

## « L'infinité en petitesse » Pascal et Dostoïevski

ÁRPÁD KOVÁCS

ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék,  
H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A.  
E-mail: kov2525@gmail.com

(Received: 19 January 2016; accepted: 11 March 2016)

**Abstract:** Dostoevsky was familiar with the oeuvre of Blaise Pascal. It is provable that he read the book *Pensées*. One of the central concepts of this book (“les extrémités se touchent”) is cited in the novel *The Idiot*. In my essay, I make an attempt to reconstruct the original context of the citation. I sketch two possible interpretative practices of the cited anthropological concept: the cognitive and the heuristic one (“le cœur a son ordre, l'esprit a le sien”). There is a special type of text which corresponds to each of them. In *The Idiot*, the cognitive strategy is risen up to an ideological level by the statements of the main character, meanwhile the heuristic text production is realized by the narrative metaphors of the confession discourse. In my essay, I put a special emphasis on the problem of fragment and its functioning in the structure of prose language.

**Keywords:** Dostoïevski, Pascal, Biblical narration, metaphoric digression, participation, paradox, Saint Augustine, Hans Holbein

La présente étude se propose d'aborder le phénomène que cache la notion du « fragment », dans ses corrélations avec la partie et le tout, le fini et l'infini, et avec une attention particulière sur les figures de la double illimitation, du contact et de la participation. Nos raisons d'avoir choisi cette approche sont très singulières. Elles résident notamment dans le fait que les œuvres respectifs de deux auteurs remarquables – ceux de Blaise Pascal et de Fiodor Dostoïevski – mettent ces corrélations en valeur de manière bien ostentatoire, ce qui nous permet d'y découvrir de nombreuses analogies. Qui plus est, le romancier russe se réfère directement à la prise de position du philosophe français au sujet de l'« infinité en petitesse » et la « perpendicularité des parallèles », selon laquelle la partie est constituée de la convergence d'autres parties plus élémentaires et correspond, par conséquent, à une *totalité partielle*. Après une telle exposition de notre sujet, nous pourrions également passer à une analyse comparative plus large des écrits de ces deux maîtres spirituels, ce qui nous conduira dans un territoire peu exploré par la critique, bien que cette approche puisse ouvrir des pistes fort productives s'inscrivant dans les perspectives de la poétique et de l'histoire des idées. Les parallèles les plus évidents se révèlent dans le contexte des expressions métaphoriques relatives au cœur qui servent, dans le cas de chacun des deux auteurs, à désigner le statut de sujet, imprégné de connotations bibliques. Dans la prose de Dostoïevski, la métaphore

du cœur est l'unité centrale du discours d'une disposition fondamentale, à savoir celui de l'angoisse. Cet état d'esprit est porté par une intonation particulière dont l'explicitation sémantique se voit thématisée dans le texte grâce à l'extension de l'énonciation au sujet du cœur. Il est non moins important de noter que l'écrivain construit le modèle sémantique singulier de la volonté dans cette figure. La tendance à l'expression et au renouvellement métaphoriques, palpable d'une œuvre à l'autre, nous mène à constater que le contexte de l'angoisse, chez Dostoïevski, est caractérisé par l'incertitude des énoncés narratifs (prédicatifs), étant donné que cette angoisse, contrairement à la peur ou à l'ennui (à l'horreur de l'ordinaire, de l'impersonnel chez Gogol, par exemple) n'a pas d'objet concrètement identifiable. Dans l'état d'anxiété, l'attention ne se tourne pas vers une chose présente ou une autre dont l'absence est sensible. Le véritable objet de la tonalité de l'énonciation que l'angoisse génère est autotélique : ce n'est pas le manque qui se manifeste dans cette intonation, mais la volonté suscitée par la réflexion du manque, le « vouloir » comme soif de vivre, une sorte de détresse<sup>1</sup> qui n'est rien d'autre que le besoin d'agir, d'actes capables d'entretenir le mécanisme de la volonté. « Le vouloir du vouloir », comme le dit Saint Augustin. Dostoïevski lui-même interprète, d'ailleurs, ce dernier comme une disposition *a priori*, une capacité inaliénable de l'homme<sup>2</sup> et le définit comme le milieu de la « vie vivante ». Ce vouloir inconditionnel lui est accessible même avant l'expérience la plus directe et toute spéculation, puisque nous sommes incapables de ne pas vouloir. Le « libre arbitre » intellectuellement argumenté des stoïciens et le « vouloir du pouvoir » à but empirique de Nietzsche n'ont, évidemment, qu'une importance secondaire par rapport au vouloir transcendant du vouloir. À cet égard, Dostoïevski se rapproche des conceptions de Saint Augustin et de Blaise Pascal. Lors de l'étude comparée des *Confessions* et du *Sous-sol*<sup>3</sup> j'ai déjà eu l'occasion d'aborder quelques aspects importants de cette problématique (KOVÁCS 2005). Je me concentrerai donc par la suite sur le dénouement des fils qui relie Dostoïevski à Blaise Pascal.

En donnant une nouvelle interprétation de la beauté, présupposant des qualités autres qu'esthétiques, Dostoïevski conteste non seulement l'approche organique mais aussi l'approche mécanique : lorsqu'il aborde la question du beau, il exclue

<sup>1</sup> Тоска (*toska*), en russe.

