savoir* au désordre moral qu'elle dénonce – songeons au discours socialiste que tiennent les adolescents de la bande d'Hippolyte. Parmi ces jeunes se trouve Bourdovski, qu'Hippolyte affirme être le fils légitime du défunt Pavlovitch. Ce dernier, en homme charitable, avait lui-même soigné Mychkine à l'époque de

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹¹⁷ Frank définit justement le projet littéraire de Dostoïevski comme « une mise en lumière de tous les abîmes et de toutes les cimes du chaos moral de la vie russe » (Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, Éd. Solin/Actes Sud, Coll. « Biographie », Paris, 1998, p. 425.).

¹¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹⁹ *Idem.*

son aphasie épileptique. Pavlovitch lui a légué une somme que nul ne saurait chiffrer. Bourdovski, s'étant laissé convaincre que Pavlovitch était son propre père, réclame la moitié de l'héritage de Mychkine. Au nom des grands idéaux de fraternité, les adolescents crient à l'injustice, devant toute la communauté assemblée chez les Epantchine, pour satisfaire ce que Mychkine prouvera être un intérêt particulier et de surcroît, malhonnête. C'est à cet instant que le lecteur apprend l'existence d'un article publié dans un journal et rédigé par l'un d'eux, article d'une cruelle méchanceté à l'endroit de Mychkine: « cinq ans de cure en Suisse passèrent, chez on ne sait quel célèbre professeur, et des milliers de roubles furent dépensés: l'idiot, c'est l'évidence, ne devint pas intelligent, mais il se mit tout de même à prendre forme humaine, pas entièrement, il faut bien l'avouer¹²⁰. » L'article en question abonde en procédés rhétoriques autour du thème de l'argent, dans un style bas visant à condamner un aristocrate (le *prince* Mychkine) pour un crime présumé, autant à l'endroit de la victime, qu'à l'encontre d'un État en pleine réforme égalitariste. Cette accusation a pour effet de provoquer un scandale délirant autour de celui qui, ironiquement, incarne l'altruisme « idéal » dans le roman. Ce que nous voulons mettre en relief ici, n'est pas le « Mal » sous-jacent à la situation, mais la ruine des rapports humains que cause une action scandaleuse visant pourtant à « améliorer la condition humaine ». La vision des adolescents – figures du socialisme naissant – prône le renversement de l'ordre établi, sans la compréhension requise de l'« ordre » en question; non seulement celui de l'Église, mais surtout celui du Christ. Ne proposant aucun plan d'immanence assez consistant pour le substituer à celui de la tradition orthodoxe en déroute, cette idéologie se « fonde » sur une carence de valeur, d'où son nihilisme. Le socialisme, tout comme l'ensemble des pensées qui se réclament de l'athéisme, sape les valeurs positives et constructives pour les renvoyer au chaos, elles génèrent et participent du chaos.

¹²⁰ Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, tome I, p. 435.

2.2.3 La rumeur

Malgré l'objet privilégié qu'est la philosophie pour Deleuze et Guattari, ceux-ci ne négligent pas le processus artistique: selon eux, c'est le cliché et l'opinion que l'artiste doit combattre pour remonter aux sources chaotiques de la signification. Parce que l'écrivain, dans le cas qui nous intéresse, n'écrit jamais sur une page blanche mais plutôt sur une page qui contient virtuellement la somme des textes qu'il a préalablement lus¹²¹, il se voit dans l'obligation de détruire ses présupposés artistiques (ou littéraires). Deux exemples suffiront à montrer à quel point ce même procédé est aussi à l'œuvre dans l'écriture dostoïevskienne. Dans *L'Idiot*, l'attitude initiale du narrateur consiste à critiquer ouvertement la *rumeur*, que nous considérons comme une expression de l'opinion publique. Le lecteur, selon ses choix, créditera ou non la dénonciation du narrateur vis-à-vis ce que nous pourrions appeler « la voix du nombre¹²² ».

Chez Dostoïevski, la rumeur est toujours la porte-parole d'une multitude d'idéologies sous-jacentes, à dominance nihiliste, et sa fonction principale consiste en la médisance: dans ce contexte, « rumeur » est synonyme d'« ignominie ». L'originalité de Dostoïevski réside dans le fait que les contrecoups pernicieux de la rumeur ne se limitent pas qu'au plan des personnages, ils atteignent le narrateur lui-même. Vers la fin du roman, la rumeur et le discours de Pavlovitch lui porteront son coup de grâce, l'empêchant de prendre position dans son propre récit: « en présentant ces faits et en refusant de les expliquer, nous sommes loin de vouloir justifier notre héros aux yeux de nos lecteurs. Bien plus, nous sommes prêts à partager cette indignation qu'il suscita au milieu de ses amis¹²³. » La réaction du narrateur donne alors au lecteur l'impression que les faits « parlent d'eux-mêmes », alors que la rumeur *continue* à parler à travers eux. L'« objectivité des faits » n'existe pas dans le regard partial de ceux qui les rapportent: « ils [les personnages de roman] sont aptes à concevoir et à percevoir des causalités. Ils sont aussi des lecteurs, des interprètes, même s'il leur arrive très

¹²¹ La théorie de Bakhtine a contribué à définir l'intertextualité (Kristeva), puisque son dialogisme des discours laissait déjà entrevoir le « dialogisme des textes ».

¹²² Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 136.

¹²³ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 411.

souvent de lire à côté, de lire mal et de commettre des erreurs¹²⁴. » Aussi, Pavlovitch constitue-t-il bien plus qu'un observateur extérieur, ou même un simple instigateur de la rumeur, il en est le *mandataire* suspect, l'interprète qui prétend à la vérité: « en entrant, il [Pavlovitch] connaissait déjà les bruits qui s'étaient répandus dans le public, et peut-être même y avait-il contribué personnellement¹²⁵. » Sous l'objectivité apparente de la diplomatie, Pavlovitch défend indirectement les intérêts de cette société remise en cause par Mychkine.

La rumeur, telle que représentée dans le roman, s'avère à tout coup une dégradation du réel, en raison d'une dilution des paroles, au fur et à mesure que celles-ci s'éloignent de leur point d'origine. Le portrait de Mychkine, que permet de dresser la rumeur à partir d'informations pratiquement toutes erronées, cristallise l'opinion publique dans un état de choses. Voici un exemple éloquent de la détérioration de cet être par la reconstitution d'une image, à partir d'éléments saisis au vol et rapiécés selon un processus aléatoire et inconsistant:

Peu à peu, même les bruits qui avaient tenté de se répandre en ville se couvrirent des ténèbres de l'inconnu. On racontait, certes, des choses, sur on ne savait trop quel jeune petit prince, un pauvre bêta (dont nul ne pouvait dire exactement le nom) qui avait reçu d'un seul coup un héritage énorme et avait épousé une Française de passage, célèbre danseuse de cancan au *Château-des-Fleurs*, à Paris. [...] c'était un petit marchand russe, un richard incroyable, et que, le jour de son mariage, rien que pour épater le monde, soûl comme un Polonais, il avait fait brûler à la bougie exactement sept cent mille roubles¹²⁶.

Dans ce passage, on ne sait pas même le nom du calomnié: serait-il surprenant que l'on ne connaisse pas réellement celui qu'on tient pour « *idiot* »? Évidemment, Nastassia n'est pas plus française que danseuse de cancan; Mychkine, quant à lui, ne boit pas (mis à part lors de son anniversaire) et, finalement, c'est Nastassia qui, pour défier Gania, a mis au feu les cent mille roubles. En plus d'engendrer des histoires grotesques – comparativement à l'histoire présentée au lecteur – la rumeur procède à une dégradation sensationnaliste de la réalité, comme si les gens éprouvaient une satisfaction à ternir l'image d'un « Mychkine » quasiment

¹²⁴ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁵ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 412.

¹²⁶ *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 301.

jamais vu. Mais la rumeur n'est pas complètement mensongère. Mychkine a bel et bien enfreint les règles/tabous de la communauté: il a déterré la hache de guerre, renversant l'image d'une Nastassia prostituée en une victime innocente de la Saint-Pétersbourg/Babylone (Babylone, dite la « grande courtisane » et la « prostituée » dans *La Bible*¹²⁷). Mychkine est indirectement accusé de trahison et, dès lors, revêt, au regard de la rumeur, l'apparence de ce que Villeneuve nomme l'« hérétique », ce statut interdit qui constitue la « condition nécessaire de l'énonciation de la vérité »: « en hurlant à la face des rois présents et à venir le caractère inexorable de leur destruction et la nature coupable de leurs actes, l'hérétique se prête à une comparaison qui ne saurait jouer en sa faveur: dans la bible, c'est le démon qui est appelé "l'Accusateur"¹²⁸ ». Le titre du roman (*L'Idiot*) doit donc être entendu au sens de l'« hérétique » et de l'« accusateur », à la différence que ces deux termes induisent l'idée d'une faute (le viol de Nastassia par Totski, dirigeant de la haute société) que passent sous silence le mot « idiot » et la cacophonie de la rumeur: « le discours de la rumeur n'est alors rien d'autre que l'expression du corps social lui-même dans sa disposition à se réunir autour du manque. Ce qui est tu a beaucoup plus d'importance que ce qui est dit¹²⁹. » L'intérêt de la rumeur ne consiste pas dans la réalité qu'elle peut véhiculer, mais dans la caricature qu'elle peut faire du transgresseur, ce négatif de l'être qui souligne la « présence de l'absence¹³⁰ ». Chosifié, Mychkine ne semble posséder pour lui-même que le reflet du simulacre et la mobilité du fantoche: un visage calqué sur celui du Christ et un corps défaillant, un rejeton s'enfonçant dans les pas d'un géant.

2.2.4 L'enquête spirituelle

Étrangère à la désinformation qui va de pair avec la rumeur, la parole de Mychkine est le fruit d'une « enquête spirituelle », qu'il mène avec toute la minutie et la probité dont il est capable. Cette recherche est celle de l'amour humain, cet amour latent qui ne peut s'éveiller que s'il puise assez de force (ou de foi) en lui-même pour abandonner son désespoir et

¹²⁷ *La Bible, op. cit.*, Es 23.17.

¹²⁸ Johanne Villeneuve, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁰ *Idem.*

vaincre l'inertie de l'orgueil. Dans *L'Idiot*, il n'y a aucun personnage qui éprouve autant de respect pour son propre idéal que Mychkine lui-même, d'où sa volonté de donner la forme qui convient parfaitement à cet idéal: « il devait se contenir et se taire, car il n'avait pas le droit de rabaisser une idée [l'amour] en l'exposant lui-même¹³¹. » Cet énoncé évoque l'idée de Todorov selon laquelle le Verbe constituerait, d'un point de vue orthodoxe, la seule « Parole » qui n'ait pas été altérée par une « réorientation mutuelle », car il est le « mot » ou discours d'origine:

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui¹³².

Pour que Mychkine se sente autorisé à parler de l'amour, il doit vivre *hic et nunc* ce sentiment, afin de recevoir en lui-même et sans détour la parole de Dieu, comme le font les prophètes. Dans le texte cité plus haut, les conditions ne sont pas remplies: Mychkine vient tout juste d'être offensé par Aglaïa. Mais il suffit que cette femme lui présente affectueusement son pardon pour qu'il « se ranim[e] et se ragailardi[sse] durant cette soirée. Il était si joyeux qu'on était pris de joie rien qu'à le voir [...] Le prince exposa même un certain nombre de ses vues, de ses observations cachées, de telle sorte que cela aurait fait comique si ce n'avait pas été "aussi bien exprimé"¹³³. » Ainsi, pouvons-nous conclure que la parole de Mychkine n'est efficace qu'en fonction de la réceptivité d'autrui et que cette réceptivité n'est possible que si l'amour d'autrui est manifeste. La signification globale du roman pourrait renvoyer non pas à l'inefficacité de la parole de Mychkine, comme bon nombre de critiques l'affirment¹³⁴, mais à l'incommunicabilité qu'engendre l'absence d'amour, qui est orgueil et souffrance perpétués à travers le temps, « mauvaise foi », cécité presque volontaire. Contrairement à Mychkine, qui s'interdit de parler de l'amour sans être

¹³¹ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 318.

¹³² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 98.

¹³³ *Ibid.*, p. 318, 319.

¹³⁴ Parmi les critiques qui perçoivent une lacune dans la parole de Mychkine, nous retrouvons notamment Henri Troyat, François Boyer, Michel Eltchaninoff, Walter Benjamin, Michel Cadot, René Girard et Murray Krieger.

lui-même « amoureux », la communauté s'autorise à parler de Mychkine en absence de l'amour: voilà comment nous semble être remise en question la probité de cette collectivité. L'« enquête spirituelle » de Mychkine – sur laquelle repose son existence – vise à mettre au jour l'amour, tout en remontant aux sources des ténèbres, de manière à comprendre comment et pourquoi l'humain s'avère incapable de jouir des bienfaits de la Création.

En relation avec l'idée d'une « enquête spirituelle », rappelons que Dostoïevski se passionnait particulièrement pour les crimes exposés dans les faits divers. Il en étudiait si scrupuleusement les moindres détails qu'il parvenait à recomposer les motifs sous-jacents des actes commis. Nous retrouvons cette même fascination chez Mychkine, pensons notamment au récit de Marie, le souffre-douleur, qu'il relate tendrement. Parce qu'il s'implique dans ce qui, autrement, n'aurait été qu'un fait divers (une fillette maltraitée au village), Mychkine est à même de comprendre l'intrication des forces qui conditionne l'acte de violence, forces qu'il parvient à démêler en surmontant l'incompréhension du bourreau, restituant ainsi, autant que possible, la dignité et le bonheur de la victime. Ce que Mychkine parvient à connaître à partir des faits divers – le vrai fondement de la violence, soit l'*ignorance* et non la cruauté apparente – contribue précisément à ordonner l'aspect chaotique de son expérience en terre russe. L'enquête consiste essentiellement à recueillir des faits moralement significatifs, dans le but de reconstituer une trame de niveau supérieur, similaire à l'idée judéo-chrétienne du *plan divin*¹³⁵.

Pour Mychkine, il s'agit de faire correspondre le monde terrestre et le plan divin, d'en réduire l'écart en vue de transcender l'état de choses, afin que s'accomplisse la volonté de Dieu, soit de sauver tout un chacun. Le malheur de Mychkine provient de ce qu'une résistance aux changements en profondeur, présente chez tous les personnages à l'exception des enfants, s'oppose à ce nivellement des êtres dans l'humilité. Malgré tout, il use de son intuition afin d'interpréter les faits divers, les événements politiques et religieux, ainsi que les moindres gestes et paroles des protagonistes de son entourage et ce, avec une perspicacité et une profondeur de pensée qui va bien au-delà de l'apparence à laquelle se limitent les

¹³⁵ *La Bible, op. cit.*, Lc 3.6.

opinions. Cette perspicacité relève notamment d'une aptitude à ne pas réduire l'être humain à son aspect visible. Mychkine tente de respecter, d'encourager et même d'actualiser le potentiel de son prochain. Aussi est-ce cette attitude empathique qu'il aurait aimé retrouver à son propre endroit, lorsque la communauté lui tourne le dos, vers la fin du roman: « parce que, ici, il faut savoir tout, c'est la première chose! Pourquoi ne pouvons-nous jamais apprendre *tout* sur quelqu'un, quand c'est indispensable, quand cet autre est coupable!¹³⁶ » Mais cette perspicacité, qui consiste à prendre note de toute action et de toute parole, de manière à tenir compte des forces et des faiblesses d'un homme, exige un long apprentissage de la « psychologie de l'âme humaine ». En ce sens, nous croyons que le titre du roman, *L'Idiot*, renvoie indirectement à la méconnaissance et même à l'ignorance de la communauté par rapport à ce type d'ouverture à l'autre. L'énoncé qui suit ne saurait mieux témoigner de la perspicacité de Mychkine à laquelle sont souvent aveugles les autres personnages: « mais, justement, sa fureur l'aveugla [Gania]; sans elle, il aurait remarqué depuis longtemps que cet "idiot" qu'il traitait ainsi était capable, parfois, de tout comprendre très vite et très subtilement (...)»¹³⁷ ». Mentionnons au passage que le narrateur est avare de ce genre de constat explicite qui constitue pourtant une clé de lecture: ce n'est qu'implicitement, entre les lignes, qu'il est possible de comprendre à quel point le roman crédite la vision de Mychkine. À partir des apparences, Mychkine tente de remonter intuitivement au cœur de l'Événement, de manière à pouvoir comprendre en quoi consiste le prolongement du réel visible: ce que dissimule l'état de choses. Tout au long du roman, il s'efforce d'exprimer l'indicible, comme dans son récit du condamné à mort: « (...) le moment précis où il a déjà monté les marches et vient de mettre les pieds sur l'échafaud. C'est là qu'il a regardé de mon côté; moi, j'ai vu son visage, et j'ai tout compris... Et pourtant, ça, comment le raconter?»¹³⁸ »

¹³⁶ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 420.

¹³⁷ *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 155.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 115, 116.

2.2.5 La crise épileptique comme expérience du chaos

Le penseur Dostoïevski ne se limite pas à lutter contre les opinions, rôle qu'assignent Deleuze et Guattari à l'artiste en général. L'auteur mérite que nous reconnaissons la part de chaos qu'il sut affronter au moment même où il écrivait *L'Idiot*: « j'ai pris tant de retard pour le *Messenger russe* que j'ai travaillé tout ce temps littéralement *jour et nuit*, malgré mes crises¹³⁹. » Parmi les représentations esthétiques du chaos deleuzien dans le roman, celles qui ont le plus de consistance sont sans aucun doute l'aura pré-épileptique et les cinq minutes précédant le simulacre d'exécution, deux expériences vécues par l'auteur lui-même, desquelles il s'est inspiré. Dans le roman, Mychkine transmet à autrui ces deux expériences du chaos en terme de « synthèse supérieure de la vie¹⁴⁰ » et de conscience de soi décuplée¹⁴¹. Il tire profit des épisodes traumatiques (*fatum*) en les exposant, avec passion et profondeur, comme des espaces intérieurs d'où peut jaillir de grandes valeurs insoupçonnées. Les tabous qui entourent la maladie et la condamnation à mort, une fois démystifiés, deviennent une source d'activité créatrice telle que la conçoivent Deleuze et Guattari. Toutefois, si le traumatisme fait potentiellement le pont entre l'état de chose et le réel, le chaos demeure une menace permanente pour celui qui en fait l'expérience, d'où le caractère sacrificiel ou christique de l'épilepsie de Mychkine. Juste avant qu'il ne vive un épisode épileptique, l'aura symptomatique devient de plus en plus insoutenable en raison de son intensité graduelle, jusqu'au point critique où la crise survient: après un « instant d'éternité », la maladie abandonne l'« âme » dans les ténèbres de l'idiotie, puis de la dérélition. Il y a, dans ce « contact avec Dieu », un interdit implicite, évidemment relié au caractère sacré de l'expérience, et qui évoque Moïse devant le buisson ardent ou le regard pétrifié par la Méduse.

De toute évidence, Dieu n'est pas accessible par le regard mais par la parole; l'illumination de Mychkine lui vaudra une mort symbolique. Durant la période de temps que

¹³⁹ *Id.*, *Correspondance*, vol. 2, 22 juin (4 juillet) 1868. Vevey, À Apollon Nikolaievitch Maikov, *op. cit.*, p. 369.

¹⁴⁰ Cette « synthèse supérieure de la vie » correspond point pour point à la « synéidésie » de Deleuze et Guattari.

¹⁴¹ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 374-377.

dure cette « nuit spirituelle¹⁴² », Mychkine s'acharne selon les caprices de sa santé à se recomposer littéralement, à remettre ensemble les membres épars de son être naufragé, dispersé après le passage du chaos. Il n'empêche que c'est pour son appréciation subjective de l'aura épileptique – jugement dont il reconnaît justement la teneur objectivement problématique (« une transgression de l'état normal¹⁴³ ») – qu'il considère néanmoins cette expérience selon « la réalité de la sensation »: un moment pour lequel il donnerait toute sa vie. Mychkine s'exclame d'ailleurs pour lui-même:

Quelle importance, que ce soit une maladie? avait-il enfin conclu. Qu'est-ce que ça peut bien faire que ce soit une tension anormale, si le résultat lui-même, si la minute de sensation, quand on se souvient d'elle et quand on l'examine en pleine santé, est, au degré ultime, de l'harmonie, de la beauté, et si elle vous donne un sentiment de plénitude invraisemblable, insoupçonné, un sentiment de mesure, d'apaisement, celui de se fondre, en prière extatique, dans la synthèse supérieure de la vie?¹⁴⁴

Cet acte de foi basé sur l'intuition, très similaire aux fondements irrationnels de la croyance religieuse, amène Mychkine à interpréter cette dimension nouvelle et hors de ce monde comme le fruit d'une vision extatique: « une sorte de tranquillité supérieure, de joie complète, lumineuse, harmonieuse, et d'espoir plein de raison, plein de la cause définitive¹⁴⁵. » Ainsi, en tirant profit des mouvements consécutifs de la crise épileptique, Mychkine choisit de ne retenir de cette expérience du chaos que la part d'harmonie qu'il accepte comme credo. La transcendance confond les antagonismes et l'irrationalité supplante la raison:

Du reste, il n'insistait pas sur la partie dialectique de sa conclusion: l'abrutissement, la nuit spirituelle, l'idiotie se dressaient devant lui comme une conséquence claire de ses « minutes supérieures ». Sérieusement, bien sûr, il ne se serait pas mis à contester. Dans sa conclusion, dans son appréciation de cette minute, il y avait sans l'ombre d'un doute, une erreur, mais la réalité de la sensation, malgré tout, le troublait un peu. Car que pouvait-il faire de la réalité?¹⁴⁶

¹⁴² *Ibid.*, p. 374.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 375.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 376.

Paradoxalement, le personnage donne crédibilité à cette conscience aiguë de la plénitude de l'âme, qui n'existe qu'en vertu de la précarité fondamentale de son corps malade, dimension que ne cessera de lui remémorer la communauté.

2.2.6 Le masque de Mychkine

Cette idée selon laquelle Mychkine accepte comme critère de vérité la « réalité de la sensation », nous conduit à développer plus amplement le concept de plan d'immanence. Nous avons expliqué précédemment en quoi le concept relève de composantes relatives et d'un ensemble absolu. La relativité des composantes du concept trahit chez le philosophe, en général, une propension arbitraire pour tel aspect du réel plutôt que tel autre, comme c'est le cas de Descartes et de son *cogito* (« je pense donc je suis »): « ici, les présupposés sont implicites, subjectifs, pré-conceptuels, et forment une image de la pensée: tout le monde sait ce que signifie penser. Tout le monde a la possibilité de penser, tout le monde veut le vrai...¹⁴⁷ » Donc, avant même que s'effectue la condensation des composantes, en vue d'une consistance qui confère au concept son caractère absolu, le philosophe procède à une sélection arbitraire de valeurs, sélection si contestable que Deleuze et Guattari appellent « Idiot » cette instance première qui « trace le plan pré-conceptuel¹⁴⁸ ». Si l'on s'y attarde, ces composantes semblent souvent sortir tout droit du néant, comme par l'acte d'une volonté crédule vis-à-vis elle-même. Pensons, par exemple, à la notion cartésienne des « lumières de la raison » comme critère de vérité: est vrai ce qui est clair et distinct pour les lumières de la raison. Dans ce cas, le vrai, le clair/distinct, et les lumières de la raison sont les termes équivalents d'une tautologie, une pensée qui s'auto-justifie à l'intérieur d'une logique circulaire: chaque détermination renvoie à l'autre, d'où l'expression de plan *pré-conceptuel*. Ces « vérités » sont les leviers qui servent à dresser les pans d'une philosophie en élaboration.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴⁸ *Idem.*

Deleuze et Guattari ne voient pas dans cette sélection un pur mensonge, ce que pourrait suggérer le caractère dépréciatif du nom attribué au personnage conceptuel (Idiot). Ils perçoivent plutôt dans cette « imposture » un masque ou un déguisement indispensable. Le masque deleuzien, contrairement au masque nietzschéen¹⁴⁹, est posé comme un point d'origine dont *toute* philosophie tire sa possibilité même:

[...] comment la philosophie ne se serait-elle pas déguisée à ses débuts? Cessera-t-elle même d'avoir à se déguiser? Si l'instauration de la philosophie se confond avec la supposition d'un plan pré-philosophique, comment la philosophie n'en profiterait-elle pas pour prendre un masque?¹⁵⁰

Ce dédoublement s'apparente à un prolongement de l'être à partir des déterminations sélectionnées. Cette sélection des déterminations représente le premier acte de création d'une philosophie: « pensée est création, non pas volonté de vérité, comme Nietzsche sut le faire entendre. Mais s'il n'y a pas de volonté de vérité, contrairement à ce qui apparaissait dans l'image classique, c'est que la pensée constitue une simple "possibilité" de penser¹⁵¹. » Si nous nous référons à la « réalité du sentiment » de l'aura épileptique de Mychkine, associée explicitement par ce dernier à une illumination, nous imaginons aussitôt un masque ou un déguisement recouvrir l'apparence de cet homme: celui d'un « idiot », d'un halluciné, d'un fol-en-Christ, d'un prophète ou d'un visionnaire. La relation est clairement établie par Mychkine lui-même, entre les symptômes critiques de l'épilepsie et la révélation du visionnaire: « sans doute, ajouta-t-il en souriant, c'est cette fameuse seconde pendant laquelle la cruche d'eau de l'épileptique Mahomet n'a pas eu le temps de se renverser, mais pendant laquelle, lui, il a eu le temps d'observer toutes les demeures d'Allah¹⁵². »

¹⁴⁹ Voici une « définition » du masque nietzschéen: « le masque est donc un instrument, un appareil destiné à dissimuler, sous certaines apparences, des intentions exactement contraires à celles que le spectateur est amené à induire desdites apparences; bref, le masque est le moyen de l'hypocrisie, du mensonge. » (Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 195.).

¹⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵² Dostoïevski, *L'Idiot*, tome I, *op. cit.*, p. 377. Voilà, selon une perspective médicale, comment Nietzsche discrédite la « révélation » qui marque la conversion de Paul, en route vers Damas afin de persécuter les premiers chrétiens: « et à la fin [de sa carrière militaire] il fut illuminé par la pensée salvatrice, grâce à une vision, chose inévitable chez cet épileptique » (Nietzsche, *Aurore*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001, p. 59).

Comme chez Descartes, les fondements de la vérité de Mychkine n'ont pas besoin d'être défendus, puisqu'ils sont pris pour évidents, pour le réel lui-même. Il n'en demeure pas moins que n'importe quelle philosophie ou croyance religieuse repose sur un plan d'immanence. Si, selon Deleuze et Guattari, elle revendique la transcendance, elle ne peut toutefois prétendre à autre chose qu'une image de la pensée. La *chose en soi* – transcendance attribuée à une valeur déterminée – constitue l'une des notions les plus contestées par Nietzsche qui, à la différence de Deleuze et Guattari, n'y voit pas l'effet d'une possibilité de penser qui se convainc de transcendance, mais y décèle plutôt une métaphysique contre-nature: « la *causa sui* est la plus belle contradiction interne que l'on ait conçue jusqu'à présent, une sorte de viol et de dénaturation de la logique¹⁵³. » Soulignant l'aspect irréductible de la pensée, Nietzsche affirme l'impossibilité de synthétiser le réel à l'intérieur d'une prétendue transcendance, sans qu'il y ait appauvrissement et dégénérescence: « *qu'est-ce* donc que la morale juive? *Qu'est-ce* donc que la morale chrétienne? Le hasard dépouillé de son innocence¹⁵⁴. » Nul aussi clairement que Nietzsche n'a su mettre en lumière la contingence à la base de toute fondation morale.

Cette contingence propre à la création de valeurs implique la relativité de toute détermination et dénonce « l'acte de foi » qui alimente la volonté de vérité. En toute franchise, selon Nietzsche, le philosophe devrait plutôt rendre sa pensée « crédible, désirable, convaincante et séduisante », au lieu de « démontrer spéculativement la vérité¹⁵⁵ » : il faut susciter l'adhésion, la croyance et la foi. Nietzsche n'hésite donc pas à porter le masque et le déguisement: une bonne part de la dynamique de son écriture relève justement d'une rhétorique de la séduction et d'une vivacité théâtrale. À l'instar de Nietzsche, la position de Deleuze et Guattari, à l'égard des fondements philosophiques en général, récuse toute entité transcendante en démasquant ses allures de principe et de critère de vérité. Selon eux, la transcendance est une forme d'immanence aveuglée par son pouvoir d'immanence, d'où le

¹⁵³ *Id.*, *Par-delà bien et mal*, Paris, Éd. Garnier-Flammarion, 2000, p. 68.

¹⁵⁴ *Id.*, *L'Antéchrist* suivi de *Ecce Homo*, La Flèche (Sarthe), Éd. Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001, p. 38.

¹⁵⁵ *Id.*, *Par-delà bien et mal*, introduction de Patrick Wotling, *op. cit.*, p. 10.

recours chez Deleuze et Guattari au terme d'« Idiot » pour désigner l'instance qui prêche l'impossible « chose en soi. » Le chaos, ou la simultanéité des plans d'immanence possibles, ne peut être pensé sans risque d'y perdre le plan qui chercherait à donner consistance à l'inconsistance même: selon eux, il est impossible de s'affranchir du perspectivisme. Aussi peut-on interpréter ce que certains critiques nomment la « faillite de Mychkine » comme l'expérience de l'ultime limite d'une perspective l'ayant conduit à sa propre dissolution psychique. Néanmoins, les deux philosophes insistent sur la nécessité, pour la philosophie, d'incorporer à même ses fondements la plus grande part de chaos possible, afin qu'elle puisse rendre compte du réel par son organicité, puisque « dès que s'arrête le mouvement de l'infini, la transcendance descend¹⁵⁶ » et du coup, le réel se fige et pâlit tel une structure inerte. De cette exigence, qui consiste selon Nietzsche à rendre « crédible, désirable, convaincante et séduisante » la philosophie, jaillit un des problèmes majeurs de *L'Idiot* de Dostoïevski. La question pourrait être posée ainsi: Mychkine, au moment d'exprimer ses valeurs les plus profondes et les plus chères, porte-il réellement le « masque »? Sa parole n'est-elle qu'une rhétorique, un discours non *inspiré* derrière le masque du Verbe?

