

2711.3524.4

Université de Montréal

**L'ange profané.
Étude sur le personnage de la petite fille dans l'œuvre de Dostoïevski.**

par
Nicole Couture

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Janvier 2007

© Nicole Couture, 2007



PR

14

U54

2007

v. 020

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'ange profané.
Étude sur le personnage de la petite fille dans l'œuvre de Dostoïevski.

présenté par :

Nicole Couture

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Rodica-Livia Monnet

président rapporteur

Jacques Cardinal

directeur de recherche

Wladimir Krysinski

membre du jury

Mémoire accepté le 16 avril 2007

Je dédie ce mémoire à Yves, mon amour depuis 38 ans, qui a facilité ma vie au quotidien, dans les moindres détails, pour que je puisse réussir.

Il m'a poussée, soutenue, encouragée, sans jamais douter un seul instant du résultat qui est là, enfin, bien palpable.

Je te remercie spécialement de ton affection constante dans les instants d'incertitude, et de ton humour sans pareil dans les périodes de démotivation.

Je remercie aussi mes filles adorées, Chrystine et Maude, tendres complices qui m'ont insufflé une jeunesse éternelle.

Résumé

Grâce à l'analyse littéraire, ce mémoire propose d'établir que la force lyrique et évocatrice de Dostoïevski réside notamment dans le personnage de la fillette qui traverse toute son œuvre romanesque. L'auteur introduit et s'appuie sur cette petite héroïne pour dégager un monde sensible. Les héros les plus marquants de Dostoïevski s'incarnent à partir de la notion d'idée, pierre angulaire créatrice de l'écrivain, tandis que ses personnages secondaires sont plus intuitifs et illustrent son inconscient. Cette recherche vise à cerner ce personnage singulier et à expliquer sa réitération, sa symbolique, ses silences, son ambiguïté et, finalement, sa contribution métaphorique au tissu narratif de l'auteur. Des auteurs critiques tels que Mikhaïl Bakhtine et George Steiner ont grandement contribué à circonscrire ce personnage. À travers la correspondance de Dostoïevski, Jacques Catteau a livré la pensée de l'écrivain et a permis de mieux cerner la problématique de son univers littéraire. Quant à Philippe Faure, il fut indispensable pour démontrer l'hypothèse de l'angélophanie chez la petite fille ; une théorie largement développée dans cet exposé.

Mots clés : Littérature russe du XIX^e siècle, Dostoïevski, Bakhtine, enfance, angélophanie.

Abstract

Based on the literary analysis, this master's thesis proposes to establish that the lyric and evocative force of Dostoevsky, lies particularly in the character of the young girl who appears through all his romantic novels. The author relies on this young heroin to reveal a sensitive world. The celebrated heroes of Dostoevsky are based on the concept of the "idea", creative cornerstone of the writer, whereas his secondary characters are more intuitive and illustrate his subconscious. The present research traces the various representations of the young girl ; it also seeks to provide a faceted reading of her reiteration, her symbolism, her silences, her ambiguity and, finally, this character's metaphorical contribution to the narrative fabric of the author. Critical authors such as Mikhaïl Bakhtine and George Steiner largely contributed to define this character. Through Dostoevsky's correspondence, Jacques Catteau revealed the writer's mind and allowed to better determine the problematic of his literary universe. As for Philippe Faure, he was essential in demonstrating the hypothesis of the «*angélophanie*» in the little girl ; a theory largely developed in this essay.

Keywords :

19th Century Russian Literature, Dostoevsky, Bakhtine, Childhood, «*Angélophanie*».

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Chapitre 1	
LA RÉCURRENCE DU SUJET	6
<u>Thèmes et motifs</u>	6
<u>Particularités dostoïevskiennes</u>	10
Chapitre 2	
LE SILENCE DE LA PETITE FILLE	15
<u>Parole hermétique de l'enfance</u>	15
<u>Mutisme signifiant : le langage des anges</u>	19
Chapitre 3	
APPARITION SUR LE SEUIL	25
<u>Le seuil temporel : instant de tension</u>	26
<u>Le seuil spatial : limite périphérique</u>	30
Chapitre 4	
L'ANGÉLOPHANIE	33
<u>La petite fille comme vision</u>	33
<u>La petite fille comme messagère</u>	36
Chapitre 5	
LA DÉCHÉANCE DE L'ANGE	39
<u>Le pendule du bien et du mal</u>	39
<u>L'ange et le désir sexuel pubertaire</u>	44
<u>La chute de l'ange</u>	50
<u>Séduction et violence</u>	53

TABLE DES MATIÈRES (suite)

Chapitre 6	
L'HÉRITAGE FÉMININ	58
<u>Image de femme et d'épouse</u>	58
<u>Image de mère</u>	61
Chapitre 7	
LE RÊVE ET L'ART POÉTIQUE	64
<u>La réminiscence de l'Âge d'or</u>	65
<u>L'œil de la culpabilité</u>	70
<u>La beauté salvatrice</u>	72
Chapitre 8	
LA FILLETTE ET LA BÊTE	74
<u>L'araignée : un temps exacerbé de la mort</u>	75
<u>Le bourdonnement de la mouche</u>	79
<u>Le dard de l'araignée</u>	81
<u>L'araignée ou l'âme affranchie du corps</u>	83
CONCLUSION	86
BIBLIOGRAPHIE	91

INTRODUCTION

Dans une lettre à son ami Strakhov en date du 26 février (10 mars)¹ 1870 à Dresde, Dostoïevski écrit «*Ah, que n'êtes-vous marié et que n'avez-vous des enfants, très estimé Nikolai Nikolaïevitch ! Je vous jure bien que ce sont les ¾ du bonheur de vivre, tout le reste n'en recelant qu'un quart à peine*»². Même si la plupart des études faites sur l'auteur concernent principalement son côté mystique, Dostoïevski accordait une place très importante aux enfants autant dans sa vie que dans ses romans, et la place réservée à la petite fille s'est révélée déterminante au fil de ses ouvrages.

Que ce soit à travers *Crime et châtiment*, *Humiliés et offensés*, *L'Adolescent*, *Le rêve d'un homme ridicule*, *Les frères Karamazov*, *L'éternel mari*, *L'Idiot*, *Nétoitchka Nezvanova* et surtout *Les Démons*, la petite fille vient hanter, sinon troubler, toute l'œuvre dostoïevskienne. Non seulement elle représente un personnage récurrent au fil des romans, mais on peut voir et mesurer également sa répercussion dramatique. *Les Démons* est très certainement le roman par excellence qui représente le terrain le plus fertile pour étudier et démontrer que ce personnage, quoique souvent secondaire, appartient au domaine intuitif et lyrique et complète la composition littéraire de Dostoïevski

¹ Jacques Catteau, *Dostoïevski, Correspondance, tome 1 – 1832-1864*, Paris, Bartillat, 1998, (remarque de bas de page), p. 73.

² Jacques Catteau, *Dostoïevski, Correspondance, tome 2 – 1865-1873*, Paris, Bartillat, 2000, p. 559.

Il est également important de préciser que les avenues empruntées comme raisonnement tout au long de l'étude ne débouchent pas sur la psychanalyse car, à moins d'être expert en la matière, que dire de plus qui n'a déjà été dit sur l'univers et l'inconscient de cet auteur dont l'œuvre est tellement complexe et richement touffue, traversée par tous les thèmes et symboles possibles, que les rayons d'une bibliothèque ne suffiraient pas à emmagasiner tous les écrits qu'elle a suscités. Mikhaïl Bakhtine note justement :

Lorsqu'on aborde la vaste littérature consacrée à Dostoïevski, on a l'impression d'avoir affaire, non pas à *un seul* auteur-artiste qui aurait écrit des romans et des nouvelles, mais à toute une série de philosophes, à *plusieurs* auteurs-penseurs : Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, le Grand Inquisiteur etc.³

Et de l'aveu même de Dostoïevski :

Oui, j'en ai souffert et continue d'en souffrir ; je ne sais absolument pas, jusqu'à présent (je n'ai pas appris), maîtriser mes moyens. Quantité de nouvelles et romans différents se pressent d'un coup en un seul, de sorte qu'il n'y a ni mesure ni harmonie. [...] Mais il y a pire : sans tenir compte de mes moyens et me laissant emporter par l'élan poétique, j'entreprends d'exprimer une idée artistique au-dessus de mes forces⁴.

Le choix de la problématique de la recherche s'est fixé sur la fonction poétique de ce personnage d'arrière plan et l'outil privilégié pour parvenir à élucider, un tant soit peu, son rôle dans la construction narrative de l'auteur, relève seulement de la méthode et de l'analyse littéraire. *L'élan poétique* dont parle Dostoïevski ne tient pas à la forme du langage comme Proust sait le faire avec ses belles et longues phrases métaphoriques qui défilent au rythme accordé de l'expression et de la résonance harmonieuses. D'une part, cette fougue s'active dans la conception d'une *idée* qui doit favoriser la création *artistique* ainsi que dans ses protagonistes principaux comme incarnation concrète de cette idée et, d'autre part, dans l'émotion qui féconde ses personnages secondaires.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 31.

⁴ Catteau, *Correspondance*, tome 2, p. 707.

Comme la lecture de Dostoïevski s'est effectuée en français plutôt qu'en russe, la traduction choisie pour aborder le travail devait se tenir le plus près possible de la langue originale. Léonide Grossman rapporte que : «*L'écrivain avait une véritable vénération pour la langue russe puissante et sonore, qu'il avait reçu directement des lèvres des femmes de la campagne, des nourrices de la région de Moscou avec leurs chansons et leurs contes*⁵.» Sauf pour quelques exemples, en général, la préférence est allée à André Markowicz qui a su voir dans l'œuvre gigantesque de Dostoïevski la part importante accordée à l'oralité plutôt qu'à l'écrit. «*L'oralité est la source de l'entreprise de Dostoïevski. Chacun de ses textes est bâti pour, et par, une voix*⁶.» Et c'est sur la voix de la petite fille que la présente recherche a choisi de s'attarder pour tenter, tant bien que mal, d'en comprendre l'énigme. Bien sûr Dostoïevski aurait aimé, comme tout auteur qui se respecte, avoir le temps d'enrichir l'écriture, mais l'urgence de dire n'est pas dans la belle expression, formulée de manière esthétique, mais dans la passion, l'action et la déraison de ses personnages dont le simple geste et la moindre parole montrent magistralement qu'ils portent en eux tout le désir poétique de l'auteur. À propos des traductions antérieures où la plume de Dostoïevski semble se plier aux exigences de l'expression et de la forme françaises, André Markowicz commente :

Les traducteurs de Dostoïevski ont toujours "amélioré" son texte, ont toujours voulu le ramener vers une norme française. - C'était, je crois, un contresens, peut-être indispensable dans un premier temps pour faire accepter un auteur, mais inutile aujourd'hui, s'agissant d'un écrivain qui fait de la haine de "l'élégance" une doctrine de renaissance du peuple russe⁷.

Contrairement aux autres romanciers de son époque, Dostoïevski est journaliste et auteur. De plus, comme le fait remarquer Markowicz :

⁵ Léonide Grossman, *Dostoïevski*, Moscou, Progrès, 1970, p. 526.

⁶ Fédor Dostoïevski, *Le Joueur*, Paris, Actes Sud, 1991, (note du traducteur), p. 212.

⁷ Ibid., p. 214.

Ses romans furent d'abord publiés en feuilleton dans des revues qui, le plus souvent, ne lui laissaient pas même le temps de relire les épreuves, tant les textes leur parvenaient avec retard.

Il est clair que ces conditions ont joué un rôle décisif dans le style et la composition de ces œuvres majeures. Commençant un roman comme *L'Idiot*, Dostoïevski lui-même ne sait pas où il va, et, pris par l'urgence, emporté par la passion et l'énergie vitale qui l'animent, oublie souvent les détails de l'intrigue.

La difficulté de faire passer Dostoïevski en français vient d'une double contradiction entre, d'une part, une apparente soumission aux règles du roman réaliste et une transgression permanente des règles et, d'autre part, entre cette transgression (touchant aussi bien à la vraisemblance qu'à l'ordre et au style du récit) et le respect de règles précises, dictées par des exigences déroutantes. Comment concilier cette négligence et ce raffinement, ce style bâclé, ces répétitions et cette extrême précision⁸ ?

Jacques Catteau rappelle cependant, après avoir parcouru les lettres de l'artiste, que celui-ci :

[...] se préoccupe de l'écriture romanesque, sinon de l'épistolaire ! Dostoïevski y est constamment attentif à la distribution des effets, aux mille façons de soutenir l'intérêt de ses lecteurs, de créer le suspens par un découpage judicieux des chapitres. Plus même, il veille à la qualité de son style, de sa langue, contrairement à la légende accréditée par nombre de ses traducteurs et... par lui-même qui déplore éternellement d'être contraint par le temps et de devoir toujours – selon son expression – « courir la poste »⁹.

Qu'on se le dise une fois pour toute, Dostoïevski n'écrivait pas mal, n'était pas insensible au langage poétique, au contraire, il s'en souciait beaucoup. C'est qu'il possédait son propre style, répondant à ses propres priorités. Léonide Grossman rapporte une observation de Strakhov :

Depuis son jeune âge, il récitait à ses amis les œuvres de ses poètes favoris. Bientôt il devint un maître de la déclamation, extrêmement original par le ton inspiré de ses déclamations. A la fin de sa vie, il se produisait volontiers à des soirées littéraires, électrisant l'auditoire par l'exaltation intense de son interprétation. Maître de la langue russe, il prêtait une attention particulière à la sonorité du vers et rendait merveilleusement sa musicalité et son rythme « sans porter atteinte au naturel, cela va de soi » note Strakhov¹⁰.

Malgré son amour de la langue et de la poésie russes, il ne faut pas chercher *l'élan poétique* du côté de la locution figiolée, magnifiée, sublimée, mais plutôt dans l'engagement de bouleverser profondément par la mise en scène d'interlocuteurs qui

⁸ Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, Thésaurus, Paris, Actes Sud, 1998, (avertissement du traducteur), p. 7

⁹ Catteau, *Correspondance, tome 1*, p. 55.

¹⁰ Grossman, p. 492.

portent en eux toute la contradiction humaine. De là, en fait, son originalité, sa poésie, et sa particularité tout à fait russe. Or, de ce point de vue, le personnage de la petite fille joue un rôle essentiel car il personnifie, en quelque sorte, cet *élan poétique*. L'hypothèse, ici débattue, qui s'organise autour de ce postulat tentera de l'illustrer.

Chapitre 1

LA RÉCURRENCE DU SUJET

Héroïne souvent secondaire, la petite fille s'inscrit pourtant en permanence comme une force évocatrice peu commune dans le canevas narratif dostoïevskien. Même si elle se présente en filigrane dans l'intrigue de l'œuvre, elle est un personnage tout aussi important car elle participe activement au dessein artistique de la dramaturgie dostoïevskienne. Elle représente un matériau nécessaire pour éclairer d'autres personnages et intensifier le récit.

Thèmes et motifs

«*Thèmes ou motifs*¹¹ ?» C'est la question que pose Raymond Trousson dans son livre *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*. En partant de la définition du motif et de celle du thème, il sera possible de mieux classer le propos récurrent de Dostoïevski.

Qu'est-ce qu'un motif ? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude — par exemple la révolte — soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés — par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc.¹²

Qu'est-ce qu'un thème ? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier. On dira que le motif du séducteur s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; le motif de l'artiste créateur dans le thème de

¹¹ Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, M.J. Minard, Lettres modernes, 1965, p. 11.

¹² Ibid., p. 12.

Pygmalion ; le motif de l'opposition entre la conscience individuelle et la raison d'État dans le thème d'Antigone ; le motif de l'intolérance religieuse et philosophique dans le thème de Socrate¹³.

À la lumière de cette distinction, on peut avancer que l'un des motifs, chez Dostoïevski, est la souffrance inconcevable des enfants en général, alors que la petite fille outragée, péché d'entre tous les péchés, esquisse le thème central de ce motif. En analysant les romans de Dostoïevski, on se rend compte que toute son œuvre est traversée par la présence d'une petite fille. Et quand, dans certaines intrigues, l'auteur fait appel à des caractères de jeunes femmes, il les investit fréquemment d'un attribut ou comportement de petite fille.

Généralement orpheline de père, elle reste seule avec sa mère qui, souvent, s'appuie sur sa fillette pour trouver quelque soutien. La petite fille est pauvre, bafouée, battue, abusée, sans défense. Déjà Bakhtine avait constaté ce thème de la petite fille humiliée chez Dostoïevski :

Notons encore le thème de la petite fille offensée qu'on rencontre dans toutes une série d'œuvres de Dostoïevski : dans les *Humiliés et offensés* (Nelly), dans le rêve de Svidrigaïlov avant son suicide, dans " la confession de Stavroguine ", dans *L'Éternel mari* (Lisa) ; la souffrance de l'enfant, un des thèmes principaux des *Frères Karamazov* (les enfants malheureux dans le chapitre "la Révolte", Illichetchka, "l'enfant qui pleure" du rêve de Dmitri)¹⁴.

Cependant, George Steiner rappelle, pertinemment d'ailleurs, que ce *thème de la petite fille offensée* répond au goût littéraire de l'époque et il cite à titre d'exemple :

L'injonction du libraire à Lucien de Rubempré quand celui-ci débarque à Paris, «écrivez quelque chose dans la manière de Mrs. Radcliffe», était gravée sur les tables de la loi littéraire. Des intrigues en série, avec vierges affligées, oppresseurs licencieux,

¹³ Trousson, p. 13.

¹⁴ Bakhtine, p. 206.

assassinats à la lueur du gaz et rédemption par l'amour étaient à la disposition de l'apprenti romancier¹⁵.

À ceux qui trouvent dans ce thème récurrent, soit un épisode autobiographique pervers de l'auteur, que certains détracteurs¹⁶ allaient jusqu'à accuser d'avoir lui-même déjà violé une fillette, ou encore, à ces autres dénigreur, plus freudiens, qui lui prêtaient un désir latent et inconscient de le faire, Steiner objecte que : «*En choisissant le thème de la cruauté érotique comme traduction de sa vision philosophique et morale, Dostoïevski ne céda pas à une impulsion personnelle et exceptionnelle ; il suivait le courant de son époque*¹⁷.» Que l'on pense à Charles Dickens qui décrivait les bas-fonds de Londres encombrés de ces enfants pauvres et misérables voués à la mendicité, la rapine et la prostitution. Que dire d'Isidore Ducasse dans *Les chants de Maldoror*, écrit sous le pseudonyme du comte de Lautréamont, qui décrit avec force et détails le viol sauvage et le meurtre d'une petite fille dont la mère, devenue folle, laisse un témoignage écrit de sa douleur :

Nu comme une pierre, il s'est jeté sur le corps de la jeune fille, et lui a levé la robe pour commettre un attentat à la pudeur... à la clarté du soleil ! Il ne se gêna pas, allez!... N'insistons pas sur cette action impure. [...] Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages. Il ouvre les pattes anguleuses de cette hydre d'acier ; et, muni d'un pareil scalpel, voyant que le gazon n'avait pas encore disparu sous la couleur de tant de sang versé, s'apprête, sans pâlir, à fouiller courageusement le vagin de la malheureuse enfant¹⁸.

Lautréamont rejoint Poe dans l'atrocité et le dépasse dans la lubricité, à la recherche d'une verve plus percutante, innovatrice. «*Oui : je veux proclamer le beau sur une lyre d'or, défalcation faite des tristesses goitreuses et des fiertés stupides qui décomposent, à*

¹⁵ George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, 10/18, 2004, p. 240.

¹⁶ Anna Grigorievna Dostoïevskaïa, *Dostoïevski Mémoires d'une vie*, Paris, Mémoire du livre, 2001, (voir la préface de Jacques Catteau), p. 20.

¹⁷ Steiner, p. 245.

¹⁸ Isidore Ducasse, *Œuvres complètes. Les chants de Maldoror par le comte de Lautréamont*, Paris, Le livre de poche, 1963, p. 186-187.

*sa source, la poésie marécageuse de ce siècle*¹⁹.» Le cortège du mal absolu oppose l'innocence absolue et trouble l'imaginaire ainsi sollicité. L'antinomie produit ainsi un corollaire qui interpelle l'égaré poétique, pourtant légitime, comme l'approuve Roland Barthes : « [...] le droit à "délirer" a été conquis par la littérature depuis *Lautréamont*²⁰ ». Délire d'images saisissantes qui s'élaborent dans la beauté d'une poésie évocatrice. N'est-ce pas le rôle de l'artiste de repousser, au maximum, les frontières habituelles pour mieux découvrir d'autres perspectives à la création artistique ? Un sens incisif des mots qui heurte leur sonorité et à leur résonance lyriques. André Breton admirait Lautréamont et voyait déjà dans son écriture une certaine étrangeté, nouveauté même : la source vraisemblable du surréalisme.