<sup>2</sup> C'est Pascal et Dostoïevski qui inspirèrent la théorie de la sympathie (de l'expérience commune) nourrissant l'anthropologie philosophique de Max Scheler et de Boris Vyacheslavtzev (SCHELER 1913, ВЫШЕСЛАВЦЕВ 1994). Citons encore le nom d'un auteur proche de Dostoïevski quant à l'interprétation de l'angoisse comme disposition fondamentale de sa propre situation existentielle, celui de Nikolaï Berdiaev qui s'appuya, parmi d'autres, sur les écrits des philosophes existentialistes (Kierkegaard, Heidegger, Sartre, etc.). Afin d'illustrer cet état opposé aux dispositions des existentialistes, à savoir la *peur* et l'*ennui*, Berdiaev fait référence à l'atmosphère de la grande ville à la tombée du jour qu'il évoque à l'aide de quelques motifs empruntés à la vision que Dostoïevski aperçut sur les bords de la Néva : « Le crépuscule de la grande ville... me rendait anxieux, je supporte mal la clarté crépusculaire, cet état intermédiaire entre le jour et la nuit... Le clair-obscur notamment aiguise la nostalgie de l'éternité, de la lumière éternelle » (BERDIAEV 1958 : 61).

<sup>3</sup> L'œuvre est connue en français sous les titres suivants : *Les Carnets du sous-sol* ; *Mémoires écrites dans un souterrain* ; *Notes d'un souterrain* ; *Le Souterrain*.

toute forme perceptive basée sur les parallèles avec les manifestations de la vitalité de la nature ou de la proportionnalité géométrique. Ces deux phénomènes se voient intégrés à l'univers des actions et réinterprétés selon l'ordre esquissé ci-dessus qui le régit. L'analyse du rôle métaphorique du cœur nous amène à penser qu'à cet égard Dostoïevski s'est proposé d'opposer le langage des syllogismes à celui des expressions métaphoriques, c'est-à-dire qu'il a vu une différence fonctionnelle entre le sens de la notion prédite et le nouveau processus de signalisation servant à susciter du sens, le « mot en éclosion », « le mot à venir, non prononcé encore » (ДОСТОЕВСКИЙ 1974 : 237).<sup>4</sup> Le modèle de ce nouveau mot est la *métaphore discursive* qui, partant de l'action, accompagne cet acte de signalisation jusqu'à la naissance du mot ou, dans le cas de la prose, du texte et, ainsi, élève les différentes étapes de cet acte au rang d'événements, c'est-à-dire qu'elle les convertit en objet du récit : sous cet aspect, la métaphore peut être considérée comme le programme sémantique de l'histoire qui, pourtant, est déjà donné *in nuce* dans le schéma et la signalisation des caractéristiques répétitives du mode d'action. Nous pouvons également constater que la métaphore du langage prosaïque représente le modèle linguistique d'une volonté particulière qui se met en œuvre dans l'action, et cette volonté – comme je viens de le dire – réside dans le cœur. C'est ce qui m'encourage à aborder l'espace sémantique de la notion du beau dans les œuvres et écrits théoriques de l'auteur en m'appuyant sur les figures de la prose romanesque. Et c'est aussi ce qui me pousse à désigner le beau comme la manifestation de la volonté et ses règles, d'après la terminologie de Blaise Pascal, comme l'*ordre du cœur*. Ce dernier parallèle semble d'autant plus motivé que Dostoïevski était un grand connaisseur des écrits du penseur français qu'il a beaucoup apprécié, comme nous allons le voir.<sup>5</sup>

Dostoïevski n'a que dix-sept ans, mais le nom du penseur français lui est déjà familier. Il fait mention de Blaise Pascal d'abord dans une lettre à son frère, datée du 9 août 1838 (ДОСТОЕВСКИЙ 1985 : 50), puis dans une autre, envoyée à son père en mai 1839. Il cite l'œuvre de Pascal comme exemple à deux différents types de réflexion à la fois : il s'agit, selon lui, d'une personne dont la pensée réussit à associer la vision mathématique à la vision philosophique, à mettre en valeur les corrélations des aspects scientifiques et théologiques, et qui dans chacun de ces

<sup>4</sup> Il est important de souligner que le vocable russe désignant la réalité (*действительность*) est une forme dérivée du signe de l'acte, de l'action (*действие*). Afin de ne rien perdre du sens de ce mot, nous devrions peut-être le traduire par « réalité active/actante », expression à laquelle la « vie vivante » se propose comme équivalente.

<sup>5</sup> A ma connaissance, cette problématique n'a jamais été jusqu'ici relevée par la critique. Le recueil des interprétations philosophiques les plus importantes de l'œuvre dostoïevskien ne contient qu'un article – analysant la genèse du *Grand Inquisiteur* – qui consacre un court chapitre au parallèle entre Pascal et Dostoïevski, tout en éludant la question qui est au cœur de la présente étude. De manière assez surprenante, l'article cité se propose d'illustrer la parenté spirituelle de Montaigne et de Pascal en partant du scepticisme du fameux « vaut mieux croire que ne pas croire » (résumant le « pari » de Pascal), scepticisme qui se voit, par la suite, opposé à la foi de Dostoïevski à laquelle ce dernier est arrivé au prix d'une longue lutte intérieure (cf. ЛАПШИН 1929 ; cf. aussi, plus amplement : ЛАПШИН 1928).

deux domaines a fait preuve de son génie (ДОСТОЕВСКИЙ 1985 : 59–60) en essayant d'atteindre l'objectif qu'il s'était fixé, à savoir de surpasser l'opposition traditionnelle de la présence fondée sur l'intelligence et de celle provenant de la sensibilité. Autrement dit : Pascal a reconnu que l'on ne peut accéder au *sens de l'existence* sans se rendre compte de l'*existence du sens*. Il serait donc simpliste de surestimer l'importance du jansénisme de Pascal au détriment de son apport philosophique plus personnel. Pascal n'était pas cartésien, il n'a jamais cherché à appuyer sa foi d'arguments raisonnables ; il n'acceptait cependant pas que les efforts et les arguments de la raison soient exclus du processus de dépôt des fondements et opposés à l'intuition ou, plus précisément, au « jugement », à l'heurésis.