Si Dostoïevski pose à sa manière le problème de la contingence des valeurs, la question demeure *ouverte* chez lui. Il se refuse à accorder une valeur aux rapports purement mécaniques, au déterminisme matérialiste ou physiologiste, notamment à celui que l'on retrouve dans la théorie des milieux de Comte¹⁵⁷. *L'Idiot* ne nie pas la possibilité d'une parole réconciliatrice inspirée par le divin. Mais la mise à l'épreuve de la transcendance semble en effet conduire à l'idée selon laquelle *Dieu pourrait exister si et seulement si l'homme s'engage à le découvrir en lui-même*, lui permettant ainsi de se révéler. Chez Dostoïevski, Dieu paraît être la victime « invisible » d'une tragédie suprême, car ne pouvant être actualisé dans le cœur des hommes, il vit de sa potentialité: il est et il n'est pas. Pavlovitch,

¹⁵⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ Selon de Blainville, homologue de Comte, « la physiologie n'a commencé à prendre un vrai caractère scientifique, en tendant à se dégager irrévocablement de toute suprématie théologique ou métaphysique, que depuis l'époque, presque contemporaine, où les phénomènes vitaux ont enfin été assujettis aux lois générales, dont ils ne présentent que de simples modifications » (Henri Marie Ducrotay de Blainville, *Cours de physiologie générale et comparée (1929-1932)*, 3 tomes, Paris, Éd. Germer Baillière, 1833, p. 667.).

progressiste et l'un des personnages les plus appréciés de la communauté pétersbourgeoise, excelle à juger les idéologies de l'au-delà en fonction de leur contingence spécifique:

La chose est claire: dans une espèce d'enivrement d'extase, vous vous êtes jeté sur la possibilité d'exprimer publiquement une idée généreuse, à savoir que vous, un prince de souche et un homme sans tache, vous ne pensiez pas malhonnête une femme avilie non de sa propre volonté, mais par la faute d'un monstrueux débauché mondain. Oh, mon Dieu, mais c'est compréhensible! Mais le problème n'est pas là, cher prince, il est de savoir s'il y avait là une vérité, si votre sentiment avait une vérité, si c'était la nature, ou rien qu'une exaltation intellectuelle¹⁵⁸.

Ce que souligne ici le personnage est précisément ce que Nietzsche s'est efforcé de rendre évident à propos de l'appréciation des valeurs, c'est-à-dire qu'il est nécessaire « de reconnaître le privilège de l'affectivité dans l'établissement des valeurs – contre la tradition philosophique défendant le primat de la raison¹⁵⁹ ». De son côté, Mychkine assume pleinement l'*irrationalité d'une vérité* non pas philosophique, mais religieuse. De son point de vue, l'amour n'est pas à réfléchir et n'offre aucune prise à l'intellect qui y cherche un masque: l'amour justifie l'amour, l'amour est un « visage » qu'on exige absurdement de retirer comme masque. C'est précisément dans ce sens qu'il faut interpréter les paroles de Mychkine lorsqu'il affirme que la science élude l'énigme de Dieu: *prouver* son existence est un non-sens. Dans la perspective de Deleuze et Guattari, Evgueni Pavlovitch représente l'antithèse de l'Idiot, c'est-à-dire que sa fonction est de faire tomber les masques, de persuader le lecteur que tout est affaire de déguisement chez Mychkine, que la transcendance n'existe pas positivement, qu'elle n'est simplement que l'illusion d'un idéalisme naïvement influencé par le sentiment religieux.

Toutefois, Dostoïevski n'a pas complètement prémuni Pavlovitch contre la critique, car son propre discours contient une brèche qui saurait sauver, aux yeux du lecteur, un Mychkine peu porté à se défendre: le progressiste – on ne sait pourquoi – reconnaît la possibilité qu'un sentiment puisse équivaloir à une vérité, comme le suppose la citation précédente. Cette

¹⁵⁸ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 416.

¹⁵⁹ Ici, l'« affectivité » en question correspond au besoin de reconnaissance que Pavlovitch a perçu à tort chez Mychkine (Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, notes de Patrick Wotling, *op. cit.*, p. 296).

adéquation potentielle fait écho au questionnement de Mychkine concernant la « réalité de la sensation » qu'il attribue à l'aura épileptique, ce qui renchérit la notion de « synthèse supérieure¹⁶⁰ » et, ce faisant, la transcendance possible de Mychkine. Joseph Frank est l'un des rares à avoir saisi le fait que Dostoïevski n'a jamais délaissé son idée initiale de créer un personnage qui, à l'échelle humaine, se rapprocherait le plus possible de la perfection du Christ: « les dernières pages de *L'Idiot* exposent de façon marquante le conflit insoluble entre l'humain et le divin que Dostoïevski ressentait avec tant d'acuité. Le caractère "absolument parfait" du prince confère au récit sa plus grande force d'expressivité¹⁶¹. » Dans le même ordre d'idées, il est surprenant de constater que Deleuze et Guattari considèrent le Christ comme le paradoxe d'une immanence-transcendance: « ce qui ne peut pas être pensé, et pourtant doit être pensé, cela fut pensé une fois, comme le Christ s'est incarné une fois, pour montrer cette fois la possibilité de l'impossible¹⁶² ». Évidemment, Mychkine est beaucoup plus humain que le Christ, donc sujet à faillir et à douter de soi. D'où la portée réelle de l'analyse psychologique de Mychkine, pratiquée par son antagoniste Pavlovitch. Un des points tournants de *L'Idiot* constitue le fait que le portrait proprement nietzschéen des valeurs et de leur contexte d'apparition – qui met en péril la transcendance de la parole de Mychkine – n'est pas démenti par celui-ci, du moins pas avec la ferveur que nécessiterait un renversement de l'opinion générale ou encore, celle du lecteur. Mais rappelons-nous que c'est en gardant silence, donc en n'exposant pas sa parole au profane, que le Christ s'était lui-même « défendu » sous le regard de Pilate.

2.2.7 Credo, crédulité et crédibilité

Dans l'esprit de Mychkine, la « Vérité » suppose l'existence d'une strate métaphysique¹⁶³ de l'être, une dimension que la communauté du roman se refuse à reconnaître, et qui seule explique la « méta-logique » et l'étrangeté du comportement de Mychkine. La crédulité dont on l'accuse prend elle-même source dans sa volonté de ne *pas* entretenir de *préjugés*, afin de

¹⁶⁰ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 376.

¹⁶¹ Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, *op. cit.*, p. 463.

¹⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶³ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 24.

donner la chance aux hommes de *s'affranchir de l'image* qui leur a été imposée ou qu'ils se sont imposée. Le préjugé, comme la rumeur et l'opinion, appartient au domaine de l'état de choses: il fixe l'identité d'un homme, sans aucun respect pour son dynamisme intérieur (psychologique et métaphysique). C'est ainsi que le prince, libre de telles idées préconçues, invite la bande d'Hippolyte à discuter lors de l'« affaire Bourdovski », avec une patience et une compassion inouïes, tandis que les adolescents tentent par tous les moyens de l'acculer au pied du mur, avec des paroles d'une violence dont ils n'ont pas même conscience¹⁶⁴. Il est aisé, pour les personnages désabusés, de voir dans cette « crédulité » une pure naïveté enfantine. Ainsi éprouve-t-on, dans le roman, de la suspicion à l'endroit d'un être aussi candide, qui *voit, croit voir ou voudrait voir la beauté* en toutes choses. Cette suspicion est l'un des symptômes de cette communauté qui ne croit pas plus en l'humain qu'en Dieu.

Dans l'univers mondain, l'intimité est un territoire à protéger et à ne pas franchir. Par exemple, on *dit* pardonner Mychkine, parce qu'il ne transgresse pas consciemment ce qui relève de la vie privée: il est « *idiot* », affirme-t-on, victime de son « trop grand cœur » et, surtout, de son manque de fierté. Cependant, le pardon est chose éphémère, avoue ici Gania à Mychkine, alors qu'il confesse son échec à se repentir de ses vilenies: « soyez sûr, prince, qu'il y a eu bien des tentatives; ici, on ne pardonne jamais sincèrement!¹⁶⁵ » Cette distance d'un être à l'autre, quasi inexorable tant l'amitié réellement sincère semble impossible, fait ressortir le caractère hypocrite de l'amour témoigné à Mychkine. Jamais on avouera tout le bénéfique que l'on retire de la liberté de pensée du prince, de son originalité, de sa compréhension, de son amour et de sa sagesse, précisément parce que toutes ces valeurs introduisent le chaos dans une société structurée par des idéaux contraires à celles-ci. Dans ce cadre, se remémorer ce que peut être le bonheur, revient à provoquer le « retour du refoulé »: celui de la responsabilité de l'homme à l'égard d'autrui. Mais l'orgueil est une solitude: il ne peut concevoir la compassion que sous la forme d'une tare, c'est-à-dire qu'il la reconnaît non pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle *n'est pas*. La compassion est donc signe d'une absence d'être. L'« *idiot* » constitue alors un portrait « en creux » de valeurs, que l'on plaque littéralement sur l'image corporelle (déficiente) de Mychkine. Tout au long du roman, l'être

¹⁶⁴ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 443-457.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 206.

de Mychkine se voit éclipsé derrière les échecs que son « corps accumule », car il est incapable de composer avec la dimension visuelle (absence de grâce dans la gestuelle, absence de beauté physique) d'une existence conventionnelle. Comme s'il ne pouvait déroger à sa vraie nature, à sa spiritualité, Mychkine est voué à transgresser, parfois même si librement qu'il n'en prend pas conscience, les lois du paraître (la bienséance, la modération, le savoir-vivre, etc.).

Il suffit au lecteur d'endosser la parole de Mychkine pour lui redonner vie et que soit restituée la beauté de l'humain, que nul ne sait mieux reconnaître que lui. Comme si la beauté ne dépendait que de lui, puisque aucun autre modèle n'est représenté aussi concrètement qu'en Mychkine lui-même: l'« homme absolument beau¹⁶⁶ ». En plus de référer à l'Eden (le Beau) et à la Chute de la tradition biblique (le « Laid »), *L'Idiot* se donne aussi à lire comme une synthèse du mythe des âges successifs de l'humanité¹⁶⁷. Le récit qui relate le passage de Mychkine à l'« idiot » est celui de l'enlaidissement du « héros » aux yeux des mécréants. Dans la perspective suivant laquelle Mychkine incarnerait l'« homme absolument beau », l'enlaidissement du prince peut s'interpréter comme un phénomène perceptif. Au lieu qu'il y ait métamorphose de Mychkine, le roman raconterait la dégradation progressive d'une communauté, dont le regard travesti serait passé d'une « brève vénération » à la profanation, correspondant à la déclinaison des « quatre âges » – or, argent, bronze et fer – qui, chez Ovide, marque la distance croissante de l'homme à l'égard des dieux et de la valeur fondamentale qu'est la Justice. À l'encontre de tous ceux qui prônent le progrès scientifique, associé dans le roman à l'*âge de fer*¹⁶⁸, Mychkine propose un retour aux origines, une migration intérieure au cœur de l'enfance en chacun, qui constitue le réel *âge d'or*. Aux yeux de Mychkine, l'humain le plus vil conserve le potentiel de s'éveiller, de sortir des ses ténèbres. Tous ont droit à cette dignité, à cette beauté que rend possible un regard qui s'interdit de condamner. Mais, si une chose est *belle* parce qu'elle relève du *bien* chez les

¹⁶⁶ Tel était l'intention de Dostoïevski dans *L'Idiot*: représenter l'« homme absolument beau » selon plusieurs points de vue divergents (*Id., Correspondance*, tome 2, *op. cit.*, p. 277, 292.).

¹⁶⁷ Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Danièle Robert, Évreux, Éd. Actes Sud, Coll. « Thésaurus », 2001, 734 p.

¹⁶⁸ Lebedev associe les chemins de fer, en tant que symbole du progrès scientifique, à l'« étoile Absinthe » de l'*Apocalypse selon Jean*, le météorite qui s'écrasera contre la Terre et empoisonnera les eaux (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 86).

philosophes platoniciens, cette même chose n'est pas nécessairement *vraie* parce qu'elle est belle chez Dostoïevski. Effectivement, *L'Idiot* donne à voir un homme dont la vie repose sur la « vérité du Bien », tandis que la beauté est assujettie à une majorité qui ne possède pour références que celles de l'*âge de fer*: Lebedev, dans son commentaire carnavalesque de l'*Apocalypse*, montre bien que le texte qui rappelle et promet l'Éden/âge d'or, annonçant la dissolution des temps¹⁶⁹, n'est plus une mémoire mais le vestige d'une mémoire. La tâche de Mychkine correspond littéralement à une transmutation alchimique des valeurs – du fer à l'or, donc du regard chosifiant à la parole réconciliatrice. Mais cette pierre philosophale ou cette « pierre angulaire » qu'est le Christ, agit-elle encore en Russie, alors qu'en 1868, l'athéisme occidental gagne du terrain à une vitesse fulgurante?

Dans *L'Idiot*, une loi ontologique détermine invariablement l'effet du regard. Le regard propose une image que le regardé intègre inconsciemment comme le reflet même de son être. Parce que le regard est considéré dans *L'Idiot* comme le miroir de l'être, il est responsable de l'image qu'autrui se fait de lui-même. L'importance du préjugé, qui alimente une telle dynamique, est perceptible d'entrée de jeu par le « semblez être » du général Epantchine, s'adressant à Mychkine: « – Écoutez, prince, dit le général avec un sourire joyeux, si vous êtes vraiment ce que vous semblez être [un idiot], ce sera même un plaisir de faire votre connaissance¹⁷⁰. » Le roman débute sur ce conditionnel (« si »), qui sera plus ou moins maintenu jusqu'au final, où tous se prononcent pour un « oui. » Le verdict rendu, la sentence s'effectue d'elle-même: Mychkine se transforme en « *idiot* ». À la question « n'est-ce pas au sujet de se détacher du regard de l'autre? », le roman répond clairement: tous les personnages souffrent de leur image, aucun n'est dispensé du regard d'autrui. S'il est possible de discréditer la beauté d'une parole, il est par contre malaisé de faire reconnaître au regard une beauté à laquelle il est aveugle. Toute l'ambiguïté de l'être est contenue dans le fait qu'il n'est jamais donné une fois pour toutes, qu'il est une pure crise entre la parole réprimée et le regard réprimant. Le regardé est modelé sous l'œil du regardant, comme si un sortilège ou un déterminisme était à la base de ce mimétisme inconscient: l'œil condescendant (ou regard

¹⁶⁹ Telle est la temporalité eschatologique de Mychkine: « je suis parfaitement en état de comprendre cette parole invraisemblable, comme quoi le temps ne sera plus » (*Id., L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 376, 377.).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

chosifiant) alimente la part indigne de l'être et l'œil humble (regard pénétrant ou parole réconciliatrice) actualise la dignité humaine. *L'Idiot* illustre une lutte à finir entre la parole et le regard, ayant pour enjeu l'avenir de l'humain. Le roman demeure essentiellement une énigme, une prise de conscience de la liberté humaine, elle-même indissociable d'une anticipation de la perte possible de cette même liberté, une mise en péril des formes d'absolus avec lesquelles les modernités philosophique et esthétique rompent bientôt. Adorno postulait déjà, bien avant Deleuze et Guattari, les enjeux de l'art moderne: « la mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre.¹⁷¹ » La deuxième partie de ce mémoire tentera de dévoiler la structure esthétique de Mychkine, sur laquelle repose cette « mission de l'art moderne. » Personnage éminemment paradoxal, Mychkine concilie la *modernité* d'une image et la *tradition* d'une parole.

¹⁷¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, Éd. Payot, 1983, p. 207.

DEUXIÈME PARTIE

UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMNÉSIE

La deuxième partie de ce mémoire a pour fonction de mettre en lumière l'esthétique du roman. Nous accorderons davantage d'importance à l'écriture de Dostoïevski elle-même. Jusqu'à présent, nous n'avons qu'effleuré le contexte social de la parole réconciliatrice, régi par le regard chosifiant. De même, l'idée d'un « regard chosifiant » a été développée comme mode de production de valeurs, sans tenir suffisamment compte de la dimension mondaine du regard dans le récit. Nous effectuerons maintenant des relations entre les représentations sociales de *L'Idiot* et nos deux concepts. Ensuite, nous expliquerons comment la parole réconciliatrice et le regard chosifiant « ordonnent » la structure générale du texte. Avant de mettre en relief ce que Bakhtine nomme les contrepoints¹⁷² (l'articulation des voix polyphoniques, calculée par l'auteur) – soit, dans notre cas, la logique conflictuelle (attirance/répulsion) qui dynamise la parole et le regard – nous devons montrer comment ces deux systèmes de représentation s'enracinent dans la matière textuelle. Rappelons que le *regard chosifiant* se définit comme un système signifiant qui s'oppose à l'*oralité* du concept bakhtinien de *voix*. Ainsi croyons-nous que le système discursif de *L'Idiot* est globalement orchestré par un second système qui relève du domaine *visuel* et non de l'oralité. Seule la *parole réconciliatrice* parvient à éviter la « corruption » que génère le second système, préservant ainsi en elle l'oralité la plus pure, qui est celle du Verbe.

¹⁷² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Introduction de Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

CHAPITRE III

AU ROYAUME DE L'IMAGE, LA CONFUSION DES LANGUES

3.1 *Les fondations de Babel*

3.1.1 La contingence du regard chosifiant

La famille des Epantchine, insatisfaite de sa position, rêve de rejoindre les hautes sphères de la société. Ses ambitions se laissent déjà deviner dans les notes télégraphiques du *Roman préparatoire*: « le Général de brigade et sa famille – personnages qui se croient importants¹⁷³. » C'est précisément cette forte estime de soi, souvent même monstrueuse, qui persuade les Epantchine du respect qu'ils méritent, puisqu'ils *doivent* appartenir au « grand monde¹⁷⁴ »: leur esprit est assujéti à cet univers idéalisé auquel ils se sentent prédestinés par leur nom. Même si Lizaveta porte aussi le nom princier des Mychkine – notons qu'il n'y a pas de lien direct entre la femme et le personnage – l'aristocratie demeure interdite à toute sollicitation de la part de cette noblesse déclinante. Ce refus, que Lizaveta tente vainement de renverser, est expliqué ainsi par le narrateur: « il n'y a pas de doute non plus que, dans la société, Lizaveta Prokofievna était vraiment considérée comme une "toquée", ce qui n'empêchait pas le respect le plus sincère¹⁷⁵. » Sans doute jouit-elle d'un *respect apparent*, qui reflète celui qu'elle témoigne elle-même envers Mychkine tout au long du roman. Mais le seul espoir de la famille repose sur le mariage de la plus belle des trois sœurs, l'idolâtrée Aglaïa. Au début du roman, nous découvrons qu'Aglaïa a pour prétendant Afanassi Totski,

¹⁷³ Dostoïevski, *L'Idiot: Roman préparatoire*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁴ Le narrateur emploie cette expression au moment précis où Mychkine entre en contact avec le cercle restreint des aristocrates: « pour la première fois de sa vie, il voyait un petit coin de ce qui porte le nom terrifiant de " grand monde " » (*Id.*, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 343).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

qui l'a choisie au détriment de ses deux sœurs aînées, Adelaïda et Alexandra. Il suffit de prendre connaissance des motifs secrets (argent et reconnaissance sociale) de ce qui ne s'avèrera qu'un projet d'union pour s'apercevoir que le père s'apprête à ruiner l'existence de sa fille dans d'ignobles marchandages matrimoniaux.

3.1.2 La déception « fondatrice »

La motivation qui amène Mychkine à Pétersbourg relève d'une pure curiosité, mais qui passera d'abord pour une affaire d'intérêt personnel. En fait, le prince désire simplement établir contact avec la dernière parente qui ait conservé le nom princier des Mychkine, soit Lizaveta Prokofievna, la femme du général. Léonide Grossman montre bien que les ambitions du jeune homme n'ont rien à voir avec celles de Lizaveta, car Mychkine n'a conservé de la noblesse que le prestige du nom :

Ces nobles ruinés inquiétaient le gouvernement tsariste par leur décadence matérielle et Dostoïevski leur accordait une vive attention. Il traite de ce phénomène dans sa revue sous le titre « Le noble voulant devenir paysan. » C'est de ce milieu qu'est sorti son héros favori, le prince Mychkine¹⁷⁶.

Or, s'il est vrai que Mychkine possède le titre princier, en revanche il n'a pas le moindre sou quand il se présente chez les Epantchine. Cette pauvreté apparente stigmatisera le prince, à tel point que cette image ne cessera jamais de refaire surface au cours du récit : « la générale était jalouse de ses origines. Que dut-elle ressentir quand elle apprit, tout de go et à brûle-pourpoint que ce prince [...] n'était rien d'autre qu'un pitoyable idiot, presque un mendiant, et qu'il prenait l'aumône qu'on lui donnait?¹⁷⁷ » En vérité, le général s'est proposé de « venir en aide » à Mychkine, avec l'idée qu'il pourrait éventuellement *se servir de lui* dans une intrigue. Mais, contrairement à ce qui est inféré par Lizaveta, le prince a bel et bien refusé tout ce qui lui était offert : argent et situation sociale. La déception de Lizaveta est de ne pas

¹⁷⁶ Léonid Grossmann, *Dostoïevski*, Moscou (ex-U.R.S.S.), Éd. du Progrès, 1970, p. 384, 385.

¹⁷⁷ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 96.

avoir fait connaissance d'un puissant allié, d'un homme qui, par son statut, sa richesse et ses relations aurait pu élever la condition sociale de la famille.

Dans les premières pages du roman, l'image d'un « *idiot* »/mendiant est cependant nuancée par l'effet de la parole réconciliatrice, suffisamment généreuse pour que de nouvelles valeurs éclosent dans le cœur des auditeurs. Au fur et à mesure que la parole de Mychkine prend la signification du *don de soi*, la famille prive Mychkine de la reconnaissance qui lui est due: les Epantchine prendront l'habitude de recevoir la parole réconciliatrice sans donner en retour. Peu à peu, les nobles deviennent si gâtés, dans tous les sens du terme, qu'ils projettent (plus ou moins inconsciemment) de s'« accaparer la parole » en vue de la convertir en l'image du « puissant prince »: ainsi espèrent-ils enrayer la déception initiale qui ne fait que prendre de l'ampleur. La famille persiste alors à vouloir « convertir » Mychkine pour le faire sien. Lizaveta et Aglaïa sont les personnages qui entretiennent ce qui s'avèrera n'être qu'une fantaisie, car Mychkine est un « prince » non pas du monde terrestre, mais du monde céleste¹⁷⁸. Ce que les femmes pensent être gagné chez Mychkine, ne peut l'être que sur le plan de l'amour, qui dans le contexte du roman paraît essentiellement divin. Le fait de *recevoir* Mychkine chez elles semble effectivement les autoriser à s'appropriier leur invité, comme s'il s'agissait d'un objet et, véritablement, d'une curiosité. L'énoncé selon lequel un homme « appartient » à telle ou telle maison, s'applique ici au sens littéral. Aussi, insistons-nous sur le rapport analogique qui existe entre le regard chosifiant et l'acte d'appropriation. L'accueil réservé à Mychkine, d'abord amical, prendra une mauvaise tournure. Il est humilié: on lui interdit paroles et gestes, on lui donne des ordres avec mépris, on l'utilise et, pour couronner le tout, on le traite d'« *idiot* » à tout moment, terme qui connote souvent le parasitisme. Il est « celui qui sape. » L'action de saper, sur le plan pragmatique, correspond au « don de soi » sur le plan métaphysique. Parce qu'ils ne savent évaluer ni chérir la richesse intérieure de Mychkine, du don naîtra l'abus. Ainsi, les

¹⁷⁸ Comme le perçoit bien Frank, Aglaïa est celle qui s'offusque et qui souffre le plus de ce que Mychkine ne fasse pas tout son possible pour dissiper son image d'« *idiot* », puisque tout en admirant la parole réconciliatrice, Aglaïa est aussi celle qui justifie le plus le regard de la société: « Aglaïa, jusqu'au bout, continuera à être déchirée par deux sentiments: irrésistiblement attirée par l'élévation spirituelle et l'altruisme du prince, elle ne peut se réconcilier avec l'image ridicule que son manque de fierté et d'amour-propre en société donne de lui » (Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, op. cit., p. 460).

Epantchine, avec leur apparente ouverture de cœur, contribuent-ils au destin que Nietzsche a tracé, dans sa « loi contre le christianisme », pour celui qui prêche la « bonne parole »: « Le prêtre est *notre* tchandala – il faut le mettre en quarantaine, l'affamer, le bannir dans les pires déserts¹⁷⁹. »

Toutefois, avant que cette relation en arrive à ce degré de déchéance, Mychkine trouve néanmoins dans la famille une écoute qui lui permet de dévoiler la *plénitude* d'une parole que masquait l'apparence de l'« idiot »/mendiant, sans situation sociale ni référent idéologique, portrait en creux, *figure du vide*. Grâce à la parole réconciliatrice, une irrésistible séduction opère de l'intérieur. Par sa singulière faculté de persuasion, alimentée par l'humilité et la compassion, Mychkine se fraie un chemin si librement au cœur des protagonistes consentants, qu'il passe du statut d'intrus à celui de curieux invité, de l'invité à l'ami de la famille, de l'ami à la coqueluche mondaine, de la coqueluche au confident de la famille Epantchine, du confident au conseiller et du conseiller à l'époux potentiel d'une des filles Epantchine (Aglaïa). L'ouverture que parvient à créer Mychkine sera élargie d'autant plus qu'il héritera d'une somme considérable après l'authentification du document qu'il gardait expressément secret. Néanmoins, parce que Mychkine n'est pas matérialiste et considère l'avarice comme une tare, son héritage sera à l'origine de l'ironie suivante: la fortune, comme une boîte de Pandore, contribuera à ruiner l'avenir de l'héritier. Car la richesse ne constitue qu'une part de ce qu'espèrent les Epantchine; l'image du « puissant prince » doit aussi se refléter dans la parole, afin qu'il y ait de l'*image* même dans la parole: de la rhétorique.

¹⁷⁹ Le « tchandala » désigne l'« intouchable », cette catégorie hors-caste d'Indiens, abolie en 1947, que Nietzsche associe aux chrétiens – qui représenteraient aussi le degré maximal d'impureté – car les tchandala s'occupaient des tâches comme l'enlèvement des cadavres et des excréments (Nietzsche, *L'Antéchrist* suivi de *Ecce Homo*, *op. cit.*, p. 88.).

3.1.3 Saint-Pétersbourg: une figure de Babel et du « souterrain »

Dans *L'Idiot*, la ville de Saint-Pétersbourg joue un rôle déterminant en tant que lieu contextuel principal de la parole réconciliatrice. Dostoïevski s'est largement inspiré, dans ses représentations de Saint-Pétersbourg, du récit biblique de la tour de Babel. Ivanov esquisse les contours de Saint-Pétersbourg au centre de l'écriture dostoïevskienne: « le poète ne pouvait trouver espace scénique plus approprié à la tragédie de la célébration illusoire de soi-même et d'une révolte d'un seul contre tous: fièvre de l'âme, mirages et rêveries fantastiques et abstraites, l'air désincarné d'une pure invention¹⁸⁰. » L'univers de *L'Idiot* nous paraît élaboré selon un axe vertical, ne serait-ce que par le mouvement ascensionnel de la hiérarchie sociale et par le mouvement descendant de la Chute: l'homme, sans jamais parvenir au sommet, perd de son humanité à mesure qu'il se corrompt, degré après degré. L'ensemble des relations mondaines se trouve constamment disloqué par la verticalité d'un discours social déterminé par l'orgueil et le matérialisme. Même les déplacements (horizontaux) des personnages évoquent la verticalité métaphysique. Nous voyons d'un côté Pavlovsk (Russie) et l'Uri (Suisse), qui illustrent discrètement l'Éden et la nature; de l'autre côté se dressent la cité de Saint-Pétersbourg et la funeste demeure de Rogojine: dans ces lieux se côtoient la sensualité, l'orgueil, l'illusion, l'étrangeté, le chaos et la mort. Fanger renchérit à propos de cette dichotomie entre ville et nature: « another element of evil, more intimately tied with tragedy because more inherent in the urban man who lives divorced from the natural rhythms of life¹⁸¹ »; « Dostoevsky's myth of the city [...] divests the city of any facile glamor, removes from it the happy ending of "success," informs it with a spirit of searching and anguish [...], he raised the chaotic city to the position of a symbol of the chaotic moral world of man¹⁸². »

Mychkine est convaincu que l'énergie humaine consacrée à élaborer la strate pragmatique du réel – la possession matérielle, la vie urbaine, le développement technologique – est dépensée au détriment de la strate métaphysique/ontologique. Cette idée,

¹⁸⁰ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 92.

¹⁸¹ Donald Fanger, *Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature, 1965, p. 260.

¹⁸² *Ibid.*, p. 211.

selon laquelle le pragmatique nie l'ontologique, ne saurait être mieux illustrée que par la relation qui unit la figure de la tour de Babel à celle du souterrain dostoïevskien. Eltchaninoff explique clairement en quoi consiste la conception du *souterrain*, en tant que perspective du réel:

Dostoïevski propose ainsi au lecteur une vision « souterraine » du monde. Le sous-sol, c'est ce point de vue inédit sur les réalités qui apparaissent les plus évidentes à la conscience commune. La métaphore du sous-sol suggère à merveille, en effet, la possibilité d'une vision « en contre-plongée » des normes de la métaphysique. Le symbole de l'ascension spirituelle vers la vérité et le bien est ici renversé: il s'agit plutôt de franchir des degrés de compréhension en descendant les étages, en régressant vers le sous-sol [...] Là, l'homme n'a plus qu'à tourner en rond [...], mauvais infini douloureux et humiliant¹⁸³.

Nous voulons insister ici sur la correspondance entre la tour de Babel et le souterrain dostoïevskien, qui symbolisent une seule et même chose: l'orgueil diabolique. Ces deux images reprennent le mythe du péché originel. Or, l'élévation de la tour de Babel est perçue depuis le plan pragmatique tandis que l'abîme du *souterrain* l'est depuis le plan ontologique. La « fausse ascension », que Eltchaninoff associe à la tour de Babel, correspond à la Chute adamique qu'évoque le *souterrain*. Le souterrain dostoïevskien constitue en fait la figure renversée, en creux, de la tour d'illusion. L'investissement de l'homme dans la dimension pragmatique (Babel) correspond à une pure perte sur le plan métaphysique, soit la descente dans le *souterrain*. D'où l'importance du thème de la vanité dans les récits de Mychkine, car exposer l'illusion pour ce qu'elle est équivaut à rendre visible la dimension « supérieure » du réel. La futilité qu'illustre la tour de Babel fait écho, par exemple, à l'existence dissipée du condamné qui, avant son exécution, prend conscience que l'avoir n'est rien en comparaison de la vie qu'il voudrait prolonger, recommencer autrement (voir fig. 5.1 en annexe). Ce dernier réalise que toute sa vie ne fut qu'une petite tour de Babel, à l'intérieur de laquelle il n'a su réconcilier les voix qui l'habitaient.

¹⁸³ Michel Eltchaninoff, *op. cit.*, p. 40.

3.1.4 Une parole de vie

Lebedev constitue l'un des personnages qui exprime le mieux cette idée d'une Saint-Pétersbourg/Babylone: « buffoon and above all a calculating intriguer, a man of intelligence and imagination, ironical commentator on the depraved condition of the Russian/St-Petersburg society¹⁸⁴. » Liza Knapp explique avec justesse l'effet esthétique du discours de Lebedev dans la structure du roman, parole qui se révèle être une entrée en matière dans le procès qu'intente indirectement Hippolyte au Dieu des orthodoxes:

Lebedev's apocalyptic interpretation casts a shadow on the prince's birthday. Whereas Lebedev identifies technology as the root of all these evil, Hippolyte goes one step further: he claims nature itself to be the source of man's suffering. Hippolyte and Lebedev's eschatological perspective¹⁸⁵.