Pour en revenir à Dostoïevski, et pour bien appuyer son raisonnement, George Steiner ajoute également :

Les vierges persécutées de Dostoïevski – Varvara, Katherina, Dounia, Katya – sont des variations, souvent neuves et subtiles, sur un thème connu. Nellie, dans *Humiliés et Offensés*, est un net reflet de la Nellie de Dickens. Quant Raskolnikov protège Sonia, quand le prince Rodolphe vient au secours de la Goualeuse (dans *les Mystères de Paris*), ils jouent leur rôle dans une intrigue si banale qu'elle en est devenue rituelle. Même là où ses intentions sont plus complexes et plus profondes Dostoïevski se conforme, pour le choix des situations, aux conventions du mélodrame contemporain. [...] Et ceux qui prétendent que les confessions de Svidrigaïlov et de Stavroguine sont sans précédent dans la littérature et ont dû jaillir de l'âme de Dostoïevski toute nue n'ont sans doute pas lu *la Rabouilleuse* de Balzac (1842), où le désir d'un vieil homme pour une fille de douze ans est assez clairement exprimé²¹.

Si Dostoïevski *suivait le courant de son époque*, comment donc expliquer que ce thème ait été plus significatif, plus résistant, créant davantage une tension sous sa plume que n'importe quel autre auteur de son temps ?

¹⁹ Ducasse (Lautréamont), p. 374.

²⁰ Roland Barthes, *Critique et Vérité. Essai*, Paris, Seuil, 1966, p. 65.

²¹ Steiner, p. 246.

Particularités dostoïevskiennes

Ici la piste que George Steiner propose est fort intéressante et mérite une attention particulière. D'abord, il affirme que :

Le problème de Dostoïevski était le suivant : saisir et rendre tangibles les données authentiques de la condition humaine dans une série de crises extrêmes et décisives ; traduire l'expérience dans le mode tragique – le seul qui à ses yeux fût véritable – et rester pourtant dans le décor naturaliste de la vie urbaine moderne²².

Puis, Steiner détermine que la manière distincte de Dostoïevski d'explorer ce motif repose sur sa perception tragique de l'art fictif tout en évitant les pièges mièvres du mélodrame :

Pour employer ses propres termes dans les brouillons de *l'Idiot*, le réalisme dostoïevskien est «tragico-fantastique» ; il cherche à donner un tableau complet et vrai en concentrant les éléments à l'état naissant de la crise russe dans des moments de drames et de fulgurante révélation. Les techniques à l'aide desquelles le romancier opéra cette concentration sont, dans une importante mesure, la transposition d'une formule littéraire d'une fantaisie assez débridée et qui n'avait rien de bien neuf. Mais en appliquant son génie aux règles du néogothique et du mélodrame, il put répondre affirmativement à une question posée à la fois par Goethe et par Hegel : serait-il possible de créer ou de présenter une vision tragique de la vie à une époque postvoltairienne ? Pourrait-on faire entendre la note tragique dans un monde où la place du marché, le portique du temple et les murs du palais de la tragédie grecque et du drame élisabéthain avaient perdu toute réalité²³ ?

Et il ajoute, judicieusement aussi, que tout en épousant la forme tragique, l'outillage mélodramatique a quand même servi Dostoïevski dans sa quête romanesque :

Dans les romans de Dostoïevski nous pouvons distinguer le «tragique» du «fantastique». Le fantastique lui sert à présenter le rituel tragique et à l'élever au-dessus de la platitude de la vie courante. À certains moments, nous pouvons clairement expliquer comment le conflit tragique pénètre et finalement transforme les faits et gestes du mélodrame. Mais même transformés, ces derniers ont été pour Dostoïevski des matériaux tout aussi nécessaires que le furent pour les auteurs grecs les mythes traditionnels ou pour le Mozart du début les *opera seria*²⁴.

Et finalement Steiner résume ainsi :

Le roman dostoïevskien est un « roman de terreur » ; mais dans le sens que Joyce donne au mot « terreur » dans *Dedalus, portrait de l'artiste jeune par lui-même* : «La terreur est

²² Steiner, p. 250.

²³ Ibid., p. 252.

²⁴ Ibid., p. 253.

ce sentiment qui frappe l'esprit devant tout ce qui est grave et toujours présent dans les souffrances humaines et qui lui en fait toucher la cause secrète²⁵. »

La petite fille ne déambule pas par hasard sur les chemins escarpés de la tragédie dostoïevskienne, elle est un instrument dont la principale fonction est justement d'évoquer *ce sentiment qui frappe l'esprit*. On peut déjà présumer qu'elle se situe à l'orée de la fibre sensible par sa propension à la souffrance, et la carapace mystérieuse qui l'enferme ne la protège en aucune façon, mais contribue plutôt à l'emprisonner dans une atmosphère troublante qui renforce l'intrigue.

Dans l'univers dostoïevskien, à l'instant exact où l'enfant est humilié, le monde insouciant de l'enfance le quitte et cette offense le condamne à errer dans un univers hostile, confus, dont il est prisonnier. Celui qui quitte l'enfance ne peut y revenir, de là tout le drame. Entrer dans le monde adulte c'est déjà entrer dans un univers pervers. Et, curieusement, les grandes personnes qui conservent un tant soit peu leur bonté et leur innocence se rapprochent inexorablement des enfants, par leur difficulté à participer pleinement à la sphère des adultes. Que l'on prenne seulement le prince Mychkine, personnage central dans *l'Idiot* qui confie :

« Finalement, Schneider m'a dit une de ses idées les plus étranges – c'était déjà juste avant que je reparte –, il m'a dit qu'il était tout à fait convaincu que j'étais, moi aussi, un enfant absolu, que c'était juste par la taille et le visage que je ressemblais à un adulte, mais que mon développement, mon âme, mon caractère et, peut-être, même, mon intelligence faisaient que je n'étais pas adulte, et que je resterais comme ça, même si je vivais jusqu'à soixante ans. J'ai beaucoup ri : il se trompait, bien sûr, parce que – en quoi je suis si petit ? Mais il y a une chose qui est vraie, c'est que, vraiment, je n'aime pas être avec les adultes, les gens, les grands – et ça, je l'ai noté depuis longtemps –, je n'aime pas, parce que je ne sais pas. Et je suis heureux terriblement quand je peux vite partir, rejoindre mes camarades, et mes camarades, ils ont toujours été des enfants, et pas parce que je suis un enfant moi-même mais parce que j'ai toujours été comme appelé vers les enfants²⁶. »

²⁵ Steiner, p. 255.

²⁶ Dostoïevski, «L'Idiot», in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 774.

Le prince est non seulement pressenti comme un enfant mais, de surcroît, comme *un enfant absolu* : c'est-à-dire l'enfant des enfants, celui dont la sincérité demeurera toujours d'une naïveté exemplaire. Il parle avec simplicité et franchise, et contraint par son âge à consentir au monde adulte, sa candeur dérouté et fait croire pour beaucoup qu'il est idiot. L'innocence est l'emblème par excellence des enfants et celui qui altère cette particularité est voué à la damnation.

George Steiner fait le point sur ce qui marque la position dostoïevskienne face à ceux qui outragent ces êtres innocents, et il ajoute que :

Dostoïevski considérait la souffrance infligée à des enfants, et en particulier les sévices d'ordre sexuel, comme le symbole du mal pur et irréparable. Il y voyait l'incarnation — certains critiques diraient « le concept concret » — du péché sans rémission. Torturer ou violer un enfant c'est profaner, dans l'homme, l'image de Dieu là où cette image est le plus lumineuse²⁷.

On peut également compléter la déclaration par une autre raison qui caractérise plus particulièrement l'envoûtement et l'émoi que la petite fille suscite en lui, c'est une impressionnabilité exacerbée, ancrée depuis l'enfance dans sa conscience, par un fait dramatique saillant de sa jeunesse, mis en lumière ici par Jacques Catteau, dans la présentation chronologique des événements marquants de la *Correspondance* de l'écrivain :

Ce "quelque chose de terrible et d'inoubliable" est peut-être, en revanche, un fait tragique, exhumé récemment en 1973. Dostoïevski, dans les années 70, invité chez Anna Pavlovna Filosofova, répondant à la question « Quel est le plus grand crime du monde ? » aurait relaté un épisode dramatique de son enfance : « ...je jouais avec une petite fille (la fille du cocher ou du cuisinier)...Un scélérat, pris de boisson, viola cette fillette, et elle en mourut, perdant son sang...On m'envoya chercher mon père, mais il était déjà trop tard ». Ce traumatisme vécu explique peut-être la récurrence du thème de la fillette violée dans les romans de l'écrivain, "le péché le plus terrible pour lequel il n'y a pas de pardon"²⁸.

²⁷ Steiner, p. 244.

²⁸ Catteau, *Correspondance, tome 1* – p. 76.

Il est inspiré instinctivement par le malheur de la petite fille, comme s'il portait en lui les stigmates lointains et abyssaux de la petite victime. C'est sans doute pourquoi il transforme l'effigie de la fillette souillée, en véritable leitmotiv dans ses romans. Il est toujours à l'affût de tragédies qui décrivent parfaitement sa conception de l'intolérable. C'est le but poursuivi lorsqu'il consigne cette misère insoutenable, dans ses souvenirs de voyages, en s'attardant sur l'épisode londonienne, à Hay Market en particulier, où il voit :

[...] des mères qui amenaient se vendre leurs filles mineures. Des petites filles d'une douzaine d'années vous saisissent le bras et vous demandent de les suivre. Je me souviens, une fois, dans la foule des gens, en pleine rue, je vis une petite fille, de six ans, pas plus, tout en guenilles, sale, pieds nus, famélique, saoulée de coups ; son corps, transparissant sous les guenilles, était couvert de bleus. [...] Mais, ce qui me frappa le plus — elle avançait avec un air de malheur si profond, de désespoir tellement insondable sur le visage, que voir cette petite créature porter sur ses épaules tant de malédiction et de désespoir paraissait même un peu surfait, et vous faisait un mal terrible²⁹.

Rien n'est plus douloureux que la souffrance de l'enfant, et c'est toujours attisé par la réminiscence de ce tourment qu'il s'empresse d'en évacuer la hantise par l'écriture.

Nicolas Berdiaeff cite un passage des Frères Karamazov pour démontrer à quel point :

Les souffrances des enfants innocents le frappaient plus que tout et blessaient sa conscience. Selon lui, la condition de toute théodicée était la justification de ces larmes d'enfants. [...] C'est lui qui répond par la bouche d'Aliocha à la question d'Ivan demandant à son frère s'il consentirait à «construire l'édifice du destin humain dans le but final de rendre les gens heureux, de leur donner finalement la paix et le repos» si «pour cela, il fallait nécessairement et inévitablement torturer une seule petite créature qui se frapperait la poitrine de ses petits poings — et de fonder ainsi cet édifice sur ces larmes inoffensives ?» — «Non, répond Aliocha, je n'y consentirais pas³⁰.»

Ici Dostoïevski a réellement pris la parole pour lui-même et la réponse d'Aliocha est véritablement la sienne. Rien ne justifie que l'on fasse souffrir un enfant. Et quand, dans ses romans, il peint leur détresse, curieusement, ce n'est pas pour dénoncer la violence qu'on leur fait, mais plutôt pour éveiller un émoi sans précédent chez le lecteur, un

²⁹ Fédor Dostoïevski, *Notes d'hiver sur impressions d'été*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 73.

³⁰ Nicolas Berdiaeff, *L'Esprit de Dostoïevski*, Paris, Stock, 1946, p. 115.

déchirement tout aussi comparable à celui qu'il éprouve face aux tourments de ces petits sans défense. L'auteur fait déjà appel à la réceptivité émotionnelle du lecteur.

Chapitre 2

LE SILENCE DE LA PETITE FILLE

Le silence volontairement consenti, ou encore l'impossibilité d'entretenir une quelconque communication avec autrui, indique bien que la petite fille se rapproche principalement de ce qui se devine plutôt que de ce qui s'articule. Même quand il est énoncé le message n'atteint pas. Le silence n'est pas d'or, il est ici isolement, mystère et détresse. *«Parole ou silence de la poésie ? À moins qu'elle ne soit parole du silence ? Et si la poésie ne manifestait que l'impossibilité de "dire" quoi que ce soit ? Si elle désignait l'enfermement de l'homme en lui-même et son incapacité à sortir de cette prison³¹?»*

Parole hermétique de l'enfance

André Gide constate avec justesse qu'en général, la littérature représente l'enfant comme un être en devenir, inachevé, non déterminé, qui n'a pas encore pris une forme définitive. Sauf quelques exceptions, son rôle auxiliaire marque peu le domaine romanesque :

Nous trouvons dans toute la littérature française une horreur de l'informe, qui va jusqu'à une certaine gêne devant ce qui n'est pas encore formé. Et c'est ainsi que je m'explique le peu de place que tient l'enfant dans le roman français, comparativement à celle qu'il tient dans le roman anglais, et même dans la littérature russe. On ne rencontre presque pas d'enfants dans nos romans, et ceux que nos romanciers, bien rarement, nous présentent, sont le plus souvent conventionnels, gauches, inintéressants.

³¹ Jean-Louis Joubert, «Le silence de la poésie», *La poésie*, Paris, Armand Collin, 2003, p. 70.

Dans l'œuvre de Dostoïevski, au contraire, les enfants abondent ; même il est à remarquer que la plupart de ses personnages, et des plus importants, sont des êtres encore jeunes, à peine formés. Il semble que ce qui l'intéresse surtout, ce soit la genèse des sentiments. Il nous peint ceux-ci bien souvent douteux encore, et pour ainsi dire à l'état larvaire³².

L'état larvaire, comme le qualifie André Gide, c'est l'évocation de ce qui est incomplet, à peine constitué. C'est l'absence de parole, ou encore, la parole comme balbutiement, presque imperceptible. En vérifiant l'étymologie du mot enfant «*désignant d'abord l'enfant qui ne parle pas (in priv. et fari, parler)*³³», on s'aperçoit que le génie de Dostoïevski est justement de faire transparaître à travers le silence de la petite fille, toute l'énigme du mot non articulé. Elle se cabre dans un lourd silence, s'exprime peu ou d'une manière occulte, créant automatiquement un effet trouble dans le roman. C'est le cas de la petite fille du conte *Le rêve d'un homme ridicule* où le héros fait mention de la difficulté de la petite fille à se faire comprendre même si celle-ci emploie des mots : «*Elle ne pleurait pas mais d'une voix bizarrement hoquetante, elle criait des mots qu'elle n'arrivait pas à prononcer correctement parce qu'elle était prise de fièvre, traversée de frissons*³⁴.» Le résultat reste le même. Qu'elle soit silencieuse ou animée de la parole, elle n'arrive pas à formuler clairement un langage qui pourrait pénétrer la conscience de ses interlocuteurs. D'où le prolongement du mystère qui l'entoure et le prélude d'une curiosité intuitive à son égard. Dans *Crime et Châtiment*, on retrouve la petite passante ivre dont les paroles s'articulent difficilement tellement elle est enivrée. Toutes les indications la concernant sont présumées par ceux qui lui viennent en aide, comme Raskolnikov et le gendarme. Trop soûle pour se faire comprendre

³² André Gide, *Dostoïevski. Articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1981, p. 126 et 127.

³³ Albert Dauzat et Jean Dubois, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Librairie Larousse, 1971, p. 264. (en gras dans le texte)

³⁴ Fédor Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 16.

clairement, elle s'exprime en charade, et les bredouillages qu'elle arrive à formuler donnent à penser qu'elle sera une proie facile.

- Écoutez, dit Raskolnikov, voilà (il fouilla dans sa poche et en sortit vingt kopecks – il les avait), voilà, prenez un fiacre et faites-là ramener chez elle. Pourvu seulement qu'elle donne son adresse.
- Mademoiselle, eh, mademoiselle ? Reprit le gendarme, après avoir pris l'argent, je vais vous appeler un fiacre et je vous raccompagne moi-même. Où voulez-vous qu'on aille ? hein ? Où donc est-ce que vous habitez, mademoiselle ?
- Ça va !...m'embêtent !... marmonna la petite fille et elle refit son geste du bras³⁵.

La même impénétrabilité se constate au début de *Humiliés et Offensés* où Vania après avoir déclaré sans ménagement à Eléna que son grand-père était décédé poursuit : *«La gamine ne répondait pas à mes questions hâtives et désordonnées. Elle se détourna de moi sans rien dire et, sans bruit, sortit de la pièce³⁶.»* Mais au seuil de la porte, elle s'informa du chien Azorka qui accompagnait son grand-père, et une fois que Vania lui eût confirmé la mort de celui-là aussi : *«La petite écouta ma réponse et ressorti sans bruit de la pièce, en refermant soigneusement la porte derrière elle³⁷.»* Chez la petite fille, la souffrance s'endure dans le silence et dans l'impassibilité de tous puisque son *état larvaire*, pour reprendre l'expression de Gide, ne la montre pas encore comme un être accompli, une personne vraiment visible aux yeux de tous. Elena, ou encore Nelly, diminutif affectueux donné par sa mère, est amoureuse de Vania, son protecteur, et c'est Natacha, l'amie de celui-ci, qui lui exprime ce qu'il ne semble pas saisir, *«C'est pour ça qu'elle pleure : tu lui manques, et ce qui lui fait le plus mal, c'est que tu ne le remarques pas³⁸.»* Pourtant cette petite fille est celle qui se dévoile le plus dans l'œuvre de

³⁵ Dostoïevski, «Crime et châtement», in *Crime et châtement, Le Joueur, L'Idiot*, p. 59.

³⁶ Fédor Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 87.

³⁷ Ibid., p. 88.

³⁸ Ibid., p. 433.

Dostoïevski, celle qui articule le mieux, celle qui se raconte. Toutefois, il faut noter que cette loquacité s'effectue dans un moment postérieur aux événements subis en silence. Pendant l'instant exact où elle supporte les épreuves qui saturent sa jeune existence, elle le fait surtout et avant tout dans un silence constant. Tout en évoluant dans une tranquillité apparente, le silence de Nelly peut devenir plus intentionnel, plus délibéré, et dissimuler une résolution plus obstinée, un entêtement qui montre ostensiblement un désir de contrôler la situation. On assiste à une transformation de la petite fille, de la vulnérabilité au renforcement de son caractère, car elle a compris que le silence peut également être un bouclier, possiblement une arme même, contre la méchanceté des gens.

Je tiendrai. Ils vont me gronder, et, moi, exprès, je ne dirai rien. Ils vont me battre, et, moi, je ne dirai pas un mot, jamais, non, pas un mot, qu'ils me battent tant qu'ils veulent, moi, pour rien au monde, je ne pleurerai pas. Eux, de rage, ça leur fera pire, que je ne pleure pas³⁹.

La petite fille s'ancre délibérément dans le silence car son univers n'appartient pas à celui des grands, et son langage n'a de signification que pour elle-même.

³⁹ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 252.

Mutisme signifiant : le langage des anges

Anguéliki Garidis déclare : *«Les mots durs, chargés de sens, ne sont pas des mots angéliques. La langue des anges est perçue, comme l'explique Michel Serres, par le biais de la parole poétique de l'enfance, à travers les mots les moins porteurs de sens, et cependant les plus présents dans la langue, les prépositions⁴⁰.»*

En partant du langage élémentaire et ingénu du petit enfant, où les phrases sont privées de prépositions, associations indispensables entre deux vocables, pour communiquer tout le sens du dire, Michel Serres arrive à une métaphore des plus intéressantes : *«[...] les Anges sont les prépositions de Dieu⁴¹»*. En somme, les anges incarnent un lien entre deux mondes, comme la préposition entre deux mots, pour que le langage énigmatique de l'enfance autant que le message séraphique, soit signifiant. Dans une même impulsion métaphorique, Michel Serres écrit : *«Le rêve de la petite fille dessine sur elle la face joufflue et les lèvres ourlées de l'un de ces **putti**, chahuteurs invétérés de nos tacites basiliques. Le silence vient de l'éclat de son charme⁴².»* La corrélation entre la petite fille et l'ange accentue, de fait, la notion du silence car, d'une part, le nébuleux langage de l'enfance ne l'a pas encore quittée et, d'autre part, ce qu'elle révèle est indistinct, incomplet, indéterminé pour autrui.

Anguéliki Garidis donne une piste essentielle relative au silence :

C'est seulement grâce à l'intuition que l'homme pourra appréhender l'Ange [...] Le silence du divin implique une écoute. Il ne s'agit pas d'interpréter le silence, d'ôter les

⁴⁰ Anguéliki Garidis, *Les anges du désir, Figures de l'ange au XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 46.

⁴¹ Michel Serres, *La légende des Anges*, Paris, Flammarion, 1999, p. 120.

⁴² Ibid., p. 123. (**putti** en gras dans le texte)

voiles qui dissimulent la vérité, mais de la saisir intuitivement. Saisir ce silence ineffable, lieu sacré d'où provient la Parole, serait aller au-delà même du Verbe divin, engendré par ce silence éternel⁴³.

