

Le crime de la compassion La figure ambivalente du prince Mychkine

ÁGNES HORVÁTH

Budapest, Teréz krt. 24, H-1066

Abstract: In *The Idiot* the drama of the breakthrough can be depicted. A breakthrough towards drama, towards the Kierkegaardian *absolute*. That is why researchers term it as a dramatic novel. Those who try to break through live in *drama*. The two genre archetypes of Miškin's figure are Don Quijote and Hamlet, the heroes of the *Urroman* and the modern drama, the religious prefigurations are *Iurodivii* and *Christ*. This is how *Prince* Miškin "of a perfect beauty" is born, who—*standing between novel and drama*—explodes genre boundaries starting an enterprise being neither characteristic of drama nor of the novel, namely wanting to create a *community*. Still, he remains alone. Since his being is about the wish to address, to create a community, his loneliness is *not* caused by a withdrawal springing from his character but rather a "recoiling" withdrawal. Prince Miškin does not die of loneliness, yet it makes him dumb. According to the genre particularities of the breakthrough, in our analysis we have chosen the climactic *dramatic* scenes instead of the linearly developing *plot*. Such scenes are the Chinese vase, the dialogue of Miškin and Rogožin and Miškin and Rogožin at Nastasia's deathbed, which scenes all close with the epileptic attacks of the prince. The "plot" itself is moved forward by two trinities, which are also distinguished by signs: the knife, the icon, the picture and the book, which gain a symbolic content. These trinities are the Aglaia–Miškin–the Jepantšins and the Nastasia–Miškin–Rogožin one. In our essay we will show, that the novelistic element consists of the community born in the St. Petersburg of the developing middle-classes after Peter and the dramatic element is the second community, which is connected to the times before Peter and to Moscow.

Keywords: Dostoevsky, "The Idiot", *jurodivyj*, Don Quijote, Hamlet, genre archetypes, the Kierkegaardian *absolute*

Dans notre thèse de doctorat, *La Percée de la forme romanesque – Les tentatives de Mychkine pour former deux communautés*, nous partons de la définition de Meier-Graefe, pour qui, dans *L'Idiot*, le roman tourne en drame.¹ Définition lourde d'ailleurs de conséquences. Elle implique le caractère double non seulement du genre, mais du héros également. En ce qui concerne Mychkine, sa lignée littéraire comprend des figures comme Don Quijote (le héros-chevalier

¹ Définir l'œuvre du romancier russe, avait toujours été au centre de la préoccupation des chercheurs. La problématique a fait naître bon nombre d'ouvrages dont nous ne citerons ici qu'une liste plus qu'imcomplète : JULIUS MEIER-GRAEFE, *Dostojewski, der Dichter*, Berlin 1926; VIATCHESLAV IVANOV, *Dostoïevski et le roman-tragédie*, dans *Sillons et litières*, Moscou, Musaguet, 1916; NINA GOURFINKEL, *Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski*, dans *Dostoïevski*, Série Slave, Cahier de l'Herne, Paris 1972; LÉONIDE GROSSMAN, *La poétique de Dostoïevski*, Moscou, Académie nationale des sciences et de l'art, 1925; NICOLAÏ BERDIAEV, *La vision du monde de Dostoïevski*, Paris, YMCA-PRESS, 1968, MIKHAIL BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

du roman moderne), comme Hamlet (le héros-prince de la tragédie moderne), comme le *iourodivi*, le « fol en Christ » orthodoxe et le Christ lui-même. Et si le roman est le produit d'une époque post-collective, le drame, lui, ne peut se jouer qu'en communauté. L'intrigue de *L'Idiot* est composée en effet d'épisodes au cours desquels des rapports humains se forment pour se défaire ensuite. La densité de ce réseau de rapports laisse cependant deviner quelques réseaux fondamentaux, deux, notamment. Il s'agit d'une part du trio formé par Nastassia, le prince et Rogojine, et d'autre part du réseau plus vague, parce que plus nombreux, des Épantchines, d'Aglaé et du prince. (A partir de leurs traits caractéristiques, le premier trio, nous le nommons ancestral ou « moscovite », et le second, « pétersbourgeois ».) Ici et là, on voit au centre le prince Mychkine qui arrive à Pétersbourg avec la promesse de *la beauté salutaire-salvatrice*, salvatrice à tous ceux qui se solidarisent avec lui, qui se reconnaissent en lui. Ces communautés, si elles naissent pour un moment, on les voit se décomposer, se défaire au cours des scènes *dramatiques* cruciales closes à chaque fois par la crise d'épilepsie, le *morbus sacer*, du prince. La scène que nous allons examiner plus bas, en est la première, et sera suivie par celle dite de « la soirée du vase chinois » – quelque peu négligée par les chercheurs –, puis la grande scène finale, nommée par nous « profane trinité » où Mychkine et Rogojine veillent Nastassia morte, séparés par le crime, mais liés entre eux par l'impuissance et l'inconscience, donc la maladie : Rogojine, l'auteur du meurtre et souffrant d'un excès d'activité, et Mychkine souffrant de l'excès de sa *passivité*, privé désormais de sa *compassion* amoureuse, mais innocent comme sont les enfants. Le premier ira en Sibérie, vers l'Est, lieu de sa punition, et Mychkine retournera dans sa Suisse paradisiaque.

1. Scandale et *iourodstvo*

Pour le grand public tout comme pour les critiques, les romans de Dostoïevski sont de véritables *chroniques scandaleuses*.² Les scandales sont le fruit des actes scandaleux nommés par Gide *acte gratuit*.³ Chestov, lui, considère le scandale comme le fait essentiel de l'existence. Ainsi, en parlant de l'existence d'une « double vue » chez Dostoïevski, il la lie, en partie, au scandale. Pour illustrer cette « vision dérégulée », comme il la nomme encore, il se sert d'une allégorie. D'après un livre ancien, dit-il, l'Ange de la Mort, venu trop tôt pour séparer l'âme d'un homme de son corps, au lieu d'emporter cette âme, « laisse à l'homme une des nombreuses paires d'yeux dont son corps est couvert. »⁴ Et c'est justement « ces yeux laissés par l'ange » qui lui font voir le monde différemment : « Il remarqua bientôt que la vie libre ressemblait de plus en plus à

² Pour Bakhtine, ce phénomène rappelle la satire ménippée et la vision carnavalesque. Cf. BAKHTINE, *ibid.* ch. IV.

³ ANDRÉ GIDE, *Dostoïevski*, Paris, Plon, 1925.

⁴ LÉON CHESTOV, *Les révélations de la Mort*, préface et traduction de Boris de Schloezer. Paris, Plon, p. 6.

l'existence du baigneur, et que „le vaste dôme du ciel“ qui, jadis, lorsqu'il était en prison, lui paraissait illimité, l'oppressait et l'écrasait tout autant que les voûtes du baigneur. ... Le ciel oppresse, les idéals enchaînent, et l'existence humaine entière, comme celle des habitants de la maison des morts, n'est qu'un sommeil lourd, douloureux, rempli de cauchemars.»⁵ Or, le scandale éclate chaque fois que les frontières considérées par le « juste milieu » stendhalien comme solides et indispensables pour séparer la vie réelle et ce « sommeil rempli de cauchemars », se trouvent effacées ou complètement détruites par un héros dostoïevskien.