À ce sujet, rappelons-nous l'offre que fait Mychkine à Hippolyte – atteint de phtisie avancée – de séjourner avec lui à Pavlovsk, en plein air, parmi les arbres aux vertus régénératrices. Dans une perspective théologique, la parole réconciliatrice de Mychkine s'apparente étroitement au « don de vie » que possède le Christ, celui de pouvoir ressusciter l'âme humaine: « le don divin de vie n'est pas uniquement un don de vie physique mais spirituel: dans les Proverbes la vie intellectuelle et morale est assurée par l'*arbre de vie* qu'est la sagesse, ou le "fruit de la justice", le "désir satisfait", la "*parole agissante*"¹⁸⁶. » Si nous percevons le décor champêtre de Pavlovsk à travers les paysages édeniques et romantiques de la vallée de l'Uri (Suisse) où Mychkine traitait son épilepsie, il devient possible de voir en Pavlovsk le lieu du renouveau, retour à l'âge d'or dépeint par Ovide, un décor évoquant subtilement le paradis terrestre, où l'arbre de vie devait assurer à l'homme l'immortalité: « Désormais qu'il n'étende pas la main pour cueillir aussi de l'arbre de vie afin d'en manger et de vivre à jamais¹⁸⁷. » Telle est la sentence divine devant l'insubordination de ses deux créatures, Ève et Adam. La symbolique entourant l'arbre de vie alimente discrètement la

¹⁸⁴ Liza Knapp, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁶ Gérard André-Marie, *op. cit.*, p. 97. Les italiques ne sont pas dans la citation.

¹⁸⁷ *Idem.*

problématique de la mort dans *L'Idiot*. L'invite « miséricordieuse » de Mychkine, à « cueillir aussi de l'arbre de vie », participe du contexte ironique et tragique du discours que lira l'adolescent phthisique, puisque Mychkine l'appelle à se prononcer violemment sur la Nature qui le condamne à mourir: « s'il y a un Dieu, qu'ai-je fait qui puisse m'interdire la vie, à moi, qui vient tout juste de naître? Quel Dieu cruel voudrait me punir pour le péché de mes ancêtres? », énonce-t-il en d'autres mots (voir fig. 5.2 en annexe). Rappelons l'intention véritable d'Hippolyte lorsqu'il accepte de quitter ses quatre murs: déverser son fiel, contaminer son auditoire par sa propre corruption et paradoxalement, recevoir la profonde compassion des « vivants. » Le contexte de ces paroles nous amène à relever le parallèle qui lie Mychkine à Hippolyte, puisque Dostoïevski met en relief chacun de ces deux discours antithétiques – dont la fonction esthétique est d'annuler l'autre, de l'absorber – à l'aide du même procédé de contraste. Le contraste entre la parole d'Hippolyte en avant-plan, qui remet en question l'existence de Dieu dans un contexte naturel, est en corrélation directe avec la parole de Mychkine, affirmant l'existence de Dieu à l'intérieur d'un contexte social: ce sont deux pôles qui doivent inéluctablement se confronter. D'ailleurs, la parole d'Hippolyte constitue l'une des causes majeures du déclin de la parole réconciliatrice, en raison de la tourmente qu'elle introduit dans l'esprit de Mychkine, qui s'*identifie* nécessairement – étant lui-même malade – avec le malheur de l'adolescent.

De toute évidence, Hippolyte et Mychkine ne partagent pas la même vision de la nature. Le prince invite l'adolescent à bénéficier d'une atmosphère pure et calme – qui pourrait favoriser sa convalescence ou du moins apaiser son esprit – plutôt que de se claquemurer dans l'étroitesse d'une chambre/cercueil de Pétersbourg. Le fait que la fenêtre de cette chambre, donnant sur un pan de la maison avoisinante, paraisse murée, indique symboliquement que le couvercle du cercueil s'est refermé sur Hippolyte. La seule « ouverture » possible pour ce jeune mourant, soit la croyance en l'immortalité de l'âme, est *condamnée*. De peur de perdre davantage, de souffrir, Hippolyte choisit un nihilisme qu'il ne peut assumer jusqu'au bout: sa tentative de suicide réaffirme la vie qui le fuit, exprime son ultime dégoût pour sa mort imminente. Isolé dans sa chambre/cercueil/corps, l'adolescent mure son regard dans l'idée que la vie prend fin lorsque le corps cesse de fonctionner: tel est l'effet définitif du regard chosifiant. Cette métaphore, parmi les plus belles du roman,

suggère l'idée qu'un tel enfermement ne serait qu'une illusion, puisque la mort physique n'implique pas la mort de l'âme: « je me suis dit que, même en prison, on peut trouver une vie immense¹⁸⁸ », affirme Mychkine. Par son invitation à Pavlovsk, l'épileptique exhorte le jeune phthisique à abandonner la solitude de son corps malade, laquelle empêche l'âme de recevoir l'amour d'autrui, à délester son âme d'un poids qui devrait être partagé dans la compassion salvatrice de la communauté pétersbourgeoise.

3.1.5 L'image maîtresse: *memento mori!*

Cette métaphore du corps mortifiant ne s'arrête pas là, car un parallélisme relie étroitement la demeure de Rogojine et la chambre d'Hippolyte. Les deux cercueils qu'elles représentent renferment la même idée: « Le Christ mort¹⁸⁹ », tableau de Holbein le Jeune (voir fig. 4 en annexe), aura sur Mychkine le même effet que la fenêtre murée sur Hippolyte. Le tableau exprime la mort du corps et de l'âme de Jésus, le seul être qui rend *possible* la résurrection. Dans *L'Idiot*, Dostoïevski a exagéré la morbidité du corps de Jésus que l'on retrouve néanmoins dans la peinture réelle: « sur le tableau, ce visage est déformé de coups, d'une manière horrible, c'est un visage bouffi, aux yeux bleus effrayants, bouffis, sanguinolents, les yeux ouverts, en train de loucher; les blancs des yeux énormes, brillent d'un genre d'éclat de mort, vitreux¹⁹⁰. » Le cadre du tableau tient lieu de planches constituant le cercueil; le corps meurtri est prisonnier du cadre de la représentation et du support matériel ou, symboliquement, de sa *corporalité*. Par un effet de mise-en-abyme qui évoque la Chute, car Mychkine est dans la demeure de Rogojine comme l'image du « Christ mort » est à l'intérieur de son *cadre*, la foi du prince *déclinera* après qu'il ait observé ce qu'il lui était implicitement interdit de voir: « mais ce tableau, il serait capable de vous faire perdre la foi!¹⁹¹ », lance-t-il avec effroi. Notons au passage que cette vision « antéchristique » rappelle

¹⁸⁸ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸⁹ Hans Holbein le Jeune (1497/98-1543), « Le Christ Mort », 1521, Huile sur panneau - 30,5 x 200 cm, Bâle, Kunstmuseum.

¹⁹⁰ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 362.

le cauchemar d'Hippolyte, au cours duquel le spectre de Rogojine pénètre dans sa chambre et voile de sa tête l'icône du Christ qu'éclaire une veilleuse¹⁹².

L'expérience esthétique de Mychkine s'effectue sous le signe de la dérélition: l'homme absolument beau est irrésistiblement attiré, séduit, possédé par le pôle du néant. Les forces cosmogoniques entrent dans un contact qui préfigure la « fusion » finale de Mychkine et de Rogojine: le « Verbe » génésiaque, qui confère un ordre et une substance aux êtres, se mesure à l'action corrosive du chaos. L'appréciation du prince n'est pas l'expression d'un goût, mais une joute métaphysique qui a pour enjeu l'avenir éthico-esthétique de l'orthodoxie, soit la beauté du Christ et l'amour du prochain. Cependant, si la représentation du « Christ mort » menace la foi de Mychkine, comment celui-ci peut-il la combattre? Où *est*, dans le roman, cet « amour du prochain » qui saurait redorer à ses yeux l'idée qu'il se fait de Jésus? Mychkine n'est pas aimé, lui-même, par la communauté. Il n'est pas considéré comme l'« homme absolument beau », pas plus que Jésus n'est représenté comme le Fils de Dieu ou le Sauveur, dans la peinture de Holbein le Jeune. Sous cet angle, un parallèle devient évident: l'image de l'« idiot » est à Mychkine ce que celle du « Christ mort » est à Jésus. Par un jeu de miroir mystérieux, la vision de l'idéal orthodoxe profané *confirmera* l'énorme carence d'amour humain dont *souffre* Mychkine. Le tableau, tel un reflet de tout ce que Mychkine refoule en lui-même afin de croire en l'amour, *lui révélera le vide qu'il refuse de voir*. Ces ténèbres prendront sans cesse de l'ampleur, au point de le reconduire littéralement à l'idiotie, qui est *profanation du regard chosifiant*. La fin du roman se donne à lire, non pas comme la corruption de Mychkine, mais comme son retrait de la strate pragmatique, qu'il comprend de moins en moins, au fur et à mesure qu'il devient *aveugle* à la beauté du monde matériel. Le lecteur assiste au déclin de la sensibilité de Mychkine au caractère sacré de la vie. L'homme absolument beau ne peut se nourrir que de son propre amour pour l'humanité, il ne peut sublimer tout le vide qui l'entoure et qui, nécessairement, le traverse.

Avant d'être anéantie, la parole réconciliatrice peine à extraire une signification positive du regard chosifiant: quel sens donner au non-sens? La beauté *prodigue*, happée par un

¹⁹² *Ibid.*, p. 146.

mouvement souterrain, contemple la beauté *avide*. Le don de vie s'épuise à vouloir combler l'insondable gouffre du non-être, cette représentation du vide ontologique qui n'a pour toute « beauté » que celle, en creux, du diable: les yeux vitreux du Christ déchu qui « brillent d'un genre d'éclat de mort¹⁹³ ». Parce que la parole réconciliatrice existe grâce au *regard pénétrant* et qu'elle n'est effective qu'à condition de *percevoir* la beauté latente en toute chose, celle-ci se révèle impuissante à assurer la liturgie qui, jusqu'alors, transcendait tout ce sur quoi Mychkine posait son regard. Analogue au mur d'Hippolyte, le « Christ mort » représente dans le roman un obstacle principal à la transcendance. Parce que sa laideur n'offre aucune prise, le tableau contraint *son* observateur à ne voir l'existence humaine que par le truchement du regard chosifiant: « et c'est malgré nous qu'il [le tableau] nous transmet cela¹⁹⁴ », affirme Hippolyte. Sans même le savoir, l'invité qui pénètre à l'intérieur de la funeste demeure de Rogojine subit un maléfice: son regard même est violé, il ne voit désormais que *par* l'œil de l'athée, selon une perspective monologique qui s'empare sournoisement des valeurs qui conditionnent le regard: « ici, sans qu'on le veuille, il vous vient cette idée que, si la mort est tellement monstrueuse, et les loi de la nature tellement terribles, alors, comment les surmonter?¹⁹⁵ » (voir fig. 5.3 en annexe). Dans l'atmosphère dense et ténébreuse de la maison de Rogojine, l'espoir s'estompe à mesure qu'il perd de sa visibilité et de sa puissance de représentation.

Si, selon Didi-Huberman, « l'homme de la croyance *verra toujours quelque chose d'autre au-delà de ce qu'il voit*, lorsqu'il se trouve face à face avec une tombe¹⁹⁶ », nous pouvons dire, concernant Mychkine, que le croyant qui n'entrevoit *rien au-delà* de la peinture de Holbein ne peut conserver sa foi en la résurrection du Christ et en l'immortalité de l'âme. C'est devant l'incarnation ultime du profane que le prince frappe l'écueil. Didi-Huberman, dans son livre au nom révélateur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, nous aide à comprendre la force inertielle qui assaille le regard de Mychkine:

¹⁹³ *Ibid.*, p. 144.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1992, p. 25.

L'art chrétien aura donc produit les images innombrables de tombeaux fantastiquement *vidés de leurs corps* – et donc, en un sens, vidés de leur propre capacité *évidante* ou angoissante. Le modèle en reste, bien sûr, celui du Christ lui-même qui, par le simple fait (si l'on peut dire) qu'il déserte son tombeau, suscite et engage dans sa totalité le processus même de la croyance¹⁹⁷. (voir fig. 2 en annexe)

Dans la peinture de Holbein, la présence d'un Christ fait de matière organique réintroduit dans l'âme du croyant l'« angoisse » et la « capacité *évidante* » de la mort. Au moment où le vivant se projette par mimétisme dans l'image du cadavre, la mort « évide » et chosifie le vivant, subtilisant en lui toute illusion de pérennité: *memento mori* (souviens-toi que tu vas mourir)! Dans *Les Frères Karamazov*, une « profanation » similaire a lieu, perceptible par l'odeur putride que dégage le corps du starets Zossime, que tous croyaient incorruptible, à l'image de son âme pure et « immortelle ». La corporalité fait une fois de plus obstacle à la spiritualité. Ainsi, la chambre d'Hippolyte – qui lui-même a vu son espoir disparaître devant le tableau d'un Rogojine contaminateur – préfigure l'épreuve de Mychkine devant le *Christ mort*, épreuve qui annonce elle-même celle d'Aliocha, dans *Les Frères Karamazov*, devant le cadavre du starets Zossime.

3.1.6 Glossolalie et incommunicabilité

Dans cette atmosphère malsaine où se côtoient illusion, vanité et tragédie, l'interrogation implicite dans le roman – Mychkine ou l'« idiot »? – en évoque une autre: Saint-Pétersbourg est-elle une Babylone (l'enfer terrestre) ou un Cristal Palace (l'idéal positiviste)? C'est à l'aune d'une dialectique nature/ville, qui oppose le paradis et l'âge d'or ovidien à la corruption sociale de la Russie bureaucratique instaurée sous Nicolas 1^{er}, que Saint-Pétersbourg apparaît pleinement comme une figuration de la tour de Babel:

« Construisons une ville, avec une tour dont le sommet soit dans les cieux », ainsi l'humanité souhaite affirmer son « nom » et sa puissance qu'aucune autre désormais ne pourrait limiter... Pas même celle de leur Créateur (Gn 11,4-6). Yahvé interrompt la folle

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

entreprise: il brouille leur langage et les disperse ainsi dans la confusion. D'où le nom de tour de Babel (Gn 11,7-9): « porte de Dieu » ou « porte du Ciel » (Gn 28,12-17)¹⁹⁸.

L'épisode biblique de la tour de Babel fait ressortir un trait caractéristique de la parole de Mychkine – la *glossolalie* – en contraste flagrant avec l'*incommunicabilité* qu'entraîne la volonté d'autolâtrie¹⁹⁹, cet idéal païen de liberté. Si, dans le récit biblique, l'orgueil n'engendre qu'incompréhension et confusion, la parole réconciliatrice a pour effet contraire d'établir une communication sur la base ferme de l'humilité. Comme l'explique Wilbert Kreiss, « Le terme "glossolalie" est dérivé du grec "glôssa lalein" qui signifie "parler en langue[s]"²⁰⁰. » Le *Nouveau Testament* met en valeur la glossolalie du Christ, cette dimension de la parole sacrée sur laquelle repose notamment la doctrine charismatique: « [les apôtres] furent tous remplis du Saint-Esprit et se mirent à parler en d'autres langues, selon que l'Esprit leur donnait de s'exprimer²⁰¹. » Dans ce récit, l'auditoire était essentiellement composé de Juifs, venus des quatre coins de l'empire romain pour célébrer la Pentecôte. Après avoir entendu ce « parler en langues », ceux-ci se dirent les uns aux autres: « voici, ces gens qui parlent ne sont-ils pas tous Galiléens? Et comment les entendons-nous dans notre propre langue à chacun, dans notre langue maternelle?²⁰² » Dans son article, Kreiss pose le problème de la nature de la glossolalie dans la doctrine charismatique: le « parler en langues » est-il un langage humain (des langues que les apôtres n'avaient pas connues jusqu'à présent) ou est-il un langage sacré qui transcende les différences culturelles (demeurant toutefois incompréhensible pour ceux qui ne croient pas en Jésus)? Nous retiendrons de la glossolalie qu'elle a pour effet d'unir l'humanité dans un langage compréhensible pour tous ceux qui y sont réceptifs, selon une optique diamétralement opposée à celle de l'orgueil qui, dans l'épisode de la tour de Babel, provoque l'incommunicabilité. Il est essentiel de préciser que cette quête a-spirituelle, par laquelle l'individu *détrône* Dieu, ne saurait s'accomplir sans la mort de Dieu. Ivanov fait parler le Diable:

¹⁹⁸ Gérard André-Marie, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁹ Le *Dictionnaire de la Bible* utilise ce terme qui signifie: « culte ou adoration de soi-même », donc « autodivination » (*Ibid.*, p. 391).

²⁰⁰ Wilbert Kreiss, Le mouvement charismatique, Le parler en langues dans le Nouveau Testament et dans le mouvement charismatique, 3 janvier 2003, http://www.eglise.lutherienne.org/bibliotheque/doctrine/charismatique/Char_3.htm).

²⁰¹ *La Bible, op. cit.*, Ac 2.4.

²⁰² *Idem.*

Puisque l'humanité reniera Dieu unanimement – l'homme sera exalté par un esprit d'orgueil divin, titanique, et on verra surgir l'Hommedieu (...), [déterminé à] corrompre, pulvériser la volonté la plus intime (...), y anéantir l'image et la ressemblance de Dieu et mettre à mort l'esprit de l'homme.²⁰³

Si la glossolalie consiste en la faculté, inhérente à la parole réconciliatrice de Mychkine, de transcender la différence afin de livrer un message, qui est dans son essence un « don divin de vie », l'incommunicabilité qu'entraîne l'autolâtrie amplement représentée dans *L'Idiot* est le signe d'une atteinte à l'existence de Dieu, de sa mort imminente ou même de sa mort actuelle.

3.1.7 Aglaïa et Nastassia: « cause » et effet du « Mal »

C'est donc au cœur de ce monde désabusé – où l'amour-parole est surconditionné, terrifié par autrui, contenu et réprimé en soi – que parvient à s'incruster Mychkine, dès les premières pages de *L'Idiot*. Mais comment le prince a-t-il pu accéder à cet univers? Afin de réaliser la quête qui lui est destinée, Mychkine devra effectivement faire l'impossible, c'est-à-dire pénétrer au cœur d'une forme du « Mal », pour y réveiller les dernières réminiscences du Dieu perdu. Il existe deux idéaux féminins dans *L'Idiot*, aussi inaccessibles l'un que l'autre, tous deux prenant l'aspect d'une allégorie: la première, Aglaïa Epantchine, incarne la *cause indirecte* du « Mal » et la seconde, Nastassia Fillipovna, l'*effet direct* du « Mal ». À ce sujet, notons que la plupart des critiques ont été réceptifs à la signification étymologique du nom « Aglaïa », soit « radiance » en grec. Pourtant, aucun d'eux n'a su – à notre connaissance – donner un sens approprié à cette racine, puisqu'ils s'attardent tous à l'*apparence* de cette femme, à cette « beauté radieuse » qui nous est extrêmement suspecte et ce, depuis le début du roman. Contrairement à cette lecture, qui ne tient pas compte de la désobligeance²⁰⁴ semi-

²⁰³ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁴ Après avoir fait l'éloge de Mychkine, Aglaïa, indignée qu'on se moque d'elle, retourne sa veste comme si elle révélait le jeu qu'elle avait jusqu'alors gardé secrètement: « pour rien au monde je vous épouserai, peut-on se marier avec quelqu'un d'aussi ridicule que vous? Mais regardez-vous dans la

consciente et des critiques destructives d'Aglaïa, la *radiance* sera pour nous synonyme de « Lumières », donc de tout ce qui est relatif au thème de la raison dans *L'Idiot*: un entendement épuré de la sensibilité propre à l'« intelligence principale », captif de l'état de choses et rejetant toute métaphysique. La brusquerie d'Aglaïa, en opposition à l'esprit habile de Mychkine, trahit toujours une incompréhension fondamentale de l'Événement. Les liens qu'elle établit entre les faits sont toujours superficiels et insuffisants, son arrogance souligne son incapacité à sonder la profondeur du réel. Ironiquement, la « radiance » d'Aglaïa est un halo qui marque l'ignorance du divin. Néanmoins, elle représente ce que pouvait offrir de mieux les nobles Epantchine à Mychkine, soit un idéal « babélien », une perspective illusoire, un trompe-l'œil que Dostoïevski trahit dès le commencement de *L'Idiot*:

Peut-être un amour quelque peu aveugle ou l'amitié trop brûlante des deux autres sœurs exagéraient-ils la chose, mais le destin d'Aglaïa se dessinait entre elles, de la façon la plus sincère, non seulement comme un destin mais comme l'idéal possible du paradis terrestre. Le futur mari d'Aglaïa devait détenir toutes les perfections et tous les triomphes, sans même parler de la fortune²⁰⁵.

À travers le scepticisme du narrateur – qui n'est jamais assumé tout à fait – Dostoïevski invite le lecteur à s'interroger sur la contingence de l'idéalisation (l'idolâtrie), en faisant ressortir de manière évidente le perspectivisme propre au regard des aînées. Les mots « peut-être », « aveugle », « trop », « exagéraient », « entre elles », « sincère » pointent discrètement la fabulation qui fait de la benjamine « l'idéal possible du paradis terrestre », le dernier espoir d'une noblesse décadente. Telle est Aglaïa: une figure éclairée avec tant d'artifice que sa beauté évoque la lumière naturelle du soleil. Mais, semblable en cela à la « radiance » lunaire, la jeune femme n'émet pas la lumière qu'on croit voir en elle; sa beauté parfaite n'est qu'un mur blanc sur lequel sont projetées les ambitions des Epantchine.

Au grand dam de la communauté, Mychkine préférera la « résurrection » (racine étymologique de « Nastassia ») possible à l'ostentation, puisqu'il choisit finalement la figure

glace. » Aglaïa réitérera d'ailleurs ces insultes: « d'une inculture crasse, pitoyable. Qu'est-ce que vous avez donc après ça? Comment puis-je vous respecter, après ça? » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 39, 66, 320.).

²⁰⁵ *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 75, 76.

de la nuit: cette reine damnée qui trouve asile dans la profondeur, l'invisible, l'inconscient et le chaos. Spécifions que ce n'est que parce que les Epantchine rêvent d'être admis au sein des aristocrates, représentés dans *L'Idiot* par l'abuseur Totski, que nous attribuons indirectement à l'idéal qu'incarne Aglaïa, la culpabilité de Totski à l'endroit de Nastassia. Autrement dit, l'opposition entre Nastassia et Aglaïa repose sur un fondement des plus implicites: en tant qu'idéal de la noblesse – l'espoir de parvenir et les valeurs que cela implique – Aglaïa endosse partiellement, dans la logique du récit, la responsabilité d'un crime qu'« autorise » ou *que n'a pas reconnu et condamné* l'idéologie qu'elle incarne, crime qu'elle aurait cautionné d'autant plus en se mariant avec Totski. Ainsi, contrairement à l'angélisme que suggère l'onomastique, la « radiance » du nom d'Aglaïa, la jeune femme est « symboliquement coupable » d'un acte qu'elle n'a jamais commis vis-à-vis Nastassia. Telle est la logique que semble percevoir Dostoïevski à travers le développement des idéologies d'une société: chacune, à sa manière, hérite et perpétue une forme ou une autre de ce qui fut, au commencement de l'humanité, le péché originel. Plutôt que de déresponsabiliser les nouvelles générations, l'auteur impute la Faute à tous, sans exception: « chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout²⁰⁶. »

L'antagonisme de la relation Aglaïa/Nastassia n'est donc pas seulement attribuable à la dialectique entre deux types de beauté, soit celle de la Madone et celle de Sodome. La rivalité entre les deux femmes met plutôt en valeur ce que nous appelons la *cause indirecte* et l'*effet direct* du « Mal », pour lequel chacune d'elles est littéralement innocente, si nous ne tenons pas compte de la dimension symbolique du texte. Le fait qu'Aglaïa ne soit pas complètement dupe de sa propre condition met en lumière sa « responsabilité symbolique » à l'égard de Nastassia. La jeune femme a bel et bien conscience que son enfance autarcique constitue la cause de son idéalisme infantile et de son impuissance à s'affranchir d'une condition sociale dans laquelle elle est inscrite *malgré elle*. D'où sa rébellion *fictive*, qui n'est effectivement que l'attente passive d'un chevalier (don Quichotte!²⁰⁷) qui saurait la délivrer de son oisiveté,

²⁰⁶ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 394.

²⁰⁷ Que Aglaïa ne perçoive pas l'ironie dans le fait d'idéaliser don Quichotte pointe son incapacité à concevoir le caractère illusoire de ses propres idéaux.

d'où sa fuite au bras d'un Polonais, escroc et catholique, à la toute fin du roman²⁰⁸. L'idéalisme d'Aglaïa, cristallisé de façon ironique dans l'image de don Quichotte, ressort davantage le lien que nous établissons entre l'univers des Epanchine et la tour d'illusion (Babel). L'innocence d'Aglaïa renvoie directement à l'héritage de sa condition noble: elle est coupable malgré elle des effets qu'entraînent les idéaux de sa classe sociale. Cette « culpabilité innocente » fait en sorte que Mychkine, tout comme le lecteur, est en mesure de passer outre sa désobligeance. Dans le contexte de *L'Idiot*, l'innocence du persécuteur (l'ignorance d'Aglaïa) et de la victime (la prodigieuse beauté de Nastassia) est la condition *sine qua non* d'une victoire possible sur le « Mal ».

La demeure des Epanchine représente, en raison du statut et des ambitions de la famille, ce rationalisme athée qui *ne croit qu'en ce qu'il voit*: le regard chosifiant ne se hasarde que rarement au-delà de cet univers hermétique de la surface, du visible, du conscient et de l'ordre. Une certaine « gradation des regards », en fonction de l'autorité hiérarchique, est perceptible dès le commencement. En ordre, Mychkine rencontre le regard du laquais (obéissance aux ordres, discrimination), suivent ensuite ceux de Gania et du général (cupidité), des deux aînées (désœuvrement et insipidité), de Lizaveta (versatilité morale) et finalement, d'Aglaïa (infatuation pour un idéal ridicule: don Quichotte). Soulignons que les obstacles, mis entre parenthèses, reposent sur des intérêts qui déterminent la nature du regard porté sur Mychkine. Par exemple, Gania ne voit en lui qu'un être aussi sournois que lui-même; pour le général Epanchine, la rencontre du prince lui permet d'éviter la colère de sa femme, etc. Il semble que l'homme le plus désintéressé ne peut être vu pour ce qu'il est, tant que l'« observateur » ne s'est pas affranchi lui-même de son rapport intéressé à autrui. Chacun de ces regards symbolise un seuil à traverser et *retraverser sans fin*, comme s'il fallait rappeler à l'homme – avec cette compassion douloureuse qu'inspire l'œil vacant d'un amnésique – sa propre nature évanouie en lui-même, cette part de l'autre en soi ou cette part de soi en l'autre, qui n'est pas plus un moyen qu'une chose, mais un organe vital de l'Être collectif, condamné à rester intangible aux yeux de ceux qui l'ont oublié, abîmé. Malgré les résistances qui s'opposent à Mychkine, celui-ci réussit néanmoins à pénétrer dans le domaine

²⁰⁸ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 471.

du matérialisme, jusqu'au moment critique où deux perspectives absolument incompatibles se croisent en Mychkine: la *cause* et l'*effet* du « Mal », deux occasions de renverser le « Mal ». Si le prince parvient à transcender le regard, c'est en vertu de l'irrésistible séduction que sa parole opère de l'intérieur, en ce lieu intime où les valeurs déterminent le regard. Mais quelle est la signification de cette progression au cœur du « Mal »?

3.2 *Amour et carence*

3.2.1 Une mémoire du Verbe

Afin d'équilibrer le jugement répandu parmi les critiques de l'« échec de Mychkine », nous proposons l'idée de l'échec possible d'une communauté à s'éveiller à la parole de ce dernier. Par rapport à la traversée de Mychkine dans cet univers de regards, nous soutenons qu'au-delà de l'état de choses (la surface visible du monde: l'« image »), un potentiel demande à être actualisé, celui du Verbe génésiaque, spécifique à l'individu (l'événement) et inscrit au cœur de l'humanité (l'Événement). La parole réconciliatrice n'appartient donc pas proprement à Mychkine, puisqu'elle somnole en chacun des personnages. Dostoïevski révèle dans *L'Adolescent* un pan important de sa poétique, où il est question d'une idée très similaire à celle de la parole réconciliatrice: la « pensée essentielle ». L'auteur explicite dans le texte comment s'articulent les notions d'intériorité et d'extériorité en relation avec l'équivalence aristotélicienne du Beau et du Bien. Notons que, dans ce passage, le mot « original » prend la valeur de l'unité éthico-esthétique Beau/Bien. L'homme ne correspond à sa beauté, à son être de plénitude – à son amour – que s'il adhère à l'humanité profonde enracinée en lui:

Les photographies sont très rarement ressemblantes, et cela se comprend: l'original, c'est-à-dire chacun de nous, est si rarement semblable à lui-même. Il n'y a que de rares instants où le visage reflète le trait essentiel de l'homme, sa pensée la plus

caractéristique. L'artiste étudie le visage et devine cette pensée essentielle, même si, au moment où il peint, elle n'est pas marquée sur le visage²⁰⁹.

Parce que l'auteur invoque l'idée d'une « pensée essentielle », nous devons considérer l'image photographique en rapport à la dimension visuellement perceptible du « réalisme supérieur »: la corporéité de l'homme et la tangibilité du monde. La photographie est donc une occasion pour l'auteur de critiquer autrement le pouvoir chosifiant du regard, ce faux réalisme qui ne capte pas la « pensée essentielle ». L'image, synonyme d'extériorité, n'est donc qu'un pâle souvenir du Beau/Bien antérieur et intérieur, une détérioration du Verbe originel, une mauvaise réplique de l'« original ». La beauté de l'« original », visuellement imperceptible, est immatérielle: voilà qui explique notamment pourquoi Dostoïevski a doté l'« homme absolument beau » (Mychkine) d'une apparence et d'une santé peu enviable: « je sais que je ne suis pas très beau...²¹⁰ », confie-t-il. Que cette « pensée essentielle » ait été reniée intérieurement ou brimée extérieurement par l'homme, l'écrivain prend sur lui de la restituer en dignité et ce, même chez les plus corrompus²¹¹: « même les forçats, il faut les montrer comme des hommes, si vous êtes un artiste²¹². » Dans cette même perspective, Mychkine est le seul être du roman qui ait pour but d'exaucer la « Parole », de redonner le souffle à ceux qui souffrent en solitude, de rappeler enfin qu'une société qui ignore les marginaux est une société condamnée à l'ignorance.

