



**HAL**  
open science

# Raison euclidienne et noneuclidienne dans l'œuvre de Dostoïevski de Grigori Pomerantz : traduction et commentaire

Emma Guillet

► **To cite this version:**

Emma Guillet. Raison euclidienne et noneuclidienne dans l'œuvre de Dostoïevski de Grigori Pomerantz : traduction et commentaire. Littératures. 2014. dumas-01067551

**HAL Id: dumas-01067551**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01067551>**

Submitted on 23 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



GUILLET Emma

« **R**aison euclidienne et non-euclidienne  
dans l'œuvre de Dostoïevski »

de Grigori Pomerantz  
Traduction et commentaire

Sous la direction de Mme Isabelle DESPRÉS

UFR de Langues étrangères  
Département LLCE - Études slaves  
Mémoire de master 2 recherche  
Année universitaire 2013-2014





GUILLET Emma

« **R**aison euclidienne et non-euclidienne  
dans l'œuvre de Dostoïevski »

de Grigori Pomerantz  
Traduction et commentaire

Sous la direction de Mme Isabelle DESPRÉS

UFR de Langues étrangères  
Département LLCE - Études slaves

---

Mémoire de master 2 recherche  
Année universitaire 2013-2014

## **Remerciements**

Je remercie chaleureusement Mme Isabelle DESPRÉS, qui a dirigé ce travail, pour sa confiance, son soutien et ses encouragements. Ma reconnaissance va également à M. Rambert NICOLAS et Mme Viktoriia LEUSIÈRE, deux interlocuteurs philosophiques précieux dont les efforts pour faire connaître la philosophie russe en France méritent d'être salués. Que mes proches soient également remerciés ici pour l'attention bienveillante qu'ils prêtent à mes recherches parfois ésotériques depuis de longues années.

Cette traduction est un hommage à celui qui l'a inspirée, Grigori Pomerantz, décédé l'année dernière, dont la pensée fut, tout au long de ce travail, une source de joie profonde et d'admiration sincère.

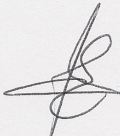


### DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : ..... *Guillet* .....

PRENOM : ..... *Emma* .....

DATE : ..... *15/09/2014* ..... SIGNATURE : 



# Table des matières

Remerciements.....	<a href="#">2</a>
Table des matières.....	<a href="#">7</a>
Présentation.....	<a href="#">8</a>
1. Grigori Pomerantz (1918-2013).....	<a href="#">9</a>
2. Traduire Pomerantz.....	<a href="#">11</a>
Celostnost' et Ličnost'.....	<a href="#">12</a>
Soznanie et Prosvetlenie.....	<a href="#">13</a>
Kak by et Ne pro to.....	<a href="#">13</a>
La question des Zapiski.....	<a href="#">14</a>
3. Vu du sous-sol.....	<a href="#">17</a>
Le souterrain de Nietzsche.....	<a href="#">17</a>
La pierre angulaire de Rozanov.....	<a href="#">18</a>
La foi absurde de Chestov.....	<a href="#">19</a>
4. Les abîmes de la raison.....	<a href="#">21</a>
5. « Une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part... ».....	<a href="#">23</a>
Traduction.....	<a href="#">25</a>
Bibliographie.....	<a href="#">152</a>
Table des annexes.....	<a href="#">154</a>
Table des illustrations (dans le texte).....	<a href="#">158</a>
Glossaire.....	<a href="#">159</a>



# résentation

## 1. Grigori Pomerantz (1918-2013)<sup>1</sup>

Né le 13 mars 1918 à Vilnius, Grigori Solomonovitch Pomerantz a consacré l'essentiel de sa vie à l'exercice d'une pensée libre, conciliatrice et vivifiante. Il a d'abord étudié la littérature russe à l'Institut d'art, de littérature et de philosophie de Moscou (IFLI), consacrant sa thèse de doctorat à l'œuvre de Dostoïevski. Jugée « anti-marxiste », sa thèse est détruite après son arrestation en 1949 pour « agitation anti-soviétique »<sup>2</sup>. Entre 1950 et 1953, il purge sa peine de réclusion au camp de Kargopol sur la Mer Blanche avant d'être amnistié (il sera réhabilité en 1958). Entre 1953 et 1956, il travaille comme instituteur dans la région de Krasnodar, puis comme bibliographe à la Bibliothèque des Sciences Sociales (FBON) de Moscou. Les premiers essais de Pomerantz (*Les abstractions vécues*) reviennent sur son expérience concentrationnaire. La révolution de 1956 en Hongrie et la persécution de Boris Pasternak éveillent chez Pomerantz le désir de s'opposer plus frontalement au régime soviétique. Entre 1959 et 1960 se forme autour de lui un groupe de réflexion philosophico-politique clandestin, sur lequel il portera rétrospectivement un jugement plutôt négatif.

L'année 1960 ouvre pour Pomerantz une période de liberté intellectuelle et créatrice en compagnie d'Alexandre Ginsburg, Natalia Gorbanevskaïa, Iouri Galanskov et Zinaïda Mirkina, qui deviendra son épouse. À partir de 1962, Pomerantz publie des articles scientifiques, principalement consacrés aux spiritualités indienne et chinoise, et participe à des conférences plus ou moins confidentielles. Ses essais paraissent clandestinement, en samizdat. « Le quadrillion » et « La personnalité historique sous son aspect moral » retiennent particulièrement l'attention. En 1968, Pomerantz figure parmi les

---

<sup>1</sup> Les indications biographiques ci-dessous sont adaptées de la biographie de Pomerantz disponible en russe sur son site officiel (pomeranz.ru)

<sup>2</sup> Pomerantz est condamné à cinq années de camp en vertu de l'article 58-10 du Code Pénal pour « propagande et agitation incitant à renverser le pouvoir soviétique, à lui porter préjudice ou à l'affaiblir... ». D'après Jacques Rossi, l'alinéa 10 (« bavardage ») est considéré comme le plus « inoffensif » de l'article 58. (Cf. ROSSI Jacques, *Le manuel du Goulag*, Paris, le cherche midi éditeur, 1997, p.17)

signataires de la « Lettre des 224 » en soutien à Ginsburg et Galanskov, inquiétés par le KGB pour « agitation anti-soviétique et propagande ». Il se voit refuser (à nouveau, bien que sur un autre thème) le droit de soutenir sa thèse de doctorat à l'Institut des pays de l'Asie.

En 1972, les travaux de Pomerantz sont publiés en volume à Munich. En 1976, ses articles scientifiques cessent d'être publiés en URSS. Ses textes connus grâce au samizdat reparaissent à l'étranger dans des revues comme *Le Continent* (Kontinent) ou *Syntaxis* (Sintaksis). Pomerantz défend les valeurs de la liberté personnelle, la démocratie européenne, et lutte contre les tendances conservatrices et nationalistes existant au sein de la dissidence. Ses prises de position font de lui un adversaire d'Alexandre Soljénitsyne et un proche du mouvement de la défense des droits. Encore une fois, Pomerantz suscite la suspicion des services du KGB. À la fin de l'année 1984, il est mis en garde suite à ses publications à l'étranger. Le 15 mai 1985, il est perquisitionné, ses archives lui sont confisquées. Au même moment, *Les rêves de la terre* sont publiés à Paris.

À la faveur de la péréstroïka, un grand nombre de ses œuvres paraissent dans des revues russes ou en volume, dont *Ouverture à l'abîme. Rencontres avec Dostoïevski, Leçons sur la philosophie de l'histoire* et *Images de l'éternel* (coécrit avec Zinaïda Mirkina). Pomerantz a de nouveau le droit d'enseigner et de participer à des conférences dans le cadre institutionnel. Revenant sur son parcours intellectuel, Pomerantz dit avoir commencé sa carrière en interprétant Dostoïevski à travers Marx, pour finalement interpréter Marx à travers Dostoïevski. À bien des égards, Dostoïevski, auquel est consacré l'article qu'on va lire, a joué un rôle décisif dans son émancipation de la tutelle des idéologies et dans l'élaboration d'une pensée centrée sur la dignité de la personne et le trésor qu'elle recèle. Pomerantz a retracé l'essentiel de sa vie dans ses *Carnets d'un vilain petit canard*. Il est mort le 16 février 2013, à la veille de ses 95 ans. Il repose au cimetière Danilovski à Moscou.

## 2. Traduire Pomerantz

Grigori Pomerantz est un penseur qui impressionne d'abord par son extraordinaire érudition, embrassant des millénaires de culture spirituelle. Aussi verra-t-on graviter autour de Dostoïevski, non seulement les grands noms de la pensée russe mais aussi des exégètes de la Bible, des mystiques chrétiens, des sages indiens, des maîtres du Zen, des philosophes classiques, des logiciens, des hommes de science etc. La première ambition de cette traduction a donc été de reconstituer le son de voix de chacun d'eux au sein de cette grande symphonie, de se hisser au point de vue de Pomerantz en saisissant à la fois pourquoi et comment il convoquait ces diverses figures tutélaires. L'appareil de notes accompagnant la traduction, sans prétendre à l'exhaustivité, s'efforce de rétablir le cadre au sein duquel ces allusions, parfois exotiques pour le lecteur français, prennent sens et se lient les unes aux autres. Lourdeur qui contrevient quelque peu au « pied léger » avec lequel Pomerantz traverse à chaque phrase son « quadrillion » de sagesse, mais qui nous a semblé intellectuellement utile.

La seconde ambition de cette traduction a été de rendre justice au style allusif, quasi-aphoristique de Pomerantz, en conservant à ses phrases leur vive allure, leurs images fulgurantes, leur ton de confiance. « Raison euclidienne et non-euclidienne dans l'œuvre de Dostoïevski » fait partie d'un recueil au sous-titre éloquent à cet égard : *Rencontres avec Dostoïevski*. C'est bien de rencontres qu'il s'agit, rencontres plus ou moins abouties, différées, dont le quiproquo n'est pas absent... Pomerantz fait ici la somme de trente ans de correspondance assidue avec l'auteur des *Frères Karamazov*. La traduction s'efforce de respecter les passages parfois abrupts entre intimité du dialogue et ambitions théoriques, entre les fleurs fraîches de l'intuition et les arcades ciselées du palais de cristal.

Une des grandes difficultés de la traduction a été de trouver le « mot juste » pour donner corps aux principaux concepts de Pomerantz, riches,

complexes et s'éclairant davantage par leur relation mutuelle que par de strictes définitions.

### **Celostnost' et Ličnost'**

L'articulation de « *celostnost'* » (unité, cohésion, homogénéité, intégrité, Un, tout, totalité cohérente etc.) et « *ličnost'* » (personne, personnalité) constitue le pivot et l'enjeu principal de l'article de Pomerantz. Proche de la notion d'unité (*edinstvo*), la « *celostnost'* » signifie à la fois le fait de former un tout cohérent, homogène, indivisible et ce tout lui-même (qu'il s'agisse de l'univers ou de l'homme). De même, la « *ličnost'* » désigne à la fois le principe d'inviduation, la possibilité pour chaque homme d'être une singularité incarnée (une hypostase à l'image de Dieu, ou, pour les personnages de Dostoïevski, de leur auteur) et cette instance en acte.

Or, la personne (*ličnost'*) s'actualise justement dans sa participation au tout (*celoe*), dans son « être-un-tout » (*celostnost'*). Et cette participation ne se fait pas en se refermant sur « être-soi », son *ego*, mais en adhérant à l'image (*obraz*) de ce tout, la miniature du monde que chaque personne porte en elle et qui lui garantit sa cohésion, sa personnalité (*ličnost'*). Ainsi, la personne (contrairement à l'individu) n'a de sens qu'en tant qu'elle reflète la cohésion du tout et le tout – qu'en tant qu'il est reflété dans la personne qui, fidèle au modèle de l'incarnation christique, n'est vraiment elle-même qu'en se reconnaissant dans tout ce qui lui est autre (son prochain, Dieu, l'univers). La personnalité accomplit ainsi la personne comme (et par le fait qu'en elle) la totalité accomplit le tout de l'être.

Aussi, une fois ces précisions faites, on ne s'étonnera pas de voir alterner les traductions (tout/totalité) selon qu'est visé la cohésion du tout ou ce tout lui-même, et (personne/personnalité) selon qu'est visée cette possibilité qu'est la personne ou la réalisation qu'en est la personnalité. À cette notable exception près que le Christ, *ličnost'* « par excellence », a trop

longtemps été désigné par « personne » pour qu'on parle de lui comme d'une personnalité.

### ***Soznanie et Prosvetlenie***

La dialectique que nous venons d'évoquer en implique une autre, celle du *prosvetlenie* (traduit presque partout par (état d')illumination) et du *soznanie* (traduit partout par conscience). L'état de *prosvetlenie* constitue la sortie d'une conception divisée et morcelée du réel (engendrée par la pensée discursive, « euclidienne ») pour accéder à la conscience (*soznanie*) de son « être-tout » (*celostnost'*).

Le russe possède deux termes pour désigner ce que le français appelle conscience : *sovest'* (la « bonne » et la « mauvaise conscience », le sentiment moral attaché à nos actes) et *soznanie* (la conscience du réel, son appréhension par l'esprit). C'est de la seconde conscience, *soznanie*, qu'il est question ici. Pomerantz la présente comme possédant des strates, des profondeurs, des niveaux. La conscience euclidienne est ce niveau où la compréhension est entravée par l'atomisation que ne peut s'empêcher d'introduire la raison discursive, ce broyeur universel, dans l'être. La conscience en état d'illumination est ce niveau supérieur où toutes les contradictions sont levées.

Or, cette illumination ne provient pas d'un « en-haut », mais du centre-même de la conscience, des profondeurs solaires de la personne. Comme dans le Zen, l'homme chez Pomerantz, l'homme parvenu à l'illumination, à l'harmonieuse participation au tout, est à concevoir comme un « seau percé », à travers lequel la lumière passe par le haut et par le bas, intégrant sa conscience personnelle à la conscience supérieure du tout.

### ***Kak by et Ne pro to***

Un autre couple quasi-conceptuel difficile à traduire et central dans l'article de Pomerantz c'est l'apophatique « *Ne pro to* » (« pas de ça ») et l'indécis « *Kak by* » (« pour ainsi dire »).

« *Ne pro to govorit'* », parler « à côté », pas de ce qu'il faut, littéralement « pas de ça », comme le prince Mychkine le reproche aux athées qui ne savent pas ce qu'ils nient, c'est au fond le lot, explique Pomerantz, de quiconque entreprend de parler de Dieu, car l'homme ne peut rien affirmer sans erreur « au sujet » de son créateur. Enfermé dans les antinomies de sa conscience euclidienne, enfermé dans son langage, l'homme qui veut dire sa foi doit recourir au langage du « *kak by* », qu'il faut entendre au sens d'un maladroit « comme pour ainsi dire », pas complètement « comme si » car une foi – torturante, inaboutie, sans écho – est bel et bien là, mais « pour ainsi dire » car le besoin de dire, de professer sa foi est lui aussi présent, malgré tout, bien que « ce-qui-peut-être-dit » soit incommensurablement inadéquat à ce « to » du « ne pro to », à cette langue secrète du cœur qui unit le fidèle à son Dieu, et bien que le Christ (comme les maîtres Zen) oppose à cette profession de foi un silence obstiné.

### **La question des *Zapiski***

Enfin, s'est posée la question du *podpol'e*, le fameux sous-sol ?, souterrain ?, trou de souris ? d'où proviennent les *Zapiski iz podpol'ja* (rédigés par Dostoïevski en 1864) auxquels Pomerantz consacre une bonne partie de son article. En effet, cette œuvre capitale « à plus d'un titre » a connu de multiples traductions en français : *La voix souterraine* (B. de Schloezer), *Souvenirs d'un trou de souris* (V. Nabokov), *Notes d'un souterrain* (M.-F. Kempf), *Les Carnets du sous-sol* (A. Markowicz) etc. etc.

L'absence de traduction consacrée de cette œuvre tient d'abord à la richesse sans équivalent du terme *podpol'e*. Le *podpol'e* suggère, en effet, un lieu retranché, à l'abri de la lumière et des regards, propice à la confidence et pouvant être associé à une forme de clandestinité (le « sous-sol » d'où écrit le narrateur, qui, par sa connotation politique, serait comme un pied de nez aux réunions clandestines du cercle de Pétrachevski). Mais, plus fondamentalement, le *podpol'e* est, pour Dostoïevski, une dimension de la conscience, une sorte de double-fond

donnant accès aux arrière-pensées, aux motivations secrètes et inavouables du sujet. C'est sur cette dimension qu'entend insister l'idée de « souterrain », repris dans les traductions de Nietzsche (cf.infra), pour autant qu'on la dégage de ses connotations spéléologiques.

Mais la difficulté ne s'arrête pas là. La traduction du titre pose également problème en raison du statut à donner au terme *zapiski* (en relation, évidemment, avec le terme choisi pour traduire *podpol'e*). La traduction de *zapiski* par « notes » rend bien le ton emporté, très oral, presque improvisé parfois, du texte, mais néglige son caractère érudit et, surtout, sa part d'« autofiction » (le narrateur prenant plaisir à faire entrer sa vie dans la grande tradition littéraire). Le terme évasif de « carnets » (au sens de trace écrite) conserve au texte son aspect composite, ce que ne permet pas le terme « souvenirs », très ancré dans le passé, et qui néglige la part polémique, pamphlétaire, écrite « sur le vif », du texte. Néanmoins toutes ces traductions de *zapiski* ne fonctionnent bien qu'en admettant que le *podpol'e* est un lieu, d'où sont rédigés les *zapiski*, ce qui contredit le second sens de *podpol'e* comme espace mental, dimension de la conscience. C'est cette difficulté que contourne B. de Schloezer en (sur)traduisant *zapiski* par « voix », terme qui maintient fermement le *podpol'e* dans le domaine de la psyché, mais tend à annuler sa part écrite, littéraire.

Que faire ? Comment sortir de cette contradiction ?

Pour toutes les références directes au texte de Dostoïevski, nous citons la traduction de Boris de Schloezer rééditée aux Éditions Gallimard-Folio en 1995 sous le titre *Les Carnets du sous-sol*. Quand Pomerantz fait référence au *podpol'e* en tant que concept, il est également systématiquement traduit par « sous-sol ». Au-delà de l'harmonie nécessaire entre le titre et l'objet de l'œuvre, nous avons maintenu le terme de « sous-sol » pour deux raisons. D'une part, le « sous-sol » a l'avantage, nous semble-t-il, d'être moins concret, moins matériellement connoté que le « souterrain » qui suggère spontanément un conduit obscur et terrifiant, qu'on doit traverser à quatre pattes dans la terre pour échapper à quelque prison ou autre



danger pour sa vie. Or, du point de vue de Pomerantz, le *podpol'e* n'est pas du tout un conduit : en lui-même il ne mène à rien, c'est un seuil, un point de passage entre une réalité et une autre. D'autre part, et plus encore, le *podpol'e* n'est pas terrifiant pour Pomerantz et il n'est pas en contact avec le silence obscur de la terre. Dans le *podpol'e*, on est encore chez soi, juste sous le parquet de la conscience. C'est un espace de liberté mentale absolue, où la raison prend tous les risques pour elle-même, mais dont il faut sortir *par une autre voie* pour accéder à l'illumination. Et cette voie impose de rompre avec les lois de la physique aussi bien qu'avec celle de la logique. Cesser de ramper à quatre pattes pour entreprendre cette inconcevable marche d'un « quadrillion » de kilomètres dont parle Ivan Karamazov.

Quant au terme de *Carnets*, outre que, contrairement à Notes, Mémoires, Souvenirs, ou, pis encore, Voix – il a le mérite de pouvoir être employé seul sans ambiguïté comme le fait souvent Pomerantz pour se référer à l'œuvre, on peut aussi plus facilement lui accorder le bénéfice du doute sur son statut : qui en est l'auteur ? Quel genre d'écrit est-ce là ? Et surtout, qui parle ici ? En exagérant beaucoup, on pourrait presque traduire cette cacophonie de voix enchevêtrées (l'auteur, le narrateur, ses références, ses ennemis, son « surmoi », les personnages qu'il côtoie, ses désirs, sa conscience malade etc.) par « Bruits de sous-sol (enregistrés par un voisin) » ou, plus simplement, « Échos du sous-sol »... Toujours est-il qu'on s'y référera ici sous le terme de *Carnets*.

### 3. Vu du sous-sol

Comme on l'a fait observer, Pomerantz consacre de nombreuses pages au Sous-sol dans cet article. La question qui le préoccupe peut se formuler en ces termes : Comment s'est opéré le passage entre le sous-sol et la vision cathartique, le mouvement ascendant vers la lumière, des romans qui succèdent aux *Carnets* ? L'hypothèse que fait Pomerantz est que le Sous-sol a permis à Dostoïevski de formuler des paradoxes, des énigmes logiquement insolubles (ce que le Zen appelle des kô-ans) dont l'œuvre postérieure aux *Carnets* est une amorce de résolution.

À ce titre, Pomerantz « relativise » l'importance du Sous-sol dans l'œuvre de Dostoïevski : fondamental, certes, pour la suite, mais pas indépassable, bien au contraire. Raison pour laquelle Pomerantz s'oppose à ceux qu'ils considèrent comme des admirateurs trop fervents du Sous-sol et dont la vision de Dostoïevski lui paraît tronquée, insuffisante et, en quelque manière, avortée : Friedrich Nietzsche, Vassili Rozanov et Léon Chestov.

#### **Le souterrain de Nietzsche**

Nietzsche a découvert Dostoïevski en 1887, reconnaissant en lui un psychologue des profondeurs de la même trempe que la sienne. Cette parenté rétrospective se signale notamment dans la préface d'*Aurore* (1881, Préface de 1886) :

« Dans ce livre on trouvera au travail un être « souterrain » qui perce, creuse et mine. On verra, en admettant que l'on ait des yeux pour un tel travail des profondeurs –, comme il s'avance lentement, avec circonspection et une douce inflexibilité, sans que l'on devine trop la misère qu'appelle avec elle toute longue privation d'air et de lumière ; on pourrait presque le croire heureux de son travail obscur. Ne semble-t-il

pas que quelque foi le conduise, que quelque consolation le dédommage ? Qu'il veuille peut-être demeurer longtemps dans les ténèbres qui lui sont propres, avoir quelque chose d'incompréhensible, de caché, d'énigmatique, parce qu'il sait ce qu'il aura en retour : son matin à lui, sa propre rédemption, sa propre aurore ?<sup>3</sup> »

Nietzsche est cependant plus nuancé au sujet du « souterrain » que ne le suggère Pomerantz, aussi bien avant de connaître Dostoïevski qu'après. Dès 1886, Nietzsche éprouve les limites étroites de la pensée souterraine :

« [...] je vais vous dire ce que j'ai cherché là en bas, je vais vous le dire dans cet avant-propos tardif qui aurait facilement pu devenir un dernier adieu, une oraison funèbre : car je suis revenu et – je m'en suis tiré. » (p.967) « il y a les penseurs qui enfoncent leur tête dans la fange : ce qui ne devait être signe ni de profondeur ni de pensée exhaustive ! Ce sont nos chers penseurs des souterrains. » (p.1163)

On ne peut que souscrire, en revanche, à l'idée de Pomerantz selon laquelle Nietzsche a manqué, en Dostoïevski, la possibilité d'une renaissance de son « Dieu mort » (mort dans l'esprit euclidien) au cœur de l'homme de foi, Nietzsche ayant, comme Kirillov dans les *Démons*, remplacé le Dieu-homme (Bogočelovek) du christianisme par ce vulgaire homme-dieu (čelovekobog) qu'est le dionysiaque « surhumain » (encore « humain trop humain » aux yeux de Pomerantz) Zarathoustra.

### **La pierre angulaire de Rozanov**

Selon Pomerantz, Vassili Rozanov a lui aussi manqué la sortie du sous-sol en négligeant l'abîme, l'ascension à accomplir entre le sous-sol et le reste de l'œuvre de Dostoïevski, résolvant d'avance toutes ses contradictions. En effet, dans son interprétation de la *Légende du Grand*

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 967.

*inquisiteur*, Rozanov soutient que Dostoïevski découvre, à travers les *Carnets*, le caractère foncièrement « irrationnel » de l'homme et la nécessité pour lui d'exercer sa volonté à travers l'« acte de création » caché en lui. À ce titre, les *Carnets* seraient la première « pierre angulaire » de la pensée de Dostoïevski et préfigureraient la « Légende du Grand inquisiteur », à ceci près que la volonté créatrice de l'homme ne s'y opposerait plus aux édifices de la raison, mais aux édifices de la religion. Or, pour Pomerantz, le Sous-sol ne préfigure pas, n'engendre rien, c'est un espace dans lequel se déploie un esprit stérile, incapable de créer quoi que ce soit. C'est un seuil à franchir, en aucune manière un « acte » fondateur.

### **La foi absurde de Chestov**

Enfin, Pomerantz s'en prend ici à Léon Chestov et à sa *Philosophie de la tragédie*. Pour le Chestov de la première période, en effet, le sous-sol n'est pas seulement un passage, mais un inoubliable moment de vérité tragique, recouvert ensuite par une prédication messianique outrancière et insincère. Le Dostoïevski de Chestov, ce n'est ni Aliocha, ni Zossime, ni le prince Mychkine, personnages mous et sans relief, mais les esprits forts, les rebelles inquiets comme Raskolnikov ou Ivan Karamazov. Selon Chestov, Dostoïevski ne savait bien décrire que cette foi inquiète et ignorait tout du salut des convertis dont il n'a brossé qu'une pâle esquisse. Aussi, Chestov interprète-t-il le « quadrillion » qui, pour Pomerantz mène au paradis, comme le symbole de la « soif de vie » qui traverse l'œuvre de Dostoïevski et de l'« égoïsme » de l'homme de la tragédie :

« Ces quadrillions de kilomètres, cette marche absurde qui dure des milliards d'années rien que pour deux secondes de joie paradisiaque, inexprimable en langage humain, c'est la manifestation de cette soif de vie dont il était question précédemment. Ivan Karamazov, de même que son père, est profondément égoïste. Non seulement il ne peut, mais il ne

veut même pas essayer de se dissoudre dans quelque idée supérieure et de l'identifier au « premier principe », à la nature, etc., ainsi que le recommandent les philosophes.<sup>4</sup> »

Pomerantz, réduisant artificiellement la pensée de Chestov à une fascination « pour le mal de dents », tend néanmoins à dépasser ce qui pour lui reste à l'état d'antinomie de la raison, à dépasser l'absurde de la vie comme de la foi (le « *credo quia absurdum* » de Tertullien auquel Chestov refuse de renoncer) pour aller vers une forme de rationalité supérieure. C'est ce qui explique le titre de son article : « Raison euclidienne et non-euclidienne... »

---

<sup>4</sup> CHESTOV, Léon, *La philosophie de la tragédie*, Paris, Le Bruit du Temps, 2012, p.167.

#### 4. Les abîmes de la raison

L'idée à laquelle Pomerantz essaie de faire droit ici et qui, philosophiquement, change tout, c'est celle de la *relativité*. En s'appuyant sur Einstein, qui reconnaissait en Dostoïevski un éducateur, Pomerantz cherche à rendre à l'esprit ses lettres de noblesse, au-delà des criminelles lois de nature dont la raison abuse pour soumettre les hommes à sa barbarie. Car la raison peut non seulement comprendre son incapacité à comprendre Dieu, mais elle peut aussi comprendre son incapacité à comprendre l'univers tant qu'elle reste enfermée dans ses coordonnées cartésiennes simplificatrices qui avortent le réel et parlent « à côté », comme le confesse Ivan Karamazov :

« si Dieu existe, et si, réellement, Il a créé la terre, alors, comme nous le savons parfaitement, Il l'a créée selon la géométrie euclidienne, et l'esprit humain ne peut avoir l'idée que de trois dimensions de l'espace. Or il se trouve encore, même aujourd'hui, des géomètres et des philosophes, et même parmi les plus remarquables, qui doutent que l'univers tout entier, ou, d'une façon plus vaste, que tout ce qui existe ne soit créé que selon la géométrie euclidienne, et qui osent même rêver que les deux lignes parallèles qui, selon Euclide, ne pourront pour rien au monde se rejoindre sur terre, dans l'infini peut-être bien, quelque part, elles se retrouveront. [...] si je ne suis même pas en état de comprendre ça, alors comment pourrais-je être en état de comprendre Dieu ? Je reconnais humblement que je n'ai pas la moindre capacité de résoudre ces questions-là, mon esprit est euclidien, terrien, et donc, comment veux-tu que nous décidions de ce qui n'est pas de ce monde ?<sup>5</sup> »

La voie ouverte par la théorie de la relativité d'Einstein (mise en résonance avec les théologies bouddhiste et chrétienne), c'est celle d'une raison moins sûre d'elle-même, moins avide d'absolu, capable de sentir que la relativité est sa loi (plutôt que de supposer que l'univers ne peut être que conforme à ses lois). Autrement dit, qu'elle participe de cette *celostnost'*

---

<sup>5</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, Deuxième partie, Livre cinquième, III, Arles, Actes Sud, 2002, Vol.1, p.424.

évoquée précédemment, dont elle possède une image intérieure, relative certes, mais néanmoins valable. Se reconnaissant relative, modestement, la raison euclidienne peut passer la main et livrer passage à l'illumination, regarder sans peur (dans cet état d'« ouverture à l'abîme » qui a donné son titre au recueil d'articles de Pomerantz) les énigmes qu'elle ne peut pas comprendre (Comment deux lignes parallèles peuvent-elles se rejoindre ? Comment aimer mon prochain, ce barbare, cet ennemi, cette entrave à mon propre bonheur ? Comment puis-je devenir l'image du Christ en moi ?, etc.). Car ce que la raison ne peut pas comprendre, elle n'est pas obligée de le bannir en le déclarant irrationnel ou illogique, elle peut garder le silence à son sujet ou en parler « par image » (c'est la leçon de Wittgenstein : le langage, logique par essence, ne peut pas énoncer l'illogique). Ainsi, réintégrée à l'image du tout, la raison cesse d'être ce broyeur universel de l'être pour devenir un lieu où peuvent s'imprimer des visions de l'être dont seule l'imagination (le devenir-image de l'homme) est capable.

## 5. « Une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part... »

On pourrait représenter schématiquement l'intuition de Pomerantz comme un signe  $\infty$  à la verticale, la raison euclidienne se situant dans l'étranglement des deux cercles. Le cercle supérieur (un cercle en pointillé, un « cercle ouvert ») représenterait l'illumination. Le cercle inférieur (un cercle fermé) – le Sous-sol. Les énigmes de l'existence, ses kô-ans, seraient les mêmes dans les deux cercles, mais perçus relativement, comme des antinomies insolubles dans le sous-sol, et comme déjà-résolus au sein d'un tout harmonieux dans l'illumination.

La raison s'entendrait, au trois niveaux de ce schéma :

- comme une ratiocination absurde (le sous-sol)
- comme une machine à diviser le réel (la raison euclidienne)
- comme l'ouverture silencieuse au mystère de l'être (l'illumination)

Pour parfaire ce schéma, il faudrait garder à l'esprit le mot de Nicolas de Cues :

« Le monde (Dieu) est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part.<sup>6</sup> »

Les deux cercles du signe  $\infty$  s'embrassant finalement dans l'état d'illumination pour ne former qu'un seul cercle (ouvert).

Voilà, ce que, d'après Pomerantz, Dostoïevski aurait pressenti ou retrouvé, l'harmonie vers laquelle il aurait tendu toutes ses forces. C'est en tous cas ce que ce « chercheur de trésors cachés<sup>7</sup> » qu'était aussi Pomerantz a trouvé chez lui.

---

<sup>6</sup> Cf.infra p.79.

<sup>7</sup> L'expression (initialement péjorative, nécrophilique) est de Mikhaïlovski (Cf.infra p.46) au sujet de Dostoïevski, reprise par Chestov au sujet de Tchekhov dans « La création ex nihilo », *Les Commencements et les fins*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p.21). Trésor doit, au contraire, s'entendre ici au sens d'héritage, de source qui, semblant tarie, s'épanche en silence dans l'âme à travers les âges.