Le prototype du scandale ainsi que de son porteur, le *iourodivi* est à chercher dans l'Évangile. Le mot grec *scandalon* est le calque de l'hébreu *mikshól* et signifie « obstacle, pierre ». Une pierre qui fait trébucher dans le sens aussi bien physique que moral. Ce deuxième sens, figuré, a donné le sens de « piège, occasion de péché ». Le scandale est donc une pierre qui se dresse sur la route comme un point d'exclamation et qui fait trébucher, qui scandalise. Paul dit : « Nous, nous prêchons Christ crucifié ; scandale pour les Juifs et folie pour les païens ... Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes ... Mais Dieu a choisi les choses folles du monde pour confondre les sages ; Dieu a choisi les choses faibles pour confondre les fortes. »⁶ Ces « choses folles », ce « fol en Christ » ou *iourodivi* en Russie, sont appelés à présenter aux forts qui évitent la pierre et qui ne trébuchent jamais, le scandale et la folie. On lit encore : « Nous sommes fous à cause de Christ ; mais vous, vous êtes sages en Christ ; nous sommes faibles, mais vous êtes forts. Vous êtes honorés, et nous sommes méprisés ! Jusqu'à cette heure, nous souffrons la faim, la soif, la nudité ; nous sommes maltraités, errants çà et là ; nous nous fatiguons à travailler de nos propres mains ; injuriés, nous bénissons ; persécutés, nous supportons ; calomniés, nous parlons avec bonté. »⁷

Dans *Les Frères Karamazov*, Aliocha se prononce sur Rakitine dans le chapitre qui porte le titre éloquent du *Scandale*. L'intérêt de la scène est dû au fait que son caractère odieux n'est nullement ressenti par les religieux du cloître, spectateurs impassibles des événements, il épargne même l'homme du scandale, Karamazov senior, car le vieux débauché avale le scandale considéré par lui comme pure « folie ». Le scandale n'offense donc que le juste milieu éclairé, notamment Pierre Alexandrovitch, représentant sociétal. Toutefois, le vrai scandale, celui qui transcende le social, est non pas dans ce qui se dit explicitement, dans ce qui se manifeste, non pas dans le comportement *scandaleux* du père Karamazov, mais dans le message codé, notamment dans le fait que Théodore Pavlovitch Karamazov, la future victime traite son fils de Charles de Moor,

⁵ Ibid, p. 12–13.

⁶ I. Cor. 1. 23, 25–26.

⁷ I. Cor. 4. 10–12. Tous ces traits se retrouvent dans la figure russe du *iourodivi*. Cf. Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, *Смеховой мир Древней Руси*. Ленинград 1976.

c'est-à-dire de parricide, comme pour annoncer, pour *prédire* à Ivan, instigateur futur du crime, son propre meurtre. (Prédiction qui, d'une certaine manière, l'élève au-dessus de ce dernier, d'où résulte un nouveau renversement de la hiérarchie des valeurs.) De la portée de ce deuxième message *codé*, le lecteur ne s'en rend compte que plus tard, après que le meurtre soit déjà un fait accompli. La prédiction du crime est présente également, comme on va le constater tout à l'heure, dans *L'Idiot*.

Nous trouvons que – en partant justement du verset biblique – le prince Mychkine montre les traits d'un *iourodivi*.

L'institution du *iourodstvo*, institution non-européenne et en tant que telle faisant obstacle à la modernisation, fut interdite, on s'en souvient, par Pierre le Grand. Et voilà que dans la communauté nommée par nous *pré-pétrinienne* ou *moscovite*, nous distinguons des traits du *iourodstvo*, non seulement chez le prince, mais chez Nastassia et, en une moindre mesure, chez Rogojine aussi. La manifestation la plus spectaculaire, la plus provocante, la plus directe, la plus violente, donc la plus scandaleuse est une gifle donnée à autrui à sa partie la plus sensible, son visage. Chatov frappant Stavroguine au visage est un exemple éclatant de scandale, comme la soirée où Nastassia Filippovna « offre » à Gania les cent mille roubles à cette seule condition que le jeune homme, l'ayant d'ailleurs sans ambages marchandée avec le général Épantchine quelques heures plus tôt seulement, ramasse à mains nues dans la cheminée le paquet de billets ayant déjà pris feu. Si ce n'était qu'une simple vengeance de la part de Nastassia, on eût dit scandale *de société*. En réalité, son offense est beaucoup plus grande, touchant Gania à son point sensible. « Nastassia Filippovna savait à n'en pas douter que Gania se mariait uniquement pour l'argent ; que Gania avait l'âme noire, cupide, impatiente, envieuse et dotée d'un immense, incommensurable amour-propre. »⁸ Gania est ainsi non seulement incommensurablement cupide, mais, du fait de sa médiocrité, il s'identifie *intérieurement* à l'argent susceptible de compenser sa nullité. Avec de l'argent, selon lui, on peut tout avoir, même de l'originalité.

Une autre manifestation du scandale est l'incongruité. C'est le cas de Goliadkine qui va au bal sans y être invité, par conséquent, son apparition passe pour inconvenante, mal à propos. On ne devra pas oublier les éternels « bouffons » dans Dostoïevski : tel Ferdychtchenko, le général Ivolguine ou l'archi-bouffon Théodore Karamazov.⁹ Rappelons-nous encore le comportement scandaleux de Hippolyte et de ses amis sur la terrasse du prince. L'entreprise de très mauvais goût des adolescents – très mauvais à cause de leur abus du nom Pavlichtchev – pour se procurer de l'argent s'achève par un scandale social avec un arrière-goût politique. Hippolyte malade constitue le scandale des scandales.

⁸ DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, trad. par Pierre Pascal, Paris, Flammarion, 1983, t.1, p. 113.

⁹ Pour les ressemblances et les différences entre *iourodivi* et bouffon, voir Лихачев, Панченко, *ibid.*

Dans sa figure, la mort fait indéniablement irruption dans la vie.¹⁰ Cette irruption indéniable et toute nue de la mort confond tout le monde à tel point que Mychkine lui-même ne fait ici que bafouiller : « Pardonnez-nous notre bonheur et suivez votre chemin » – fait dire Dostoïevski à son cher héros,¹¹ « comme s’il voulait une fois de plus faire tomber le pauvre prince Myschkine qui chancelle déjà et trébuche à chaque pas ».¹²

Au-delà des convenances apparaît le comico-tragique. Aglaé se met à réciter le poème de Pouchkine, le « Chevalier pauvre ». Grâce au *pathos comique* de la diction, le mépris présent dans le poème se dissout pour céder la place à l’honneur et l’estime que méritent les valeurs morales représentées par le « chevalier pauvre » et que le *iourodivi* sera toujours prêt à défendre.

Nastassia Filippovna est dans tous les sens du terme une héroïne de scandale. Elle entre dans la peau tantôt du fou du roi, tantôt d’un véritable *iourodivi*.¹³ Cette fête d’anniversaire présente de nombreuses analogies avec le *iourodstvo* : oscillation et miroitement de la diction et du jeu, de la diction et de l’aveu, du jeu et du sérieux, de la vie réelle et du jeu sérieux. Nastassia, en mettant sur le tapis sa vie privée, sa prostitution, s’attend à bon droit à voir ses hôtes passer aux aveux au lieu d’étaler leurs bassesses de bon ton. Elle est loin d’ignorer que le beau monde accepte facilement les petites niaiseries à cette seule condition qu’elles restent dans le cadre du jeu de société. Sinon, on criera au mauvais ton. Au cours de la soirée, Nastassia retourne contre la petite compagnie réunie chez elle l’arme de Totski et du général Épantchine : s’il s’agit de jouer, eh bien, qu’on joue à bout de souffle. Totski est tout désemparé : « Mettre fin par un pareil petit-jeu à une affaire sérieuse, une affaire d’honneur et de cœur... dont dépend... – Et pourquoi parler de „petit-jeu” ? Je voulais en effet raconter mon histoire : eh bien, c’est fait ! Est-ce qu’elle n’est pas bonne ? Et pourquoi dites-vous que ce n’est pas „sérieux” ? ... Toute ma vie était suspendue à un fil : quoi de plus sérieux ? »¹⁴ Le rapport habituel entre jeu et sérieux est ici renversé. Comme la diction d’Aglaé a été « sérieuse », Nastassia a pris le jeu au sérieux. Le jeu, cette réalité de vie et de mort et les anecdotes prises dans leur vie affreuse ne relèvent du domaine *du petit-jeu sociétal* qu’à la lumière de cette désinvolture avec laquelle on traite ces histoires. Nastassia ne fait que ridiculiser la vie « sérieuse », sa prostitution, elle est la seule à prendre la vie – au sérieux. Le non-respect de la frontière entre jeu et vie, utilité et vitalité – c’est un scandale et l’enfer se déchaîne. Mais de cet enfer de bon ton, des jeux de Totski et C^{ie}, Nastassia en a assez : elle fait entrer le vrai enfer, cet enfer fait de vie, elle

¹⁰ Cf. CHESTOV, *ibid.*, particulièrement ch. X.