D'ailleurs, tout porte à croire que Mychkine a pleinement conscience du « souffle de vie » qui l'anime, tant il a la force de s'émerveiller devant l'existence, comme seul sait le faire l'enfant qui se meut dans la potentialité d'un monde infini, dans « l'immensité de ce qui est, cette immensité inintelligible – inintelligible du point de vue de l'intelligence expliquant chaque chose par l'acte, les causes ou le but visé²¹³. » Murrav met en relief l'intention à demi dissimulée de Mychkine, ainsi que son art de jouer avec les conditions ordinaires (ou « matérielles ») de la parole – la durée parfois excessive du discours, l'impudeur des

²⁰⁹ *Id.*, *L'Adolescent*, France (Mayenne), Éd. Gallimard, Coll. « Pléiade », 1956, p. 499.

²¹⁰ *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 122.

²¹¹ Si Mychkine parvient à pardonner ceux qui sont à l'origine du « Mal », il ne voue sa profonde compassion qu'aux victimes.

²¹² Michel Cadot, *op. cit.*, p. 232.

²¹³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 259.

confidences, la violence des tableaux, etc. – comme s’il voulait, d’emblée, confronter son auditoire et faire éclater toute restriction conventionnelle qui contraindrait sa parole:

Mychkine at the Epantchine’s: several extraordinary impressions and scenes, postepileptic lethargy and the donkey, death condemnation, painting of an execution, Swiss peasant Marie seduced and abandoned, the description of the face of each of the Epantchine. Mychkine concludes by saying that it was not from simplicity that he spoke so openly, that perhaps he had his own reasons²¹⁴.

Ce mystérieux aveu, d’une parole intentionnée, a pour effet d’intriguer les auditrices, de les amener à s’investir dans une remise en question, au cours de laquelle elles devront baisser leurs gardes pour renouer avec ce qu’elles ne sont plus. Parce que Mychkine personnifie en quelque sorte la « mémoire du Verbe », en ne se donnant qu’à la condition qu’il y ait retour aux origines (victoire sur l’amnésie collective, la mort de l’âme et la Chute adamique), il est en mesure d’engendrer d’éphémères éveils spirituels chez quelques individus, ainsi que divers conflits dans cette société qui paraît souffrir d’amnésie. Ce n’est qu’à la condition qu’il y ait victoire sur une telle amnésie collective que le regard chosifiant perd de son efficacité, car en s’inscrivant dans l’expérience du passé de la tradition orthodoxe, la conscience est à même d’investir le *vu*, de le réconcilier avec l’homme: le présent de l’athéisme n’a pas de valeurs à conférer aux choses, car son réalisme interdit toute vision anthropomorphe de la Nature. D’un point de vue scientifique, elle ignore l’éthique de l’homme et lui est objectivement indifférente.

Que la parole de Mychkine soit en porte-à-faux par rapport à la hiérarchie humaine, puisque la parole s’appuie sur une réalité non pas matérielle mais spirituelle, il survivra toujours, tout au long du roman, une certaine admiration de la part des protagonistes pour celui qui sait percevoir le bien en chacun, celui qui parvient à rendre audible la voix étouffée de chacun, cet homme qui connaît les conditions (réceptivité, empathie, sincérité, absence de jugement, etc.) favorables à la communication, celles qui permettent le passage de l’image à la parole. Lui seul, enfin, est en mesure de restituer la profondeur ontologique du langage, ce

²¹⁴ Harriet Murav, *op. cit.*, p. 92.

Verbe « altéré²¹⁵ » à partir du moment précis où l'homme fut soumis – par sa « Faute » – à sa condition de mortel: « bien qu'on voit en lui un imbécile au cœur pur, personne ne le traite d'extravagant ou de songe-creux, ne prêche aucune idéologie, flair spontané pour comprendre les relations humaines (passions, besoins, calculs)²¹⁶. » Cette faculté de faire parler l'*être* toujours vierge qui pourrait s'éveiller en chacun – à la condition que l'homme se rappelle à l'enfance et ait foi en sa beauté initiale – sera reconnue dans une certaine mesure et ce, malgré le fait qu'elle s'oppose diamétralement à l'idée qui consiste à croire que l'homme *est* l'image qu'il projette. À cet égard, nous pensons que le titre du roman (*L'Idiot*) dénonce en quelque sorte la facilité avec laquelle le regard chosifiant de la communauté prétend définir l'être de Mychkine. Nous pouvons d'ailleurs attribuer au regard chosifiant la même étroitesse que celle que l'on reconnaît aujourd'hui vis-à-vis la physiognomonie ou morphopsychologie qui, au dix-neuvième siècle, avait la prétention scientifique de réduire la psychologie humaine à ses manifestations physiques. Le titre du roman pose indirectement cette question au lecteur: comment se fait-il que l'image insultante de l'« idiot » persiste dans le regard des autres protagonistes, même après la connaissance *amicale* d'un Mychkine qui, de toute évidence, témoigne d'une *intelligence* hors du commun? Tout porte à croire que l'absence de reconnaissance de la part de la communauté pétersbourgeoise est le symptôme de ce que nous appelons, l'« amnésie du Verbe »: les protagonistes ne font que donner l'impression d'adhérer temporairement à la parole réconciliatrice. La communauté semble destinée à dévoyer la parole réconciliatrice, de la même manière que les ambitions orgueilleuses, à la base de la construction de la tour de Babel, ont entraîné la division de la langue unique en une multitude. En ce point, le tragique confine à l'absurde: peut-on exiger d'un amnésique qu'il se souvienne du passé?

²¹⁵ Nous employons le mot « altéré » dans le sens de « fait autre ».

²¹⁶ Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 108.

3.2.2 Le « mourir à soi-même²¹⁷ » et la vie divine

Nulle part ailleurs que dans *L'Érotisme* de Bataille, avons-nous trouvé une conception du sacré aussi proche de *L'Idiot*. Celle-ci ne se limite pas seulement à l'*interdit* (soit le « Bien », qui interdit le « Mal »): la transgression elle-même participe du sacré. Autrement dit, il n'y a pas de sacré sans sacrilège. Avant d'aborder la question de la transgression, tentons de saisir les fondements et exigences de l'*interdit* bataillien, en partie inspiré de Tesson, un père de l'Église catholique. Prêtons une attention particulière à la signification du mot « mort » dans les écrits de Bataille, puisque cette « mort » – qui est celle de l'orgueil – engendre la vie:

Selon les termes du P. Tesson, la *vie divine* exige que *meure* celui qui veut la trouver. Mais personne ne songe à une mort qui serait passivement absence de vie. Mourir peut assumer le sens actif d'une conduite où sont négligées ces prudences que commande en nous la peur de la mort. [...] Chaque homme, en fait, prolonge à travers sa vie l'effet de son attachement à lui-même. Il est incessamment tenu à l'action en vue d'un résultat valable sur le plan de la durée de l'être personnel. Dans la mesure où il s'abandonne à l'asservissement du temps présent au futur, il est la personne pleine de soi, orgueilleuse et médiocre, que l'égoïsme éloigne de la vie que le P. Tesson nomme *divine*, et qu'il est possible, plus vaguement, de nommer *sacrée*²¹⁸.

Cette volonté d'étouffer l'orgueil en soi, qui donne accès à la « vie divine », est palpable dès les premières pages du *Roman préparatoire*: « il [l'Idiot] s'offusque des Généraux [les parents Epantchine] et de Héro [Nastassia] – pas des buts de carrière, pas de l'amour pour Héro mais du sentiment de combativité²¹⁹. » Nous relevons ce trait de caractère qui, à ce stade d'élaboration du personnage, constitue la première occurrence de ce qui deviendra l'esprit pacifiste de Mychkine. Cette phrase révèle la tension progressive que traduisent les premières ébauches du personnage: l'« idiot », au début du *Roman préparatoire*, nous est présenté comme un homme à l'orgueil démesuré; ce n'est que graduellement, dans les tout derniers plans, que l'« idiot » entre réellement en conflit avec son orgueil, pour le surmonter

²¹⁷ Ce concept de Bataille n'a rien à voir avec le suicide, car le mourir à soi-même est sacrifice de soi pour autrui; il se veut un principe de vie, non un principe de mort (Georges Bataille, *op. cit.*, p. 258).

²¹⁸ *Ibid.*, p. 258. Si, selon Tesson, « pour vivre de la vie divine, il faut mourir », Bataille nous met en garde de ne pas confondre la mort de l'orgueil et la mortalité physique, conséquente au péché originel, car la mort à soi-même vise précisément à abolir la mortalité (*Ibid.*, p. 261).

²¹⁹ Dostoïevski, *L'Idiot: Roman préparatoire*, *op. cit.*, p. 67.

parfois. Ce crescendo du « mourir à soi-même » deviendra pour Dostoïevski la ligne directrice du *Roman préparatoire*, ligne qui se prolongera et s'épanouira dans l'abnégation de Mychkine dans *L'Idiot*. Derrière le « mourir à soi-même » ou l'« anéantissement » du désir, dont l'exercice spirituel vise à éradiquer la potentialité destructrice de celui qui s'y adonne, se dissimule le trait christique par excellence, c'est-à-dire la violence retournée contre soi, la prise en charge des péchés de l'humanité à travers l'acte symbolique du sacrifice.

3.2.3 Le salaire de l'amour

Plusieurs critiques se sont déjà attardés à savoir si Mychkine est véritablement un personnage sans amour-propre. Ceux qui répondent par l'affirmative évoquent fréquemment la scène initiale du train, passage qui ne saurait être plus éloquent:

Rogojine est frappé de voir le prince répondre sans aucune gêne à ses questions insolentes, et ne manifester aucun sentiment d'humeur devant son attitude condescendante. De fait, le comportement du prince ne marque ni vanité ni égoïsme, comme s'il était dénué de l'amour-propre qui génère pareils sentiments²²⁰.

Selon nous, cette question centrale, essentielle à la compréhension du personnage, est aussi litigieuse qu'elle génère une pluralité d'interprétations. Sans vouloir diminuer la portée de l'énigme, nous croyons que le principe d'ego est absent *autant que possible* du personnage. Peut-être est-il bien de rappeler que Mychkine fut élaboré par Dostoïevski d'après le modèle d'origine de l'« homme absolument beau ». Si l'absolue beauté de Mychkine réside dans sa parfaite humilité, il n'en demeure pas moins un homme, donc un être limité. La « dame de peu de foi », dans les *Frères Karamazov*, nous aide à saisir la nature des limitations de Mychkine et de l'homme en général:

Figurez-vous, j'ai déjà décidé avec un frisson: « S'il y a quelque chose qui puisse refroidir sur-le-champ mon amour "agissant" pour l'humanité, c'est uniquement

²²⁰ Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, op. cit., p. 437, 438.

l'ingratitude. » En un mot, je travaille pour un salaire, je l'exige immédiat, sous forme d'éloges et d'amour en échange du mien. Autrement, je ne puis aimer personne²²¹.

Tandis que les thématiques de la reconnaissance et de l'ingratitude parcourent implicitement toute les facettes de *L'Idiot*, ce n'est que dans son dernier roman que Dostoïevski énoncera explicitement ce que nous pourrions appeler une « économie » de l'amour, cette nécessité qu'éprouve la « dame de peu de foi » de « s'enrichir » de l'amour qu'elle investit en l'autre. À l'amour inconditionnel de Dieu s'oppose ici l'humaine ingratitude: la reconnaissance est le salaire d'un amour humain. Voici le paradoxe que vit Mychkine: sa foi en l'humanité exige, sur le plan humain, d'être alimentée par l'amour d'autrui afin que sa parole conserve son caractère « agissant » ou réconciliateur, et, sur le plan divin, cette même foi le pousse à refuser le « salaire » de l'amour, à transcender les carences affectives. Cet ultime don de soi fait écho aux lignes qu'écrivit l'auteur devant le cercueil de sa première femme, notes que nous citons à nouveau pour leur importance: « Reverrai-je Macha? Aimer un être humain *comme soi-même*, selon le précepte du Christ, est impossible. La loi de la personnalité nous lie sur terre, le *moi* fait obstacle. Seul le Christ l'a pu, mais le Christ a été, de toute éternité, l'idéal vers lequel tend, vers lequel doit tendre l'homme [...]»²²². » Ainsi, il n'y aurait eu que le Fils de Dieu pour aimer divinement, sans « condition » terrestre. Une telle conclusion ne peut être que tragique, provenant de la plume d'un orthodoxe. Peut-on se prémunir contre l'ingratitude? Est-ce folie d'exiger de l'orgueil qu'il cesse sa production massive d'ingratitude?

3.2.4 Verbe ou « Silence » de Dieu?

L'homme est-il seul à affliger Mychkine de son ingratitude? Peut-être y aurait-il lieu d'aborder sous cet angle l'échec du personnage. S'il est vraisemblable que le manque de reconnaissance, de la part de la communauté de personnages, soit responsable de l'échec de Mychkine à ressusciter Nastassia (symboliquement tuée par la société), rien n'empêche de

²²¹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 101.

²²² *Id.*, *Correspondance*, vol. I, *op. cit.*, p. 127.

penser que *L'Idiot* illustre aussi un manque de reconnaissance de Dieu à l'égard du dévouement de son « messager ». Bien que Dostoïevski ait réussi à créer le personnage qui sut, par sa parole, faire momentanément contrepoids à ce monde incrédule, nous pensons que l'absence de signes divins jette une ombre sur Mychkine, surtout si nous convoquons l'un des deux attributs primordiaux de Dieu, soit l'*omniprésence*. Dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski donne de Dieu l'idée d'un point de fuite, d'un intangible qui ne peut être saisi que dans l'ultime désespoir:

Le starets Zossime, pourtant autorité morale suprême, ne se montre guère encourageant, affirmant évasivement que la seule conscience d'un échec peut en définitive équivaloir à un relatif succès: « L'amour agissant, lui, c'est du travail et une longue patience, c'est même une science pour certains. Mais je prévois qu'à l'instant même où vous verrez avec horreur que malgré tous vos efforts, non seulement vous ne vous êtes pas rapprochée du but, mais que vous semblez même vous en être éloignée, à cet instant même, je vous le prédis, vous atteindrez ce but et verrez clairement sur vous la force miraculeuse du Seigneur, du Seigneur qui ne cessait de vous aimer et vous conduisait mystérieusement²²³. »

L'Idiot donne l'impression que Dieu est partout absent, mis à part en Mychkine qui lui, sait le voir en tout, en tous et pour tous: une « a-perspective » contre une multitude de perspectives. Si nous posons en avant-plan, dans ce mémoire, la dialectique opposant la parole réconciliatrice et le regard chosifiant, nous insistons toutefois sur l'idée que cette joute ait pour arrière-plan le silence de Dieu. Toutefois, nous ne pouvons postuler un antagonisme entre ce silence et la parole de Mychkine, puisque celui-ci pourrait être un messager de Dieu, celui qui parle pour lui, à sa place et en son nom. Spécifions un choix esthétique déterminant de l'écrivain, concernant la relation du personnage à son Dieu: Mychkine, à l'inverse du Christ et contre toute attente, ne s'adresse jamais directement au « Seigneur », sous la forme d'un monologue intérieur rappelant, par exemple, celui de Jésus au mont des Oliviers. Ce choix a pour effet d'amplifier l'écart entre Mychkine et Dieu, puisque la prière du Christ évoque une représentation du divin qui est absente du roman. Si la tragédie de Mychkine s'apparente à la Passion du Christ, le silence du « Père » nous apparaît beaucoup plus

²²³ Louis Allain, *Dostoïevski et l'Autre*, Paris, Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves Tome 70, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 49. Dans cette citation, Allain introduit un passage des *Frères Karamazov* (Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p.103).

imposant dans *L'Idiot*, en raison des défaillances et des points de vues moralement inconstants de la narration. Le silence de Dieu peut signifier tant son inexistence, que l'incapacité humaine à ouvrir son cœur à l'amour, cette réalité divine impénétrable par la raison. Ce qui semble le triomphe de l'athéisme sur la transcendance pourrait s'avérer l'échec de l'humain en tant qu'être, l'homme ne voulant pas « être. »

CHAPITRE IV

MÉMOIRE DU VERBE ET AMNÉSIE COLLECTIVE

4.1 *Image et suspension*

4.1.1 La *kénôse* de Mychkine

À la section 5.8, nous avons traité du pouvoir que possède Mychkine de traverser le mur des regards, faculté inconnue des autres protagonistes, en particulier de ceux qui souffrent le plus du regard chosifiant, soit Nastassia et Hippolyte, ces personnages qui accusent respectivement la société et la Nature pour la condamnation dont ils sont l'objet. Nous désirons à présent nuancer cette idée qui n'est vraie que dans le présent du texte, car si Mychkine réussit effectivement à « transcender » le regard, le regard ne cesse jamais réellement de chosifier la parole dans une image. Ironiquement, c'est en Lizaveta Prokofievna – le personnage qui s'éprend le plus de Mychkine dans la famille Epantchine, la seule sachant reconnaître l'« intelligence principale » – que le retour du refoulé est patent²²⁴. Toute frustration relative à l'image du prince, affect qui aurait été repoussé par le charme de la parole réconciliatrice est, chez Lizaveta, à la limite de ressurgir au moment précis où Mychkine commet une infraction à l'étiquette. La femme se voit brutalement reconquise par son propre orgueil, se reprochant aussitôt de s'être abaissée à respecter un « *idiot* ». Sans crier gare, elle prend le parti de travestir l'humilité en humiliation et l'humble en humilié.

²²⁴ La versatilité de la générale – qui considère Mychkine comme « un ami de la maison » et même « comme son propre fils », tandis que son comportement traduit souvent le contraire de sa parole – fait d'elle un ennemi redoutable, car il n'y a pas d'insulte plus dégradante que celle d'un(e) ami(e). Pour cette raison, nous considérons Lizaveta comme l'un des pivots qui facilitent la volte-face finale du narrateur (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 177).

Cette logique *souterraine* a pour effet pervers de transformer celui qui inspire l'humilité en l'auteur de l'humiliation.

Chez Dostoïevski, le témoin oculaire de l'humiliation semble souvent plus coupable encore que ceux qui sont à l'origine de l'« humiliation initiale », souvent liée à l'exclusion sociale. Le degré ultime de l'humiliation s'effectue toujours en présence de celui chez qui l'on *suppose*, à tort ou à raison, ce regard chosifiant qui cristallise l'homme dans sa frêle nudité. La logique de l'univers romanesque veut que le témoin oculaire de l'humiliation soit humilié à son tour, de manière à anéantir l'« ascendance » – fictive dans le cas de Mychkine, car il s'abstient de juger – du témoin sur l'humilié. Invariablement, l'humilié se voit hanté par ce regard qui pourrait, croit-on, fixer à jamais l'image indésirable et honteuse de soi: ainsi réclame-t-il vengeance de ce qui n'advient qu'en imagination. Aussi croyons-nous que l'humilié confond inconsciemment le témoin oculaire avec les auteurs de ses humiliations antérieures, puisqu'à ce stade, le sentiment de l'offense se charge de confondre tous les « autrui » en un jury imaginaire, siégeant dans une mémoire de l'humiliation, « lieu » depuis lequel règne le regard chosifiant sur la conscience sociale de l'individu. En conséquence de l'énoncé dostoïevskien « chacun de nous est coupable devant tous pour tous et pour tout²²⁵ », il nous apparaît évident que lorsqu'un personnage éprouve les sommets de la honte, il se voit fustigé au regard de l'humanité entière. L'humilié voudra donc que le témoin oculaire réponde pour toutes les humiliations subites. L'effet extrêmement puissant de l'humiliation parvient à fondre ensemble les charges affectives liées à diverses situations traumatiques qui, soumises à de nombreux regards, ont pu agresser l'amour-propre et la dignité d'un homme par le passé. En un instant, les écluses du refoulement se lèvent et le personnage est aux prises avec une violence intérieure incontrôlable. C'est au moment où la violence faite à l'amour-propre se fait insurmontable que l'orgueil se gonfle et expulse du moi l'amour de l'autre. À côtoyer l'homme que le « jury » désigne par le terme *tchandala*, les « humiliés » se voient menacés de se changer eux-mêmes en « intouchables », en « *idiots* ». Le respect durement acquis par Mychkine est éclipsé par l'orgueil, tandis que le nom d'« *idiot* » ressort avec autant de force qu'il en a fallu à Mychkine pour introduire la parole réconciliatrice. Dès

²²⁵ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 394.

lors, nous pensons qu'il faut percevoir dans l'idée du regard transcendé par la parole, le mécanisme inconscient d'une *suspension de l'image* (l'« idiot ») à l'intérieur du regard. L'image de l'« idiot » est d'abord contenue, accumulée, puis *reportée dans le temps*, mais jamais anéantie; plutôt concentrée en affects et prête à bondir à des points critiques de l'intrigue où la honte se fait intolérable pour un protagoniste.

Cela nous pousse à approfondir le rapport que nous avons déjà évoqué entre l'image de Mychkine et la *kénôse* christique²²⁶, laquelle désigne non seulement l'incarnation du Christ mais aussi l'acte par lequel il se vide de ses attributs divins. Comme le pense Guardini, l'« humanisation » de Mychkine se traduit – comme chez Jésus – par l'incarnation et l'humiliation du corps (épilepsie/crucifixion):

Selon lui [Guardini], la défectuosité du prince Mychkine n'est pas autre chose qu'un symbole de la kénôse du Christ. Celui Qui S'est abaissé Lui-même « a pris la forme de serviteur » (Philip. 2: 7), « était défait de visage plus qu'aucun autre (et sans apparence, plus que pas un des enfants des hommes) » (Esaïe 52: 14) [...], – Celui-là ne peut pas s'incarner dans une image auréolée de lumière et de gloire; il faut qu'il soit un objet de mépris et de raillerie; il faut qu'on l'offense et l'humilie²²⁷.

C'est justement au niveau du « degré d'incarnation » que se creuse le fossé qui sépare Mychkine et le Christ, puisque Dostoïevski paraît avoir porté à son ultime limite cette humanisation qui paraît suspendre le personnage dans un état intermédiaire, quelque part entre la créature humaine et le « Créateur ». Si Mychkine est créateur, au sens où il fait sortir du néant l'amour inactif des protagonistes, il n'est pas l'auteur de miracles semblables à ceux du Christ. En tant que protecteur *humain* de l'absolue beauté, il ne peut pas plus se réclamer du monde temporel que du monde spirituel, d'où l'errance qui le caractérise tant.

²²⁶ Voir l'épître de saint Paul aux Philippiens: « Lui, de condition divine, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition d'esclave, et devenant semblable aux hommes » (*La Bible*, op. cit., Ph 2.7).

²²⁷ L. A. Zander, *Dostoïevsky: Le Problème du Bien*, Paris, Éd. Corrêa, Presses d'Albert Kundig (Genève), 1946, p. 154.

Ainsi, l'incarnation de Mychkine est encore plus paradoxale que celle du Christ, puisque le prince paraît trop homme pour être divin et trop divin pour être homme. Il semble donc que le prince/« *idiot* » soit la victime d'une divine inconséquence, une *kénôse* avortée qui fait de lui un ange sans ailes ni auréole. Ivanov saisit avec justesse le fait que c'est précisément l'humanité paradoxale de Mychkine – « son inadaptation et son incommensurabilité » – qui a permis à Dostoïevski de s'inspirer de la figure tragique du Christ pour élaborer le personnage « tragi-comique » de Mychkine:

Le don du Verbe: du « Verbe se fait chair (divine) » au « Verbe se fait homme ordinaire » le monde visible (le vase) versus l'univers spirituel comme représentation: Type positif qui, d'une sainteté parfaite, transcenderait de façon surnaturelle les limites de l'humanité, objet d'un mystère, en vertu de son inadaptation et son incommensurabilité avec l'humanité, figure tragi-comique, don Quichotte ancêtre du prince Mychkine²²⁸.

Le vase, qu'Ivanov associe justement au monde visible, constitue le symbole le plus manifeste du rapport qu'entretient Mychkine avec l'univers mondain du roman. Nous avons introduit précédemment l'idée que l'image de l'« *idiot* » pouvait être suspendue, pour surgir à nouveau au moment de circonstances précises. Nous nous sommes ensuite attardé à l'incarnation de Mychkine, d'après le modèle du Christ. Ce qui suit a pour but d'éclaircir la signification de l'épisode qui illustre le mieux le problème de l'incarnation du personnage en rapport avec la suspension de l'image à l'intérieur du regard chosifiant.

4.1.2 L'épisode du vase

Nous allons nous arrêter à présent sur la signification d'un épisode marquant du roman et qui concerne un vase chinois de grande valeur, appartenant à Lizaveta. Par anticipation du comportement que pourrait avoir Mychkine durant la soirée mondaine qu'organisent les Epantchine – une grande occasion, puisque s'y joignent une poignée d'aristocrates – Aglaïa exhorte tant Mychkine à se conduire impeccablement que ce dernier devient persuadé qu'il

²²⁸ *Ibid.*, p. 103.

jettera à terre le beau vase. L'accident se produit en effet, en pleine crise épileptique, au milieu des invités apparemment calmes. Les critiques sont partagés quant à la signification du vase et du geste. Certains y voient une représentation du monde visible/matériel²²⁹, où le geste trahirait l'incapacité de Mychkine à s'incarner. Dans le même esprit, on interprète aussi l'incident comme un refus des conventions sociales, personnifiées en Aglaïa²³⁰. Au niveau métaphysique, le geste de Mychkine est considéré comme une révolte spirituelle (la crise épileptique) contre le matérialisme occidental (la valeur monétaire du vase ou le fétichisme, et non sa provenance de Chine) ou contre l'Église catholique²³¹. Dans le même ordre d'idée, le vase brisé pourrait véhiculer un message de résurrection²³² (le « mourir à soi » de Bataille); ou encore, dans une perspective intertextuelle, un *acte prophétique* qui exprimerait la menace divine qui pèse sur Pétersbourg/Babylone: « une quantité d'actes symboliques tiennent lieu de discours. Le prophète cherche à réaliser, par un signe concret, facile à saisir, la parole qui lui a été révélée²³³. » L'acte symbolique sert d'exemple et de preuve: « Jérémie brise une cruche d'argile comme Yahvé " brisera ce peuple et cette ville "²³⁴ ».

À notre avis, rien ne s'oppose à ce que toutes ces interprétations soient réunies sous le même symbole du vase. Nous croyons néanmoins qu'il manque un détail, soit la correspondance entre le vase et le *masque* des personnages présents à la soirée. Dans le geste

²²⁹ Henri Troyat, *op. cit.*, p. 309.

²³⁰ Philippe Sergeant, *Dostoïevski: La vie vivante*, Paris, Éd. L'Harmattan, Coll. « La philosophie en commun », 1994, p. 87.

²³¹ Krieger, qui ne perçoit pas dans les paroles et gestes de Mychkine la fureur qui habite parfois les prophètes de l'*Ancien Testament* (Jérémie), diabolise Mychkine pour son anticléricalisme: « One could point out, as evidence of Mychkin's less than angelic inconsistency, his bitter attack on Roman Catholicism in that wild engagement party that culminates in the breaking of the vase and his second fit » (Murray Krieger, *Dostoïevski: A collection of critical essays*, « Dostoevsky's "Idiot": The curse of saintliness », p. 43).

²³² Selon Murav, l'acte d'inviter une multitude à son propre salut doit nécessairement s'effectuer à travers un scandale/sacrifice: « The prince's numerous violations of decorum, not the last of which was the breaking of the precious Chinese vase, his message of resurrection and divine calling, delivered in an inappropriately rapturous state, and the response he produced in his listeners, some of whom look at him as if he were mad, are all characteristic of the spectacle reportedly staged by the medieval holy fools, and the response they provoked in their spectators. An essential component of this spectacle was scandal, which "must be too great" (Myshkin's in Dostoïevski's notebooks) » (Harriet Murav, *op. cit.*, p. 95).

²³³ Gérard André-Marie, *op. cit.*, p. 1141.

²³⁴ *Idem*.

de Mychkine, nous percevons un désir *inconscient* de fracasser les masques auxquels renvoie le vase. Nous nous permettons ici de retranscrire entièrement l'un des passages les plus significatifs du roman, au cours duquel le narrateur s'approche de l'objectivité qui lui fera défaut, à partir du scandale qui débutera dans les dix prochaines pages:

Il ne pouvait même pas imaginer que cette simplicité, cette noblesse, tout ce sens de l'humour et cette grande dignité personnelle, tout cela, peut-être, n'était rien qu'un splendide artifice esthétique. La plupart des invités, malgré leur apparence impressionnante, n'étaient guère que des gens plus ou moins vides et ignorant eux-mêmes, satisfaits qu'ils étaient, que beaucoup de leurs attraits n'étaient qu'une création artificielle – création dont ils n'étaient, eux-mêmes, pas responsables, car ils l'avaient acquise inconsciemment, par héritage. Cela, le prince ne voulait même pas le soupçonner, pris qu'il était par le charme enchanteur de sa première impression. Il voyait, par exemple, que ce vieil homme, ce haut dignitaire si grave, qui, par son âge, aurait pu être son grand-père, interrompait même sa conversation pour l'écouter, lui, un homme si jeune et si dépourvu d'expérience, et que, non seulement il l'écoutait, mais que, sans doute, il appréciait son opinion, qu'il se montrait si adorable, si sincèrement amical, alors qu'ils n'étaient que des étrangers et ne se voyaient que pour la première fois. Peut-être est-ce surtout le raffinement de cette politesse qui agit le plus fort sur la fougueuse sensibilité du prince. Peut-être était-il lui-même à l'avance trop disposé, voire de parti pris, pour que cette impression fût si heureuse²³⁵.

Le plus étrange dans l'« accident » du vase demeure le fait que Mychkine semble avoir commis un *acte manqué* qui témoigne d'une violente contradiction interne. Consciemment, il est crédule vis-à-vis le « splendide artifice esthétique » du « grand monde » (respect de l'*interdit* qui est apparence); néanmoins, tout laisse croire que rien ne lui échappe inconsciemment, d'où l'acte négateur cherchant à briser l'artifice (*transgression* de l'*interdit*), à dévoiler ce que la conscience refuse de confronter: « Cette assemblée ne ressemblait en rien aux fantômes de la veille avec lesquels Aglaïa lui avait fait si peur, ni aux cauchemars qui lui étaient venus pendant la nuit²³⁶. » Le geste symbolique du prince, qui marque l'avant et l'après de sa tirade prophétique, justifie, d'une part sa crainte, vécue la nuit précédente, de subir une crise épileptique²³⁷ au milieu de cette société et viole, d'autre part,

²³⁵ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 343, 344.

²³⁶ *Ibid.*, p. 343.