**VISIONS DU MONDE**

**OPÉRATIONS DE LA  
RAISON**



**SATORI**

Tout harmonieux

Silence

Ensemble de faits soumis  
lois

**RAISON EUCLIDIENNE**

Distinction, division,  
discours...

Chaos d'antinomies  
absurdes

Ratiocination



**SOUS-SOL**

# **T**raduction

# Эвклидовский и неэвклидовский разум в творчестве Достоевского

Более 30 лет тому назад я прочел одно небольшое произведение Достоевского и почувствовал, что не могу отложить его в сторону. Это были «Записки из подполья».

То, что я написал о них, было сожжено. Но сейчас случай вернул меня к первому опыту. Обрывки старых мыслей всплывают вместе с новыми, и выходит что-то такое, что раньше я бы не написал. Я возвращаюсь к своей старой теме кружным путем, через довольно долгие занятия Востоком, и то, что я давно пытался осознать в Достоевском, выступает сейчас для меня в каком-то новом свете.

Возможность объяснить Россию через Восток и Восток через Россию мелькнула мне впервые еще в 30-е годы, при первом беглом знакомстве с историей японской литературы\*\*. Сейчас я хотел бы продолжить свои восточно-западные рассуждения, двигаясь кругами, сперва вокруг «Записок из подполья», а потом вокруг одного парадоксального высказывания Достоевского, вокруг его *credo*.

«Записки из подполья», как вы помните, были враждебно встречены прогрессивной критикой.

# Raison euclidienne et non-euclidienne dans l'œuvre de Dostoïevski<sup>8</sup>

Il y a plus de trente ans maintenant, j'ai lu un petit ouvrage de Dostoïevski et j'ai senti que je ne pouvais pas le mettre de côté. Il s'agissait des *Carnets du sous-sol*<sup>9</sup>.

Ce que j'ai écrit au sujet des *Carnets* à l'époque a été brûlé<sup>10</sup>. Mais le hasard me ramène aujourd'hui à cette première tentative. Des fragments de mes anciennes pensées se mêlent aux nouvelles et il en ressort quelque chose que je n'aurais pas pu écrire auparavant. Je reviens à mon vieux sujet de prédilection par un chemin détourné, à travers d'assez longues recherches consacrées à l'Orient, et ce que j'ai longtemps essayé de comprendre chez Dostoïevski m'apparaît aujourd'hui sous un jour nouveau.

La possibilité d'expliquer la Russie à travers l'Orient et l'Orient à travers la Russie m'est apparue dès les années 1930, alors que je commençais à peine à découvrir l'histoire de la littérature japonaise<sup>A11</sup>. À présent, j'aimerais poursuivre mes réflexions oriento-occidentales en procédant par cercles, d'abord autour des *Carnets du sous-sol*, puis autour d'une formule paradoxale de Dostoïevski, autour de son *credo*.

*Les Carnets du sous-sol* furent, on s'en souvient, mal accueillis par la critique progressiste.

---

<sup>8</sup> L'article de Pomerantz, daté de 1971, fait partie du recueil intitulé *Ouverture à l'abîme. Rencontres avec Dostoïevski* (Otkrytost' bezdne. Vstreči s Dostoevskim) paru en 1990 à Moscou aux Éditions Sovietskij pisatel'.

<sup>9</sup> *Zapiski iz podpol'ja* (1864). Cf. supra. Nous citons le texte de Dostoïevski dans la traduction de B. de Schloezer rééditée aux Éditions Gallimard-Folio en 1995 sous le titre *Les Carnets du sous-sol*.

<sup>10</sup> Pomerantz fait allusion à ses travaux de recherche sur Dostoïevski, considérés comme anti-marxistes et brûlés après son arrestation en 1949, alors qu'il se préparait à soutenir sa thèse.

<sup>A</sup> N.D.A. : Voir page 24.

<sup>11</sup> Pomerantz compare dans le passage évoquée la Russie de la seconde moitié du XIXe siècle avec le Japon de l'ère Meiji (1868-1912), deux époques de bouleversements politiques et de contacts culturels plus ou moins heureux avec l'Occident pour les deux pays.

Однако бросается в глаза, что до «Записок» Достоевский писал вещи хотя порой и значительные, но не выходявшие за национальные рамки. А после «Записок» он как-то мгновенно стал классиком мировой литературы. Каждый его роман, написанный после 1864 года, – шедевр.

Проще всего объяснить это случайностью. Но, во-первых, идеи, высказанные в «Подполье» (первой, философской части «Записок»), повторяются во всех романах. Интонация часто другая, чем у подпольного человека, но мысль та же самая. Примеров можно привести много\*\*.

Во-вторых, мысли подпольного человека были подхвачены десятками философов. Есть даже хрестоматия, выпущенная Вальтером Кауфманом в Нью-Йорке: «Экзистенциализм. От Достоевского до Сартра»\*\*. Она начинается с «Подполья». Было бы странным, если этот текст, такой важный для развития мировой философской мысли, оказался б не очень важным для своего автора. Можно предположить (и я попытаюсь доказать это), что Достоевский понимал парадоксы «Подполья» иначе, чем многие его поклонники (русские, начиная с Василия Розанова и Льва Шестова, и западные), – понимал иначе и глубже. Но мимо «Подполья» к Достоевскому нельзя подойти.

Néanmoins, il saute aux yeux que, jusqu'aux *Carnets*, Dostoïevski écrivait des choses, certes parfois importantes, mais ne dépassant jamais les frontières nationales. Or, après les *Carnets*, il devint du jour au lendemain un classique de la littérature à l'échelle du monde. Chacun de ses romans, après 1864, est un chef-d'œuvre.

Le plus simple est d'expliquer cela par le hasard. Mais, premièrement, les idées énoncées dans « Le sous-sol » (la première partie, philosophique, des *Carnets*) se retrouvent dans tous ses romans. L'intonation est souvent différente de celle de l'homme du sous-sol, mais la pensée est la même. On pourrait en donner de nombreux exemples<sup>B12</sup>.

Deuxièmement, les pensées de l'homme du sous-sol ont été reprises par des dizaines de philosophes. Il existe même une anthologie – publiée à New York par Walter Kaufmann sous le titre *L'Existentialisme. De Dostoïevski à Sartre*<sup>C</sup> – qui commence par « Le sous-sol ». Il serait bien étonnant que ce texte, qui fut d'une si grande importance dans le développement ultérieur de la pensée philosophique, ait semblé de peu d'importance à son auteur. On peut supposer (et j'essaierai de le démontrer) que Dostoïevski avait des paradoxes du « Sous-sol » une compréhension différente de celle de ses admirateurs (aussi bien russes, comme Vassili Rozanov<sup>13</sup> et Léon Chestov<sup>14</sup>, qu'occidentaux). Il en avait une compréhension différente et plus profonde. Toujours est-il qu'on ne peut pas accéder à Dostoïevski si l'on néglige le « Sous-sol ».

---

<sup>B</sup> N.D.A. : Dans *Crime et châtement*, les idées du « Sous-sol » sont exposées par Razoumikhine avec sa charmante bonhomie d'ivrogne.

<sup>12</sup> Razoumikhine, ancien camarade d'université de Raskolnikov, décrit comme une nature joviale, un homme débrouillard et un ami dévoué. Sa parenté intellectuelle avec l'homme du sous-sol apparaît notamment lors de sa conversation avec le juge d'instruction Porphiri Pétrovitch et Raskolnikov au sujet de la justification sociale du crime : Razoumikhine y dénonce les phalanstères socialistes avec la même fougue que l'homme du sous-sol – ses palais de cristal. Cf. DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement*, Troisième partie, V, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1996, Vol.1, p.438 sq.

<sup>C</sup> N.D.A. : Kaufmann W. (ed.) *Existentialism. From Dostoevsky to Sartre*. N.Y., 1957.

<sup>13</sup> Vassili ROZANOV (1856-1919) est un intellectuel russe, auteur de plusieurs études sur Dostoïevski, notamment *La Légende du Grand inquisiteur de Dostoïevski*, parue en 1906, dans laquelle il commente longuement les *Carnets du Sous-sol*. Cf. supra. Présentation.

<sup>14</sup> Léon CHESTOV (1866-1938) est un philosophe russe dont les premières œuvres consacrent de nombreuses pages à Dostoïevski. L'interprétation que Chestov donne du Sous-sol se trouve dans *La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche* (1903). Cf. supra. Présentation.

Существует привычка говорить, что такой-то художник велик, несмотря на его реакционное мировоззрение. Эта формула может быть справедлива (по крайней мере отчасти) в отношении к солистке балета: танцую, она не думает о политике. Но по отношению к писателю такое рассуждение вряд ли возможно. Писатель всегда несколько мыслитель. Его мировоззрение и его творчество могут не совпадать, но совершенно разорвать их нельзя. Если считать, что политическая реакция – это моральное зло, и согласиться с Белинским, что человек, весь отдавшийся злу, теряет свой ум и талант, – а мы так обыкновенно считаем, – то поворот к реакционным взглядам в мировоззрении Достоевского должен был вызвать творческий упадок (примерно так, как принято говорить о Гоголе *ad majorem progressus gloriam\*\**). Однако «Преступление и наказание» ни о каком упадке не свидетельствует.

В 30-е годы я был учеником М. А. Лифшица и придерживался его взглядов, несколько более сложных, чем общепринятые: Бальзак был великим обличителем буржуазного общества *благодаря* своим реакционным взглядам. Аристократические и католические симпатии освобождали его от *буржуазных иллюзий*, делали независимым от *буржуазной* идеологии.

Il existe une habitude consistant à dire qu'untel ou untel est un grand artiste, bien qu'il ait du monde une vision réactionnaire. Cette formule peut être juste (au moins en partie) si l'on parle d'une soliste de ballet. En dansant, elle ne pense pas à la politique. Mais pour un écrivain, il n'est guère possible de raisonner de cette manière. Un écrivain est toujours, dans une certaine mesure, un penseur. Sa vision du monde et son œuvre peuvent diverger, mais il est impossible de les dissocier entièrement. Si l'on considère que la réaction en politique est un mal, sur le plan moral, et qu'on pense comme Biéliniski qu'un homme qui succombe entièrement au mal y laissera son talent et son esprit<sup>15</sup> (c'est ce que nous pensons habituellement), alors le tour réactionnaire qu'a pris la vision du monde de Dostoïevski aurait dû entraîner un déclin de son art (comme il est convenu de le dire au sujet de Gogol *ad majorem progressus gloriam*<sup>D16</sup>). Or, *Crime et Châtiment* ne témoigne d'aucun déclin.

Dans les années 1930, j'étais l'élève de Mikhaïl Lifschitz et j'approuvais généralement ses vues, un peu plus complexes que ce qu'il était communément admis de penser. D'après lui, si Balzac fut un grand accusateur de la société bourgeoise, c'était précisément *grâce* à ses opinions réactionnaires. Ses sympathies catholiques et aristocratiques l'avaient délivré des *illusions bourgeoises*, lui avaient permis d'être indépendant de l'idéologie *bourgeoise*<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Vissarion BIÉLINSKI (1811-1848), qui marque les débuts de la critique russe et prône une esthétique réaliste en littérature, est notamment l'auteur d'un pamphlet incendiaire, lancé contre Gogol en 1847 suite à la parution de ses *Passages choisis de ma correspondance avec mes amis* (1846). Ayant apporté un soutien enthousiaste à l'auteur des *Âmes mortes* (1842), Biéliniski s'indigne de voir Gogol renier son œuvre et professer des idées qu'il juge rétrogrades (réforme spirituelle, obéissance à l'ordre établi, inutilité de l'instruction publique etc.) au point d'achever son pamphlet en lui déniait tout talent. Biéliniski ironise à plusieurs reprises sur l'état de santé de Gogol, ce dernier considérant que sa maladie (mentale, selon toute vraisemblance) l'a rendu plus lucide.

<sup>D</sup> N.D.A. : Pour la plus grande gloire du progrès (lat.). On ne sait, cependant, pas très bien quel rôle joua, dans les dernières années de sa vie, la psychose, qui peut survenir quelle que soit la vision du monde d'un auteur.

<sup>16</sup> Jeu de mots sur la formule du pape Grégoire le Grand (590-604), *Dialogues*, I, 2 : « *in majorem dei gloriam* » (« Pour la plus grande gloire de Dieu »).

<sup>17</sup> LIFSCHITZ, Mikhaïl, *La méthode poétique de Balzac. Esquisse philosophique et critique* (Hudožestvennyj metod Balzaka. Literaturno-filosofskie očerki), in. *Sobranie sočinenij v treh tomah*, Tome II, Moscou, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1986, p. 294 – 348. Lifschitz insiste lui-même sur le terme « illusions », rappelant que l'auteur des *Illusions perdues* (1837-43) a parfaitement exprimé dans cette formule l'esprit du temps.



Таким образом, ретроградная идеология, не получая никаких политических извинений, могла быть признана *теоретически* плодотворной (по крайней мере, в известных пределах, – как точка зрения, с которой что-то хорошо смотрится).

Вот модель, которую мне тогда показалось возможным приложить к делу. Надо было показать, как истина «Записок» (хотя и высказанная в «ретроградной» форме) оказалась толчком для развития художника, как она помогла ему сделать «шаг вперед в художественном развитии человечества». Я взялся за работу со страстью и написал, помимо доклада о «Записках», еще введение, разросшееся в особый доклад – о творчестве Достоевского в целом. Там было много разных идей, но на руководителя семинара Н. А. Глаголева и на кафедру русской литературы (возглавляемую тогда А. М. Еголиным) самое большое (и неприятное) впечатление произвела попытка добросовестно опровергнуть те взгляды на творчество Достоевского, которые я считал упрощенными и неправильными, в том числе взгляды Горького.

Мои аргументы были не хуже, чем доводы Фетюковича в защиту Мити Карамазова. Но в обоих случаях присяжные оставались глухи.

Ainsi, une idéologie rétrograde, sans être aucunement excusée sur le plan politique, pouvait être reconnue comme *théoriquement* féconde (au moins dans une certaine mesure, en tant que point de vue offrant une vue dégagée).

Tel était le schéma qui me semblait, à l'époque, pouvoir s'appliquer au cas de Dostoïevski. Il me fallait montrer comment la *vérité* des *Carnets* (bien qu'énoncée sous une forme « rétrograde »<sup>18</sup>) avait impulsé le développement de l'artiste, comment elle l'avait aidé à faire « un pas en avant dans le développement artistique de l'humanité<sup>19</sup> ». Je me mis au travail avec ardeur et écrivis, en plus de mon essai sur les *Carnets*, une introduction - qui s'étoffa au point de constituer un deuxième essai - portant sur l'ensemble de l'œuvre de Dostoïevski. Beaucoup d'idées différentes y étaient développées, mais ce qui fit la plus forte (et la plus désagréable) impression sur le directeur du séminaire, N.A. Glagoliev, et sur le département de littérature russe (dirigé à l'époque par A.M. Iégoline), c'est que je m'y efforçais, en toute bonne foi, de réfuter les opinions sur l'œuvre de Dostoïevski qui me paraissaient simplistes et erronées, entre autres celles de Gorki<sup>20</sup>.

Mes arguments n'étaient pas pires que ceux avancés par Félioukovitch pour la défense de Mitia Karamazov<sup>21</sup>. Mais dans un cas comme dans l'autre, les jurés restèrent sourds à ces arguments.

---

<sup>18</sup> Le caractère « rétrograde » des *Carnets* est à relier aux prises de positions anti-socialistes de Dostoïevski, qui dénonce l'illusion dans laquelle se fourvoient les utopistes en imaginant pour l'humanité un bonheur mathématiquement calculé.

<sup>19</sup> L'expression (à prendre au second degré) est de Lénine au sujet de Tolstoï. Elle a ensuite été reprise par de nombreux critiques soviétiques, dont Lifschitz. (LÉNINE, Vladimir, « Social-démocrate », n°18, 16 (29) novembre 1910 - in *Œuvres*, tome XVI, p. 340-345 - Éditions sociales/Éditions du Progrès - 1968)

<sup>20</sup> Dans ses lettres, comme dans ses cours de littérature dispensés à l'école du parti de Capri, Maxime Gorki (1868-1936) se montre invariablement hostile à l'égard de Dostoïevski, qu'il considère comme un auteur à l'esprit malade, improductif et « dépeignant toujours l'homme impuissant dans un chaos de forces obscures ». Sans parler des violentes critiques que Dostoïevski adresse au socialisme après son retour du bagne (où il fut détenu comme prisonnier politique pour avoir pris part aux activités contestataires, d'inspiration socialiste, du cercle de Pétrachevski), critiques auxquelles Gorki ne pouvait que s'opposer.

<sup>21</sup> Félioukovitch est l'avocat de Mitia Karamazov au procès du meurtre de son père. Cf. DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, Arles, Actes Sud, 2002, Vol.2, pp.703-748.

Их вердикт выразил Шамориков (один из участников заседания кафедры, в то время аспирант): «Если даже Горький ошибался, нам об этом не следует говорить». Я встал, набрал полные легкие воздуха и, громко хлопнув дверью, вышел.

Интеллектуальное потрясение, заставившее меня штурмовать ветряные мельницы, началось, как я уже говорил, с «Подполья». Это впечатление слилось с другими – от теории Раскольникова, от бунта Ивана Карамазова, от попыток Кириллова победить смерть и от сна, который Версиков рассказывает Подростку, – в один ком, который ворочался в моей груди и заставлял вскакивать в два часа ночи и записывать новые мысли «со страстью и почти со слезами».

C'est Chamorikov (un des participants de cette réunion du département ; il était doctorant à l'époque) qui prononça leur verdict : « Quand bien même Gorki se serait trompé, nous n'avons pas à en parler ». Je me levai, pris une profonde inspiration et sortis en claquant la porte.

L'ébranlement intellectuel qui me força à me battre contre des moulins à vent commença, comme je l'ai dit, avec le « Sous-sol ». L'impression qu'il fit sur moi se mêla à d'autres – provoquées par la théorie de Raskolnikov<sup>22</sup>, la rébellion d'Ivan Karamazov<sup>23</sup>, les tentatives de Kirillov pour vaincre la mort<sup>24</sup>, et le songe que Versilov raconte à l'Adolescent<sup>25</sup> – jusqu'à former une boule qui remuait dans ma poitrine et me forçait à sauter du lit à deux heures du matin pour noter mes pensées « passionnément et presque en larmes<sup>26</sup> ».

---

<sup>22</sup> Théorie selon laquelle les hommes « extraordinaires » (les génies scientifiques, politiques les prophètes) seraient justifiés, d'un point de vue historique, à enfreindre la loi pour que s'accomplisse leur « idée », leur « parole nouvelle », « au nom d'un avenir meilleur ». (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et Châtiment*, Troisième partie, V, *op.cit.*, Vol.1, pp.444-448)

<sup>23</sup> La rébellion d'Ivan Karamazov (Deuxième partie, livre cinquième, IV, *op.cit.*, pp. 426-445) comporte plusieurs points : son incapacité à comprendre comment il est possible d'aimer son prochain, son indignation face aux monstrueuses souffrances infligées aux enfants au nom de « la connaissance du bien et du mal », et, d'une manière générale, son refus d'admettre quelque souffrance que ce soit au nom du paradis : « cette harmonie suprême, je la refuse totalement. Elle ne vaut pas une seule des larmes de cet enfant qu'on vient de martyriser [...] Et on l'a estimée trop cher, cette harmonie, c'est au-dessus de nos moyens de payer un droit d'entrée pareil. Et donc, moi, mon billet d'entrée, je le retourne. » (pp.442-443)

<sup>24</sup> Kirillov entreprend de se suicider en signe de liberté. S'affranchissant de la peur de souffrir, il deviendra, selon lui, l'archétype de l'homme nouveau, de l'homme-dieu, parfaitement indifférent au fait de vivre ou de mourir. Son suicide « par conviction » tente de résoudre l'absurdité d'une vie sans Dieu, la mort volontaire assimilant le suicidé à Dieu.

<sup>25</sup> Songe provoqué par le tableau *Acis et Galatée* du Lorrain (Annexe 1), dans lequel Versilov s'imagine revenu aux premiers jours de l'humanité, à un âge d'or de paix et d'innocence, où l'amour fraternel était possible. Ce tableau a inspiré à Dostoïevski de nombreuses pages (dans la Confession de Stavroguine des *Démons*, dans un article du *Journal d'un écrivain* et dans le *Songe d'un homme ridicule*). Dans le songe de Versilov, ce mythique âge d'or sert de contrepoint à la vision crépusculaire d'une Europe dégénérante, rongée par des dissensions de tous ordres et incapable du « panhumanisme » russe, dont la mission sacrée doit être d'établir la concorde au sein de l'humanité. (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Adolescent* (trad. Pierre Pascal), Troisième partie, Chapitre VII, II, Paris, Gallimard, Folio, 1998, pp.506-507).

<sup>26</sup> Allusion au passage d'*Humiliés et Offensés* dans lequel le narrateur raconte la fièvre dans laquelle il écrivit son premier roman (par analogie, l'état dans lequel Dostoïevski écrivit *Les Pauvres gens*). Chestov y fait également référence dans *La philosophie de la tragédie*.

Что касается второй части «Записок», «По поводу мокрого снега», то я умом понимал ее важность как дополнения к «Подполью», но эстетически вторая часть меня скорее отталкивала. И не с *отвлеченной* эстетической точки зрения, а с точки зрения эстетики самого Достоевского – эстетики его романа. Чтение романа Достоевского – даже такого мрачного по колориту, как «Бесы», – всегда производило на меня впечатление катарсиса. Погружаясь вместе с Достоевским в тьму человеческих отношений, я привык ждать вспышки света. Нравственная тьма сгущается до черты – и вдруг свет. Какая-то искра в глазах полубезумного Кириллова. Или, лучше всего, – к Шатову приезжает жена. И неожиданный, после всех перипетий с «нашими», взрыв любви-сострадания. В этом основа впечатления, которое Достоевский на меня производит. И с этой точки зрения «По поводу мокрого снега» – недоразвиток, куколка, из которой так и не родилась бабочка.

30 лет тому назад я мог выразить свое чувство только в эстетических категориях. Сейчас мне хочется сказать и о духовной неполноте «Записок». Мне кажется, что роман Достоевского проделывает с читателем работу, сравнимую с практикой дзэн-буддизма. Дзэн-буддизм добивается своеобразного просветленного\* состояния, «пробуждения» (яп. «сатори») с помощью шока.

Quant à la seconde partie des *Carnets*, « À propos de neige mouillée », j'en comprenais l'intérêt intellectuellement, à titre de complément du « Sous-sol »<sup>27</sup>, mais, esthétiquement, elle me rebutait plus qu'autre chose. Non pas d'un point de vue esthétique *abstrait*, mais du point de vue de l'esthétique de Dostoïevski lui-même, de l'esthétique de ses romans. La lecture des romans de Dostoïevski, même d'un roman aussi sombre dans ses coloris que *Les Démons*, m'a toujours fait l'effet d'une catharsis. En m'enfonçant avec Dostoïevski dans les ténèbres des rapports humains, je me suis habitué à attendre une étincelle de lumière. Les ténèbres morales s'opacifient au maximum, et soudain la lumière paraît. Une étincelle dans le regard de Kirillov à moitié dément<sup>28</sup>. Ou, encore mieux, la femme de Chatov qui revient le voir<sup>29</sup>. Et l'explosion d'amour-compassion, inattendue après toutes les péripéties des « nôtres ». C'est en cela que réside l'effet qu'a sur moi Dostoïevski. Et de ce point de vue-là, « À propos de neige mouillée » est un avorton, une chrysalide n'ayant donné aucun papillon.

Il y a trente ans, je ne pouvais exprimer mon sentiment qu'à travers des catégories esthétiques. Aujourd'hui, j'aimerais aussi parler de l'insuffisance spirituelle des *Carnets*. Il me semble que les romans de Dostoïevski accomplissent sur le lecteur un travail comparable à la pratique du bouddhisme Zen. Le bouddhisme Zen cherche à atteindre un état d'illumination\* particulier, un « éveil » spirituel (appelé en japonais « *satori*\* »), au moyen du choc.

<sup>27</sup> Rappelons que Dostoïevski a écrit ses *Carnets* à la place d'une recension qu'il s'appropriait à rédiger pour l'*Époque* du roman *Que faire ?* et que cette deuxième partie est une sorte d'anamorphose monstrueuse d'un épisode du roman de Tchernychevski (Chap. XIV-XV) où Kirsanov convainc la prostituée Krioukova de quitter sa « mauvaise vie », rachète ses dettes auprès de sa maison close et lui trouve une place de couturière, puis de femme de chambre. Comme le souligne Pomerantz, cette deuxième partie est illustrative et s'achève sur une ultime critique de l'utopisme rationaliste de Tchernychevski : « Il nous est même pénible d'être des hommes [...] nous [...] rêvons de devenir des espèces d'êtres abstraits, universels. [...] Bientôt nous trouverons le moyen de naître directement de l'idée. » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Carnets du sous-sol*, *op.cit.*, pp.377-379)

<sup>28</sup> Cf. *Les Démons*, Première partie, chapitre III, VIII, *op.cit.*, p.199 quand Kirillov évoque l'absurdité du désir de vivre, alors que « la vie c'est la douleur, la vie c'est la peur et l'homme et malheureux. [...] Celui qui vaincra la douleur et la peur, il sera Dieu. Et l'autre Dieu n'existera plus. »

<sup>29</sup> Cf. *Les Démons*, Troisième partie, Chapitre V, *op.cit.*, pp. 187-240.

Методы шока применяются разные, но главным из них является интеллектуальный шок. Ученику дается явно неразрешимая задача, коан. Задача имеет ответ, и наставник его знает. Задача неразрешима, абсурдна с точки зрения «эвклидовского» разума. Но для какого-то высшего разума она разрешима. Ученик не обладает высшим разумом; он, собственно, и пришел в монастырь, чтобы узнать, что такое Путь. Но ему не дают никаких указаний и требуют, каждую неделю, каждый день требуют ответа на явно абсурдный вопрос («Вы висите над пропастью, зацепившись зубами за куст; в это время вас спрашивают: «В чем истина дзэн?» Что бы вы сказали?»). Требуют день, неделю, месяц, год, иногда 3–4 года подряд. В конце концов ученика охватывает «великое сомнение». В отчаянье, как бы над действительной пропастью, он наконец срывается, падает – и в самый страшный миг осознает, что разум и поставленный вопрос *взаимно* абсурдны, и если вопрос (вопреки очевидности) имеет ответ, то абсурден (в каких-то отношениях) эвклидовский разум. Возникает вспышка сверхсознания, парящего над неразрешимыми вопросами. Для этого сознания мир внезапно становится освобожденным от всех проблем, единым и цельным.

Diverses techniques de choc sont appliquées, mais la plus importante est celle du choc intellectuel. On donne à l'élève une énigme de toute évidence insoluble, un *kô-an*\*. Il existe une réponse à l'énigme et le maître la connaît. L'énigme est insoluble, absurde, du point de vue de la raison « euclidienne ». Mais une raison supérieure peut la résoudre. L'élève n'est pas doué de cette raison supérieure ; il est venu au monastère précisément pour découvrir ce qu'est la Voie. Mais aucune indication ne lui est donnée et on exige de lui chaque semaine, on exige de lui chaque jour qu'il réponde à une question de toute évidence absurde (« Vous êtes suspendu au-dessus d'un gouffre, accroché par les dents à une branche d'arbre ; c'est alors qu'on vous demande : « En quoi consiste la vérité Zen ? » Que répondriez-vous? »<sup>30</sup>). On exige de l'élève une réponse pendant un jour, une semaine, un mois, un an, parfois 3 ou 4 ans d'affilée. À la fin des fins, l'élève est saisi du « Grand Doute\*<sup>31</sup> ». Au désespoir, comme suspendu au-dessus d'un gouffre réel, il finit par décrocher, par tomber, et au moment le plus terrifiant, il comprend que la raison et la question posée sont *reciproquement* absurdes, et que si la question possède (malgré l'évidence) une réponse, alors c'est la raison euclidienne qui (sous certains rapports) est absurde. C'est alors que se produit une fulgurance de la supra-conscience qui plane au-dessus des questions insolubles. Pour cette conscience, le monde est soudain délivré de tout problème, entièrement unifié<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Cf. SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, Première série, VI, Paris, Albin Michel, 2003, p.328 : « C'est comme un homme au-dessus d'un précipice profond de mille pieds ; il est suspendu au-dessus de l'abîme, se tenant par les dents à une branche d'arbre, les pieds dans le vide, les mains incapables de s'accrocher à quoi que ce soit. Supposons qu'un homme vienne lui poser cette question ; « Que signifie ceci, que le premier patriarche arrive ici, venant de l'Occident ? » Si cet homme ouvre la bouche pour répondre, il est certain de tomber et de perdre la vie, mais s'il ne donne aucune réponse, on doit dire qu'il ne fait aucune attention à celui qui le questionne ? À ce moment critique, que doit-il faire ? »

<sup>31</sup> *Taï-i* ; « état de concentration poussé à son plus au point » (*ID.*, p.298) pour résoudre le *kô-an* non pas intellectuellement, mais de tout son être.

<sup>32</sup> Cf. *ID.*, p.328 : Le *kô-an* évoqué précédemment pose « la négation des opposés d'une manière particulièrement frappante. L'homme suspendu au-dessus du précipice est enfermé dans un dilemme de vie ou de mort ; là, il ne peut y avoir de faux-fuyants logiques. [...] Le Zen, pratiqué comme il l'est, désire que nous prenions la même noble détermination d'abandonner notre vie dualiste pour l'Illumination et la paix éternelle. »



Вслед за чувством блаженства, как при встрече с любимым, приходят в голову нужные ассоциации для ответа на контрольные вопросы учителя. Задача решена, ученик понял умонастроение, выраженное в абсурдном афоризме, и ему ставится другая задача, объективно более сложная, но бесконечно легче решаемая: как и во всем, труднее всего решить первый коан.

Практика дзэн установила, что «чем больше сомнение, тем больше просветление\*». Это можно пересказать в терминах Ивана Карамазова: чем труднее пройти свой квадрильон, тем острее ощущение рая. Но острота первого ощущения проходит; что же остается? Остается чувство полноты бытия, и достаточно легкого толчка, чтобы оно всплыло, припомнилось. «Как можно видеть дерево, – говорит князь Мышкин, – и не быть счастливым?» Примерно так академик Судзуки определил состояние «сатори», просветления\*: «ваш обычный повседневный опыт, только на два вершка над землей».

Тут все дело в предшествующем опыте, в пройденном до конца квадрильоне.

Suite à ce sentiment de félicité, comme lors d'un rendez-vous amoureux, les associations adéquates se forment dans l'esprit de l'élève pour répondre aux questions d'examen posées par le maître. L'énigme est résolue, l'élève a compris l'état d'esprit exprimé à travers l'aphorisme absurde, c'est alors qu'on lui soumet une nouvelle énigme, objectivement plus complexe, mais infiniment plus facile à résoudre : comme en toutes choses, le plus difficile était de résoudre le *premier kô-an*<sup>33</sup>.

La pratique du Zen affirme que « plus grand est le doute, plus grande est l'illumination\* ». Il est possible de reformuler cela dans les termes d'Ivan Karamazov : plus il est difficile de marcher son quadrillion, plus intense est la sensation du paradis<sup>34</sup>. Mais l'intensité de la première sensation s'estompe, que reste-t-il ensuite ? Il reste le sentiment de la plénitude de l'être et de la légère impulsion qui l'a laissée remonter à la surface, à la mémoire. « Comment peut-on passer à côté d'un arbre, demande le prince Mychkine, et ne pas être heureux parce qu'on le voit ?<sup>35</sup> » C'est à peu près de cette manière que l'académicien Suzuki a défini l'état de « *satori* », d'illumination\* : « votre expérience quotidienne habituelle, mais deux pieds au-dessus de la terre<sup>36</sup> ».