¹¹ *L’Idiot* t.2, p. 257.

¹² Chestov pour qui Mychkine est loin d’être un personnage réussi, analyse longuement ce passage. CHESTOV, *ibid.*, p. 89.

¹³ Les chroniques mentionnent des cas de *iourodstvo* féminin. Cf. Лихачев, Панченко, *ibid.*

¹⁴ *L’Idiot*, t.1, p. 246–247.

fait donc entrer Rogojine qui inspire à tout le monde, à la seule exception de Mychkine, une peur infernale. Pourquoi ? Les conspirés, Totski, le général Épantchine et Gania voient leur projet en train de se réaliser lorsque surgit à l'horizon ce Rogojine qui représente en ce moment déjà un adversaire non négligeable. « Au fond de l'affaire, il y a le million peut-être ... et la passion, une passion désordonnée, admettons-le, mais enfin cela sent la passion. Or, on sait de quoi ces messieurs sont capables, en pleine ivresse ! »¹⁵ L'absurdité de sa fortune représente à leurs yeux, en concert avec sa passion désordonnée, également absurde dont la manifestation non moins absurde est due, d'après eux à l'effet de son ivrognerie, un pouvoir en face duquel l'infâmie, cet enfer de bon ton ne sortant jamais du cadre de l'honneur et des convenances, se sentira toujours inepte.¹⁶ Rogojine vient, avec ses cent mille roubles et sa passion absurde, enchérir sur la marchandise non moins absurde des Totski. Or, Nastassia Filippovna est incorruptible. En recevant le paquet de billets servant à acheter elle-même et la petite compagnie, elle la jette au feu bien qu'après une brève hésitation, mais sans aucun regret. Ce geste est riche de sens. Il signifie destruction d'argent, iconoclasme. Or, tout iconoclasme se fait au nom d'une valeur supérieure. Pour Nastassia et le général Épantchine, Rogojine symbolise la soif d'argent et de passion. Mais elle, elle n'hésite pas à jeter l'argent au feu pour l'offrir ensuite, il est vrai, à des conditions plutôt cruelles, à Gania. Pour le moment, de la passion de Rogojine, elle ne se laisse pas décourager.

Jeter au feu le paquet malpropre de cent mille roubles n'est rien moins que rite magique, exorcisation et idoloclasme à la fois.¹⁷ D'une part, c'est une gifle (rite, exorcisation) donnée à la société centrée uniquement sur l'économie (Totski, le général Épantchine) et un refus de Rogojine et de son mode de vie centré sur la richesse. Nastassia Filippovna n'ignore pas que Rogojine vienne, d'une façon vulgaire, enchérir sur elle (n'oublions pas la matinée chez les Ivolguine), que Rogojine ne veut rien d'autre que l'acheter, mais c'est à la bonne société qu'il veut se l'acheter, et avec elle, mettre tous ces messieurs dans sa poche. La supériorité de Rogojine par rapport à Gania vient du fait que tout en mettant en avant le principe de « l'argent roi », il s'abstient de penser que ce geste l'élèverait de quelque manière au niveau d'une noblesse – noble ou ignoble. Avec son argent, Rogojine compte s'acheter non pas du *talent*, mais une *femme*. Quand

¹⁵ *L'Idiot*, t.1, p. 90.

¹⁶ Le mot russe, *besobrazni*, se compose d'un préfixe privatif et du mot image, au sens d'icône. Ainsi, pour conserver quelque peu le sens original, pourrait-on ou devrait-on le traduire par *inimaginable*. Si pourtant on a choisi le mot absurde, c'est uniquement parce que le mot image s'est beaucoup détaché du sens concret pour céder la place à un sens plutôt abstrait (imagination – fantaisie). La *décomposition* (*besobrasié* = le sans-forme, la difformité, l'horrible dans son acception courante) serait l'équivalent précis du mot russe.

¹⁷ Pour Bakhtine, la soirée n'est pas dépourvue des manifestations de la « vision carnavalesque ». « L'intronisation bouffonne puis la destitution du roi du carnaval », ainsi que le motif du feu en font également partie. BAKHTINE, *ibid.*, p. 171, 174, 197.

Nastassia jette au feu le paquet de billets, elle fait ce que ferait tout *iourodivi* : par un acte scandaleux – dans ce cas, par la destruction – elle présente, et *rap-pelle* l'existence et l'importance d'une valeur supérieure tout en balayant, tout en consumant la valeur inférieure qui occupe, de façon illégitime, en usurpatrice, la place de cette valeur supérieure.

Son refus de Mychkine est aussi un message adressé au beau monde : épouser un homme riche qui, en plus, se trouve être prince, répondrait trop aux convenances. La vraie gifle donnée au monde, le véritable *iourodstvo* consiste justement à partir avec Rogojine, avec ce « rustre » qui enchérit sur elle sans détours. Cependant, elle épuise dans « la passion absurde » de ce même Rogojine la force nécessaire pour accomplir l'acte de l'iconoclasme. De même Aglaé se servait du prince pour lutter contre sa famille, de même Rogojine est un instrument entre les mains de Nastassia. Sa victoire remportée sur le beau monde est le premier moment de sa déchéance. Car cette arme, qui consiste à utiliser l'autre comme un instrument, est à double tranchant : elle assomme aussi bien celui qui en fait usage que celui contre qui elle est portée. Cette fête d'anniversaire où Nastassia devait renaître, lui apporte au lieu d'une vie nouvelle, le déferlement spontané des pulsions qui aboutira à un nouvel esclavage.¹⁸

2. Mychkine et Rogojine

Les frères en Christ

Le prince a devant lui deux personnes, Nastassia et Rogojine qui, entre la vie et la mort, n'ont pas choisi la vie « afin qu'ils vivent »¹⁹, mais, ils choisissent, il est vrai, chacun à sa façon, la mort, « la mort rapide ».²⁰ Regardons maintenant, quels efforts le prince déploie-t-il pour les inviter à choisir la vie, pour leur faire changer d'intention ?

Il est bien évident qu'après le refus de Nastassia, Mychkine reste toujours prêt à lutter pour elle, toujours prêt à l'accepter. Quant à Rogojine, il lui rend visite dans sa maison.²¹ Le prince se trouve en face d'une maison morne et d'un Rogojine hermétiquement renfermé sur lui-même. Ce renfermement doit cacher quelque secret. Le devoir de Mychkine consiste à amener Rogojine à lui laisser voir sa pensée. Dans un premier temps, il aborde son milieu. « Quelle obscurité ! Tu vis dans le noir »²² – s'écrie le prince. Ensuite, il passe de *l'espace* du présent sur le champ *temporel*, voulant savoir d'où vient cet homme « étrange ». Le

¹⁸ Le nom russe *Nastassia* (Anastasie) signifie résurrection, re-naissance.

¹⁹ Deut. 30.19.

²⁰ Expression de FRIEDRICH NIETZSCHE dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. par Geneviève Bianquis, Gallimard, Paris.

²¹ On notera qu'à part la très courte scène dans le parc, on ne « voit » jamais Mychkine et Nastassia tout seuls.