²³⁷ Voici les signes avant-coureurs de la crise épileptique, telle qu'anticipée par Mychkine: « bizarrement, cela faisait plusieurs nuits qu'il avait de la fièvre. Cette fois, dans un demi-délire, il lui

l'interdit formulé par Aglaïa sous forme de bravade: « Faites quelque chose, un geste, comme vous faites toujours, cognez et cassez-le »; « restez tranquille et taisez-vous²³⁸. » Mais à constater l'intégrité des masques après le bris du vase, tout porte à croire que c'est l'image même du « Mychkine-accepté-par-la-communauté » qui, par un jeu de miroir des plus ironiques, vient d'éclater à ses pieds. Alors que, dans l'épisode du vase, Mychkine croit être pardonné pour sa maladresse, les invités qui l'encerclent semblent se dire, chacun pour soi, derrière le masque de la bienveillance: « si nous *affirmons* te pardonner, c'est pour étouffer *au plus vite* ce scandale! Et si cela se savait... Dire que l'on ait pu me voir, accompagné d'un pareil idiot! *Irrévocablement idiot!* ». Cette propriété du regard qui, après avoir suspendu l'image de l'« idiot », la fixe pour de bon comme par vengeance, n'est perceptible dans l'épisode du vase que si nous tenons pour acquis la volonté inconsciente de Mychkine de faire tomber la poterie. Il semble que le prince ait été trop conciliant vis-à-vis la mondanité, dans sa candeur et son idéalisme excessifs, par rapport aux impératifs de la parole qui l'habite. Ne pouvant supporter davantage la pression qu'exerce la strate pragmatique, la parole refoulée prend alors le dessus pour rétablir, avec une certaine violence, un équilibre que n'a pu respecter le prince, projetant sa propre beauté là où elle n'est pas, là où elle pourrait être à ses yeux. Toutefois, incarnée dans un geste maladroit, qui a pour but la déformation du regard (le vase), la parole défoulée n'a de portée que métaphorique: le scandale qu'il soulève à propos de la société mécréante se retourne contre lui. L'efficacité du regard est immédiate: la parole, chosifiée par le regard, prend aussitôt l'apparence du vase éclaté contre terre. Nous pensons qu'il n'existe pas de symbole plus efficace pour représenter, d'une part, la fragmentation de l'image de Mychkine sous le regard des visages littéralement *composés* et, d'autre part, l'idée que nous appelons l'« élasticité » du regard. Avec l'« effet chosifiant », l'élasticité constitue la propriété essentielle du regard, puisque en comparaison de la matérialité des corps, ce dernier reprend sa forme et son volume quand la force qui le déformait cesse d'agir. Cette élasticité s'exprime dans le retour de l'image refoulée (l'« idiot »), après que la parole ne perde son effet, en raison d'un « excès » de Mychkine, du point de vue des Epantchine, bien sûr. Qu'est-ce que cette violence dénigrante du regard, ce « retour de bâton », si ce n'est la manière propre à l'orgueil de réduire à néant celui qui

vint une pensée: et si, demain, devant tout le monde, il avait une crise? » Le fait qu'il y ait anticipation alimente la dimension prophétique des paroles que Mychkine tiendra le lendemain (*Ibid.*, p. 333).

²³⁸ *Ibid.*, p. 331.

incarne la plus grande violence qui puisse exister pour lui-même: la morale sacrificielle, le « mourir à soi-même », bref, l'annulation de l'ego?

4.1.3 De l'anamorphose à la syncrèse

Nous avons prêté une attention particulière à l'épisode du vase, car c'est précisément au cours de la soirée mondaine des Epantchine que les deux mouvements antithétiques qui composent l'image de Mychkine se manifestent le plus explicitement: les procédés esthétiques de la *syncrèse* et de l'*anamorphose*. Bakhtine nomme « syncrèse » la « confrontation de divers points de vue sur un objet, la convergence progressive des points de vue²³⁹ ». Par opposition, l'anamorphose se définit comme la « transformation, par un procédé optique ou géométrique, d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un miroir courbe ou par un examen hors du plan de la transformation. – Image résultant d'une telle transformation²⁴⁰ » (voir fig. 3, 3.1 et 3.2 en annexe). Notons, d'abord, que ces deux procédés sont de l'ordre du domaine visuel. Ils supposent la convergence ou la divergence de plusieurs points de vue en rapport avec un même objet.

L'épisode du vase donne lieu à deux considérations: premièrement, l'éclatement du vase renvoie à la fragmentation de l'image de Mychkine. Dostoïevski entame le portrait « anamorphique » de Mychkine dès le début du roman, en combinant deux images antithétiques. Le prince qui se présente au général Epantchine n'a rien de charmant en apparence; il ressemble plutôt à l'image archétypale de l'idiote du village, que nous retrouvons à l'intérieur du texte dans l'expression « innocent de village²⁴¹ ». Sa parole ne peut être contenue, normalisée, réduite dans le symbole monologique du vase, elle déborde et fait irruption, suivant l'intensification de la crise épileptique. Cette fragmentation exprime la contradiction « insoluble » des multiples points de vue: l'anamorphose. Deuxièmement, nous interprétons la réaction mystérieusement unanime du groupe devant l'éclatement du vase

²³⁹ Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 165.

²⁴⁰ *Le Petit Robert de la langue française 2006*, op. cit., p. 90.

²⁴¹ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome I, op. cit., p. 526.

comme une synchrèse, c'est-à-dire la cristallisation des regards décontenancés autour d'une image clé: celle de l'« *idiot* ». Les cinquante occurrences du mot « idiot » et de ses synonymes, à l'intérieur du roman, donnent une idée de l'importance du terme. Chaque occurrence a son motif propre, le plus souvent lié à l'orgueil des protagonistes, dont l'effet répétitif ne peut qu'influencer le lecteur à associer Mychkine au mot « idiot ». Nous appelons l'image synchrétique de l'« *idiot* » une « image clé » en raison de sa fonction même dans le roman: réduire, rendre intelligible et maîtrisable le « monstre²⁴² » qu'à créé Dostoïevski par anamorphose, cette multiplicité de visages que possède Mychkine, qui n'existe qu'en vertu de l'incompréhension des protagonistes, de leur préjugés: « le prince avait beau être simplet – le laquais l'avait maintenant établi²⁴³. » Si l'épisode du vase coïncide avec le retour en puissance de l'image de l'« *idiot* », c'est que cette dénomination permet de « balayer » le problème de l'anamorphose. Il est désormais trop tard pour reconfigurer les composantes du personnage, de manière à ce que l'image de Mychkine corresponde à sa parole. Cela mettrait en lumière la valeur réelle du geste de Mychkine: celle d'une négation inconsciente et « justifiable » des idéologies environnantes, une mise en garde symbolique certainement en rapport avec la prophétie de Jérémie, qui fracassa lui-même un vase afin d'annoncer la colère de Dieu et la ruine de Jérusalem²⁴⁴. Mais puisque l'incident se déroule sous le regard des aristocrates, et que l'on n'a pas reconnu une fois pour toute – et sans ambiguïté – la parole réconciliatrice, Mychkine ne peut compter sur la fidélité de ses « amis » Epantchine, puisqu'ils sont en présence du « grand monde » idéalisé qu'ils veulent séduire à tout prix: il s'agit donc pour eux de répondre coûte que coûte à la négation des valeurs aristocratiques par la négation de celles de Mychkine. Le prince sera captif de l'image synchrétique, de la même manière que Jérémie est emprisonné, dans la Torah, pour ses prophéties.

²⁴² Cadot met ici en relief l'esthétique du portrait chez Dostoïevski, dont l'art consiste à créer un personnage à partir de traits successifs, en mouvement les uns par rapport aux autres, de telle sorte que se forme un « masque grimaçant »: « le portrait d'un personnage est souvent composé d'une série de détails ajoutés progressivement et de façon discontinue, à l'inverse des portraits de personnages balzaciens, pour aboutir à ce que J. Catteau appelle le "masque grimaçant", fait de déformations, de tics, de mimiques, de gestes incongrus, etc. » (Michel Cadot, *op. cit.*, p. 240).

²⁴³ Entre l'arrivée de Mychkine et le jugement du laquais, il ne s'écoule qu'un court moment: le narrateur met ici en valeur l'instantanéité du préjugé et l'absence de réflexion (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 45).

²⁴⁴ *La Bible, op. cit.*, Je 19.10.

4.1.4 Le solipsisme du regard

Afin de justifier davantage la raison pour laquelle nous appelons « monstre » le fruit de l'anamorphose, jetons un regard sur ces quelques noms attribués à Mychkine tout au long du roman:

Epantchine's doorman, who listens to the prince describe the horror of a certain death, says that the prince is either "ambitious" or "stupid". General Epantchine calls him a "godsend" because his arrival will distract his wife and daughters from Nastassia Fillipovna, but then he introduces the prince to them as "pitiful" and the victim of "some sort of sick attacks". Nastassia Fillipovna, mistaking the prince for a servant, calls him an "oaf"²⁴⁵.

Ou encore:

Certes, il passe pour un innocent aux yeux du général Épantchine, un enfant pour Nastassia Fillipovna et la générale Épantchine, une brebis pour Rogojine, un idiot pour Gania, Hippolyte, Eugène Pavlovitch et même pour Aglaïa²⁴⁶.

La divergence des opinions que les personnages se font de Mychkine ne saurait être plus flagrante. À ces visages de Mychkine, nous pouvons ajouter ceux-ci: le philosophe (penseur/moraliste: les femmes Epantchine), l'intriguant (calculateur/opportuniste: Gania), le juste (le « chevalier » d'Aglaïa), l'original (l'étranger, la « curiosité»: la communauté). Si chacune des perspectives paraît possible d'emblée, notons que chacun des termes employés pour décrire le prince reflète directement l'orgueil de celui qui l'émet. Par exemple, le laquais pense que ce dernier est « ambitieux » ou « stupide »: dans un cas comme dans l'autre, cela justifierait à ses yeux que Mychkine *déjoue* son « autorité ». L'opportunisme du général, que traduit son expression « godsend », ne pourrait être plus évident, puisque l'« envoyé de Dieu » servira à créer diversion: sa femme ne pourra aborder le sujet des perles que son mari a offertes à Nastassia. Si le général considère Mychkine tel un « innocent », nous pouvons certainement voir en cela le regard d'un *coupable*. De son côté, Nastassia, cherchant à prouver son *ascendance* dans ses rapports humains, confond le prince avec un « serviteur ».

²⁴⁵ Harriet Murav, *op. cit.*, p. 95.

²⁴⁶ Michel Cadot, *op. cit.*, p. 100.

Après l'avoir connue plus amplement, elle percevra un « enfant » en lui; mais rappelons que la virginité de l'enfant met aussi en valeur, par contraste, la *souillure* de cette femme déçue, voire « prostituée ». Aux yeux de Lizaveta, Mychkine est aussi un « enfant »: remarquons qu'il s'agit d'une manière de retourner le propos vers elle-même, afin de mettre en valeur la jeunesse de cœur qu'elle *croit* avoir conservée: « je suis toujours bonne [...] une vraie enfant²⁴⁷. » À un niveau métaphysique, Mychkine s'apparente à une « brebis » (symbole du Christ dans *l'Apocalypse selon Jean*) aux yeux de Rogojine, alors que ce dernier représente le démon ou un miniature de l'Antéchrist. Ainsi pourrions-nous passer en revue l'ensemble des personnages pour constater enfin que l'image globale de Mychkine est constituée de la somme des images générées par l'orgueil et la déchéance des protagonistes. Ainsi, le titre du roman correspond aussi à une image qui, bien qu'associée au prince tout au long du récit, pourrait refléter – sur un mode ironique – l'état spirituel de la communauté pétersbourgeoise.

C'est ainsi, soit de cette manière à demi consciente, que la plupart des personnages ont procédé afin de cerner la nature éminemment problématique du prince: « nous te traitons de noms sans savoir pourquoi, mais nous t'aimons malgré les apparences et ce, d'une sincérité qui ne changera jamais²⁴⁸ », lance approximativement le général Epantchine sous l'effet de l'enthousiasme. Comme si les personnages étaient incapables de se soustraire au jugement d'autrui et qu'il ne fallait pas exposer en public sa propre vulnérabilité et sa sincérité. Cet état de choses peut s'expliquer en relation au cogito d'Ivanov, « tu es, donc je suis », postulat qui implique qu'autrui n'est réellement et pleinement accessible à soi qu'à la condition que l'on abandonne l'ego, qui divise l'être en lui-même et nie la base même de l'intersubjectivité. À cet ego individuel, sur-conditionné par un Ego collectif – jury « sans visage » dont la fonction est de faire planer la menace de l'humiliation au-dessus de la conscience sociale de l'individu – *L'Idiot* oppose Mychkine, l'humble représentant de l'« âme russe » qui assume sa vulnérabilité tout autant que son potentiel. Sa parole réconciliatrice est un don à autrui qui exige, pour être tangible, l'amour réciproque de celui qui la reçoit. Le roman illustre donc

²⁴⁷ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 105, 140.

²⁴⁸ *Id.*, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 64, 65. Notons, qu'à la soirée des Epantchine, le narrateur qualifie d'« apparente sincérité » l'attitude des invités qui se conforment tous autant qu'ils sont au decorum (*Ibid.*, p. 343.)

une saisie de l'autre, sans qu'il y ait toutefois abandon du moi. Cette saisie se caractérise par la pauvreté de la prise: l'image de l'« idiot » est retenue, tandis que la parole de Mychkine échappe au mauvais filet du regard. Mais cette image n'est pas subitement apparue dans le récit: tout au long du roman, Dostoïevski assemble et dissocie les différentes facettes du personnage que nous avons relevées ci-haut. Ce traitement des composantes du personnage s'effectue selon le passage de la polyphonie au monologisme. Le mouvement subtil de l'anamorphose vers la synchrèse a pour objectif, non de résoudre la complexité problématique du personnage, mais de réduire les facettes de Mychkine à un dénominateur commun, aisément reconnaissable et intelligible par tout un chacun. C'est ainsi que se produit imperceptiblement la transition d'une pluralité de perspectives (l'anamorphose) à la perspective synchrétique de la communauté, soit du portrait insaisissable à l'image réductrice d'un « idiot » privé de parole: « Dostoïevski montre, lors de la soirée chez les Epantchine, [...] que les inter-locuteurs de la *bonne société russe* font plus attention à la physionomie, à l'aspect (face et geste), à la beauté-laideur du parleur qu'à ce qu'il dit. La signification, le message s'en trouvent presque totalement occultés²⁴⁹. »

Afin de comprendre comment une telle transition est possible – du portrait anamorphique à l'image synchrétique – nous devons nous questionner sur l'attitude de Mychkine à l'égard de l'insulte. Nous soutenons que c'est justement l'aptitude à pardonner et l'absence d'orgueil du personnage qui, d'une part, en maintiennent l'ambiguïté (le portrait anamorphique) et, d'autre part, encouragent indirectement la communauté à réitérer l'appellation d'« idiot » (l'image synchrétique): s'il s'était insurgé à chaque fois que le mot « idiot » se fait entendre, Mychkine aurait certainement été plus respecté sur le plan pragmatique; mais il aurait toutefois perdu sur le plan ontologique ce qu'il aurait gagné en image, puisque la parole aurait perdu en partie ce pouvoir de transcendance qui rend le personnage si attachant et si influent au niveau affectif: « Le prince est incapable de s'offusquer de l'opinion des autres. Sa faculté à se transcender de la sorte désarme invariablement la première réaction d'amusement et de mépris hautain qu'il provoque chez ceux qu'il rencontre²⁵⁰. » Comme l'exprime bien Frank, « Mychkine leur pardonne d'avance parce qu'il pense que son apparence et sa conduite

²⁴⁹ Louis Allain, *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁰ Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, *op. cit.*, p. 438.

peuvent leur sembler étranges²⁵¹ », attitude miséricordieuse qui fait écho à celle du Christ lorsque celui-ci identifie l'inconscience comme élément moteur de la cruauté humaine, afin d'expliquer la dimension tragique de son propre sacrifice: « ils ne savent pas ce qu'ils font²⁵². » L'abnégation de Mychkine, plus précisément son pardon quasi inconditionnel, contribue à maintenir l'amplitude polyphonique du personnage à son seuil maximal. Le fait de « tendre l'autre joue à l'ennemi²⁵³ », selon la parole du Christ, engendre deux effets antagonistes: d'une part, Mychkine désamorce l'orgueil d'autrui, qui ne demande qu'une opposition pour s'enflammer davantage; d'autre part, en ne discréditant pas formellement l'insulte, il s'expose au retour de l'affront: l'offenseur enregistre inconsciemment l'idée qu'il y est autorisé. Ainsi, affirmons-nous que le *pardon constitue le « mortier » de l'anamorphose, ainsi que du texte en entier*; sans lui, le personnage n'existerait tout simplement pas. Si cette notion orthodoxe est prépondérante dans le roman, nous ne pouvons cependant que spéculer sur le fondement idéologique du texte, car celui-ci remet en question la valeur même de l'élément central qui rend possible la représentation, soit le pardon. Le fait que le portrait anamorphique de Mychkine et l'image syncrétique de l'« idiot » puissent paradoxalement coexister constitue un véritable tour de force de la part de Dostoïevski. En témoigne la déroute des critiques qui, plus souvent qu'autrement, lisent *L'Idiot* de la même manière que les personnages interprètent Mychkine, c'est-à-dire en ne jugeant qu'en fonction de soi, en ne cherchant dans l'autre que le reflet de soi-même.

4.1.5 L'autoportrait de paroles

Quoique la notion d'anamorphose serve assez bien à décrire l'image déformée en fonction d'une variation de points de vue autour d'un même objet, ce modèle de lecture pose le problème de la nature de cet « angle particulier » ou « miroir courbe » capable de restituer l'apparence réelle de l'image étirée ou déformée. Nous pensons que ce que Dostoïevski appelle le « réalisme supérieur » (pour Ivanov, il s'agit du réalisme ontologique ou

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *La Bible, op. cit.*, Lc 23.34.

²⁵³ *Ibid.*, Mt 5.38-45.

métaphysique) correspond précisément à cet angle particulier, ou miroir courbe, qui constitue la pierre angulaire de la structure de *L'Idiot*²⁵⁴. Le problème de l'écriture dostoïevskienne réside justement dans le fait que cette clé de voûte n'est jamais donnée au lecteur une fois pour toutes. Ainsi le critique (Ivanov, par exemple) peut-il *spéculer* sur la tripartition du réel dans *L'Idiot*, sans jamais être en mesure d'affirmer avec certitude que la strate ontologique existe, ou même qu'elle n'existe pas (Léon Chestov), non comme *une* représentation parmi d'autres – sa possibilité d'existence est ici indéniable – mais en tant que vérité intradiégétique. Multiples sont les allusions au paradis, mais la « représentation » de celui-ci ne va pas au-delà de la suggestion. S'il tranche, le lecteur le fera en vertu, d'un côté comme de l'autre, d'un « acte de foi » discutable, d'une décision arbitraire qui toutefois, ne pourra jamais être absolument contredite en raison de sa potentialité. Que l'identité réelle du personnage se limite à l'image de l'« idiot » ou qu'elle soit une parole réconciliatrice qui porte le fardeau de son image, ces deux possibilités sont tributaires d'une *sélection particulière d'éléments textuels*, parmi toutes les paroles et tous les gestes de Mychkine que cumule le portrait anamorphique.

Dans *L'Idiot*, le procédé d'anamorphose a pour effet de créer un éventail d'interprétations le plus large possible, de manière à rendre vraisemblables différentes perspectives d'analyse. Nous avons expliqué plus haut de quelle façon le regard de la communauté pouvait déterminer d'emblée l'approche syncrétique du lecteur – ce qui a pour conséquence d'orienter l'interprétation de ce dernier, de réduire l'éventail des lectures possibles – par rapport aux composantes multiples de l'identité inconsistante de Mychkine. Mais à quel point pouvons-nous dire que le portrait anamorphique de Mychkine constitue, au même titre que l'image syncrétique de l'« idiot », une stratégie délibérément organisée par Dostoïevski? Puisque nous avons précédemment démontré que le personnage de Pavlovitch avait pour fonction de faire converger, une fois pour toutes, le regard des personnages sur l'image de l'« idiot », remontons au commencement de l'histoire pour comprendre comment se produit l'éclatement de ce que nous appelons l'« autoportrait de paroles » – décomposition similaire

²⁵⁴ La tripartition d'Ivanov (pragmatique/psychologique/métaphysique) explique on ne saurait mieux la structure feuilletée de l'univers dostoïevskien. Toutefois, de notre point de vue, rien n'indique avec certitude que la strate métaphysique soit supérieure à la strate pragmatique, ni même qu'elle existe simplement.

à celle de la lumière lorsqu'elle traverse un prisme de cristal – au moment où Mychkine pénètre dans ce milieu étranger.

Dostoïevski propose, dès le début du roman, un modèle de lecture à travers la parole de Mychkine, celui du « bon Samaritain²⁵⁵ ». Nous émettons l'hypothèse d'un autoportrait de paroles tout en sachant l'aspect problématique d'une telle idée, puisque ce portrait d'origine est donné par Mychkine lui-même, dans les récits de Suisse qu'il expose dès sa première rencontre avec les Epantchine. La crédibilité accordée aux paroles du personnage repose sur le fait que ses histoires constituent presque toutes des préfigurations ou embryons de ce qui adviendra en terre russe. En accumulant les anecdotes – qui sont pour Mychkine des sources de connaissance et des expériences inestimables – l'auteur trace les grandes lignes d'une complexe personnalité, que l'on pourrait cerner sommairement par les adjectifs suivants: altruiste, originale, croyante, vierge et souffrante²⁵⁶. Mais remarquons que ces confidences abruptes²⁵⁷, faites aux femmes Epantchine, amorcent le questionnement initial – qui n'arrivera jamais à terme, autant chez les personnages que chez le lecteur – autour de l'identité de cet homme absolument non conventionnel (Aglaiïa): « – Je pense qu'il n'est pas aussi simplet qu'il en a l'air²⁵⁸. » Ce même scepticisme à l'endroit du nouveau venu revient de manière aussi nette, une centaine de pages plus loin, dans les paroles du général Epantchine: « mais le prince, pourquoi le prince? Et qu'est-ce que c'est, enfin, le prince?²⁵⁹ » Le général, tout comme Aglaiïa, ne comprend pas que Mychkine puisse « faire autorité » en si peu de temps, d'autant plus qu'il ne possède que le pouvoir mobilisateur de sa parole. Voilà ce qui les dérange: le pouvoir de la parole réconciliatrice diffère infiniment du « pouvoir » de l'image syncrétique.

²⁵⁵ Dans la parabole du Christ, le bon Samaritain vient au secours d'un inconnu à moitié mort, alors que ceux qui prêchent la parole de Dieu passent leur chemin. Tel est le cas de Mychkine dans son ancien village, dans la vallée de l'Uri: le professeur et le curé tiennent le rôle du prêtre et du lévite, la persécutée se nomme Marie (*La Bible, op. cit.*, Lc 10.29-37).

²⁵⁶ Rogojine, anticipant dès le commencement sur la critique finale de Pavlovitch, décrit Mychkine en ces termes: « un homme qui souffre, enfin... d'un trop-plein d'imagination » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 23).

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 262.

Cet épisode est certainement l'un des plus révélateurs, car dès que prend fin l'autoportrait de Mychkine, Aglaïa s'empresse de mettre ce dernier à l'épreuve afin de démasquer l'intrus, si *masque* il y a. C'est à ce moment précis qu'Aglaïa amorce la thématique d'un Mychkine imposteur: en ses propres mots, Aglaïa accuse Mychkine d'être un « grand charlatan », de « jouer la comédie » et d'être, sous les apparences, un « intéressé »²⁶⁰. D'ailleurs, Aglaïa perpétuera cette négation de la parole réconciliatrice et ce, tout au long du récit, en plaquant sur le prince une seconde image d'un tout autre registre: celle de don Quichotte, ce personnage qui choisit de vendre la réalité pour ne vivre que de fiction²⁶¹. Cette association laisse entendre que l'« idée » de Mychkine, inspirée de l'idéal « livresque » – non pas les romans de chevalerie, mais *La Bible* – ne serait qu'une forme de négation du réel. Le fait que le grotesque du « chevalier à la triste figure » alimente subtilement l'image de l'« idiot » conduit à penser que toute vision n'adhérant pas au monde « tel qu'il est » est nécessairement atteinte du syndrome de l'autruche. Ainsi le matérialisme taxe-t-il de « ridicule » les forces centrifuges qui « rêvent » encore d'un ailleurs, d'un espace d'apesanteur où l'âme n'est plus régie par l'orgueil humain.

Au début du roman, avant même que ne soient associés les noms de Mychkine et de don Quichotte, Aglaïa révèle déjà le commun dénominateur qui fait le pont entre l'image initiale de l'imposteur et celle du chevalier: tous deux sont porteurs de chimères; l'un exploite consciemment son talent d'« illusionniste », l'autre jouit inconsciemment de sa faculté de s'illusionner lui-même. Le *détournement* de la pensée de Mychkine par Aglaïa annonce déjà l'idée sous-jacente de la nature livresque (illusoire²⁶² et empruntée²⁶³) des idéaux du prince.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁶¹ Telle est la conversion que pratique don Quichotte, à l'image de ses idéaux livresques: « la vente de la terre pour l'achat de livres. Son cerveau se dessèche » (Cervantès, *Don Quichotte*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 2005, p. 68, 69).

²⁶² Tandis que le narrateur du roman de Cervantès constate chez don Quichotte « la maladie de la chevalerie », la relation qu'établit Aglaïa entre Mychkine et le « chevalier à la triste figure » donne implicitement naissance à ce que nous pourrions appeler la « maladie de l'orthodoxie. » En contrepartie, il est essentiel de noter que Mychkine n'a aucune « culture » (selon Aglaïa). De plus, ce dernier n'a jamais de livre entre les mains et n'en parle jamais: il ne sera donc pas question de « brûler les livres » (*Don Quichotte*) de Mychkine afin de le guérir de sa supposée fiction (Cervantès, *op. cit.*, p. 105).

²⁶³ Pavlovitch parachèvera, à la fin de *L'Idiot*, cette thématique de la parole empruntée, initiée par Aglaïa au début du roman (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 413-422).

Aglaiïa affirme, après le vœu de pauvreté confessé par Mychkine, que ce qui ressemble à de l'extrême dénuement peut n'être en fait que l'apparence trompeuse d'une profonde avarice: « Cette noble pensée, je l'ai déjà lue dans mon livre de classe, quand j'avais douze ans [...], une philosophie exactement comme celle d'Evlampia Nikolaevna²⁶⁴. » Dostoïevski accentue le scepticisme *mécanique* qui caractérise Aglaïa, alors qu'elle questionne la profondeur de Mychkine, lui-même plus insaisissable qu'il n'y paraît: « tout ce qui est profond aime le masque²⁶⁵ », affirme Nietzsche. Traçant ainsi les traits grossiers d'un Tartuffe potentiel, Dostoïevski laisse flotter l'idée qu'une éventuelle tromperie pourrait avoir lieu. Aglaïa se charge de dévoiler les intentions du prince, elle même convaincue qu'« un jugement moral n'est pas gratuit, [car] il a une fin, un but, une intention, et ceux-ci sont, sous le couvert de "bien" ou de "bonté", profondément cachés dans les arcanes de l'âme humaine²⁶⁶. » Plutôt que de se surprendre des expériences de Mychkine, qui lui sont totalement étrangères, elle ne peut qu'interpréter *intellectuellement* celles-ci, en fonction de connaissances non éprouvées, puisque aucune de ses lectures ne s'appuie sur son propre vécu²⁶⁷. La naïveté et les caprices de la jeune femme proviennent justement de son incapacité à s'enraciner dans un vécu qui ordonnerait ses valeurs personnelles. Nul doute que l'existence d'Aglaïa est du type que méprisait tant Dostoïevski lorsqu'il fit la visite du Cristal Palace londonien. Prise dans ce contexte, la parole de la jeune femme s'apparente à l'idée qu'eût l'écrivain de la Babylone du futur: tout comme cette architecture coupée du réel, répondant à une volonté humaine d'autosuffisance artificielle, les mots d'Aglaïa ne sont que des structures inhabitées, victimes de leur autarcie. Parce que les idées ne sont que des formes dans l'esprit d'Aglaïa, elle ne peut partager la parole de Mychkine qu'en fonction de l'image désincarnée qu'elle se fait du monde extérieur, qui lui est inconnu. Dès lors, les mots de Mychkine perdent la profondeur de l'expérience qu'ils sont censés véhiculer. Sous le regard d'Aglaïa, l'abnégation²⁶⁸ se transforme en idée reçue (la « noble pensée »), le langage sans

²⁶⁴ *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 108, 109.

²⁶⁵ Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, par.40.

²⁶⁶ *Id.*, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 189.

²⁶⁷ Selon la même logique – commune à l'ensemble des personnages du roman – qui fait de l'observateur le prisonnier de son propre regard, Aglaïa ne parvient qu'à embrasser sa propre image à travers celle qu'elle se fait de Mychkine. Ironiquement, l'image de don Quichotte se retourne contre celle qui la projète et accuse l'existence livresque de cette jeune femme et de ses sœurs: « on évoquait avec effroi la quantité de livres qu'elles avaient lus » (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 40).

²⁶⁸ Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 191, 192.; *Id.*, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 33.

ses fondements se dénature, s'éloigne du réel et devient, peu à peu, inopérant. Lorsqu'une composante du personnage Mychine est saisie en dehors de son contexte naturel, elle ne laisse plus entrevoir le plan d'immanence duquel elle fait partie: ce qui est extrait du chaos par Mychkine, de peine et de misère, se voit alors réduit à l'opinion par cette enfant qui joue trop à l'adulte.

Bien que nous pouvons situer les premières lignes du portrait anamorphique de Mychkine au début du roman – dans le train, avec Rogojine et Lebedev – ce n'est qu'à l'intérieur de la demeure Epantchine, en présence des trois sœurs et de la mère Lizaveta, que la question du masque nietzschéen est explicitement énoncée par Aglaïa, alors qu'elle suspecte Mychkine de « joue[r] la comédie », de ruser. Gania, quant à lui, se sent joué par Mychkine et se promet d'élucider coûte que coûte ce qui a échappé à son œil:

Non, pas moyen de le laisser partir comme ça, se disait en chemin Gania, qui surveillait le prince, la rage au cœur, cet escroc-là m'a fait cracher le morceau, et le voilà soudain qui jette le masque... Ça veut bien dire quelque chose. Oh, nous verrons! Tout devra se résoudre, tout, tout! Aujourd'hui même!²⁶⁹

Nietzsche relègue l'amour du genre humain au domaine des apparences (« le masque de la philanthropie ») et l'amour chrétien au jeu théâtral: « notre ancienne morale relève elle aussi de la comédie! » En relation à son propre concept de « masque », il cite ce proverbe latin qui correspond en partie à la stratégie de Dostoïevski, laquelle consiste elle-même à faire *deviner l'invisible derrière l'apparent*. Cela permet à l'écrivain de poser la question de l'être en fonction du rapport différentiel entre les instances de la parole et du regard: « *quidquid luce fuit, tenebris agit* », c'est-à-dire « tout ce qui s'est produit au grand jour se poursuit dans les ténèbres²⁷⁰. » Un autre aspect de la stratégie d'écriture vise à ne jamais affirmer une fois pour toute quel est le visage réel de Mychkine et quels sont les masques qui, somme toute, en forment le portrait anamorphique. Il s'agit de les permuter – selon une logique qui échappe à Mychkine lui-même – de façon à mystifier le regard des personnages. Tour à tour, le « visage réel » passe pour un masque et les masques passent pour des visages réels, avec une telle

²⁶⁹ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 156.