Nous pouvons affirmer avec certitude que Dostoïevski a lu les *Pensées...* de Pascal, et sans doute dans son édition de 1854 (PASCAL 1854). Toutefois, l'occasion de se familiariser avec les idées fondamentales du penseur s'était déjà présentée à lui beaucoup plus tôt, dès les années 1840 : une des anthologies philosophiques découverte dans sa bibliothèque comprend plusieurs extraits de l'œuvre pascalien (ГРОССМАН 1922 : 37).

Il est notoire que le philosophe français a suivi la piste de Saint Augustin en développant l'idée de l'existence de deux types de volonté, la bonne et la mauvaise ou la volonté inconditionnelle et la volonté conditionnelle. La métaphore de la volonté transcendante, du « vouloir du vouloir » est la même chez Pascal et chez Dostoïevski : le « cœur ». Pascal utilise les expressions « l'ordre du cœur » ou « la logique du cœur » (cf. PASCAL 2000).<sup>6</sup> C'est par la mise en œuvre du *vouloir du vouloir* que l'homme arrive à la « conversion du cœur », à cet événement qui se voit représenté dans les romans et nouvelles de l'écrivain russe, par les modèles et motifs de la prise de conscience de soi. « Les principes se sentent, les propositions se concluent... » (PASCAL 2000 : 106), explique Pascal la différence. Le sentiment appartient au « jugement » (PASCAL 2000 : 448) et correspond à un acte capable de réconcilier les oppositions. Un acte spirituel qui n'a pas de règles – à part l'inspiration du vouloir qui n'est pas toujours transparente. Qu'il me soit permis de préciser encore cette formulation : dans certains cas c'est à la règle que nous cherchons à attribuer un texte, dans d'autres c'est le texte qui nous sollicite à déceler une nouvelle règle. Selon Pascal, ou bien nous nous laissons guider par la symétrie, ou bien nous la dépassons par la méthode du « jugement ». Ce qu'il illustre de la

<sup>6</sup> Les différentes définitions se trouvent aux pages 41, 141, 142, 171, 224, 287, 329, 503, 680, 739 et 751. Citons-en une seule ici, la note № 329 : « L'ordre – Contre l'objection que l'Écriture n'a pas d'ordre. Le cœur a son ordre, l'esprit a le sien, qui est par principe et démonstration. Le cœur en a un autre. On ne prouve pas qu'on doit être aimé en exposant d'ordre les causes de l'amour, cela serait ridicule... Saint Augustin de même. Cet ordre consiste principalement à la digression sur chaque point qui a rapport à la fin, pour la montrer toujours » (PASCAL 2000 : 224). La digression sert à suspendre la structure prédicative du langage narratif, à interrompre la communication narrative, tout en assurant la transposition des unités linguistiques du niveau des énonciations du narrateur au niveau des figures textuelles métaphoriques, c'est-à-dire de la sphère de la narration à celle du discours. La narration raconte une histoire, le discours fait appel à une expérience quelconque afin de mettre en valeur la force significative du texte.

manière suivante, en projetant la problématique au style : ceux qui suivent les règles « sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste mais de faire des figures justes » (PASCAL 2000 : 330). La juste mise en place des figures nous permet de satisfaire à la règle verticale ou horizontale de la symétrie. Sans toutefois répondre à l'exigence d'une symétrie « invisible », non spatiale. Quand ressentons-nous le besoin de la dimension de « profondeur » (Pascal) de la symétrie ? C'est-à-dire où est la « symétrie, en ce qu'on voit d'une vue, fondée sur ce qu'il n'y a pas de raison de faire autrement » (PASCAL 2000 : 338) ? La vision verticale suggère la ressemblance ou le contraste, la vision horizontale l'analogie, la profondeur quelque chose de très différent : « Symétrie, en ce qu'on voit d'une vue, fondée sur ce qu'il n'y a pas de raison de faire autrement. Et fondée aussi sur la figure de l'homme. D'où il arrive qu'on ne veut la symétrie qu'en largeur, non en hauteur, ni profondeur » (PASCAL 2000 : 338).

La ressemblance, l'analogie et le contraste ne sont pas appropriés à identifier « la figure de l'homme », d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une figure spatiale mais de la temporalité de l'homme représenté par ses actes, où la symétrie ou l'asymétrie spatiales cachent une dimension de profondeur que l'homme donne à voir non pas par son image ou sa figure mais par sa présence active/actante, en fonction de sujet de l'histoire de sa vie et de ses actions. En effet, l'essence de l'action n'est-ce pas qu'en l'exécutant le sujet actant sort du milieu du corps représentant une unité spatiale. Il génère ainsi ce supplément humain que l'on peut saisir au-delà de sa figure visible. L'énergie du vouloir possède une forme propre, mais celle-ci n'est convertible en aucun médium d'une conception formelle quelconque – tandis qu'en figures sémantiques exprimées par la langue, si. C'est ce qui se voit illustré dans l'argumentation de Pascal par les mots constituant l'« ordre de l'Écriture sainte », les « mots du cœur », c'est-à-dire les éléments de la digression métaphorique. Dans *Les Carnets du sous-sol* Dostoïevski qualifie du nom de « l'homme des paradoxes » cet être métalogique et transempirique, ce « personnage invisible » en qui l'on reconnaît le sujet de cette dimension de profondeur ou, dans la perspective de l'œuvre elle-même, le *sujet du texte*. Il n'est point à exclure que ce choix ait été influencé par la réflexion de Pascal qui attribue le rôle de sujet à celui qui porte la volonté active/actante en soi : « [...] quel paradoxe vous êtes à vous-même ! [...] Apprenez que l'homme passe infiniment l'homme [...] » (PASCAL 2000 : 117).