La petite fille donne cette même force dynamique par son langage imprécis, incomplet et vague, et c'est en passant par *l'intuition* qu'il faut arriver à la saisir. Comme s'il ne fallait pas lever le *voile*, ni traduire les hésitations, les mots entrecoupés et les phrases inachevées, empreintes de sous-entendus et d'intrigues, mais plutôt consentir au mystère. Comprendre de manière intuitive, c'est accepter que ces paroles ne soient pas nécessairement limpides ; qu'elles soient même, à la limite, impénétrables, mais qu'elles réussissent, quand même, à toucher notre capacité sensible de pénétrer la vérité cachée qui en découlent. René Girard considère que les silences dans les romans de Dostoïevski illustrent plus de vérités que n'importe quelles déclarations parfaitement énoncées : «*Le romancier cherche d'abord à révéler la vérité ; la zone de silence, dans son œuvre, est celle des évidences fondamentales ; c'est la zone des principes premiers qu'on ne formule pas car le roman lui-même doit les suggérer au lecteur*⁴⁴.» C'est une manière réductrice de comprendre le silence chez Dostoïevski. Oui, il arrive que le silence recèle une vérité sans équivoque, mais beaucoup de silences concernant la petite fille principalement sont, au contraire, indéfinissables et seule l'intuition peut arriver à esquisser une signification. C'est le silence qui contribue d'emblée au mystère qui s'incarne. Le silence est donc seul garant du secret qui entoure la petite fille. Elle garde toute sa fantasmagorie par ce mutisme. Sans mot devant la souffrance et l'humiliation, la tension dramatique s'élabore. Quant à Matriocha des *Démons*, son silence sacrificiel est

⁴³ Garidis, p. 37.

⁴⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 284.

émouvant, lorsque battue injustement par sa mère, elle demeure muette sans l'ombre d'un blâme. Stavroguine évoque ce passage tout en faisant le récit de l'épisode du canif :

Un jour, un canif a disparu sur mon bureau, canif dont je n'avais aucun besoin et qui était juste là comme ça. Je l'ai dit à la logeuse, sans penser une seconde qu'elle fouetterait sa fille. Or, elle venait juste de lui crier dessus (je vivais simplement, on ne se gênait pas devant moi) pour un chiffon qui avait disparu, et qu'elle la soupçonnait d'avoir fauché, et même, elle lui avait tiré les cheveux. Quand ce chiffon s'était retrouvé sous la nappe, la petite fille n'avait pas voulu dire un seul mot de reproche, et était restée à regarder en silence⁴⁵.

Matriocha n'argumente pas, ne se défend pas et surtout n'accuse pas sa mère de l'injustice et du châtement reçu. Elle regarde en silence. Et c'est ce silence qui attire Stavroguine. Il comprend sans doute déjà que même en essayant les pires tourments, elle restera coite.

Je l'avais remarqué, et c'était la première fois que j'avais bien remarqué le visage de l'enfant, alors que, jusqu'à ce moment-là, il n'avait fait que passer. Elle était toute blonde, avec des taches de rousseur, un visage ordinaire, mais quelque chose de très enfantin, de très doux – vraiment très doux⁴⁶.

Ce quelque chose de *très enfantin, de très doux* se dévoile alors que l'enfant endure l'injustice en silence. La petite fille apparaît souvent comme un être perspicace qui comprend plus qu'elle ne laisse voir ou entendre, et cette perception s'effectue par des attitudes et des comportements qui sous-tendent des non-dits. C'est pourquoi Stavroguine la remarque à ce moment précis. Les silences deviennent ainsi plus éloquents que la parole elle-même. L'abnégation et le mutisme de Matriocha frappe Stavroguine au plus haut point, et l'incite à rester impassible lorsque la mère de la fillette fouette celle-ci jusqu'au sang pour la disparition du canif, alors qu'une seule parole de ce dernier aurait suffi à éviter une nouvelle injustice envers elle. Il répond au silence par le silence. Le bourreau est féroce parce que froid et expérimental, tout

⁴⁵ Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, Paris, Actes Sud, 1995, p. 455-456.

⁴⁶ Ibid., p. 456

curieux de voir dans un si jeune être, une si grande propension à la souffrance muette.

Mais, auparavant, voilà ce qui s'était passé : à la minute même où la logeuse se précipitait vers son balai pour en faire des verges, j'avais retrouvé mon canif sur mon lit, où, d'une façon ou d'une autre, il était tombé du bureau. Il m'est tout de suite venu à l'idée de ne pas le dire, pour qu'elle se fasse fouetter⁴⁷.

Stavroguine raconte ce passage comme une exploration du mal conscient et délibéré qui s'oppose directement à la douceur du visage de Matriocha. Il spécifie un peu plus loin que «*La petite fille, après avoir pleuré, est devenue encore plus silencieuse*⁴⁸» et c'est curieusement en relatant ce silence qu'il en vient à envisager «*cette intention*⁴⁹» à propos de Matriocha. Le silence de Matriocha intrigue Stavroguine, l'attire, le charme en quelque sorte. En fait, Stavroguine veut tester davantage la portée de ce silence, et voit dans l'*intention* qu'il élabore un autre moyen de vérifier jusqu'où peut aller le silence de la fillette.

Les seules paroles que Matriocha prononcera seront : «*J'ai tué le bon Dieu*⁵⁰». Le silence est rompu certes, néanmoins le sens en est occulté par la réitération fiévreuse de la fillette, et elle ne donne aucun détail supplémentaire à son entourage. Elle reste donc captive de sa propre voix. Bien qu'on entende l'écho de ses paroles, la signification échappe à toute compréhension pour sa mère, mais reste délateur pour Stavroguine dont il est le seul à en saisir la portée. Pour la première fois de sa vie, il ressent une peur extrême d'expiation sa faute en Sibérie. Il ira même jusqu'au désir de la tuer pour la réduire au silence le plus total. C'est son mutisme qui a attisé Stavroguine, elle ne doit donc pas en sortir. On présume déjà que, même bafouée, la petite fille conservera sa nature

⁴⁷ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 456

⁴⁸ Ibid., p. 459

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 466.

sibylline. Ne l'a-t-elle pas déjà prouvé ? C'est dans l'ordre des choses de la création artistique dostoïevskienne. Ici l'écrivain ne demande pas de raisonner, mais bien de sentir à travers le personnage de la petite fille.

Le monde de l'enfance se conjugue naturellement avec insouciance, ouverture, gaieté, loin des complications et des embarras. Bien sûr, les héros de Dostoïevski porteront toujours le sceau du bien et du mal, et même si l'auteur s'intéresse aux enfants, il les fait rarement évoluer dans un milieu de désinvolture mutine où règne cette candeur et cette naïveté propres à l'enfance. Au contraire, les enfants affichent des cicatrices tellement profondes que même l'univers adulte, pourtant bien perturbé, apparaît plus léger.

C'était le récit étrange des relations mystérieuses, et même à peine compréhensibles, entre un vieillard qui avait définitivement perdu la tête et sa petite-fille, qui le comprenait déjà, qui comprenait déjà, malgré toute son enfance, bien des choses auxquelles d'autres n'arriveront pas en des années entières d'une vie lisse et à l'abri du besoin⁵¹.

Non seulement Dostoïevski leur consent les pressentiments les plus justes, mais il leur confère également une sagesse surprenante. Les mots, quoique rares, deviennent plus sérieux, plus intenses, plus réfléchis, et le débit n'est jamais accéléré, alors qu'il arrive aux grandes personnes d'avoir un discours plus immature, débridé, traversé par des éclats de voix, des emportements, et où le contrôle se perd, quelque peu, dans des esclandres et des scandales.

⁵¹ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 260.

Il faut aussi noter que l'enfant en général, et la petite fille en particulier, ne livre pas son intériorité, sa pensée profonde. Même étant privée de la parole dans le monde adulte, elle pourrait très bien renfermer un discours intérieur intense, léguer sa pensée, son message. Or, l'effacement est total. Non seulement Dostoïevski ne lui accorde pas la parole, mais jamais il ne la laissera divulguer, ne serait-ce qu'en pensée, ses états d'âme. Si elle arrive à parler de façon plus claire, c'est uniquement pour raconter des faits et non des sentiments. Et encore ses mésaventures seront exprimées par bribes seulement. Ses opinions seront connues uniquement si le narrateur en parle lui-même. Et là encore, quand il en discute, il présume toujours, n'est jamais entièrement certain qu'il transmet correctement le fond de sa pensée. La révélation du conteur est toujours accompagnée de termes aléatoires, hypothétiques, comme par exemple : *«je crois que, il lui semblait, peut-être, etc.»* C'est, en fait, parce que le personnage tout entier représente l'état d'âme en soi et, afin de laisser cette impression s'accomplir avec succès, il doit s'effacer devant la parole, tout doit être senti, pressenti, mais jamais divulgué sous peine de briser la magie de son passage. Les silences collaborent sensiblement à la production de pauses, de suspensions, mais aussi de contractions, de tension, accordant ainsi un certain rythme poétique à la structure du texte.

Chapitre 3

APPARITION SUR LE SEUIL^{*52}

Il est également important de souligner que le personnage de la petite fille dans l'œuvre de Dostoïevski se manifeste presque toujours à un point de tension dans la construction narrative du roman. Mikhaïl Bakhtine donne une image très claire sur la manière distincte qu'a Dostoïevski de représenter ses personnages : *«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 prédéterminer⁵³.»* Un peu plus loin, il reprend cette notion : *«Dostoïevski aurait représenté non pas les morts de ses héros, mais les **crises**, les **cassures** dans leurs vies ; autrement dit, il aurait peint leurs vies sur un seuil⁵⁴.»* Et Bakhtine de préciser sa pensée : *«Ses héros principaux se trouvent sur le seuil (entre la vie et la mort, la vérité et le mensonge, la raison et la folie⁵⁵).»* Or, c'est généralement sur ce seuil que la petite fille fait son entrée dans les récits de l'auteur. Elle est un personnage insolite qui arrive à un moment insolite, dans un lieu oscillant entre deux univers.

⁵² Bakhtine, p. 114.

⁵³ Ibid., p. 99.

⁵⁴ Ibid., p. 114. (expressions en gras dans le texte)

⁵⁵ Ibid., p. 198.

Le seuil temporel : instant de tension

Les personnages sont en effet en état de crise juste avant que la petite fille arrive. Elle surgit à un moment extrême des protagonistes, un temps de rupture en quelque sorte. Il faut faire ici une parenthèse afin de remarquer lors de ces points culminants qui précèdent la rencontre, que l'auteur ponctue son texte par toutes sortes d'expressions désignant le temps imminent qui se définit davantage dans l'immédiateté, telles que : *absolument pour cette nuit, tout de suite, à la minute même, à une heure pareille, à un moment pareil, maintenant, soudain, tout à coup, etc.* Jacques Catteau a trouvé la bonne formule : «*Pouvoir saisir l'acte libre dans la fugacité du changement. D'où cette surabondance de « soudain », de « tout à-coup », d'incises, de réticences, d'approximations qui marquent le tournant brutal et la multiplicité des choix*⁵⁶.» Le procédé littéraire par lequel toutes ces formules temporelles contribuent à accentuer, à faire monter d'un cran la tension à son point de cassure, est très efficace et fait non seulement anticiper que le dénouement de l'événement relaté se passe dans la même instantanéité, mais qu'il offre également plusieurs hypothèses. Et c'est justement à l'orée de ces instances que la petite fille fait son apparition.

Ce phénomène de tension, de crise, d'acuité même, s'observe dans *Le rêve d'un homme ridicule* où la petite fille surgit furtivement alors que le protagoniste a fermement l'intention de se suicider. «*Et là, pendant que je regardais le ciel, tout à coup, cette petite fille m'a saisi le coude*⁵⁷.» L'instant crucial où entre en scène la petite fille est

⁵⁶ Jean Onimus et al., *Dostoïevski et les lettres françaises : actes du colloque de Nice*, Nice, Centre du XX^e siècle, 1981, p. 20.

⁵⁷ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 15.

déterminant dans le dessein de suicide de *l'homme ridicule*, car ce moment précis de l'idée qui évolue jusqu'au passage à l'acte ne sera pas réitéré par la suite. Par sa venue inopinée, la petite fille a définitivement détourné *l'homme ridicule* de son projet ; il conclut lui-même «*Et, bien sûr, je me serais tué, sans cette petite fille*⁵⁸.»

Curieusement, l'instant fatidique où Stavroguine, dans *Les Démons*, remarque réellement Matriocha et élabore consciemment le dessein d'abuser d'elle, concorde également avec un moment de son existence où il envisage de s'enlever la vie.

C'est là, pendant ces deux jours, que je me suis posé cette question, une fois, de savoir si je pouvais abandonner ou m'éloigner de cette intention que j'avais élaborée⁵⁹, et j'ai senti tout de suite que oui, je pouvais, je pouvais quand je voulais, et à la minute même. C'est à peu près à cette époque là que je voulais me tuer, malade comme je l'étais d'indifférence ; ou je ne sais pas pourquoi⁶⁰.

Impassible, non seulement Stavroguine mûrit pleinement son intention à l'égard de la fillette, mais pire, il évalue le pouvoir de sa liberté en imaginant qu'il possède suffisamment de contrôle de soi pour s'éloigner de cette pensée, et cela sans difficulté. De ce fait, Dostoïevski montre bien toute l'intentionnalité de Stavroguine, à quel point il est lucide et que le dessein qu'il projette a longuement été prémédité. Ce passage offre un bel exemple de l'idée qui germe et se développe. André Gide fait remarquer que le lien entre l'idée et le mal n'est pas innocent, et confie :

Nous trouvons dans Dostoïevski cette sorte de renversement des valeurs, que nous présentait déjà William Blake, le grand poète mystique anglais, dont je vous parlais précédemment. L'enfer, d'après Dostoïevski, c'est au contraire la région supérieure, la région intellectuelle⁶¹.

⁵⁸ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 18.

⁵⁹ Stavroguine fait référence à l'idée de séduire Matriocha.

⁶⁰ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 459

⁶¹ Gide, p. 145.

Et un peu plus loin il développe son raisonnement en concluant: «[...], que Dostoïevski fait habiter le diable non point dans la région basse de l'homme, — encore que l'homme entier puisse devenir son gîte et sa proie, — tant que dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau⁶².» À la lumière de l'observation d'André Gide, on peut supposer de manière plus juste que ce n'est pas une argumentation redondante de la part de Dostoïevski de s'attarder sur le passage où Stavroguine s'interroge sur son *intention*, mais plutôt pour démontrer que le péché naît de la raison même. C'est en sachant vraiment qu'il a la volonté nécessaire pour s'abstenir d'abuser de Matriocha, qu'il décide fermement d'exécuter son projet. C'est donc froidement et sciemment qu'il agira. Pour Dostoïevski, le mal le plus abject n'est pas celui gouverné par le tourbillon des passions propres à la nature humaine, mais bien celui qui est pensé, réfléchi et voulu comme celui de Stavroguine, aux frontières de l'inhumain.

En exposant le moment et l'endroit stratégiques de la venue de la petite fille dans le roman dostoïevskien, on se rend compte que c'est la même tension, la même fêlure, la même secousse dans *Humiliés et offensés*, lorsque Vania fait la rencontre d'Eléna. Il se dit malade de *l'effroi mystique* qu'il décrit ainsi :

C'est la peur la plus effroyable, la plus torturante, de je ne sais pas quoi, de quelque chose que je ne peux définir, quelque chose d'insaisissable, d'inexistant dans l'ordre de la vie, mais qui doit se réaliser absolument, peut-être à la minute, [...] Mais, dans mon angoisse à moi, le vague même du danger renforce encore les tortures⁶³.

Vania est exactement dans cet état d'esprit quand Eléna se manifeste :

Je me tournai très vite, et quoi ? — la porte, de fait, était en train de s'ouvrir, doucement, sans bruit, exactement comme je me l'étais imaginé une minute auparavant. Je poussai un cri. [...] soudain, je vis paraître sur le seuil une espèce d'être étrange ; [...] À mon effroi le plus terrible, je vis que c'était un enfant, une petite fille, et si ç'avait été Smith

⁶² Gide, p. 153.

⁶³ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 85.

lui-même, il ne m'aurait sans doute pas effrayé autant que cette apparition étrange, inattendue, d'un enfant que je ne connaissais pas, dans ma chambre, à une heure pareille et à un moment pareil⁶⁴.

La venue de la petite fille n'est jamais attendue. Au contraire, le personnage qui assiste à l'entrée en scène de la petite fille attend toujours quelqu'un d'autre. Elle représente un élément de surprise.

⁶⁴ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 86.

Le seuil spatial : limite périphérique

Bakhtine poursuit, à propos de la méthode créatrice de Dostoïevski, et signale que celui-ci,

[...] procède par bonds également dans l'espace et concentre son action seulement en deux " points " : sur le *seuil* (devant les portes, dans l'entrée, l'escalier, le couloir, etc.) où se réalisent la crise et la cassure, et sur la *place*, suppléée généralement par le salon (la salle de réception, la salle à manger) où se déroulent la catastrophe et le scandale⁶⁵.

Donc, non seulement l'apparition de la petite fille se produit temporellement *sur un seuil*, lors d'une phase critique du héros, mais elle se manifeste souvent dans l'aire du seuil, ou plus exactement, dans un espace limitrophe. Comme entre deux zones, l'obligeant ainsi à n'être que de passage. Par exemple, sur le seuil d'une porte comme Eléna de *Humiliés et offensés*⁶⁶ qui se situe entre le dedans et le dehors ; dans un escalier comme Polenka de *Crime et Châtiment*⁶⁷ qui se dresse entre le haut et le bas ; dans une chambre «mitoyenne» dont la porte reste toujours ouverte comme Matriocha dans *Les démons*⁶⁸. Dans *L'éternel mari*, on retrouve, cette fois, Veltchaninov à la porte de Troussotski où il entend les pleurs d'une enfant et les cris d'un adulte qui tente de la faire taire :

Veltchaninov voulut frapper, mais il changea d'avis et ouvrit directement la porte de Pavel Pavlovitch. Dans une petite chambre, grossièrement mais abondamment fournie de meubles peints très simples, au milieu, se tenait Pavel Pavlovitch, habillé seulement à moitié, sans pourpoint ni gilet, et, le visage rouge, très énervé, il essayait de calmer par des cris, par des gestes et, peut-être (telle fut l'impression de Veltchaninov) par des coups de pied, une fillette, d'environ huit ans, habillée pauvrement mais en petite demoiselle, d'une petite robe courte de laine noire. Cette fillette était, semble-t-il, prise d'une vraie crise d'hystérie, elle sanglotait hystériquement et tendait les bras vers Pavel Pavlovitch, comme si elle voulait l'êtreindre, et elle le suppliait de quelque chose⁶⁹.

⁶⁵ Bakhtine, p. 201-202.

⁶⁶ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 86.

⁶⁷ Dostoïevski, «Crime et châtement» in *Crime et châtement, Le Joueur, L'Idiot*, p. 192.

⁶⁸ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 454.

⁶⁹ Fédor Dostoïevski, *L'éternel mari*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 67.

Dans cet exemple, même si le positionnement des protagonistes est inversé, c'est-à-dire que la petite fille se place dans la pièce et que Veltchaninov se tient, pour sa part, sur le seuil, on ne peut s'empêcher de constater que le surgissement de la fillette, sa brusque apparition, s'accomplit d'emblée à la faveur de cette zone.

Dominique Arban s'est également penché sur ce thème du seuil chez Dostoïevski et note justement : «[...] *il est le point à partir duquel rien ne sera tout à fait comme avant — menace de confrontation avec les autres, menace plus redoutable encore, de rencontre avec cet autre, refusé mais inéluctable, qu'on porte en soi*⁷⁰.» Il ajoute également une remarque très intéressante : «*Car le seuil, qu'on pourrait concevoir comme une protection, est un lieu de danger. Loin de faire écran, d'isoler l'intérieur de l'extérieur, il se fait perméable à toutes les menaces, réelles ou fantasmagoriques*⁷¹.» Sans doute parce que le seuil suggère l'appréhension du point critique entre l'équilibre et le déséquilibre, la sensation aiguë de toujours être en instabilité sur un fil de fer. Le personnage du seuil peut tout aussi bien verser dans l'univers lumineux du récit que dans son champ le plus ténébreux. Dans *Crime et Châtiment*, Sonia arrive au chevet de Marmeladov, mourant après avoir été heurté accidentellement par un équipage :

Dans la foule, sans bruit, timidement, une jeune fille se fraya un passage, et bien étrange était sa brusque apparition dans cette pièce au milieu de la misère, des loques, de la mort et du désespoir. [...] Sonia s'était arrêtée dans l'entrée, juste devant le seuil, mais ne franchissait pas ce seuil et avait l'air égaré, sans rien comprendre, visiblement, et oubliant sa robe achetée de quatrième main, une robe de soie, indécente ici, colorée, avec une traîne d'une longueur ridicule et une crinoline invraisemblable qui obstruait toute la porte, [...]. [...] Elle baissa la tête, franchit le seuil et se plaça dans la chambre, mais, là encore, juste à la porte⁷².

⁷⁰ Dominique Arban, «Le "seuil" - thème, motif et concept» in *Dostoïevski*, (sous la direction de Jacques Catteau), Cahier de L'Herne, Paris, L'Herne, 1973, p. 208.

⁷¹ Ibid., p. 209.

⁷² Dostoïevski, «Crime et châtiment», in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 189.