Tout réside ici dans l'expérience qui précède, dans le quadrillion parcouru jusqu'au bout.

---

<sup>33</sup> *ID.*, Troisième série, IX, p.447 : « le *kô-an* universel est condensé en chacun « des mille sept cents *kô-ans* », et, si l'on en a compris un à fond, le plus grand de tous livrera aussi ses secrets. »

<sup>34</sup> Allusion à l'histoire racontée par le « gentleman » de l'hallucination d'Ivan, dans *Les Frères Karamazov*, *op.cit.*, XI, 9 « Le diable. Le cauchemar d'Ivan Fiodorovitch », pp.559-562. Un philosophe, un penseur « qui niait tout, conscience, lois et foi », et surtout – la vie future » s'y trouve condamné à « marcher dans le noir pendant un quadrillion de kilomètres » avant d'accéder au paradis. Chestov évoque également ce passage des *Frères Karamazov* dans *La philosophie de la tragédie*, mais lui donne un sens radicalement différent. Cf. *supra*. Présentation.

<sup>35</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Livre 4, 7, *op.cit.*, Vol. 2, p. 374.

<sup>36</sup> Cf. SUZUKI, Daisetz Teitaro, *op.cit.*, pp. 467-468 : « Le *satori* peut être éprouvé à propos de n'importe quel incident ordinaire de la vie quotidienne. [...] Quand vous avez le *satori*, vous pouvez découvrir un palais princier fait de pierres précieuses sur un simple brin d'herbe ; mais si vous n'avez pas le *satori*, un palais princier vous est tout entier caché par un brin d'herbe. »

Ипполита слова Мышкина раздражают, но если необходимый опыт есть, то не нужно даже дерева, не нужно внешнего толчка красоты, она сама по себе выступит изнутри, как писал об этом когда-то китайский поэт Пан Юнь:

Как это необычайно!

Как чудесно!

Я таскаю воду, я подношу дрова!

Никакого влияния дзэн на Достоевского, разумеется, не было, но мне лично кажется, что между чтением романа и работой над коаном есть сходство. Вы погружаетесь в неразрешимую проблему, запутываетесь в ней, познаете ограниченность своего разума, и вам блещет возможность какого-то сверхразума, для которого все эти неразрешимые вопросы давно разрешены.

Представьте себе, что Достоевский убежден в существовании особых легких, которыми можно «дышать Богом» (или, если хотите, впитывать в себя всю целостность\* бытия, не раскалывая ее на отдельные категории и проблемы). Но чтобы заработали легкие, надо перерезать пуповину ветхого Адама. Ветхий Адам задохнется, и в смертельной судороге заработают духовные легкие нового Адама. Вот, примерно, то, что сближает психотехнику просветления\* дзэн-буддизма и романа Достоевского.

Однако рождение нового Адама не гарантировано. Младенцы физические почти все начинают орать. Духовные недоразвитки хиреют всю жизнь.

Ce que dit Mychkine agace Hippolyte mais s'il existe bien une expérience nécessaire, il n'est même pas besoin d'arbre, il n'est pas besoin d'impulsion extérieure de la beauté, celle-ci se manifeste de l'intérieur, comme l'a jadis écrit le poète chinois P'ang-iun :

« Quelle surnaturelle merveille,  
Et quel miracle voici,  
Je tire de l'eau, et je porte du bois !<sup>37</sup> »

Le Zen n'a eu, bien sûr, aucune influence sur Dostoïevski, mais il me semble, personnellement, qu'il y a une ressemblance entre la lecture de ses romans et le travail sur un kô-an. Vous vous enfoncez dans un problème insoluble, vous vous égarez à l'intérieur de ce problème, vous vous apercevez des limites de votre raison quand soudain se met à scintiller la possibilité d'une raison supérieure pour laquelle toutes ces questions insolubles sont résolues depuis longtemps.

Imaginez que Dostoïevski soit convaincu de l'existence de poumons spéciaux, grâce auxquels on pourrait « respirer Dieu » (ou, si vous voulez, absorber en soi l'entière totalité\*<sup>38</sup> de l'être sans la diviser en différentes catégories et problèmes). Néanmoins, pour que ces poumons se mettent en marche, il faut couper le cordon ombilical du vieil Adam. L'ancien Adam mourra et, dans son dernier spasme, les poumons du nouvel Adam se mettront en marche. Voilà, en gros, ce qui rapproche la psychotechnique de l'illumination\* dans le bouddhisme Zen et les romans de Dostoïevski.

Cependant, la naissance du nouvel Adam n'est pas garantie. Les bébés du monde physique commencent presque tous par hurler. Les avortons spirituels dégènèrent toute leur vie.

---

<sup>37</sup> Ce fragment de P'ang-iun (jap. Hôkoji), né en 740 et mort en 808, est cité par D.T. Suzuki dans ses *Essais sur le bouddhisme Zen*, *op.cit.*, p.377. P'ang-iun, parti étudier le Zen autour de 785 auprès du maître Chih-t'eou (jap. Sekito Kisen) dans la montagne sacrée du Sud (Mont Heng), aurait prononcé ces vers, devenus célèbres dans la littérature bouddhiste, pour répondre à son maître qui lui demandait ce qu'il avait fait récemment.

<sup>38</sup> Traduction de *celostnost'*. Cf. supra. Présentation.

Об этом хорошо сказал когда-то (точнее, в XIV веке) Мейстер Экхарт. Чтобы родиться в новом Адаме, учил Экхарт, надо умереть в старом, совершенно умереть для всякой корысти, для своего маленького «я». «Одна капля твари вытесняет всего Бога», и, чтобы Бог вошел, нужна полна я смерть твари. Счастливы те, кто умирает скоропостижно, – продолжает свою мысль Экхарт (в проповеди на тему «Ибо сильна, как смерть, любовь»)\*\*. Другие мучаются долго, но в конце концов достигают смерти и нового рождения. Третьи хиреют всю жизнь – бесплодно.

C'est ce qu'a bien dit jadis (au XIV<sup>e</sup> siècle pour être précis) Maître Eckhart<sup>39</sup>. Pour naître au nouvel Adam, enseigne Eckhart, il faut mourir à l'ancien, mourir entièrement à tout intérêt, à son petit « moi ». « Une goutte de créature suffit à déloger Dieu tout entier » et pour que Dieu y entre, il faut que meure entièrement la créature<sup>40</sup>. Heureux ceux qui meurent subitement, poursuit Eckhart dans sa réflexion (dans un sermon sur le thème « L'amour est fort comme la mort<sup>41</sup> »)<sup>E</sup> D'autres souffrent longtemps mais finissent au bout du compte par atteindre la mort et une seconde naissance. D'autres encore dégènèrent toute leur vie sans donner le moindre fruit<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Maître Eckhart (1260-1328) est un théologien dominicain, principal représentant de la mystique rhénane. Inquiété pour hérésie dans les dernières années de sa vie, Eckhart est l'auteur de nombreux sermons et traités en langue allemande. Son principal apport théologique consiste dans l'idée de « détachement » (*Entbildung*), état de silence et d'abandon complet de soi à Dieu, par lequel la Ressemblance de l'homme au Christ (*Urbild*) va pouvoir s'actualiser dans la (re-)naissance du Christ dans l'âme (*Überbildung*). Eckhart appelle Adam « l'homme intérieur », tourné vers l'image du Christ en lui, par opposition à l'homme extérieur voué à la distraction et au péché (MAÎTRE ECKHART, *Liber « Benedictus »*, II « De l'homme noble », in : *Les Traités et le poème*. Paris, Albin Michel, 2011, pp.164-165)

<sup>40</sup> MAÎTRE ECKHART, *L'amour est fort comme la mort*, in : *Œuvres de Maître Eckhart*, Paris, Gallimard, Tel, 1942 : « l'amour pour Notre-Seigneur "est fort comme la mort", il tue aussi l'homme au sens spirituel et sépare à sa façon l'âme du corps. Et ceci arrive quand l'homme s'abandonne entièrement et se dépouille de son moi, et ainsi se sépare de soi-même [...] ce mourir est une infusion de vie éternelle, mais une mort de la vie charnelle dans laquelle l'homme est toujours à nouveau sur le point de vivre sa vie à son propre profit. »

<sup>41</sup> Ct 8, 6.

<sup>E</sup> N.D.A. : MAÎTRE ECKHART, *Propovedi i rassuzdenija* (Sermons et Réflexions) (trad. M. Sabashnikova), Moscou, 1912.

<sup>42</sup> Le résumé de Pomerantz diffère légèrement de la lettre du texte de Maître Eckhart : « Pourtant cette mort délicieuse n'accomplit ces trois choses [N.D.T. : Détachement par rapport aux biens matériels, aux biens spirituels et à la vie éternelle] en l'homme que quand elle est si violente qu'elle le tue réellement et ne le rend pas seulement malade. Comme il en va de beaucoup de gens qui sont longtemps languissants avant qu'ils ne meurent. D'autres ne sont pas malades longtemps. Et d'autres encore meurent d'une mort soudaine. Et de même il y a certaines gens qui prennent assez longtemps conseil d'eux-mêmes avant qu'ils se résolvent à se renoncer entièrement pour l'amour de Dieu. Car souvent ils font bien comme s'ils voulaient donner leur moi et mourir, et pourtant ils font de nouveau demi-tour et se hâtent de rechercher encore un petit profit personnel ; en sorte qu'ils ont toujours --- en considération d'eux-mêmes, non pas purement et exclusivement pour l'amour de Dieu --- quelque chose à faire en eux. Et aussi longtemps qu'il en est ainsi ils ne sont pas encore réellement morts, mais gisent seulement à l'agonie et y languissent à contre-cœur. Jusqu'à ce qu'enfin la grâce de Dieu, c'est-à-dire l'amour, soit victorieuse en eux, en sorte qu'ils meurent entièrement à leur égoïsme. »

Это бесплодное хирение и есть подполье. Подпольный человек «сладоэрастно замирает в инерции», постепенно теряя желание «прекрасного и высокого», одушевлявшее его молодость, и не открывает ничего лучшего, не открывает прекрасного и высокого без кавычек, не открывает подлинного хрустального дворца вместо того, который разрушила рефлексия. В иные минуты возможность подлинного, неложного хрустального дворца как бы смутно припоминается ему, и он порывается к этому призраку. Я думаю сейчас, что термин «хрустальный дворец» на последних страницах «Подполья» круто меняет смысл. Сперва это нечто вроде капитального дома по контракту на тысячу лет, а потом – как бы призрак царствия небесного, которое внутри нас, в цельности нашей внутренней жизни. Но в порыве подпольного человека к этому дворцу нет силы, и поэтому нет того катарсиса, который дает роман Достоевского.

Строго говоря, законченного катарсиса у Достоевского нигде нет. Его эстетика – это эстетика намеков и порывов, не допускающая апофеоза прекрасного и возвышенного. Апофеоза у Достоевского нигде нет. Но есть порывы, настолько неожиданные и сильные, что впечатление, скажем, от сцены в Мокром может сравниться с самыми образцовыми примерами трагической красоты. Тогда достигнута цель «жесточого таланта» – младенец вскрикнул.

Cette dégénérescence stérile c'est précisément le sous-sol. L'homme du sous-sol « se fige voluptueusement dans l'inertie<sup>43</sup> », perdant peu à peu le désir du « beau et du sublime » qui l'inspiraient dans sa jeunesse, et ne découvre rien de meilleur, il ne découvre pas le beau et le sublime sans guillemets, il ne découvre pas le véritable palais de cristal à la place de celui qu'a détruit la réflexion. Par moments, la possibilité d'un véritable et authentique palais de cristal lui revient confusément en mémoire et il tend les bras vers ce fantôme. Je pense aujourd'hui que ce terme de « palais de cristal » change radicalement de sens à la toute fin du *Sous-sol*. C'est d'abord une sorte d'immeuble avec logements à bon marché loués à bail pour mille ans<sup>44</sup>, puis c'est comme le spectre du royaume céleste qui se trouve en nous, dans le tout\* formé par notre vie intérieure. Mais l'élan de l'homme du sous-sol vers ce palais est paralysé, c'est pourquoi la catharsis qu'offrent les romans de Dostoïevski en est absente.

Au sens strict, il n'y a jamais de catharsis définitive chez Dostoïevski. Son esthétique est une esthétique de l'allusion et de l'élan, qui n'autorise pas d'apothéose du beau et du sublime. Il n'y a pas d'apothéose dans l'œuvre de Dostoïevski. En revanche, il y a des élans tellement inattendus et puissants que l'impression produite par la scène, disons, à Mokroïé<sup>45</sup> est comparable aux meilleurs exemplaires de la beauté antique. Alors le « talent cruel<sup>46</sup> » de Dostoïevski atteint son but : le nouveau-né a poussé son premier cri.

---

<sup>43</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Carnets du sous-sol*, « Le sous-sol », 3, *op.cit.*, p.39.

<sup>44</sup> *Id.*, 10, p.107.

<sup>45</sup> Cf. *Les Frères Karamazov*. Troisième partie, Livre huitième, VI, VII, VIII : Mitia rejoint Grouchenka à l'auberge de Mokroïé pour la voir une dernière fois avant de se donner la mort. S'ensuit une scène pleine de tragique exaltation, où Grouchenka promet à Mitia de l'aimer et le suivre partout, y compris en Sibérie, sans savoir que Mitia parle du bague.

<sup>46</sup> Expression, devenue classique, empruntée à l'article éponyme (« Un talent cruel », 1881) du critique Nikolai MIKHAÏLOVSKI (1842-1904). Mikhaïlovski considère que le talent de Dostoïevski consistait à torturer ses personnages au-delà de toute mesure. Dostoïevski aurait ainsi pris le parti des loups, après avoir défendu les agneaux jusqu'aux *Carnets de la maison morte*. Publiée immédiatement après la mort de l'auteur, cette étude vise à tempérer les éloges funèbres que lui rend unanimement la critique. Mikhaïlovski adresse à Dostoïevski aussi bien des reproches formels (invraisemblances, byzantinismes, répétitions inutiles etc.) qu'idéologiques (soutien à la réaction, défense de l'ordre établi, tendance à la prédication etc.). Cf. MIKHAÏLOVSKI, N.K., *Literaturno-kritičeskie stat'i* (Articles de critique littéraire), Moscou, 1957.



Он еще, может, не жилец на этом свете, но сейчас он вскрикнул. Из недоразвитка родился человек. И читатель, восприимчивый к искусству Достоевского, готов воскликнуть: осанна! – вместе с вольнодумцем, прошедшим свой квадрильон, после первой же минуты рая. Эта притча, придуманная Иваном Карамазовым, – один из ключей к правильному пониманию искусства Достоевского.

Есть две категории людей, которым такое понимание недоступно. Одна просто не может пройти сквозь подполье, другая в нем застревает. Первая отвергает Достоевского, певца подполья. К таким людям относятся Михайловский, Чехов и многие мои современники и друзья. Другая с восхищением принимает Достоевского, певца подполья, и учится у него находить удовольствие в зубной боли (самые замечательные из этих людей, насколько я могу судить, Ницше и молодой Лев Шестов). Но в романе Достоевского «Подполье» – это только дорога, это «квадрильон», и смысл дороги не в том, чтобы остановиться на ней (лучше уж тогда вовсе не ходить, и Чехов разумнее Шестова), а в том, чтобы пройти до конца и хоть краешком глаза заглянуть в рай. Или (переводя термины легенды на другой язык) дойти до эстетического катарсиса, до духовного просветления\*.

«Подполье» – только порог зрелого Достоевского. Принимать этот порог за храм – такая же ошибка, как видеть в Достоевском певца униженных и оскорбленных, бытописателя борьбы за жизнь или критика власти денег.

Il n'est peut-être pas encore un habitant de ce monde mais il vient de pousser son cri. Un homme est né d'un avorton. Et le lecteur sensible à l'art de Dostoïevski est tout près de s'écrier : « Hosanna » avec le libre penseur qui a marché son quadrillon après ses premières minutes de paradis. Cette parabole inventée par Ivan Karamazov est l'une des clés pour bien comprendre l'art de Dostoïevski.

Il existe deux catégories d'hommes qui ne peuvent pas accéder à cette compréhension. L'une ne peut tout simplement pas traverser le sous-sol, l'autre s'y embourbe. Les hommes de la première catégorie repoussent, en Dostoïevski, le chantre du sous-sol. C'est le cas de Mikhaïlovski, Tchékhov<sup>47</sup> et de beaucoup de mes contemporains et amis. Les hommes de la seconde catégorie admirent en Dostoïevski le chantre du sous-sol et apprennent auprès de lui à trouver du plaisir dans le mal de dents (les plus remarquables parmi eux, pour autant que je puisse en juger, sont Nietzsche<sup>48</sup> et le jeune Chestov<sup>49</sup>). Or, dans l'oeuvre romanesque de Dostoïevski, le *Sous-sol* n'est que le passage, le « quadrillon » à marcher ; et le but n'est pas de s'y arrêter (mieux vaudrait, dans ce cas-là, ne pas s'y engager du tout et Tchékhov est en cela plus sage que Chestov) mais de le traverser jusqu'au bout pour jeter ne serait-ce qu'un coup d'œil du côté du paradis. Ou bien (pour traduire les termes de la légende dans une autre langue) d'aller jusqu'à la catharsis esthétique, jusqu'à l'illumination\* spirituelle.

Le *Sous-sol* n'est que le seuil du Dostoïevski de la maturité. Confondre ce seuil avec la cathédrale est aussi erroné que de voir en Dostoïevski le chantre des humiliés et des offensés, le peintre du quotidien et de la lutte pour l'existence ou le critique du pouvoir de l'argent.

---

<sup>47</sup> Les références explicites à Dostoïevski sont rares chez Tchékhov. Pomerantz a sans doute en tête la lettre de Tchékhov à Souvorine du 5 mars 1889 dans laquelle Tchékhov dit qu'il trouve Dostoïevski « bon, mais extrêmement long et sans pudeur. Beaucoup de prétention » (TCHEKHOV, A.P., *Pis'ma* (Lettres), Moscou, T. II, pp. 320-321).

<sup>48</sup> Nietzsche a découvert *Les Carnets du sous-sol* en février 1887. Mais dès 1886, dans l'avant-propos d'*Aurore*, il s'assimile à un être « souterrain » proche de l'homme du sous-sol. Cf. supra Présentation.

<sup>49</sup> Cf. supra note 7 et Présentation.

Для подпольного человека мученье, которому подвергает его «жестокий талант», бесплодно. У него нет силы родиться. «Царство Божие силой берется», – сказано в Евангелии от Матфея (и многократно повторено Экхартом, на которого я уже ссылался). Герои зрелого Достоевского имеют эту силу. Откуда она у них взялась – трудно сказать. Возможно объективно-социологическое объяснение (разночинец после реформы стал другим – дерзким, независимым). Возможно объяснение индивидуально-психологическое: Достоевский ударил, наконец, по темени идею, на которую десять лет не решался поднять руку (обдумывая, как он это сделает, набрасывая черновики в записных книжках и так же не веря самому себе, как Раскольников, собираясь к Алене Ивановне).

И это чувство собственной силы, способности одному выступить с открытым забралом, после десяти лет уверток, против сплоченного журнального большинства сделало сильного, дерзкого человека, способного сказать новое слово, его центральным героем.

Pour l'homme du sous-sol, la souffrance que lui inflige son « talent cruel » est stérile. Il n'a pas la force de naître. « Le Royaume des cieux se prend par la force<sup>50</sup> », comme le dit l'Évangile selon Matthieu (et comme le répète à de nombreuses reprises Eckhart auquel j'ai déjà fait allusion<sup>51</sup>). Les héros du Dostoïevski de la maturité, eux, possèdent cette force. D'où leur vient-elle, c'est difficile à dire. On peut l'expliquer de manière objective, sociologique, en disant que le roturier<sup>52</sup>, après la réforme<sup>53</sup>, avait changé, était devenu audacieux et indépendant. On peut l'expliquer de manière individuelle, psychologique : Dostoïevski finit par mettre une calotte à une idée sur laquelle il n'osa pas lever la main pendant dix ans (hésitant sur la manière de s'y prendre, l'esquissant dans ses carnets, tout en ne se fiant pas à lui-même, comme Raskolnikov s'appêtant à aller chez Aliona Ivanovna<sup>54</sup>).

Et ce sentiment de sa propre force, cette capacité à avancer à visage découvert, après une décennie de dérobades et face à une majorité journalistique soudée, a fait de la figure de l'homme fort, audacieux, capable de prononcer une parole nouvelle – son héros central.

---

<sup>50</sup> Mt 11,12. La traduction adoptée ici se veut fidèle au russe. De multiples variantes ont été proposées dans les traductions françaises de la Bible : « le royaume des cieux est forcé » ; « pris par la violence », « souffre violence », « est soumis à la violence », « assailli avec violence », « pris par courage » etc.

<sup>51</sup> ECKHART (Maître), *Sur la naissance de Dieu dans l'âme. Sermons 101-104, op.cit.*, p.120 : « L'homme ne peut parvenir à cette naissance que s'il se retire par tous ses sens de toutes choses. Et cela doit se produire par une grande violence, afin que toutes puissances soient repoussées et abandonnent leur opération. Pour tout cela il faut que se produise violence, il ne peut en aller autrement que par elle. C'est pourquoi le Christ dit : « *Le royaume des cieux souffre violence et ce sont les violents qui s'en emparent et l'emportent.* » [...] »

<sup>52</sup> Roturier traduit ici le terme russe « *raznotchinets* » (« sans rang »), plus restreint que le terme français, puisque le *raznotchinets* n'est ni noble, ni clerc (comme le roturier), mais aussi ni paysan ni marchand. Plus qu'une catégorie juridique, le terme de « *raznotchinets* » désigne une frange de l'intelligentsia russe qui, bien que de basse extraction, a bénéficié d'une instruction supérieure (fils d'ecclésiastiques, séminaristes) et vit essentiellement de sa plume. Parmi les *raznotchintsy* célèbres on compte des intellectuels comme Biélinisky, Dobrolioubov et Tchernychevski (mentionnés précédemment) et des personnages de roman comme Raskolnikov chez Dostoïevski ou Bazarov du roman de Tourguéniev *Pères et Fils*.

<sup>53</sup> L'abolition du servage, en 1861.

<sup>54</sup> L'usurière de *Crime et Châtiment* que Raskolnikov tue après de longues tergiversations.

Однако все эти сдвиги – на поверхности, а в Достоевском произошел более глубокий, внутренний поворот, намеченный в словах о «сильно развитой личности\*» из «Зимних заметок о летних впечатлениях» (гл. 6, «Опыт о буржуа»), непосредственно перед «Записками из подполья». Объяснить этот поворот в нескольких словах я не берусь. Пока предварительно замечу, что сильно развитая личность\* (которую Достоевский в себе почувствовал) – это не только дерзкий разночинец и не только мыслитель, решившийся выступить против публики. Это еще, по-моему, человек, у которого есть сила пройти свой квадрильон, есть сила «родиться в новом Адаме».

Так или иначе, изменение характера героя Достоевского – очевидный факт. Ранний Достоевский – певец слабых сердец, поздний не забывает униженных и оскорбленных (Мармеладовых, Снегиревых), но главные герои его – люди с сильным сердцем. Они, по большей части, одержимы ложными идеями и убивают себя или других (чего подпольный человек не делал), но у них есть сила. И эта сила прежде всего делает их привлекательными эстетически. Подпольный человек несколько противен, а Родион Романович Раскольников захватывает.

На первый взгляд, эстетика сталкивается здесь с этикой, и, разумеется, не только в романах Достоевского, а в жизни. И в жизни убийца иногда привлекателен, а мелкий клеветник, вроде Лужина, отталкивает.

Néanmoins, ce ne sont là que des évolutions de surface ; il se produisit en Dostoïevski un bouleversement intérieur, beaucoup plus profond, évoqué dans ses *Notes d'hiver sur impressions d'été* – écrites juste avant *Les Carnets du sous-sol* – au sujet de la « personnalité\* fortement développée » (chapitre 6, « L'expérience du bourgeois »). Je n'entreprendrai pas d'expliquer ce bouleversement en quelques mots. Je ferai simplement remarquer, à titre préliminaire, au sujet de cette personnalité\* fortement développée (que Dostoïevski sentait en lui) qu'il ne s'agit pas seulement du roturier audacieux ni du penseur décidé à affronter le public. C'est aussi, me semble-t-il, un homme qui a la force de marcher son quadrillion, la force de « naître au nouvel Adam ».

Quoi qu'il en soit, le changement survenu dans le caractère des héros de Dostoïevski est un fait évident. Le jeune Dostoïevski est le chantre des cœurs faibles, le Dostoïevski de la maturité n'oublie pas les humiliés et les offensés (les Marmeladov<sup>55</sup>, les Snéguiriov<sup>56</sup>), mais ses personnages principaux sont des hommes au cœur fort. La majeure partie d'entre eux est sous l'emprise d'idées mensongères et se tue ou tue les autres (ce que l'homme du sous-sol ne faisait pas), mais ils sont forts. Et leur force a pour premier effet de les rendre attirants d'un point de vue esthétique. L'homme du sous-sol est un peu repoussant, Rodion Raskolnikov, lui, captive.

À première vue, l'esthétique se heurte ici à l'éthique, et, bien entendu, non seulement dans les romans de Dostoïevski, mais dans la vie courante. Dans la vie courante aussi, un meurtrier est parfois attirant, mais un petit calomniateur du genre de Loujine<sup>57</sup> est répugnant.

---

<sup>55</sup> La famille des Marmeladov dans *Crime et Châtiment* vit dans le malheur et le dénuement : Sonia se prostitue pour faire survivre la famille, suite aux errements de son père alcoolique.

<sup>56</sup> Dans *Les Frères Karamazov*, le petit Ilioucha Snéguiriov tombe malade et meurt après que son père, capitaine ruiné et alcoolique, moqué de tous, a subi les outrages de Mitia,

<sup>57</sup> Dans *Crime et Châtiment*, le prétendant de la sœur de Raskolnikov, Dounia, qui fait accuser Sonia Marmeladova de vol pour se venger de son père.

Если бы Стенька Разин утопил котенка, а не княжну – не вышло бы песни. Во всем крупном – даже в большом зле – есть какие-то чары. Почему это так? Да потому, что сила, энергия – синоним полноты жизни, и если жизнь есть благо, то сила также благо. Она может быть ложно направлена, направлена ко злу, – это опасное благо, – но и царствие Божие силой берется. Разбойник может покаяться, как Кудеяр (воспетый Некрасовым и Шаляпиным), и с энергией, шедшей раньше на преступление, устремиться к добру. Поэтичность крупного, энергичного зла – не в зле, а в силе, без которой и добро невозможно утвердить. Поэтому последние слова Иешуа Га-Ноцри у Булгакова, что трусость – величайший из пороков. Поэтому в одной индийской легенде учитель спрашивает ученика:

«Умеешь ли ты лгать?

– Нет...

– Так пойдя научись! Умеешь ли ты воровать?

– Нет...

– Так пойдя научись! Умеешь ли ты убивать?

– Нет...

– Так пойдя научись! А потом не делай всего этого; но не из трусости, не по слабости, а от полноты силы».

Si Stenka Razine avait noyé un petit chat et pas une princesse, on n'aurait pas écrit de chanson sur lui<sup>58</sup>. Tout ce qui est grand, même un grand mal, a ses attraits. Pourquoi en est-il ainsi ? Eh bien parce que la force, l'énergie, sont synonymes de plénitude de vie, et si la vie est un bien, alors la force aussi est un bien. Elle peut avoir une orientation mensongère, être orientée vers le mal, c'est un bien dangereux, mais même le Royaume des cieux se prend par la force. Un brigand peut se repentir, comme Koudeyar<sup>59</sup> (chanté par Nekrassov<sup>60</sup> et Chaliapine<sup>61</sup>) et, avec l'énergie qu'il mettait à commettre le mal, tendre vers le bien. La poésie d'un grand mal, d'un mal énergique ne réside pas dans le mal mais dans la force sans laquelle le bien lui-même ne peut être affirmé. C'est ce qui explique les dernières paroles de Yeshoua Na-Nozri<sup>62</sup> chez Boulgakov : la lâcheté est le plus grand des défauts<sup>63</sup>. C'est ce qui explique pourquoi, dans une légende indienne, le maître demande à son disciple :

- Sais-tu mentir ?
- Non...
- Alors apprends à le faire ! Sais-tu voler ?
- Non...
- Alors apprends à le faire ! Sais-tu tuer ?
- Non...
- Alors apprends à le faire ! Puis cesse de faire toutes ces choses, non par lâcheté, non par faiblesse, mais par plénitude de force.

---

<sup>58</sup> Stenka (Stépan) RAZINE (1630-1671) est un chef cosaque qui déclencha un vaste mouvement de rébellion contre le pouvoir tsariste en 1670-71. Dans la chanson à laquelle fait allusion Pomerantz, Stenka Razine jette sa maîtresse à l'eau pour montrer qu'il est resté fidèle à ses hommes.

<sup>59</sup> Personnage légendaire du folklore russe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, héros du roman éponyme de Nicolas Kostomarov (1875). La tradition a prêté à ce Robin des bois cosaque des ascendances diverses et des aventures hautes en couleurs.

<sup>60</sup> Le poète russe Nikolaï NEKRASSOV (1821-1877) est l'auteur du poème *Pour qui fait-il bon vivre en Russie ?* (1866-1877). Un passage du poème intitulé « La légende des douze brigands », évoque le repentir de Koudeyar qui, sur les conseils d'un starets, cherche à se racheter en essayant, des années durant, de couper un arbre avec le couteau de ses rapines. Ce n'est que lorsque Koudeyar tue un riche seigneur sans foi ni loi que l'arbre tombe et qu'il obtient l'absolution de ses péchés.

<sup>61</sup> Le chanteur d'opéra et acteur Fiodor Chaliapine (1873-1938) a chanté la « Légende des douze brigands » extraite du poème de Nekrassov évoqué précédemment.

<sup>62</sup> Jésus de Nazareth. Personnage de *Maître et Marguerite* (1928-1940) de Mikhaïl Boulgakov (1891-1940).

<sup>63</sup> Cf. chapitre 26 de *Maître et Marguerite* où Lévi fait lire à Pilate les dernières paroles de Yeshoua : « Les derniers mots qu'il déchiffra au bas du parchemin étaient : « ... plus grand défaut... lâcheté... » » (BOULGAKOV, Mikhaïl, *Maître et Marguerite*, Robert Laffont, Paris, 2012, p.541).



Поэтому Раскольников, убивая старушку, ближе к преображению, чем подпольный человек, сладострастно замирающий в инерции. Раскольников имел силу дойти до черты, за которой – ад. Или если не ад, то преобразование. Это прямо и высказывает Порфирий Петрович:

«Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять, да с улыбкой смотреть на мучителей, если только веру иль Бога найдет...»

И дальше:

«Не комфорта же жалеть, вам-то, с вашим-то сердцем! Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят...» (ч. VI, гл. 2).

К сожалению, всего этого и в помине нет в фильме, поставленном Л. Кулиджановым (1969), и поэтому сцена убийства выглядит там невыносимо мелодраматично, несмотря на талантливую, по-своему, игру Тараторкина. И топор есть, и кровь целой лужей на полу, а все-таки фальшиво.

C'est ce qui explique que Raskolnikov, après avoir tué la vieille, se trouve plus près de la transfiguration que l'homme du sous-sol, qui se fige voluptueusement dans l'inertie. Raskolnikov a eu la force d'aller jusqu'à la ligne au-delà de laquelle se trouve l'enfer. Ou, sinon l'enfer, la transfiguration. C'est ce que dit aussi Porphiri Pétrovitch de manière très directe :

« Pour qui vous pensez que je vous prends ? Je vous prends pour un de ces hommes qui, vous aurez beau leur découper les tripes, restent figés à sourire à leurs bourreaux — si seulement ils se trouvent un Dieu, une foi. »

Et un peu plus loin :

« Ce n'est quand même pas le confort que vous allez regretter, vous, avec le cœur qui est le vôtre ! Qu'est-ce que ça vous fait si, peut-être, personne ne vous voit pendant longtemps ? Ce n'est pas une question de temps, c'est en vous-même. Vous deviendrez un soleil, tout le monde vous verra. » (Sixième partie, chapitre 2)<sup>64</sup>

Malheureusement, on ne voit pas l'ombre de tout cela dans le film de Koulidjanov<sup>65</sup> (1969), ce qui explique que la scène du meurtre y semble insupportablement mélodramatique, malgré le jeu plein de talent, à sa manière, de Taratorkine<sup>66</sup>. Rien ne manque : la hache, la mare de sang sur le sol ; et pourtant tout semble factice.