²⁷⁰ Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 334.

fulgurance carnavalesque que Mychkine s'en trouve méconnaissable à ses propres yeux, incapable se souvenir de son visage d'origine (l'autoportrait de paroles), tant le « miroir » de la communauté en déforme les traits. Ainsi, Dostoïevski s'applique-t-il à élargir le portrait anamorphique de Mychkine, en orientant le regard de Gania et d'Aglaïa autour de la possibilité que l'« idiot » puisse être doublé d'un être rusé²⁷¹, ne se laissant pas connaître par le regard, comme s'ils avaient sous les yeux un portrait « criblé d'angles morts »:

Gania Ivolguine, who is amazed and outraged that the prince, in the space of several hours, has become so intimate with the family. The prince has by that time become a messenger carrier between Gania and Aglaïa [...] As Robin Miller has shown, the prince "deliberately recasts the content of these narratives in order to avoid and mislead Gania"²⁷².

Harriet Murav met ici en relief, d'une part, la subtilité de Mychkine, son pouvoir de générer cette confiance que les personnages témoignent envers lui sans même le connaître et, d'autre part, son habileté à manœuvrer les situations qui se présentent à lui, en ayant recours à l'intrigue. Par une pareille manœuvre, Dostoïevski tente de confondre le visage que nous supposons être le vrai (l'autoportrait de paroles), avec un masque visant à semer le doute chez le lecteur. Le portrait anamorphique de Mychkine constitue une stratégie de l'auteur incitant le lecteur à se détourner de toute lecture monologique du personnage, soit de l'autoportrait de paroles (le bon Samaritain) et de l'image syncrétique (l'« idiot »). En confrontant le « bon Samaritain » et l'intrigant, le portrait anamorphique suppose que la nature du prince ne coïncide pas avec l'image syncrétique (l'« idiot »).

²⁷¹ Nietzsche désigne la « foi » comme étant « la véritable ruse chrétienne »: « la "foi" n'a été, de tout temps, qu'un manteau, un voile pudique, un écran derrière lequel les instincts menaient leur jeu; un prudent aveuglement quant à la domination de certains instincts!... La "foi", je l'ai déjà appelée la véritable ruse chrétienne – ...On a toujours parlé de foi, mais toujours agi d'instinct... » (*Id.*, *L'Antéchrist*, *op. cit.*, p. 53).

²⁷² Harriet Murav, *op. cit.*, p. 93.

4.2 *L'autorité narrative en faillite*

4.2.1 Carences et inférences

La question de l'autorité narrative est majeure dans *L'Idiot*, à tel point que toute critique n'abordant pas cette dimension ne peut traiter convenablement de l'esthétique propre au roman et mettre ainsi en lumière sa modernité. Pour cette raison, nous effectuerons une synthèse des éléments principaux de notre analyse en relation à une lecture approfondie de la narration. Le narrateur constitue l'instance qui contribue de façon décisive à orienter le regard du lecteur dans son interprétation du comportement problématique de Mychkine. Tout au long du roman, le point de vue variable du narrateur passe d'une proximité subjective à une distance affective vis-à-vis son sujet. Par exemple, le narrateur – qui était à même d'anticiper les première et seconde crises épileptiques dans un monologue intérieur – n'est pas même en mesure de sonder l'esprit du héros vers la fin du roman. Une fois le lecteur initié à la mystérieuse intériorité du personnage, le narrateur entame sa métamorphose progressive. Cette objectivation du récit engage le lecteur à s'interroger sur son investissement initial (s'il y a empathie de la part du lecteur) et sur les arguments à la faveur desquels le narrateur justifie sa subite volte-face. Parmi les motifs principaux d'un tel revirement, se trouvent deux scandales des plus significatifs: la crise épileptique de Mychkine et le mariage annulé entre le prince et Aglaïa. Survenant vers la fin du roman, ces événements prétendent incompréhensibles²⁷³, en fonction desquels le lecteur est appelé à trancher en faveur ou en défaveur du « héros », mettent en péril la valeur de la parole réconciliatrice. La prise de position du narrateur à l'endroit de Mychkine ne saurait être plus définie, alors qu'au cours d'une diatribe aux accents prophétiques²⁷⁴, le prince succombe aux yeux de tous à une crise épileptique:

²⁷³ Rappelons que le passage du narrateur empathique au narrateur interdit s'effectue en trois temps: l'« omniscience relative », l'« ignorance » (un manque d'information sur le sujet) et l'« incompréhension » (Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, *op. cit.*, p. 464).

²⁷⁴ Murav note précisément le moment où Dostoïevski amorce la défaillance narrative: « The narrator says that it would be "difficult to decide" why the prince had entered such a state, which was unrelated to anything and "completely out of proportion with the topic of the conversation." » Pour rendre justice à Mychkine – par rapport aux observations/jugements du narrateur – il est nécessaire de contextualiser le discours du prince, puisque les idéaux qu'il exprime ne correspondent en rien à ceux de l'audience,

Toute cette tirade fiévreuse, tout ce flot de paroles passionnées et inquiètes, de pensées exaltées qui cahotaient dans une espèce d'affolement et sautaient les unes par-dessus les autres, tout cela annonçait quelque chose de dangereux, quelque chose de particulier dans l'humeur de ce jeune homme qui s'était mis à bouillir d'une façon si soudaine, et, à l'évidence, sans la moindre raison²⁷⁵.

À cet épisode néfaste pour l'image de Mychkine s'ajoute l'abandon de la « radieuse » Aglaïa, promise en mariage, en vue d'épouser la « ténébreuse » Nastassia:

En présentant ces faits et en refusant de les expliquer, nous sommes loin de vouloir justifier notre héros aux yeux du lecteur. Bien plus, nous sommes prêts à partager cette indignation qu'il suscita au milieu de ses amis. [...] mais tous ceux qui, de près ou de loin, appartenaient à la maison des Epantchine trouvèrent nécessaire de rompre toute relation avec le prince²⁷⁶.

Ces deux épisodes, additionnés à d'autres plus mineurs, changent une fois pour toutes le rapport qu'entretient le narrateur à l'égard du personnage, ce qui influence indéniablement l'opinion du lecteur sur Mychkine.

Ces deux situations s'avèrent si inintelligibles pour le narrateur que ce dernier s'affirme résolu à se limiter désormais à la « simple exposition des faits²⁷⁷ », s'interdisant ainsi de détailler les événements à travers ses habituelles observations personnelles: « Nous avons du mal à expliquer ce qui s'est passé²⁷⁸ », avoue-t-il. Conscient qu'une telle confession met nécessairement en péril son autorité en tant que narrateur, celui-ci sollicite l'indulgence du lecteur implicite: « Comment raconter ce sur quoi nous n'avons ni conception exacte ni jugement personnel?²⁷⁹ » Le portrait du narrateur aux oeillères, que Bakhtine dresse en

d'où l'aspect « hors proportion » du discours. Selon le narrateur, « there is no apparent reason for the prince's excitement over the future role of the Russian people » (Harriet Murav, *op. cit.*, p. 85).

²⁷⁵ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 363.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 411.

²⁷⁷ À la page 264 du second tome, nous observons la première trace de la volonté narrative d'objectiver le récit. Il s'agit d'une application générale du procédé d'objectivation: « parfois, le mieux que puisse faire un narrateur [face à la complexité des « mouvements humains »] est de se contenter d'une simple exposition des faits. » Cette stratégie de l'auteur, visant à installer progressivement une distance entre le narrateur et Mychkine, trouve son application particulière à la page 404 (*Ibid.*, p. 264, 404).

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

songeant aux premières pages du *Double*, correspond en ce sens à celui de *L'Idiot* au moment de sa perte d'autorité narrative, à la différence que le narrateur du *Double* se trouve dans la « proximité immédiate » de Goliadkine, tandis que celui de *L'Idiot* s'avère, à la fin du roman, trop éloigné de Mychkine pour entrer réellement en contact avec l'« événement ». Les carences d'information sont spécifiques à ces deux types de narration (immédiate et distante). Dans le *Double*, la carence est généralisée à l'ensemble de la diégèse, éclipsée par la proximité du narrateur, qui a le « nez collé » sur le personnage. Dans *L'Idiot*, la carence est localisée à l'intérieur du personnage de Mychkine, qui se fait de plus en plus indistinct à mesure que le narrateur s'éloigne de lui. Nous pensons que l'erreur possible de cette « narration privée de perspective, incapable de synthétiser l'action²⁸⁰ » doit être envisagée en relation avec les paroles mêmes de Mychkine: « parce que, ici, il faut savoir tout [pour juger un homme], c'est la première chose! Pourquoi ne pouvons-nous jamais apprendre *tout* sur quelqu'un, quand c'est indispensable²⁸¹ ». L'idée de la nécessité de tout savoir sur un homme avant de le juger définitivement devrait d'ailleurs éveiller le scepticisme du lecteur à l'égard du narrateur qui choisit néanmoins d'achever son portrait à *l'aveuglette*.

Ce que Fanger attribue justement à l'œuvre dostoïevskienne, soit la « représentation trouée » d'un univers mystérieux (« unilluminated portions of the picture²⁸² »), nous l'attribuons au rôle que joue le narrateur dans l'élaboration du personnage Mychkine. Désormais « possédé » par le regard chosifiant – puisqu'il achève la conversion de la parole réconciliatrice en image syncrétique (l'« idiot ») – le narrateur accepte d'effectuer le portrait de Mychkine sur une toile criblée de trous que sauront combler les rumeurs de toutes parts: « Toute l'aventure qui survint avec ce mariage fut contée de la façon suivante, et, semble-t-il, à juste titre, par les personnes les mieux informées²⁸³. » Or, remarquons que les informateurs ne seront jamais identifiés; autant dire qu'il pourrait s'agir de quiconque, affirmant quoi que ce soit de vraisemblable. Toute lacune d'information joue dès lors en défaveur de Mychkine,

²⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 310.

²⁸¹ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 420.

²⁸² Donald Fanger, *op. cit.*, p. 16.

²⁸³ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 436.

puis que le lecteur se retrouve plus dépendant que jamais des *inférences* du narrateur²⁸⁴, de celles des personnages et des rumeurs, auxquels échappent la continuité de l'« événement »: « en vérité nous sommes face à un continuum dont nous isolons quelques éléments; de même que nous ne percevons jamais un mouvement que sous la forme de points isolés, que donc nous ne voyons pas véritablement mais que nous inférons²⁸⁵. » Pour plusieurs critiques, le rôle crucial de l'inférence dans *L'Idiot* – qui est une stratégie d'écriture majeure et brillante de l'auteur – passe complètement inaperçu en raison de l'efficacité du plaidoyer que prononce le narrateur en sa propre faveur (la *pseudo*-objectivité qu'il revendique). Le plaidoyer du narrateur a d'autant plus de force qu'il subsiste encore, de nos jours, une pratique chez certains critiques, consistant à faire du narrateur le porte-parole de l'auteur:

But there seems to be no irony in the credentials our *author* gives Yevgueni, who in the key conversation speaks “clearly and reasonably” and “with great *psychological* insight”. The narrator admits strongly: “Altogether, we are in complete sympathy with some forcible and psychologically deep words of Yevgueny Pavlovitch, spoken plainly and unceremoniously...”

ou encore:

Yevgueni has won enough of Dostoïevski's approval for us to conclude that he is there to help us judge Mychkin rather than to be judged through Mychkin²⁸⁶.

Plutôt que d'ouvrir le texte sur sa propre potentialité²⁸⁷, cette association implicite et injustifiable (auteur/narrateur) – puisqu'elle ne se prête pas à la polyphonie dostoïevskienne, mais en réduit plutôt la richesse – crédite le moyen *souterrain* par lequel le regard collectif

²⁸⁴ Comme le perçoit bien Murav, le fait que le narrateur soit de type « intra-hétérodiégétique » constitue la raison même des inférences qu'il opère afin de combler son absence à l'intérieur du récit: « in *The Idiot*, Dostoïevski did not use the device of an omniscient narrator, instead, he uses a narrator whose knowledge is partial and limited. The narrator in *The Idiot* does not directly participate in the actions he reports » (Harriet Murav, *op. cit.*, p. 83).

²⁸⁵ Nous utiliserons le terme d'« inférence » d'après la signification que lui donne Nietzsche (Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, *op. cit.*, p. 304).

²⁸⁶ Murray Krieger, *op. cit.*, p. 50.

²⁸⁷ Dostoïevski donne au lecteur la possibilité de juger lui-même de la valeur de l'« Autorité humaine » (le regard chosifiant), cette instance supérieure et pourtant faillible qui n'« attend » que le silence (le refus de s'investir) du lecteur pour saper sa liberté d'interprétation: « the narrator's abrupt abandonment of his hero opens up the possibility of other accounts of Mychkin's final actions, which require the reader's active role in the process of interpretation » (Murray Krieger, *op. cit.*, p. 88).

chosifie la parole de Mychkine. Notons qu'à ce stade décisif du roman, la pression sur le lecteur atteint son paroxysme, car il se voit en quelque sorte obligé de prendre le parti du narrateur, qui constitue l'autorité suprême. Sans narrateur, aucun récit. Comment alors ne pas succomber à la tentation de croire à la « seule perspective possible », d'un narrateur qui ne cesse de chercher l'approbation du lecteur implicite: « l'observateur extérieur [autrement dit, le lecteur implicite] – si tant est qu'il en eût – ne pouvait conclure là qu'une seule chose: c'était que, à en juger par toutes les données qui, quoique rares, viennent d'être énoncées (...)»²⁸⁸. » Voilà le dangereux pari qu'a tenu Dostoïevski en écrivant *L'Idiot*: celui de faire intervenir la mémoire, l'investissement affectif et la capacité du lecteur à contredire une représentation qui « se veut » monologique, mais qui n'est véritablement que le voile laissant entrevoir les contours d'un événement, une réalité supérieure potentielle. Bien que cela puisse paraître absurde, le narrateur aurait dû, « en toute conscience », interrompre à ce stade son activité, s'il avait voulu conserver autant que possible l'intégrité du personnage: « les faits étranges de ce genre, ils sont nombreux, et, non seulement ils ne s'expliquent pas, mais, à notre avis, ils obscurcissent toutes les explications de cette affaire, si nombreux qu'ils puissent être; mais exposons encore un autre exemple»²⁸⁹. » Il semble que le narrateur soit habité par deux pulsions antagonistes: l'une est pulsion de vie, qui lui commande consciemment de ne pas prêter oreille aux rumeurs, de conserver l'unité de Mychkine; et l'autre, une pulsion de mort, qui le soumet à la tentation inconsciente de poursuivre la « destruction » du personnage par l'élargissement du portrait anamorphique, engendrant ainsi le portrait d'un être au visage défiguré (voir fig. 3, 3.1 et 3.2 en annexe). Parce que le narrateur se retrouve lui-même dans une impasse, où assurer l'intégrité du personnage engendrerait la faillite de son autorité narrative, celui-ci préférera naturellement défendre maladroitement sa probité plutôt que de mettre en péril sa propre instance. Ainsi Mychkine, personnage que le lecteur croyait connaître, devient-il un étranger aux yeux de ce dernier, à grands « coups » – invisibles si l'on en croit plusieurs analyses critiques – de désinformation²⁹⁰.

²⁸⁸ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 300.

²⁸⁹ *Id.*, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 408.

²⁹⁰ Notons que la désinformation du narrateur de *L'Idiot* est un procédé narratif que nous retrouvons chez Cervantès: « mais toute la finesse de l'histoire est qu'en ce point l'auteur laisse cette bataille en suspens, s'excusant sur ce qu'il n'a trouvé autre chose d'écrit des hauts faits de don Quichotte, sinon

Afin de saisir le rôle du narrateur de *L'Idiot*, le mieux consiste à comparer ce dernier à quelques autres de l'œuvre dostoïevskienne. Dans ce large portrait, composé d'une multitude de narrateurs plus complexes les uns que les autres, nous avons identifié un certain patron, divisible en trois catégories: le narrateur mensonger, le narrateur versatile et le narrateur impuissant. Ces trois instances, toujours obligées selon les circonstances d'entrer dans un monologue « bivocal²⁹¹ » (ou dialogue interne), ont pour point commun d'engendrer un tourbillon interprétatif où le mouvement polyphonique du représenté brouille constamment la représentation. Voici quelques exemples probants. Dans le *Rêve d'un homme ridicule*, le narrateur est le semeur du Mensonge, un « anti-Verbe » qui engendre la destruction et parasite un âge d'or aux accents édéniques:

Le bonheur arcadien, selon les couleurs des utopistes romantiques français, est détruit par le narrateur lui-même, porteur d'un atome de peste, c'est-à-dire le mensonge dans les relations humaines que lui, « progressiste russe moderne », a introduit au cœur d'une société fraternelle, vivant en accord avec la nature²⁹².

Dans le *Double*, le narrateur versatile est sujet à un « trouble identitaire », un dédoublement d'optique, puisqu'il « finit par adopter le point de vue du personnage, avec ses outrances, ses lacunes, ses incohérences²⁹³ ». Le narrateur impuissant des *Démons*, quant à lui, se fait un devoir d'expliquer régulièrement sa propre situation d'écriture, qu'il avoue proche de la faillite. Ses maladresses ne font que trahir son inaptitude à ordonner les faits en fonction d'une échelle de valeurs déterminée, ainsi que son incapacité à surplomber les événements d'un point de vue réellement omniscient: « il s'excuse de ne pouvoir décrire que des "situations confuses", de ne tenir qu'une chronique incohérente des mensonges et des ragots²⁹⁴. » Rappelons-nous cette faculté particulière qu'a Dostoïevski de reconstituer la scène

ce qu'il a rapporté jusques ici. » La désinformation marque, dans les deux romans, une métamorphose de la narration: dans *L'Idiot*, le narrateur empathique devient « interdit »; dans *Don Quichotte*, la narration passe aux mains d'un arabe, « menteur », du nom de Cid Hamet Ben Engeli (Cervantès, *op. cit.*, p. 121-124.).

²⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 144, 145.

²⁹² Michel Cadot, *op. cit.*, p. 161.

²⁹³ *Ibid.*, p. 226.

²⁹⁴ François Boyer, *Comprendre et compatir*, Paris, Lectures de Dostoïevski, P.O.L., 1993, p. 32.

d'un crime réel à partir de son interprétation perspicace des indices qu'il tirait de faits divers. Tout à l'inverse, la portée de l'optique narrative ne parvient pas à sonder l'événement en profondeur, suivant le processus d'extrapolation qui permet à Dostoïevski de donner sens aux indices, en fonction d'une *perspective métaphysique* l'amenant à comprendre la psychologie de l'âme criminelle. Sans cette perspective métaphysique, les faits demeurent stériles et la psychologie humaine se voit réduite à des « situations confuses », à une mécanique cérébrale. Le regard du narrateur des *Démons* est freiné par l'opacité du réel, si près des faits qu'il n'en saisit pas la portée significative; l'événement n'est que *suggéré* au lecteur, sous forme d'une énigme à résoudre.

Tout comme le narrateur des *Démons*, celui de *L'Adolescent* témoigne ouvertement de l'effort exigeant qu'implique l'action narrative, qui correspond davantage à la reconstitution d'un événement qu'à la transmission intégrale de ce dernier: « ce n'est pas seulement le lecteur, mais moi-même aussi, l'auteur, qui commence à *m'embrouiller* dans les difficultés en tentant d'expliquer ma conduite sans expliquer auparavant *ce qui m'y a conduit* ou poussé²⁹⁵. » En somme, la faillibilité du narrateur dostoïevskien est celle de l'humain et ses limites, son inconstance morale, ses incohérences, ses troubles mémoriels, ses incompréhensions, ses conflits identitaires, etc. Mais alors, comment concilier la faillibilité du narrateur avec la paradoxale « omniscience du je », cette forme d'« objectivité dans la subjectivité » que cherche absolument à maintenir l'écrivain, afin d'assurer de façon calculée la force de l'autorité narrative? Autrement dit, est-ce qu'un narrateur refusant de se prononcer sur un événement conserve son objectivité, comme aime à le croire celui de *L'Idiot*? Dans ce roman, Dostoïevski est parvenu avec brio à ce que la détérioration de l'« omniscience » du narrateur soit imputable au caractère excessif et intangible de Mychkine, de manière à garder intacte, malgré tout, l'autorité du narrateur. Cette stratégie a pour effet de confronter les deux pôles de la narration, soit le narrateur empathique et le narrateur interdit, ces deux regards qui dédoublent la pensée, la parole et les actes de Mychkine. Dostoïevski assigne au narrateur une fonction implicite qui consiste à nuire à la lisibilité (l'interprétation monologique) des événements principaux du récit. Sous la lentille du narrateur, l'esthétique du réalisme

²⁹⁵ Michel Eltchaninoff, *op. cit.*, p. 15.

supérieur – elle-même tendue au maximum entre la strate pragmatique et la strate métaphysique du réel – parvient à son point de rupture. Comme si la lecture s'effectuait au milieu d'une passerelle incertaine (la polyphonie), au-dessus du vide (le chaos), et que le lecteur devait choisir entre un côté et un autre (les deux systèmes de représentations: regard chosifiant / parole réconciliatrice), avant que la passerelle ne s'effondre (l'illisibilité) sous le poids de l'énigme. Si nous poursuivons cette analogie, le narrateur s'apparente à l'être incongru qui, après avoir mis en place cette passerelle, s'acharne – plus ou moins consciemment, sous l'influence des rumeurs – à en sectionner les cordages, tout en s'excusant auprès du lecteur de mettre ainsi en péril sa lecture, d'où son *hypocrisie*. Qu'il soit le produit de son mensonge, de sa versatilité ou de son impuissance, *le narrateur dostoïevskien parasite toute lecture à sens unique et, paradoxalement, appelle à une réduction de la polyphonie*. Telle est la tactique qui sous-tend la narration de *L'Idiot*: introduire une première voix (la parole réconciliatrice, temps fort); lui adjoindre une deuxième voix (le regard chosifiant, temps moyen où les deux voix se jaugent et paraissent égales); nier la première voix (temps faible) et approuver la seconde (temps fort). *Ainsi le narrateur peut-il engendrer polyphonie et monologisme dans un même texte*. De cette façon, Dostoïevski exhorte le lecteur à se prononcer sur l'enjeu des valeurs humaines, à se préserver de l'indifférence.

4.2.2 L'envers et l'endroit d'une morale

Dans *L'Idiot*, la notion bakhtinienne du roman polyphonique englobe le narrateur lui-même. Nous avons identifié deux postures principales composant la polyphonie narrative: le narrateur « empathique » et le narrateur « interdit ». Le terme « empathique » introduit l'idée d'*identification*²⁹⁶ (narrateur/Mychkine et lecteur/Mychkine) qui est l'un des enjeux principaux du roman. Le mot « interdit » qualifie la réaction du narrateur à l'égard des *transgressions* répétées de Mychkine à l'intérieur du cadre conventionnel de la communauté.

²⁹⁶ Par l'utilisation de l'adjectif « empathique », nous voulons insister sur l'identification à Mychkine du narrateur, susceptible d'entraîner l'identification du lecteur au personnage: « in the interior dialogue that we have just discussed, the narrator quotes prince Mychkine's thoughts, his half-statements, his doubts and hesitations in an unbroken flow. The narrator's voice and the prince's almost merge; there is no distance between them » (Harriet Murav, *op. cit.*, p. 84).

Il induit également l'idée que le détachement du narrateur est la conséquence de la brèche qu'ouvre Mychkine dans les idéaux collectifs. Cette « dévotion transgressive » menace de châtrer l'individu de son orgueil, de sa volonté de puissance. Mychkine invite l'homme à *mourir à soi-même*, à délaissier un orgueil présumé *immuable* car on le méprend pour la véritable nature de l'homme. Dans une optique opposée, mais similaire à celle de la communauté pétersbourgeoise, Sade avait depuis longtemps dénoncé le fondement contre-nature du don de soi, qu'il concevait non pas comme l'occasion d'une régénérescence, mais comme une pure perte. Comme l'écrivait Bataille:

L'individu d'aujourd'hui représente une certaine quantité de force; la plupart du temps, il disperse ses forces en les aliénant au bénéfice de ces simulacres qui s'appellent les autres, Dieu, l'idéal; par cette dispersion, il a le tort d'épuiser ses possibilités en les gaspillant, mais plus encore de fonder sa conduite sur la faiblesse, car s'il se dépense pour les autres, c'est qu'il croit avoir besoin de s'appuyer sur eux [...] Cette négation [de soi] procéderait-elle en quelque sorte du dehors, du fait de maladies curables, inessentiels à l'homme, du fait aussi d'individus, de collectivités, qu'il est en principe nécessaire et possible de supprimer, bref, d'éléments à retrancher du genre humain? Ou bien l'homme, au contraire, porterait-il en lui l'irréductible négation de ce qui, sous les noms de raison, d'utilité et d'ordre, a fondé l'humanité? L'existence serait-elle fatalement, en même temps que l'affirmation, la négation de son principe?²⁹⁷

Contrairement à Sade, qui opposait l'individu « souverain » à une société érigée sur la servitude, Dostoïevski illustre un homme altruiste à l'intérieur d'une communauté individualiste. Aussi, permet-il de renverser le questionnement soulevé par Sade: peut-on nier l'humanisme, la morale et le sacré comme s'il ne s'agissait-là que de « maladies curables, inessentiels à l'homme »? Voilà le coup bas que subit Mychkine: que l'on ait associé ses valeurs à son *épilepsie*, de manière à extraire la « maladie[s] curable[s] » du corps social.

Le sacré qui paraissait être inhérent au monde pour le narrateur empathique s'avère n'être en réalité qu'une représentation illusoire, un mauvais investissement pulsionnel de soi pour le narrateur interdit; il faut donc nier les affects à travers l'objectivation et faire tomber le rideau, couper court à l'esthétisation du réel. Dans la mesure où nous considérons le narrateur

²⁹⁷ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 205.

comme un porte-parole de la communauté du roman – à partir du moment où le comportement de Mychkine met en question l'autorité narrative – la volte-face du narrateur prend aussi le sens d'une *con*-damnation, d'une « descente en enfer » avec la société mécréante, car ce qu'ils refusent à travers Mychkine *pourrait* être la « vraie vie » ou la « vie vivante »: l'« existence supérieure » que seuls procurent l'amour d'autrui et le don de soi. Mais pour les Pétersbourgeois, l'enfer – comme la souffrance – n'est pas reconnu pour sa vraie nature: il est la norme et la référence quotidienne. La mise en quarantaine de Mychkine s'effectue comme s'il risquait de contaminer moralement toute personne à qui l'aide manifestement requise serait apportée; un secours réellement effectif dans la mesure où il est accueilli avec sincérité: la foi n'agit que si l'on y croit. La double ironie de la situation repose sur l'idée que Mychkine puisse *contaminer*²⁹⁸ son entourage en les initiant à une vérité métaphysique – alors que la parole réconciliatrice se veut *don de vie* et que Mychkine lui-même s'avère la victime laissée pour compte de la contamination du narrateur sur le plan pragmatique (le portrait « criblé d'angles morts », ouvert à toute rumeur).

4.2.3 L'intérieur et l'extérieur du « sacré »

Au fur et à mesure que le roman tend vers sa fin, la perte de contrôle du narrateur sur son récit devient de plus en plus flagrante. Comme nous l'avons souligné, la défaillance de l'autorité narrative a pour contrepartie un retrait affectif du narrateur à l'endroit de Mychkine. Il s'agit d'une *désaffectation* au sens où la destination du prince est laissée au hasard (aux aléas de la rumeur), privée du soutien de l'instance supérieure, donc sujette à la *possession* du regard collectif. Il est donc primordial de considérer la désaffectation sous un angle métaphysique, telle une *perte réelle de foi* en Mychkine de la part du narrateur, comme le suggère Murav: “What is so remarkable about this narrator is that he seems to loose faith in his hero²⁹⁹.” Toutefois, s'il est vrai que le narrateur ne parvient plus à rendre signifiant le

²⁹⁸ Nietzsche évoque ce même type de contamination morale dans *L'Antéchrist*: « tant que le prêtre, – dont le métier consiste à nier, à décrier, à contaminer la vie – passera pour un type supérieur d'humanité, il n'y aura pas de réponse possible à la question: qu'est-ce que la vérité? » (Nietzsche, *L'Antéchrist*, *op. cit.*, p. 20).

²⁹⁹ Harriet Murav, *op. cit.*, p. 83.

personnage – “The narrator finds that the prince’s usual tact and “instinctive knowledge of the higher properties” had suddenly failed him³⁰⁰” – le lecteur devrait envisager qu’il est aussi possible que l’*intelligence principale* (“instinctive knowledge of higher properties”) de Mychkine puisse excéder les capacités du narrateur à la déchiffrer. Ce qui est présenté comme illisible pourrait l’être en raison d’un mauvais décodage qui minerait l’intelligibilité du récit. L’illisibilité du personnage nous amène à revenir aux idées de *glossolalie* et d’*incommunicabilité*. Alors que le Christ est à même de se faire entendre par tous, car la glossolalie (« charisme ») abolit l’altérité (l’unité du Verbe originel); l’homme de la tour de Babel exerce l’effet inverse, l’incommunicabilité, car il engendre la confusion et la différence: sa « porte du ciel » ouvre sur l’illusion. Adhérent au point de vue de la communauté pétersbourgeoise, le narrateur dépeint des tableaux trompeurs – des images déformées puis pétrifiées – qui s’inspirent non pas directement du réel mais de la scène impossible d’un imaginaire collectif, stérile sur le plan sacré. Diviseur babélien, le narrateur dresse un mur invisible entre Mychkine et le lecteur implicite. Le langage même du narrateur, son origine « illusoire », l’empêche de comprendre le sacré et en évacue toute possibilité. Murrav s’intéresse à ce conflit entre les deux mondes antithétiques, que sont celui de la parole réconciliatrice et celui du regard chosifiant. Elle adopte cependant le terme de « folie sacrée » (*holy foolishness*):

The righteous perceive its hidden meaning and are thereby edified, but the sinful see only its external characteristic, its folly, and abuse the holy fool, thereby sinning once again. Unlike the hagiographer, who claims access to the hidden wisdom denied the world, the narrator of *The Idiot*, particularly at the end of the novel, embodies the response typical of the world. The narrator’s commentary, far from edifying the reader, only serves to confound him. But without the crisis of recognition thereby produced, there is no possibility of salvation. The scandal, in Paul’s sense of the word, is an essential part of the message³⁰¹.