Sonia hésite, sur le seuil, de faire face à la mort qui rôde dans cette pièce. Dominique Arban fait référence à un passage de la «*confession*» de Stavroguine : «*Non, ce qui m'est insupportable, c'est seulement cette image, et précisément sur le seuil, son pauvre petit poing levé et menaçant*⁷³ [...]» ; et Arban d'expliquer : «*[...] car ce seuil barré interdit toute rémission ; il induit Stavroguine à ce que Tikhone nomme "un crime plus grand", le péché contre l'espérance. Matriocha sur le seuil de Stavroguine conduit au suicide, donc, dans une conception religieuse du monde, interdit le salut*⁷⁴.» *Le péché contre l'espérance* c'est l'impossibilité pour Stavroguine de se pardonner lui-même, car le véritable repentir se dérobe à lui. S'il fait cet aveu à Tikhone en défiant de le rendre public, c'est tout simplement pour vérifier sa force provocatrice. Tikhone n'est pas dupe et Stavroguine se fâche, avant de le quitter, en le traitant de «*Maudit psychologue*⁷⁵!»

Faire agir des personnages *sur le seuil* symbolise également, pour Dostoïevski, une notion spatio-temporelle familière puisque lui-même est exposé à cette frontière vacillante ; possédé par la frénésie du jeu, écrivant constamment à la limite de la crise épileptique, contrôlé par la censure, surveillé par la police secrète, obligé par un besoin financier incessant de livrer précipitamment des pages entières de texte, forcé de s'exiler pour dettes, et surtout confronté à cette impression accrue et affligeante qu'il n'avait jamais suffisamment de temps pour figoler ses œuvres, qu'elles restaient toujours imparfaites et souvent même inachevées.

⁷³ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 477.

⁷⁴ Arban, p. 209.

⁷⁵ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p.494.

Chapitre 4

L'ANGÉLOPHANIE

Un premier rapprochement avec l'ange s'est effectué lors de la réflexion sur le silence de la petite fille. Puis, l'apparition *sur le seuil* dépeint, en quelque sorte, son entrée en scène, au bord de la crise qui ne peut durer et à la lisière d'un lieu transitoire où elle ne peut se fixer. La singularité et la fugacité de son passage permettent de revenir sur ce concept de l'ange pour mieux éclairer encore toute la charge émotionnelle de la petite héroïne.

La petite fille comme vision

Bien sur, la petite fille n'est pas le seul personnage à se présenter *sur le seuil* dans l'œuvre de Dostoïevski, bien d'autres héros s'exposeront et s'affronteront à la foulée de ces limites. Ce qui la caractérise davantage c'est que non seulement elle arrive toujours fortuitement, lorsqu'on attend quelque chose ou quelqu'un d'autre, mais elle modifie le cours des événements pour finalement s'effacer, s'évanouir. Elle est de l'ordre de l'apparition, de l'émergence et du bouleversement. D'une part, par son arrivée subite *sur le seuil* autant temporelle que spatiale, et d'autre part, par son évanescence. Du bouleversement car, après elle, rien ne sera comme avant. Même si c'est rarement un personnage principal, le seul fait de son passage marque le récit, l'imprègne d'une

composante troublante, dramatique. Et comme on a pu le constater, la petite fille est un personnage du *seuil*, lieu d'une impossible tranquillité.

Dans les *Extraits des entretiens et des leçons du starets Zossima*, rapportés par *Alexei Fiodorovitch Karamazov*, un passage très révélateur illustre davantage la perception qu'avait Dostoïevski des enfants :

Aimez tout particulièrement les petits enfants, car, eux aussi, ils sont sans péché, tels des anges, et vivent pour notre attendrissement, pour la purification de nos cœurs, comme une certaine indication à nous donnée. Malheur à qui blesse un enfant. [...] Tu viens de passer, par exemple, devant un petit enfant, tu es passé en colère, avec une parole méchante, l'âme en colère : tu ne l'as pas remarqué, peut-être, l'enfant, mais, lui, il l'aura vu, et ton image, peu flatteuse, malséante, peut-être, elle sera restée, cette image, dans son cœur sans défense⁷⁶.

André Gide soutient : « [...] *je ne connais point d'auteur à la fois plus chrétien et moins catholique*^{76b} », et c'est comme chrétien que Dostoïevski pressent cette comparaison entre l'enfant et l'ange. On constate que la petite fille s'apparente à l'ange, d'abord par son innocence, propre à l'enfant qu'elle représente et dont l'évocation appartient déjà à l'histoire :

Ainsi le néo-paganisme de la Renaissance dégrade de manière irrémédiable le thème de l'ange, en le réduisant à une corporéité sensuelle et à une réalité infantile. Le XVII^e siècle accentue fortement ces tendances : les têtes d'angelots joufflus se multiplient dans le décor des retables, aux clefs des arcades, dans les tableaux allégoriques d'un Rubens (1577-1640) ou d'un Poussin (1594-1665). C'est aussi à cette époque que les expressions «beau comme un chérubin» ou «beau comme un ange» commencent à s'appliquer aux jeunes enfants⁷⁷.

L'ange étant pour sa part asexué, la beauté associée à l'ange se transpose sur la petite fille en tant que jeune enfant et non en tant que beauté aux attributs féminins. Stavroguine note bien, en présentant Matriocha, qu'elle a *l'air d'une enfant*, non d'une

⁷⁶ Fédor Dostoïevski. *Les frères Karamazov*, volume 1. Paris. Actes Sud, 2002, p. 574.

^{76b} Gide, p. 151

⁷⁷ Philippe Faure. *Les anges*. Paris. Du Cerf, 1988, p. 64.

éthérés. De là la tentation ultime, pour Stavroguine, d'avilir l'ange. C'est en appréhendant la sexualité que Matriocha a aliéné ses charmes enfantins qui l'apparentait à l'ange, pour endosser ses véritables appas féminins que Stavroguine finit par trouver méprisants. Entre ses bras, elle s'est métamorphosée en femme, lui qui rêvait d'un ange.

La petite fille comme messagère

D'abord la petite fille apparaît, comme manifestation, irruption, allégorie, bref comme une vision, et ensuite, on s'aperçoit que l'angélologie la caractérise, parfois comme messagère, prélude à quelque dénouement, recelant quelques secrets et plus souvent comme intermédiaire créant un lien entre deux univers, entre le réel et l'irréel, entre le conscient et l'inconscient, entre le cérébral et le poétique.

Dans *Le rêve d'un homme ridicule*, l'apparition de la petite fille s'opère justement quand le protagoniste regarde la voûte étoilée : «*Et là, donc, maintenant, cette petite étoile m'avait donné l'idée, et j'ai décidé que ce serait absolument pour cette nuit. [...] Et là, pendant que je regardais le ciel, tout à coup, cette petite fille m'a saisi le coude*⁷⁸.» La relation entre l'étoile et l'ange trouve l'explication suivante :

Pour l'Ancien Testament et le Judaïsme, les étoiles obéissent aux volontés de Dieu et les annoncent éventuellement (Isaïe, 40, 26 ; Ps. 19, 2). Elles ne sont donc pas des créatures purement inanimées : un ange veille sur chacune d'elle (1, Hénoch 72, 3). De là, à voir dans l'étoile le symbole de l'ange, il n'y a qu'un pas, bientôt franchi : l'apocalypse parle d'étoiles tombées du ciel (6, 13) comme on parlerait des anges déchus⁷⁹.

La petite fille est, pour *l'homme ridicule*, sa bonne étoile en quelque sorte, celle qui l'extirpera de son dessein suicidaire par sa seule apparition. Curieusement, une étoile lui avait donné l'idée et un petit ange l'en a détourné. À cet instant ultime, la petite fille figure, dans un premier temps, l'ange gardien, celui qui l'empêche de s'enlever la vie, de commettre l'irréparable devant Dieu. Dans un deuxième temps, elle sera le lien entre

⁷⁸ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 15.

⁷⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 417.

l'univers concret et l'univers onirique. Philippe Faure met en lumière le rapport entre le ciel, l'ange et l'idée, ou encore plus précisément entre *Les anges et le cosmos*⁸⁰ :

Le ciel est l'organisme spirituel des idées, l'ensemble des prototypes de l'univers créé, considéré dans une liaison interne avec la terre. En effet, les formes idéales du monde naissent spirituellement dans le ciel et par voie d'incarnation ici-bas. Le monde terrestre accomplit tout le créé déjà tracé dans le monde céleste, de la même manière que l'écriture sensible reflète la réalité intelligible. Les six jours de la création ne font qu'actualiser les possibilités du créé. Ainsi entendus, les anges s'assimilent aux « idées » de Platon, dont le projet fondamental était bien de fonder le terrestre sur le céleste, le devenir sur l'être, les choses sur les principes. Cependant, la tradition judéo-chrétienne fait des « idées » moins des abstractions logiques et les formes des choses que les énergies créées du Dieu unique⁸¹.

Or, l'épisode de l'étoile qui donne d'abord l'idée, suivi de l'apparition de la petite fille qui dissout cette même idée, complète par la symbolique de l'angélophanie l'univers métaphorique de Dostoïevski.

Le propre de l'ange messager, selon Michel Serres, n'est pas seulement d'apparaître, mais de savoir tout aussi bien disparaître :

— Lis donc : le texte sacré tremble, hésite, clignote entre la voix de Dieu et celle de l'Ange ; il fait donc entendre et voir l'écart minime entre l'apparition nécessaire et la disparition obligée de l'intermédiaire ; ce pourquoi adviennent les visions, souvent, pendant le sommeil et sous le doute des rêves, autre manière de montrer que Dieu ou l'Ange s'évanouissent en se faisant voir et inversement ; oui l'Ange du Seigneur apparaît pour disparaître mieux devant la parole du Seigneur, qu'il porte en s'effaçant pour qu'elle apparaisse, en lui laissant la place, à son tour⁸².

La petite fille sera lâchement chassée par *l'homme ridicule* et se dirigera vers un autre passant pour demander secours. Cependant, sa seule présence aura dérouté l'acteur du récit de sa triste résolution, en surgissant précisément à ce moment là. Ni une seconde plus tôt, ni une seconde plus tard, transformant ainsi le moment propice en moment inopportun, pour finalement s'effacer une fois sa mission accomplie.

⁸⁰ Faure, p. 95, (en référence au titre du chapitre VIII).

⁸¹ Ibid., p. 95.

⁸² Serres, p. 88.

L'homme ridicule ne se tuera point, et grâce à cette apparition qui, plus tard, entraîna le songe qui donnera de l'espoir à son existence, il avoue lui-même : «*Et, bien sûr, je me serais tué, sans cette petite fille*⁸³.»

⁸³ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 18.

Chapitre 5

LA DÉCHÉANCE DE L'ANGE

Il est des chastes mots que nous profanons tous ;
Les amoureux d'encens font un abus étrange.
Je n'en connais pas un qui n'*adore* quelque *ange*
Dont ceux du Paradis sont, je crois, peu jaloux.

On ne doit accorder ce nom sublime et doux
Qu'à de beaux cœurs bien purs, vierges et sans mélange.
Regardez ! il lui pend à l'aile quelque fange
Quand votre *ange* en riant s'assied sur vos genoux⁸⁴.

Baudelaire

Le pendule du bien et du mal

Le personnage de Matriocha dans *Les Démons*, mis en scène par *La confession de Stavroguine*, apparaît suite à une entrée en matière obscure par ces paroles de Stavroguine à Tikhone : «*Vous pensez que j'ai peur de vous ? Poursuivait-il, haussant la voix et redressant la tête avec défi, vous êtes absolument persuadé que je suis venu vous révéler je ne sais quel secret "monstrueux", et vous l'attendez avec toute la curiosité de confessionnal dont vous êtes capable*⁸⁵?» En parlant de *secret monstrueux*, Stavroguine devance en quelque sorte la lecture de Tikhone qui découvre la vie de débauche et d'intrigues de cet individu auprès des femmes, avant d'arriver au passage qui concerne Matriocha. Et le secret tout doucement se dévoile : «*Je restais seul avec leur fille, qui avait dans les quatorze ans, je pense, mais réellement l'air d'une enfant. Elle s'appelait*

⁸⁴ Charles Baudelaire, «Poésies de jeunesse», extrait de *Incompatibilité*, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 145.

⁸⁵ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 452.

*Matriocha*⁸⁶.» Comme il a déjà été possible de le constater, l'expression *l'air d'une enfant* souligne le caractère ingénu de la fillette et suggère ainsi l'innocence et la configuration angélique.

Comme bien des personnages de Dostoïevski, *Matriocha* offre une double représentation de son rôle poétique, une sorte d'ambivalence entre deux pôles diamétralement opposés. Beaucoup ont palabré sur cette question du double chez Dostoïevski, sans toutefois trouver un éclaircissement qui ne soit pas psychologique. Or, Lotman et Ouspenski donnent une piste très intéressante de ce phénomène bipolaire, en rappelant que la culture russe elle-même repose sur une tradition antinomique :

[...] Dans le système du Moyen-Âge russe, les valeurs culturelles fondamentales (idéologiques, politiques, religieuses) se disposent dans un champ bipolaire de valeurs coupé en deux par un trait bien marqué et sans aucune zone neutre axiologique. Un exemple particulier éclairera notre propos : dans la chrétienté catholique d'Occident, le monde de l'au-delà est divisé en trois espaces : le paradis, le purgatoire, l'enfer. De même la vie terrestre est pensée en trois types de conduite : indiscutablement pécheresse, indiscutablement sainte, et neutre, qui permet le salut dans l'au-delà après l'épreuve de la purification. ...Cet espace neutre devient une réserve structurelle à partir de laquelle se développe le système du lendemain.

[...] Le système du moyen âge russe était construit sur une dualité soulignée. Pour continuer notre exemple, il divisait le monde de l'au-delà en paradis et enfer, sans considérer de zone neutre intermédiaire. Par conséquent, dans la vie terrestre, la conduite ne pouvait être que pécheresse ou sainte.

[...] L'existence d'une zone neutre dans le Moyen-Âge occidental avait eu pour conséquence le développement d'une continuité subjective entre le présent négativisé et le futur attendu. ...La zone neutre de la vie devenait la norme et les zones hautement sémiotisées du haut et du bas de la culture médiévale étaient repoussées dans le domaine des anomalies culturelles.

Dans la culture russe de la même époque prévaut une autre orientation des valeurs. La dualité et l'absence de zone neutre axiologique avaient pour conséquence que le nouveau était pensé non comme un prolongement mais comme un remplacement eschatologique du tout⁸⁷.

Il n'est donc pas étonnant que Dostoïevski, non seulement féru de culture générale mais profondément ancré dans la culture russe projetant même en celle-ci une

⁸⁶ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 455.

⁸⁷ Iouri Lotman et Boris Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990, p. 22-23.

mission salvatrice, sache introduire des personnages avec l'intuition d'une double nature voguant toujours, non pas entre le bien et le mal, ce qui représenterait une position *neutre*, pour reprendre le terme de Lotman et Ouspenski, mais allant plutôt du bien au mal et inversement, comme un pendule toujours en mouvement. Ils portent en eux le germe du bien et celui du mal et leurs actions sont menées sous la pulsion de l'un ou de l'autre. Cette conception manichéenne permet de proposer une voie inhabituelle pour mieux cerner la spécificité complexe de ces héros, de fait, tellement proche de la nature humaine.

On comprend mieux ainsi pourquoi Dostoïevski n'est pas l'auteur du juste milieu, sa lumière n'est pas tamisée, sa croyance n'est pas indifférente et insensible, ses personnages ne sont pas apathiques. Il est possible d'apporter une quantité infinie d'exemples, mais un échantillon ici suffira pour démontrer cet aspect, quand Stavroguine ordonne à Tikhone, avant la lecture de sa *confession*, de lui réciter un passage, plus précisément celui de :

“Écris à l'ange de l'église de Laodicée : ainsi parle l'Amen, le témoin fidèle et véritable, le principe de la création de Dieu. Je sais tes œuvres et que tu n'est ni froid ni chaud. Si seulement tu étais froid ou chaud ! Parce qu'ainsi tu es tiède et ni froid ni chaud, je vais te vomir de ma bouche. Parce que tu dis : je suis riche, je me suis enrichi, je n'ai besoin de rien, et que tu ne sais pas que tu es malheureux, pitoyable, pauvre, aveugle et nu⁸⁸[...]”

Pour Dostoïevski, l'indifférence humaine, ce refus de choisir entre le chaud et le froid, de ne pas s'investir selon ses convictions dans une ou l'autre position et rester impassible est carrément exécration.

⁸⁸ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 450.

C'est pourquoi il donne toute la liberté voulue à ses personnages, leur permettant même de passer d'une extrémité à l'autre, jusqu'au bout de leur délire. Mais surtout, qu'ils ne restent pas dans cette passivité si détestée. La pensée de Dostoïevski se dissimule dans la réponse de Tikhone à Stavroguine qui confie qu'il est mieux de croire au diable même si on ne croit pas en Dieu que d'être dans «[...] *l'incroyance totale* [...] *Au contraire, l'athéisme total est plus respectable que l'indifférence mondaine*⁸⁹, [...]». C'est pourquoi Stavroguine a fait réciter ce passage par Tikhone ; il avoue lui-même en parlant de l'époque où il pensait au suicide : «[...], *malade comme je l'étais d'indifférence*⁹⁰ ; [...]».

Actuellement, une petite parenthèse s'impose. Sans s'y attarder, il faut traduire *l'indifférence mondaine* dont parle Dostoïevski par *nihilisme*, un terme inventé par son contemporain Tourgueniev dans *Pères et fils*, et qui se propage dans la jeunesse russe de l'époque. Dostoïevski s'inquiète et voit dans ce mouvement les prémisses d'un bouleversement politique sans précédent. Toute l'intrigue des *Démons* représente un «*terrible réquisitoire de Dostoïevski dirigé contre les nihilistes conçus comme destructeurs de l'âme russe*⁹¹», et repose sur la volonté de témoigner du danger imminent de ces jeunes hommes désabusés par l'oisiveté.

Pour Dostoïevski, la pensée du mal est calculée de façon imperturbable et non conduite par une haine quelconque ou encore par un élan ardent. Dostoïevski s'attarde à

⁸⁹ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 449.

⁹⁰ Ibid., p. 459.

⁹¹ Georges Nivat, «L'invention du mot», in *Les collections du Magazine littéraire*, Octobre-Novembre, 2006, p. 60.

bien dépeindre ce type de personnage, mais il n'a aucune pitié quant à son destin. Il ne peut pardonner à l'homme de vivre sans effervescence, sans conviction et sans désir. Si Stavroguine abuse de Matriocha, ce n'est pas qu'il ressente un attrait irrésistible pour la petite fille, quoique sa sexualité soit indubitable, mais plutôt par désœuvrement accompagné d'un sentiment flagrant de supériorité.

L'ange et le désir sexuel pubertaire

Monic Robillard déclare : «*Le paradoxe de la figure angélique est qu'elle peut tout aussi bien fonctionner comme une représentation d'Éros, figure du plus ardent désir ou de la plus fulgurante rencontre, que de ce qui se soustrait radicalement au sexuel*⁹².» Pour Dostoïevski, l'ange est donc l'image de l'inconscience par excellence, qui peut symboliser à la fois l'innocence et le désir érotique. Matriocha incarne l'innocence, la douceur et la timidité. Mais elle se transfigure aussi par la sensualité :

A la fin d'un seul coup, une chose étrange est survenue, une chose que je n'oublierai pas et qui m'a étonné : la petite fille s'est jetée dans mes bras, et d'un seul coup, elle s'est mise à m'embrasser d'elle-même. Son visage exprimait une extase totale. J'ai failli me lever et je ne suis resté – tellement c'était désagréable chez un enfant si minuscule – que par pitié. Mais j'ai surmonté cette sensation de peur soudaine, et je suis resté⁹³.

À ce moment précis, on ne peut s'empêcher de faire référence à un récit d'un autre auteur russe, du XX^e siècle cette fois, celui de Vladimir Nabokov dans son roman *Lolita*, où l'on retrouve la même réaction d'anticipation chez Dolorès Haze, nymphette de douze ans. Selon la révélation de Humbert Humbert, narrateur de l'histoire, à ses juges :

Nobles et frigides dames du jury ! J'avais imaginé que des mois, des années peut-être, s'écouleraient avant que j'ose me démasquer devant Dolorès Haze ; or, à six heures du matin elle était éveillée, et à six heures quinze elle était techniquement ma maîtresse. Et maintenant, je vais vous dire quelque chose de fort bizarre : ce fut elle, Mesdames, qui me séduisit. [...] Elle roula vers moi, et ses cheveux dorés et tièdes frôlèrent ma clavicule. Je feignis gauchement de m'éveiller. Nous restâmes cois un long moment. Je caressai tendrement ses cheveux, et nous nous embrassâmes tendrement. Elle montra, à mon embarras extasié, des raffinements comiques – ses baisers avaient je ne sais quoi de fureteur et de voltigeant, dont je déduisis qu'elle avait été initiée fort tôt par une petite tribade⁹⁴.

À l'inverse de Stavroguine qui éprouve un véritable malaise devant l'élan de Matriocha, Humbert interprète l'initiative du jeu sensuel de Lolita comme une déresponsabilisation de sa propre excitation. Même si Lolita s'est initiée à certaines expériences libertines

⁹² Monic Robillard, *Sous la plume de l'ange. De Balzac à Valéry*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 109.