Dans les pages de *L'Idiot* Dostoïevski cite Pascal en français, ce qui témoigne également d'une connaissance approfondie de l'édition originale des *Pensées*. Nous lisons dans la confession d'Hyppolite : « les extrémités se touchent » (Troisième partie, chapitre 6). L'auteur, de manière caractéristique, se sert encore d'une expression entrant en polémique avec la symétrie. De plus, il s'applique à déplacer le principe du paradoxe du style et de l'homme au cosmos. Comme il est bien connu, Hyppolite ne reconnaît pas l'« harmonie » en qualité d'ordre universel, c'est-à-dire qu'il étend sa méthode, celle du doute, fondée sur l'analogie avec les « lois de la nature », à un autre monde dont il n'a aucune expérience. Ce développement reflète d'une part le déisme de Voltaire et préfigure déjà, d'autre part, le

personnage d'Ivan Karamazov. A cette différence près qu'Hyppolite avance comme argument non seulement l'avenir de la vérité, mais aussi celui de la beauté : même le beau, c'est-à-dire l'acte élevé au rang de création ne pourra sauver le monde. Il s'agit donc de l'antithèse de Mychkine<sup>7</sup> – « la beauté sauver[a] le monde » (Troisième partie, chapitre 5) – qui expose sa proposition en accord avec l'esprit dos-toïevskienne : la beauté n'est pas une qualité extérieure, elle n'est pas la perfection de la forme, par conséquent elle ne peut pas être fonction d'une expérience ou d'un jugement de valeur esthétiques. Tout acte conçu sous le signe de la beauté est création, mais relevant du domaine de la création poétique et d'aucun autre. C'est-à-dire que ce n'est pas le produit qui doit être exemplaire et « parfait » mais le processus qui mène à sa réalisation, le dévouement de l'homme qui l'exécute. Il n'est donc pas question d'atteindre à une perfection technique, artistique mais de convertir le plaisir – le « j'aime faire » – en élément régulateur. Et, selon Dostoïevski, c'est ce qui permet d'étudier les actes en partant du principe du beau. Notamment le fait que l'acte dépasse ses propres limites et aussi les limites de celui qui est en action – il se transforme en signe, texte, genre dans l'énonciation. C'est dans ce phénomène que l'auteur des *Songes pétersbourgeois...* prend le véritable schéma de l'événement au flagrant délit. Dans ce contexte il convient aussi de noter que pour définir l'exemplaire (Jésus), Dostoïevski se sert de la notion du beau et non pas de celles du vrai, du juste ou du bon. Dans le cas de Jésus tout acte et toute parole se présente comme autant de paraboles qui, pourtant, sont censées mettre en forme les propriétés de la beauté non pas dans un objet esthétique mais dans une action visant à déterminer la spécificité de la beauté. C'est pour cela que le beau, chez Dostoïevski, s'exprime par la métaphore de l'action rappelant l'acte de perception de la « beauté instantanée », celui du clin d'œil ou du « jugement ». Nous parlons, bien évidemment, du moment de la prise de conscience de soi où, par l'acte de ce geste unique, c'est le sens de toute la vie de la personne en action qui se manifeste au cours du récit personnel, c'est-à-dire dans le processus de l'acquisition de sa langue propre.

La citation française est imprécise dans le texte de *L'Idiot*, erreur à laquelle, malheureusement, même les commentaires de l'édition académique russe ont omis de remédier. Il est toutefois peu probable que Dostoïevski ait pu commettre une telle imprécision, nous avons affaire très certainement à une faute de frappe ou d'une modification volontaire due à l'état d'âme d'Hyppolite. Mais ce n'est pas tout à fait ce qui nous intéresse ici. Concentrons-nous plutôt à évoquer le contexte original de la citation. Il s'agit de la proposition suivante : « Ces extrémités se touchent et se réunissent à force de s'être éloignées, et se retrouvent en Dieu, et en Dieu seulement » (PASCAL 2000 : 166). Cette phrase est tirée de l'un des chapitres les plus essentiels des *Pensées*, à savoir de celui qui traite de la *Disproportion de l'homme*. Afin de pouvoir mieux aborder la question, voyons-en un passage plus long.

<sup>7</sup> Variante du nom dans une autre édition : Muichkine.

Mais l'infinité en petitesse est bien moins visible. Les philosophes ont bien plutôt prétendu d'y arriver, et c'est là où tous ont achoppé. C'est ce qui a donné lieu à ces titres si ordinaires : *Des principes des choses*, *Des principes de la philosophie*, et aux semblables aussi fastueux en effet quoique moins en apparence que cet autre qui crève les yeux : *De omni scibili*.

On se croit naturellement bien plus capable d'arriver au centre des choses que d'embrasser leur circonférence, et l'étendue visible du monde nous surpasse visiblement. Mais comme c'est nous qui surpassons les petites choses, nous nous croyons plus capables de les posséder, et cependant il ne faut pas moins de capacité pour aller jusqu'au néant que jusqu'au tout. Il la faut infinie pour l'un et l'autre. Et il me semble que qui aurait compris les derniers principes des choses pourrait aussi arriver jusqu'à connaître l'infini. L'un dépend de l'autre et l'un conduit à l'autre. Ces extrémités se touchent et se réunissent à force de s'être éloignées, et se retrouvent en Dieu, et en Dieu seulement.

Connaissons donc notre portée : nous sommes quelque chose et ne sommes pas tout. Ce que nous avons d'être nous dérobe la connaissance des premiers principes, qui naissent du néant et le peu que nous avons d'être, nous cache la vue de l'infini.