---

<sup>64</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et Châtiment*, *op.cit.*, pp.320-322.

<sup>65</sup> Lev KOULIDJANOV (1924-2002) a réalisé onze films entre 1954 et 1994, dont cette adaptation de *Crime et Châtiment*, et enseigné à l'Institut national de cinématographie (VGIK).

<sup>66</sup> Guéorgui Taratorkine (1945-) Acteur de théâtre et de cinéma. Il joue le rôle de Raskolnikov dans le film de Koulidjanov.

Потому что Раскольников – Тараторкин – это не сильный человек, способный переступить черту, а очень слабый, пугливый, но заеденный средой и доведенный обстоятельствами до бреда. Выходит, что Раскольникова среда заела. Это писаревская интерпретация текста, прямо противоположная тому, что говорил Достоевский. Это Достоевский, переставленный, так сказать, с головы на ноги. И чтобы концы сошлись с концами, Кулиджанов очень умно и тактично сократил текст, выбросил, так сказать, теологические привески. Вышел сильный, по-своему цельный фильм о преступнике, у которого не выдержали нервы, с Вертером-Свидригайловым, стреляющимся от несчастной любви, и ярким положительным образом следователя. Но убийства нельзя было вычеркнуть из текста, на этом весь сюжет держится. И вот тут, вспоминая фильм, видишь его ахиллесову пяту.

C'est parce que Raskolnikov (Taratorchine) n'est pas un homme fort, capable de franchir la ligne, mais un être faible, craintif, bien que sous l'emprise de son milieu<sup>67</sup> et mené à la démence par les circonstances extérieures. On en conclut que Raskolnikov est sous l'emprise de son milieu. C'est l'interprétation de Pissarev<sup>68</sup>, qui est en totale contradiction avec ce que Dostoïevski a dit. C'est faire marcher Dostoïevski sur la tête, pour ainsi dire. Et pour rendre le tout cohérent, Koulidjanov a très habilement et intelligemment raccourci le texte, jetant par-dessus bord, pour ainsi dire, tous ses appendices théologiques. Il en ressort un film fort, possédant une intégrité propre, sur un meurtrier dont les nerfs n'ont pas tenu, avec un Werther-Svidrigaïlov qui se tire une balle dans la tête à cause d'un chagrin d'amour<sup>69</sup> et une figure extrêmement positive du juge d'instruction. Mais il ne fallait pas supprimer le meurtre, c'est sur lui que repose toute l'intrigue. En se remémorant le film, on voit tout de suite son talon d'Achille.

---

<sup>67</sup> Traduction de « zaedennyj sredoj » (lit. dévoré par son milieu), expression aux accents socialistes signifiant que les actes de l'individu sont conditionnés par le milieu social dans lequel il évolue. La question de l'existence ou non de déterminismes sociaux justifiant le crime est un des enjeux de *Crime et châtiment*. Au chapitre 5 de la Troisième partie du roman, Razoumikhine dénonce avec flamme les positions socialistes sur la question : « Ça a commencé par l'opinion des socialistes. On la connaît, cette opinion : le crime est une protestation contre le défaut de la structure sociale – et voilà tout, rien d'autre, aucune raison n'est recevable – et rien !... [...] Je peux te montrer leurs livres : tout ce qui se passe chez eux, c'est « l'influence du milieu » – rien d'autre ! Leur phrase favorite ! De là, directement, organisez la société normalement, et les crimes disparaissent tous d'un coup, puisqu'il n'y aura plus de raison de protester, et tout le monde deviendra juste en un clin d'œil. La nature n'est pas prise en compte, la nature est bannie, la nature est supposée ne pas être ! Chez eux, ce n'est pas l'humanité qui se développera jusqu'au bout d'une façon historique, *vivante*, qui évoluera d'elle-même vers une société normale, non, au contraire, c'est le système social, sorti de je ne sais quelle tête mathématique qui va restructurer toute l'humanité d'un coup, et qui, en un clin d'œil, la rendra juste et sans péché, avant tout processus vivant, sans aucune voie historique et vivante ! » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment*, Troisième partie, V, *op.cit.*, Vol.1, p.438 sq.)

<sup>68</sup> Dmitri Pissarev (1840-1868) est un homme de lettres dont les idées révolutionnaires et le nihilisme esthétique ont profondément marqué la seconde moitié du XIXe siècle russe. L'interprétation de *Crime et Châtiment* à laquelle fait allusion Pomerantz se trouve dans l'article « La lutte pour la vie » (dont la seconde partie s'intitule « La lutte pour l'existence ») publié en 1867, peu après la parution du roman de Dostoïevski, dans la revue *Delo (Notre cause)*.

<sup>69</sup> Arkadi SVIDRIGAILOV est l'ancien employeur de la sœur de Raskolnikov, Dounia. Il se tue, après avoir tenté d'abuser d'elle, d'une balle du revolver avec lequel elle avait essayé de le tuer pour se défendre. Peu de temps avant son suicide « devant témoin » au petit matin, Svidrigaïlov fait un cauchemar obscène au sujet d'une fillette pécheresse – cauchemar qui fait écho aux questionnements d'Ivan Karamazov sur le péché originel.

Тут ниточка, за которую дернешь – и все здание, построенное Кулиджановым, рассыпается на куски.

Путь действительного Раскольниковова, написанного Достоевским, – это путь к преображению. Я не знаю, почему большинство критиков не доверяет этому. Оно вполне подготовлено, а если Достоевский подробно не показывает, как выглядит просветленный\* человек, то, во-первых, такова вообще его эстетика, эстетика намека на положительно-прекрасное, порыва к нему, а не подробного описания. Во-вторых, преображенный (или в данном случае мне хочется сказать – просветленный\*) человек и его отношение к миру – это совершенно особый сюжет, требующий особого романа, и такой роман – «Идиот». В князе Мышкине Достоевский обрисовал, во всяком случае, начало просветления\*, еще неустойчивое, болезненно ранимое, но достаточно явное, так что многие люди, вообще не любящие Достоевского, Мышкина принимают и любят. Пожалуй, трудно найти во всей русской и даже мировой литературе нового времени более убедительный, художественно удачный образ просветленного\* человека...

Для обычного героя зрелого Достоевского, не идеального, не князя Мышкина, возможны только минуты просветления, прикосновения к новому душевному состоянию, как к мирам иным, но минуты прикосновения, оказывающие глубокое впечатление на всю их дальнейшую жизнь. Это показано лаконично в Шатове, подробно в Мите Карамазове, и я не вижу никаких оснований не доверять эпилогу «Преступления и наказания». Никакой фальши я в нем не чувствую. Вот если бы такое было написано про героя «Подполья», я бы не поверил.

Il y a comme un fil qui dépasse et dès qu'on tire dessus, tout l'édifice construit par Koulidjanov s'écroule.

La voie suivie par le vrai Raskolnikov, tel que Dostoïevski l'a décrit, est la voie de la transfiguration. J'ignore pourquoi la majorité des critiques n'y croient pas. Cette transfiguration est entièrement préparée et si Dostoïevski ne montre pas en détails à quoi ressemble un homme en état d'illumination\*<sup>70</sup>, c'est d'abord parce que son esthétique est une esthétique de l'allusion, de l'élan vers ce qui est positivement beau, et non pas une esthétique de la description détaillée. Ensuite, un homme transfiguré (j'ai envie de dire, en l'occurrence, un homme illuminé\*) et son rapport au monde constituent une intrigue à part, exigeant à elle seule un roman entier, et ce roman c'est *L'Idiot*<sup>71</sup>. Dans le prince Mychkine, Dostoïevski a dépeint, en tous cas, le début de l'illumination\*, encore instable, fragile, mais suffisamment évidente pour que bien des lecteurs qui n'aimaient pas du tout Dostoïevski acceptent et aiment Mychkine. Il serait bien difficile de trouver dans toute la littérature russe – voire mondiale – des temps modernes une figure de l'homme en état d'illumination\* plus convaincante, aussi réussie sur le plan artistique que celle-ci.

Les autres héros du Dostoïevski de la maturité – qui ne sont ni des êtres parfaits ni des princes Mychkine – ne connaissent que quelques minutes d'illumination, de confrontation à un nouvel état spirituel, comme s'ils découvraient des mondes inconnus, mais ces quelques minutes de confrontation ont un impact profond sur toute leur vie à venir. Dostoïevski le montre de manière laconique avec Chatov, de manière détaillée avec Mitia Karamazov et je ne vois aucune raison de mettre en doute l'épilogue de *Crime et Châtiment*. Je ne sens rien de factice dans cet épilogue. S'il avait été écrit au sujet du héros du *Sous-sol*, là, je n'y croirais pas.

---

<sup>70</sup> Selon l'acception bouddhiste du terme, parvenu au *satori*.

<sup>71</sup> L'expression « *positivement beau* » est de Dostoïevski lui-même, au sujet de *L'Idiot*, dans la lettre à sa nièce Sonia Ivanova du 1<sup>er</sup> (13) janvier 1868 in. DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Correspondance*, Paris, Bartillat, 2000, T.2, p.292 : « L'idée principale du roman est de représenter l'homme positivement beau. [...] Il n'existe au monde qu'une seule figure positivement belle : c'est le Christ, si bien que la manifestation de cette figure incommensurablement, infiniment belle est déjà, bien sûr, un miracle infini. »

Потому что сила – первая из добродетелей, без нее все остальные бессильны.

Однако этот пигмей воли, этот Гамлет Щигровского уезда, это слабое и вдобавок еще подлое сердце – в одном отношении под стать поздним героям Достоевского и на несколько голов выше любого из ранних – по уму. А сила ума – тоже сила. И она прекрасна. Поэтому первая часть «Записок», в которой ум подпольного человека разворачивается на свободе, в чистом пространстве мысли, по-своему прекрасна и всегда восхищает меня – так же, как вторая часть отталкивает.

Я должен признаться, что меня вообще восхищает блеск разума, сознающего призрачность своих оснований, – в «Афоризмате Тита Левиафанского» Герцена, в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского и в разделе «Об основании» Большой Логике Гегеля\*\*. Однако во всех классических образцах издевательства разума над самим собой остается элемент шутки, юмора.

Car la force est la première des vertus, sans laquelle toutes les autres sont impuissantes.

Néanmoins, ce pygmée de la volonté, cet Hamlet du district de Chtchigry<sup>72</sup>, ce cœur faible et vil avec cela, égale les héros postérieurs de Dostoïevski et dépasse de plusieurs têtes ses héros antérieurs sur un point – l'intelligence. Or, la force de l'intelligence est aussi une force. Une belle force. C'est pourquoi la première partie des *Carnets*, dans laquelle l'intelligence de l'homme se déploie librement, dans l'espace pur de la pensée, est superbe en son genre et m'émerveille toujours, m'émerveille autant que la deuxième partie me répugne.

Je dois admettre que, d'une manière générale, c'est la splendeur de la raison connaissant le caractère fictif de ses fondements qui m'émerveille, comme dans les *Aphorismata de Tite-Live* d'Alexandre Herzen, l'*Éloge de la folie* d'Érasme ou dans la section consacrée au « Fondement » dans la *La Grande Logique* de Hegel<sup>F73</sup>. Néanmoins, il demeure dans tous ces exemples classiques d'auto-dérision de la raison une part de plaisanterie, d'humour.

---

<sup>72</sup> Allusion à la nouvelle éponyme d'Ivan Tourguéniev, parue en 1849 dans le *Contemporain*. La nouvelle raconte la rencontre fortuite du narrateur avec l'un des « hommes de trop » dont Tourguéniev a souvent brossé le portrait. Amenés par le hasard à dormir dans la même chambre lors d'une soirée organisée chez un riche propriétaire, les deux hommes conversent et celui qui se présente lui-même comme le Hamlet du district du Chtchigry raconte les multiples désillusions et infortunes qui l'ont livré à la pauvreté, à l'ennui et au mépris public.

<sup>F</sup> N.D.A. : « Aller au fondement, c'est s'effondrer » (Hegel). L'homme du sous-sol aurait tout à fait pu être l'auteur de cette phrase s'il pensait en allemand. En russe, elle paraît moins sarcastique.

<sup>73</sup> Nous empruntons la traduction de ce jeu de mot hégélien (qui se trouve au §72 [§121] de l'*Encyclopédie des sciences philosophiques, I, La Science de la Logique*, Paris, Vrin, 1970, p.221) à Philippe Soual (*Intériorité et réflexion : études sur la Logique de l'essence chez Hegel*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.315 sq.).

Dans ce passage, Hegel explique que, dans un couple d'opposés (par exemple + et -), chacun des termes tend dialectiquement, en s'affirmant soi-même autarciquement, à supprimer l'autre. Or, dans ce mouvement, il tend à se supprimer soi-même puisque chaque terme vaut par opposition à l'autre. Par cette mutuelle suppression, les opposés reviennent ainsi à leur fondement (*Grund*) qui est la coprésence en chaque être d'identité et de différence, dont la contradiction se trouve en permanence dépassée, selon Hegel, par la formation d'une unité dialectique supérieure. Le jeu de mot porte ici sur le double sens en allemand de *gehen zu Grund*, qui signifie « aller au fondement » (trad. Bourgeois, Vrin) mais aussi « s'effondrer » (trad. Soual). Pour spirituel que ce soit ce trait d'esprit, il ne remet pas sérieusement en cause la raison – comme l'explique Pomerantz dans la suite du texte – puisque la dialectique hégélienne fait toujours fond sur le plan raisonnable du déploiement de l'Absolu.



Остается иллюзия, что всерьез разум этого о себе не скажет, что это своего рода капуста в научно-исследовательском институте, а завтра профессора займутся делом. Или даже прямо говорится, что так оно и есть, что все сказанное относится только к разуму вчерашнему и метафизическому, а новый, диалектический разум знает ловкий ход, как выйти из положения и снова овладеть вещами. В «Подполье» ничего подобного нет. В «Подполье» разум отрицает себя до полной гибели, всерьез. Тут если возможны сравнения, то разве с писаниями мистиков, унижающих разум перед лицом веры. Но ведь и веры никакой в «Подполье» нет, во всяком случае явно, в тексте. Отсюда неодолимая потребность понять, почему это саморазрушение разума так захватывает. «Тита Левиафанского» я с восхищением читал и откладывал в сторону, а «Записки» не мог отложить. Они схватили меня за горло и требовали объяснения.

Ницше сказал, что Бог умер. Мне кажется, основная идея «Записок» в том, что умерла идея. Не какая-то определенная идея, а Идея вообще. В «Подполье» блестяще разбираются противоречия Прогресса, Гуманности и других идей, владевших умами; но главное – не эта частная критика. Главное то, что развитое сознание ставит под вопрос все основания действия (маленькую идею личной мести или большую идею Прогресса – все равно), – и не находит ответа. Все, что разум может доказать и утвердить, он может и опровергнуть и разрушить.

L'illusion est maintenue que la raison ne peut pas sérieusement parler ainsi d'elle-même, qu'il s'agit en quelque sorte d'un spectacle d'humour potache organisé à l'université, mais dès le lendemain les professeurs se remettent au travail. Ou bien il est dit carrément que tout ce qui a été dit ne concerne que la raison métaphysique d'antan, mais que la nouvelle raison dialectique sait par quelle pirouette s'en tirer et reprendre les choses en main. Il en va tout autrement dans le *Sous-sol*. Dans le *Sous-sol*, la raison se nie elle-même au point de « mourir pour de bon<sup>74</sup> ». S'il est possible d'établir une comparaison ici, c'est peut-être avec les écrits des mystiques qui humiliaient la raison face à la foi. Mais, de toute évidence, il n'y a pas de foi dans le *Sous-sol*, du moins de manière visible, dans le texte. D'où la nécessité impérieuse de comprendre pourquoi cette auto-destruction de la raison est si séduisante. J'ai lu avec émerveillement le *Tite-Live* de Herzen, puis je l'ai mis de côté, tandis que je n'ai jamais pu remiser les *Carnets*. Ils m'ont pris au collet et ont exigé de moi des explications.

Nietzsche a dit que Dieu était mort. L'idée principale des *Carnets* est, me semble-t-il, que l'idée est morte. Non pas quelque idée en particulier, mais l'Idée en général. Dans le *Sous-sol*, les contradictions du Progrès, de l'Humanisme et autres idées dominant les esprits, sont brillamment analysées, mais l'essentiel n'est pas dans cette critique particulière. L'essentiel est que la conscience développée met en doute tous les fondements de l'action (peu importe qu'il s'agisse d'une petite idée de vengeance personnelle ou de la grande idée du Progrès) sans trouver de réponse. Tout ce que la raison peut démontrer et affirmer, elle peut le réfuter et le détruire.

---

<sup>74</sup> Citation d'une expression de Boris Pasternak (*do polnoj gibeli user'ez*) dans un poème du recueil *Seconde naissance* (1930-1932) Tr. Henri Abril :

« Ô si j'avais su seulement  
Quand j'allais faire mes débuts  
Qu'ils sont mortels les vers sanglants  
Ils affluent à la gorge et tuent ! [...]   
Mais vieillir, c'est Rome l'ancienne,  
Qui lasse de mots creux et vains  
Exige de l'acteur sur scène  
Que pour de bon il meure enfin. [...] »

Поэтому «слишком много сознания – это болезнь». И даже «всякое сознание – болезнь».

До этого места рядом с Достоевским идут все мыслители, звавшие от рефлексии назад, к инстинктам и социальным привычкам, в том числе и Толстой 60–70-х годов. Но дальше пути расходятся. Для человека Достоевского нет пути назад. Он либо вынужден «сладоэрастно замереть в инерции», либо должен двигаться вперед, должен начинать там, где Иван Ильич в ужасе отшатывается назад. В первых работах я объяснял это тем, что Достоевский, человек городской, воспитанный в казенном учебном заведении, вне влияния семьи и природы, попросту не сохранил инстинктов и социальных привычек, к которым можно было вернуться, а потому *вынужден* был стать певцом «вымышленного», порвавшего с традициями Санкт-Петербурга и таких же вымышленных, порвавших с традициями, деклассированных людей, «детей случайных семейств». Однако Ницше тоже не в Ясной Поляне родился и тем не менее зовет, по сути дела, назад, к инстинктам, только не к реальной инстинктивности деревенского жителя, а к фантастическому инстинкту фантастического существа, поставленного на котурны и названного «сверхчеловеком».

C'est pour cette raison qu'« une conscience trop clairvoyante, [...] c'est une maladie ». Et même que « toute conscience est une maladie<sup>75</sup> ».

Jusqu'ici, Dostoïevski avance aux côtés de tous les penseurs recommandant de s'écarter de la réflexion pour revenir aux instincts et aux habitudes sociales, y compris le Tolstoï des années 1860-70. Mais, au-delà, leurs chemins se séparent. Pour l'homme de Dostoïevski, il n'y a pas de retour en arrière possible. Soit il est obligé de « se figer voluptueusement dans l'inertie », soit il doit avancer en commençant là où Ivan Ilitch a reculé avec effroi. Dans mes premiers travaux, j'expliquais cela par le fait que Dostoïevski – un homme de la ville, instruit dans un établissement public, à l'écart des influences familiales et naturelles – n'avait tout simplement conservé ni instincts ni habitudes sociales auxquels revenir et se trouvait donc *forcé* de devenir le chantre de ce Pétersbourg « prémédité », coupé des traditions, et des hommes déclassés, eux aussi coupés des traditions, ces « enfants issus de familles de hasard<sup>76</sup> ». Néanmoins, Nietzsche non plus n'est pas né à Iasnaïa Poliana<sup>77</sup>, ce qui ne l'a pas empêché d'invoquer, au fond, un retour en arrière, un retour aux instincts, bien qu'il s'agisse non pas des réels instincts de l'habitant des campagnes, mais des instincts fantasmés d'un être fantasmé posé sur des échasses et baptisé « surhomme »<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> DOSTOÏEVSKI, *Carnets du Sous-sol*, « Le sous-sol », 2, *op.cit.*, p.17 et 19.

<sup>76</sup> DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain. 1875, 1876 et 1877*, « Une causerie avec une de mes connaissances moscovites. Une observation à propos d'un nouveau livre », Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, pp.495-496 : « Jamais la famille russe n'a vu ses liens plus relâchés, n'est devenue aussi amorphe qu'aujourd'hui. [...] La famille russe devient de plus en plus une *famille de hasard*. C'est la vraie définition de la famille russe actuelle. ». Voir également p.502 : « Ce que l'on dit et ce que l'on cache » : « On me demandera ce que j'appelle *caractère de hasard* ? Je réponds que mon expression voudrait synthétiser ce que je ressens en voyant les pères actuels perdre les idées qui semblaient communes à tous les pères, touchant leurs familles, idées dans lesquelles ils avaient foi et qu'ils cherchaient à transmettre à leurs enfants. »

<sup>77</sup> Immense domaine familial de Léon Tolstoï, situé non loin de Toula, à environ 200 km de Moscou.

<sup>78</sup> Le Surhumain, chez Nietzsche, est incarné par les figures de Zarathoustra et de Dionysos. Nouveau type d'homme, le surhomme est un être solaire et solitaire, jouissant de la « grande santé », d'une surabondance de forces, et d'un respect natif pour ses instincts, sa volonté de puissance. Pont tendu vers l'avenir, promesse du retour du principe dionysiaque, le surhomme est l'instance à laquelle Nietzsche confie la création de nouvelles valeurs, en accord avec la vie.

И Достоевский этот путь знал, он его очень ярко описал в Раскольникове, Ставрогине, Кириллове, Иване Карамазове, так ярко, что Ницше читал Достоевского с восторгом. Но сам Достоевский по этому пути не пошел, он ищет чего-то другого. Этот выбор нельзя объяснить необходимостью, средой и т. п. Он был свободным, индивидуальным выбором, понять который до конца, по-видимому, невозможно (это значило бы разложить на элементы тайну личности\*). Но сущность сделанного выбора, мне кажется, была сформулирована Достоевским в его credo, и то, что сказано, что стало словом, я постараюсь разобрать.

Пока замечу только одно: Достоевский не потерял веры, что есть идеи благословенные и идеи проклятые (хотя бы только мгновенно, только сейчас и здесь). Позиция Достоевского не совпадает с позицией подпольного человека (для которого все кошки серы). Поэтому «Записки из подполья» были постановкой задачи: как проверить истинность постулатов, идей, из которых исходит человек в своей практике? И эта задача, по-видимому, была последним толчком, вызвавшим к жизни роман Достоевского.

Говоря «роман Достоевского», я имею в виду роман совершенно определенного типа, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых». Ни «Бедные люди», ни «Униженные и оскорбленные» такими романами не являются. Достоевский до «Записок» и после них – это две разные художественные воли, примерно как голубой Пикассо и кубистический Пикассо или как Шекспир трагедий и Шекспир поздних романтических драм (стоящих ближе к Гоцци, чем к «Гамлету»).

Et Dostoïevski connaissait cette voie, qu'il a très bien décrite chez Raskolnikov, Stavroguine, Kirillov ou Ivan Karamazov, tant et si bien que Nietzsche était enthousiasmé par la lecture de Dostoïevski. Mais Dostoïevski lui-même ne s'est pas engagé dans cette voie, il cherchait quelque chose d'autre. On ne peut expliquer ce choix par la nécessité, le milieu ou quoi que ce soit de ce genre. C'était un choix libre, individuel, qu'il semble impossible de comprendre jusqu'au bout (cela voudrait dire décomposer en ses différents éléments le secret de la personnalité\* de l'auteur). Cependant, l'essence de ce choix, a été, me semble-t-il, formulé par Dostoïevski lui-même dans son *credo*. Et c'est ce qui a été dit, ce qui a été mis en mots, que je m'efforce d'analyser.

À ce stade, je ferai seulement remarquer que Dostoïevski n'a pas perdu la foi dans l'existence d'idées saintes et d'idées maudites (même momentanément, même dans l'ici et maintenant). Sa position ne correspond pas à la position de l'homme du sous-sol (pour lequel tous les chats sont gris). Ainsi, les *Carnets du sous-sol* sont la formulation d'un problème : Comment s'assurer de la véracité des postulats, des idées dont part l'homme dans sa vie pratique ? Et ce problème fut, selon toute apparence, la dernière pichenette à donner pour que le roman dostoïevskien prenne vie.

Quand je parle de roman dostoïevskien, j'ai à l'esprit des romans d'un type bien précis, ceux qui vont de *Crime et Châtiment* aux *Frères Karamazov*. Ni *Les Pauvres Gens*, ni *Offensés et Humiliés* n'en font partie. Le Dostoïevski d'avant les *Carnets* et le Dostoïevski d'après sont deux volontés créatrices différentes, un peu comme le Picasso de la période bleue et le Picasso du cubisme ou comme le Shakespeare des grandes tragédies et le Shakespeare des romances tardives (qui ressemblent plus à du Carlo Gozzi<sup>79</sup> qu'à *Hamlet*).

---

<sup>79</sup> Carlo GOZZI (1720-1806) est un dramaturge et écrivain italien dont l'œuvre théâtrale souvent satirique est teintée de merveilleux, d'où la comparaison avec les œuvres tardives de Shakespeare.

Роман Достоевского, при первом подходе к нему, это своеобразный детектив. В конечном счете это своеобразный коан, текст для медитации. Посредине между поверхностью и центром – это своеобразное художественное исследование нескольких проблем (социологических, психологических, исторических). И самой специфической из этих проблем, самой характерной для романа Достоевского, самой важной для всего строя романа является проблема ценности идей. По этому признаку роман Достоевского иногда в целом называют романом идей. В один клубок там спутано неправдоподобно много героев, одержимых разными идеями; и по их мучительной жизни, по их страданиям и гибели судятся сами идеи.

К роману Достоевского можно подойти как к философскому тексту (так, как мы подходим к повестям Дидро или Вольтера). С этой точки зрения первый, зримый узел сюжета вообще не важен. Раскольников не старушку убил, а идею. Разумеется, старушка убита, но ее смерть или смерть Федора Павловича Карамазова – только обстоятельства, при которых гибнет идея «все позволено». Это не полная истина, но все же истина, то есть известный уровень интерпретации, верный тексту, и надо ясно понять разницу между «романом идей» и «идейным романом», в котором автор пропагандирует идеи, для него самого бесспорные (а не исследует их). Достоевский-романист до какой-то степени забывает о своих симпатиях к той или другой определенной идее. Все идеи (даже самые любимые) становятся для него проблематичными, все должны выдержать испытание; идея Шатова (близкая Достоевскому) подвергается такой же суровой проверке, как все другие.

Au premier abord, les romans de Dostoïevski sont des sortes de romans policiers. Au fond, ce sont des sortes de kô-ans, des textes de méditation. Entre le fond et la surface, ses romans examinent un certain nombre de problèmes (sociologiques, psychologiques, historiques) par le biais de l'art. Or, le problème le plus important du point de vue de la structure romanesque, le problème le plus caractéristique, le plus spécifique chez Dostoïevski, est celui de la valeur des idées. C'est à ce titre qu'on qualifie parfois ses romans, dans leur ensemble, de romans d'idées. Un nombre invraisemblable de personnages, pénétrés d'idées diverses, s'y trouvent emmêlés comme dans une pelote de laine. Et leurs idées elles-mêmes sont jugées à l'aune de leur douloureuse existence, de leurs souffrances et de leur mort.

On peut aborder les romans de Dostoïevski comme un texte philosophique (de la même manière qu'une œuvre de Diderot ou de Voltaire). De ce point de vue, le nœud de l'intrigue, tel qu'il apparaît immédiatement n'a aucune importance. Ce n'est pas la vieille usurière que Raskolnikov a tué, mais l'idée. Bien sûr, la vieille est morte, mais sa mort, comme la mort de Fiodor Pavlovitch Karamazov n'est qu'une circonstance de la mort de l'idée selon laquelle « tout est permis ». Ce n'est pas là l'entière vérité sur l'œuvre de Dostoïevski, mais c'est tout de même la vérité, autrement dit cela correspond à un certain niveau d'interprétation, fidèle au texte.

À ce titre, il faut bien distinguer entre « roman d'idées » et « roman à idées », dans lequel l'auteur ferait de la propagande pour les idées qu'il trouve indiscutables (et non pas qu'il cherche à étudier). Dostoïevski, en tant que romancier, oublie jusqu'à un certain point ses sympathies à l'égard de telle ou telle idée. Toutes les idées (même celles qui lui sont chères) deviennent pour lui problématiques, toutes doivent être mises à l'épreuve. Ainsi, l'idée de Chatov (dont Dostoïevski est très proche<sup>80</sup>) est soumise à un examen aussi rigoureux que les autres.

---

<sup>80</sup> Comme Dostoïevski, Chatov a renoncé à ses idées socialistes pour le conservatisme et adopté un point de vue décrié comme slavophile par ses anciens compagnons (les « nôtres »). Essayant de se séparer d'eux, il est accusé de trahison et assassiné. Comme Dostoïevski, sa recherche de Dieu est pavée d'inquiétude.



Этот принцип иногда нарушается; но я говорю о художественной норме, а не о ее нарушениях.

Важно то, что идеи вообще, всякие идеи, перестают быть светом, озаряющим героев. Они сами суть герои, озаренные откуда-то из глубины – с уровня целостности\* жизни, или с уровня духа, или еще откуда-то. Автор (в отличие от Льва Толстого, который всегда как бы знает, в чем правда) не держит света в руках, не направляет его, а просто дает ему возникнуть из глубины действия, из разворошенной глубины личности\*. Весь свой ум он раздает героям и сам «стусшевывается», отступает на задний план, передает свою роль (в трех последних романах) рассказчику. Иначе нельзя. Слой идей пробит, и не остается идейной почвы для суда над личностью\*. Личность\* вырвалась из плена символов, идей, представлений, выработанных временем. Личность (пусть в иные только минуты) воцаряется над идеями – и общее, объединяющее может быть найдено только в глубине каждой личности, в свободной переключке глубинных психических слоев, к которой и автор, как аналитик, как конструктор, как ум, может только прислушаться. Каждый из ведущих героев становится как бы ипостасью своего творца, сыном, единосущным отцу и вполне «равночестным» ему.

Таким образом, мы проходим сквозь уровень проблем, идей (так же, как прошли сквозь уровень детектива) и прикасаемся к краешку целостной\* жизни, подлинно «живой жизни».

Il arrive que Dostoïevski fasse entorse à ce principe, mais ce qui m'intéresse ici, c'est la norme qui prévaut dans son art, et non les entorses à celle-ci.

L'essentiel est que les toutes les idées, quelles qu'elles soient, cessent de projeter leur lumière sur les personnages. Elles-mêmes sont des personnages, éclairés depuis quelque profondeur, depuis le tout\* de la vie, depuis l'esprit ou à partir de quelque autre niveau encore. L'auteur (contrairement à Léon Tolstoï qui sait toujours, pour ainsi dire, où se trouve la vérité) ne détient pas la lumière, il ne l'oriente pas, mais lui laisse simplement la possibilité de surgir des profondeurs de l'action, des profondeurs désordonnées de la personnalité<sup>\*81</sup>. Il répartit entre les personnages toute son intelligence et « s'efface », se met au second plan, confiant son rôle (dans les trois derniers romans) au narrateur. Il ne peut pas faire autrement. La strate des idées est percée, les idées ne sont plus cette terre ferme garantissant les jugements portés sur la personnalité\*. La personnalité\* s'est émancipée des symboles, des idées, des représentations forgés par le temps. Elle prend le pouvoir (ne serait-ce qu'à certains moments) sur les idées, et toute communauté, toute unité ne peut résider que dans les profondeurs de chaque personnalité, dans le libre dialogue entre ses différentes strates psychologiques auquel l'auteur – en tant qu'analyste, en tant que constructeur et en tant qu'intelligence – ne peut que prêter l'oreille. Chaque personnage principal devient en quelque sorte une hypostase de son créateur, un fils consubstantiel au père et absolument « égal en dignité ».