⁹³ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 463.

⁹⁴ Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959, p.211.

avant Humbert, contrairement à Matriocha, il n'en demeure pas moins que les deux petites filles pubères sont séduites, abusées, et même avilies par ces libertins sans scrupule. Stavroguine et Humbert ont plusieurs caractéristiques communes, n'en déplaise à Nabokov qui n'appréciait guère les héros dostoïevskiens qu'il jugeait invraisemblables : *«Peut-on réellement discuter du «réalisme» ou de l'«expérience humaine» d'un auteur dont la galerie de personnages se compose presque exclusivement de fous et de névrosés⁹⁵?»* Pourtant Karen Haddad-Wotling rappelle que *«Pour ce qui concerne Dostoïevski, c'est comme un réaliste qu'il a été presque constamment reçu en Europe⁹⁶»*. Dans *Littératures II*, Nabokov insiste : *«J'ai consulté des études faites par des médecins⁹⁷, et voici comment ceux-ci classent les personnages de Dostoïevski selon la maladie mentale dont ils souffrent : 1. Épilepsie [...]. 2. Démence sénile [...]. 3. Hystérie [...]. 4. Psychopathes⁹⁸ [...]»*. Stavroguine fait partie des psychopathes, *«un cas "d'aliénation morale"⁹⁹»*. Néanmoins n'aura-t-il pas précisément inspiré la plume de Nabokov comme le fait si bien observer Michel Cadot : *«Ce que Nabokov ne dit pas, c'est que son premier succès, mondial, Lolita, doit une partie de sa thématique, l'attraction exercée par les "nymphettes", aux précédents dostoïevskiens, Svidrigailov de Crime et Châtiment et Stavroguine des Démons¹⁰⁰»*. Rien n'est plus vrai. Humbert Humbert, un criminel doublé d'un pédophile fait, de son propre aveu, partie des désaxés : *«Quand j'ai entrepris, il y a de cela cinquante-six jours, d'écrire Lolita,*

⁹⁵ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, Paris, Fayard, 1981, p. 176.

⁹⁶ Karen Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris : Honoré Champion, Genève : Slatkine, 1995, p. 176.

⁹⁷ Nabokov, *Littératures II*, p. 173, (voir l'astérisque en notes de bas de page).

⁹⁸ Ibid. p. 173-175 (fait référence aux grands titres des paragraphes explicatifs).

⁹⁹ Ibid., p. 176.

¹⁰⁰ Michel Cadot, *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 27.

*d'abord sous observation dans la salle des psychopathes*¹⁰¹, [...]». De plus, étrange coïncidence, la «confession», procédé littéraire utilisé par Nabokov, se retrouve également dans le neuvième chapitre des *Démons*. Or, il est permis de croire que la “confession” de Stavroguine est tout aussi vraisemblable que celle de Humbert. Il faut aussi ajouter, et c’est bien connu, que Dostoïevski étant journaliste, les faits divers lui procuraient du matériel fascinant pour créer ses personnages. Comment alors lui reprocher l’invraisemblance de ses héros, lui qui puisait, aux sources mêmes de la société, d’authentiques tranches de vies exposées dans les quotidiens. Au sujet d’un épisode concernant *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski explique :

Tout ce que dit mon héros dans le texte qui vous a été envoyé se fonde sur la réalité. Toutes les anecdotes sur les enfants sont arrivées, les journaux en attestent, et je puis indiquer où, je n’ai rien inventé. Le général lançant ses chiens sus à l’enfant, et le fait tout entier est un événement réel, cela a été publié cet hiver, dans *les Archives* me semble-t-il, et repris par de nombreux journaux¹⁰².

Toutefois, cela ne veut pas dire pour autant qu’il reproduisait systématiquement les mésaventures de quelque malheureuse créature ; il s’en inspirait, la prenait comme toile de fond pour y tracer les formes personnelles de son art.

Chez Dostoïevski comme chez Proust, la logique du réalisme absolu mène donc à la négation même de l’art : on ne peut tout à la fois vouloir reproduire la vie le plus fidèlement possible, et chercher à ce que l’art soit aussi directement accessible, utile, que la vie. C’est par rapport au réalisme que leur théorie esthétique se précise, à travers deux directions : le refus de la hiérarchie des sujets, ou d’une hiérarchie fondée sur des principes extérieurs à l’art, et le refus de la reproduction mimétique, ce qui engage à la fois une réflexion sur la notion de réalité, et une théorie de l’écriture¹⁰³.

Sans doute Nabokov méprise-t-il la manière que Dostoïevski a de modeler ses personnages ; on ne peut plaire à tout le monde, mais l’argumentation qui conteste la

¹⁰¹ Nabokov, *Lolita*, p. 490.

¹⁰² Jacques Catteau, *Dostoïevski Correspondance tome 3 – 1874-1881*, Paris, Bartillat, 2003, p. 613.

¹⁰³ Haddad-Wotling, p. 178.

crédibilité de ceux-ci est bien faible, pour ne pas dire nulle. On ne peut qu'abonder dans le sens d'Érich Auerbach qui note pertinemment :

La marque essentielle du mouvement intérieur qui se traduit dans le réalisme russe est la radicalité, l'intensité illimitée et passionnée de l'expérience dans les personnages qu'il met en scène ; c'est ce qui frappe d'abord, et surtout, le lecteur occidental, spécialement dans les œuvres de Dostoïevski, mais aussi de Tolstoï et des autres¹⁰⁴.

Et la pensée d'Auerbach ira même plus loin :

Lorsque les grands Russes, et surtout Dostoïevski, furent connus en Europe centrale et occidentale, leur potentiel spirituel et la spontanéité de son (*sic*) expression firent l'effet d'une révélation sur les lecteurs qui entrèrent en contact avec ces œuvres : elles seules leur parurent rendre possible le mélange du réalisme et du tragique¹⁰⁵.

Stavroguine est donc tout aussi plausible que Humbert, tout comme Lolita est aussi crédible que Matriocha. L'emportement dont elles font preuve toutes les deux à l'endroit de leurs abuseurs, vient d'une sensualité naissante mêlée aussi de curiosité et de rêverie chevaleresque typiques à cet âge. Mais leur conduite traduit rarement le désir de l'acte sexuel comme tel, et leur libido recherche tout au plus certaines caresses ou baisers qui ne dépasseront pas l'échelon romantique. C'est exactement ce qui échappe autant à Humbert qu'à Stavroguine, ils codifient mal le message de cette émotion pressée. Ils interprètent comme un feu vert ce qui ne représente qu'un feu jaune.

Contrairement à Humbert qui est carrément attiré par les nymphettes, Stavroguine, pour sa part, est fondamentalement subversif. Ce qui guide son impulsion c'est que Matriocha soit un fruit défendu. Il spéculé sur son âge et témoigne qu'elle «[...] avait dans les quatorze ans, je pense, mais réellement l'air d'une enfant¹⁰⁶». Cette

¹⁰⁴ Érich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 516.

¹⁰⁵ Ibid., p. 516.

¹⁰⁶ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 455.

fameuse locution *l'air d'une enfant* laisse entendre qu'elle pourrait aussi être plus jeune, ou du moins qu'elle paraît plus jeune, donc qu'elle n'est pas encore une jeune fille pour Stavroguine. Cet indice, sur lequel Dostoïevski insiste, est primordial pour indiquer que Stavroguine s'ingénie à vouloir enfreindre tous les interdits, car si Matrioucha n'avait pas présenté cette physionomie enfantine, l'illégal aurait été mitigé et la tentation aurait été plus légitime :

L'attitude de Stavroguine est un défi, non seulement à toute loi, mais aussi à toute raison ; il cherche, par pure curiosité intellectuelle, à explorer ce qui se trouve derrière les barrières de tous les interdits, derrière toutes les limites, y compris celle de la raison. [...] Dans la psychologie de ce personnage, la sexualité va de pair d'une part avec le désir de franchir les limites : son mariage avec la boiteuse est un défi aux conventions sociales, et d'autre part avec le crime. En refusant la proposition de Macha, il rejette l'idée d'une sexualité « normale ». Par là, c'est tout le monde « normal », « naturel », qu'il refuse. Stavroguine a pour principal souci d'échapper aux lois de la nature, de se placer en dehors, et probablement au-dessus de l'humanité normale. Il fait preuve d'une « volonté de puissance » extraordinaire, qui fait de lui un véritable héros nietzschéen¹⁰⁷.

Inversement à Svidrigaïlov, attiré physiquement par sa très jeune *fiancée* qui n'a même pas seize ans, ce qui incite Stavroguine n'est pas une simple impulsion pédophile, mais plutôt la jouissance de la violation de l'emblème virginal de l'enfant, et cela dans le simple but de se mettre irrésistiblement en péril. Il précise parfaitement son état d'esprit : « *C'est comme dans les instants de transgression, ou quand la vie est en danger*¹⁰⁸. » Sans doute que le *danger* tant recherché doit toujours être porté au paroxysme afin de ressentir, enfin, une émotion accrue, pour mieux sortir de l'ennui et du dégoût d'avoir trop vécu, de ne plus avoir d'objet ou de sujet sur lequel expérimenter son infinie liberté. Il fait cette confidence à Tikhone : « *J'ai quelques autres vieux souvenirs, qui sont peut-être encore mieux que celui-là. J'ai fait encore pire avec une*

¹⁰⁷ Pierre Lamblé, *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski. La philosophie de Dostoïevski, tome 2. Essai de littérature et philosophie comparée*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 150.

¹⁰⁸ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 457.

*autre, et elle en est morte*¹⁰⁹». Mais ni Stavroguine ni Tikhone ne reviendront sur cette dernière remarque, faite expressément pour ponctuer sa redoutable puissance sur autrui, sa personnalité délétère, mais surtout le degré de sa perversion.

¹⁰⁹ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 477.

La chute de l'ange

Supposer que Matriocha, à cet âge de la puberté, puisse sentir naître en elle le tout premier souffle du désir ou un trouble encore indéfinissable, est pour Stavroguine tout à fait incongru. Et ce n'est pas tant l'emporlement soudain qu'elle a pour lui qui le choque, mais plutôt le fait qu'elle puisse lire en lui, si profondément, si précisément. Qu'une fillette, puisqu'elle a *l'air d'une enfant*, puisse soudain voir clairement son dessein malveillant, le confond et l'irrite. Elle a deviné l'intention de Stavroguine au moment même où elle lui a sourit : *«Quand je lui embrassais les pieds, elle a eu un recul, de tout le corps, et elle souriait comme de honte, mais avec une sorte de sourire torve¹¹⁰.»* Stavroguine dira plus loin dans son récit qu'il a éprouvé de la haine et du mépris pour Matriocha en repensant à son sourire, ce sourire qui montrait que non seulement elle avait pressenti la convoitise de son séducteur, elle, si jeune, *l'air d'une enfant*, mais comble de tout comportement imprévu, elle montrait par ce sourire qu'elle acquiesçait, en quelque sorte, à ses intentions. Ce sourire est celui de l'ange déchu qui a eu le malheur de sombrer dans la sensualité et de s'accoupler avec l'homme. L'image symbolique de Matriocha est tout à coup annihilée. Matriocha qui représentait le portrait du Christ dans la souffrance, la résignation et l'humilité, devient à ce moment précis, par ce sourire inquiétant, un cliché luciférien. Dès lors, la métamorphose s'effectue. L'ange a fait le grand saut, coupable du désir charnel avec l'humain et ne pouvant réintégrer sa configuration initiale, il est condamné à errer dans sa nouvelle apparence où toutes les caractéristiques éthérées ont disparues. Philippe Faure précise : *«Au fond, il s'agirait de*

¹¹⁰ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 462.

*la perversion psychique de l'être spirituel, de sa chute hors de la quintessence divine*¹¹¹.» Il poursuit en alléguant que :

Le Christ est « l'Ange suprême » non parce qu'il serait le premier d'une série d'êtres célestes, mais parce qu'il est la puissance médiatrice par excellence, la concentration de la lumière divine dans un corps terrestre, « la Forme des formes », qui contient par conséquent en elle tous les états angéliques, l'état humain et les états inférieurs de l'être¹¹².

Matriocha symbolise le Christ par son pouvoir sacrificiel et, comme lui au moment du tourment, elle subit en silence et pardonne à sa mère de la battre. Le parallèle s'insinue dans la conscience peu à peu pour finalement se briser quand Matriocha, une fois séduite, n'arrête pas de dire qu'elle a « *tué le bon Dieu* ». En fait, ce que Dostoïevski désire faire ressortir par cette incantation prononcée par la fillette, c'est qu'elle a tué cette image de Dieu en elle, l'image de la douceur, de l'innocence et du pardon inconditionnel. Elle ne pardonnera pas à Stavroguine et lui montrera un poing accusateur, mais pire encore, elle ne pourra se pardonner à elle-même.

Comme le mentionne Stavroguine «*Sans doute a-t-il fini par lui sembler qu'elle venait de commettre un crime inouï, et qu'elle était mortellement coupable – elle avait «tué le bon Dieu*¹¹³» Déjà pour Stavroguine le visage de Matriocha a perdu son charme, «*Quand tout a été fini, elle était gênée. Je n'ai pas essayé de la rassurer, je ne l'embrassais plus. Elle me regardait, avec un sourire timide. Son visage, brusquement, m'a paru bête*¹¹⁴.»

¹¹¹ Faure, p. 102.

¹¹² Ibid., p. 93.

¹¹³ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 463.

¹¹⁴ Ibid.

En partant de l'affirmation de Freud sur «(le courant d'amour tendre et le courant d'amour sensuel)¹¹⁵», Vladimir Marinov développe sa pensée et démontre que : «Chaque personnage dostoïevskien angélique est possédé souterrainement par un amour sensuel bouillonnant, à peine réprimé ; chaque personnage donjuanesque ou diabolique rêve secrètement d'être dépendant des soins d'une nourrice¹¹⁶.» Même si ce postulat est fondé sur l'observation psychanalytique plutôt que sur l'apport littéraire, il n'en reste pas moins intéressant pour justifier de manière encore plus nette, les deux pôles axiomatiques des héros dostoïevskiens. Il ne peut laisser l'ange entièrement innocent et le démon entièrement infernal. Voilà l'idée bien arrêtée, présentée dans une sincérité désarmante : chaque individu porte en lui une dualité à laquelle il ne peut échapper, composée du bien le plus radieux et du mal le plus inquiétant. Mais, justement, ne peut-on pas admettre que la réalité est faite de cette même coexistence ? Et que Dostoïevski a simplement exhibé ses personnages sous une loupe, afin de mieux illustrer cette ambivalence de l'âme humaine ?

cliché ! banal !

¹¹⁵ Vladimir Marinov, *Figures du crime chez Dostoïevski*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 70.

¹¹⁶ Ibid., p. 71.

Séduction et violence

En fait, l'intérêt de Stavroguine pour Matriocha découle principalement du désir de souiller l'innocence, de repousser les limites de la débauche en narguant la loi morale, simplement pour vérifier sa force destructrice. Jamais, dans le passé, il n'a fait face aux conséquences de ses actes, ou encore essuyé quelques sanctions pour ses débordements. L'infamie de Stavroguine qui consiste à rendre Matriocha pareille à son image, la faire basculer à travers l'impureté dans un monde obscur, un monde sans Dieu puisqu'il a été tué dans le processus de perversion, est la seule quête qui intéresse Stavroguine, lui qui a tout essayé, tout exploré, tout vérifié, tout désiré, faisant fi des conventions civiles et morales. En perdant ses charmes séraphiques, du coup Matriocha contribue à sa propre perte et devient le miroir de Stavroguine. Paul Evdokimov mentionne avec justesse que :

Dans le récit biblique sur Sodome, les perversis débordent de la frontière de l'humain et éprouvent une passion coupable envers l'ange ; c'est la pureté angélique qui les excite, et c'est là un crime essentiellement mystique. Stavroguine, après son viol infâme, entend le désespoir spirituel d'une enfant innocente qui le menace de son petit poing et lui déclare qu'«elle a tué le bon Dieu». Le nœud de la concupiscence est spirituel¹¹⁷.

Stavroguine sait pertinemment qu'il a transgressé toutes les règles en touchant à Matriocha et son plaisir ultime vient justement de la profanation d'un être béni de Dieu : l'enfant. Son objectif est insensé, démesuré : défier Dieu de lui pardonner après avoir commis le crime le plus impardonnable. Tikhone lui confirme «*Mais, à l'évidence, il n'y a pas, et il ne peut pas y avoir de crime plus grand et plus terrible que ce que vous avez fait avec l'adolescente*¹¹⁸.» Et plus loin à propos du pardon du Christ, en faisant allusion

¹¹⁷ Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, Paris, Desclée de Brouwer, 1961, p. 211.

¹¹⁸ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 483.

à un passage de l'*Évangile de Saint Matthieu*, chapitre XVIII, que Stavroguine lui-même essaie de résumer «[...] *c'est bien dit dans le Livre, "Mais quiconque scandalise un seul de ces petits" vous vous souvenez ? D'après l'Évangile, il ne peut pas y avoir de crime plus grand*¹¹⁹.» Le traducteur de l'œuvre de Dostoïevski, André Markowicz, fait une observation fondamentale sur ce passage : «*Le texte, dans la traduction russe citée par Dostoïevski, dit "mais quiconque séduit*¹²⁰»». Le Petit Robert donne une définition du scandale, dans un sens religieux : «*Occasion de péché créée par la personne qui incite les autres à se détourner de Dieu ; le péché commis par la personne qui incite et par celle qui se laisse entraîner*¹²¹.» Dans ce cas précis, scandaliser c'est séduire et corrompre l'innocence ; faire chuter l'ange en altérant l'éclat de sa beauté douce et rayonnante. Il lui a ravi ce qui caractérisait son essence même. Non seulement l'a-t-il dépouillée de sa virginité, mais bien pire encore, il lui a ravi son innocence en éveillant, tout d'un coup, ce qui dormait dans les profondeurs de l'enfance : son désir sexuel. Il l'a fait chavirer, à ce moment précis, dans un monde impitoyable, celui du chaos et du néant, son monde à lui. C'est le refus de vivre avec la tare de l'ange déchu, dépossédée du seul Père bienveillant, puisqu'*elle a tué le bon Dieu*, qui la pousse à la seule issue possible : le suicide.

Presque tous les auteurs critiques prétendent que Matriocha a été violée. Or, Matriocha n'a pas été violée au sens où elle a été forcée ou plus précisément astreinte par la violence, elle a carrément été trompée et séduite. Et il faut également comprendre que, pour Dostoïevski, faire basculer un être innocent dans le monde corrompu de

¹¹⁹ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 489.

¹²⁰ Ibid., (voir note de bas de page n° 1)

l'adulte est une faute encore plus inqualifiable que la contrainte par la force, car elle comporte la ruine absolue et définitive de l'univers transparent de l'enfance, le point de non retour, le péché des péchés. Si elle avait été violentée, elle n'aurait pas eu ce sentiment si intense de culpabilité. En ayant ce transport vers Stavroguine, elle a rejoint celui-ci dans l'abîme, dans son univers empreint de perversion, elle s'est souillée en acceptant son avance. L'agression ne lui aurait pas fait perdre la chose la plus importante qui soit : l'innocence.

Pour Dostoïevski, le pire crime que l'on puisse commettre est de pervertir l'enfance. L'image de Sonia dans *Crime et Châtiment* montre justement que la contrainte n'enlève rien à la pureté de l'être. Sonia aussi semble plus jeune que son âge :

Dans son visage, et dans toute sa silhouette, il y avait en plus un trait particulier tout à fait spécifique : malgré ses dix-huit ans, elle semblait être encore une toute petite fille, beaucoup plus jeune que son âge, encore presque une enfant, et, parfois même, cela se montrait d'une façon comique dans certains de ses gestes¹²².

Si Sonia n'est pas souillée par la prostitution c'est qu'elle est obligée de se vendre pour garantir la survie de sa famille. Elle ne choisit pas de se donner par désir ou attirance. Elle fait le sacrifice d'elle-même. C'est pourquoi elle conserve, malgré sa vie débauchée, toute l'innocence de l'enfance. Dans son *Dostoïevski*, Jacques Madaule a très bien cerné cette particularité de Sonia :

Ce qui choque certains esprits étroits, c'est la pureté de Sonia. Mais ne souille pas qui veut l'innocence, et un acte physique n'y suffit pas. [...] La supériorité de Sonia est qu'elle se vend par nécessité, sachant ce qu'elle fait, mais elle ne se donne pas. Elle ne livre rien d'elle-même aux passants qu'elle raccroche, et si son corps est souillé, son âme demeure absolument pure¹²³.

¹²¹ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 2375.

¹²² Dostoïevski, «Crime et châtiment» in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 241.

¹²³ Jacques Madaule, *Dostoïevski*, Paris, Éditions universitaires, 1956, p. 38-39.