Notre intelligence tient dans l'ordre des choses intelligibles le même rang que notre corps dans l'étendue de la nature (PASCAL 2000 : 165–166).

L'expression « les extrémités se touchent » met en relief justement la concordance aspectuelle la plus importante, la rencontre, le contact, mais aussi le discours intérieur : la manifestation de la personnalité conçue comme l'aire du conflit entre la « logique de la méthode » fondée sur l'analyse des signes distinctifs et la « logique du cœur » sujette à la disposition. En effet, sous un aspect cardéopoétique, la personnalité de l'homme se forme – chez Pascal tout comme chez Dostoïevski – à partir des collisions de ces deux types de manifestations de la volonté, qui déterminent la bivocalité intérieure ainsi que la dualité du contexte interprétatif de sa parole, contexte constitué de sa vie avec ses projections immanente et transcendante (sublimée). Plus tard, dans les pages *des Frères Karamazov* c'est ainsi que Mitia donne cette même idée à voir : le cœur de l'homme est « un terrain de lutte » où Dieu et le diable mènent leur éternel combat.

L'aveu d'Hyppolite nous laisse entrevoir non seulement une conviction logique méthodiquement argumentée, mais aussi une énonciation se développant suivant une autre conviction qui « ne procède donc pas de la logique du raisonnement » (DOSTOÏEVSKI 1939 : 239), et qui conduit à un conflit entre la logique du *moi* gnoséologique du personnage et la « logique du cœur » du narrateur, du sujet du récit – associé à la première personne du singulier –, de l'ordre de l'aveu. La métaphore que Dostoïevski choisit pour l'être situé au cœur de l'angoisse, subissant cette double pression est celle du soleil qui se lève au moment du suicide raté : l'introduction de la balle dans le crâne (dont le concept ne peut finalement pas se traduire en action) et l'émergence du soleil à l'horizon correspondent ici à la représentation figurative du conflit susmentionné, de la volonté immanente (« libre ») et de la volonté transcendante (autonome). Cette dernière, la réponse face au volontarisme du « libre arbitre », de la « volonté propre » apparaît déjà dans *Les Carnets*

*du sous-sol* comme le privilège anthropologique de la personne, de l'individu, de l'être capable de résister à la volonté, au désir, au souhait du *moi* indivisible (Première partie, chapitres 7–9).

L'action guidée par la conviction, le « suicide logique » imaginé comme révolte contre l'absurdité – la « machinerie » autodestructrice – de l'existence ne se réalise finalement ni dans le cas d'Hyppolite ni, plus tard, dans les révoltes de Kirillov ou de l'« homme ridicule » ; l'acte lui-même témoigne plutôt de l'impossibilité de l'accomplissement de ce geste. Le motif de l'action – « morale », si l'on veut – qui se retourne en son contraire se révèle dans la sémantique de la transposition métaphorique. Tandis que le héros du concept fait l'apologie du caractère autodestructeur de la nature – y compris aussi la nature humaine – dans le document de sa « dernière conviction », à savoir la confession qu'il prononce, au niveau du texte faisant figurer l'acte de l'écriture, un autre événement parallèle est en train de se réaliser et complète ainsi le schéma de l'action qui vient de se dessiner dans les paroles du personnage : l'acte entamé par Hyppolite se termine par l'interruption de l'action dont l'instrument est la balle de pistolet et par l'accomplissement de l'action qu'exécute la grande « balle céleste » du soleil. En revêtant la fonction de narrateur dans le processus de création du texte personnel qui met en relief le déficit du geste, c'est le personnage lui-même qui dénonce le schéma de l'action idéalement conçue. Parallèlement, par les moyens de l'interaction sémiotique et du renouvellement sémantique des termes descriptifs relatifs à l'existence autodestructrice et autoproductrice, le discours romanesque illustre l'événement de la suppression de ce déficit, c'est-à-dire l'accomplissement de l'« histoire de l'action ».

La figure habitée, envahie par l'idée qu'elle s'est construite aspire au statut de héros par l'intermédiaire de son acte volontaire visant à la suppression de sa propre vie, ainsi que de la « mise en scène » démonstrative, publique de l'achèvement de son geste. Or, le processus d'exécution de cet acte n'est pas « disposé » à justifier, à faire passer pour fait, pour événement le projet de suicide étayé d'arguments logiques bien solides. Dostoïevski, jugeant que ce mode d'action est extérieur à la problématique du genre romanesque, entrave donc cette tentative d'héroïsation nourrie d'un certain nihilisme romantique. En même temps, il place au centre d'intérêt le sujet de la quête identitaire personnelle, celui de l'énonciation, qui résiste – qui est capable de résister – à sa « propre » volonté individuelle, le « héros » de la prise de conscience de soi, c'est-à-dire le sujet de la confession. L'homme qui assume la crise et se l'avoue. C'est ce que la formulation langagière de la confession d'Hyppolite met aussi en évidence. Selon une telle interprétation, ce n'est pas une nouvelle idée mais une langue propre que le sujet du monologue s'attribue. Il génère un texte – un sous-texte romanesque – approprié à exprimer la critique des clichés langagiers du discours idéologique, c'est-à-dire à dénoncer l'épistémè – l'intérêt que cachent les fondements logiques – de l'athéisme ou du déisme français (cf. Voltaire, par exemple) et russes des 18<sup>e</sup>–19<sup>e</sup> siècles. Selon le présupposé principal de ce sous-texte, ce à quoi l'on ne peut pas arriver par déduction logique ou ce dont l'on n'a aucune preuve empirique n'existe pas : l'existence de Dieu n'est pas démontrable, par conséquent Dieu n'existe pas.