Ainsi, l’homme qui ne sait regarder intérieurement est condamné à être confondu, chosifié à même l’opacité du réel, maintenu à l’extérieur de la parole réconciliatrice. Cette tragédie est

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 85.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 96.

double, puisque si la parole réconciliatrice est elle-même affranchie dans l'éternité³⁰², elle demeure néanmoins prisonnière de la vie terrestre – tant que l'homme n'aura pas recouvert la mémoire du Verbe originel.

Le narrateur ne comprendra jamais la nature profonde de Mychkine, cette vocation qui l'entraîne malgré lui à se donner corps et âme. Les motivations extraordinaires qui l'animent s'avèrent si incongrues que son originalité, d'abord positive, devient signe d'« intangibilité. » Alors que les autres protagonistes s'enlisent soit dans l'oisiveté, soit dans la rapacité, le quotidien de Mychkine consiste à éveiller la conscience de son prochain, à laisser entrevoir aux mal-aimés l'amour toujours possible, à soulager l'âme esseulée après nombre d'espoirs déçus et de violences endurées. Mychkine offre aux personnages souffrants l'occasion de renverser leur tragédie personnelle et, par là-même, celle d'autrui, puisque tragédie et culpabilité sont les fruits d'un acte collectif, imputable à l'humanité entière. La parole réconciliatrice met au défi celui qui l'entend de se réapproprier l'autorité du regard chosifiant, autrement dit, de dépouiller la société de son pouvoir réducteur, qui ne reflète pas la santé d'une âme collective, mais plutôt la maladie d'une patrie déracinée. Le narrateur n'entendra pas le verbe de Mychkine, cette porte ouverte sur une renaissance génésiaque, sur la possibilité d'échapper au temps et au lieu d'une condamnation, afin que soit révélé le Verbe, prisonnier de l'état de choses (la matérialité), d'une image parasitaire. Cette libération de la parole est implicitement ressentie, par la communauté pétersbourgeoise, telle une *castration* du corps social, pratiquée par un être angélique et, donc, *asexué*. Dans une autre perspective, tout aussi ironique, cette volonté d'affranchissement constitue une dénonciation de la *maladie* (le nihilisme) qui se propage à vue d'œil en terre russe à la fin du dix-neuvième siècle, par un « *idiot* » atteint lui-même d'épilepsie. Considérant ces deux points de vue, l'humiliation ne saurait être plus grande. Aux grands maux, les grands remèdes: la réponse négatrice – qui ne sera jamais explicitement formulée, puisqu'elle provient du *souterrain* de l'inconscient collectif – aura un effet dévastateur sur la réputation de Mychkine. L'homme qui révèle le péché collectif, en remuant la mauvaise conscience sociale, celui-là sera désigné bouc

³⁰² Nous faisons ici allusion à la dialectique du « Grand Inquisiteur », où le « Bien » est prisonnier du monde terrestre, siège du « Mal », mais victorieux dans la perspective métaphysique de l'orthodoxie chrétienne.

émissaire. À partir de ce moment, le destin de Mychkine oscillera entre l'ostracisme et le sacrifice christique.

Conformément à la perspective générale des personnages, unifiée vers la fin du roman en l'image « malade » de l'« idiot », le narrateur n'est en mesure d'appréhender Mychkine que d'un point de vue purement médical; outre ce point de vue, nous l'avons vu, le personnage cesse d'être intelligible à ses yeux. Dans *L'Érotisme*, Bataille définit avec justesse le type de regard que portent le narrateur et la communauté pétersbourgeoise sur Mychkine:

Le plus souvent, pour la science, l'interdit [le sacré] n'est pas justifié, il est pathologique, il est le fait de la névrose. Il est donc connu *du dehors*: [...] nous y voyons un mécanisme extérieur, intrus dans notre conscience. Cette manière de voir ne supprime pas l'expérience, mais elle lui donne un sens mineur. De ce fait, l'interdit et la transgression, s'ils sont décrits, le sont comme des objets, ils le sont par l'historien – ou par le psychiatre (ou le psychanalyste)³⁰³.

La science considère le sacré comme une *chose*, un « objet monstrueux³⁰⁴ » qui se dérobe au regard extérieur, un phénomène *insaisissable*³⁰⁵ et donc, illusoire. Mais Bataille précise que le sacré n'est accessible à l'homme que dans la mesure où nous le vivons sur le plan de l'expérience intérieure: « l'interdit observé autrement que dans l'effroi n'a plus la contrepartie de désir qui en est le sens profond³⁰⁶. » Le caractère irrationnel de l'interdit est en soi hermétique à l'objectivité scientifique, car celle-ci oppose à l'expérience intérieure l'observation à distance:

Le résultat est inévitable: un comportement extérieur à leur propre expérience [celle des psychiatres] se présente à leurs yeux comme anormal *a priori*: il y a identité entre le droit qu'ils se donnent d'en juger du dehors et l'attribution d'un caractère pathologique. [...] Pratiquement, les états qui auraient gardé les psychiatres d'un jugement précipité

³⁰³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 43.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁵ La manière qu'ont les personnages de contrer ce qui est objectivement insaisissable consiste à réduire l'inconnu au connu, l'événement à l'état de choses, la parole de Mychkine à l'image synchrétique de l'« idiot ».

³⁰⁶ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 43, 44.

n'entrent pas dans le champ de leur expérience, ils ne nous sont connus que dans la mesure où ils sont personnellement éprouvés³⁰⁷.

Nous ne saurions insister suffisamment sur cette phrase de Bataille, qui synthétise une part importante de nos propos: « il y a identité entre le droit qu'ils se donnent d'en juger du dehors et l'attribution d'un caractère pathologique. » Tentant d'élucider les limites du narrateur, Frank confirme l'analyse de Bataille et pose la question fondamentale des critères qui autorisent à juger adéquatement d'un événement, d'un humain réel ou d'un personnage qui, à lui seul, *met en péril la validité de ces mêmes critères*: « pour traduire cette transgression, Dostoïevski parle par la voix d'un narrateur perplexe et déconcerté, dont la stupéfaction ne fait que confirmer l'impossibilité à mesurer le comportement du prince à l'aune des critères conventionnels³⁰⁸. » Mais, peut-on se demander, quelle est la signification d'un narrateur qui, ayant d'abord le plein accès à l'intériorité de Mychkine, se voit expulsé à l'extérieur de la pensée du personnage? Tout comme l'indique Murav, la stratégie narrative de Dostoïevski vise à ébranler les valeurs du lecteur, de manière à ce que celui-ci se serve du texte comme d'un miroir, afin de prendre conscience du regard avec lequel ce dernier observe l'être humain et le monde dans son ensemble: "The reader is called upon to *resist the reduction* of Myshkin³⁰⁹." Ce n'est qu'au prix d'un *investissement affectif* que les personnages, le narrateur et même le lecteur – s'il veut bien s'abandonner à l'aventure mystérieuse que lui propose Dostoïevski – percevront la vitalité réelle de cet être et, peut-être même, son caractère sacré.

Comment expliquer le fait que le narrateur puisse s'offusquer dans les termes suivants et ce, dès les premières pages du roman: « ces messieurs "je-sais-tout" [...], toutes leurs capacités sont dirigées dans une seule direction, en l'absence, évidemment, d'autres intérêts et de points de vue plus graves sur la vie [...], ces connaissances, qui tendent quasiment à devenir une science, forment une positive consolation, et même une sorte de suprême satisfaction morale³¹⁰ », alors qu'à la toute fin, celui-ci voit dans le « messieur[s] "je-sais-

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 250, 251.

³⁰⁸ Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, *op. cit.*, p. 463.

³⁰⁹ Harriet Murav, *op. cit.*, p. 88.

³¹⁰ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 24.

tout" » par excellence un exemple de sagesse, un homologue: « d'une manière raisonnable et claire, et, nous le répétons, avec, même, une psychologie extraordinaire, il déroula devant le prince le tableau des propres relations du prince et de Nastassia Filippovna. Evgueni Pavlovitch avait toujours été un maître de la parole; ici, il toucha même à l'éloquence³¹¹. » Le caractère hautement paradoxal et moderne du narrateur de *L'Idiot* nous apparaît clairement relié à sa *perception transitoire* du sacré: dans son empathie première, l'expérience mystique de la crise épileptique est donnée à lire sous la forme d'un monologue intérieur. Voilà en quels termes le narrateur exprime la crise qui sauve Mychkine de l'assassin Rogogine: « une lumière *intérieure* extraordinaire illumina toute son âme »³¹². Mais comme s'il n'avait jamais pris contact avec ce qu'il dépeint lui-même ici comme la transcendance de Mychkine, le narrateur oubliera (ou reniera inconsciemment) son empathie d'*origine* – son « expérience intérieure » de l'âme de Mychkine – de la même manière que la Russie occidentalisée refoule toujours plus ses racines orthodoxes, cet univers spirituel qu'alimentaient les *iurodivyi* (ou fol-en-Christ) avec leurs connaissances mystérieuses³¹³. Tout porte à croire que le narrateur dostoïevskien est spirituellement amnésique et que cette amnésie morale constitue la source même des trois catégories que nous avons abordées: le narrateur destructeur, le narrateur versatile et le narrateur impuissant. Dostoïevski est parvenu dans *L'Idiot* à faire l'amalgame subtil de ces trois tendances qui mettent en danger la possibilité de la transcendance, provoquant de ce fait le dévoiement de la parole réconciliatrice.

4.2.4 Le Christ, don Quichotte et Ponce Pilate: « mais qu'est-ce que la vérité? »

Selon nous, Dostoïevski se serait inspiré du rôle que tient Ponce Pilate, dans *Le Nouveau Testament*, pour élaborer la structure du narrateur. Les éléments de cette comparaison sont les suivants: Mychkine/Christ, narrateur/Pilate, Pavlovitch/Sanhédrin, personnages/peuple juif,

³¹¹ *Id.*, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 414.

³¹² *Id.*, *L'Idiot*, tome 1, *op. cit.*, p. 389.

³¹³ Murav traite des connaissances mystérieuses des *iurodivyi* en termes de « secret knowledge » (Harriet Murav, *op. cit.*, p. 93).

lecteur implicite/lecteur agnostique. Au cours de cet épisode biblique, le Sanhédrin³¹⁴ somme Pilate de « juger » le Christ, car la condamnation à mort est chose interdite chez les Juifs. Dans *L'Idiot*, Pavlovitch – porte-parole (non désigné) de la communauté pétersbourgeoise – tient un rôle semblable à celui du Sanhédrin, puisqu'il « remet » entre les mains du narrateur le sort de Mychkine, qu'il juge de la sorte:

Mais le problème n'est pas là, cher prince, il est de savoir s'il y avait là une vérité, si votre sentiment avait une vérité, si c'était la nature, ou rien qu'une exaltation intellectuelle. Qu'en pensez-vous? La femme fut pardonnée au temple, une femme comme celle-là, mais personne, n'est-ce pas, ne lui a dit qu'elle avait bien agi, qu'elle était digne de tous les honneurs et de tous les respects?³¹⁵

Tout le discours de Pavlovitch est ensuite approuvé par le narrateur, qui reprend à son compte les mêmes arguments à l'intérieur d'un plaidoyer, dont l'objectif implicite consiste davantage à empêcher le déclin de sa propre autorité narrative, qu'à assurer l'exactitude du récit. La véracité de l'histoire narrée exigerait que les rumeurs soient traitées comme telles, sans plus. Parallèlement à l'objectivation de Mychkine, le narrateur aurait dû examiner sérieusement les rumeurs, tandis qu'il les assimile sans aucun sens critique. Ce plaidoyer, faut-il y insister, marque le passage de l'empathie initiale à la distanciation finale vis-à-vis Mychkine. Dans le *Nouveau Testament*, nous retrouvons la même versatilité chez Pilate: le procureur romain veut d'abord épargner³¹⁶ Jésus (empathie) pour ensuite le faire flageller et crucifier (distanciation). Mychkine, tout comme Jésus, ne cherchera pas à se défendre³¹⁷ contre ses détracteurs.

³¹⁴ « Dans le Nouveau Testament, le Sanhédrin désigne l'assemblée suprême de Juifs chargée de rendre la justice. » (Gérard André-Marie, *op. cit.*, p. 1248).

³¹⁵ En apparence, les propos de Pavlovitch semblent justes: un chrétien ne doit pas justifier le pécheur dans le mal qu'il fait. Par contre, l'idée sous-entendue ici est que le mal en question est un adultère – selon la référence biblique – et non la révolte de Nastassia à l'égard du viol de Totski. D'une part, le viol est omis par Pavlovitch et d'autre part, une victime n'a pas à être pardonnée (Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 416.; *La Bible*, *op. cit.*, Jn 8.3).

³¹⁶ Voici en quels termes s'exprime Pilate: « je ne trouve rien qui mérite condamnation en cet homme » (*Ibid.*, Lc 23.4).

³¹⁷ *Ibid.*, Mc 15.4.; Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 414-417.

La volte-face de Pilate est provoquée par une situation urgente et similaire à celle que redoute le narrateur, soit la mise en péril de l'*autorité* qui est la sienne: « si tu le relâchais [disent les Juifs], tu ne te conduirais pas comme l'ami de César! Car quiconque se fait roi [Jésus], se déclare contre César!³¹⁸ » Sous la menace des rumeurs, qui toutes semblent vouloir clore l'*événement* dans un état de choses sans profondeur réelle – Mychkine et Jésus sont définis *négativement*: on dit d'eux qu'ils « troubl[ent] la nation », alors qu'ils tentent au contraire de l'assainir – le narrateur et Pilate choisissent d'obéir à la volonté collective qui anime rumeurs et « clameurs³¹⁹ ». Cette « injustice », dans *L'Idiot*, est directement liée au laxisme du narrateur, qui donne ici la fausse impression – astuce de l'écrivain – de ne pas prendre part aux rumeurs: « cette explication [que fournit la rumeur] paraissait très crédible et fut reçue par la majorité des estivants d'autant qu'elle se confirmait tous les jours dans les faits. Certes, une foule de choses restaient inexplicées³²⁰. » Trois éléments sont à remarquer dans la phrase précédente: la « crédibilité » de l'explication est associée indirectement à la notion de « majorité », le nombre étant signe d'objectivité; les « faits » en question ne sont pas identifiés dans le texte, mais invitent subtilement le lecteur à interpréter les événements qui suivront dans le sens de la rumeur (Mychkine aurait refusé Aglaïa « par nihilisme et pour le scandale qu'il allait provoquer³²¹ »); enfin, après avoir fait valoir la justesse de l'« explication » (plus que douteuse dans le texte), le narrateur discrédite aussitôt ce qu'il avance, en confirmant – sans le vouloir et à qui sait le deviner – le manque de probité inhérent à l'opinion générale, tandis qu'elle tire des conclusions de la désinformation *qu'elle entretient*³²² (« la foule de choses [...] inexplicées »). Le même phénomène se produit dans *Le Nouveau Testament*, alors que Pilate cède son autorité aux détracteurs du Christ: ce n'est pas la justesse des allégations qui prévaut, mais bien la « pression extérieure », la violence qui menace de retentir si de telles allégations étaient déclarées injustifiées. Devant les accusations, Jésus refuse en silence de prêter flanc, ce qui a pour effet d'enflammer davantage le désir de vengeance chez les Juifs: « mais eux insistaient à grands cris,

³¹⁸ *La Bible, op. cit.*, Jn 18.12.

³¹⁹ *Ibid.*, Lc 23.1., Jn 19.12.;; Mc 15.15., Lc 23.23-24.

³²⁰ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 407.

³²¹ *Ibid.*, p. 406.

³²² Chez Dostoïevski, la désinformation, qui est au mieux une connaissance en superficie du réel, coïncide avec le nihilisme, qui est négation de la strate métaphysique: l'absence d'information signifie l'absence de foi.

demandant qu'il fût crucifié, et leur clameurs allaient croissant. Alors Pilate décida que leur demande serait satisfaite³²³. » L'attitude de Pilate correspond à celle du narrateur, car tous deux se déculpabilisent de leur rôle vis-à-vis la dégradation collective du « martyr »³²⁴: « Voyant que cela ne servait à rien mais que la situation tournait à la révolte, Pilate prit de l'eau et se lava les mains en présence de la foule, en disant: "je suis innocent de ce sang. C'est votre affaire!"³²⁵ » Dans *L'Idiot*, c'est en plaidant l'ignorance que le narrateur se décharge de la responsabilité de dire la vérité; rappelons qu'aux premières pages du second tome, celui-ci prônait la Justice et critiquait l'absence d'idéaux chez les bureaucrates. Le narrateur prétend n'être, en toute objectivité, qu'un réceptacle à rumeurs, alors qu'il opère une sélection de ragots qu'il interprète avec *partialité*: « Comment raconter ce sur quoi on ne possède ni conception exacte ni jugement personnel?³²⁶ » L'idée du *réceptacle à rumeur* prend, dans les Évangiles, la forme de la justice romaine, car celle-ci *incorpore* la volonté du peuple hébreux et *prend sur elle d'exécuter* le châtement interdit par la Loi juive.

Parce que Mychkine et Jésus ont « outrepassé les limites des codes sociaux en vigueur³²⁷ », car ils ont l'un comme l'autre « troublé la nation³²⁸ » (ou communauté pétersbourgeoise, microcosme de la Russie, voire de l'humanité), les deux hommes sont livrés au jugement d'une autorité suprême qui, en raison de l'ambivalence morale qui la caractérise, sollicite explicitement dans le texte la conscience du lecteur: « Qu'est-ce que la vérité?³²⁹ » Il est clair, autant dans *L'Idiot* que dans *Le Nouveau Testament*, que les problèmes engendrés par Mychkine et le Christ excèdent, non seulement les accusateurs (personnages/people juif et Pavlovitch/Sanhédrin), mais aussi les juges eux-mêmes. Embarrassés qu'ils sont d'avoir à intervenir dans le domaine du sacré (pouvoir spirituel), qui

³²³ Ainsi l'autorité suprême choisit-elle de « contenter la foule » (*La Bible*, op. cit., Lc 23.23-24.; Mc 15.15).

³²⁴ Le narrateur est grandement responsable de la carnavalisation de Mychkine, car c'est lui qui parachève l'image synchrétique de l'« idiot ». Pilate, son alter ego, procède à l'« in-détronisation » (Bakhtine) du Christ, que les soldats romains couvrent de la couronne d'épines et du manteau de pourpre, l'appellant « roi des Juifs », en opposition à « Fils de Dieu » (Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 182.; *La Bible*, op. cit., Jn 19.2-3.; Luc 22.70).

³²⁵ *Ibid.*, Mt 27.24.

³²⁶ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, op. cit., p. 404.

³²⁷ Joseph Frank, *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, op. cit., p. 463.

³²⁸ *La Bible*, op. cit., Lc 23.1.; Jn 19.12.

³²⁹ *Ibid.*, Jn 18.38.

ne relève pas ou plus de leur juridiction (pouvoir temporel), Pilate et le narrateur confèrent une dimension extra-textuelle au récit: « Prenez-le et jugez-le vous-même suivant votre loi³³⁰ », affirme d'abord Pilate à la foule animée par l'esprit de vengeance. Contrairement à ce qui est suggéré dans le *Dictionnaire de la Bible*, nous pensons que la question de Pilate – « Qu'est-ce que la vérité? » – n'a rien d'une simple « rêverie³³¹ » du procureur; il s'agit davantage d'une invite au lecteur à faire sienne l'énigme prononcée sous l'éclairage tragique de la Passion (voir fig. 1 en annexe). Les deux textes, à ce moment « crucial » du récit, suscitent la réflexion et la foi du lecteur (ou croyant potentiel): « lecteur, quelle est ta loi? Prends position. »

Nous pensons que Dostoïevski s'est inspiré de la structure narratologique de la Passion, dans l'objectif de renouveler la question du jugement du Christ, à travers l'« homme absolument beau » qu'est Mychkine. C'est d'ailleurs en relation à la Passion du Christ que le titre du roman révèle toute sa substance: *L'Idiot* réfère par analogie au jugement des Juifs, à cette force « condamnante » que nous avons synthétisée dans l'idée du « regard chosifiant ». À la désignation « désacralisante » de Pilate – « Ecce homo » ou « Voici l'homme » – correspond la sentence *réductrice*: « cet homme » est idiot, « voici *L'Idiot* ». L'appellation « idiot » engendrera, chez Mychkine, l'aphasie finale. Dans *Le Nouveau Testament*, on humilie autrement Jésus: il n'est pas « Fils de Dieu », un truand (Barrabas) *vaut mieux* que lui, disent les Juifs. Les Romains, quant à eux, l'*offrent au regard* comme étant le « roi des Juifs », tel qu'inscrit sur la croix. Le caractère démonstratif de la préposition « voici » implique que Jésus, tout comme Mychkine, est donné à *voir* (le regard chosifiant) plutôt qu'à *entendre* (la parole réconciliatrice). Le silence des deux « hommes », au moment de leur jugement respectif, témoigne de leur conscience de la tragédie humaine, de l'inertie fondamentale qui rive l'âme à l'univers matériel, l'écartant du royaume divin. Leur silence anticipe la surdité de leurs détracteurs. Si, ironiquement, la désacralisation de Jésus, par la crucifixion, se solde par l'ultime *consécration* du symbole de la *croix*, est-il possible d'en dire autant de Mychkine? Dostoïevski laisse la question en suspens, la confiant au lecteur: libre est-il d'« observer » la laideur du personnage (son physique frêle, ses mouvements

³³⁰ *Ibid.*, Jn 18.31.

³³¹ Gérard André-Marie, *op. cit.*, p. 1116.

disgracieux, ses absences, sa fébrilité, ses crises épileptiques) ou d'« écouter » sa voix douce qui détonne affreusement par rapport à la violence de la tragédie. À la fin du roman, le phénix retourne à ses cendres (l'aphasie épileptique ou « idiotie »), mais les chants qu'il a entonnés persistent dans l'oreille du lecteur, comme si la brèche qu'il avait ouverte à même l'« horizon qui unit ciel et terre » laissait encore s'échapper – le temps d'une mémoire de lecteur – le son lointain d'une « vie mille fois plus puissante, plus bruyante³³² ». Peut-être la vie souffre-t-elle, en sourdine, de *n'être pas ce qu'elle est*. Comme si Mychkine, dépouillant le réel de son opacité, rendait visible aux yeux du lecteur, la transparence d'une plaie que l'humanité pense guérie depuis maintenant deux millénaires. Que faire de son « prochain »? Et si nous étions, nous-même, un prochain?

Le *Nouveau Testament* n'est pas le seul texte qui ait pu inspirer la structure du narrateur de *L'Idiot*, de la même manière que Jésus ne constitue pas l'unique modèle à partir duquel Dostoïevski a élaboré le personnage Mychkine. En fait, contrairement à la perception de quelques critiques, Mychkine n'est pas un ersatz du Christ, tout comme le narrateur de *L'Idiot* n'a rien d'un décalque de ses homologues chargés de rapporter le déroulement de la Passion. L'originalité de l'écrivain consiste à avoir amalgamé, afin d'engendrer Mychkine, deux personnages aux antipodes l'un de l'autre, soit le Christ et don Quichotte. Aussi devons-nous dire, pour conclure, quelques mots sur l'apport significatif du roman de Cervantès dans le renouvellement de la problématique du *Nouveau Testament*, que nous retrouvons dans *L'Idiot* sous un angle inédit.

Rappelons-nous qu'Aglaïa méprend Mychkine pour un prince du monde ici-bas, qu'elle associe au *chevalier* don Quichotte, sans comprendre que la comparaison qu'elle opère dénonce sa propre crédulité: don Quichotte est un personnage livresque et, en cela, n'a rien d'un homme de pouvoir. Au grand dam d'Aglaïa, Mychkine confirme ce fait tout au long du récit, ce qui induit, pour le lecteur, l'idée suivante: « si Mychkine n'est pas le puissant prince auquel rêve naïvement la jeune femme, peut-être est-il un don Quichotte? » L'idéalisme désincarné ou mimétisme de don Quichotte repose autrement la question de Pilate: « Qu'est-

³³² Dostoïevski, *L'Idiot*, tome I, *op. cit.*, p. 108.

ce que la vérité? » Car selon la perspective de don Quichotte, *la fiction est plus réelle que la vérité elle-même*:

Imbécile, dit alors don Quichotte [à Sancho], il n'appartient pas aux chevaliers errants de s'enquérir ni vérifier si les affligés, enchaînés et opprimés qu'ils rencontrent par les chemins vont en cette façon ou bien sont en cette angoisse pour leurs fautes ou pour leurs bons services; il leur appartient seulement de les aider comme nécessaire, ayant égard à leur peines, et non pas à leurs méchancetés. Pour moi, j'ai rencontré un chapelet et cordon de gens fâchés et misérables; je fis en leur endroit ce que ma religion requiert, et pour le reste qu'on s'en débrouille!³³³

Rappelons-nous la critique de Pavlovitch à l'endroit d'un Mychkine/don Quichotte. Au dire du détracteur, le prince aurait non seulement épargné la « femme adultère » (Nastassia), mais l'aurait aussi encouragée dans son vice. Il aurait prodigué sa charité comme le fait don Quichotte, c'est-à-dire sans discriminer les malfaiteurs, s'en tenant à l'idée (la beauté potentielle) qu'il se fait des êtres rencontrés: « mais personne, n'est-ce pas, ne lui a dit qu'elle avait bien agi, qu'elle était digne de tous les honneurs et tous les respects?³³⁴ » Penser Mychkine à travers la figure de don Quichotte équivaut à voir le personnage par le *regard chosifiant*, c'est condamner sa vision de la beauté potentielle et d'une vérité dynamique à actualiser.

Maintenant, pour saisir l'ampleur et la profondeur nouvelle que Dostoïevski donne à cette énigme de la « Vérité », il est nécessaire de comparer brièvement les trois types de narrations – celles de *L'Idiot*, du *Nouveau Testament*³³⁵ et de *Don Quichotte* – dans leur relation respective au personnage principal de chaque récit. Trois stratégies d'écriture sont à l'œuvre et déterminent une ou plusieurs pistes d'interprétation, une « méthode » plus ou moins explicite de décoder le récit. Le commun dénominateur des trois hommes – Mychkine, Jésus et don Quichotte – réside dans leur croyance en un *ailleurs*, un idéal-Vérité que

³³³ Don Quichotte se donne ici raison d'avoir délivré les voleurs de leurs chaînes, sous prétexte qu'ils semblaient souffrir d'une grande injustice: l'apparence justifie l'action, qu'elle qu'en soit la valeur réelle (Cervantès, *op. cit.*, p. 356).

³³⁴ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 416.; *La Bible*, *op. cit.*, Jn 8.3.

³³⁵ Puisque une même intention sous-tend l'*Évangile*, nous traitons de la narration des quatre apôtres tel un tout relativement homogène.

diverses situations mettent en péril. Les narrateurs du *Nouveau Testament* conservent l'intégrité de la vision de Jésus (son « idée/valeur ») en présentant son ailleurs comme étant la Vérité elle-même, en se positionnant à l'intérieur de cette vision: il y a homogénéité entre les deux instances. À l'inverse, le narrateur « hétérogène » de *Don Quichotte* sape systématiquement la crédibilité du chevalier en se décentrant par rapport au personnage, ce qui a pour effet de théâtraliser³³⁶ et de mettre en avant-plan la pure fiction qui alimente les aventures rocambolesques de l'anti-héros. Ce faisant, le narrateur parsème le texte de commentaires ludiques sur l'éthique que se doit de respecter tout narrateur consciencieux. De tels propos ont certainement contribué à ce que Dostoïevski intègre à son roman cette ironie de second degré, qui ridiculise l'objectivité prétendue du narrateur réaliste:

Et par ainsi il semble que, quand il eût bien pu et dû fatiguer sa plume aux louanges d'un si bon chevalier, tout exprès il les passe sous silence. Œuvre mauvaise et pensée pire encore, vu que les historiens doivent être exacts, véritables et nullement passionnés, sans que l'intérêt ni la crainte, la rancune ni l'affection les fasse détourner du chemin de la vérité, la mère de laquelle est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et avis du présent, avertissement pour l'avenir³³⁷.

En opposant les mots suivants – « exacts », « véritables », « histoire » versus « passionnés », « intérêt », « crainte », « rancœur », « affection » – Cervantès ironise à mots couverts sur l'esthétique réaliste, car le narrateur de *Don Quichotte* est loin d'être aussi *omniscient* qu'il voudrait le croire, ce qui laisse entendre que toute œuvre littéraire est « affectée », donc contingente aux valeurs qui la fonde. Cette faillibilité de l'auteur/historien dont traite ici le narrateur, Dostoïevski la transpose en puissance dans la versatilité du narrateur de *L'Idiot*. Toutefois, le procédé n'est pas le même, car le narrateur de *L'Idiot* n'est pas faillible d'emblée; mais il le *devient*. L'ironie y gagne un troisième degré, tandis que le lecteur assiste en quelque sorte à l'élaboration du burlesque/tragique (selon la perspective de lecture), au travestissement – de l'« héroïsme » christique de Mychkine en donquichottisme – qu'effectue le narrateur. L'ambiguïté du « héros » (sa Vérité versus ses valeurs relatives) et cette prétendue omniscience, propre au narrateur faillible de *Don Quichotte* (objectivité versus

³³⁶ Dans *Don Quichotte*, les personnages secondaires fournissent littéralement le décor et s'intègrent au scénario des péripéties chevaleresques: le lecteur suit la fiction depuis les coulisses.

³³⁷ Cervantès, *op. cit.*, p.125, 126.

« événementialité » du récit) – sont à l'origine de la versatilité du narrateur de *L'Idiot*, de sa transition de la position narrative du *Nouveau Testament* à celle de *Don Quichotte*, ce qui entraîne le conflit de perspectives que nous avons souligné dans ce mémoire. Conséquemment à la structure du réalisme supérieur de Dostoïevski – la tripartition d'Ivanov: le pragmatique, le psychologique et le métaphysique – le lecteur n'est plus en mesure de départir ce qui relève de la fiction et ce qui appartient au réel. La *potentialité* du réalisme supérieur met en péril les notions de fiction et de réel, car elle les fait miroiter l'un dans l'autre: « plus c'est réel, plus c'est invraisemblable³³⁸. » Ainsi la foi de Mychkine prend-elle parfois l'apparence des illusions de don Quichotte; tandis qu'en d'autres circonstances, les illusions de Mychkine semblent aussi véridiques que se veut la foi du Christ.