De cette manière, nous pouvons traverser le niveau des problèmes, des idées (comme nous avons traversé le niveau du roman policier) et aborder la vie unifiée\*, la « vie authentiquement vivante ».

---

<sup>81</sup> *Ličnost'* qui se traduit à la fois par *personnalité* comme dans l'expression de Dostoïevski (« personnalité fortement développée » / « *sil'no razvitaja ličnost'* ») et *personne* comme, par exemple, chez Nikolai Berdiaev. À ce titre, le terme « personnalité » ne renvoie pas à l'idée de caractère, de tempérament, mais à cette singularité vivante qui, d'après la théologie chrétienne, ne se soutient que de sa ressemblance à Dieu. Dans la suite du texte, *ličnost'* est traduit « personne » ou « personnalité » en fonction des usages et de la valeur plus ou moins générale du propos, la personne renvoyant au schéma général de l'incarnation, tandis que la personnalité est une sorte de personne élevée « au carré », le centre même de la personne. Cf. supra. Présentation.

И единица этой жизни – личность. Теперь старушка снова становится реальнее идеи. Каждая личность раскрывается, как окошко в беспредельную глубину. И если даже окошко непосредственно осталось закрытым, мы видим, что его можно открыть. Все это несколько напоминает дзэнскую притчу:

«Сперва, не зная буддизма, я думал, что гора есть гора. Потом, изучая буддизм, я понял, что гора не есть гора (т. е. что идеи реальнее предметов). Но потом, еще больше углубившись в буддизм, я понял, что гора есть гора».

Единичное снова утверждается в бытии, но не как обособленный атом, а как растение, корни которого уходят прямо в бездну Единого (это очень хорошо видно в дальневосточной живописи, окрашенной влиянием дзэн). Единичное сознается примерно так, как Никейский собор постановил мыслить о Христе, единожды рожденном и единожды распятом, но тем не менее единосущном Отцу и от века пребывавшем в недрах Отчих. Поэтому голос каждой личности – это голос подлинного бытия, голос из последней глубины, и нет более глубокой или более высокой точки зрения, на которую автор мог бы встать, чтобы комментировать и оценивать.

Я сравнивал роман Толстого с монархией, в которой сталкивается много умов и волей, но окончательное решение, кто прав, кто виноват, принадлежит одному государю;

Or l'unité de base de cette vie est la personne. À ce stade, la vieille usurière redevient plus réelle que l'idée. Chaque personne apparaît comme une lucarne ouvrant sur des profondeurs sans limites. Et quand bien même cette lucarne reste spontanément fermée, nous voyons qu'il est possible de l'ouvrir.

Tout ceci rappelle en quelque manière cette parabole Zen :

« D'abord, avant de connaître le bouddhisme, je pensais qu'une montagne était une montagne. Puis, en étudiant le bouddhisme, j'ai compris qu'une montagne n'était pas une montagne (i.e. que les idées sont plus réelles que les objets). Mais par la suite, en me plongeant dans le bouddhisme, j'ai compris qu'une montagne était une montagne.<sup>82</sup> »

Le singulier\* est à nouveau confirmé dans l'être, non pas comme un atome isolé, mais comme une plante dont les racines plongent directement dans l'abîme de l'Un (on le voit très bien dans la peinture d'Extrême-Orient empreinte de l'influence du Zen).

Le singulier\* se connaît à peu près comme le Concile de Nicée<sup>83</sup> a décidé de penser le Christ : engendré et crucifié, mais consubstantiel au père et demeurant de toute éternité dans le sein du Père ». C'est la raison pour laquelle la voix de chaque personne est la voix de l'être authentique, une voix venue des dernières profondeurs, et il n'existe pas de point de vue plus profond ou plus élevé d'où l'auteur pourrait commenter ou porter des jugements de valeur.

Il m'est arrivé de comparer le roman tolstoïen à un système monarchique dans lequel s'affrontent des esprits et des volontés adverses, mais où seul le monarque peut finalement décider qui a raison et qui a tort.

---

<sup>82</sup> Cf. SUZUKI, D.T., *Essais sur le bouddhisme Zen*, Paris, Albin Michel, 2003, p.25. Cet aphorisme est attribué à Ts'ing-ian Oueihsin (jap. Seïgen Ishin) : « Avant qu'un homme étudie le Zen, pour lui les montagnes sont des montagnes et les eaux sont des eaux ; lorsque, grâce aux enseignements d'un bon maître, il a réalisé une vision intérieure de la vérité du Zen, pour lui les montagnes ne sont plus des montagnes et les eaux ne sont plus des eaux ; mais après cela, lorsqu'il parvient réellement à l'asile du repos, de nouveau les montagnes sont des montagnes et les eaux sont des eaux ». Suzuki mentionne en note le roman d'Adam Beck *Zen*, présenté comme un « développement de cet aphorisme ».

<sup>83</sup> Concile des évêques de l'empire romain réunis en 325 à Nicée (Iznik, actuelle Turquie) par Constantin Ier pour rétablir la concorde au sein de l'Église d'Orient, notamment concernant la nature de la relation du Christ au Père.

а роман Достоевского – с парламентом, в котором автор сохраняет за собой только роль спикера. Можно также сравнить роман Толстого с ньютоновской вселенной, весьма сложной, но вложенной в пространство всеобъемлющего авторского ума с единой системой координат; а роман Достоевского – это вселенная релятивистская, в которой бесчисленное множество равноправных точек отсчета. Ипостасная модель лучше всего этого (она охватывает и множественность точек зрения и их высшее единство). Но мне хочется остановиться на «релятивистском» сравнении, потому что оно принадлежит не только мне; нечто подобное думал, по-видимому, Эйнштейн.

В книге Кузнецова\*\* цитируется одно довольно странное замечание: «Достоевский дал мне много, необычайно много, больше Гаусса». То, что Достоевский дал много Эйнштейну как человеку, само по себе неудивительно; странно упоминание Гаусса. Если речь идет о влиянии эстетическом, философском, нравственном, религиозном, то Гаусс явно ни при чем. Труды Гаусса помогли Эйнштейну разработать математический аппарат теории относительности. Значит, Достоевский именно в этом, в создании теории относительности, чем-то помог Эйнштейну, и очень сильно – больше Гаусса. Чем же? Я думаю, «релятивистской» структурой своего романа.

De son côté, le roman dostoïevskien serait comme un parlement, dans lequel l'auteur conserve uniquement le rôle de porte-parole. On peut également comparer le roman tolstoïen à un univers newtonien, complexe à l'extrême, mais contenu dans l'espace englobant de l'esprit de son auteur, avec un seul système de coordonnées<sup>84</sup>. Le roman dostoïevskien s'apparenterait, quant à lui, à un espace relatif dans lequel existe une quantité incalculable de point de repères équivalents.<sup>85</sup> Le meilleur modèle est celui de l'hypostase\* (qui englobe à la fois la multiplicité des points de vue et leur unité supérieure). Néanmoins, j'aimerais m'arrêter sur cette comparaison « relativisante », car je n'en suis pas le seul auteur. Einstein lui-même semble avoir pensé quelque chose du même genre.

Dans le livre de Kouznetsov consacré à Einstein<sup>G</sup> on trouve cette citation assez étrange : « Dostoïevski m'a beaucoup apporté, extraordinairement beaucoup, plus que Gauss ». Le fait que Dostoïevski ait beaucoup apporté à Einstein en tant qu'homme n'a rien d'étonnant en soi. Ce qui est étrange, en revanche, c'est la référence à Gauss. S'il est question d'une influence esthétique, philosophique, morale ou religieuse, il est clair que Gauss n'a rien à voir là-dedans. Les travaux de Gauss ont aidé Einstein à élaborer l'appareil mathématique de sa théorie de la relativité. C'est donc précisément dans ce domaine, dans la construction de sa théorie de la relativité que Dostoïevski a en quelque manière aidé Einstein, et beaucoup aidé, plus que Gauss. Mais de quelle manière ? Je pense que c'est par la structure « relative » de ses romans.

---

<sup>84</sup> En effet, le calcul du mouvement des astres selon la loi universelle de la gravitation développée par Isaac Newton (1643-1727) ne fonctionne bien que dans un univers local tel que le système solaire et dans un temps considéré comme absolu (c'est-à-dire valable quelque soit le référentiel utilisé).

<sup>85</sup> La théorie de la relativité d'Albert Einstein (1879-1955) s'appuie sur les recherches initiées par le mathématicien Carl Gauss (1777-1855) sur l'existence possible d'une géométrie non-euclidienne (i.e. se passant du cinquième axiome d'Euclide selon lequel par un point passe une seule parallèle à une droite donnée), autrement dit fonctionnant avec des coordonnées curvilignes et non plus cartésiennes. Einstein généralise l'usage de lignes géodésiques (courbes) pour modéliser l'univers et démontre qu'un corps, par sa masse, déforme et courbe l'espace autour de lui. L'univers relatif d'Einstein, contrairement à l'univers newtonien, est en expansion permanente et peut être modélisé de multiples manières toutes compatibles avec la théorie de la relativité. Le temps y est non pas absolu, mais relatif, c'est-à-dire susceptible perçu différemment selon le point de vue de l'observateur.

<sup>G</sup> N.D.A. : KOUZNETSOV, B.G., *Einstein*, « Nauka », Moscou, 1967.

Я беру слово «релятивистский» в кавычки. Собственно, роман Достоевского не релятивистский, а ипостасный. Но всякая ипостасная конструкция, начиная с христианской Троицы, может быть интерпретирована как релятивистская модель. Это особенно ясно при попытках перевода теологических терминов на математический язык, например, у Николая Кузанского:

«Бог – это сфера, центр которой всюду, а периферия нигде».

Вселенная, центр которой всюду, – это уже почти Эйнштейн. И можно предположить, что Эйнштейн, читая роман Достоевского, «перевел» его структурный принцип на абстрактный математический язык примерно так же, как Николай Кузанский перевел на абстрактный математический язык структурный принцип Троицы. При том остром чувстве пространственных и квазипространственных форм, которым Эйнштейн отличался, это вполне возможно.

В науке, как говорил Гегель, важно не наблюдение само по себе, а голова, которая наблюдает. Изменения в устройстве головы могут происходить в художественном освоении мира раньше, чем в дисциплинированной работе ученого. И всякий назревший, ненадуманый формальный сдвиг в искусстве означает новое видение мира, способное подтолкнуть ученого к созданию «безумных» (и эвристически ценных) моделей. Как бы то ни было вообще, относительно Достоевского и Эйнштейна такую связь можно считать удостоверенной.

30 лет тому назад я все это выражал проще. Я говорил, помнится, «о расколе авторского сознания» в «Записках».

Je mets le mot « relatif » entre guillemets. Les romans de Dostoïevski ne sont pas à proprement parler relatifs, mais hypostatiques. Néanmoins, toute construction hypostatique, à commencer par la Trinité chrétienne, peut être interprétée comme un modèle relatif. On le voit de façon très nette dans les tentatives de traduction de termes théologiques en langue mathématique, comme chez Nicolas de Cues par exemple :

« Dieu est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part.<sup>86</sup> »

Un univers dont le centre est partout, c'est pratiquement du Einstein déjà. Et on peut faire l'hypothèse qu'Einstein, en lisant Dostoïevski, a « traduit » ce principe structurel dans la langue abstraite des mathématiques, de même que Nicolas de Cues avait traduit dans la langue abstraite des mathématiques le principe structurel de la Trinité. Malgré le sens aigu qu'avait Einstein des formes spatiales et quasi-spatiales, c'est tout à fait possible.

En science, comme le dit Hegel, ce n'est pas l'observation en tant que telle qui compte, mais la tête qui observe. Une étude artistique du monde peut modifier la structure de cette tête avant le travail discipliné du savant. Qui plus est, toute avancée formelle en art, lorsqu'elle n'est pas forcée mais arrive naturellement à maturité, correspond à une nouvelle vision du monde, capable de pousser le savant à construire des modèles « insensés » (et précieux d'un point de vue heuristique). Quoi qu'il en soit de manière générale, en ce qui concerne Dostoïevski et Einstein, ce lien est avéré.

Il y a 30 ans, j'exprimais tout cela en termes plus simples. Je parlais, je m'en souviens, de « schisme dans la conscience de l'auteur » au sujet des *Carnets du sous-sol*.

---

<sup>86</sup> Le philosophe allemand Nicolas de Cues (1401-1464) est le premier à utiliser cette expression (attribuée à Hermès Trismégiste et exclusivement réservée à Dieu dans la tradition théologique) pour désigner l'univers, anticipant le passage moderne de l'idée d'un monde clos, hérité du cosmos grec, à l'univers infini : « Le **monde** est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part. »



Но этот раскол не казался мне катастрофой. Я видел, что он открывал возможность другого, нового, может быть мучительного, но художественно плодотворного видения жизни. Я склонен был тогда переоценивать трагизм Достоевского, вращение в нескольких параллельных, но одинаково замкнутых безысходных кругах разума и мифа, но все же не сомневался, что именно подполье привело к тому, что М. М. Бахтин назвал «многоголосым романом». До «Записок» Достоевский не находил позиции вне какой-то идеи (или группы идей) и по необходимости вынужден был становиться на почву той или иной идеи. После «Записок» он встал над идеями, нашел возможность оценивать идеи не с идейной, а с какой-то надыдейной точки зрения. На чем именно он стоял, я не мог схватить, но самый факт бросался мне в глаза. Произошло отделение «идеи» от полноты истины, логики – от полноты развития духа. Долголетние претензии философии (и в особенности гегелевской) были отвергнуты\*\*.

Идея высказывается во всем блеске, но ей не верят, а смотрят, что делает человек, одержимый ею. И по плодам различают их; ибо плод добрый от древа доброго и плод злой от древа злого...

Mais ce schisme ne me paraissait pas catastrophique. Je voyais qu'il rendait possible une vision du monde différente, nouvelle, douloureuse peut-être, mais féconde d'un point de vue artistique. À cette époque, j'avais tendance à surestimer le tragique chez Dostoïevski, la rotation de la raison et du mythe en plusieurs cercles parallèles, mais absolument fermés sur eux-mêmes. Et pourtant, je ne soupçonnais pas que c'était justement le sous-sol qui avait conduit à ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé le « roman polyphonique »<sup>87</sup>. Jusqu'aux *Carnets*, Dostoïevski ne pouvait pas se positionner en dehors de telle ou telle idée (ou d'un groupe d'idées) et se trouvait contraint de s'établir sur le sol d'une de ces idées. À partir des *Carnets*, il se plaça au-dessus des idées et trouva la possibilité de les évaluer non pas d'un point de vue idéal, mais « sur-idéal ». Je ne pouvais pas bien saisir à l'époque sur quoi il s'appuyait précisément, mais ce fait ne m'en sautait pas moins aux yeux. Une disjonction s'était opérée entre l'« idée » et la plénitude de la vérité, entre la logique et le plein développement de l'esprit. Les prétentions séculaires de la philosophie (en particulier hégélienne) étaient déboutées<sup>H88</sup>.

L'Idée se déploie dans tout sa splendeur, mais on n'y croit pas, on observe ce que fait l'homme pénétré de cette idée. On distingue les idées selon les fruits qu'elles portent, car les bons fruits viennent d'un bon arbre, et les mauvais fruits d'un mauvais arbre...

---

<sup>87</sup> Mikhaïl BAKHTINE (1895-1975) a développé le concept de roman polyphonique dans (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929) : « Dostoïevski est le créateur du *roman polyphonique*. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...] Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages » (BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp.35-36)

<sup>H</sup> N.D.A : Korjavine le redécouvrit par la suite : « Mais les hommes avaient des idées. Les hommes torturaient les enfants. »

<sup>88</sup> Naoum KORJAVINE (1925-) est un poète, écrivain et traducteur russe d'origine juive. Il connut la déportation, la dissidence et l'exil. Pomerantz fait allusion à son poème *Les enfants à Auschwitz* (Deti v Osvencime).

Мы не верим Великому инквизитору и верим молчащему Христу – и все идеи Великого инквизитора проваливаются в молчание Христа. Мы не верим убийце – и идеи Раскольникова проваливаются в убогий лепет Сони. На уровне интеллекта инквизитор и убийца остаются правы. Дело не в том, что против них нет доводов. Я придумывал такие доводы, хотя бы против теории Раскольникова. Но Достоевский их не хотел и не дал. Ему хотелось другого – развенчать сам уровень интеллекта, на котором у инквизитора и убийцы всегда есть сильные аргументы.

Мне кажется, первичное открытие было совершено Достоевским на каторге. Скорее всего именно на каторге писатель, мечтательно любивший бедных людей, должен был сознаться себе в решительной неспособности любить человека, народ, ближнего таким, каким этот человек выступал, без всяких прикрас, у него перед глазами, и в то же время еще острее осознать невозможность жить без этой любви. Во всяком случае, уже в 1854 году, то есть вскоре после освобождения, Достоевский сообщает Фонвизиной свое кредо (впоследствии дважды повторенное: в записных книжках и в «Бесах») :

«Если бы кто мне доказал, что Христос вне истины и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа»

Это очень емкий алогизм, и я далеко не уверен, что понял Достоевского до конца. Прежде всего хочется отметить, что это алогизм, что заветная мысль Достоевского не уместилась в «эвклидовский разум».

Nous ne croyons pas le Grand inquisiteur, nous croyons le Christ silencieux, et toutes les idées du Grand inquisiteur s'anéantissent dans le silence du Christ. Nous ne croyons pas l'assassin, et les idées de Raskolnikov s'anéantissent dans le murmure misérable de Sonia. Au niveau de l'intellect, l'inquisiteur comme l'assassin ont raison. Il ne s'agit pas de dire qu'on ne peut pas leur opposer d'arguments. Il m'est arrivé d'imaginer les arguments qu'on pourrait opposer au moins à la théorie de Raskolnikov. Mais ce n'est pas ce que voulait Dostoïevski et il n'en a pas donné. Il voulait autre chose : démystifier le niveau de l'intellect, où l'assassin et l'inquisiteur ont toujours des arguments puissants.

Il me semble que Dostoïevski fit cette découverte au bain. Plus exactement, c'est au bain que l'écrivain, qui aimait rêveusement les pauvres gens, dut admettre sa totale incapacité à aimer l'homme, le peuple, son prochain tel qu'il se présente devant lui, sans ornements, et qu'il comprit, plus vivement encore, l'impossibilité de vivre sans cet amour. En tous cas, dès 1854, c'est-à-dire peu après sa libération, Dostoïevski fait part de son *credo* à Natalia Fonvizina<sup>89</sup> (qu'il répétera par la suite deux fois, dans ses carnets et dans *Les Démons*) :

« Si quelqu'un me prouvait que le Christ est hors de la vérité, et qu'il fût réel que la vérité soit hors du Christ, je voudrais plutôt rester avec le Christ qu'avec la vérité.<sup>90</sup> »

C'est une phrase totalement alogique et je ne suis pas du tout sûr d'avoir compris Dostoïevski jusqu'au bout. Avant toutes choses, j'aimerais faire remarquer qu'il s'agit là d'alogisme, que cette pensée intime de Dostoïevski ne trouve pas sa place dans la « raison euclidienne ».

---

<sup>89</sup> Épouse du décembriste Mikhaïl Fonvizine, puis d'Ivan Pouchtchine, Natalia FONVIZINA (1803-1869) a rendu visite à Dostoïevski et d'autres membres du cercle de Pétrachevski dans leur prison de Tobolsk en 1850.

<sup>90</sup> Lettre à Natalia Fonvizina du 15 février 1854. Dans *Les Démons*, le *credo* apparaît dans la Deuxième partie, chapitre premier, VII, Arles, Actes Sud, 1995, Vol.2, p.76 : (Chatov à Stavroguine) « Mais n'est-ce pas vous qui me disiez que si l'on vous prouvait mathématiquement que la vérité est en dehors du Christ, vous, vous préféreriez rester plutôt avec le Christ qu'avec la vérité ? »

Достоевский, несомненно, знал слова Христа «Я есмь истина» и, конечно, не собирался глумиться над ними. Шутки над Христом вызывали у Достоевского припадки. Зачем же ему понадобилось абсурдное (для верующего) предположение о Христе вне истины и истине вне Христа? Видимо, иначе он не мог выразить свое какое-то очень глубокое переживание. Здесь перед нами своего рода коан, разгадывать который можно всю жизнь.

Вероятно, в каторжные годы важнее всего было *моральное* звучание этого коана. Истина – моя неспособность любить ближнего; Христос – любовь, побеждающая, несмотря на эту мою неспособность, и охватывающая меня, хотя я только в какие-то короткие минуты могу отвечать ей. Истина – мое нынешнее состояние, состояние недоразвитка; Христос – это то, что не раскрылось во мне, но что может раскрыться, должно раскрыться.

«Сильно развитая личность, – писал Достоевский в «Зимних заметках», – вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, т. е. никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека. Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который, если попадет под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды...»

Dostoïevski connaissait, à n'en pas douter, les paroles du Christ « Je suis la vérité<sup>91</sup> » et n'avait évidemment pas l'intention de les tourner en dérision. Les plaisanteries sur le Christ le mettaient hors de lui. Qu'avait-il donc besoin de cette hypothèse absurde (pour un croyant) au sujet d'un Christ hors de la vérité et d'une vérité hors du Christ ? Apparemment, il ne pouvait pas exprimer autrement quelque chose qu'il éprouvait très profondément en lui. On se trouve ici face à une sorte de *kô-an*, qu'on peut essayer de résoudre toute sa vie.

Il est probable que, pendant ses années de bagne, c'est la résonance *morale* de ce *kô-an* qui importait le plus à Dostoïevski. La vérité est mon incapacité à aimer mon prochain ; le Christ est l'amour, qui triomphe malgré mon incapacité et s'empare de moi bien que je ne puisse lui répondre qu'en de brèves minutes. La vérité est ma situation actuelle, ma situation d'avorton ; le Christ est ce qui ne s'est pas encore ouvert en moi, mais peut et doit s'ouvrir.

« La personnalité fortement développée, écrit Dostoïevski dans ses *Notes d'hiver*, pleinement assurée de son droit d'être une personnalité et délivrée entièrement de toute peur pour soi, ne peut même rien faire d'autre de toute sa personnalité, je veux dire ne peut en faire aucun usage sinon la donner tout entière à tous, pour que les autres aussi deviennent des personnalités comme elle, aussi heureuses et pleines de leur droit. C'est une loi de la nature ; c'est vers cela que l'homme tend normalement. Mais il y a là un petit grain de sable, je veux dire le grain de sable le plus minuscule à cause duquel, pourtant, s'il se retrouve dans la machine, tout, d'un seul coup, se détruit et s'écroule. Précisément : le malheur, dans ce cas-là, c'est d'avoir ne serait-ce que le moindre calcul d'une quelconque utilité, un quelconque avantage pour son profit à soi.<sup>92</sup> »

---

<sup>91</sup> Jn, 14-6

<sup>92</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Notes d'hiver sur impression d'été*, Arles, Actes Sud, 1995, pp.90-91.

Если оборвать цитату на законе природы, то Достоевский выглядит утопическим социалистом, сохранившим и в 1863 году весь жар своей молодости; на самом деле он просто вспоминает молодость, платит минутную дань ее языку – и тут же добавляет замечание, сводящее на нет всю логику утопического социализма; вместо закона природы, к которому тянет нормального человека, вырастает неразрешимая антиномия. Согласитесь, трудно найти человека, у которого не будет никакого, ни малейшего расчета в пользу собственной выгоды. И, таким образом, на утопически социалистическом языке высказывается чисто теологическая мысль: одна капля твари вытесняет всего Бога. Сокрытым, но, несомненно, бывшим у Достоевского в уме выводом: без лика Христа, без уподобления ему, без совершенного «пре-подобия» – «закон природы», закон гармонии, дремлющий в человеке, никогда не осуществится. А если даже случайно осуществится, то рухнет при первом прикосновении, как во «Сне смешного человека». Таково, по-видимому, первое звучание коана Достоевского.

Ко мне этот коан повернулся прежде всего другой стороной – *художественно-познавательной*. Подставим вместо истины – «идея», «понятие», «разум», а вместо Христа – «икона», «образ», «искусство». Тогда получим: «образ, икона глубже выражают тайну бытия, чем идея, понятие». Философски такой взгляд вполне возможен, романтики его защищали, и Достоевский был к нему близок. Можно это подтвердить такими словами: «мир красота спасет»; «Шекспир – пророк, открывший нам тайну о душе человеческой»...

Si l'on retire la citation sur la loi de nature, Dostoïevski a tout l'air d'un socialiste utopiste, brûlant encore, en 1863, de la flamme de sa jeunesse. En fait, il ne fait que se souvenir de la jeunesse, il paye un fugace tribut à sa langue avant d'ajouter immédiatement une remarque qui anéantit toute la logique du socialisme utopiste. À la place de la loi de nature que désire tout homme normal survient une antinomie insoluble. Vous conviendrez qu'il est difficile de trouver un homme qui ne ferait aucun calcul d'un quelconque avantage pour son profit à soi. De sorte que dans la langue du socialisme utopiste, c'est une pensée théologique qui s'exprime : une goutte de créature en soi suffit à en déloger Dieu tout entier. Avec cette conclusion cachée, mais indubitablement présente à l'esprit de Dostoïevski : sans le visage du Christ, sans l'« imitation » et la parfaite « res-semblance<sup>93</sup> » à lui, la « loi de nature », la loi d'harmonie qui sommeille en l'homme ne s'établira jamais. Et même si par hasard elle s'établissait, elle s'écroulerait au moindre effleurement comme dans *Le Songe d'un homme ridicule*<sup>94</sup>. C'est ainsi, semble-t-il, que résonna d'abord ce *kô-an* aux oreilles de Dostoïevski.

Quant à moi, ce *kô-an* m'est d'abord apparu sous un autre angle, sous l'angle *artistique et cognitif*. Si l'on remplace le mot vérité par les mots « idée », « concept », « raison » et le mot Christ par « icône », « image », « art », on obtient la proposition suivante : « l'image, l'icône exprime plus profondément le secret de l'être que l'idée, le concept ». Sur le plan philosophique, ce point de vue est parfaitement possible, c'est ce que défendaient les Romantiques, dont Dostoïevski était proche. On en trouve la confirmation dans des phrases comme « La beauté sauvera le monde » ou « Shakespeare est un élu que le Seigneur a sacré prophète pour dévoiler au monde le mystère de l'homme<sup>95</sup> »...

---

<sup>93</sup> Traduction de *prepodobie* (très grande ressemblance) qui désigne non l'état initial de la créature (sa *podobie* en puissance), mais la dynamique de sa « conversion » au Christ, de la création de l'image du Christ en soi, telle que peut l'évoquer Eckhart.

<sup>94</sup> Dans ce récit, l'état de pureté originelle des hommes de l'âge d'or est très facilement corrompu par l'arrivée du rêveur, qui insinue en eux le goût de mentir, les plaisirs de la chair, la jalousie, la cruauté... Leur union native et leur capacité d'amour universel cède alors rapidement la place à un monde divisé tel que nous le connaissons.

<sup>95</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Correspondance*, T.1, Paris, Bartillat, 1998-2000-2003, n.4, p.183.



Все это несколько напоминает замечание Судзуки: «дзэн может обойтись без морали, но не без искусства». Речь здесь идет не об аморализме, а о понимании несовершенства морали, двойственности ее влияния на человека. Всякий закон, запрет, предписание посягает на человеческую свободу и вызывает протест, сопротивление, вызывает желание нарушить закон. И поэтому всякий закон становится источником нарушений закона, источником преступлений, рождает преступные желания, а иногда и действия. Об этом писал еще ап. Павел, противопоставляя закон благодати. Новое у Достоевского (как и в дзэн) – вера в способность искусства преодолеть эту трудность, выразить конкретно-нравственное так, что красота его без насилия покорит сердце.

Таким образом, возникает концепция, которую можно рассматривать как прямую антитезу гегелевской. В самом деле, если истина может быть адекватно выражена в идее, понятии, то что делать искусству после Гегеля? Только ступешаться и занять подчиненное место популяризатора великих идей. В лучшем случае искусство может *параллельно* с наукой открывать некоторые социальные явления, может быть, несколько даже забегать вперед, играть роль разведки (так, например, Бальзак – для политической экономии). Но в конечном счете истина находит свое адекватное научное выражение. Писатель *показывает* то, что политэконом *доказывает* (так, примерно, учил Белинский) ; ни на что большее литература не способна.

Tout ceci rappelle en quelque manière cette remarque de Suzuki : « le Zen peut se passer de morale, mais il ne peut se passer d'art ». Il ne s'agit pas ici d'amoralisme, mais de comprendre le caractère imparfait de la morale, l'ambiguïté de son influence sur l'homme. Toute loi, toute interdiction ou prescription porte atteinte à la liberté de l'homme et suscite une protestation, une résistance, le désir d'enfreindre la loi. C'est pourquoi toute loi devient la source de ses infractions, la source du crime, engendre des désirs – et parfois des actes – criminels. C'est ce qu'écrivait déjà saint-Paul, opposant la loi à la grâce<sup>96</sup>. La nouveauté chez Dostoïevski – et dans le Zen – c'est la foi dans la capacité de l'art à surmonter cette difficulté, à exprimer une moralité concrète de telle sorte que la beauté y soumette le cœur sans violence.

Ainsi apparaît une conception qu'on peut considérer comme l'exacte antithèse de la conception hégélienne. Au fond, si la vérité peut être adéquatement exprimée dans l'idée, le concept, alors que doit faire l'art après Hegel? Uniquement s'effacer et occuper le rang subalterne de vulgarisateur de grandes idées<sup>97</sup>. Dans le meilleur des cas, l'art peut découvrir *parallèlement* à la science certains phénomènes sociaux, voire même avoir un peu d'avance et jouer le rôle d'éclaireur (comme par exemple Balzac pour l'économie politique<sup>98</sup>). Mais au bout du compte, la vérité trouve son expression adéquate dans la science. L'écrivain *montre* ce que l'économiste politique *démontre* (c'est à peu près ce qu'enseignait Biéliniski) ; la littérature n'est capable de rien de plus.

---

<sup>96</sup> Ga.:3

<sup>97</sup> La conception de l'art de Hegel, développée dans ses cours d'*Esthétique* (1818-1829), postule que l'art est un moment historique de manifestation de l'Absolu dans le visible. Cette manifestation étant imparfaite (car l'esprit a du mal à pénétrer entièrement la matière), l'art doit être dépassé dans la philosophie, la science de l'Absolu. C'est sur cette obsolescence spirituelle qu'insiste l'idée de « mort de l'art » suggéré par Hegel et commenté ici par Pomerantz.

<sup>98</sup> C'est la thèse d'Engels qui affirme dans une lettre à Margaret Harkness d'avril 1888 : « Balzac, que je tiens pour un bien plus grand maître du réalisme que tous les Zolas passés, présents et à venir, nous donne dans la Comédie humaine une histoire remarquablement réaliste de la « société » française [...] une histoire complète de la société française où j'ai plus appris que dans tous les ouvrages d'historiens, d'économistes et de statisticiens professionnels de cette période » (MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Werke* (Œuvres), Berlin, 1960, vol.37, pp.43-44 ; cit.d'après LE RIDER, Jacques, *L'Allemagne au temps du réalisme*, Paris, Albin Michel, 2008, p.191)

Из этого вытекает, что роман Чернышевского «Что делать?» написан правильно, и чистая случайность, что художественно он неудачен.