²² *L'Idiot*, t.1, p. 312.

regard de Mychkine glisse de l'*Histoire* de Soloviov sur le portrait du *père*. La maison presque sans ouverture sur l'extérieur du vieux commerçant Rogojine a l'air d'avoir été construite dans la vieille Russie, là précisément où « restait en vigueur l'interdit du rire et de la fête », où, « aux 16–17^{es} siècles encore, à l'apogée du *iourodstvo*, la culture officielle refusa le rire en l'interdisant comme ce qui est indigne du christianisme ». ²³

A la suite de cette orientation dans l'espace et dans le temps, on entend au prince prononcer les premières paroles vraiment personnelles, ce qui est, bien sûr, une condition préalable à tout dialogue : « Parthène, je ne suis pas ton ennemi. » ²⁴ Dans ce propos du prince, à part le fait de lui avoir adressé la parole en prononçant le nom de Parthène, rien ne laisse deviner son intention de reprendre le fil d'une amitié amorcée. Mais la prononciation du nom a d'autant plus de poids que, tout au long du roman, on ne l'entend guère. Si ce ton personnel reste relativement faible, c'est parce que les deux énoncés négatifs « je ne suis pas » et « ton ennemi », ne peuvent, au lieu de les former, qu'affaiblir les pulsions faites de passion et de jalousie, et accumulées dans son ami depuis la fête d'anniversaire de Nastassia et les six mois passés à Moscou. Cette brève introduction est trop concise pour contenir leur roman d'amour à trois, elle est trop crue pour que la conclusion qui en est faite n'apparaisse pas comme de vaines paroles : « Je t'ai toujours dit qu'avec toi elle ira fatalement à sa perte. Ce sera ta perte, à toi aussi, encore plus peut-être, que pour elle. Si vous vous séparez de nouveau, j'en serais très content ; mais je n'ai aucune intention de vous désunir et de vous désaccorder. » ²⁵ La cruauté du diagnostic va être émoussée par le fait que maintenant le prince en arrive à adresser la parole à Rogojine : « Je suis venu te tranquilliser, parce que, toi aussi, tu m'es cher. Je t'aime beaucoup, Parthène. » ²⁶ Ces mots inconnus, tombés du ciel comme la foudre, pénètrent en Rogojine jusqu'au cœur et l'incitent à s'ouvrir. La voix qui lui arrive de son interlocuteur et les mots formulés amèneront peut-être à dissiper l'obscurité qui règne dans son âme. Mais il n'en sera rien. La parole de Rogojine au lieu de remède, lui servira d'excitant. Ce qu'il arrive à articuler finit par attiser sa haine, ce fruit de sa « passion absurde » et de sa jalousie débordante. Chacun de ses mots prononcés sur Nastassia ravive de nouvelles plaies. Son sentiment d'humiliation, sa haine dans l'amour ressentie pour la femme ne connaissent plus de limites. Il a désormais sous les pieds un gouffre béant. Par deux fois, le prince tentera en vain d'orienter la passion qui, tout en se tendant aveuglément vers son but, ignore le chemin qui y conduit. Et quand il cherche à comprendre, méditant à haute voix et par là même excluant de nouveau Rogojine du dialogue, ce qui peut bien lier Nastassia à cet homme, il frappe déjà à la porte

²³ Лихачев, Панченко, *ibid.*, p. 146.

²⁴ *L'Idiot*, t.1, p. 312.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *L'Idiot*, t.1, p. 314.

de la tragédie : « Est-ce parce que tu l'aimes si violemment ? Vraiment, ce ne peut être que ça ... J'ai entendu dire qu'il y en a qui cherchent justement ce genre d'amour ... seulement ... »²⁷ Mychkine formule ici la pensée de Rosenzweig : « De la femme, et le plus souvent de la femme la plus féminine, peut aussi Thanatos au doux nom d'Éros approcher. »²⁸

Le prince allait déjà partir, quand Rogojine le retient. Il n'a pas encore déversé sa bile, le pire de sa haine et de sa jalousie accumulées n'est pas encore passé.²⁹ Pour achever une phrase du prince, il dit l'horrible : je l'égorgerai. La formulation de l'horrible, loin de dissiper l'obscurité, la densifie, la rend plus opaque, les ténèbres s'épaississent. La pure impulsion fait croire que l'affreux tenu pour indicible est bien possible. Proférer le mot, c'est lever l'interdit. L'interdit perd de son impératif, l'emploi du *mot interdit* deviendra courant, et, après l'avoir employé, on fera ce qu'il est *interdit* de faire. Sous l'effet envoûtant des passions aveugles, le prince se trouve incapable de formuler à haute voix que *ce qui est interdit est bien interdit*. Il se met à parler du projet de meurtre de Rogojine sur le même ton que tout à l'heure, quand il parlait du son projet de mariage, il parle du meurtre comme d'une chose *possible*, comme de quelque chose qui ne soit pas frappé d'interdit.³⁰ Le ton personnel bien que très faible, pourtant présent au début de leur conversation (Toi, Parthène, je t'aime) s'altère pour devenir ensuite purement descriptif, donc étranger. Les propositions du genre « elle ira fatalement à sa perte. Ce sera ta perte, à toi aussi » qui, en s'adressant non pas à l'autre, mais parlant *de* l'autre, excluent du dialogue cet autre, le privent de sa liberté justement par ce que cet autre *n'y est pas*. Ces propositions sont non seulement descriptives, mais expriment en même temps la

²⁷ *L'Idiot*, t.1, p. 320.

²⁸ « Dem Weibe, und gerade dem weiblichsten am meisten, kann auch Thanatos in des Eros süßem Namen nahen. » FRANZ ROSENZWEIG, *Der Stern der Erlösung* (L'Étoile de la Rédemption), II/2, 88.

²⁹ « Si, comme le remarque André Gide (GIDE, *Dostoïevski*. Gallimard, Paris, 1970, p. 171), „ils ne savent pas, ils ne peuvent pas devenir jaloux”, s'ils „ne connaissent de la jalousie que la souffrance” c'est que la rivalité que suppose la jalousie produit justement cet insupportable antagonisme, cette rupture qu'ils veulent éviter à tout prix ; aussi cette rivalité est-elle chez eux à chaque instant détruite, submergée par une curieuse tendresse, ou par ce sentiment très particulier qu'on peut à peine appeler de la haine, qui n'est chez eux qu'une manière de se rapprocher de son rival, de l'atteindre, de l'êtreindre à travers l'objet aimé. » NATHALIE SARRAUTE, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 45-46. D'après nous, Philippe Chardin est plus près de la vérité quand il dit : « Ce contact familial et insolite entre ces „contraires” particuliers que sont en somme des figures de rivaux a d'ailleurs quelque chose de carnavalesque et peut renvoyer, à la lumière de Bakhtine mais dans un domaine (celui de la gesticulation jalouse ambivalente) auquel Bakhtine ne semble pas s'être intéressé: au grand principe du rapprochement carnavalesque des pôles anti-thétiques. » PHILIPPE CHARDIN, *L'Amour dans la Haine ou la Jalousie dans la littérature moderne*, Droz, 1990, p. 33.

³⁰ Sur ce point, nous pensons à Hamlet qui n'est jamais fasciné, envoûté par le fait que son milieu accepte l'inacceptable, c'est-à-dire le régicide, comme, loin d'être fasciné, le prince danois est interloqué par la parole du spectre.

défiance. D'où leur force destructive. La distance qui sépare le prince et Rogojine est augmentée du fait que celui-là ignore la fureur aussi bien que les morsures de cette jalousie qui est maniaque comme sa passion.³¹ Cette ignorance du prince vient de son innocence. D'où aussi son incompréhension en face de la passion furieuse de Rogojine qui devient folie lorsque celui-ci voit le prince faiblement protester et continuer de jouer, tout distrait, avec la lame du couteau. Désormais, *tous les deux* sont sous l'empire des forces ténébreuses. Ni l'un ni l'autre ne pourront jamais plus oublier l'éclat insoutenable, pour ainsi dire scandaleux du couteau de jardin tout neuf.

Le prince est sur le point de partir. Dans le couloir obscur de la maison morne, Rogojine s'arrête devant le tableau de Holbein le Jeune, du *Christ mort*. Il cherche à savoir si le prince croit ou non en Dieu, mais sa question est bien abrupte. L'énorme distance qui les sépare malgré la proximité physique, quasi meurtrière, sera, devant le tableau, incommensurable. En guise d'adieu et pour riposter à l'impiété suggérée par le tableau, le prince raconte quatre épisodes qui auront par la suite, comme on le verra, fonction de parabole. Rogojine s'en sent touché au vif. C'est la première fois que sa passion maniaque se détache de son objet, de la femme adorée d'une haine jalouse. C'est aussi la première fois qu'il se voit adresser la parole *non pas* au petit marchand richissime, *non pas* au soupirant à la « passion absurde », mais à cet individu difficile à saisir qui s'appelle Parthène Semionovitch Rogojine et qui vient d'entendre probablement pour la première fois le mot des mots, « je t'aime » qui, plus que n'importe quel autre mot, est susceptible de toucher quiconque. Rogojine reste comme interdit à la suite du récit et de ce qu'il s'entend sommer d'agir en commun : « Il y a à faire, Parthène! »³² Cet état d'interdiction lui donne l'idée subite d'échanger leur croix. La croix d'étain à *vingt kopecks* et la lourde *croix d'or* changent de maître. Un moment très important car, bien qu'à la parole, il réponde par un geste, ce geste est le geste du *sacrifice*. Dans le cas des cent mille roubles enveloppés dans *Les Nouvelles de la Bourse*, dans le cas de ce trafic absurde, d'un côté il y avait l'argent, une somme « absurde » d'argent, et de l'autre, Nastassia Filippovna, la femme d'une grande beauté et d'une non moins grande force. Cette fois-ci, en Rogojine quelque changement radical, une sorte de catharsis devait avoir eu lieu. Contre sa propre croix d'or précieuse, contre *un objet* ne représentant avant l'échange qu'une valeur *matérielle*, il accepte maintenant une valeur *spirituelle* riche d'une signification symbolique multiple.