C'est ce détail qui semble motiver l'apparition de cet animal abject, à savoir la tarentule – dont il est notoire que sa femelle, comme la veuve noire, dévore le mâle après l'accouplement<sup>8</sup> – dans le rêve d'Hyppolite. Il n'y a aucun doute qu'il s'agit d'un être existant dans la nature, par conséquent... Et s'il existe, selon cette logique, son existence est comparable à la destruction de l'incarnation la plus parfaite de l'essence humaine, à savoir du Christ. Par conséquent : le destin de l'homme est de se détruire.

C'est ce même naturalisme qui marque l'analyse qu'Hyppolite expose à propos du tableau de Hans Holbein le Jeune, *Le Christ au tombeau*. Pour lui, l'intérêt du tableau réside dans la perfection, dans l'indéfectibilité esthétique et conceptuelle de la représentation du pouvoir de cette force naturelle qui domine le phénomène humain, de cette image tellement expressive qu'« en [a] regardant un croyant peut perdre la foi » (DOSTOÏEVSKI 1939 : 591). Hyppolite reconnaît en même temps que le message véhiculé par le tableau n'est pas celui de l'événement « invisible », dissimulé au fond du cœur (événement qu'il traverse, d'ailleurs, simultanément à l'acte de parole). Car la précision de la représentation rendant visible la « loi de la nature » et la correspondance aspectuelle de ce corps avec la réalité d'un cadavre humain ne peuvent évoquer que l'être matériel immanent, l'être somatique et, de ce fait, par les mots d'Hyppolite, n'illustrent que la « loi de l'auto-destruction » (allusion à la figure de Rogojine) et rien d'autre. Le point de vue de Dostoïevski est pourtant différent : selon lui, lors de l'interprétation des œuvres d'art et, par conséquent, de ce tableau, la forme doit être considérée comme la forme du phénomène humain et non pas comme celle de la matière : la forme du corps sous son aspect visible dans ce tableau est la manifestation de la loi de l'« ordre du cœur », et non pas le moyen artistique de l'expressivité matérielle. Ainsi, dans l'art le *soma* possède un *sème*, une signification (et non pas une référence) qui sera dotée d'une certaine interprétation dans le texte du récepteur.

La « critique » de Holbein, ce maître du naturalisme médiéval cible, bien évidemment, le naturalisme du 19<sup>e</sup> siècle dominant l'époque de l'auteur. Nous avons quasi l'impression qu'Hyppolite, en regardant le tableau, adopte la vue des naturalistes – et fonde son argumentation sur les soi-disant « lois » de la nature matérielle (causalité, reproduction, etc.) au lieu de s'appuyer sur l'ordre du cœur. Ce dont témoigne aussi l'écrit intitulé *A propos d'une exposition* où Dostoïevski livre un jugement bien acerbe de *La Cène* de Nikolaï Gué (ou Gay ; en russe : Николай Николаевич Ге) (ДОСТОЕВСКИЙ 1980).<sup>9</sup> Il y relève l'absence de la référence poétique (la « vérité poétique », la « vérité du genre »), qu'il voit comme une lacune nuisant à la portée historique de l'œuvre. En effet, étant donné que « l'homme n'est pas toujours pareil à lui-même » et que l'apparence concrète de sa figure concorde très rarement avec la modalité, le comment, la destination de sa présence, son visage doit être représenté non pas comme une partie de son corps mais comme l'expression d'une action humaine. Pour ce faire, il faut imaginer « un événement

<sup>8</sup> Dostoïevski, au moins, le savait (cf. ДОСТОЕВСКИЙ 1979 : 119, 136).

<sup>9</sup> En français : *A propos d'une exposition* (DOSTOÏEVSKI 1972).

passé depuis longtemps » (précédant l'action représentée par le tableau) d'une part, mais « complété par tout le développement qui a suivi » (DOSTOÏEVSKI 1972 : 108), d'autre part. C'est uniquement par ce moyen – sous forme représentée en tant que partie intégrante d'un événement déjà passé – que l'acte performatif peut apparaître comme présence simultanée à l'instant figé par le tableau et que la signification de cette présence, c'est-à-dire la *création* étant l'accomplissement artistique de l'action se révèle au spectateur. Cette forme accomplie Dostoïevski la voit dans la figure de l'homme étant à l'origine de l'« idéal » de l'art, de l'expérience du plaisir et de la satisfaction esthétiques, censé réaliser le « beau » par son action. C'est donc l'ostentation du « beau positif » et « accompli » qu'il impose au héros de son roman, au moins dans le cas de *L'Idiot*. L'*accompli* sous-entend une volonté de surpasser l'« image » de la perfection idéale (platonicienne) et matérielle (esthético-sensuelle). Il est fondé sur un « jugement » méthodique : sur la conciliation du formé et de l'informe, du visible et de l'invisible, de l'attrayant et du repoussant, de la lumière et de l'ombre. Le *positif* se réfère à la présence, à la mise en évidence d'une participation active allant au-delà de la représentation spatiale de la figure (et de sa beauté). A la manifestation de l'agent de la « vie vivante » dans son actualité, qui se dépouille de ses limites spatiales dès qu'il se place dans le rôle de l'objet d'un récit romanesque et s'expose dans le discours véhiculaire de la prose. Car, dans le contexte de ce dernier, l'intérêt se concentre sur la temporalité de l'acte performatif, dans la mesure où ce dernier met en œuvre le présent d'une action entamée mais encore non accomplie et passée, qui comprend en soi le geste du commencement ainsi que la manifestation de la volonté de mener cette initiative déjà entreprise à terme, c'est-à-dire celle de la relation loin d'être indifférente par rapport à l'acte lui-même.