Если же образ, икона – более адекватное выражение истины, чем идея, то роман «Что делать?» (отвлекаясь от его идей) написан неправильно, и писать надо иначе, так, как написано «Преступление и наказание», поставив всякую идею пред высшим судьей (символ которого для Достоевского – Христос). Тогда разница между Чернышевским и Достоевским не только в таланте, а в правильном и неправильном понимании литературной задачи. Во всяком случае, такова разница между молодым Достоевским, находившимся в какой-то мере под влиянием эстетики Белинского, и зрелым Достоевским, который с этим влиянием порвал. До 43 лет (то есть отнюдь уже не мальчиком) Достоевский не умел строить роман, а после – научился. Он дает своим героям широчайшую возможность «упражняться в мышлении», но целое строит на краеугольном камне иконы или мифа.

Дело, разумеется, не в том, что романтическая теория познания безусловно верна или что мифо-поэтическое мышление безусловно превосходит логико-понятийное, научное.

Il découle de cela que le roman de Tchernychevski, *Que faire ?*, est écrit correctement et c'est de manière purement fortuite qu'il n'est pas réussi sur le plan artistique<sup>99</sup>.

Si, en revanche, l'image, l'icône, est une expression de la vérité plus adéquate que l'idée, alors *Que faire ?* (abstraction faite de son idée) est un roman mal écrit, et c'est autrement qu'il faut écrire, comme est écrit *Crime et châtiment*, qui convoque *toutes les idées* devant le tribunal suprême (dont le symbole est, pour Dostoïevski, le Christ). Alors la différence entre Tchernychevski et Dostoïevski n'est plus seulement une différence de talent, mais la différence entre une compréhension juste et une compréhension fautive du but de la littérature. En tous cas, il existe une différence de cet ordre entre le jeune Dostoïevski, influencé dans une certaine mesure par l'esthétique de Biéliniski, et le Dostoïevski de la maturité, qui a rompu avec cette influence. Jusqu'à l'âge de 43 ans (c'est-à-dire alors qu'il n'était déjà plus un jeune homme) Dostoïevski ne savait pas construire un roman, puis il a appris. Il offre à ses personnages de vastes possibilités pour « s'exercer à la pensée », mais l'ensemble est construit sur la pierre angulaire de l'icône ou du mythe.

Il ne s'agit pas de dire, bien entendu, que la gnoséologie romantique est absolument vraie ou que la pensée mytho-poétique surpasse absolument la pensée logico-cognitive, scientifique<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Le roman de Nikolaï TCHERNYCHEVSKI (1828-1889) *Que faire ?*, écrit en réclusion entre 1862-1863, vise en effet à décrire une société savamment élaborée et viable sur le plan socio-économique. Fruit des réflexions anthropologiques de Tchernychevski, il pose les bases d'une société dont les principes seraient l'égalité, la coopération, le sacrifice personnel à la collectivité en vue d'un bonheur rationnellement préétabli. À ce titre, le roman est avant tout pédagogique, empreint d'un utilitarisme que Tchernychevski affirmait déjà dans sa thèse de magistère *Les relations esthétiques de l'art à la réalité* (Estetičeskie otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti) publiée en 1855 : « L'art ne fait que nous rappeler, par ses reproductions, ce qui est intéressant, pour nous, dans la vie et s'efforce, jusqu'à un certain degré, de nous faire faire connaissance avec ces côtés intéressants de la vie que nous n'avons pas eu l'occasion d'expérimenter ou d'observer dans la réalité. » (TCHERNYCHEVSKI, N.G., *op.cit.*, in *Sočinenija v dvuh tomah*, t.1, Moscou, Izdatel'stvo Mysl', 1986, p.172-173)

<sup>100</sup> Le romantisme, en particulier allemand, récuse la pensée discursive qui tend à découper le réel en éléments épars, car la nature, ce « poème hiéroglyphique », devrait être pensée comme un tout. À ce titre, c'est la poésie qui offre le meilleur accès à la vérité et doit englober la pensée scientifique : « L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte de la philosophie ; tout art doit devenir science, et toute science devenir art ; poésie et philosophie doivent être réunies. » (SCHLEGEL (Von) Friedrich, Fragment 115, in : *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.95)

Я думаю, что это не так, что каждый вопрос, который может быть выделен, обособлен, ограничен, попадает во власть науки и во многих случаях научное исследование – главный, если не единственный путь к истине. Мифо-поэтическое мышление остается единственной альтернативой только там, где научное познание невозможно, – при подступах к тайне целого (к целостности\* бытия, к целостности\* личности). Во многих случаях оно идет рядом с научным мышлением к одной цели и может контролироваться им – и в свою очередь контролировать его, так что «поэтическое» и «научное», «ассоциативное» и «логическое», «интуитивное» и «дискурсивное» лучше сочетать, чем противопоставлять. Но если уж ошибаться, если уж делать крен в ту или другую сторону, то художнику лучше ошибаться так, как Достоевский, чем так, как Чернышевский.

Любой средний западник решил бы вопрос о судьбе Константинополя или о независимости Польши лучше, чем это делал Достоевский. Некоторые страницы его (и не только в «Дневнике писателя», а в романах) стыдно перечитывать – именно рядом с другими страницами, высочайшими по своему духовному уровню. Отказавшись от организующей роли идеи, от контроля логики, Достоевский временами попадает во власть довольно пошлых стереотипов, и они выпирают из тонко организованного текста карикатурными образами полячишек, жидков, немцев и французов

Je pense que ce n'est pas le cas, que chaque question qui peut être séparée, isolée, délimitée, est du ressort de la science et que, dans bien des cas, l'analyse scientifique est la principale, sinon la seule voie menant à la vérité. La pensée mytho-poétique est la seule alternative qui reste lorsque la connaissance scientifique est impossible, lorsqu'on approche du secret du Tout (du tout\* de l'être, du tout\* de la personne). Dans bien des cas, la pensée mytho-poétique avance aux côtés de la pensée scientifique vers le même but, et peut être contrôlée par cette dernière, puis à son tour la contrôler, de telle sorte qu'il vaut mieux combiner le « poétique » et le « scientifique », l'« associatif<sup>101</sup> » et le « logique », l'« intuitif » et le « discursif », que les opposer. Mais quitte à se tromper, quitte à aller d'un côté ou de l'autre, mieux vaut pour l'artiste se tromper comme Dostoïevski que comme Tchernychevski.

N'importe quel occidental moyen aurait tranché la question du destin de Constantinople<sup>102</sup> ou de l'indépendance de la Pologne<sup>103</sup> mieux que ne l'a fait Dostoïevski. On a honte de relire certaines pages de Dostoïevski (et pas seulement dans le *Journal d'un écrivain*, mais aussi dans ses romans), qui côtoient immédiatement d'autres pages d'un très haut niveau spirituel. En renonçant à la fonction organisatrice de l'idée, au contrôle de la logique, Dostoïevski tombe parfois sous le joug de stéréotypes assez vulgaires, qui ressortent d'un texte organisé avec précision sous les traits caricaturaux de Polacks, de Youpins, d'Allemands, de Français

---

<sup>101</sup> Au sens psychologique d'association d'idées.

<sup>102</sup> Allusion à la guerre russo-turque (1877-1878). Dès 1876, Dostoïevski affirme dans le *Journal d'un écrivain* que les Russes doivent s'emparer de Constantinople pour que s'opère, sous l'égide de la Russie, la réunion des Églises d'Orient et d'Occident : « Aujourd'hui, Constantinople peut devenir nôtre, pas plus qu'autrefois comme capitale de la Russie, mais comme capitale du Panslavisme. » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Journal d'un écrivain*, Juin 1876, IV « L'entendement utopique de l'histoire », *op.cit.*, p.250). Et en 1877 : « C'est d'Orient qu'à l'encontre du socialisme en marche sera lancée au monde la parole nouvelle qui peut-être apportera le salut à l'humanité européenne. Voilà [...] en quoi consiste pour la Russie la Question d'Orient » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Journal d'un écrivain*, (novembre 1877), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.1275)

<sup>103</sup> L'insurrection de la Pologne contre la tutelle russe, qui s'étend de 1861 à 1864, se solda par une répression sanglante et l'affermissement de la domination russe sur le territoire. Dans la revue *Le Temps* (1861-1863), qu'il a fondé avec son frère Mikhaïl, Dostoïevski publie un article de Nikolai Strakhov hostile aux insurgés polonais, entraînant la fermeture de la revue.

(вообще всех иностранцев, кроме англичан, к которым он почему-то сохранил симпатию) или не менее карикатурными образами нигилистов. Но если говорить о художестве в целом, о способности создавать художественное целое, прекрасное, несмотря на отдельные испорченные страницы, то это искусство – тот самый случай, в котором мифопоэтическое мышление сильнее, чем какой угодно философский метод. Перефразируя Маркса, я бы сказал, что какая-то мифология (или иконология, или легендология) всегда была, есть и будет почвой и арсеналом великого искусства.

Художественный опыт Достоевского был началом поворота, захватившего постепенно всю мировую литературу, – не то что возвращения к мифу, потому что буквальные возвращения невозможны, но поисков новых интерпретаций старых мифов или каких-то аналогов мифа, способных играть примерно ту же роль, что и миф, но в новых условиях, в новом контексте. В течение нескольких веков (начиная с Буало) демоны допускались только в стихах, как политическая вольность, или явно иронически (как в «Хромом бесе» Лесажа).

(au fond, de tous les étrangers sauf les Anglais, pour lesquels Dostoïevski avait, on ne sait pourquoi, conservé de la sympathie) ou encore sous les traits non moins caricaturaux des nihilistes. Mais, pour ce qui est de l'art dans son ensemble, de cette faculté de créer un tout artistique, de créer de la beauté malgré certaines pages isolées qui sont gâtées, cet art consiste dans ce moment où la pensée mytho-poétique s'avère plus forte que n'importe quelle méthode philosophique. Pour paraphraser Marx, je dirais qu'une certaine mythologie (ou iconologie ou légendologie) a toujours été, est et sera le socle et l'arsenal du grand art<sup>104</sup>.

L'expérience artistique de Dostoïevski a amorcé un tournant qui gagna peu à peu toute la littérature à travers le monde, à savoir non pas un *retour* au mythe, car tout retour au sens propre est impossible, mais la recherche de nouvelles interprétations pour d'anciens mythes ou pour quelque analogue capable de jouer le même rôle que le mythe, mais dans de nouvelles circonstances, dans un nouveau contexte. Pendant plusieurs siècles (depuis Boileau), on n'autorisait les démons que dans les poèmes, à titre de licence poétique ou bien de manière clairement ironique (comme dans *Le diable boiteux* de Lesage<sup>105</sup>)<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> MARX, Karl, *Fondements de la critique de l'économie politique*, Éditions Anthropos, 1967, Vol.1, p.41 : « On sait que la mythologie grecque n'a pas été seulement l'arsenal de l'art grec, mais la terre même qui l'a nourri. »

<sup>105</sup> Dans ce roman d'Alain-René LESAGE (1668-1747), un seigneur nommé Zambullo est transporté par Asmodée (le diable boiteux) de maison en maison pour pouvoir observer ce qui se passe dans les foyers. L'ironie dont parle Pomerantz réside notamment dans les confidences d'Asmodée sur le monde des enfers et sa hiérarchie, son apparence risible et sa bonhomie.

<sup>106</sup> Dans son *Art poétique* (1674), Nicolas BOILEAU (1636-1711) recommande aux poètes de recourir plutôt aux héros de la mythologie classique qu'à Dieu et aux démons du christianisme pour ne pas se rendre coupable de blasphème et rendre risible la parole révélée : « C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus, / Bannissant de leurs vers ces ornements reçus, / Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes, / Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes ; / Mettent à chaque pas le lecteur en enfer, / N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer... [...] / Et de vos fictions le mélange coupable / Même à ses vérités donne l'air de la fable. / Et quel objet, enfin, à présenter aux yeux / Que le diable toujours hurlant contre les Cieux, / Qui de votre héros veut rabaisser la gloire, / Et souvent avec Dieu balance la victoire! » (BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Chant III, Paris, Delalain, 1815, p.23). On apprend dans la Correspondance de Jean-Sébastien Rousseau que Boileau ne supportait pas *Le Diable boiteux* de Lesage.



Достоевский впервые серьезно вводит в реалистический роман черта и Христа. У него были некоторые предшественники – Гофман и романтики. Но никому из них не удалось ввести даже черта, не говоря о Христе, в реалистический роман. Дьявольщина локализовалась в романтической новелле, сбивающейся в сказку (например, в «Страшной мести» Гоголя, но никак не в «Мертвых душах»). Роман, ведущий и, я бы сказал, специфический жанр Нового времени, чрезвычайно упорно сопротивлялся всякому «прикосновению мирам иным». Попыток было много, но ни одна не получила серьезного признания. Только Достоевский пробил брешь в этом сопротивлении жанра, нашел канонические формы изображения сверхъестественности обыденной жизни. Поэтому он несет главную ответственность за ремифологизацию прозы XX века. Иногда ему подражают даже в деталях, в технических приемах (Томас Манн в «Докторе Фаустусе», Булгаков в «Мастере и Маргарите»).

Третье толкование коана соединяет первые два и кажется мне самым глубоким. Истина – эвклидовское сознание, доказывающее *математически* (как любил говорить Достоевский), что ближнего любить нельзя.  $A = A$ ,  $A \neq B$ , и разве я сторож брату моему?

Dostoïevski fut le premier à introduire sérieusement dans un roman réaliste le diable et le Christ. Il avait certes quelques prédécesseurs : Hoffman<sup>107</sup> et les Romantiques. Mais aucun d'entre eux n'avait réussi à faire entrer le diable, sans même parler du Christ, dans un roman réaliste. Le diabolique était cantonné dans la nouvelle romantique, proche du conte (comme, par exemple, dans *Une terrible vengeance* de Gogol<sup>108</sup>, mais absolument pas dans *Les Âmes mortes*). Le roman, lui, en tant que genre dominant et, dirais-je, caractéristique des temps modernes, s'opposait obstinément à tout « contact avec les autres mondes<sup>109</sup> ». Il y eut, certes, de nombreuses tentatives, mais aucune ne bénéficia d'une réelle reconnaissance. Seul Dostoïevski parvint à ouvrir une brèche dans cette résistance du genre et trouva les formes canoniques de représentation du surnaturel inhérent à la vie quotidienne. À ce titre, c'est d'abord à lui qu'on doit la « remythologisation » de la prose au XXe siècle. Il a parfois été imité jusque dans certains détails, ou dans ses procédés techniques (Thomas Mann dans le *Docteur Faust*, Boulgakov dans *Maître et Marguerite*).

La troisième interprétation du kô-an synthétise les deux premières et c'est la plus profonde, me semble-t-il. La vérité est la conscience euclidienne qui démontre *mathématiquement* (comme aime à le dire Dostoïevski) qu'il est impossible d'aimer son prochain.  $A = A$ ,  $A \neq B$ , et « suis-je le gardien de mon frère ?<sup>110</sup> »

---

<sup>107</sup> Cf. *Les élixirs du diable* (1815-1816) ; *Le Diable à Berlin* (1820). Dostoïevski a lu « tout Hoffmann en russe ou en allemand » à l'époque de ses études à l'École du Génie. (Cf. PASCAL, Pierre, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p.16)

<sup>108</sup> Cette nouvelle se trouve dans la seconde partie des *Soirées du hameau près de Dikanka* (1830-1843).

<sup>109</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, Livre septième, IV « Cana de Galilée », Arles, Actes Sud, 2002, Vol.2, p.73. La citation est une pensée d'Aliocha, déjà entre guillemets, traduite par A. Markowicz dans son contexte original « au contact des autres mondes ».

<sup>110</sup> C'est ce qu'Ivan répond à Aliocha, lorsque celui-ci lui suggère de retarder son départ compte tenu des mauvaises relations entre leur frère Dmitri et leur père (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, *op.cit.*, Livre cinquième, III, vol.1, p.418) Comme Dostoïevski le suggère lui-même dans la suite du passage, il s'agit aussi d'une citation de la *Genèse*. « Suis-je le gardien de mon frère ? » est ce que Caïn répond à Dieu pour dissimuler son fratricide, lorsque celui-ci lui demande où se trouve son frère Abel (*Genèse*, IV, 9).

(Эту аргументацию подробно развивает Смердяков по случаю газетного известия о самопожертвовании солдата.) Христос же – это символ целостного\* сознания, в котором аргументация смердяковского и даже карамазовского типа делается невозможной и отпадает, так сказать, сама собой.

Эвклидовское сознание – это сознание, подчиненное закону тождества.  $A \neq A$ . Закон очень привычный, на первый взгляд простой и лишенный нравственного коварства. На самом деле он вовсе не прост и совсем не безобиден. Напишем его немного подробнее – и тогда на первое место выступит не тождество, а разорванность, замыкание атома в себе ( $A = A$ ) и окружение себя пустотой, отчуждение (или, как говорил Достоевский, обособление):

$$A \neq A \neq B \neq C \dots \neq N \dots \neq \infty$$

Все люди смертны. Кай человек, следовательно, Кай смертен. Атом равен себе, только себе, и не равен ничему другому, не имеет с ним ничего общего.

(Smerdiakov développe en détails ce raisonnement au sujet de l'article de journal sur le sacrifice du soldat<sup>111</sup>). Le Christ, en revanche, est le symbole de la conscience unifiée\* dans laquelle les raisonnements smerdiakoviens, et même karamazoviens, deviennent impossibles et s'effondrent, pour ainsi dire, d'eux-mêmes.

La conscience euclidienne est la conscience soumise à la loi de l'identité.  $A \neq A$ . Cette loi qui nous est extrêmement familière semble, au premier abord, simple et dépourvue de toute sournoiserie. En réalité, elle n'a rien de simple et elle est tout sauf inoffensive. Si on la formule de façon un peu plus détaillée, alors ce n'est pas l'identité qui occupe le centre de cette loi, mais la dissociation, la clôture en lui-même ( $A = A$ ) de l'atome entouré de vide, son *aliénation* (ou comme dirait Dostoïevski son *isolement*<sup>112</sup>) :

$$A \neq A \neq B \neq C \dots \neq N \dots \neq \infty$$

Tous les hommes sont mortels. Caius est un homme, donc Caius est mortel. L'atome est égal à lui-même, seulement à lui-même, n'est égal à rien d'autre et n'a rien de commun avec lui.

---

<sup>111</sup> Allusion à la « controverse » lancée par Smerdiakov sur la nécessité ou non de sacrifier sa vie au nom de sa foi (*Frères Karamazov*, Livre troisième, chapitre 7, *op.cit.*, vol.1, pp.235-244). Le soldat dont il est question ici aurait préféré endurer le martyre et la mort plutôt qu'abjurer sa foi et se convertir à l'islam. Smerdiakov explique en « ricanant » comment, en toute logique, il n'y aurait de toutes façons pas de péché à renier Dieu pour sauver sa vie. Pour défendre son point de vue, Smerdiakov déploie une longue série de raisonnements, en faisant jouer les uns contre les autres différents aspects de la doctrine chrétienne. Tout d'abord, explique Smerdiakov, pour être un bon chrétien, il faut être un chrétien vivant et conserver sa vie « en vue de bonnes actions » futures. D'autre part, le chrétien qui renierait sa foi ne se rendrait pas coupable d'un mensonge, dans la mesure où le simple désir de renier Dieu ferait immédiatement de lui un « anathème », ce que Dieu lui-même aurait d'ailleurs voulu en lui donnant de tels désirs. Enfin, si la foi authentique est celle qui « fait bouger les montagnes » (et pourrait, à ce titre, arrêter la main du bourreau), alors Dieu ne peut que pardonner le faible parjure qui, comme l'immense majorité des chrétiens, est incapable d'une telle foi et préfère sauver sa vie. Le lien entre la vertigineuse « casuistique » de Smerdiakov et le propos de Pomerantz est le caractère dissolvant de la logique, qui anéantit les commandements de la foi à force de raisons également valables. De la bouillie théologico-logique de Smerdiakov ne subsiste, au fond, que la volonté de vivre de l'homme, comme seul principe univoque, seule raison d'agir et seule réelle capacité.

<sup>112</sup> Cf DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Journal d'un écrivain*, 1876, mars, III

А потому справедлив каторжный афоризм: «Ты сегодня помри, а я завтра»\*\*. Или, в «Записках из подполья»: «Миру ли провалиться, или мне сейчас чаю не пить? А я скажу, чтоб мир провалился, а мне чай всегда пить».

Подпольный афоризм доводит эвклидовское сознание до абсурда. Если мир провалится, то где же чай пить? Но по большей части абсурд спрятан; мы применяем законы логики, не думая, что они значат в целостности\* жизни, не замечая их нравственного влияния на себя. Между тем, как только логика прилагается к целостности\* космоса или целостности\* внутренней жизни, к личности, все распадается на куски. Мы иногда удивляемся, что мифо-поэтическое мышление снимает оппозиции, соединяет вместе жизнь и смерть и тому подобные несовместимые вещи. Надо бы удивляться другому: как эвклидовский разум всюду создает оппозиции, неразрешимые антиномии, как он раскалывает все духовное, целостное\* – и наш внутренний мир, и целостность\* любви, соединяющей человека с человеком.

Чисто эмпирически вы, вероятно, знаете, что поток доказательств – примета нарастающего разрыва. Или, по крайней мере, помните это из стихотворения Анны Ахматовой «Разрыв»:

... и до света не слушаешь ты,  
Как струится поток доказательств  
Несравненной моей правоты.

C'est ce qui justifie cet aphorisme des bagnards : « Meurs le premier, je te suivrai »<sup>113</sup>. Ou bien, cette phrase des *Carnets du sous-sol* : « Que le monde entier périclisse ou que je ne boive pas mon thé ? Je dirai : que périclisse le monde pourvu que je boive toujours mon thé.<sup>114</sup> »

Cet aphorisme du sous-sol pousse la conscience euclidienne jusqu'à l'absurde. Si le monde périclisse, où donc vais-je boire mon thé ? Mais, pour l'essentiel, cette absurdité reste cachée ; nous appliquons les lois de la logique sans penser à ce qu'elles signifient dans le tout\* de la vie, sans prêter attention à leur impact moral sur nous. D'ailleurs, dès que la logique s'applique au tout\* du cosmos ou au tout\* de la vie intérieure, à la personne – alors, tout tombe en morceaux. Nous nous étonnons parfois du fait que la pensée mytho-poétique parvienne à lever les oppositions, à réunir la vie et la mort et toutes sortes d'autres choses incompatibles. Mais ce qui devrait nous étonner, c'est bien plutôt que la raison euclidienne crée partout des oppositions, des antinomies insolubles, qu'elle clive tout ce qui est spirituel, tout ce qui fait corps, aussi bien notre monde intérieur que le tout\* de l'amour qui unit un homme à un autre.

De façon purement empirique, vous savez sans doute qu'un ruisseau de preuves est le signe d'une rupture imminente. Ou, à tout le moins vous souvenez-vous de ceci dans le poème d'Akhmatova intitulé « Rupture » :

« Mais tu n'entendras pas avant le jour  
Couler le ruisseau des preuves qui font  
Que je suis juste, incomparablement<sup>115</sup> »

---

<sup>1</sup> N.D.A. : DOSTOÏEVSKI, F.M., *Mon carnet de baignade* ( Moja tetradka katorzhnaja), Krasnojarsk, 1985, p.19 (N°235). Cet aphorisme avait cours dans les camps staliniens : « Meurs aujourd'hui, je mourrai demain ».

<sup>113</sup> L'expression se trouve aussi dans les *Souvenirs de la maison des morts*, II « Premières impressions », Paris, Plon, 1886, p.32. La traduction est de Charles Neyroud. André Markowicz dans sa traduction des *Carnets de la maison morte* (Actes sud) traduit : « meurs toi, d'abord, après, moi, je veux bien... »

<sup>114</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Carnets du sous-sol*, *op.cit.*, p.355. Ce passage a été commenté par Léon Chestov, notamment dans *La philosophie de la tragédie*, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p. 85 sq.

<sup>115</sup> AKHMATOVA, Anna, « Rupture », in. *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, trad. J.-L. Backès, Paris, Gallimard, 2007, p.187. Autrement dit, l'accumulation d'arguments (pour sa propre défense) est l'antithèse de l'union entre deux êtres, qui se passe de discours.

Чисто эмпирически мы знаем, что сатана может полюбиться лучше ясного сокола и вообще самые серьезные жизненные вопросы решаются не умом, а всем существом. Это специально отмечал рационалист Чернышевский (знавший по опыту, что жену и революцию он выбрал вопреки разуму. Ср. «вялые сарказмы» Волгина в «Прологе»).

Эвклидовский разум, разорвав действительность на атомарные факты, устанавливает затем между этими фактами строгие, подчиненные закону связи. По установленным законам можно регулировать свои отношения с природой и с людьми (поскольку они остаются для нас чужими). На основании логики и закона можно улаживать квартирные ссоры и международные конфликты. Я горячий сторонник логики и закона в отношении между гражданами и государством. Но если отношения между мужем и женой начинают регулироваться законом, то пора подавать заявление о разводе. И если сын платит матери алименты по исполнительному листу, то, хотя это законно и разумно и попросту удобно (не надо переводить деньги по почте, не пропьешь и т. п.), но производит крайне неприятное впечатление.

Эмпирически мы все это знаем, но очень трудно было в рационалистический XIX век, с возмущением отвергавший идею ограниченности логики и закона как ретроградство, сказать то, что сказал Достоевский. И может быть, только на каторге, лишенный всех прав состояния, наедине со своей судьбой, он решился сказать: «Я предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа».

De façon purement empirique, nous savons que Satan peut plaire davantage qu'un beau jeune homme et que, de manière générale, les questions majeures de la vie ne se résolvent pas par l'intellect, mais de tout son être. Le rationaliste Tchernychevski l'a expressément fait remarquer (sachant par expérience qu'il choisissait la femme et la révolution en dépit de sa raison. Voir les « sarcasmes indolents » de Volguine dans *Le Prologue*<sup>116</sup>)

La raison euclidienne, après avoir atomisé la réalité en différents faits, établit ensuite entre eux des liens rigoureusement soumis à la loi. Il est possible, d'après les lois établies, de réguler notre rapport à la nature et aux gens (pourvu que ceux-ci nous restent étrangers). On peut, en s'appuyant sur la logique et sur la loi, régler des disputes de voisinage ou des conflits internationaux. Je suis un fervent partisan de la logique et de la loi pour ce qui concerne les relations entre les citoyens et l'État. Mais si on commence à réguler les rapports entre deux époux par la loi, alors il est temps d'entamer la procédure de divorce. Et si un fils paye à sa mère une pension alimentaire en titres exécutoires, même si c'est légal, raisonnable et tout simplement commode (il est inutile d'envoyer l'argent par la poste, l'argent ne sera pas gaspillé etc.), cela produit une impression des plus désagréables.

Empiriquement, nous le savons très bien, mais il était très difficile au XIXe siècle – à une époque rationaliste qui repoussait avec indignation l'idée, tenue pour rétrograde, du caractère limité de la logique et de la loi – il était très difficile de tenir les propos qu'a tenus Dostoïevski. Et peut-être est-ce seulement au bagne, privé de tous ses droits civiques, seul face à son destin, que Dostoïevski a pu se résoudre à dire : « Je préférerais rester avec le Christ sans la vérité, plutôt qu'avec la vérité sans le Christ. »

---

<sup>116</sup> TCHERNYCHEVSKI, N.G., *Le Prologue* (Prolog), in. *Polnoe sobranie sočinenij*, vol.13, Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1949, p.272. Dans ce passage du roman (1867-70, inachevé), le jeune Lévitiski, étudiant de tendance libérale, rapporte dans son journal intime sa conversation avec le journaliste Volguine au sujet de l'utilité de son activité d'intellectuel. D'après le flegmatique Volguine, « ce ne sont pas les pensées et le travail de gens intelligents, mais les bêtises des idiots et des ignorants qui meuvent l'histoire », raison pour laquelle les hommes intelligents qui se mêlent de cela sont des idiots. Lévitiski est prêt à le reconnaître mais ne peut se départir du *sentiment* de ne pas pouvoir agir différemment.



Христос здесь – не только факт любви, пересекающий вот этого эвклидовского человека, но и факт высшего целостного\* сознания «сильно развитой личности», пересекающего весь эвклидовский разум. Можно описать это сознание в квазилогической форме:

$$A \neq A = B = C \dots = N \dots = \infty$$

Абстрактная форма позволяет выразить общий смысл и Евангелия («душу свою положить за други своя»), и упанишад («то – высочайшее, то – Атман, и ты – это то, Шветакету»), и хорошо известного стиха Тютчева: «Всё во мне – и я во всем».

При таком толковании *credo*, Христос Достоевского – некоторый уровень нашего собственного сознания, некоторая его глубина, обычно недоступная, но совершенно реальная и раскрывшаяся в «сильно развитой личности» как ее внутренний закон, норма, структура.

Я не уверен, что Достоевский мог подробно описать эту структуру. Но он чувствовал подступ к ней в лице Христа.

Тут можно вспомнить одну довольно древнюю историю. Когда начал складываться культ Марии-Девы, это вызвало протест образованного духовенства. Один из самых образованных людей своего времени, патриарх Несторий, разъяснил, что в Христе сосуществуют, не сливаясь, две природы – божеская и человеческая.

Le Christ ici n'est pas seulement un fait d'amour qui traverse tel ou tel homme euclidien, mais aussi un fait de conscience, un fait de la conscience supérieure unifiée\* de la « personnalité fortement développée » qui traverse toute la raison euclidienne. Cette conscience peut être décrite sous une forme quasi-logique :

$$A \neq A = B = C... = N... = \infty$$

Cette formule abstraite permet d'exprimer le sens global aussi bien de l'Évangile (« donner sa vie pour ses amis<sup>117</sup> ») que des Upanishads (« Ainsi, mon cher, tu ne vois pas l'Être. Il est là cependant ; il est cette essence subtile. Et l'univers entier s'identifie à elle, qui n'est autre que l'Âme ! Et toi aussi tu es Cela, Svetaketu !<sup>118</sup> ») ou encore de ces vers bien connus de Tiouttchev : « Tout est en moi, en tout je suis<sup>119</sup> »

D'après cette interprétation du *credo* de Dostoïevski, le Christ apparaît comme un certain niveau de notre propre conscience, un certain degré de profondeur en elle, habituellement inaccessible mais parfaitement réel et qui se découvre dans la « personnalité fortement développée » comme sa loi intérieure, sa norme, sa structure.

Je ne suis pas certain que Dostoïevski aurait pu décrire en détails cette structure. Mais il a perçu dans la figure du Christ une voie d'accès à elle.

On peut rappeler ici une histoire assez ancienne. Quand le culte de la vierge Marie a commencé à s'établir, cela suscita des protestations dans le clergé éclairé. Un des hommes les mieux éduqués de son temps, le patriarche Nestorius<sup>120</sup>, expliqua que deux natures coexistaient sans se confondre dans le Christ, l'une divine et l'autre humaine.

---

<sup>117</sup> Jn, 15:13

<sup>118</sup> *Chandogya upanishad*, chapitre 6 in. *Mythes et légendes extraits des Brâhmanas*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1968, p.168.

<sup>119</sup> TIOUTTCHEV, Fiodor, « Les ombres bleues se sont mêlées », in. *Poésies*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p.49.

<sup>120</sup> NESTORIUS (Vers 381-451) fut patriarche de Constantinople entre 428 et 431 où il est déposé par le Concile d'Éphèse (430) pour avoir proposé, dans le cadre d'une controverse sur le statut de la Vierge, le terme « Christotokos » (mère du Christ), moyen terme entre « theotokos » (mère de Dieu) et « anthropotokos » (mère de l'homme, Jésus de Nazareth).

Мария родила Христа, Спасителя, помазанника Божия, но не Бога. И поэтому довольно именовать ее Христородицей, но не Богородицей. Бог же вечен, и никто не рождал Его.