La mère de Rogojine, assise dans la salle immense comme l'éternité même, bénit les deux frères en Christ. « N'aie crainte ! J'ai eu beau te prendre ta croix,

³¹ Selon Chardin, l'absence de jalousie chez Mychkine, Makar Dolgorouki et Chatov s'explique par leur dévotion. CHARDIN, *ibid.*, p. 51. Pour la description artistique et l'analyse minutieuse de la jalousie, voir MARCEL PROUST, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1, *Un amour de Swann*, Paris, 1954.

³² *L'Idiot*, t.1, p. 330.

je ne t'égorgerai pas pour une montre ! » dit Rogojine pour s'arracher ensuite à son cœur, comme qui se détruit, ces paroles de sacrifice et de générosité : « Prends-la donc ! »³³ Puis il disparaît dans l'obscurité de la maison qui, comme on le verra par la suite, va inévitablement l'absorber.

3. Une passion absurde – un tableau absurde

Dans la conversation entre le prince Mychkine et Rogojine, le revirement survient au moment où ce dernier avoue qu'il aime le tableau et veut connaître la foi du prince.

Le tableau de Holbein le Jeune apparaît dans le roman par trois fois.³⁴ Dans le salon des Épantchine, juste après son arrivée à Pétersbourg, Mychkine propose à Adélaïde, la deuxième des trois soeurs, de représenter le visage d'un condamné à mort et à ce propos, il mentionne le « tableau de Bâle ». ³⁵ La deuxième fois, lors de la visite de Mychkine chez Rogojine, quand le Holbein, plus précisément, sa copie est « physiquement » présente, elle est tout à fait « visible », presque tangible. La troisième fois, on ne le voit pas, on « entend » le tableau grâce à l'*exphrasis* faite, devant un assez large public, par Hippolyte, un personnage apparemment secondaire du roman, qui le décrit après l'avoir examiné lui-même.

Affligé par une conversation où plane l'atmosphère du meurtre, en sortant de chez son ami-rival, Mychkine est, pour ainsi dire, contraint de s'arrêter dans un couloir de la maison où est pendue au-dessus de la porte, la copie d'un Hans Holbein.³⁶ Au cours de la visite, c'est la première fois que Rogojine est capable de quitter le gouffre de son amour-passion envers Nastassia pour se tourner vers une autre passion. Il dit que lui, il « aime regarder » ce tableau qui est une descente de croix. Plus tard, pendant son errance, le prince va interpréter ce propos en se disant que Rogojine « n'aime pas, il éprouve le besoin ». ³⁷ Alors subitement, Rogojine pose au prince la question de savoir s'il croit en Dieu. Mychkine donne une réponse évasive : « Mais à cause de ce tableau il y en a qui peuvent perdre la foi! – On la perd en effet, reconnu de façon inattendue

³³ *L'Idiot*, t.1, p. 332.

³⁴ Cf. VICTOR I. STOICHITA, *Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski* (Un Idiot en Suisse. L'*exphrasis* chez Dostoïevski), in: *Bild und Text*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1995, p. 425–445.

³⁵ Kristeva n'est pas la seule à affirmer que ce tableau est bien le *Christ mort* de Holbein. JULIA KRISTEVA, *Christ mort de Holbein. Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 117–150. Ajoutons toutefois que les deux tableaux – celui à peindre et celui existant déjà – sont comme disposés sur une axe de symétrie : le premier représentant le visage juste avant, le deuxième, juste après la mort.

³⁶ Tout comme au Musée de Bâle. Cf. А. Г. Достоевская, *Воспоминания*. Москва 1971, 165.

³⁷ *L'Idiot*, t.1, p. 342.

Rogojine. »³⁸ L'envoûtement du prince devant et par le tableau est incontestable, pourtant, il n'est pas encore complètement paralysé. Si la question brusque de Rogojine le laisse un moment perplexe, il ne l'écarte tout de même pas. Les quatre épisodes dont le récit est destiné à servir de réponse, pousseront Rogojine qui est resté jusque là hermétiquement fermé, à proposer à son ami-rival d'échanger leur croix et de devenir, de cette façon, comme deux frères.

La troisième fois, peu après l'attentat de Rogojine contre le prince, un de ces jours « ensoleillés » par le soleil de Pavlovsk, le tableau apparaît dans l'*exphrasis* d'Hippolyte. Le phtisique Hippolyte raconte sa visite chez Rogojine. Au cours de cette visite, Hippolyte dit à Rogojine que « en dépit de toute la différence et de toutes les oppositions existant entre nous, *les extrêmes se touchent* »³⁹. Là, le rapprochement entre deux personnes est fondé sur leur opposition. L'opposition, c'est la proximité de la mort chez l'un (Hippolyte), et « la vie la plus pleine »⁴⁰, chez l'autre (Rogojine), la prépondérance de la raison chez l'un, le trop de passion chez l'autre. Ce qui, par contre, les fait toucher comme deux extrêmes, c'est, d'après la formule d'Hippolyte, cette « conclusion dernière », ajoutons, négative, à savoir la résolution ferme d'Hippolyte de se donner la mort, et la résolution de Rogojine de donner la mort à Nastassia Filippovna, la femme aimée. Cette « conclusion dernière » est, en somme, *la transgression du sixième commandement du Décalogue*, « *tu ne tueras pas* ».

Une fois rentré, Hippolyte, dans le même état de détresse où s'était trouvé le prince, se souvient du tableau qu'il avait vu. Suit alors, toujours dans le récit d'Hippolyte, la deuxième *exphrasis* du roman, faite, cette fois, sur un tableau réellement existant :⁴¹

« Ce tableau représentait le Christ à peine descendu de la croix. Les peintres, il me semble, ont coutume généralement de représenter le Christ sur la croix ou descendu de la croix, toujours avec une nuance de beauté extraordinaire sur le visage ; ils cherchent à lui conserver cette beauté même dans les plus terribles tourments. Au contraire, dans le tableau de Rogojine il n'est pas question de beauté ; c'est au plein sens du mot le cadavre d'un homme qui a subi des souffrances infinies déjà avant la croix. ... Par contre, la face elle-même n'a pas été épargnée ; là, la nature est seule, et en vérité tel doit être le cadavre d'un homme, quel qu'il soit, après de pareils tourments. ... Mais chose singulière, à regarder ce cadavre abreuvé de tourments, surgit une question curieuse et particulière : si c'est un cadavre exactement semblable (et il a dû nécessairement l'être) qu'ont vu tous ses disciples, ses principaux futurs apôtres, les femmes qui le suivaient, tous ceux qui croyaient en lui et l'adoraient, comment ont-ils pu

³⁸ *L'Idiot*, t.I, p. 326.

³⁹ *L'Idiot*, t.II, p.110.

⁴⁰ *L'Idiot*, t.II, p.109.