Voilà toute la différence, contrairement à Sonia, Matriocha s'est donnée à Stavroguine et s'est perdue par cet emportement. Joseph Frank, biographe renommé de Dostoïevski, utilise également le mot séduction en désignant Matriocha : «[...] *Stavrogin's confession, written for The Devils but not published in Dostoevsky's lifetime, of the seduction of the twelve-year-old Matryosha, who also kills herself, and whose memory returns to haunt him*¹²⁴». La nuance est dans ce seul mot, *Seduction* et non *Rape*. Il a été possible de voir le côté ambiguë de Matriocha lorsque Stavroguine confie qu'elle «*s'est jetée dans mes bras, et d'un seul coup, elle s'est mise à m'embrasser d'elle-même. Son visage exprimait une extase totale*¹²⁵.» Cette simple formule montre toute l'ambivalence accordée à la petite fille ; on pressent la volupté sensuelle, le transport du plaisir conduisant à l'orgasme, alors qu'elle ne peut encore assumer sa sexualité ; elle ne pourra s'absoudre de ce débordement car elle n'y est pas préparée. En gratifiant le personnage de la petite fille d'un caractère équivoque, Dostoïevski ajoute à la complexité, à l'intensité et au mystère du personnage. La fiction apparaît dans toute son étrangeté. Les repères du récit se perdent et mettent le lecteur à l'affût d'une nouvelle interprétation, ce qui l'oblige à déchiffrer un autre niveau de lecture. Il abandonne la linéarité du récit pour devenir réceptif à ce qui n'est pas énoncé. La petite fille participe, en quelque sorte, à *l'état poétique* du lecteur, pour reprendre l'expression de Valéry, rapportée par Mikel Dufrenne qui note que : «*Poétique, chez Valéry, est un adjectif qui qualifie un état, et cet état est d'abord propre au consommateur. [...]* "Un

¹²⁴ Joseph Frank, *Dostoevsky. The Miraculous Years 1865-1871*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 21.

¹²⁵ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 463.

*poète n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres*¹²⁶.”

Dostoïevski réussit à créer cet *état poétique* grâce, justement, à la petite fille qui en représente l'outil par excellence.

¹²⁶ Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 77.

Chapitre 6

L'HÉRITAGE FÉMININ

Une autre spécificité émerge avec le personnage de la petite fille, c'est la conscience profonde qu'elle possède de l'univers dramatique dans lequel elle évolue. Elle est innocente mais pas innocemment. Le fossé entre son caractère réfléchi et l'âge tendre qu'elle représente, donne une note encore plus énigmatique au tableau dramatique et contraste étrangement avec l'enfance qui l'auréole. Tout en étant très jeune, elle a rarement le comportement d'une fillette.

Image de femme et d'épouse

Matriocha n'est pas un spécimen littéraire unique de l'œuvre dostoïevskienne où la petite fille porte en elle pureté et sensualité. Un autre exemple de ce phénomène vient à l'esprit, et fait découvrir que l'innocence de la petite fille se conjugue, à la fois, avec l'étrange élan passionnel dont elle est capable. Que l'on songe seulement à Svidrigaïlov qui expose, à Raskolnikov, le récit de sa rencontre avec sa toute jeune *fiancée*, en insistant sur une scène de la veille où, pour la première fois, elle lui exprime son ardeur : *«Hier, je la fais asseoir sur mes genoux, et, peut-être, d'une façon trop familière, vraiment — elle, rouge comme une pivoine, et les larmes qui jaillissent, elle ne veut pas*

*se trahir, elle brûle tout entière*¹²⁷.» D'abord, on peut facilement remarquer qu'il ne fait aucun doute dans l'esprit dépravé de Svidrigaïlov que la petite *brûle* déjà d'un désir pour lui. Et Svidrigaïlov poursuit :

Tout le monde sort une minute, on reste seuls, elle et moi ; soudain, elle se jette à mon cou (d'elle-même, pour la première fois), elle me serre dans ses jolis petits bras, elle m'embrasse, elle jure qu'elle sera une femme obéissante, fidèle et bonne, qu'elle me rendra heureux, qu'elle y mettra toute sa vie, chaque minute de sa vie, qu'elle sacrifiera tout, oui, tout, mais, qu'en échange, elle ne veut de moi qu'une seule chose, *seulement mon respect*, et, là, elle me dit : "Il ne me faut rien de plus, rien, aucun cadeau"¹²⁸ !"

Dans cet exemple, la situation de la petite fille est différente puisqu'il est question de mariage. Néanmoins, en tant que *fiancée* indigente, elle ne veut pas être légalement vendue ; elle désire un véritable époux qui la considérera comme sa femme authentique, sans échange mercantile. Elle refuse, comme Dounia la sœur de Raskolnikov, de se prostituer officiellement par un mariage. C'est pourquoi elle pose une seule condition : le *respect*. La respectabilité est préservée si elle ne figure pas en petite fille achetée mais plutôt en véritable épouse, d'où la promesse d'être «*obéissante, fidèle et bonne*¹²⁹» ; un serment qui fait nécessairement référence aux célèbres vœux nuptiaux. Ici il est important de noter que la petite fille en désirant se transformer en compagne légitime, montre à Svidrigaïlov, non seulement par son enthousiasme mais également par ses paroles, qu'elle peut se comporter comme telle. Elle est une épouse en devenir. S'il la considère réellement comme sa femme, et non comme une petite fille qu'on négocie, alors elle le tiendra en estime et l'acceptera volontairement comme époux. À ce moment, elle est déjà une femme qui accomplit sa destinée.

¹²⁷ Dostoïevski, «Crime et châtiment», in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 482.

¹²⁸ Ibid., p. 483.

¹²⁹ Ibid., p. 482-483.

Que dire également du comportement d'Eléna dans *Humiliés et Offensés* où Vania, malade, se rappelle qu'elle «[...] m'apportait à boire, elle arrangeait mon lit ou me veillait, triste, apeurée, à caresser mes cheveux de ses petits doigts fins. Une fois, je me souviens de son baiser timide sur mon visage¹³⁰.» Cette tendresse est ambiguë, on ne sait pas, à prime abord, si elle est d'origine fraternelle, amoureuse ou maternelle. L'attachement profond qu'elle éprouve pour Vania, tient du fait qu'il a été le seul à la traiter avec bonté et désintéressement. Qu'elle s'éprenne de Vania n'a rien d'étonnant, puisqu'il représente l'illustration typique du preux chevalier venu l'arracher au proxénétisme. Le sentiment de reconnaissance évolue et fait place à une émotion plus troublante :

Elle me lança un regard rapide, s'empourpra, baissa les yeux et, faisant deux pas vers moi, soudain, elle me serra dans ses deux bras et plaqua son visage, de toutes ses forces, sur ma poitrine. Je la regardais avec stupeur.

— Je vous aime... je ne suis pas orgueilleuse, murmura-t-elle. Vous avez dit hier que j'étais orgueilleuse. Non, non... je ne suis pas comme ça... je vous aime. Vous êtes le seul qui m'aimiez¹³¹.

Et c'est Natacha, vers la fin du roman, qui confirmera à Vania l'émoi qui s'empare de Nelly : «*Tu sais quoi, Vania, dit-elle après un temps de réflexion, je crois qu'elle t'aime. [...] Oui, c'est le début de l'amour, d'un amour de femme*¹³².» *Amour de femme* soutient que le sentiment de Nelly est bel et bien réel, profond, et que la métamorphose de la petite fille en jeune femme s'opère déjà.

¹³⁰ Dostoïevski, *Humiliés et Offensés*, p. 249.

¹³¹ Ibid., p. 254.

¹³² Ibid., p. 432.

Image de mère

Un autre échantillon énigmatique de la petite fille est celui de Nétotchka Niézvanova qui, à l'âge adulte, se remémore ses souvenirs d'enfant de neuf ans. Le père étant mort alors qu'elle était âgée de deux ans, sa mère s'est remariée, conquise par un musicien en qui, «[...] elle voyait [...] une espèce de génie¹³³, [...]». La mère déchante rapidement et s'aperçoit qu'elle s'est unie à un homme non seulement incapable de subvenir au besoin de la famille mais qui, de plus, essaie de lui soutirer ou voler le peu d'argent qu'elle gagne péniblement. Sa mère devient alors très amère, aigrie même, et se dispute souvent avec son mari.

Finally, la dispute s'apaisa, et maman sortit je ne sais où. Alors, papa m'appela, m'embrassa, me caressa la tête, me fit asseoir sur ses genoux, et, très fort, très doucement, je me serrai sur sa poitrine. C'était peut-être la première caresse paternelle, et [...] je compris aussi que j'avais gagné la grâce de mon père en prenant sa défense¹³⁴.

Nétotchka, heureuse des marques d'affection paternelle et trop jeune pour comprendre la situation, voit en son beau-père une sorte de victime des colères de sa mère.

Depuis cette minute naquit en moi une espèce d'amour sans limites pour mon père, mais un amour étrange, comme pas du tout enfantin. Je dirais que c'était plutôt une sorte de sentiment compassionnel, maternel, si une telle définition de l'amour ne sonnait pas un peu comique pour une enfant. Mon père me paraissait tellement digne de pitié, tellement persécuté, tellement écrasé, martyrisé, que c'était pour moi une chose terrifiante, contre nature, de ne pas l'aimer à la folie, de ne pas le consoler, de ne pas vouloir le caresser, de ne pas essayer de le soulager de toutes mes forces. [...] Peut-être maman se montrait-elle trop sévère avec moi, et me suis-je attachée à mon père comme à un être qui, dans mon opinion, souffrit, lui aussi, de la même souffrance que moi¹³⁵.

L'amour inconditionnel dont fait preuve Nétotchka à l'égard de son beau-père correspond sans conteste à l'amour maternel qui veut à tout prix protéger, soulager et apaiser.

¹³³ Fédor Dostoïevski, *Nétotchka Nezvvanova*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 35.

¹³⁴ Ibid., p. 48.

¹³⁵ Ibid., p. 48 et 49.

De toutes ces observations, ce qui est manifestement étrange c'est que non seulement la fillette ne peut vivre pleinement la vie ordinaire, innocente et sans souci propre à son âge, mais elle ne se fixe pas davantage dans le rôle d'amante, d'épouse et de mère qu'elle expérimente. Pourtant elle est déjà, dans un corps de fillette, le prototype d'une femme achevée par sa lucidité sur les êtres et la vie. C'est que son personnage n'est pas créé pour immortaliser le récit, mais pour le suspendre, le contrecarrer, le déranger.

Quand il arrive à Dostoïevski de situer la petite fille dans un véritable univers enfantin, c'est tout simplement qu'elle est déjà condamnée à un rôle accessoire qui aura pour fonction de mettre en lumière des parallèles, ou mettre en valeur un épisode de vie de la véritable héroïne. Le meilleur exemple est Katia, fille du prince Kh. qui a recueilli Nétotchka. Katia est décrite comme une enfant aimée, gâtée et heureuse : *«Elle était née pour le bonheur, elle devait être née pour le bonheur — voilà quelle était la première impression quand on la rencontrait¹³⁶.»* C'est grâce à la présence de cette petite fille, stéréotype parfait de celle qui n'est pas encore sortie du champ ingénu de l'enfance, que Nétotchka a pu reconquérir l'insouciance, perdue dans l'épreuve de secourir le père, et enfin redevenir elle-même une enfant. L'adulte seul n'aurait pas su lui indiquer le chemin. Elle confesse ce que Katia a représenté, pour elle, à cette période de sa vie :

J'ai fait exprès de raconter avec tant de détails cet épisode de mon enfance, de la première apparition de Katia dans ma vie. Mais nos histoires sont inséparables. Son roman est mon roman. Il était comme écrit que je devais la rencontrer ; il était comme écrit qu'elle, elle devait me trouver. Et puis, je n'ai pu me refuser le plaisir de me transporter une nouvelle fois par la mémoire dans mon enfance¹³⁷ [...].

¹³⁶ Dostoïevski, *Nétotchka Nezvanova*, p. 157.

¹³⁷ Ibid., p. 192.

Aussitôt que Nétotchka est réhabilitée dans l'univers enchanteur de l'enfance, Katia disparaît : «*Nous nous embrassâmes une dernière fois, et la petite princesse disparut — pour longtemps, très longtemps. Il devait s'écouler huit ans avant que nous puissions nous revoir*¹³⁸!». Mais le lecteur ne sera jamais témoin de ces retrouvailles. La mission de Katia est accomplie ; ranimer la conscience de Nétotchka à un bonheur de vivre juvénile. Seule cette étape était nécessaire pour la sauver.

Non seulement Dostoïevski a une compassion infinie pour la petite fille, mais il a également une idée supérieure de la femme en général et de la femme russe en particulier. Pierre Lamblé a bien saisi ce qu'elle évoque pour l'écrivain :

On dirait qu'il y a chez Dostoïevski une volonté de corriger le récit biblique selon lequel c'est la femme qui tente l'homme et cause sa chute. Chez lui, la femme est toujours une Ève rédemptrice. Il est animé d'une sorte de « philogynie » ; c'est la femme qui toujours incarne les valeurs positives. Parce qu'elle est belle, elle peut incarner le principe esthétique, et avec lui, toutes les vertus de l'obraz : intelligence, culture, beauté¹³⁹.

Et la petite fille finit par dépasser sa grandeur nature, en jouant tous ces rôles féminins. Elle ne garde de l'enfance que l'apparence physique.

¹³⁸ Dostoïevski, *Nétotchka Nezvanova*, p. 192.

¹³⁹ Lamblé, *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski. La philosophie de Dostoïevski, tome 2*. p. 258.

Chapitre 7

LE RÊVE ET L'ART POÉTIQUE

Comme entrée en matière à ce chapitre, un ouvrage s'est imposé d'emblée par sa beauté et sa pertinence : *La naissance de la tragédie*. Nietzsche unit, dans l'art hellénique, le monde du *rêve* d'Apollon et le monde de *l'ivresse* de Dionysos.

La belle apparence de ces mondes du rêve que tout homme enfante en artiste consommé est ce que présupposent l'ensemble des arts plastiques et même, nous le verrons, une large part de la poésie. Nous jouissons là d'une compréhension immédiate des figures, toutes les formes nous parlent, il n'y a rien qui soit indifférent ou superflu. Pourtant, même à son degré de vie le plus intense, cette réalité du rêve nous laisse le sentiment confus de n'être qu'apparence : telle est du moins l'expérience que j'en ai, et en faveur du caractère répandu, voire normal, de laquelle je pourrais invoquer maints témoignages ainsi que les déclarations des poètes. [...] Or c'est un fait que l'homme capable d'émotion artistique se comporte vis-à-vis de la réalité du rêve comme le philosophe vis-à-vis de la réalité de l'existence : il se plaît à la regarder, et de près, car c'est de ses images qu'il tire une interprétation de la vie, c'est en suivant leur déroulement qu'il se prépare à la vie¹⁴⁰.

Bien que Nietzsche ait dédié *La naissance de la tragédie* à Richard Wagner et qu'il ait écrit sa théorie sur fond musical, jamais, toutefois, il n'a été si près de l'écriture dostoïevskienne que dans cette conception de la création artistique. «*Si le beau repose sur un rêve de l'être, le sublime repose sur une ivresse de l'être*¹⁴¹.» On voit déjà se dessiner dans l'inconscient, toujours selon Nietzsche, *le beau et la lumière* d'Apollon et *le sublime et l'ombre* de Dionysos. Ces dieux sont indissociables pour interpeller l'écho esthétique de la mémoire collective. La poésie, tout comme les autres expressions artistiques, en découle et c'est à titre de *beau et sublime, lumière et ombre* qu'elle participe à l'art et forcément à la vie.

¹⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 28.

¹⁴¹ Ibid., *Fragments posthumes* (7 [46]), p. 190.

La réminiscence de l'Âge d'or

Il ne s'agit pas, actuellement, de faire l'apologie du rêve ni de disserter sur l'importance de son rôle dans la vie de chaque être humain. Mais ce qui est important d'approfondir, c'est la place du rêve accordée aux héros de Dostoïevski et, plus particulièrement, la relation qu'entretient le domaine onirique avec le personnage de la petite fille dans son œuvre. Que ce soit Svidrigaïlov dans *Crime et Châtiment*, qui voit en songe une suicidée, une noyée d'à peine quatorze ans figurant l'évocation lointaine d'une petite fille outragée¹⁴², ou l'homme ridicule qui chasse brutalement une petite fille qui a besoin expressément de son aide¹⁴³, ou encore, Stavroguine dans *Les Démons*, qui séduit et assiste impassiblement à la mort d'une petite fille d'environ douze ans¹⁴⁴, le rêve s'associe à un événement réel du protagoniste, et il est étroitement lié à la fillette dans bien des cas. Aussi, devient-il un outil révélateur pour mieux sonder l'inconscient de ces héros.

Dostoïevski s'interroge et ouvre une voie intéressante sur le rêve, offerte par la réflexion du prince Mychkine dans *L'Idiot* :

Mais pourquoi donc, dans ces mêmes moments, votre raison pouvait-elle s'accommoder de ces absurdités, de ces incohérences si flagrantes qui, littéralement, grouillaient dans votre rêve ? [...] Pourquoi donc, vous éveillant de ce rêve et complètement entré, cette fois, dans la réalité, ressentez-vous presque chaque fois, et, parfois, avec une force d'impression extraordinaire, que vous laissez avec le rêve quelque chose d'une énigme ? Vous souriez des incongruités de votre rêve et vous sentez en même temps que, dans l'intrication de ces incongruités, il doit y avoir une idée, mais une idée cette fois bien réelle, quelque chose qui appartient à votre vie à vous, quelque chose qui existe, qui a toujours existé dans votre cœur ; c'est comme si votre rêve vous

¹⁴² Dostoïevski, «Crime et châtiment» in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 509.

¹⁴³ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 16.

¹⁴⁴ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 471.

avait dit quelque chose de nouveau, de prophétique — que vous attendiez ; votre impression est forte, elle est joyeuse ou douloureuse — mais ce qu'elle est au fond, et ce qu'on vous a dit précisément, cela, vous ne pouvez ni le comprendre ni vous en souvenir¹⁴⁵.

Pour mieux développer la pertinence du songe chez Dostoïevski, il est important de mentionner le fameux tableau de Claude Lorrain *Acis et Galatée* qui avait fait une grande impression sur l'auteur. C'est à travers Stavroguine que Dostoïevski décrit ce que la peinture évoque en lui :

J'ai fait un rêve qui m'a totalement surpris, parce que je n'avais jamais fait de rêve semblable. A Dresde, à la pinacothèque, il y en a un de Claude Lorrain, *Acis et Galatée*, je crois, d'après le catalogue, mais moi, je l'ai toujours appelé *L'Âge d'or*, je ne sais trop pourquoi moi-même. Ce tableau, je l'avais déjà vu, mais, cette fois, trois jours auparavant, je l'avais remarqué, à nouveau, en passant. C'est de ce tableau-là que j'ai rêvé, mais pas comme d'un tableau, non, comme si c'était une sorte de réalité. Il s'agit d'un coin de l'archipel grec¹⁴⁶.

Quand Dostoïevski signale qu'il ignore pourquoi il pense à *l'Âge d'or* en regardant la toile, on ne peut s'empêcher de mieux observer l'œuvre picturale pour chercher à en comprendre les détails. À droite du tableau, le cyclope Polyphème qui, du haut d'une falaise, épie Acis et Galatée enlacés, rappelle irrévocablement l'image biblique d'Adam et Ève au jardin d'Éden sous l'unique oeil de Dieu. Cette image allégorique est ancrée dans la conscience collective chrétienne, et, c'est pourquoi elle n'a pas besoin d'être interpellée pour renaître dans l'inconscient.

Puis, Dostoïevski reprend pratiquement mots pour mots, la même introduction dans la présentation du rêve de Versilov dans *L'Adolescent* :

J'ai fait un rêve auquel je ne m'attendais pas du tout, parce que je n'en avais jamais fait de semblable. A Dresde, à la Galerie, il y a un tableau de Claude Lorrain, *Acis et*

¹⁴⁵ Dostoïevski, «L'Idiot», in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 1186-1187.

¹⁴⁶ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 475.

Galatée, d'après le catalogue ; moi, je l'ai toujours appelé *L'Âge d'or*, je ne sais pas pourquoi moi-même. Je l'avais déjà vu avant, et, cette fois-là, trois jours auparavant, en passant, je l'avais remarqué encore. Et c'est de ce tableau que j'ai rêvé, mais pas comme d'un tableau, comme si c'était une sorte de réalité. [...] un coin de l'archipel grec¹⁴⁷.

Toute l'information est à nouveau donnée afin de faire l'association symbolique qui s'impose : le tableau *d'Acis et Galatée*, rappelant *l'Âge d'or*, rappelant *l'archipel grec*. Alors, *L'archipel grec* devient une expression figée qui préfigure l'emblème spatio-temporel mythique. À sa simple évocation, l'apparition de *l'Âge d'or* et du célèbre tableau surgiront à la conscience. On assiste à ce phénomène artistique avec *L'homme ridicule* qui rappelle *l'Âge d'or* par cette seule phrase : «*Je me tenais, je crois, sur l'une de ces îles qui forment sur notre terre l'archipel grec*¹⁴⁸». La réminiscence se fait machinalement sans que l'auteur ait besoin de faire mention du tableau, ou même de *l'Âge d'or*. Jacques Catteau cible trois œuvres qui font référence à ce motif :

Le songe de l'âge d'or est un motif récurrent dans l'oeuvre de Dostoïevskij, surtout dans les dix dernières années de sa vie. C'est chronologiquement le rêve de Stavrogin dans le chapitre refusé des *Démons* « chez Tihon », repris presque littéralement et attribué à Versilov dans *l'Adolescent*, et enfin et surtout la nouvelle-apologue du *Journal d'un écrivain* d'avril 1877 *le Rêve d'un homme ridicule*¹⁴⁹.