Согласитесь, что электронная вычислительная машина, если бы ее программировать данными сложившегося к тому времени христианского богословия, не нашла бы более разумного выхода. Однако разъяснение Нестория вызвало ропот; и не только среди язычников, нацепивших крест, но привыкших молиться Изиде с младенцем. Ропот был почти всеобщий. Несторий не заметил, что его логически безупречная теория разрушила личность Христа, поставила вместо целостности\* агрегат, в котором божеское и человеческое залиты из разных трубочек, как вода и смазочное масло. Возникла большая церковная смута; собор, созванный в Эфесе, осудил взгляды Нестория и постановил, что божественное и человеческое соединились в Христе «неслиянно и нераздельно».

Столкновение терминов – неслиянно и нераздельно – кажется логически недопустимой абсурдной поповщиной. Во всяком случае, грамматику так нельзя было бы построить. То, что мы пишем слитно (например, «чтобы» в обороте «чтобы сказать»), не пишется раздельно; а то, что мы пишем раздельно (например, «что бы то ни было»), не пишется слитно. «Неслиянно и нераздельно», то есть «слитно и раздельно в одно и то же время» – это соединение логически несовместимых терминов, абсурд. Однако логика расколола личность Христа на несливающиеся, как масло и вода, «природы», а абсурд ее восстановил. И дело не только в том, что идея богочеловека по природе алогична, абсурдна и, таким образом, абсурдное содержание нашло свое естественное (абсурдное же) развитие. Мне кажется, что дело скорее в личностной форме христианства, в личности Христа – и во всякой личности.

Marie aurait ainsi engendré le Christ, le Sauveur, l'oint de Dieu, mais pas Dieu. C'est pourquoi il suffirait de l'appeler la mère du Christ et non pas la mère de Dieu. Car Dieu est éternel et personne ne L'a engendré.

Vous conviendrez sans doute qu'un appareil de calcul, si on l'avait programmé avec les données de la théologie chrétienne de l'époque, ne serait pas parvenu à un résultat plus raisonnable. Pourtant, l'explication de Nestorius suscita une sourde réprobation, et pas seulement parmi les païennes qui avaient épinglé des croix à leur poitrine tout en continuant à prier les statues d'Isis allaitant Horus. La réprobation était quasi-unanime. Nestorius n'avait pas remarqué que sa théorie, logiquement impeccable, détruisait la personne du Christ et qu'à la place du tout\*, il avait mis une sorte d'engin dans lequel le divin et l'humain étaient comme de l'eau et de l'huile alimentant deux tuyaux différents. Une grande discorde éclata au sein de l'Église, le Concile convoqué à Éphèse condamna les positions de Nestorius et établit que le divin et l'humain étaient réunis dans le Christ « sans confusion et sans division ».

Ce rapprochement des termes « sans confusion » et « sans division » semble n'être qu'une superstition absurde, logiquement inconcevable. Ce qu'on écrit en un seul mot, comme « afin » dans l'expression « afin de dire », ne s'écrit pas en deux mots séparés ; et ce qui s'écrit en deux mots comme « à fin » dans l'expression « à toutes fins utiles » ne s'écrit pas en un seul. « Sans confusion et sans division », c'est-à-dire « en même temps ensemble et séparé », c'est l'union de deux termes logiquement incompatibles, c'est absurde. Or, c'est la logique qui avait scindé la personnalité du Christ en deux « natures » qui, comme l'eau et l'huile, ne se mélangent pas, et c'est l'absurde qui l'a rétablie dans son intégrité.

Et ce n'est pas seulement parce que l'idée du Dieu fait homme<sup>121</sup> est par nature alogique, absurde et que son contenu absurde a ainsi trouvé son évolution naturelle (absurde, donc). Il me semble plutôt que ce dont il s'agit ici, c'est de la forme personnelle du christianisme, de la personne du Christ et toute personne humaine en général.

---

<sup>121</sup> Litt. Dieu-homme (*bogočelovek*). On trouve aussi dans la tradition théologique le terme grec *theanthropos*.

Я думаю, что «неслиянность и нераздельность» – принцип, по которому строится не только личность Христа, но и всякая человеческая личность. Попробуйте приложить к личности эвклидовский разум – и вы получите либо клубок несовместимых противоречий, либо интеллектуальную машину (которой часто кажется Каренин своей жене). Стандартный толстовский герой не чувствует этого только потому, что он редко «упражняется в мышлении». А начните упражняться побольше – и вы сразу почувствуете, что это такое. Левин, принявшись размышлять на теоретические темы, сразу стал прятать ружье, чтобы не застрелиться, и веревку, чтобы не повеситься.

Личность можно представить себе как «неслиянное и нераздельное единство двух природ»: первой (назовем ее условно, в терминах Эфесского собора, божеской), обращенной к миру как к единству, и второй (в тех же терминах – человеческой), обращенной к миру, расколотому на множество фактов. Логически они непримиримы. Как только началась история философии и основы бытия стали сознаваться в форме постулатов, принципов,

Je pense que ce « sans confusion et sans division » est le principe sur lequel repose non seulement la personne du Christ, mais aussi toute personne humaine. Essayez d'appliquer la raison euclidienne à la personne humaine et vous obtiendrez soit un écheveau de contradictions irréconciliables, soit une machine mentale (comme celle à laquelle Anna Karénine associe souvent à son mari<sup>122</sup>). Le personnage tolstoïen typique ne le sent pas, mais c'est uniquement parce qu'il « s'exerce » rarement « à penser »<sup>123</sup>. Si vous commencez à vous exercer davantage, vous sentirez immédiatement ce dont il s'agit. Quand Lévine s'est mis à réfléchir à des questions théoriques, il a immédiatement remisé son fusil pour éviter de se tirer une balle dans la tête et sa corde pour éviter de se pendre<sup>124</sup>.

On peut se figurer la personne comme l' « unité sans confusion et sans division de deux natures ». La première (qu'on nommera par convenance, dans les termes du Concile d'Éphèse, divine) est tournée vers le monde en tant qu'unité\*. La deuxième (toujours dans les termes d'Éphèse, humaine) est tournée vers le monde morcelé en une multitude de faits. Logiquement, ces deux natures sont inconciliables. Dès le début de l'histoire de la philosophie, les fondements de l'être ont été pensés sous la forme de postulats, de principes.

---

<sup>122</sup> Par exemple, lorsque Anna explique à Vronski la réaction probable de son mari si elle lui avouait leur liaison : « Bref, il me notifiera de son ton officiel, net et précis, qu'il ne peut me rendre la liberté, mais qu'il prendra des mesures pour arrêter le scandale. [...] Ce n'est pas un homme mais une machine et, quand il se fâche, une très méchante machine. » (TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Deuxième partie, XXIII, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972, p.214)

<sup>123</sup> Allusion à une expression de l'homme du Sous-sol : « Mais, par exemple, moi, comment ferais-je pour avoir l'esprit tranquille ? Pour moi, où sont-elles donc, les causes premières qui me serviront d'appui, où sont les bases ? D'où est-ce que je les prendrais ? Je m'exerce à penser ; par conséquent, chez moi, toute cause première en fait immédiatement surgir une autre, plus première encore, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Telle est l'essence de toute conscience et de toute pensée. »

<sup>124</sup> Cf. TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Huitième partie, IX, *op.cit.*, p.831. C'est le cas de Tolstoï lui-même qui raconte comment, après l'angoisse qui le saisit une nuit à Arzamas, il dut lutter âprement contre le désir de mettre fin à ses jours : « Ainsi moi, un homme heureux, je devais cacher mes lacets afin de ne pas me pendre à la traverse entre les armoires dans ma chambre où je me retrouvais tout seul chaque soir, en me déshabillant, et je cessai d'aller à la chasse avec mon fusil afin de ne pas être tenté par un moyen trop facile de me délivrer de cette vie. » (TOLSTOÏ, Léon, *Confession*, Pygmalion, Gérard Watelet, pp.29-38)

– на одной стороне выступил Демокрит и сказал: «Есть только атомы и пустота». А на другой выступил Парменид и ответил: «Только единое есть; многого не существует». Прошло две с половиной тысячи лет, и на страницах романа «Преступление и наказание» примерно об этом же продолжает спорить Раскольников с Соней. Раскольников спрашивает: «А тебе Бог что за это делает?», зная заранее, что Соне нечем ответить; потому что мир, как известно, есть совокупность атомарных фактов, и никаких атомарных фактов добра в жизни Сони нет. Но Соня отвечает: «Все делает». На первый взгляд – глупый ответ. Но на самом деле это ничуть не глупее, чем философия Парменида. Бог ей действительно все делает. Под образом Бога она воспринимает мир как сияющее целое, и это единство бросает луч красоты на ее страшную жизнь. Единство мира, увиденное под образом Бога, делает и личность ее цельной, единой, а потому и сильной, сильнее, чем расколота личность кандидата в Наполеоны.

On a, d'un côté, Démocrite, qui affirme : « Il n'y a que des atomes et du vide »<sup>125</sup> et de l'autre, Parménide, qui lui répond : « Seul l'Un est, le multiple n'existe pas »<sup>126</sup>. Deux millénaires et demi ont passé et pourtant, dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov et Sonia poursuivent *grosso modo* ce débat. Raskolnikov demande à Sonia : « Et Dieu, pour ça, qu'est-ce qu'Il te fait ?<sup>127</sup> », sachant d'avance que Sonia n'aura rien à répondre, puisque le monde est, comme on le sait, un ensemble de faits corpusculaires, et que, dans la vie de Sonia, il n'y a pas le moindre atome de bien<sup>128</sup>. Mais Sonia répond : « Il fait tout ! » À première vue, c'est une réponse stupide. Mais, en fait, elle n'est pas plus stupide que la philosophie de Parménide. Dieu lui fait effectivement *tout*. Sous la figure de Dieu, Sonia comprend le monde en tant que totalité radieuse, et cette unité jette un rayon de beauté sur son épouvantable vie. L'unité du monde aperçue sous la figure de Dieu est également ce qui confère à sa personnalité une homogénéité, une unité, et par là même une force qui font d'elle une personnalité plus forte que la personnalité morcelée du candidat au rôle de Napoléon.

<sup>125</sup> DÉMOCRITE, A1[= DIOGÈNE LAËRCE, Vies, IX, 44], in *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988, p.750 : « les principes de toutes choses sont les atomes et le vide ». Démocrite d'Abdère (vers 460 av. J.-C. – 370 av. J.-C.) est l'un des principaux représentants de l'atomisme antique. La cosmologie de Démocrite postule un vide infini dans lequel les atomes (corpuscules solides et indivisibles) se meuvent, s'assemblent (génération) et se séparent (destruction) sans pour autant se confondre. Comme le souligne Pomerantz, la vision du monde de Démocrite est donc dominée par le multiple, l'atome comme unité minimale ne valant que dans ses multiples et perpétuelles combinaisons. Il en résulte que l'homme n'a pas accès à une connaissance certaine de l'être puisque, d'une part, les atomes sont si petits qu'ils échappent aux sens et que, d'autre part, sa connaissance dépend des diverses manières dont il est affecté par le mouvement des atomes.

<sup>126</sup> PARMÉNIDE, *De la nature* : « l'être existe, et le non-être n'est rien ». Il ne nous reste de ce poème philosophique en hexamètres de Parménide d'Élée (fin du VIe s. av. J.-C. – milieu du Ve s.) que des fragments, conservés par Simplicius. Comme le souligne Pomerantz, la cosmologie de Parménide n'est pas dualiste comme celle de Démocrite (atomes/vide), mais moniste, fondée sur l'Unité du principe de l'Être qui est inengendré, indestructible et d'un seul tenant, pareil à une « sphère bien ronde ». Tout ce qui échappe à ce principe, le multiple selon la terminologie de Pomerantz, n'a pas de réalité et n'est que l'effet de l'ignorance bavarde des hommes (puisque'on ne peut, selon Parménide, connaître ce qui n'est pas).

<sup>127</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment*, Quatrième partie, IV, Arles, Actes Sud, 1996, Vol.2, p.85. Raskolnikov vient de demander à Sonia si elle priait beaucoup Dieu. D'abord silencieuse, Sonia répond « d'une voix précipitée et énergique » : « Qu'est-ce que je serai, sans Dieu ? » C'est ce qui inspire à Raskolnikov cette « question » indignée, qui résonne aux oreilles de Sonia comme un blasphème.

<sup>128</sup> « Faits corpusculaires » traduit « atomarnye fakty » selon l'usage classique du mot corpuscule, employé comme synonyme d'« atome ».



И в конце концов богатый силами, но расколотый герой подчиняется убогой Соне и делает то, что *Соня* считает верным.

Основа личности – в ее глубинном слое, в ее отношении (каком бы то ни было отношении) к тайне бытия как целого. Если такая основа есть и есть единство этой основы с другим аспектом личности, с ее, так сказать, человеческой природой, обращенной к множеству атомарных фактов, – то все черточки, из которых постепенно складывается личность, все эти исторически и биографически наложившиеся рубцы уходят корнями в глубину, сплетаются в этой глубине, и возникает второе единство, более зримое, но также «неслиянное и нераздельное» – единство всех индивидуальных привязанностей, ценностей, отношений, установок; единстволичного облика и стиля.

Уничтожьте глубину личности, уничтожьте образ целостности\* мира, который она в себе несет, и личность вся начнет распадаться. В этом смысле армейский офицер, упомянутый в «Бесах», совершенно прав, заметив: «Если Бога нет, то какой же я капитан?» Его слова обычно трактуют в смысле зависимости сознания маленького человека от общественной иерархии: капитан предполагает генерала, генерал – царя, а царь земной – царя небесного. Однако можно понять капитана серьезнее. Разумеется, слово «Бог» не обязательно; возможно другое слово, связанное с другой системой икон. Но без какого-то (созданного культурой) образа и подобия целостности\* и совершенства личность вряд ли возможна. Эвклидовское сознание ставит нас перед выбором: или свести зримые черты личности к социально обусловленному логическому единству: тогда получим социальную машину, автомат;

Et, au final, le héros, riche de sa force mais morcelé, se soumet à la pauvre Sonia et fait ce qu'*elle* pense être juste.

La base de la personnalité se trouve dans ses strates les plus profondes, dans son rapport (quel qu'il soit) au mystère de l'être en tant que totalité. Si cette base existe et qu'existe une unité entre cette base et l'autre aspect de la personnalité - c'est-à-dire, si l'on veut, sa nature humaine tournée vers la multitude de faits corpusculaires -, alors tous les coups de crayon qui dessinent peu à peu la personnalité, toutes les entailles de l'histoire et de la biographie, enfoncent leurs racines et s'entrelacent dans ces profondeurs. Surgit alors une seconde unité plus visible que la première, mais également « sans confusion et sans division » : l'unité de tous les attachements, de toutes les valeurs, de tous les liens, de toutes les dispositions de l'individu ; l'unité de l'allure et du style de la personne.

Détruisez les profondeurs de la personnalité, détruisez l'image cohérente du tout\* du monde qu'elle porte en elle, et vous verrez la personnalité commencer à s'effondrer. À cet égard, l'officier d'armée mentionné dans *Les Démons* a tout à fait raison lorsqu'il fait cette remarque : « Si Dieu n'existe pas, alors, je suis quoi comme capitaine, moi ?<sup>129</sup> » On interprète habituellement cette phrase en disant que la conscience de l'homme de peu est dépendante de la hiérarchie sociale : le capitaine suppose le général, qui suppose lui-même le roi, lequel suppose au-dessus de lui le roi des cieux. Mais on peut aussi comprendre le capitaine avec davantage de sérieux. Bien sûr, le mot « Dieu » n'est pas obligatoire, on peut prendre un autre mot rattaché à un autre système iconique. Mais la personne n'est guère concevable sans une image et une ressemblance (culturellement créées) à une forme de totalité cohérente et de perfection. La conscience euclidienne nous place face à un choix : ou bien ramener les traits visibles de la personnalité à une unité logique socialement déterminée, auquel cas on obtient une machine sociale, un automate.

---

<sup>129</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons*, Deuxième partie, III, *op.cit.*, vol.2, p.38.

или разрушим логическое единство: тогда получим шизофреника. Современный человек, вынужденный упражняться в мышлении, колеблется между состоянием автомата и состоянием психопата. Эти крайние позиции обычно жестко не фиксируются, и только талантливая комедия может заострить ситуацию и показать мгновенное превращение живых счетных машин в эротоманов\*\*. Но внимательный анализ почти всюду может проследить тенденции и к автоматизму и психопатизму, даже в самых высоких и рафинированных явлениях культуры XX века. Поэтому порывы героев Достоевского к сознанию, в котором снимаются оппозиции эвклидовского разума, вызывают такой живой отклик. И понимание структуры романа Достоевского как системы, порождающей и суммирующей эти порывы, – не только академическая задача.

Вы знаете, что собака, заболев, бежит в лес и ищет там травку, которая ей нужна, и иногда находит ее. Подобно этому человек, заболевший духовно, то есть переживший разум своего времени как болезнь, ищет нужную ему травку в забытом наследии культуры. В этом – наиболее глубокий смысл известного афоризма Достоевского: «Больной человек ближе к своей душе». Одним из первых Достоевский начал искать травку, спасающую от болезней «слишком сильно развитого» эвклидовского сознания.

Ou bien détruire cette unité logique, et dans ce cas, on obtient un schizophrène. L'homme contemporain, forcé de s'exercer à penser, oscille ainsi entre la condition d'automate et celle de psychopathe. D'ordinaire, ces deux positions extrêmes ne sont pas clairement fixées et seule une comédie virtuose parvient à grossir le trait et à nous montrer comment des machines de calcul vivantes peuvent en un instant se métamorphoser en érotomanes<sup>J130</sup>. Néanmoins, une analyse attentive permet d'observer presque partout des tendances à l'automatisme et à la psychopathie, y compris dans les manifestations les plus raffinées de la culture du XXe siècle. C'est pour cette raison que les élans des personnages de Dostoïevski vers une conscience au sein de laquelle les oppositions de la raison euclidienne seraient supprimées trouvent en nous un écho aussi vibrant. Et c'est aussi pour cette raison que comprendre la structure du roman dostoïevskien – en tant que système ayant engendré et fait la somme de ces élans vers la conscience – va bien au-delà des enjeux strictement académiques.

Vous savez sans doute qu'un chien, lorsqu'il est malade, court dans les bois chercher la plante dont il a besoin pour se soigner, et il la trouve parfois. De la même manière, l'homme, lorsqu'il est spirituellement malade – c'est-à-dire lorsqu'il vit la raison de son temps comme une maladie – cherche la plante dont il a besoin pour se soigner dans le trésor oublié de la culture. C'est en cela que réside le sens profond du célèbre aphorisme de Dostoïevski : « Dans la maladie, l'homme est plus près de son âme<sup>131</sup> ». Dostoïevski a été l'un des premiers à chercher la plante capable de guérir la conscience euclidienne « trop fortement développée ».

---

<sup>J</sup> N.D.A : J'avais alors à l'esprit le film américain « La Garçonnière », mais j'aurais pu aussi mentionner *La leçon* de Ionesco. Mon propos n'est évidemment pas d'établir un diagnostic psychiatrique précis, cela ne relève pas de mes compétences.

<sup>130</sup> « La Garçonnière » (The Apartment) est un film de Billy Wilder sorti en 1960 dans lequel un employé d'assurances est forcé de transformer son appartement en garçonnière pour que ses supérieurs le promeuvent. Le film joue constamment avec la « logique d'intérêt », l'égoïste raison euclidienne dont parle ici Pomerantz. *La leçon* est une pièce en un acte, écrite par Ionesco en 1950, dans laquelle un vieux professeur, d'apparence très docte, « très professeur », mais avec « de temps à autre une lueur lubrique dans les yeux, vite réprimée », donne une absurde leçon d'arithmétique et de philologie à une jeune élève qu'il finit par tuer d'un « grand coup de couteau » dans une mise en scène proche du viol.

<sup>131</sup> On ne sait pas d'où provient cette citation, présente néanmoins dans plusieurs articles de Pomerantz.

И угадывал ее в обрывках средневекового иконологического мышления.

Я думаю, что Достоевский непременно должен был припомнить на каторге лик Христа, а это значит, и всю структуру византийско-русской иконы; и таким образом он припоминал, хотя бы смутно, структуру сознания, умевшего снимать оппозиции рассудка. Это не более невероятно, чем припоминание традиций мениппеи, о котором писал М. М. Бахтин. Тут тоже есть своего рода «память жанра», память культуры.

Евангелие само по себе не дает пластически цельного образа Христа. Христос в нем выступает то в одном, то в другом повороте, и единство надо угадывать, и можно не угадать. Эвклидовскому разуму бросаются в глаза скорее противоречия. В течение двух веков он упражнялся в анализе этих противоречий и создал целую традицию, которую Достоевский не мог не знать. Отголоски этой традиции его все время настигали – и раздражали. В противовес им, он непременно должен был опереться на икону, то есть или припомнить ее, или воссоздать заново, создать в воображении некое подобие иконописного лика.

В иконе на первый план выступают не противоречия личности, а ее единство, целостность\*. Разумеется, икона делает это по-своему, не рассматривая интеллектуальных контрверз, а просто соединяя вместе несовместимые черты физического облика человека и вообще несовместимое в пространстве и времени.

Et il pressentait qu'elle se trouvait parmi les ruines de la pensée iconologique médiévale.

Je pense que Dostoïevski s'est forcément souvenu au baigneur du visage du Christ, c'est-à-dire aussi de la structure de l'icône byzantine et russe dans son ensemble. Il s'est donc souvenu, ne serait-ce que confusément, de la structure de cette conscience capable de supprimer les oppositions de l'entendement. Ce n'est pas plus invraisemblable que l'idée de Mikhaïl Bakhtine selon laquelle Dostoïevski se serait souvenu des traditions de la ménippée<sup>132</sup>. Il s'agit là aussi d'une sorte de « mémoire du genre », d'une mémoire de la culture.

L'Évangile en tant que tel ne fournit pas d'image plastiquement homogène du Christ. Le Christ y apparaît sous tel ou tel angle, l'unité de l'ensemble devant être devinée, et on peut aussi ne pas la deviner. Ce qui saute aux yeux de la raison euclidienne, ce sont plutôt les contradictions. Elle s'est exercée pendant deux siècles à analyser ces contradictions et a créé toute une tradition que Dostoïevski ne pouvait pas ne pas connaître. L'écho de ces traditions le rattrapait sans cesse et l'énervait. Pour faire contre-poids, Dostoïevski a forcément dû s'appuyer sur l'icône, c'est-à-dire, soit s'en souvenir soit la recréer, créer dans son imagination un analogue de la représentation iconique du Christ.

Dans l'icône, ce qui occupe le premier plan, ce ne sont pas les contradictions de la personnalité, mais son unité, sa cohésion\*. Évidemment, l'icône le fait à sa façon, sans entrer dans des controverses intellectuelles, en réunissant simplement des aspects inconciliables de l'apparence physique de l'homme et, d'une manière générale, des choses inconciliables dans l'espace et le temps.

---

<sup>132</sup> Cf. BAKHTINE, Mikhaïl, *op.cit.*, p.167 sqq. Apparentée au dialogue socratique, la satire ménippée a en propre un goût pour ; le comique, la liberté d'invention, l'usage de péripéties philosophiquement motivées, l'esthétique des « bas-fonds », les questions dernières, la représentation des enfers, l'expérimentation intellectuelle, morale et psychologique, le scandale, les contrastes violents, l'utopie, le mélange des genres, les problèmes socio-politiques contemporains. Selon Bakhtine, Dostoïevski aurait rencontré la ménippée à travers Voltaire, Diderot, Hoffmann et Poe.

Например, в случае, разобранным П. А. Флоренским, подбородок и губы Богоматери девичьи, а глаза женщины, похоронившей всех своих детей. Или в другом случае, который мне самому пришел в голову: в Распятии кисти Дионисия Христос почти что парит на кресте, он прямо с креста готов взлететь на небо. И Богоматерь, окруженная святыми женами, скорбит так просветленно, словно уже прошли страшные три дня и свершилось воскресение. Таким образом, икона подсказывает мысль, что вещи, абсолютно несовместимые в эвклидовском разуме (как юность и старость, жизнь и смерть), на каком-то уровне бытия могут быть совмещены. И нечто подобное икона могла подсказать Достоевскому. Христос в его символе веры – это намек на существование высшей системности, в которой невозможное становится возможным, и воскресает Лазарь, и (что еще более немыслимо) генерал, затравивший мальчика собаками, и мать этого мальчика войдут в какое-то высшее нравственное единство.

Мне кажется, что спор Христа с истиной (или, вернее, спор эвклидовского разума с молчащим Христом) – это модель, по которой был построен, десять лет спустя после письма Фонвизиной, роман Достоевского. Я хотел бы заметить, что признание такой концепции вовсе не требует веры в буквальное воскресение Лазаря

Par exemple, dans un cas analysé par Florensky<sup>133</sup>, la vierge a le menton et les lèvres d'une jeune fille et les yeux d'une femme qui a enterré tous ses enfants. Ou bien dans cet autre cas qui me vient à l'esprit, dans la *Crucifixion* peinte par Denis<sup>134</sup>, le Christ a presque l'air de flotter comme s'il allait s'envoler de la croix. Et la Vierge, entourée de saintes, s'afflige de manière si radieuse qu'on dirait que les trois jours atroces sont déjà passés et que la résurrection a déjà eu lieu. Ainsi, l'icône nous suggère l'idée que des choses absolument inconciliables au sein de la raison euclidienne (comme la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort) peuvent coexister à un autre niveau de l'être. Et l'icône a pu suggérer quelque chose de ce genre à Dostoïevski. Le Christ, dans son *credo*, fait signe vers l'existence d'un ordre supérieur au sein duquel l'impossible devient possible, Lazare est ressuscité et (ce qui est plus impensable encore) le général qui lance ses chiens aux trousses du petit garçon et la mère de ce petit garçon font partie d'une unité morale supérieure<sup>135</sup>.

Il me semble que le conflit entre le Christ et la vérité (ou, plus exactement, entre la raison euclidienne et le silence du Christ) est le modèle selon lequel, dix ans après la lettre de Dostoïevski à Natalia Fonvizine, l'écrivain a construit ses romans. J'aimerais faire remarquer à ce propos qu'il n'est absolument pas nécessaire, pour admettre cette conception, de croire « à la lettre » à la résurrection de Lazare

---

<sup>133</sup> Pavel FLORENSKY (1882-1937) est un penseur et théologien russe, auteur de plusieurs études consacrées à l'art de l'icône dont *La perspective inversée*.

<sup>134</sup> Denis (Maître), également appelé Dionysius, Dionisii ou Dionysios, (vers 1440 – 1502 ou 1520) est un iconographe russe. Représentant de l'école de Moscou, il a notamment peint une série d'icônes pour la cathédrale de la Dormition au sein du Kremlin de Moscou. La *Crucifixion* (Annexe 2) aujourd'hui conservée à la Galerie Trétiakov de Moscou, provient de l'ordre des *Fêtes* de l'iconostase de la cathédrale de la Trinité du monastère Pavel d'Obnora, disciple de Serge de Radonège. Cf. LAZAREV, Viktor,  *Icônes russes. Xie-XVIe siècles*, Paris, Thalia, 2006.

<sup>135</sup> Allusion à un fait divers qu'Ivan raconte à Aliocha dans les *Frères Karamazov*. Le petit garçon mentionné est domestique chez le général. Un jour, il blesse accidentellement le chien préféré de son maître. Pour punir l'enfant, le général organise une « partie de chasse » sous les yeux de sa mère, qui voit son fils se faire déchiqueter par la meute de chiens. Ce fait divers clôt une série de récits similaires de tortures d'enfants. (DOSTOÏEVSKI, Fédor,  *Les Frères Karamazov*, Deuxième partie, livre cinquième, IV « La rébellion », *op.cit.*, Vol.1, p.437-439)



(как, помните, Порфирий Петрович допытывался у Раскольникова). Достоевский, может быть, и верил буквально, или, скорее, хотел так верить, но для нас достаточно поверить, что он мыслил в терминах Христос – истина, Христос – эвклидовский разум и что эти термины приобретают в романе Достоевского глубокий и совершенно реальный смысл.

Христос у Достоевского всегда молчит. Иногда Достоевский торопится и начинает говорить от имени народа-богоносца, то есть почти что от имени Христа; и тогда выходит не Христос, а истина (то есть, в противопоставлении Христу, – ложь). Но собственно Христос всегда молчит.

Входя в плоть романа, Достоевский очень глубоко понимает свое непонимание, понимает неспособность эвклидовского разума и эвклидовского языка высказать тайну целого, хотя бы и пережитую. Христос у него молчит. Он просто присутствует, и это присутствие как-то сказывается в тех, кто прислушивается к нему, и в тех, кто к нему не прислушивается, – во всех.

В последнем своем романе, в «Братьях Карамазовых», Достоевский, может быть чувствуя близкую смерть, выдал многие свои секреты, обнаружил многие свои приемы построения образа. Это сделано, между прочим, и в «Легенде о великом инквизиторе». В Легенде есть антикатолический смысл, есть (чуть-чуть поглубже) смысл, который можно назвать антитоталитарным (и который очень бросился мне в глаза при перечитывании романа в 1952 году в лагере).

(comme Porphiri Pétrovitch l'extorque à Raskolnikov<sup>136</sup>). Peut-être Dostoïevski y croyait-il d'ailleurs à la lettre, ou plutôt *voulait* y croire. Mais il est amplement suffisant pour nous d'admettre que Dostoïevski pensait selon le couple Christ-vérité, Christ-raison euclidienne, et que ces termes ont acquis dans ses romans un sens profond et absolument réel.

Le Christ, chez Dostoïevski, est toujours silencieux. Parfois, Dostoïevski cherche à aller vite et se met à parler au nom du peuple élu, donc presque au nom de Dieu. Dans ce cas, ce n'est pas au Christ qu'on a affaire mais à la vérité (c'est-à-dire, contrairement au Christ – au mensonge). Mais le Christ en tant que tel est toujours silencieux.

En pénétrant dans la chair du roman, Dostoïevski comprend très profondément sa propre incompréhension, il comprend l'incapacité de la raison euclidienne et de la langue euclidienne à exprimer le mystère du tout, ne serait-ce que tel qu'il est vécu. Chez lui, le Christ se tait. Il est simplement présent et cette présence se manifeste d'une manière ou d'une autre, chez ceux qui prêtent l'oreille et chez ceux qui ne l'écoutent pas, chez tout le monde.

Dans son dernier roman, *Les Frères Karamazov*, sentant peut-être l'approche de la mort, Dostoïevski a révélé bien des secrets, dévoilé bien des procédés de fabrication de ses figures. Il l'a fait, entre autres, dans « La légende du Grand inquisiteur ». La « Légende » a un sens anticatholique, un sens (un tout petit plus en profondeur), disons, anti-totalitaire – qui m'a vraiment sauté aux yeux quand j'ai relu le roman en 1952 en camp de concentration.

---

<sup>136</sup> Dans la conversation déjà évoquée entre Porphiri, Razoumikhine et Raskolnikov, Porphiri questionne Raskolnikov sur son article consacré à l'état psychologique du criminel. L'article s'achève sur un plaidoyer pour le droit des hommes exceptionnels à enfreindre la loi, « jusqu' à la Nouvelle Jérusalem, évidemment ! » C'est ce qui suggère à Porphiri ses questions intrusives sur la foi de Raskolnikov :

- « – Et... et... la résurrection de Lazare, vous y croyez ?
- Je... j'y crois. Pourquoi vous me demandez tout ça ?
- Vous y croyez à la lettre ?
- À la lettre.
- Ah bigre... non, rien, j'étais curieux. »

(DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement*, Troisième partie, V, *op.cit.*, Vol.1, p.449)

Но, в конечном счете, за Великим инквизителем стоит не только католичество и не только тоталитарная диктатура. Мне кажется, за ним стоит эвклидовский разум. Разговор Христа с Великим инквизителем – какая-то аналогия столкновения Христа с истиной. И если это так, инквизитор не есть что-то внешнее. Нам кажется, что мы против инквизитора, на стороне свободы, на стороне Христа. Но эвклидовский разум, даже провозглашая свободу, в конце концов непременно убивает ее. И в том мире, в котором человек не может, не умеет выйти за рамки эвклидовского разума, он оказывается в роли Шигалева: начинает со свободы, а приходит к рабству. В какой-то мере каждый из нас попадал в положение Великого инквизитора. Быть Великим инквизителем человечно – так же, как человечно ошибаться. Великий инквизитор страдает от того, что он делает, но не может не делать, потому что убежден в истинности своего дела «математически», так же как убеждены в истинности своих теорий Шигалев, Раскольников и автор Легенды – Иван Карамазов. И поэтому Христос целует Великого инквизитора.