⁴¹ On a la première *exphrasis* quand le prince décrit à Adélaïde le visage à peindre de l'homme avant l'exécution.

croire, à regarder un pareil cadavre, que ce supplicié allait ressusciter ? L'idée vous vient malgré vous que, si la mort est si effrayante et si puissantes les lois de la nature, comment peut-on en triompher ? »⁴²

Le tableau représente le Christ « à peine descendu de la croix » lequel, comme nous le suggère Hippolyte, ne pourra ressusciter, ne pourra jamais triompher de la mort.⁴³ A cause de ce tableau, un homme peut perdre la foi, dit le prince. L'homme positivement beau, le prince Mychkine venu promettre la rédemption, le jeune homme Hippolyte, affaibli par la phtisie mais conservant jusqu'à la fin son sens critique et Rogojine, incarnant la force aveugle de la nature, se trouvent ainsi liés par ce tableau cruel de Hans Holbein suggérant l'impossibilité d'une résurrection du Christ. Grâce à cet *anti-icône* voit-on naître – à côté des deux autres trinités, donnant la structure du roman – une troisième trinité, elle aussi bien particulière. Le visage supplicié et sans beauté du Christ mort arrive presque à envoûter le prince christoforme selon qui « à cause de ce tableau il y en a qui peuvent perdre la foi ! ». Or, la question posée par Rogojine et sa participation à la passion de celui-ci, donc sa compassion fait naître en Mychkine une compassion encore plus grande: il peut encore triompher du tableau. Mais Rogojine, la force aveugle de la nature « aime regarder » ce visage difforme qui incarne pour ainsi dire l'impossibilité de vivre aucune résurrection – de vivre Nastassia. Quant à Hippolyte, le jeune homme qui vit au seuil de la mort, *l'homme* dont le visage devrait fournir un « sujet de tableau », et qui n'est autre que ce condamné à mort dont Adélaïde devrait peindre le visage, Hippolyte est, par contre, effrayé par le tableau. Dans cet effroi, il réalise que *la nature meurtrière* qui est à l'œuvre dans le tableau et Rogojine, le futur meurtrier éprouvant une joie pleine de douleur à regarder le tableau *ne font qu'un*. Hippolyte qui s'apprête à se tuer et Rogojine qui s'apprête à tuer, vont une fois encore se rencontrer sous l'égide de ce tableau de la difformité – dans l'hallucination cauchemaresque du grand malade Hippolyte.

La langue russe a deux mots pour exprimer le « beau » : *blagoobrazi* et *krassivi*. Le premier se compose de deux éléments : *blago* signifiant salut et *obraz* signifiant tableau, figure, icône. Le premier mot exprime la beauté de l'icône, la beauté salubre, tandis que le deuxième est l'expression courante pour *la beauté* tout court, au sens le plus large. Tout comme *le tableau sacré*, l'icône n'est l'objet ou ne se trouve que très rarement au centre des romans dostoïevskiens, on n'y rencontrera que l'expression quotidienne, le mot *krassivi*.

Le *Christ mort* de Hans Holbein n'est que souffrance, n'est que mort excluant toute beauté, privant le spectateur de tout espérance en la résurrection. La figure et le nom de la beauté vivant la passion comportent en eux à la fois la promesse de la résurrection et le spectre de la mort, tandis que « l'homme à la

⁴² *L'Idiot*, t.II, p. 111–112.

⁴³ Selon Ermilova, cette prophétie d'Hippolyte va se réaliser dans les *Démons*. Г. Г. Ермилова, *Тайна Князя Мышкина. О романе Достоевского «Идиот»*. Иваново 1993, 42.

beauté absolue », l'espérance de la rédemption. L'idée *explicite* du roman est que « la beauté sauvera le monde ». Le porteur de cette idée est le prince Mychkine. La beauté féminine est incarnée dans les figures de Nastassia et d'Aglaé. La représentation *par l'image* de la beauté est le *portrait* de cette Nastassia Filippovna dont la beauté manque de bonté. Sa représentation *négative* est le tableau de Hans Holbein où la beauté est *absente*, il pourrait donc signifier : « la difformité n'apporte que destruction ». L'homme à la beauté « positive » ou « absolue », le prince Mychkine ne reverra, à la fin du roman, le meurtrier Rogojine que sous la protection du *Christ mort* de Holbein, « la force meurtrière de la nature ».

Le prince tentateur

La croix échangée lors de la visite est lourde de sens, et de sens multiples. Cette croix symbolise premièrement le fait que le prince, comme on ne cesse de le répéter au cours du roman, est l'éternel dupé. Or, Rogojine, avec l'échange de croix vient réparer – seul parmi les personnages du roman – cet état de chose. Pour un court moment, on croit deviner les contours d'un autre Rogojine qui renaît à la vie grâce, en partie, au parrainage du prince.

La croix représente encore les quatre épisodes racontés en réponse au tableau de Holbein. Mais des quatre, une seule, celle de la mère souriant à son enfant, a une résonance positive. Dans les trois autres, il s'agit d'un *athée*, d'un paysan *meurtrier*, et d'un soldat *fripou*. Rogojine retient seulement l'histoire du paysan égorgeant son ami pour sa montre et faisant ensuite sa prière. Cet épisode a l'air de l'avoir touché de près. A la lumière de cette histoire, la croix symbolise cette prière garantissant le pardon *d'une façon directe*, par voie magique et admettant le crime comme quelques chose de normal.⁴⁴ La montre représenterait *l'objet de la possession*, donc Nastassia. En guise d'adieu, Rogojine prometterait à Mychkine de ne pas se venger même pas dans le cas où le prince lui prendrait sa propriété légitime, sa femme. Cette promesse lourde d'amibivalences doit résonner aux oreilles du prince comme un présage sinistre. Elle peut facilement s'interpréter comme si Rogojine, s'identifiant au paysan meurtrier réclamant ainsi le pardon pour lui-même, aurait promis, donc prédit le meurtre. Dostoïevski, grand psychanalyste avant la lettre, semble « s'inspirer » des résultats des recherches freudiennes sur la négation. Il est bien connu depuis le chercheur viennois, que, dans cette sorte de proposition négative, on peut toujours, sans risque de se tromper, omettre l'adverbe de négation « non ». Rogojine annoncerait ainsi, inconsciemment, bien sûr, son intention de tuer le prince. Citons Freud qui raconte à ce propos : « 'Vous demandez qui peut bien

⁴⁴ Rosenzweig parle de la prière du pécheur et de celle de l'enthousiaste. Le pécheur fait sa prière pour obtenir la mort d'autrui. ROSENZWEIG, *ibid.*, partie III, Introduction.

être cette personne dans mon rêve. Ma mère sûrement non.' Nous rectifions : 'Bref, c'est bien votre mère' ».⁴⁵

Le prince quitte la maison de son frère en Christ avec une promesse lourde de menaces. C'est le moment où, s'éloignant de plus en plus des ténèbres rogojiniennes, le prince devrait dissiper celles qui habitent son âme. Il prend un billet pour Pavlovsk, pour revoir Aglaé. Mais la lumière émanant de la jeune fille est obscurcie par les yeux noirs qui ne se détachent pas de lui depuis le matin. Pétersbourg, « cette ville des fantasmes » se transforme, sous nos yeux, en une ville de la tentation, de la tentation rogojinienne ou de la tentation de sa compassion à lui, le prince, envers Nastassia : il est en train de mettre à l'épreuve la promesse « absurde » de son ami. Il ne saura désormais s'assurer de son innocence à lui qu'en mettant à l'épreuve son frère en Christ.

Ses réserves de confiance semblent épuisées. Au lieu d'aller à Pavlovsk, il se met à errer sans but particulier, fasciné qu'il est par « cet objet en montre de cette boutique », par les yeux de Rogojine et par son « idée double ».⁴⁶ Comme s'il avait oublié ses propres paroles prononcées récemment devant Rogojine et ce que celui-ci y avait répondu : « Quand je suis avec toi, tu me crois, et quand je ne suis pas là, aussitôt tu cesses de me croire et tu me soupçonnes ... – J'en crois ta voix, lorsque je suis avec toi. »⁴⁷ Lorsqu'il n'est pas avec lui et n'entend pas sa voix, Rogojine est envahi par les « ténèbres » à l'image de sa maison. La discontinuité est le propre de Rogojine, cet être saccadé, démoniaque.⁴⁸

Romano Guardini fait un rapprochement entre Rogojine et les statues inachevées de Michel-Ange dont les figures tout en voulant s'arracher à la pierre, y restent comme collées.⁴⁹ Il nous semble voir Rogojine faire le même effort immense. De lui émane une force, la force des instincts et, pour retenir l'image de Guardini, on pourrait dire que sa conversation avec le prince constitue le moment de son plus grand éloignement de la pierre.