Dans la même perspective qui rend la vérité hautement plus problématique dans *L'Idiot*, l'humour de Cervantès cède sa place à la dérision, le carnavalesque au burlesque: Dostoïevski a inventé un narrateur capable de *trahir* un « héros » humain et donc *sensible à la souffrance* – contrairement à la baudruche qu'est don Quichotte – d'où le fort grincement qui accompagne le travestissement de Mychkine. Le comique de *Don Quichotte* tient au décalage existant entre la réalité représentée et une fiction³³⁹ aisément identifiable par le lecteur, puisque le narrateur départage ironiquement les deux univers: le grotesque est dévoilé, le « comique de caricature [est] poussé jusqu'au fanatisme, à l'irréel³⁴⁰. » Voici un exemple éloquent de l'humour de Cervantès: « qui s'humilie Dieu l'exalte³⁴¹ », lance don Quichotte. De l'humilité du fidèle (qui est aussi celle de Mychkine), nous passons à l'*humiliation* du chevalier à la triste figure. À l'humour de Cervantès se mêle, chez Dostoïevski, tout le tragique du *Nouveau Testament*, récit dans lequel « idéal » est synonyme de « Vérité ». Sous la plume de l'auteur russe, le Christ et don Quichotte deviennent l'endroit et l'envers d'une même pièce. Ce mélange – un véritable tour de force – a pour effet de générer un humour « boomerang », un humour noir dont l'ironique, le décapant et le polyphonique n'ont de cesse de s'en prendre, non seulement au personnage qui en est l'objet,

³³⁸ Dostoïevski, *L'Idiot*, tome 2, *op. cit.*, p. 93.

³³⁹ La fiction est d'autant plus « visible » que don Quichotte n'a aucune profondeur: il n'est qu'imitation et décalage, en opposition au « réalisme supérieur » de Mychkine.

³⁴⁰ *Le Petit Robert de la langue française 2006*, *op. cit.*, p. 1225.

³⁴¹ Cervantès, *op. cit.*, p. 135.

mais tout autant à celui qui en est l'auteur. La critique à l'endroit de Mychkine fait écho à celle du personnage sur la communauté. Alors que l'invention des « enchanteurs » par don Quichotte empêche l'intrusion du réel dans l'univers fictif du chevalier, certains personnages de *L'Idiot* – Pavlovitch et le narrateur – ont la *fonction inverse* d'interdire l'intrusion du « fictif »/sacré dans la strate pragmatique, sans pour autant que le lecteur soit à même d'affirmer l'inexistence de la strate métaphysique. Dans *L'Idiot*, les « enchanteurs³⁴² » correspondent aussi à ces personnages influents, tels Lizaveta et Aglaïa, dont l'opinion et l'attitude ne cessent de changer vis-à-vis Mychkine, ce qui a pour effet d'altérer complètement l'éclairage sous lequel Mychkine se trouve, comme s'il était victime d'un mauvais sort dont l'effet serait de transformer ses amis en ennemis.

Bien qu'on accuse Mychkine de donquichottisme, le même chapeau – paradoxalement fait sur mesure et conçu pour tous par Dostoïevski – va étrangement à n'importe quelle forme d'idéal: tous peuvent le porter, sans que lecteur puisse être certain s'il s'agit là de l'« armet de Mambrin » ou d'un simple « bassin de barbier³⁴³. » Le lecteur doit prendre part au « labyrinthe d'incertitudes » et déterminer lui-même si Mychkine est « empereur » ou « bâtonné³⁴⁴. » Dans le titre du roman réside une mise en garde implicite: « lecteur, prendras-tu part à la moquerie? Mais d'abord, discerne le vrai du faux et prend garde d'incriminer un innocent, ce qui ferait de toi un coupable: la parole réconciliatrice ou le regard chosifiant? » Autrement dit, l'accusation pourrait se retourner contre l'accusateur et la sentence, contre le juge. Dans ce miroitement infini, à l'intérieur duquel se dilue le sens de l'origine, la vérité est un abîme vertigineux qui, représenté comme tel par Dostoïevski, défie la conscience du lecteur.

³⁴² Don Quichotte se sort d'une impasse « tendue » par Sancho, qui met en péril le « système de fiction chevaleresque » tout en révélant ses mécanismes: « il est facile aux enchanteurs de prendre telle figure que bon leur semble, et ils auront celles de nos amis, afin de te donner sujet de penser ce que tu penses, et te mettre en un tel labyrinthe d'incertitudes qu'il ne te serait pas possible d'en sortir, encore que tu eusses le fil de Thésée; bien plus, ils l'auront fait pour me troubler l'entendement et empêcher que je puisse juger d'où me vient ce dommage » (*Ibid.*, p. 576, 577).

³⁴³ Don Quichotte s'armera, dans son délire habituel, d'un bassin de barbier qu'il confondra, non pas avec un simple haume, mais pour l'armet d'un chevalier qu'il prit pour modèle dans un de ses livres (*Ibid.*, p. 540).

³⁴⁴ Dans ce passage, Sancho maudit don Quichotte en même temps que d'avouer sa foi en son maître: « or, sachez, ma chère, qu'un chevalier errant est une chose qui, en deux paroles, se voit bâtonné et empereur. Aujourd'hui, il est la plus malheureuse créature au monde et la plus nécessiteuse, et demain il aura deux ou trois couronnes à donner à son écuyer » (*Ibid.*, p. 177).

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, notre objectif était de structurer une approche qui sache rendre compte d'un type de *polyphonie* particulier à *L'Idiot*. Nous avons choisi d'adapter le concept de la polyphonie bakhtinienne de manière à envisager la lecture de *L'Idiot* en terme de *possibilités* d'interprétation. Plutôt que de concevoir la dynamique des « idées » selon une équipollence qui les suppose inaltérables en raison d'une présumée absence de « synthèse dialectique » (Bakhtine), nous avons préféré voir dans *L'Idiot* un ensemble de *mondes possibles*, à l'intérieur duquel le personnage – et le lecteur – sont appelés à choisir entre le *regard chosifiant* (un destin tragique, l'isolement individuel, le profane) et la *parole réconciliatrice* (une « liberté libératrice », l'amour collectif, le sacré). Notre critique de Bakhtine avait pour but de démontrer que la parole n'est pas seule à déterminer la dynamique intersubjective des personnages. Nous avons donc incorporé à notre analyse la dimension du regard, jusque alors éclipsée par la « tradition de la parole » qu'a amorcé le théoricien dans le domaine des études dostoïevskiennes. Pour se faire, nous avons redéfini les notions de parole et de regard, non pas à l'aune de la « discursivité » (Bakhtine), mais plutôt comme *deux systèmes de représentation en lutte pour s'approprier l'essence du personnage principal*. Les représentants de cette parole, c'est-à-dire Mychkine et les enfants, sont littéralement effacés du roman: soit sur le point de disparaître, soit à l'écart d'une société fondée sur des valeurs hiérarchiques. D'où la nécessité pour nous d'insister sur la dimension tragique (dialectique) de ce texte qui illustre le déclin des valeurs orthodoxes et, surtout, de celles du Christ.

Nous avons fait ressortir la tendance caractéristique de la conception monologique orthodoxe représentée par Ivanov, à réduire la multitude de significations du texte en fonction d'un axe principal de lecture qui en favoriserait peut-être l'intelligibilité. Le désavantage de cette perspective univoque réside dans le fait qu'elle n'intègre pas l'aspect *formel* de l'esthétique romanesque. Ce faisant, elle s'avère impropre à concevoir l'*inexistence possible* du Dieu orthodoxe – qui ne serait qu'une fiction à l'intérieur de l'univers représenté – c'est-à-dire la possibilité que Mychkine soit un « don Quichotte ». D'autre part, nous avons insisté

sur le présupposé athéiste que contient l'approche *discursive* de la polyphonie relativiste. Si la polyphonie relativiste ne tombe pas dans le piège de l'interprétation univoque, elle témoigne toutefois d'une incapacité à intégrer la dimension biblique de l'œuvre, soit la possibilité que Mychkine soit un messager divin. Elle ne peut effectivement pas aborder la possibilité d'une « synthèse dialectique » des idées, telle qu'énoncée explicitement par Mychkine (« la synthèse supérieure »). À elle seule, l'approche de Bakhtine ne peut rendre compte de la *sensibilité du croyant*, de cette *réalité intérieure du sacré*. De façon à amalgamer les deux points de vue *complémentaires*, ceux de l'orthodoxie et de l'athéisme, nous avons accordé une grande importance au questionnement qui sous-tend la structure thématique et formelle de *L'Idiot*: « si Dieu est mort, que devient le "prochain"? ». Le paradoxe du « Dieu mort » n'est pas insensé: ce dernier n'existe qu'à condition que l'homme croit en lui, selon le principe même de la foi. Or, penser et lire Dostoïevski de manière approfondie n'est possible qu'au *conditionnel*.

Dans le but de respecter, tant la nouveauté formelle qu'a su mettre en lumière Bakhtine, que l'enjeu « tragique » d'Ivanov, la solution qui s'est imposée a été de fondre ensemble la polyphonie et le *perspectivisme* de Deleuze et Guattari. La contingence des valeurs, telle que conçue par les deux philosophes, nous autorise à concevoir les « idées/valeurs » comme des mondes virtuels qui attendent d'être actualisés. Sous cet éclairage, *la potentialité générale des idées respecte la diversité formelle de la polyphonie, tandis que l'actualisation inégale des Vérités alimente la tragédie*.

L'originalité de notre démarche consiste à avoir reconnu la complémentarité de la « polyphonie relativiste » et du « monologisme orthodoxe » à l'intérieur du roman: la *polyphonie agnostique*. Autrement dit, *l'esthétique de L'Idiot exprime une tension, jusqu'au point de rupture, entre la polyphonie et le monologisme*. La pertinence d'une polyphonie agnostique s'est confirmée dans sa capacité à refléter l'ambiguïté idéologique que l'auteur a insufflée dans son écriture, cette impossibilité pour le lecteur de déterminer avec certitude l'idéologie dominante qui sous-tendrait la structure formelle et thématique de *L'Idiot*. Par ailleurs, la polyphonie agnostique a su donner un sens à cette « impossibilité » qui,

finalement, prend la forme d'une question éthique adressée au lecteur. En investissant ses affects et ses valeurs dans le texte, le lecteur en ordonne les composantes, le rend intelligible en fonction d'une échelle de valeur qui fait défaut à ce roman « ouvert ».

La « pensée de l'écrivain » demande à être actualisée, de la même manière que le lecteur doit effectuer le « survol » de l'événement Mychkine pour en récolter les composantes, afin de modeler lui-même « son propre Mychkine ». Le « vrai Dostoïevski³⁴⁵ » demeure insaisissable, semblable à l'horizon lointain que le prince espère atteindre, avec cette « créativité naïve », cette volonté consciente de la vitalité que confère aux choses le regard vierge d'un enfant. L'auteur ne s'est pas contenté de renier d'anciennes convictions, comme le suppose Girard; il a plutôt choisi de tirer profit de la diversité des idéologies de son époque, de donner poids et consistance à chacune, de les « aiguïser » les unes contre les autres. Ainsi, pouvons-nous dire de l'écrivain ce que Nietzsche disait de lui-même: Dostoïevski « est un destin ». Contrairement à la critique littéraire qui, souvent, préfère élaborer un point de vue original sur *L'Idiot*, plutôt que de donner sens au conflit de perspectives particulières qui en découle, nous avons abordé ce roman tel un « texte-miroir », espérant ainsi rendre compte de l'extraordinaire potentiel d'adaptation propre au roman, puisqu'il permet à quiconque *d'y voir le portrait de ses propres valeurs, tout en l'invitant à se défaire d'une lecture univoque*. Tout au long de ce mémoire, nous avons soutenu l'idée qu'en s'abstenant de faire autorité sur le texte, donc en évitant d'imposer ses propres valeurs, le lecteur respecte *l'indétermination fondamentale du « héros »*.

Les nombreuses interventions du narrateur – puisqu'il avoue au lecteur implicite, dérouteré qu'il est par le comportement de Mychkine, vers la fin du récit, son incapacité à narrer les événements – fournissent autant d'occasions pour le lecteur réel d'une prise de conscience, d'une rupture avec la circularité de sa propre interprétation. Autrement dit, les adresses au lecteur implicite invitent le lecteur réel à « revoir » les valeurs qui déterminent sa lecture contingente du texte et, par là même, sa lecture du réel: telle est la signification ultime de la polyphonie agnostique. Ainsi, le lecteur est appelé à répéter ou à interrompre l'acte par lequel

³⁴⁵ René Girard, *op. cit.*, p.8.

le qualificatif « idiot » est attribué à Mychkine. Nous avons développé les trois idées suivantes – l'*autoportrait de paroles*, le *portrait anamorphique* et l'*image syncrétique* – afin d'expliquer certains mécanismes inconscients qui forgent l'image modelable du prince, d'abord formée (le « bon Samaritain »), étirée (l'anamorphose), puis compressée, triturée, scindée et dissolue (la « syncrèse »). Lire *L'Idiot* revient à prendre conscience de la responsabilité éthique inhérente à l'évaluation morale d'un être. D'autant plus que le jugement du regard chosifiant s'appuie sur des valeurs qui – en raison de leur artifice, de leur hypocrisie, de leur censure, etc. – empêchent Mychkine et ceux qu'il aime de célébrer librement la vie, et, finalement, de donner un sens positif à la mort.

L'Idiot marque la faillite des idéologies représentées à conférer une signification régénératrice à la mort, c'est-à-dire à engendrer une forme « positive » de sacré: une célébration de la vie. La seule croyance apte à promouvoir la vie dans toute sa *beauté possible*, appartient à l'être ayant la constitution physique la plus frêle, mais dont la foi est la plus forte: Mychkine. Sa manière d'amener l'homme imbu de *vanité* à éprouver les sentiments d'humilité et d'amour suggère l'idée qu'il n'existe qu'une façon d'apprivoiser la mort, celle de la « mort à soi-même » (Bataille). Toutefois, il n'est possible de mourir à soi-même qu'à la condition *sine qua non* de pouvoir « renaître en l'autre », d'où l'aphasie finale de Mychkine. Ainsi *L'Idiot* illustre-t-il l'infertilité spirituelle du prochain, la « mauvaise foi » qui lui interdit la compréhension des bénéfiques à « accueillir l'autre en soi », gains qui ne peuvent se concrétiser que si l'on reconnaît le rôle d'autrui dans la constitution du moi, selon le cogito d'Ivanov: « tu es, donc je suis ».

En posant la question de la transcendance, nous avons voulu mettre en relief l'idée que la polyphonie agnostique de *L'Idiot* est tendue entre une pulsion de mort – le regard chosifiant, cette incapacité de donner une signification à la mort – et une pulsion de vie, la parole réconciliatrice, cette volonté de dépasser la mort à travers la régénéscence de l'« âme » qu'autorisent *amour et humilité*. Tel *Hamlet*, tenant un crâne dans la pièce de Shakespeare et concluant la vanité de l'homme, Mychkine prône de vive voix l'humilité à travers la mort à soi-même, provoquant chez autrui la *conscience de sa vanité*. Mais à l'inverse de la

contemplation passive de Hamlet, Mychkine transmue la conscience de la mort en une volonté de vivre pleinement, un ardent désir d'aimer. La vanité de l'individu s'efface au contact affectueux d'autrui, mais l'homme tient plus que tout à son *amour-propre*, plus qu'à Dieu à son « Je-tout-puissant ». À cet égard, le roman pose la question suivante: si « Dieu est mort », que devient l'amour, sachant que si l'amour meurt, l'homme est « vain »? Quelle forme donnerait-il alors à l'amour? Saurait-il aimer sans qu'une autorité divine ne freine sa propension naturelle à l'autolâtrie?

L'homme qui n'a pas donné à la mort une signification qui lui est profondément intime, ne peut l'entrevoir sans angoisse. Alors que les idéologies nihilistes se montrent impuissantes devant la tâche « absurde » de faire naître la lumière au milieu des ténèbres qu'elles génèrent – embrassant la mort comme une fin « désirable », une force qui domine la vie elle-même (voir fig. 5.3 en annexe) – Mychkine se sert de la mort comme d'un tremplin: la mortalité devient l'occasion d'une prise de conscience, l'opportunité de libérer les forces insoupçonnées de l'amour. Si les idéologies, sous la plume de Dostoïevski, se révèlent inaptes à réconcilier l'individu qui voit son « temps venu », c'est que la mort ne signifie, en regard d'elles, que la fin d'un ego; elle n'a de sens véritable qu'au moment où l'homme conçoit son existence *à travers elle*, afin de célébrer la vie dans la *conscience de sa fugacité*. Cet état d'esprit implique forcément une réflexion sur soi-même, ce « temps d'arrêt » que n'a su prendre le condamné qui, dans le récit du prince, réalise sa vie perdue au moment même de son exécution.

La tragédie humaine, ne cesse d'affirmer Mychkine, n'est pas que l'homme soit, à travers la souffrance physique et la mort, persécuté par la Nature, mais bien qu'il éprouve la nécessité de se persécuter lui-même, au point de « devancer » l'heure fatidique. Dans son attitude suicidaire, Hippolyte choisit « librement » de refuser sa liberté: ainsi en est-il, à divers degrés, de la majorité des protagonistes dostoïevskiens. De manière générale, les personnages qui s'en prennent à Dieu, à la condition humaine et à l'humanité elle-même, le font en raison d'une carence affective, d'un amour qu'ils n'ont pas reçu, qu'ils ne savent recevoir et donc, ne peuvent donner. Tel était le credo de Mychkine: apprendre à l'adulte à

recevoir et à donner l'amour sur lequel établir une foi mutuelle, à l'image des enfants de l'Uri qui, eux, sont parvenus malgré leur jeune âge à comprendre la valeur de l'amour et les dangers de l'ignorance. Mais une fois émise, la parole réconciliatrice n'appartient déjà plus à Mychkine, elle n'est qu'un potentiel, le noyau de la tragédie. Un monde possible qui exige l'investissement du lecteur, son jugement éclairé, son *dernier mot* à l'endroit d'un être déchiré entre la *modernité* d'une image et la *tradition* d'une parole.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Dostoïevski

Dostoïevski, Fedor Michailovitch. *L'Idiot*, tome 1 et 2, traduit par André Markowicz, Evreux, Éd. Actes Sud, Coll. « Babel », 2001, 529 p. et 489 p.

_____. *L'Idiot*, traduit par Albert Mousset, Saint-Amand-Montrond (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 2001, 782 p.

_____. *L'Idiot: Roman préparatoire*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Coédition Actes Sud-Labor-L'aire, Coll. « Babel », 1993, 154 p.

_____. *L'Adolescent*, France (Mayenne), Éd. Gallimard, Coll. « Pléiade », 1956, 1134 p.

_____. *Les Carnets du sous-sol*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Éd. Actes Sud, Coll. « Babel », 2000, 181 p.

_____. *Correspondance*, vol. 1 et 2, Paris, Éd. Bartillat, 1998, 810 p.; 888 p.

_____. *Les Démons*, 3 tomes, Evreux, Coédition Actes Sud - Leméac, Coll. « Babel », 1995, 353 p.; 493 p. et 396 p.

_____. *Le Double*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Éd. Actes Sud, Coll. « Babel », 2000, 181 p.

_____. *Les Frères Karamazov*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 1973, 990 p.

_____. *Le Rêve d'un homme ridicule*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Éd. Actes Sud, Coll. « Babel », 1999, 58 p.

Œuvres sur Dostoïevski

- Allain, Louis. *Dostoïevski et l'Autre*, Paris, Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves Tome 70, Presses Universitaires de Lille, 1984, 202 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*, Introduction de Julia Kristeva, Éd. du Seuil, Coll. « Essais », Paris, 1970, 366 p.
- Boyer, François, *Comprendre et compatir*, Paris, Éd. de l'Ornithorinque, Coll. « Lectures de Dostoïevski », 1993, p. 32.
- Cadot, Michel. *Dostoïevski: d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Éd. Maisonneuve et Larose, Coll. « Les champs de la liberté », 2001, 350 p.
- Catteau, Jacques. *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut des études slaves, 1978, 608 p.
- Eltchaninoff, Michel. *Dostoïevski: Roman et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France (PuF), Coll. « Philosophie », 1998, 126 p.
- Fanger, Donald. *Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature, 1965, 307 p.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky: The seeds of Revolt (1821-1849)*, New Jersey (É.-U.), Princeton University Press, 1976, 401 p.
- _____. *Dostoïevski: Les années miraculeuses (1865-1871)*, Paris, Éd. Solin/Actes Sud, Coll. « Biographie », 1998, 710 p.
- Gide, André. *Dostoïevski: articles et causeries*, Saint-Amant (Cher), Gallimard, Coll. « Idées », 1964, 249 p.
- Girard, René. *Critique dans un souterrain*, Paris, Éd. Grasset, Le Livre de Poche, Coll. « Biblio essais », 1976, 249 p.
- Grossmann, Léonid. *Dostoïevski*, Moscou (U.R.S.S.), Éd. du Progrès, 1970, 538 p.
- Ivanov, Viatcheslav. *Dostoïevski: Tragédie, mythe et religion*, Paris, Éd. des Syrtes, Coll. « Essai », 2000, 172 p.
- Klimov, Alexis. *Dostoïevski Miroir: Anthologie de textes critiques*, Presses de l'Université du Québec, 1975, 149 p.

- Knapp, Liza. *The annihilation of inertia: Dostoevsky and Metaphysics*, Illinois, Northwestern University Press, Coll. « Studies in Russian literature and theory », 1996, 315 p.
- Krieger, Murray. « Dostoevsky's "Idiot": The curse of saintliness », in *Dostoevsky: A collection of critical essays*, Englewood Cliffs (NJ), Éd. René Wellek, 1962, p.39-52.
- Lamblé, Pierre. *Les Fondements du système philosophique de Dostoïevski: La philosophie de Dostoïevski, tome 1 (Essai de Littérature et Philosophie Comparée)*, Paris, Éd. L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2001, 236 p.
- Marinov, Vladimir. *Figures du crime chez Dostoïevski*, Vendôme, Presses Universitaires de France, Coll. « Voix nouvelles en psychanalyse », 1990, 454 p.
- Monas, Sydney. « Across the threshold: *The Idiot* as a Petersburg tale », directed by Malcolm V. Jones and Garth M. Terry, in *New Essays on Dostoyevsky*, Cambridge University Press, 1993, 252 p.
- Motchoulski, Constantin. *Dostoïevski: L'homme et l'œuvre*, Paris, Éd. Payot, Coll. « Bibliothèque historique », 1963, 547 p.
- Murav, Harriet. *Holy foolishness: Dostoevsky's novels & the poetics of cultural critique*, Stanford University Press, 1992, 214 p.
- Nabokov, Vladimir. *Littératures / 2*, La Flèche (Sarthe), Éd. Fayard, Le Livre de poche, Coll. « Biblio essais », 1985, 445 p.
- Sergeant, Philippe. *Dostoïevski: La vie vivante*, Paris, Éd. L'Harmattan, Coll. « La philosophie en commun », 1994, 175 p.
- Troyat, Henri. *Dostoïevsky*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1960, 446 p.

Œuvres complémentaires

- Adorno, Theodor Wiesengrund, *Minima moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, Paris, Éd. Payot, 1983, 230 p.
- André-Marie, Gérard. *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Éd. Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1989, 1478 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1977, 232 p.

- _____. *Esthétique et théorie du roman*, préface de Michel Aucouturier, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Tel », 1997, 488 p.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Les Éd. de minuit, Coll. « Arguments », 1957, 306 p.
- de Blainville, Henri Marie Ducrotay. *Cours de physiologie générale et comparée (1929-1932)*, 3 tomes, Paris, Éd. Germer Baillière, 1833, 667 p.
- La Bible*, version Tob, Montréal et Toronto, Éd. Le Cerf, Alliance biblique universelle, 1972-1975, 1731 p.
- Cervantès, *Don Quichotte I: L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 2005, 634 p.
- Charpentier, Étienne, *Pour lire le Nouveau Testament*, Paris, Les Éd. du Cerf, 2000, 127 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1991, 206 p.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Les Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1969, 392 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éd. de Minuit, Coll. « Critique », 1992, 206 p.
- Gogol, Nicolaï. *Récits de Pétersbourg*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 184 p.
- Hugo, Victor. *Le Dernier jour d'un condamné*, Barcelone, Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 2000, 200 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Le Gai savoir*, Paris, Éd. Garnier-Flammarion, 1998, 448 p.
- _____. *Par-delà bien et mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, 385 p.
- _____. *Généalogie de la morale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, 278 p.
- _____. *Aurore*, Saint-Amand (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio essais », 2000, 328 p.
- _____. *Le Crépuscule des idoles et Le cas Wagner*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, 250 p.
- _____. *L'Antéchrist suivit de Ecce Homo*, La Flèche (Sarthe), Éd. Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001, 338 p.
- Ovide. *Les Métamorphoses*, traduction de Danièle Robert, Évreux, Éd. Actes Sud, Coll. « Thésaurus », 2001, 734 p.

Pascal, Blaise. *Pensées*, suivies des *Provinciales*, Paris, Éd. Booking International, Coll. « Classiques français (Maxi-poche) », 1995, 637 p.

Le Petit Robert de la langue française 2006, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2949 p.

Rimbaud, Arthur. *Illuminations*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Garnier-Flammarion, 1989, 221 p.

_____. *Poésies: Œuvres I*, Paris, Éd. Garnier-Flammarion, Coll. « Texte intégral », 1989, 316 p.

_____. *Une Saison en enfer*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Garnier-Flammarion, 1989, 246 p.

Sade, Marquis de. *La Philosophie dans le boudoir: Les Instituteurs moraux*, Saint-Amand-Montrond (Cher), Éd. Gallimard, Coll. « Folio classique », 2001, 312 p.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. Seuil, Coll. « Poétique », 1981, 315 p.

Villeneuve, Johanne. *Le Sens de l'intrigue: La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Saint-Nicolas (Québec), Les Presses de l'Université Laval, Coll. « InterCultures », 2003, 423 p.

Articles sur internet

Sloterdijk, Peter. Le Point.fr, Édito et opinions, <http://www.lepoint.fr/edito/document.html?did=146056>, 29 avril 2004, N°1650.

Kreiss, Wilbert. Le mouvement charismatique, Le parler en langues dans le Nouveau Testament et dans le mouvement charismatique, http://www.egliselutherienne.org/bibliotheque/doctrine/charismatique/Char_3.html, 3 janvier 2003.

Références iconographiques (voir p.149, 150)

- Fig. 1 : Caravage, Michelangelo Merisi. (v.1571-1610), « Ecce Homo », 1604, Huile sur toile – 128 x 103 cm, Rome, coll. particulière, attr. Calvesi.
- Fig. 2 : Dainville, Gérard de. (1362-1369), « Les trois Marie et la tombe vide », tiré d'un psautier, Fol. 23r: full-page min. 165x115mm, La Hague (Normandie), Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands
- Fig. 3 : Holbein le Jeune, Hans. (1497/98-1543), « Jean de Dinteville et Georges de Selve » (dit « Les Ambassadeurs »), 1533, Huile sur panneau de bois – 209,5 x 207 cm, National Gallery, Londres.
- Fig. 4 : _____. « Le Christ Mort », 1521, Huile sur panneau – 30,5 x 200 cm, Bâle, Kunstmuseum.
- Fig. 5.1-3: _____. « La Grande danse macabre », gravures VII (L'empereur); XXXIX (L'enfant); XLV (L'aveugle), 1524-1525, insérées en 1538 dans *Les simulacres et historiees faces de la mort*, Lyon, Melchior et Gaspard Trechsel.

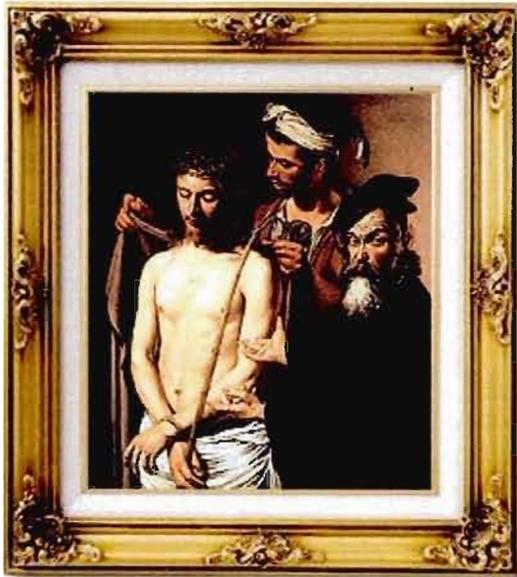


Fig. 1: « Ecce Homo », Le Caravage

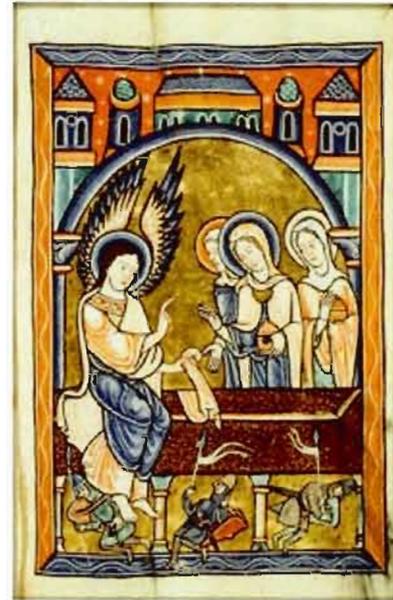


Fig. 2: « Les trois Marie et la tombe vide »,
Gérard de Dainville



Fig. 3: « Jean de Dinteville et Georges de Selve » (dit « Les Ambassadeurs »),
Hans Holbein



L'image
perçue à
travers
un
miroir
concave



Fig. 3.1
Holbein et
l'anamorphose
(détail de la Fig. 3)

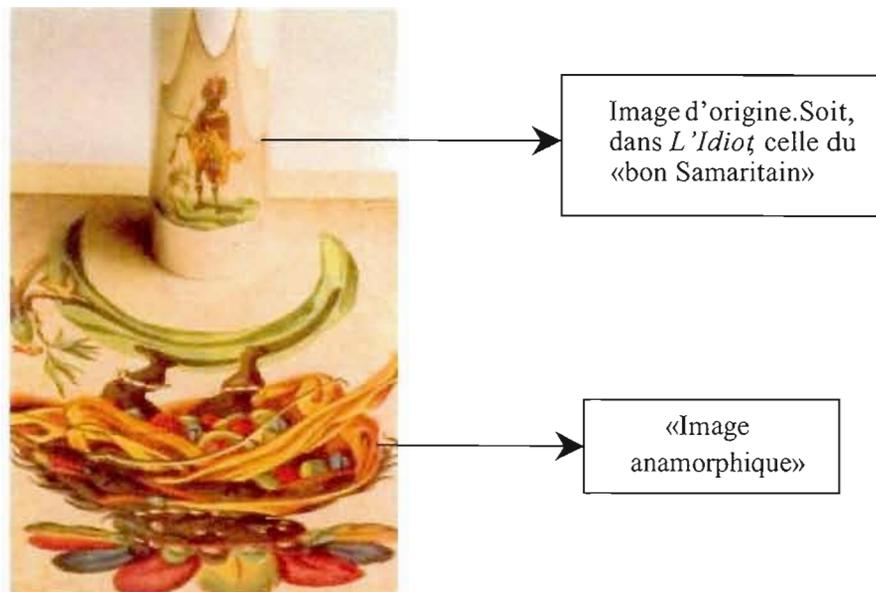


Fig. 3.2: Second exemple d'anamorphose



Fig. 4: « Le Christ Mort », Hans Holbein



Fig. 5.1 : L'empereur



Fig. 5.2 : L'enfant



Fig. 5.3 L'aveugle