Pour sa part, Julia Kristeva mentionne : «*La rêverie de l'âge d'or est en réalité une dénégation de la culpabilité*¹⁵⁰.» Elle a raison dans un sens mais, en fait, le songe de *l'Âge d'or* est beaucoup plus que cela. Il incarne la nostalgie de l'espace temporel d'avant le péché originel. De fait, c'est ainsi que *l'homme ridicule* l'identifie :

C'était une terre pas encore souillée par le péché originel, n'y vivaient que des hommes qui n'avaient pas encore péché, ils vivaient dans un paradis semblable à celui dans lequel

¹⁴⁷ Fédor Dostoïevski, *L'Adolescent*, 2^e volume, Paris, Actes Sud, 1998, p. 351,

¹⁴⁸ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 35.

¹⁴⁹ Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978, p. 479.

¹⁵⁰ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 212.

avaient vécu, d'après toutes les légendes de l'humanité, nos ancêtres pécheurs, avec cette seule différence qu'ici, la terre était partout un seul et même paradis¹⁵¹.

Jacques Catteau emploie une remarquable définition : «*Le rêve de l'âge d'or, balsamique vision de l'Éden primitif*¹⁵²». On peut ainsi remarquer que l'âge d'or est une métaphore qui reflète le paradis mythique, celui d'avant la chute. Ce temps béni où la colère de Dieu n'avait pas encore chassée le couple légendaire. Cette réminiscence est étroitement liée au fruit le plus défendu dans l'univers dostoïevskien, celui qui corrompt l'éclat immaculé de l'enfance. Tous ceux visités par ce rêve ont commis cette abomination, et portent en eux la trace inconsciente de leur sacrilège. Jacques Catteau livre une analyse minutieuse en ce sens :

Tout d'abord, la fuite éperdue des consciences bourrelées vers un état où toute culpabilité individuelle serait effacée. Dostoevskij n'octroie, en effet, ce rêve qu'aux héros suprêmement coupables et coupables tous envers l'enfance, la faute la plus grave selon l'écrivain. Stavroguine a violé une fillette qui de désespoir s'est pendue. Versilov a longtemps abandonné son fils, le jeune Arkadij. L'homme ridicule a repoussé une petite misérable qui cherchait du secours pour sa mère agonisant sur quelque grabat. N'est-il pas significatif que les rêves de Stavroguine et de l'homme ridicule s'insèrent précisément entre les évocations douloureuses de la petite fille offensée¹⁵³ ?

C'est le désir inavoué, inconscient, de voyager à travers des temps immémoriaux pour, d'abord et avant tout, retrouver l'instant de sa condition avant le péché ultime de la corruption de la pureté. Puis, regagner un temps plus lointain encore, celui à l'origine de sa propre virginité, et, finalement, reconquérir l'âge sacré qui remonte au berceau des premiers ancêtres, où l'innocence de l'humanité n'est pas encore souillée. L'homme ridicule propose un aperçu de cet endroit idyllique :

Ils avaient de l'amour, et des enfants naissaient, mais jamais je n'ai remarqué chez eux d'élans de cette sensualité cruelle qui touche presque tout le monde sur notre terre, tout

¹⁵¹ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 36.

¹⁵² Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p. 479.

¹⁵³ Ibid., p. 481.

le monde et chacun, et fait la seule source de presque tous les péchés de notre humanité¹⁵⁴.

Le rapprochement symbolique que *l'Âge d'or* entretient avec la petite fille est là, dans toute sa représentation : les deux figures personnifient cet état de grâce sans tache, inaltéré, que l'homme a corrompu dans le processus de transgression. De son propre aveu, l'homme ridicule le révèle : «*Oh, jugez vous-mêmes ; jusqu'à maintenant, je le cachais ; mais, maintenant, cette vérité, je vais la dire jusqu'au bout. Le fait est que... je les ai tous corrompus*¹⁵⁵.» Et comme Polyphème dans le paysage attique, Dieu a vu l'homme le trahir. Ainsi, de manière tacite, ceux qui ont avili l'innocence ne pourront qu'être poursuivis par l'œil titanesque de Dieu que représente leur conscience. L'homme est donc condamné à l'errance onirique, seul lieu possible, dorénavant, pour contempler à nouveau la beauté mythique, l'innocence omniprésente, l'essence divine du commencement des temps.

¹⁵⁴ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 43.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

L'œil de la culpabilité

Le récit que fait Stavroguine de son rêve est le même qu'en font Versilov et l'homme ridicule :

Il s'agit d'un coin de l'archipel grec ; des vagues caressantes, bleu ciel, des îles et des rochers, un rivage fleuri, un paysage magique au loin, un soleil couchant et appelant — pas moyens de le dire avec des mots. C'est là que l'humanité européenne a gardé souvenir de son berceau, là que passent les premières scènes de la mythologie, son paradis terrestre... Là ont vécu des hommes de beauté ! Ils se levaient et se couchaient heureux et innocents ; les forêts s'emplissaient de leurs chansons joyeuses, la grande surabondance de leurs forces inexploitées s'épanchait en amour et en bonheur tout simple. Le soleil inondait de rayons ces îles et cette mer, heureux lui-même de ses enfants si beaux¹⁵⁶.

Beauté, enfance et innocence sont les caractéristiques suprêmes qui frappent et marquent ces trois personnages dans leur imaginaire, eux si foncièrement dépravés et désabusés. Le contraste est exemplaire et Dostoïevski rejoint les grands maîtres du clair-obscur dans son procédé artistique. Ces magnifiques tableaux où la lumière et l'obscurité se partagent également l'espace dans la composition de l'œuvre picturale. L'effet a toujours été, et restera indéniable. André Gide énonce très bien ce savoir-faire de l'auteur :

Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages baigne dans l'ombre¹⁵⁷.

Il sera donné à l'homme ridicule de retrouver son enthousiasme pour la vie, en retrouvant la petite fille qu'il avait chassée auparavant. Jacques Catteau spécifie : *«Le héros retrouve — c'est un symbole — l'innocence en même temps que la fillette par lui autrefois repoussée. L'âge d'or n'a cessé, à aucun moment, d'osciller entre le passé et*

¹⁵⁶ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 475.

¹⁵⁷ Gide, p. 116.

*l'avenir*¹⁵⁸.» Il faut se rappeler que l'homme ridicule a refusé sa compassion et son aide à la petite fille mais, en aucune façon, l'homme ridicule a fait ce que Stavroguine a fait avec Matriocha. C'est pourquoi il a pu s'extirper de sa condition d'indifférence et renaître, en quelque sorte, en étant pénétré d'une jubilation salvatrice. Parce qu'il n'a pas séduit la petite fille, il aura droit à l'espérance. L'enthousiasme enfin renouvelé lui fera dire dans un souffle, à la toute fin : «*Quant à la petite fille, je l'ai retrouvée... Et j'irai ! J'irai*¹⁵⁹ !»

¹⁵⁸ Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p. 485.

¹⁵⁹ Dostoïevski, *Le rêve d'un homme ridicule*, p. 59.

La beauté salvatrice.

Mikel Dufrenne donne une très belle définition de celui qui perçoit l'univers sensible :

Le sentiment est ce pouvoir de comprendre, non pas à demi-mots, mais à pleins mots, ce qui est exprimé : il donne vie à la signification lorsque la signification peut être vivante, lorsqu'elle en appelle à une sensibilité pour la recueillir, et non à un entendement pour la conceptualiser. La sensibilité est ici l'intelligence de l'expression. Et l'imagination est la face sensible de cette intelligence, qui n'a pas à abstraire ni à s'abstraire, mais à évoquer, ou plutôt à accomplir l'évocation proposée par l'œuvre, sans se laisser prendre au piège de l'image qui particularise et fascine¹⁶⁰.

Au-delà de *l'image* de la petite fille *qui particularise et fascine* on comprend bien, à travers les symboles sous-jacents du drame qui enveloppe ce personnage, toute la portée poétique que l'auteur véhicule, pas uniquement pour elle seule mais aussi pour la relation qu'elle entretient avec tous les autres protagonistes. Il est important de retenir que Dostoïevski courtise davantage Dionysos qu'Apollon dans sa démarche esthétique. «*Il n'y a pas de belle surface sans une profondeur effrayante*¹⁶¹.» Une phrase nietzschéenne qui aurait très bien pu faire le bonheur de Dostoïevski. Et il est surtout indéniable que la petite fille soit substance poétique toute entière.

Dans *L'Idiot*, Dostoïevski fait dire au prince Mychkine : «*C'est la beauté qui sauvera le monde*¹⁶².» Tzvetan Todorov considère, pour sa part, que la beauté s'harmonise à une tendance mystique dans l'œuvre de Dostoïevski :

Le prince Mychkine, qui croit que la beauté sauvera le monde, est lui-même une variante contemporaine et purement humaine, du personnage de Jésus. Les brouillons du roman le disent ouvertement, à maintes reprises : «*Le Prince — le Christ* ». Il faut dire qu'à la même époque Dostoïevski emploie souvent «*beauté* » et «*le Christ*» comme des termes interchangeables¹⁶³.

¹⁶⁰ Dufrenne, p. 83.

¹⁶¹ Nietzsche, *Fragments posthumes* (7 [91]), p. 197.

¹⁶² Dostoïevski, «*L'Idiot*» in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 1110

¹⁶³ Tzvetan Todorov, *Les aventuriers de l'absolu*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 234.

Il est incontestable que la beauté et le Christ ne font qu'un, mais une autre compréhension peut également retenir l'attention et s'ajouter à celle de Todorov pour cette présente analyse : la beauté pure de l'enfance, parfaitement compatible avec celle du Christ. Trichatov dans *L'Adolescent* demande :

Ah, Dolgorouki, vous avez lu Dickens, *Le Magasin d'antiquités* ? [...] il y a un passage à la fin, quand, tous les deux, ce vieillard fou et cette petite fille de treize ans, si belle, sa petite-fille, après leur fuite et leurs errances fantastiques, ils finissent par trouver refuge quelque part dans un coin de l'Angleterre, à côté d'une cathédrale gothique, et cette petite a obtenu un travail, elle fait visiter la cathédrale... Et donc un jour, le soleil se couche, et cette enfant est sur le parvis de la cathédrale, tout inondée de ses derniers rayons, elle se tient là et elle regarde le couchant dans une contemplation tranquille et pensive de son âme d'enfant, son âme étonnée, comme si elle se tenait devant une énigme, parce que, et le couchant, et la cathédrale, c'est réellement comme une énigme — le soleil comme la pensée de Dieu, et, la cathédrale, comme la pensée de l'homme... n'est-ce pas ? Oh, comme je ne sais pas exprimer ça, mais, seulement, Dieu aime ces premières pensées chez un enfant... Et là, auprès d'elle, sur les marches, ce vieillard fou, son grand-père, qui la regarde d'un regard fixe... Vous savez, il n'y a rien de particulier là-dedans, dans ce tableau de Dickens, absolument rien, mais, ça, ça vous reste gravé pour toute votre vie, et c'est resté dans toute l'Europe — pourquoi ? Parce que c'est la beauté ! C'est l'innocence ¹⁶⁴!

Ce passage, très fort, laisse transparaître la pensée dostoïevskienne sur la beauté, bien sûr, mais aussi sur l'innocente jeunesse. Le beau se rapporte à l'enfant, l'enfant inaltéré dans son innocence et sa pureté, celle qui le rapproche du Christ. C'est en ne séduisant pas la petite fille, en préservant son innocence, en sauvegardant la pureté de son âme, en conservant cette image de Dieu en elle, que le monde sera sauvé. Sauvé par l'espoir renouvelé du Christ en l'homme. Et de l'homme se rapprochant du Christ. C'est le credo dostoïevskien.

¹⁶⁴ Dostoïevski, *L'adolescent*, 2^e volume, p. 302.

Chapitre 8

LA FILLETTE ET LA BÊTE

Dans la troisième partie des *Démons*, Stavroguine demande à Liza après avoir passé la nuit avec elle : «*Pourquoi es-tu venu te perdre toi-même, si bêtement, si monstrueusement, et que faire, à présent ?*» Sur quoi, elle réplique : «*Et voilà Stavroguine, "ce vampire de Stavroguine", comme vous appelle ici une dame qui est amoureuse de vous*¹⁶⁵.» Cette analogie n'est pas innocente et représente une symbolique très intéressante. Dans l'imaginaire collectif le vampire est un mort qui revient, à la tombée du jour, assouvir son désir de vivre en suçant le sang de sa proie qui peut devenir, elle aussi, vampire à son tour par sa morsure. Or Stavroguine est inanimé, froid à tout et à tous. Viatcheslav Ivanov le certifie : «*Spirituellement, il est mort depuis longtemps et ce qui reste de lui n'est qu'un beau masque séduisant*¹⁶⁶». Il ne respire que parce qu'il mord dans ses victimes, en buvant à leur force vitale. Et, pour empêcher d'être contaminées par les crocs de ce Dracula et éviter de sombrer avec lui dans l'insatiabilité éternelle, elles avancent vers la mort.

¹⁶⁵ Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, troisième partie, Paris, Actes Sud, 1995, p. 115.

¹⁶⁶ Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski, Tragédie, Mythe, Religion*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 84.

L'araignée : un temps exacerbé de la mort

L'araignée et la mouche forment un symbole bestiaire qui se retrouve, au passage, dans l'ensemble de l'oeuvre de Dostoïevski. Pour en découvrir le sens et le rapport qu'elles entretiennent avec la petite fille, il est important de se pencher sur un épisode flagrant de leur présence où Stavroguine est tout occupé à observer une petite araignée rouge, alors que Matriocha se pend à ce même moment :

Il y avait un tel désespoir sur son visage, quelque chose qu'il est impossible de voir sur le visage d'un enfant. Elle, elle continuait d'agiter son petit poing devant moi et de me menacer, et elle hochait la tête, avec reproche. [...] Bientôt, une fois encore, j'ai entendu ses pas précipités, elle est sortie vers la galerie de bois qui menait au palier, et je me suis précipité vers ma porte, je l'ai entrouverte et j'ai eu le temps de voir Matriocha qui entrait dans le petit cagibi, un genre de cage à poules, à côté des toilettes. Une pensée étrange avait lui dans mon esprit. J'ai refermé la porte et — retour à la fenêtre. Bien entendu, cette idée qui venait de fuser, on ne pouvait pas encore y croire ; «quoique...» (Je me souviens de tout.)

Une minute plus tard, je regardais ma montre, et je notais l'heure. Le soir montait. Une mouche bourdonnait sur moi, elle n'arrêtait pas de se poser sur mon visage. Je l'ai attrapée, je l'ai maintenue dans ma main, et je l'ai relâchée par la fenêtre. [...] Après, j'ai pris un livre, mais j'ai abandonné et je me suis mis à regarder une petite araignée rouge minuscule sur un pétale de géranium, et j'ai perdu conscience. Je me souviens de tout jusqu'au dernier instant.

Brusquement, j'ai saisi ma montre. Il s'était passé vingt minutes depuis qu'elle était sortie. Mon idée prenait un air de vraisemblance. Mais j'ai décidé d'attendre un quart d'heure supplémentaire. Il me venait aussi à l'esprit qu'elle était peut-être rentrée, que je n'aurais pas entendu ; mais cela, c'était impossible : c'était un silence de mort, je pouvais entendre piailler le moindre moucheron. Brusquement, mon cœur s'est mis à battre. J'ai sorti ma montre : manquaient encore trois minutes ; j'ai attendu qu'elles passent, même si le cœur battait à faire mal. C'est là que je me suis levé, j'ai remis mon chapeau, boutonné mon manteau et vérifié si tout était bien à sa place dans ma chambre, s'il ne restait vraiment aucune trace de mon passage. [...] Au même instant, tandis que je me mettais sur la pointe des pieds, je me suis souvenu qu'au moment où j'étais assis à la fenêtre, que je regardais la petite araignée rouge et que j'avais perdu conscience, je pensais à la façon dont je me mettrais sur la pointe des pieds, et mon œil atteindrait cette fente. En insérant ici ce petit détail, je veux démontrer coûte que coûte à quel point je disposais pleinement de toutes mes facultés intellectuelles. J'ai regardé longtemps par cette fente, il y faisait sombre, mais pas entièrement. A la fin, j'ai vu ce qu'il fallait... je voulais toujours être entièrement sûr¹⁶⁷.

Que signifie la couleur rouge pour Dostoïevski ? *«Le rouge est le plus souvent chez Dostoïevskij le signe majeur du sang, du sang que le héros rêve et redoute tout à la*

¹⁶⁷ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 468-470.

*fois de verser. Le décor est réel ou onirique*¹⁶⁸.» Ici, même minuscule, l'araignée rouge est funeste. Le symbole est universel. Tout en épiant ce petit point rouge en même temps que Stavroguine, le lecteur présage que le sang de Matriocha sera versé.

L'*araignée rouge minuscule* indique une véritable proximité de Stavroguine du *pétale de géranium*. Il est effectivement très proche pour la distinguer aussi bien, ce qui suggère qu'elle s'exhibe dans une sorte de gros plan cinématographique qui se déroule au ralenti. Stavroguine mentionne ensuite qu'il a *perdu conscience*, mais tout de suite après il dit se souvenir de tout, ce qui signifie en réalité qu'en fixant ce point précis, donc grâce à cette petite araignée, la concentration s'organise pour mieux anticiper, en pensée, toutes les étapes du geste de la petite Matriocha. Il accompagne, pour ainsi dire, la fillette dans sa démarche mortelle. Cette complicité inavouée, à distance, le rend doublement responsable de la mort précoce de Matriocha. Perdre conscience suggère en fait qu'il a perdu la notion du temps, ou plus précisément, qu'il n'a pas regardé sa montre durant ces *vingt minutes*. Il enregistre les minutes pour montrer qu'il avait tout le temps nécessaire d'intervenir pour sauver Matriocha d'elle-même. Puis, à chaque fois que Stavroguine consulte sa montre c'est pour indiquer que le temps, même lentement, s'écoule inexorablement. L'anxiété monte, son pouls s'accélère au moment même où celui de Matriocha s'arrête. Jacques Catteau observe : «*Montre en main, Stavroguine a vécu le suicide de la malheureuse fillette. Montre en main, il a chronométré sa propre déchéance. Montre en main, il a expérimenté son immense liberté*¹⁶⁹.» Jacques Catteau poursuit en scrutant davantage pour mieux répondre à Bakhtine : «*S'il fallait emboîter le*

¹⁶⁸ Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p. 517.

¹⁶⁹ Ibid., p. 470.

pas à Bahtin et traduire la propension de Dostoïevskij à contracter le temps en une aspiration à l'abolir, le romancier russe se rangerait dans la catégorie d'écrivains définis par Sartre¹⁷⁰.» Et que dit Sartre, que Jacques Catteau consigne avec exactitude ?

«La plupart des grands auteurs contemporains, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, chacun à sa manière, ont tenté de mutiler le temps. Les uns l'ont privé de passé et d'avenir pour le réduire à l'intuition pure de l'instant ; d'autres comme Dos Passos, en font une mémoire morte et close. Proust et Faulkner l'on simplement décapité, ils lui ont oté son avenir, c'est-à-dire la dimension des actes et de la liberté¹⁷¹».

Or, Jacques Catteau ne partage pas ce point de vue et tranche sans détour : «*Rien n'est plus faux*¹⁷²» et il explique son désaccord :

Si Dostoïevskij comprime le temps, ce n'est pas pour l'annihiler, le priver de sa «dimension d'actes et de liberté». Bien au contraire, il le concentre et l'accélère pour lui rendre sa fertilité agissante. Il sature le temps de ce qui importe dans le passé et de ce qui compte dans l'avenir immédiat : *le choix*¹⁷³.

Et de conclure brillamment :

[...], Dostoïevski renonce au temps épique et biographique. Il violente la nature, non qu'il refuse le temps réel mais il en accentue la contradiction naturelle. Il le subvertit en l'accélération, le comprimant, le sursaturant, il oblige ses héros à le vivre plus douloureusement que dans l'existence banale, [...] [...] L'œuvre de Dostoïevski ne vise pas à l'abolition du temps mais à l'exaspération de sa puissance contradictoire. L'écrivain malaxe le temps, le force, l'exacerbe jusqu'à la crise, l'éclatement, la parturition, afin qu'il livre enfin à l'homme la liberté qui y est enclose. La destinée est aussi tissée de liberté. [...] Les romans de l'écrivain russe sont d'authentiques œuvres orchestrales qui *remodèlent le temps* en privilégiant sa puissance¹⁷⁴.