Le pur instinct, la passion, en eux-mêmes, ne sont ni positifs, ni négatifs, mais, orientés, ils peuvent s'organiser en une force positive. Nastassia Filipovna et le prince Mychkine entreprennent d'orienter la passion de Rogojine. Lors de sa première visite chez Rogojine, Nastassia devine cette force qui se cache, embryonnaire, sous le toit de la maison ancestrale. C'est peut-être la raison pour laquelle elle proteste en entendant son fiancé formuler des projets de

⁴⁵ « Sie fragen, wer diese Person im Traum sein kann. Die Mutter ist es nicht. » Wir berechnen: « Also ist es die Mutter. » SIGMUND FREUD, *Die Verneinung*, Gesammelte Werke, Imago Publishing Co., Ltd., London, Bd. 14, S. 11.

⁴⁶ A ce propos, Dalton parle de *déjà vu*. ELISABETH DALTON, *Unconscious structure in The Idiot*, Princeton–New Jersey, 1979, p. 87.

⁴⁷ *L'Idiot*, t.1, p. 314.

⁴⁸ Cf. SOEREN KIERKEGAARD, *Le Concept de l'Angoisse*, trad. par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau, Paris, NRF, 1935, ch. *Le démoniaque*.

⁴⁹ ROMANO GUARDINI, *Der Mensch und der Glaube. Versuche über die religiöse Existenz in Dostojewskijs grossen Romanen*, Leipzig 1932, S. 347.

travaux à effectuer dans la maison. C'est peut-être la raison pour laquelle elle refuse d'y rien changer et souhaite que sa future belle-mère la bénisse. Ensuite, quand elle remarque un livre sur la table, *L'Histoire* de Soloviov, elle est bien contente d'apercevoir chez Rogojine, le germe d'une volonté d'instruction et ne manque pas de l'encourager. « Et jamais, jamais jusque-là elle ne m'avait parlé ainsi, j'en ai été surpris ; pour la première fois j'ai respiré comme un vivant. »⁵⁰

Tout cela, Mychkine l'apprend du récit de Rogojine. Et, ce qui vient d'être dit devient, par le fait même qu'il ait été capable de prononcer ces paroles, une réalité présente, réalité qui pourra servir de base au prince. Le mode de vie traditionnel sans instruction ne constitue à lui seul qu'une valeur minimale.⁵¹ Mais, avec l'assimilation de lectures d'histoire, il devient une tradition qui représente déjà une valeur susceptible de faire disparaître l'ambivalence de la vie de Nastassia. Contrairement à Rogojine, elle représente la civilisation sans tradition. (Bien qu'issue d'une ancienne famille d'aristocrate, le milieu dans lequel elle est élevée est sophistiqué, et l'éducation qu'elle reçoit grâce à Totski, est hypothéquée dans la mesure où elle lui appartient. Au cours de leur conversation, Mychkine, pour un moment, entrevoit la possibilité de s'allier avec Rogojine. La « passion absurde » inspire aux Épantchine et aux gens de leur espèce, de la répulsion, car cette passion désordonnée, difforme, donc malhonnête porte des coups violents à leur univers conventionnel et bien protégé.⁵² Mychkine ne

⁵⁰ *L'Idiot*, t.1, p. 322.

⁵¹ Le manque et la nécessité de l'instruction sont un éternel sujet dans *Le Journal de l'écrivain*.

⁵² Dans notre travail, cet « univers conventionnel et bien protégé » est éclairé sous deux aspects surtout. D'abord, l'homme du *Sous-sol* dit ceci : « Devant le mur, les gens simples et les hommes d'action s'inclinent très sincèrement. Pour eux, ce mur n'est nullement ce qu'il est pour nous : une excuse, un prétexte à se détourner du chemin, prétexte auquel nous-mêmes n'ajoutons pas foi, mais dont nous sommes très heureux de profiter. Non, ils s'inclinent de bon cœur. Le mur possède quelque chose d'apaisant pour eux, de moral, de définitif, quelque chose même de mystique, peut-être... » (cité par CHESTOV, *ibid.*, p. 30–31). Et pour Kierkegaard, ce « mur » apparaît sous cette forme-ci : « Entweder-Oder ist das Zeichen, durch das uns der Zutritt zum Unbedingten wird / Gott sei Lob und Dank! Ja Entweder-Oder ist der Schlüssel zum Himmel! und was ist dagegen, was war und bleibt des Menschen Unglück? Das ist der Satan der Erbärmlichkeit oder der feigen Klugheit, das „bis zu einem gewissen Grade“, das, auf das Christentum angewendet / o verkehrtes Wunder oder wunderbare Verkehrtheit / dieses in ein Geschwätz verwandelt! Nein : entweder! / oder! Wie herzlich auch der Schauspieler und die Schauspielerin auf der Bühne sich umarmen und liebosen, es bleibt doch immer nur ein theatralisches Einverständnis, nur eine Theaterhe: ganz so ist alles „bis zu einem gewissen Grade“ dem Unbedingtem gegenüber nur etwas theatralisches, es greift nach einer Wolke statt der Juno. Nur durch ein Entweder-Oder umarmst du sie selbst, die Göttin, das Unbedingte. » (Le Ou bien... Ou bien est le signe qui nous donne accès à l'Inconditionnel – grâce et gloire à Dieu ! Oui, le Ou bien... Ou bien est la clé au Ciel. Mais quel a été et qu'est-ce qui reste le malheur des hommes ? Le Satan du misérable et niais bon sens : ce « dans une certaine mesure » qui, du christianisme fait – oh, miraculeuse perversité ou miracle pervers ! – de vaines paroles. Non ! ou bien ! ou bien ! quand, sur la scène, l'acteur et l'actrice s'embrassent : leur rencontre ne sera que théâtrale, leur union, une union théâtrale. Entre le „dans une certaine mesure” et « l'inconditionnel », il y a le même rapport théâtral: au lieu de

déclare son amour qu'à Nastassia et son amitié, à Rogojine, il dit à eux seuls qu'ils les aime et c'est à propos de ce dernier qu'il profère des paroles uniquement positives, à savoir qu'ils avaient lu ensemble Pouchkine et qu'il n'avait jamais parlé à cœur ouvert qu'avec lui.⁵³ La manifestation concrète de sa volonté de former une communauté est cette exclamation « Il y a à faire, Parthène ! », où l'emploi implicite de la première personne du pluriel entend faire d'une pure proximité, de la communicativité, une communauté.⁵⁴ Dans la scène du « vase chinois » où l'illusion de la communauté se perdra également, il y a pourtant un moment où Mychkine entrevoit la possibilité d'en former une, d'agir en commun. Pendant les quelques minutes qui séparent le récit des quatre épisodes et l'échange de croix, cet emploi implicite du pluriel n'est pas illusoire, il est justifié par une amitié vieille de trois mois et cimentée récemment. Les paroles énergiques du prince : « Il y a à faire, Parthène ! Il y a à faire dans notre monde russe, crois-moi ! », loin d'être illusoire, sont en vérité toutes réelles.⁵⁵ La puissance de la parole ouvre la bouche à Rogojine et lui font poser des questions. Il veut désormais tirer les choses au clair alors que, jusque-là, il restait longtemps sans desserrer les dents. Certes, l'équivoque des paraboles dites en guise de réponse à ses questions ne lui échappe pas, au contraire, cette équivoque lui plaît au point qu'il en éclate de rire ce qui – ajoutons-le tout de suite – ne lui arrive que cette unique fois. « L'un ne croit pas du tout en Dieu, et l'autre croit au point qu'il égorge les gens après une prière... Non, prince, mon frère, cela ne saurait s'inventer ! Ha-ha-ha ! non, voilà qui dépasse tout. »⁵⁶ A la lumière de la parole, les ténèbres enveloppant son intention de tuer, semblent plus ténébreuses encore. Cette illumination d'un éclair arrache à Rogojine une promesse généreuse, mais qui est pour lui un énorme défi, à savoir cette promesse de renoncer à Nastassia Filippovna. La phrase « je ne t'égorgerai pas pour une montre » peut s'interpréter aussi : « *Bien que* j'aie été déterminé à avoir Nastassia en la tuant, mais influencé par notre conversation, j'ai *changé d'intention*. » Auparavant, il avait eu besoin de garanties extérieures, de l'échange de croix et de la bénédiction de sa mère. Maintenant, il donne sa parole, il fait une double promesse, bien que négative : il promet ce qu'il *ne va pas* et ce qu'il *ne veut pas* faire. Cette proposition négative n'en reste pas moins *promesse*. Qu'il ne tienne pas parole, la raison

Juno, celui-là embrasse les nuages. Tu ne pourras embrasser la déesse elle-même, donc l'inconditionnel que par le Ou bien... Ou bien.) SOEREN KIERKEGAARD, *Der Augenblick*, Nummer 1, trad. par Chr. Schrempf, Jena, 1909, S. 4.