Dans ce cas-là il ne peut donc pas avoir question d'une représentation du Christ qui, au nom de la beauté formelle, réclamerait à l'art l'idée ou l'idéal de l'« homme parfait ». Ce n'est pas dans les idées, dans une quelconque idéologie, ni dans la vivacité naturelle que Dostoïevski cherche l'« idéal », mais dans la participation vue comme le mode de la présence subjective et personnelle. La participation active est idéale – le concept, l'essence, la destination, le sens de la vie ne le sont pas. C'est dans cet esprit qu'il souligne à maintes fois tout au long de son œuvre littéraire que l'idéal est la partie constitutive du monde réel – et non pas son programme esthétique mené à perfection et correspondant à nos goûts. L'idéal est donc l'action conçue sous ce mode qui permet au sujet de suivre le chemin menant vers la création de sa propre langue, du « mot à venir, non prononcé encore ». D'où nous pouvons conclure que la « vie vivante » s'apparente au mode de présence créateur.

Or, quant à la création, elle est susceptible de s'incarner dans sa plus complète plénitude dans le geste artistique. Ce que Dostoïevski explique par le fait que dans l'œuvre d'art l'acte même de la création apparaît en tant qu'un geste personnel, et ce n'est pas seulement le résultat, c'est-à-dire l'événement raconté ou représenté qui produit l'effet poétique. Nous devons cependant ajouter que l'activité artistique – même si elle a pour condition élémentaire la capacité de performance créative – ne se limite point à ce seul composant, aussi important soit-il. La création

peut être constructive mais aussi destructive, tout comme la beauté définie comme forme conceptuelle. A part l'incarnation de l'imagination, la création artistique est aussi celle de la « beauté positive » ; et c'est ainsi parce que parallèlement à ce qu'elle donne naissance à une figure, elle rend présent son objet et, par ce geste, le transpose dans l'univers des signes, des textes, du public et de la culture. De sorte que l'histoire de son mode de représentation s'intègre dans l'Histoire. Autrement dit, elle ne fait pas que créer, mais *se fait créer* par le récepteur en même temps : dans le processus de création elle nous oblige de vivre le mode de présence créateur. Les mécanismes des soi-disant lois naturelles n'ont rien à voir avec ceci.

C'est ce qui explique que Dostoïevski considère l'« idéal » incarné dans l'œuvre d'art comme l'« essence de l'événement historique » – au lieu de le prendre simplement pour l'« idée » de l'histoire de l'art –, c'est-à-dire qu'il utilise le concept de l'essence non pas dans son acception essentialiste mais au sens existentialiste et anthropologique. Il est évident que dans sa pensée ce n'est pas l'« idée absolue de l'histoire » qui correspond aux notions de l'« essence » ou de l'« idéal ». L'« idéal », selon lui, n'est pas un concept modèle (archétypique ou utopique) tout fait, mais – dans l'esprit de la signification originelle du terme grec – quelque chose qui *se donne* et qui peut être *perçu*. Bref : la chose telle qu'elle se présente – et non seulement sa matière, sa forme ou son essence. Comme nous l'avons déjà démontré lors de l'analyse des *Songes pétersbourgeois...* (cf. Kovács 2007) dans la prose la signification inclut également les sèmes du processus de production de *ce que l'on perçoit* ainsi que ceux de la *perception* de ce processus. L'« idéal » n'est pas une idée figurée ou une image parfaite, mais la figuration de la représentation de la régénération de la chose, la manifestation des événements de la vie qui se décompose et se reconstitue.

En suivant la réflexion de Dostoïevski nous pouvons donc dire que cet « idéal » est censé être représenté dans le tableau par le corps ou le visage présent dans l'acte (au moment) de la peinture : c'est « le moment où le sujet est le plus semblable à lui-même » (DOSTOÏEVSKI 1972 : 109), c'est-à-dire que le visage que l'on voit sur la toile ne représente pas simplement une partie concrète du corps humain située sur la tête (naturalisme), mais – en qualité d'indice – le sujet même, irréproducible, de l'histoire unique de l'homme, à un moment donné. De cette manière, l'artiste réussit à saisir et éterniser le « visage invisible » (l'« idéal »), la personnalité singulière de l'homme qui lui sert de modèle et dont le mode de présence – non pas ses traits extérieurs mais sa destination, sa participation vitale – qui se révèle dans cette représentation artistique s'inscrit ainsi dans l'Histoire. Lorsque le corps fonctionne comme modèle, il exhibe donc quelque chose de plus qu'une présence somatique et simplement formelle. Il est bien clair que l'objet de l'art n'est pas l'unité spatiale de l'homme – le corps ou le visage figuré n'est qu'un instrument permettant de rendre visible le sens de la présence de l'homme dans cet univers. C'est pour cela que Dostoïevski nie qu'il existe un quelconque jugement au nom duquel la « réalité », l'« idéal » et l'« Histoire » puissent être mis en opposition l'un avec l'autre. L'écrit que la présente étude s'est proposé de commenter est une preuve particulièrement convaincante que le romancier n'était ni

idéaliste (platonicien), ni naturaliste, mais qu'il était réaliste – « car l'idéal est aussi une réalité, tout aussi légitime que la réalité courante » (DOSTOÏEVSKI 1972 : 108). Ce dont nous pouvons éventuellement conclure qu'il pensait la réalité non pas de manière immanente, mais à partir de son influence sur la prosopographie et, par enchaînement, de l'influence de cette dernière sur les autres et sur l'histoire de la culture de l'humanité, c'est-à-dire à partir de sa présence et de la signification, la destination de cette présence.

C'est ici que s'enracine la parenté de réflexion de Pascal et de Dostoïevski également quant à ce que la *Tentation du Christ*<sup>10</sup> et son agonie (son « angoisse ») ne sont pas encore finies mais continuent tout au long de l'Histoire, et que c'est à travers ce sujet dramatique qui se répète dans la vie de tout homme que le sens de l'Histoire se révèle.