La tension est ainsi activée par ces minutes comptées méthodiquement, à la seconde près, comme si la cadence musicale plus rapide et plus gravement sonore, venait sceller le drame qui se déroule à cet instant même. Et, si l'impression d'une abolition du temps persiste, c'est sans aucun doute parce que la rétraction du temps atteint son paroxysme. Il semble alors s'arrêter mais il n'en est rien, c'est le rythme du récit qui se

¹⁷⁰ Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, p. 470.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid., p. 563-564.

contracte pour créer une sorte de spasme temporel, pour mieux notifier le drame dans toute son ampleur. Une fois la crispation atteinte, il reprend son cours habituel jusqu'à la prochaine contorsion. Ces minutes, enregistrées mentalement par Stavroguine en fixant une *petite araignée rouge minuscule*, sont prémonitoires à la mort de Matriocha, c'est le temps inexorable d'une mort anticipée dans toute son exécution.

Le bourdonnement de la mouche

Stavroguine observe l'araignée mais ne la tue pas. Il agit de même avec la mouche, montrant ainsi non pas de la compassion, sentiment qu'il ignore, mais plutôt de l'inertie. Il faut se souvenir, comme il a été donné de le constater plus tôt, qu'il souffre d'*indifférence mondaine*. Imperturbable, il raconte : «*Une mouche bourdonnait sur moi, elle n'arrêtait pas de se poser sur mon visage. Je l'ai attrapée, je l'ai maintenue dans ma main, et je l'ai relâchée par la fenêtre*¹⁷⁵.» Les mouches «*symbolisent une incessante poursuite*¹⁷⁶», comme la vue de Matriocha, avec *son pauvre petit poing levé*. En capturant la mouche et en l'enfermant dans sa main, Stavroguine insinue, de ce fait, qu'il maîtrise la situation, qu'il a l'occasion de tuer la mouche, de l'écraser, tout comme il a la possibilité de retenir le geste de Matriocha. Le génie de Dostoïevski montre justement que toute la complexité de son crime apparaît dans ce simple petit détail : il a le pouvoir de vie et de mort à cet instant précis, celui de sauver Matriocha ou de laisser le destin suivre son cours. En libérant la mouche par la fenêtre, il suggère ainsi qu'il ne tue pas lui-même Matriocha, mais qu'il laisse la fatalité s'accomplir dans l'indifférence la plus totale, exactement comme il fera plus tard avec sa femme : «*Je n'ai pas tué, et j'étais contre, mais je savais qu'ils seraient tués, et je n'ai pas arrêté les assassins*¹⁷⁷.» Son crime est grand parce que sa volonté de destruction est incommensurable. Ce n'est pas tant la culpabilité qui le perdra, car il ne la sent pas réellement, profondément, mais bien sa lâcheté illimitée qu'il expérimente jusqu'au bout.

¹⁷⁵ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 469.

¹⁷⁶ Chevalier et Gheerbrant, (expression aussi en gras dans le texte), p. 652.

¹⁷⁷ Dostoïevski, *Les Démons*, troisième partie, p. 130.

Il abandonne Matriocha à son sort pour mieux s'enfuir, pour mieux se libérer lui-même de toute inculpation possible, de tout *bourdonnement* possible. Tenir entre ses mains la vie d'une créature, c'est exactement ce que Dostoïevski laisse à penser par ce rapprochement entre la mouche volontairement épargnée et Matriocha délibérément sacrifiée.

Une scène comparable est reprise dans *Crime et châtiment*. Après avoir fait le rêve étrange qu'une petite fille de cinq ans se métamorphosait, sous ses yeux, en «*prostituée française*¹⁷⁸» ; Svidrigaïlov écrit quelques mots dans un calepin, tente machinalement et en vain d'attraper des mouches qui s'agitent sur une assiette de viande, avant de sortir, choisir un endroit et, finalement, se brûler la cervelle. Le songe de Svidrigaïlov illustre parfaitement à quel point tout s'avilit à son contact. Quant à la mouche, elle figure encore une fois, une résurgence de l'altération de l'innocence qui le poursuit sans répit, comme un perpétuel bourdonnement qu'il ne peut plus entendre.

En ne s'y attardant pas de trop près car il faudrait analyser ce que la femme signifie pour Dostoïevski, il est quand même saisissant de remarquer cette expression, comme si la *prostituée française* était plus dépravée, plus vulgaire que la prostituée russe. C'est que pour Dostoïevski, la prostituée russe est une pécheresse certes, mais en raison de circonstances atténuantes ; donc en général, la femme russe ne peut être avilie sous son regard, puisqu'elle porte en elle tout l'espoir du monde.

¹⁷⁸ Dostoïevski, «Crime et châtiment» in *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, p. 511

Le dard de l'araignée

Stavroguine rêve de *l'Âge d'or* qui lui procure une grande joie, puis, il se réveille et quand il essaie de se rendormir pour faire ressusciter le bonheur goûté, c'est alors que tout autre chose lui apparaît :

J'ai refermé les yeux, très vite, comme si je voulais rappeler le rêve qui venait d'avoir lieu, mais, brusquement, comme au milieu d'une lumière brillante, mais brillante, j'ai vu une sorte de point minuscule qui m'est très nettement apparue. Tout de suite, je l'ai revue sur le pétale de géranium, avec les mêmes rayons obliques du soleil couchant. Une aiguille s'était comme enfoncée en moi, je me suis relevé et assis sur le lit... (Voilà le tout, tel que cela s'est passé à ce moment-là !)¹⁷⁹».

Ce n'est pas un hasard si Dostoïevski mentionne ici *l'aiguille enfoncée* ; il renforce, en cela, le rapprochement avec l'araignée qui, on le sait très bien, pique de son dard ses victimes. *L'aiguille enfoncée* est, bien évidemment, le souvenir de la petite fille pendue ; l'évocation typique du mythe d'Arachné qui hante Stavroguine, «[...] *le fantôme dérisoirement menaçant de Matriocha, son petit poing levé*¹⁸⁰!», «[...] *la petite bête du remords*¹⁸¹, [...]» ou encore «*L'araignée de la culpabilité*¹⁸² [...]» comme la baptise successivement Julia Kristeva. Il est certain qu'elle représente, dans un premier temps, l'emblème commémoratif de la faute. Mais il est intéressant, dans un deuxième temps, de s'attarder sur la conception de Donald D. LeBlanc qui lui rend son rôle premier : celui de prédateur. «*What has perhaps not been emphasized sufficiently enough about Dostoevsky's use of this beast imagery, however, is the highly "predatory" nature of the arachnoid creatures he includes in his fiction, especially spiders and tarantulas*¹⁸³.»

¹⁷⁹ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 476.

¹⁸⁰ Catteau, *Dostoïevski*, Cahier de L'Herne, p. 191.

¹⁸¹ Kristeva, p. 212.

¹⁸² Ibid., p. 213.

¹⁸³ Ronald D. LeBlanc, «Trapped in a Spider's Web of Animal Lust : Human Bestiality in Lev Gumilevsky's *Dog Alley*», in *The Russian Review*, April 2006, p. 181.

Et dans le même élan, il développe davantage : *«Predatory arachnoid imagery of this kind helps to reinforce the dynamics of power relationships between human beings in Dostoevsky's postlapsarian fictional universe, which—according to Gary Cox— can be seen as being polarized between “tyrants” and “victims”, between masters and slaves¹⁸⁴.»* Stavroguine est sans conteste ce prédateur et ses victimes sont des mouches prises dans les fils de sa toile criminelle dont il se repaît. Dostoïevski lui-même donne à l'araignée ses airs de rapace dans l'aveu de Raskolnikov : *«J'ai simplement tué ; j'ai tué pour moi, pour moi tout seul : et, après, de savoir si je serais devenu un bienfaiteur quelconque, ou si, comme une araignée, j'aurais juste pris tout le monde au piège dans ma toile d'araignée, juste à sucer tous les sucs de la vie, moi, à cette minute-là, ça devait m'être complètement égal¹⁸⁵!»*.

¹⁸⁴ LeBlanc, p. 181.

¹⁸⁵ Dostoïevski, «Crime et châtime» in *Crime et châtime, Le Joueur, L'Idiot*, p. 420.

L'araignée ou l'âme affranchie du corps

Cependant, une autre symbolique peut être intéressante à exploiter, celle qui marie l'araignée et l'âme : «*Enfin l'araignée devient parfois un symbole de l'âme ou un animal psychopompe. Chez les peuples altaïques d'Asie centrale et de Sibérie, notamment, elle représente l'âme libérée du corps*¹⁸⁶.» Dostoïevski fait déjà ce rapprochement dans *L'Adolescent* quand il fait dire à Arkadi : «*C'est parce que j'avais en moi une âme d'araignée*¹⁸⁷!»

De plus, la relation entre l'araignée et la petite fille prend une forme spectrale : «*[...] c'est une petite araignée rouge minuscule qui m'est très nettement apparue. [...] J'ai vu devant moi (oh, pas en vrai ! oh si ç'avait pu être vrai, oui, si c'était une vision véritable !), j'ai vu Matriocha*¹⁸⁸ [...]» Stavroguine voit, en quelque sorte, l'image fantomatique de Matriocha. L'araignée et Matriocha sont indubitablement reliées, c'est l'esprit de Matriocha que l'araignée évoque chez Stavroguine. Le même phénomène se produit avec Lisa, qui n'est pourtant pas une petite fille et que Stavroguine a compromise lorsqu'elle accepte de passer la nuit avec lui, tout en sachant qu'il ne l'aime pas : «*Je savais que je ne t'aimais pas, et je t'ai perdue. Oui, "j'ai profité de l'instant"*¹⁸⁹». Lisa s'apparente à Matriocha par le simple fait que Stavroguine l'a séduite, sans amour, sans passion, avec son *âme d'araignée*. Elle lui réplique :

¹⁸⁶ Chevalier et Gheerbrant, (expression aussi en gras dans le texte), p. 61.

¹⁸⁷ Dostoïevski, *L'Adolescent*, 2^e volume, p. 196.

¹⁸⁸ Dostoïevski, *Les Démon*s, deuxième partie, p. 476.

¹⁸⁹ Dostoïevski, *Les Démon*s, troisième partie, p. 116.

Cette noble sincérité, je vous la retourne : je ne veux pas être votre sœur de charité. C'est peut-être vrai, au fond, que je me ferai garde-malade, si je n'arrive pas à mourir au bon moment, aujourd'hui même ; [...] J'ai toujours eu l'impression que vous alliez me conduire quelque part, je ne sais où, chez une araignée gigantesque, grande comme un être humain, et nous, là, nous devrions la regarder toute la vie, et avoir peur. Et que c'était ça notre amour mutuel¹⁹⁰.

Lisa fait surgir l'araignée au moment précis où elle pressent la mort. L'araignée est un présage, un signe d'échec de la vie elle-même. Elle annonce la mort, l'âme affranchie du corps, reflétant ainsi un prélude à l'immatérialité et c'est pourquoi elle émane d'une atmosphère quasi-spectrale. Kirillov par exemple, est le personnage par excellence qui représente davantage une idéologie qu'un corps en chair et en os. Il ne mange pas, ne dort pas, ne sort pas, et ne vit que d'idées. Il est déjà dans cet état quand il discute avec Stavroguine et qu'il aperçoit l'araignée. À la question de Stavroguine : *«Et celui qui meurt de faim, et celui qui l'humilie, qui la viole, la petite fille, c'est bien¹⁹¹ ?»* Il répond que *«Tout est bien, tout. Tous ceux qui savent que tout est bien, tous, ils sont bien¹⁹².»* Puis, affirme un peu plus loin mais toujours dans le même dialogue : *«Ils ne sont pas bien, reprit-il brusquement, parce qu'ils ne savent pas qu'ils sont bien. Une fois qu'ils l'auront su, ils ne violeront plus la petite fille¹⁹³.»* Et c'est durant cet échange que Kirillov remarque : *«Vous voyez, l'araignée qui grimpe sur le mur, je la regarde avec reconnaissance parce qu'elle grimpe¹⁹⁴.»* À nouveau l'araignée se manifeste dès que la petite fille est mentionnée, mais l'insecte surgit surtout quand la mort rôde. C'est l'âme de Kirillov qui s'élève déjà au-dessus de toute matérialité ; il appartient déjà au néant.

¹⁹⁰ Dostoïevski, *Les Démons*, troisième partie, p. 116-117.

¹⁹¹ Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, p. 56.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid., p. 57.

¹⁹⁴ Ibid., p. 58.

Il en sera de même pour ceux qui expérimenteront une vision ou un rapprochement avec l'araignée. Ce n'est pas seulement la représentation d'une bête maléfique mais bien une anticipation, un pressentiment certain, sans équivoque, de la mort.

CONCLUSION

Encore quelques éclaircissements avant de toucher à l'aboutissement de ce mémoire. Il est important d'intégrer les notions jusqu'ici exploitées pour illustrer que la petite fille reflète bien la capacité poétique de l'auteur tout en servant sa structure littéraire.

D'abord on s'aperçoit rapidement que le thème de la petite fille dans l'œuvre dostoïevskienne est bien ancré dans la composition romanesque, sa réitération parfaitement attestée. Puis, tout doucement, on distingue la tendance singulière que l'auteur prend pour travailler ce personnage. Le rôle de la petite fille se construit en vue d'approfondir le récit, de le déstabiliser, d'exercer une résistance et son passage, quoique souvent provisoire, laisse une impression indélébile non seulement par son arrivée spatio-temporelle *sur le seuil*, mais également par ses non-dits, son ambiguïté, sa personnalité impénétrable qui tranche si ostensiblement avec le monde de l'enfance. Elle est l'autre qui dérange et perturbe. Elle est aussi présage d'un devenir dont elle ne fait déjà plus partie, traversant le roman sans jamais s'y fixer. Elle est l'ange qui surgit, parfois intermédiaire entre le conscient et l'inconscient, parfois participant à sa ruine mais glissant inéluctablement vers sa nature évanescence. Tantôt femme, tantôt mère, tantôt sœur, tantôt amie, la petite fille invite toujours à éprouver une émotion, jamais à une ébauche conceptuelle. Sa filiation au royaume onirique n'est pas un hasard ; elle fait partie intégrante de tout ce qui se prophétise, laissant le lecteur subodorer l'intrigue. Que dire aussi de son rapprochement avec l'araignée, représentant la mort et la symbolique

de l'âme ? N'est-ce pas la preuve ultime qu'elle appartient à l'inquiétant, l'irrationnel. Dostoïevski propose une panoplie d'indications pour montrer que le personnage de la petite fille est bien de l'ordre de l'intuition, du sentiment, et finalement de la poésie. N'est-ce pas là sa fonction, de donner une dimension énigmatique, de porter au paroxysme la tension déjà montante du récit et de créer ainsi tout le matériel poétique nécessaire à l'œuvre. Celui qui fait appel à ce qui est senti plutôt qu'à ce qui est pensé. Elle invite à ce que Mikel Dufrenne nomme *l'état poétique* : « *Mesurer la vertu de la poésie à l'intensité de l'état poétique qu'elle suscite, c'est sans doute une certaine façon de distinguer la poésie de la prose, en refusant qu'elle soit une entreprise conceptuelle*¹⁹⁵. » En ce sens, Nathalie Sarraute clarifie la spécificité des personnages chez Dostoïevski :

C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes¹⁹⁶.

La fonction de la petite fille est donc de produire toute une construction poétique appuyée sur les prémisses de l'intuition, du sentiment, laissant la dialectique et les considérations idéologiques s'organiser sur la raison. Nietzsche affirme que « *Le plaisir de l'intuition consiste dans la compréhension du symbole malgré son apparence*¹⁹⁷. » Rien n'est plus vrai. Par contre, la force et l'originalité de Dostoïevski se sont avérées par la création du mouvement poétique à même les personnages plutôt qu'à travers le langage. Pour Dostoïevski, point de création en dehors des personnages. Il faut se

¹⁹⁵ Dufrenne, p. 77.

¹⁹⁶ Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 51

¹⁹⁷ Nietzsche, p. 306.

souvenir que Dostoïevski n'est pas un poète au sens langagier du terme. Ses poèmes s'articulent dans l'immensité de ses figures tragiques.

«*La conscience de soi du personnage est enfermée dans le cadre rigide de la conscience de l'auteur qui la détermine et la décrit par référence au monde extérieur ferme et précis*¹⁹⁸.» Dans ces conditions *monologiques* décrites ainsi par Bakhtine, on s'aperçoit que pour bon nombre de romanciers, l'inspiration productrice littéraire s'active dans le langage expressif et allégorique du narrateur, et transcende souvent le héros comme représentation prédéterminée par l'auteur. Or, pour Dostoïevski, tous ses personnages ont une puissance évocatrice et une force caractéristique bien définies et peu communes. C'est que le personnage incarne, matérialise en quelque sorte, sa parole, et bien entendu sa pensée. Par opposition au *monologisme*, Bakhtine parle ici de *dialogisme* :

Le mot de l'auteur sur le héros est organisé dans les romans de Dostoïevski comme le mot sur *quelqu'un de présent* qui entend l'auteur et qui peut lui répondre. [...] Le mot de l'auteur sur le héros est, en fait, le mot sur le mot. Il est axé sur le héros considéré comme mot, et c'est pourquoi il lui est *dialogiquement adressé*. A travers toute la structure de son roman, l'auteur parle non pas *du* héros mais *avec* le héros¹⁹⁹.

Aussitôt qu'un personnage donne une opinion, un autre est immédiatement créé pour la réfuter et ainsi de suite, laissant le doute s'installer sur la réelle position de l'auteur. Les personnages s'imposent à lui d'emblée, et sont terriblement libres, comme s'ils vivaient indépendamment de lui. Libres par le simple fait que l'auteur n'intervient pas pour imposer son propre point de vue sur l'ensemble des idées énoncées. Jamais sa poésie ne s'épanouira en dehors de ses protagonistes ; ils représentent tous autant qu'ils

¹⁹⁸ Bakhtine, p. 88.

¹⁹⁹ Ibid., p. 103.

sont, mais à des degrés divers, son univers autant intellectuel que poétique. Bakhtine persiste :

Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que le héros de Dostoïevski est un homme de l'idée, et non pas un caractère, un tempérament, un type social ou psychologique : ces éléments extérieurs et achevés sont incompatibles avec l'image de l'idée à part entière²⁰⁰.

À propos de l'idée, Bakhtine fait référence à une lettre adressée à Strakhov, au sujet de *L'Idiot*, où Dostoïevski confie : «*Bien des choses, dans le roman, ont été écrites à la hâte, beaucoup sont étirées ou ratées, mais il y a aussi quelques réussites. Ce n'est pas mon roman, mais mon idée que je défends*²⁰¹.» Mais voilà, l'idée, n'est pas celle du narrateur toujours assez effacé dans les romans de Dostoïevski, ou l'intervention de l'auteur lui-même dans un ton plus personnel ; non, c'est plutôt une personnification de l'idée qui entre en jeu. Bakhtine éclaire davantage : «*Chez Dostoïevski, deux pensées deviennent immédiatement deux personnes, car, pour lui, il n'existe pas de pensées de personne, et chaque pensée représente l'homme entier*²⁰².» Le raisonnement de Bakhtine situe donc le personnage comme origine primordiale, essentielle même, au procédé de composition de *la poétique de Dostoïevski*. En se basant sur ce concept fondamental de la création littéraire dostoïevskienne, on peut alors avancer que l'émotion, l'intuition et la sensibilité de l'auteur, tout le domaine sensitif, en quelque sorte, est également produit par un personnage. D'une part, le personnage central du récit représente l'idée exposée «*[...] dialogiquement, non pas dans un dialogue logique et sec, mais dans la confrontation de voix globales, profondément individualisées*²⁰³.»

²⁰⁰ Bakhtine, p. 126.

²⁰¹ Catteau, *Dostoïevski, Correspondance, tome 2*, p. 437.

²⁰² Bakhtine, p. 136.

²⁰³ Ibid.

Bibliographie

Œuvres de Fédor Dostoïevski
traduites par André Markowicz
Paris : Éditions Actes Sud

1. Crime et châtimeut. Le joueur. L'idiot. Paris : coll. Thesaurus, 1998. 1358 p.
2. Humiliés et offensés. Paris : coll. Babel n° 441, 2000. 542 p.
3. L'Adolescent. 2t. Paris : coll. Babel n°s 305, 306, 1998.
4. Le joueur. Extraits des carnets d'un jeune homme. Paris : coll. Babel, n° 34, 1991. 234 p.
5. Le rêve d'un homme ridicule. Un récit fantastique (Journal d'un écrivain, édition mensuelle, avril 1877, chapitre II). Paris : coll. Babel, n° 87, 1993. 59 p.
6. Les Démons. 3t. Paris : coll. Babel, n°s 145, 146, 147, 1995.
7. Les Frères Karamazov. 2t. Paris : coll. Babel n°s 526, 527, 2002.
8. L'éternel mari. Paris : coll. Babel, n° 277, 1997. 260 p.
9. Nétochka Nezvanova. Paris : coll. Babel, n° 407, 2000. 291 p.
10. Notes d'hiver sur impressions d'été. Paris : coll. Babel, n° 161, 1995. 131 p.

Bibliothèque de La Pléiade
Textes traduits, présentés et annotés
par Gustave Aucouturier

11. Journal d'un écrivain. Paris : Éditions Gallimard, 1972; 1611 p.