⁵³ Là, Dostoïevski fait répéter à Mychkine sa propre opinion littéraire de même dans le cas d'Aglaié où elle glisse la lettre reçue de Mychkine dans le livre de Cervantes, le *Don Quijotte*.

⁵⁴ Le nom Parthène vient du grec, *parthenos* et signifie chaste. Ce renseignement fourni par l'étymologie du terme et le fait que Rogojine malgré tout apparence mène une vie plutôt austère, quasi monacale, le rapproche du prince. On apprend dans les carnets de notes de *L'Idiot* que, dans un premier temps, Mychkine et Rogojine formaient un seul personnage.

⁵⁵ *L'Idiot*, t.1, p. 330.

⁵⁶ *L'Idiot*, t.1, p. 328.

en est à chercher – outre le caractère saccadé, discontinu de Rogojine – dans ce que cette promesse, comme on l'a souligné, est toute *de menace*.

Ne l'oublions pas, l'éclat de rire de Rogojine est un rire bruyant, suffoquant, le rire de quelqu'un en proie à une crise, un rire qui éclate à la suite du récit de deux paraboles qui font écho à sa propre ambivalence. Aux oreilles de Rogojine, l'impiété de l'athée et la prière du paysan meurtrier peuvent résonner comme l'affirmation de son intention de tuer, l'*amen* du prince jouissant de son respect idolâtre. Pour écarter une telle possibilité d'interprétation, le prince raconte l'histoire de la mère souriant à son bébé. Cette histoire illustre l'existence et la force de la foi et trouve son apogée dans l'appel du prince à agir ensemble. L'échange de croix, cette « idée subite » de Rogojine vivant dans un présent détaché aussi bien du passé que de l'avenir, est un geste magique servant à écarter les mauvais esprits. Son renoncement à Nastassia Filippovna, le sens et la source de sa vie, dépasse toutes ses forces, devient ainsi martyr, tentative de suicide.

Le prince n'est pas sans savoir tout cela, mais son savoir ne lui sert pas de clé pour ouvrir toutes les portes qui viennent de se rabattre sur lui. Quoi qu'il fasse, il ne fera que précipiter le drame. Il suffoque dans cet air lourd de passions sombres et impénétrables. La lumière d'Aglaé vient un moment traverser en éclair les ténèbres épaisses, pour s'éteindre ensuite. Sous l'empire des yeux qui ne cessent de le poursuivre, le prince se laisse aller, se lasse et laisse passer son être *entre les mains de la maladie, de son mal comme entre les mains d'une puissance supérieure*, comme s'il écoutait quelque *force démoniaque*, tout comme quand il maniait, distrait, le couteau de jardin. Il ne se rend compte qu'à la fin de son « errance », frappé qu'il est par sa mauvaise conscience, de ce qu'il vient de faire, qu'en tentateur, il hantait tout le temps Rogojine. Il passait et repassait par tous les lieux qu'il savait lui être *interdits*, où il devait, par conséquent, sentir le regard de Rogojine reposer sur lui. Il n'ignorait plus, il ne pouvait ignorer que Rogojine était là à le guetter, à l'espionner lui, le prince Mychkine dont le regard s'arrêtait sur l'éclat d'un couteau de jardin, quand il rebroussait chemin pour se rassurer, car Mychkine était incapable de se débarrasser de l'idée du meurtre, et, malgré sa parole donnée à Rogojine de *ne pas aller* voir Nastassia Filippovna, il y est allé tout de même. Et l'essentiel est que, cette fois, c'était lui qui évitait de l'aborder, qui évitait d'engager une conversation, de lui adresser la parole, tout en sachant que sa voix seule serait susceptible de fendre ce filet dense filé de remords, d'amour-pitié et de mauvais pressentiments. Obéissant à deux démons, à celui qui *l'habitait* (maladie) et à celui qui *le poursuivait* (Rogojine), il s'élançait dans une folle course. Sur ce point, il entreprend de « fuir la peur / chasser le plaisir / fuir la parole / chasser l'image ». ⁵⁷ Au début de la visite, il faisait courageusement face à ces yeux sombres. Plus tard,

⁵⁷ ÁDÁM TÁBOR, *Le jardin aux mirages*, Budapest, 1994.

non. Plus tard, il les évitait, car il en était comme fasciné. Les propos « eh quoi, est-ce ma faute, tout cela ? », bien qu'ils l'éloignent des forces des ténèbres, ne suffisent pas pour l'y arracher.⁵⁸ Après avoir jeté par terre le billet pour Pavlovsk, il ne peut se confier qu'à sa maladie, cette maladie étant seul susceptible de le sauver de l'éclat de ces yeux sombres. La parole n'y peut rien. Devrait-il s'avouer qu'il voulait pendant son errance s'assurer que son frère allait bien tuer, comme il le lui avait dit ? A travers la blancheur transparente de son âme, ce n'est plus la figure splendide du Christ qu'on devine, mais celle du tentateur. Et, du connaisseur des âmes, il se transforme – comme il l'avoue à lui-même – en l'investigateur des âmes. Sur ce point, le prince Mychkine dénonce lui-même la communauté. Toute sa course n'est autre que résiliation, que destruction, destruction de la communauté juste formée avec Rogojine. Il arrive dans cet état d'âme à l'hôtel nommé « la Balance », à ces limbes de l'enfer qu'on nomme ambivalence où, outre l'éclat noir des yeux de Rogojine, c'est son couteau à l'éclat blanc qui l'attend.⁵⁹ « Le prince ne pensait pas à l'arrêter. Il se souvint seulement plus tard d'avoir crié, lui semblait-il : Parthène, je ne le crois pas! »⁶⁰

Ce moment est le comble de la passivité du prince. Ce « Parthène, je ne le crois pas! » est l'évanouissement définitif, l'agonie de ce « Parthène, je ne suis pas ton ennemi. », c'est l'impuissance de la négation. Dans cette première proposition, le nom Parthène seul est vrai. Comment ferait-il pour ne pas le croire, alors que tout le temps il cherchait un signe qui justifiât sa démarche ? Alors qu'il ne faisait que tenter Rogojine, qu'il ne faisait que l'invoquer comme on invoque les bons ou les mauvais esprits ? Prisonnier de sa mauvaise conscience, paralysé par sa maladie, il ne pourra désormais espérer le salut que de sa maladie : sauver sa peau, il ne peut espérer rien davantage. Car le bras de Rogojine ne fut pas arrêté par une nouvelle intention, mais bien par la vue horrible de la crise épileptique. Il est sauvé du meurtre – pour le moment.

⁵⁸ *L'Idiot*, t.1, p. 333.

⁵⁹ Plus d'un chercheur a attiré l'attention sur l'importance du nom chez Dostoïevski. La balance en tant que symbole de la justice et de la justesse joue un rôle important non seulement chez les Grecs, on le retrouve dans le livre de Job, lecture de base du romancier russe. (Job, 31,6. : « Que Dieu me pèse dans des balances justes. ») Ceci non plus ne pourra être l'œuvre du hasard que le recueil d'études de Chestov dans lequel un essai important est consacré à Dostoïevski porte le titre de « Dans les balances de Hiob ».

⁶⁰ *L'Idiot*, t.1, p. 346.