En reprenant notre interrogation méthodologique initiale, nous pouvons donc conclure que la notion quantitative du « fragment » n'est pas appropriée à rendre tous les aspects du phénomène qu'elle est censée désigner. L'expérience artistique et celle de la réflexion biblique doivent compléter l'expérience scientifique, car à part l'intelligence de la raison, nous avons également besoin de celle provenant de la sensibilité. En acceptant cet impératif, nous allons pouvoir éviter d'arracher le phénomène de son contexte naturel – temporel –, et mettre mieux en valeur, comme par le « jugement », la conception transitive des éléments convergents. Et, peut-être, nous allons finalement comprendre aussi la vérité essentielle de l'une de nos plus belles paraboles : le grain de blé ne peut pas être opposé à l'épi, car il en fait lui-même partie, tout en étant le germe d'un autre.

### Références bibliographiques

- BERDIAEV 1958 = BERDIAEV N. *Essai d'autobiographie spirituelle*. Traduit du russe par E. Belenson. Paris: Buchet-Chastel, 1958.
- CHESTOV 1923 = CHESTOV Léon: *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*. Traduction de J. Exempliarsky. Paris: Grasset, 1923. <http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Chestov%20-%20La%20Nuit%20de%20Gethsemani.pdf>.
- DOSTOÏEVSKI 1939 = DOSTOÏEVSKI F. *L'Idiot*. T. 2. Traduit et annoté par A. Mousset. Paris: Gallimard, 1939. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Dostoievski-idiot-2.pdf>.
- DOSTOÏEVSKI 1972 = DOSTOÏEVSKI F. A propos d'une exposition. In: *Journal d'un écrivain*. Textes traduits, présentés et annotés par Gustave Acouturier. Paris: Gallimard-Pléiade, 1972. 96–110.

<sup>10</sup> Le fragment suivant semble justement ne pas justifier la prise de position de Lapchine exposée dans ses articles cités ci-dessus : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là » (PASCAL 2000 : 575). Dans son essai intitulé *La Nuit de Gethsémani* (1921) Léon Chestov a donné une analyse et une interprétation bien approfondies de ce passage des *Pensées* ainsi que de l'importance de Pascal en tant que philosophe (ШЕСТОВ 1975 : 265–312; en français : CHESTOV 1923). Il est cependant intéressant de noter que cet essai qui s'organise autour de la « réception » de Pascal ne dit pas mot de l'autre concept central de la pensée pascalienne, à savoir de l'« ordre du cœur ». Dans l'esprit du volontarisme de Nietzsche, l'écrit de Chestov est imprégné de l'herméneutique du soupçon.

- DOSTOÏEVSKI 1992 = DOSTOÏEVSKI F. *Les Carnets du sous-sol*. Traduit par André Markowicz. (Collection Babel.) Arles: Actes Sud, 1992.
- KOVÁCS 2005 = KOVÁCS Árpád: Vallomás, elbeszélés, írás. A személyes diszkurzus Szent Ágostonnál [Confession, narration, écriture : le discours personnel chez Saint Augustin]. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *A regény nyelvei. Első veszprémi regénykollokvium* [Les langages du roman. Actes du premier colloque du roman de Veszprém]. (Diszkurzívák 4.) Budapest: Argumentum, 2005. 23–48.
- KOVÁCS 2007 = KOVÁCS Árpád: *Prozéma és metafora. Szavak és tettek Dosztojevszkij prózájában* [Prosème et métaphore. Mots et actes dans la prose de Dostoïevski]. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium* [Le roman et les tropes. Études. Actes du second colloque du roman de Veszprém]. (Diszkurzívák 7.) Budapest: Argumentum, 2007. 89–138.
- PASCAL 1854 = PASCAL Blaise: *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. Vol. 2. Paris, 1854.
- PASCAL 2000 = PASCAL Blaise: *Pensées*. Paris: Le livre de poche (classique), 2000.
- SCHELER 1913 = SCHELER M. *Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*. Halle, 1913.
- ВЫШЕСЛАВЦЕВ 1994 = ВЫШЕСЛАВЦЕВ Б. *Этика преображенного эроса*. Москва: «Республика», 1994.
- ГРОССМАН 1922 = ГРОССМАН Л. П. Каталог библиотеки Достоевского. В кн.: ГРОССМАН Л. П. *Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии*. Москва–Петроград: «Государственное издательство», 1922. 20–53.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1974 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. Подготовительные материалы к роману «Бесы». Заметки. Характеристики. Планы сюжета. В кн.: ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 11. Ленинград: «Наука», 1974. 64–308.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1979 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. Ответ «Русскому Вестнику». В кн.: ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 19. Ленинград: «Наука», 1979. 119–138.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1980 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. Дневник писателя. 1873 г. Статья IX. По поводу выставки. В кн.: ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 21. Ленинград: «Наука», 1980. 68–77.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1985 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 28. Кн. 1. *Письма 1832–1859 гг.* Ленинград: «Наука», 1985.
- ЛАПШИН 1928 = ЛАПШИН И. И. Достоевский и Паскаль. В кн.: *Научные труды Русского народного университета в Праге*. Т. 1. Прага, 1928. 55–63.
- ЛАПШИН 1929 = ЛАПШИН И. И. Как сложилась легенда о великом инквизиторе. В кн.: БЕМ А. Л. (ред.) *О Достоевском. Сборник статей*. Т. 1. Прага: «Петрополис», 1929. 125–139.
- ШЕСТОВ 1975 = ШЕСТОВ Л. *На весах Иова*. Paris: YMCA-Press, 1975.