Модель Христос – Великий инквизитор, как всякая модель, проще, чем характер Ивана Карамазова и тем более – чем вся совокупность характеров в романе Достоевского. Разговор Христа с Истиной идет в каждом по-разному, очень индивидуально.

Mais, au bout du compte, derrière le Grand inquisiteur, il n'y a pas seulement le catholicisme et la dictature totalitaire. Il me semble que ce qu'il y a derrière lui, c'est la raison euclidienne. La discussion entre le Christ et le Grand inquisiteur est une sorte d'analogie de la confrontation entre le Christ et la vérité. Et si tel est le cas, alors l'inquisiteur n'est pas une figure extérieure. Nous avons l'impression d'être contre l'inquisiteur, du côté de la liberté, du côté du Christ. Mais la raison euclidienne, même quand elle proclame la liberté, finit toujours, au bout du compte, par la tuer. Et dans ce monde où l'homme ne peut pas, n'est pas capable de sortir des cadres de la raison euclidienne, elle apparaît dans le rôle de Chigaliou : elle commence par la liberté pour en arriver à la servitude<sup>137</sup>. D'une certaine manière, chacun d'entre nous s'est déjà retrouvé dans la position du Grand inquisiteur. Être un Grand inquisiteur est aussi humain que l'erreur est humaine. Le Grand inquisiteur souffre de faire ce qu'il fait, mais il ne peut s'en empêcher, car il est « mathématiquement » convaincu qu'il agit pour la vérité, de la même manière que Chigaliou, Raskolnikov ou encore l'auteur de la Légende, Ivan Karamazov, sont convaincus que leurs théories sont vraies. C'est pour cette raison d'ailleurs que le Christ embrasse le Grand inquisiteur.

Le modèle Christ – Grand inquisiteur, comme tout modèle, est plus simple que le caractère d'Ivan Karamazov et, *a fortiori*, plus simple que l'ensemble des caractères présents dans les romans de Dostoïevski. Cette discussion entre le Christ et la Vérité a lieu dans tous ses romans de manière chaque fois différente, absolument singulière.

---

<sup>137</sup> Allusion au révolutionnaire des *Démons*, « un génie du genre Fourier » dont la défense de l'égalité sociale passe par l'asservissement de l'individu. Cf. le plaidoyer de Verkhovenski pour Chigaliou : « Chacun appartient à tout le monde et tout le monde à chacun. Tout le monde est esclave, et, dans l'esclavage, ils sont égaux. Dans les cas extrêmes, c'est la calomnie et le meurtre, mais surtout – l'égalité. La première chose, c'est l'abaissement du niveau de l'instruction, des sciences et des talents. La hauteur de la science et des talents n'est accessible qu'à des aptitudes supérieures, et il ne faut pas d'aptitudes supérieures ! Les aptitudes supérieures ont toujours pris le pouvoir et ont été des tyrans. Les aptitudes supérieures ne peuvent pas ne pas être des tyrans, et elles ont toujours beaucoup plus perverti qu'elles n'ont servi ; on les pourchasse, on les exécute. On coupe la langue de Cicéron, on crève les yeux de Copernic, on lapide Shakespeare, voilà le chigaliouisme ! » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons*, Deuxième partie, Chapitre huitième « Le prince Ivan », *op.cit.*, Vol.2 p.362)

Но Христос и Истина, Христос и Великий инквизитор – это два полюса, между которыми протягиваются главные силовые линии действия.

Детективный сюжет срывает людей с места, идея их наэлектризовывает, бросает в силовое поле – и только. Дальше начинаются чудеса. Сюжет (как и всякая среда) дает большую или меньшую вероятность мысли и поступка, но мысль и поступки героя Достоевского не могут быть выведены ни из сюжета в элементарном смысле слова, из борьбы за жизнь, которую ведет Раскольников, ни из столкновения идей. И первый и второй этажи сюжета сами по себе не объясняют, почему роман превращается в цепь исповедей: Свидригайлова – Раскольникову, Раскольникова – Соне и т. д. Все эти исповеди могли бы *иногда* происходить, но не так часто! Бывает, что человек падает с обрыва. Но у Достоевского люди летят в бездну толпами. Герои Достоевского всегда на пороге исповеди. Это условность, без которой мира Достоевского нет, как без трех единств классической драмы. Мы не замечаем невероятности этого потому, что искусство нас убеждает (так же, как искусство нас убеждает в единстве девичьих губ и старческих глаз Богоматери). А для тех, кто к искусству Достоевского (или иконы) невосприимчив, искусственность, условность бросается в глаза. Что же заставляет принять эту условность? Где внутренний закон, которому подчиняются герои Достоевского и который мы чувствуем в их поступках? Внутренняя пружина действия в романе Достоевского лежит глубже уровня убийств, неожиданных встреч и таких же неожиданных скандалов. С этим сейчас все почти согласны. Я думаю, что она глубже и уровня идей.

Mais le Christ et la Vérité, le Christ et le Grand inquisiteur constituent deux pôles entre lesquels sont tracées les principales lignes de force de l'action.

L'intrigue policière arrache les personnages de leur place, leur idée les électrise, les projette dans un champ de force, mais c'est tout. Ce n'est qu'ensuite que commence tout le surnaturel. L'intrigue (comme tout milieu) confère une plus ou moins grande crédibilité à la pensée et à l'action, mais la pensée et les actes des personnages de Dostoïevski ne peuvent se déduire ni de l'intrigue au sens premier du mot, de la lutte pour l'existence que mène Raskolnikov, ni de la confrontation des idées. Ni le premier, ni le second étage de l'intrigue n'expliquent en eux-mêmes pourquoi le roman devient un enchaînement de confessions : Svidrigaïlov à Raskolnikov, Raskolnikov à Sonia etc. Toutes ces confessions pourraient avoir lieu *de temps en temps*, mais pas aussi souvent ! Il peut arriver qu'un homme tombe du haut d'une falaise. Chez Dostoïevski, les hommes courent à l'abîme par foules entières. Les personnages de Dostoïevski sont toujours au bord de la confession. C'est une convention sans laquelle le monde de Dostoïevski n'existerait pas, comme le théâtre classique sans les trois unités. Nous ne remarquons pas cette invraisemblance car l'art emporte notre conviction (comme l'art nous persuade que les lèvres de jeune fille et les yeux de vieille femme de la Vierge appartiennent à un seul et même visage). Mais pour ceux qui ne sont pas sensibles à l'art de Dostoïevski (ou à l'art de l'icône) le caractère *artificiel*, conventionnel de ses romans saute aux yeux. Quelle est cette chose qui nous force à accepter cette convention ? D'où vient cette loi intérieure à laquelle se soumettent les personnages de Dostoïevski et que nous sentons dans leurs actes ? Le ressort interne de l'action dans les romans de Dostoïevski se trouve à un niveau plus profond que celui des meurtres, des rencontres inattendues et des scandales tout aussi inattendus. Aujourd'hui, presque tout le monde s'accorde à le dire. Et je pense qu'il se trouve à un niveau plus profond encore que celui des idées.

Герои Достоевского могут быть мучениками идеи, но они ни в коем случае не марионетки идеи, не простое средство раскрыть истинность или ложность принципа. Это личности\*, и личности\* в чем-то подобные друг другу, несмотря на то, что идеи у них могут быть разные. Всех их (а не только Ивана) Бог мучит. И потому им хочется поделиться друг с другом, и возникает основа для внутренней переклички, для полифонии, которую нельзя смешивать с обычным драматическим столкновением персонажей. Это перекличка родственных голосов, связанных общим отношением к жизни, общей зачарованностью одной метафизической задачей. Перекличка, которой в XX веке много раз пытались подражать, но всегда более или менее поверхностно, не доходя до последней глубины и до скрытого в глубине единства, и потому с акцентом на разорванность, на непонимание Друг друга. А герои Достоевского как раз удивительно понимают друг друга, даже с полуслова. Разумеется, Достоевский выработал много чисто внешних приемов построения своей полифонии, но главное, как мне кажется, не в этих приемах, а в некотором внутреннем духовном братстве главных героев. Это часто враждующие братья, и все-таки братья, или побратимы (как Мышкин и Рогожин). В последнем романе братство становится открытым, плотским (Дмитрий, Иван, Алексей, Павел – дети одного отца). Но оно есть и тогда, когда лишено очевидности и проступает, так сказать, сквозь очевидность.

Les personnages de Dostoïevski peuvent bien être des martyrs de l'idée, ils ne sont en aucun cas des marionnettes de l'idée, ni un moyen commode de découvrir la fausseté ou la vérité de tel ou tel principe. Les personnages de Dostoïevski sont des personnalités, des personnalités qui se ressemblent en quelque manière, malgré les différences pouvant exister entre leurs idées. Ils sont tous (et pas seulement Ivan) torturés par Dieu. Et c'est justement pour cela qu'ils ont le désir de se confier les uns aux autres et que le terrain est propice à ce jeu d'échos intérieurs, à cette polyphonie, qu'il ne faut en aucun cas confondre avec une banale confrontation dramatique des personnages. Ce dont il s'agit ici, c'est de l'écho que font entre elle des voix affiliées, soudées par leur manière commune d'appréhender la vie, par leur fascination commune pour un même problème métaphysique. C'est ce jeu d'échos qu'on a tant de fois essayé d'imiter au XXe siècle, mais toujours de façon plus ou moins superficielle, sans parvenir aux dernières profondeurs, à l'unité cachée dans les profondeurs – ce qui explique qu'on ait toujours mis l'accent sur l'état de division, d'incompréhension mutuelle entre l'un et l'Autre. Or, justement, les personnages de Dostoïevski se comprennent de manière prodigieuse, même à demi-mot. Bien entendu, Dostoïevski a élaboré de nombreux procédés purement formels pour créer sa polyphonie. Mais l'essentiel, me semble-t-il, n'est pas dans ces procédés, mais dans une fraternité spirituelle, intérieure, entre les personnages principaux, souvent frères ennemis, mais frères malgré tout ou frères élus (comme Mychkine et Rogojine<sup>138</sup>). Dans le dernier roman de Dostoïevski, la fraternité devient manifeste, charnelle (Dmitri, Ivan, Alexeï et Pavel sont les enfants du même père). Mais elle existe aussi lorsqu'elle n'est pas évidente et transparait, pour ainsi dire, à travers l'évidence.

---

<sup>138</sup> Pour l'expression « frère élu » (*pobratim*), cf. DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Livre 2, IV, *op.cit.*, Vol.1, p.368.



Вне этого братства только социальные машины (Лужин, Ракитин), существование которых всегда было для Достоевского несколько непонятным и объяснялось обычно западным влиянием. Их присутствие только подчеркивает близость друг к другу настоящих героев Достоевского и вдохновляет Разумихина на его реплику:

«Хоть мы и врем, потому что ведь и я тоже вру, да до времся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге стоим <...>, а Петр Петрович <...> не на благородной дороге стоит».

В конце 30-х годов я склонен был понимать благородный путь как путь неприятия буржуазного общества, капитального дома по контракту на тысячу лет и «процента», в которой попала Соня Мармеладова. Но, я думаю, Достоевский (хотя он действительно не принимал ни капитального дома, ни процента) осознавал благородный путь еще на одном уровне – как поиски выбора между эвклидовским разумом и Христом. И это его авторское сознание очень важно, потому что художник Достоевский и мыслитель Достоевский – одно и то же лицо, неслиянное, логически противоречивое, но внутренне нераздельное, и роман писал один человек, а не два разных, по очереди хватавшихся за перо. И этот один (хотя очень противоречивый человек) – автор *credo*.

Столкновение Христа с эвклидовским разумом можно обнаружить в каждом значительном герое Достоевского. Они по-разному говорят, и Христос, в ответ, по-разному молчит.

En dehors de cette fraternité, on ne trouve que des machines sociales (comme Loujine ou Rakitine<sup>139</sup>) dont l'existence reste toujours quelque peu obscure aux yeux de Dostoïevski et qui s'explique par l'influence que l'Occident aurait exercé sur eux. Leur présence ne fait que souligner la proximité qui unit les *vrais* héros dostoïevskiens et inspire à Razoumikhine cette réplique :

« même si on ment, parce que, je mens, moi aussi, n'est-ce pas, nous, à force de mentir, on finira par trouver une vérité, parce qu'on s'en tient à une route honnête, mais Piotr Pétrovitch, lui... il ne s'en tient pas à une route honnête.<sup>140</sup> »

Dans les années 1930, j'étais enclin à comprendre cette « route honnête » comme un moyen de rejeter la société bourgeoise, l'immeuble avec logements à bon marché loués à bail pour mille ans et le piège des « intérêts » dans lequel était tombée Sonia Marmeladova. Mais je pense que Dostoïevski (même si effectivement il rejetait les immeubles de rapports et les intérêts) comprenait aussi cette route honnête à un autre niveau, dans le sens d'un choix possible entre la raison euclidienne et le Christ. Et cette conscience d'auteur est d'une grande importance, car l'artiste et le penseur en Dostoïevski forment une seule et même figure, sans confusion, logiquement contradictoire, mais intérieurement indivisible. Et c'est un seul et même homme qui a écrit le roman, et non pas deux hommes différents qui auraient pris la plume chacun leur tour. Et c'est ce même homme (bien qu'extrêmement contradictoire) qui est aussi l'auteur du *credo*.

On peut déceler chez tous les personnages d'envergure de Dostoïevski ce conflit entre le Christ et la raison euclidienne. Chacun d'eux s'exprime différemment et le Christ leur adresse en réponse un silence chaque fois différent.

---

<sup>139</sup> Mikhaïl Ossipovitch RAKITINE : Séminariste « carriériste », camarade d'Aliocha dans *Les Frères Karamazov*, décrit comme envieux, vénal, calculateur et égoïste.

<sup>140</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtime*nt, Troisième partie, I, *op.cit.*, p.351.

И от этого по-разному складывается их судьба (вплоть до самоубийства Свидригайлова, Ставрогина, Смердякова, что я когда-нибудь постараюсь доказать)\*\*.

Христос молчит по-разному, но он всегда молчит. Черт разговаривает, болтает, а Христос молчит. Даже когда Христос появляется в особом, вклинившемся в роман художественном пространстве, как бы в облаке легенды (о Великом инквизиторе) или в облаке сна (Версилова), он все равно молчит.

Проще всего сказать, что так всегда было. Такова традиция. В литературе Нового времени есть Люцифер, Мефистофель, Демон, но нет Христа. Не только говорящего, но вообще никакого. И даже святых почти что нет. Почему это так и почему демоны и люциферы в литературе Нового времени (даже отнюдь не декадентской, классической) блещут всеми цветами радуги, а святость скучна – это слишком большой вопрос, и мне трудно было бы ответить на него. Но в рамках нашей темы достаточно заметить, что традиции литературы Нового времени для Достоевского не очень обязательны. Он их довольно решительно ломает, поворачивает роман в сторону духовного мира средневековых притч и легенд. А в средневековой литературе Христос иногда и говорил; и то, что Он говорил, было иногда очень значительно, даже с чисто философской точки зрения\*\*.

Ce qui donne également un tour chaque fois différent à leur destin (jusqu'au suicide de Svidrigaïlov, Stavroguine et Smerdiakov, ce que j'essaierai un jour de démontrer)<sup>K</sup>.

Le Christ garde le silence de manière chaque fois différente, mais il garde toujours le silence. Le diable discute, bavarde, le Christ, lui, garde le silence. Même quand le Christ apparaît dans un espace artistique spécial enclavé dans le roman, disons, dans le nuage de la légende (du Grand inquisiteur) ou dans celui du songe (de Versilov), de toutes manières, il garde le silence.

Le plus simple serait de dire qu'il en a toujours été ainsi. Que c'est la tradition. Dans la littérature des temps modernes, on trouve Lucifer, Méphistophélès, le Démon, mais pas le Christ. Non seulement pas de Christ qui parle, mais pas de Christ du tout. Il n'y a même pratiquement pas de saints. Pourquoi en est-il ainsi et pourquoi les démons et les Lucifers de la littérature moderne (pas du tout chez les décadents, d'ailleurs, mais chez les auteurs classiques) sont parés des couleurs de l'arc-en-ciel, tandis que les saints paraissent ennuyeux – c'est une vaste question, et j'aurais du mal à y répondre. Mais, pour revenir à notre propos, je me contenterai de faire remarquer ici que Dostoïevski ne se sentait guère tenu de respecter les traditions de la littérature moderne. Il les renversait même sans hésiter, orientant le roman du côté du monde spirituel médiéval, du monde des paraboles et des légendes. Or, dans la littérature médiévale, il arrivait que le Christ parle ; et ce qu'Il disait était parfois d'une extrême importance, ne serait-ce que d'un point de vue purement philosophique<sup>L141</sup>.

---

<sup>K</sup> N.D.A : À la toute fin, le Christ a été forcé de parler, mais c'est davantage un manque de tact qu'une découverte artistique.

<sup>L</sup> N.D.A. : Par exemple, le Christ, apparaissant à Catherine de Sienne lui dit : « Je suis Celui qui suis, tu es celle qui n'est pas ». Cette sentence donne un prolongement (personnel) tout à fait intéressant à l'aphorisme de Parménide.

<sup>141</sup> Catherine de Sienne (1347-1380), mystique dominicaine et première femme Docteur de l'Église, a exercé une grande influence sur l'histoire et la théologie de l'Église catholique. Elle est l'auteur d'une vaste correspondance consacrée à la défense de l'autorité du pape Urbain VI et de traités spirituels dictés en état d'extase, rassemblés dans *Le Dialogue*. La sentence mentionnée par Pomerantz se trouve au chapitre 18 du *Dialogue*, intitulé « Personne ne peut échapper aux mains de Dieu : tous éprouvent sa miséricorde ou sa justice » : « Apprends, ma fille, que personne ne peut échapper à mes mains, parce que je suis celui qui suis. Vous n'avez pas l'être par vous-mêmes, mais vous

Поэтому молчание Христа у Достоевского требует какого-то особого объяснения.

Я думаю, что молчащий Христос Достоевского – своего рода параллель к «умершему Богу» Ницше; но параллель, в которой есть и отрицание Ницше, снятие его (в гегелевском смысле этого лова). Правда, Достоевский не знал Ницше, но он знал свой собственный эвклидовский разум; он понимал, что в эвклидовском разуме и в эвклидовском воображении Бог умирает окончательно, безвозвратно, без воскресения. Это очень ярко высказано в исповеди Ипполита под впечатлением копии с картины Ганса Гольбейна (подлинник видел сам Достоевский за границей):

«... если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?.. Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде <...> какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо – такое существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее» (ч. III, гл. 6).

Машина, вообразившаяся Ипполиту, – и, конечно, самому Достоевскому (Ипполит в своей исповеди – одна из авторских ипостасей), – это научная модель природы, научная модель познания мира.

---

êtes faits par moi, qui suis le créateur de toutes les choses qui participent à l'être, excepté du péché, qui n'est pas, car il n'a pas été fait par moi, et comme il n'est pas en moi, il n'est pas digne d'être aimé. » (*Dialogue de Catherine de Sienne* (traduit de l'italien par E. Cartier), Paris, Lethielleux, 1892, p.32) Le rapprochement entre Catherine de Sienne et Parménide doit se comprendre comme un commun mépris pour l'univers changeant du visible (auquel appartient l'homme, mortel, changeant, pécheur) au profit de l'Un, principe éternel de toutes choses, qui seul détient l'être et mérite, à ce titre, d'être connu et aimé.

C'est pourquoi le silence du Christ chez Dostoïevski mérite une explication particulière.

Je pense que le Christ silencieux de Dostoïevski est une sorte de parallèle du « Dieu mort » de Nietzsche, mais un parallèle dans lequel se trouve aussi la négation, la suppression (au sens hégélien du terme) de Nietzsche. Certes, Dostoïevski ne connaissait pas Nietzsche, mais il connaissait sa propre raison euclidienne ; il comprenait qu'au sein de la raison euclidienne, au sein de l'imagination euclidienne, Dieu était en train de mourir irrémédiablement, sans retour ni résurrection possible. On le voit très clairement dans la confession d'Hippolyte, fortement impressionné par la copie d'un tableau de Hans Holbein (Dostoïevski avait lui-même vu l'original du tableau à l'étranger<sup>142</sup>) :

« si c'est vraiment un cadavre comme celui-là (et, réellement, cela devait être le cas) qu'ont vu tous ses disciples, tous ses futurs apôtres principaux, qu'ont vu les femmes qui l'avaient suivi et qui étaient restées devant la croix, tous ceux qui l'adoraient et qui croyaient en lui, alors, comment ont-ils tous pu croire, en regardant ce cadavre, que ce supplicié allait ressusciter ? Ici, sans qu'on le veuille, il vous vient cette idée que, si la mort est tellement monstrueuse, et les lois de la nature tellement terribles, alors, comment les surmonter ? [...] on croit entrevoir la nature comme une sorte de [...] machine énorme de construction nouvelle qui, d'une façon absurde, aurait saisi, aurait brisé et englouti, obtuse et insensible, un être grandiose, inestimable, un être qui, à lui seul, aurait valu toute la nature et toutes ses lois<sup>143</sup> »

La machine imaginée par Hippolyte – et, bien sûr, par Dostoïevski lui-même (car Hippolyte, dans sa confession, est une des hypostases de l'auteur) – c'est le modèle scientifique de la nature, le modèle scientifique de la connaissance du monde.

---

<sup>142</sup> Il s'agit du *Corps du Christ mort dans la tombe* (Annexe 3) que Dostoïevski a vu à Bâle en 1867. Dans le roman, Rogojine en possède une copie qui sera vue à la fois par Mychkine et par Hippolyte. Un siècle avant Dostoïevski, Karamzine évoquait déjà Holbein dans ses *Lettres d'un voyageur russe* (1789-1790) : « Dans la *Descente de croix*, le Christ n'est qu'un homme, mais l'image de la mort est d'une vérité effrayante. » (KARAMZINE, Nikolai, *Lettres d'un voyageur russe en France, en Allemagne et en Suisse*, Paris, Meillier, 1867, p.57)

<sup>143</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Livre 3, VI, *op.cit.*, Vol.2, p.144-145.

Она действительно дробит и перемалывает иконописные символы так же, как металлическая машина могла бы раздробить и поглотить живого Христа. Но Достоевский знает не только это. В своей мышкинской ипостаси он знает и другое; знает, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть», но может и не пропадать. В Мышкине он как бы проходит сквозь Гольбейна, заставляет почувствовать, что тот же художественный текст можно прочесть иначе, не буквально, что есть иное, более глубокое чтение, при котором раскрывается иной смысл, и за картиной, нарисованной эвклидовским художником, встает призрак иконы Дионисия, в которой смерть на кресте и воскресении сливаются в один зрительный образ. Встает призрак истины о вечной смерти и вечном воскресении. Но такая истина не может быть высказана. Она – в терминах Людвиг Витгенштейна – противоречит грамматике. А следовательно, о ней следует молчать. Вы, вероятно, помните знаменитое правило, которым кончается «Логико-философский трактат»: «то, что вообще может быть высказано, должно быть сказано ясно; об остальном следует молчать» (есть русский перевод. М., 1958).

Modèle qui, en effet, broie et pulvérise les symboles iconographiques de la même manière que cette machine métallique brise et engloutit le Christ vivant. Mais ce n'est pas tout. Dans son hypostase mychkinienne, Dostoïevski sait encore autre chose. Il sait que « ce tableau, il serait capable de vous faire perdre la foi !<sup>144</sup> », mais qu'on peut aussi ne pas perdre la foi. Avec Mychkine, Dostoïevski traverse pour ainsi dire Holbein, il nous force à sentir qu'un même texte littéraire peut être lu d'une manière différente, non-littérale, ce qui constitue une autre forme de lecture, plus profonde, par laquelle se découvre un autre sens. Ainsi, derrière la toile peinte par l'artiste euclidien se dresse le fantôme de l'icône de Denis, dans laquelle la mort sur la croix et la résurrection se fondent en une seule image visible. Derrière la toile d'Holbein, se dresse le fantôme de la vérité de la mort et de la résurrection éternelles. Mais cette vérité-là ne peut pas être énoncée. Pour employer le vocabulaire de Ludwig Wittgenstein, elle contredit à la grammaire. Par conséquent, il faut garder le silence à son sujet. Vous vous souvenez, sans doute, de la dernière règle du *Tractatus logicus philosophicus* : « Tout ce qui se laisse exprimer se laisse exprimer clairement. Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » (On en trouve une traduction en russe parue à Moscou en 1958)<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Livre 2, IV, *op.cit.*, Vol.1, p.362.

<sup>145</sup> Pomerantz regroupe en fait deux aphorismes, le 4.116 et le 7., qui conclut en effet le *Tractatus*. Ils se trouvent respectivement aux pages 58 et 112 de l'édition Gallimard-NRF de 1993. Sur le caractère intrinsèquement logique du langage et de la pensée, voir aussi les aphorismes 5.4731 : « la langue empêche elle-même toute faute logique. Le caractère a priori de la logique consiste dans l'impossibilité de penser rien d'illogique. » (*op.cit.*, p.83) ; 3.031 : « On a dit que Dieu pouvait tout créer, sauf seulement ce qui contredirait la logique. – En effet, nous ne pourrions pas dire à quoi ressemblerait un monde « illogique ». » (p.41) ; et 3.032 : « Figurer dans le langage quelque chose de « contraire à la logique », on ne le peut pas plus que figurer en géométrie par ses coordonnées une figure qui contredirait aux lois de l'espace ; ou donner les coordonnées d'un point qui n'existe pas. » (p.42). Autrement dit, le langage n'a accès qu'à ce qu'il y a de logique, c'est ce qui garantit son lien formel avec le monde. On notera que ce qui, chez Wittgenstein, ne peut se dire peut néanmoins se montrer : « 6.522. Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique » (p.112) Le Mystique a trait, selon Wittgenstein, au sens de la vie, à l'existence même du monde, au fait qu'il soit, autrement dit, comme chez Pomerantz, au divin. Or, montrer l'indicible, c'est bien ce que fait l'icône.



Религиозность, прошедшая через испытание эвклидовского разума, молчалива. Она боится слова, образа, боится «возмутить ключи» (Тютчев). Разговор словами предполагает известную антропоморфность адресата – а это даже Августину было невыносимо, и он обратился в христианство только после того, как Амвросий Медиоланский показал ему возможность аллегорического толкования Библии. В новейшее время и аллегории устарели, умерли, и современная религиозность не столько предстоит перед Богом Авраама, Исаака и Иакова, воплотившимся в Христе, сколько предстоит перед тайной бытия *как бы* перед Богом, требующим нравственного ответа. Это «как бы» очень трудно философски утвердить, показать одновременно и невозможность верить в Бога Авраама, Исаака и Иакова, создавшего мир в шесть дней, и внутреннюю необходимость *как бы* верить в него. Поэтому Бог мучает эвклидовских героев Достоевского, а не утешает, и тем больше мучает, чем больше они живут идее й Бога.

Le sentiment religieux, mis à l'épreuve de la raison euclidienne, garde le silence. Il redoute les mots, les images, il craint de « troubler les sources » (Tiouttchev<sup>146</sup>). Toute conversation verbale suppose le caractère anthropomorphique de son destinataire, ce qui était déjà insupportable pour saint Augustin qui ne s'est tourné vers le christianisme qu'après que saint Ambroise lui eut montré qu'une interprétation allégorique de la Bible était possible<sup>147</sup>. De nos jours, même les allégories ont vieilli, sont mortes et le sentiment religieux actuel ne comparaît pas tant devant le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob incarné dans le Christ, que devant le mystère de l'être, comme *pour ainsi dire* devant un Dieu exigeant une réponse d'ordre moral. Ce « pour ainsi dire » est extrêmement difficile à soutenir philosophiquement, il est très difficile de prouver en même temps l'impossibilité de croire dans le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob qui créa le monde en six jours, et en même temps la nécessité intérieure de *pour ainsi dire* croire en lui<sup>148</sup>. C'est pour cette raison que Dieu torture<sup>149</sup> les héros euclidiens de Dostoïevski, qu'il ne les console pas, et il les torture d'autant plus qu'ils vivent d'une *idée* de Dieu.

---

<sup>146</sup> TIOUTTCHEV, Théodore, « Silentium » (1830), in *Anthologie de la poésie russe. Le XIXe siècle* (tr. N. Struve), Paris, YMCA-Press, 1994, p.133. Struve traduit « sources » par « fonds » :

« Pensée exprimée est mensonge.  
En creusant, tu troubles les fonds :  
Étanche ta soif et fais silence ! »

<sup>147</sup> Ambroise de Milan (v.340 – 397) est, avec Augustin d'Hippone (354-430), un des quatre Pères de l'Église d'Occident. L'influence de l'Évêque de Milan sur Augustin est mentionnée dans ses *Confessions* : « À Milan, j'allai trouver l'évêque Ambroise, connu partout comme l'une des plus grandes âmes du monde, et votre pieux serviteur. [...] Je vis d'abord que tout ce qu'il avançait pouvait se défendre, et la foi catholique s'affirmer sans témérité contre les attaques des Manichéens, que j'avais crus jusqu'alors irrésistibles. Je fus surtout ébranlé, à l'entendre résoudre suivant l'esprit plusieurs passages obscurs de l'Ancien Testament, dont l'interprétation littérale me donnait la mort. » (AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre cinquième, chapitres 13 et 14, in. *Œuvres complètes de Saint Augustin*, Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie, 1864, p.404-405). La remarque de Pomerantz semble indiquer que les paroles divines sont inadaptées à l'oreille humaine, d'où la nécessité de dépasser leur littéralité absurde (par exemple les « eaux supracélestes » de *Genèse*, I, 1-7) par l'allégorie (elles figurent, selon Ambroise, les vertus purificatrices).

<sup>148</sup> On remarquera que Pomerantz n'utilise pas la majuscule ici, compte tenu du caractère paradoxal de cette foi « morale ».

<sup>149</sup> Cf. Kirillov dans les *Démons* : « c'est toute ma vie que ça me torture, Dieu » (Troisième partie, chapitre III, VIII, op.cit., Vol., p.201)

Поэтому Шатов со страданием отвечает на вопрос, верит ли он в Бога: «Я... буду верить в Бога».

Достоевский ближе всего подошел к сути дела в рассказе Мышкина о его разговоре с ученым профессором. Профессор был, разумеется, прав, отказываясь верить в шесть дней творения и т. д. Но Мышкин был прав еще больше, когда заметил, что профессор «не про то говорил».

«Сущность религиозного чувства, – объясняет он Рогожину, – ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит; тут что-то не то, и вечно будет не то; тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут не про то говорить...» (ч. II, гл. 4).

В этих словах можно увидеть не только критику атеизма, а некоторое описание самого религиозного чувства – негативное описание.

C'est pour cette raison encore que Chatov souffre quand il doit dire s'il croit ou non en Dieu : « Je... En Dieu... je vais y croire.<sup>150</sup> »

Dostoïevski s'est approché au plus près du problème dans le récit que fait Mychkine de sa discussion avec le savant professeur. Bien entendu, le professeur avait raison de refuser de croire que le monde avait été créé en six jours etc. Mais Mychkine avait encore plus raison de faire observer que le professeur « parlait à côté ».

« L'essence du sentiment religieux, elle n'entre dans aucune réflexion, elle ne dépend d'aucune faux pas, ou d'aucun crime, ou d'aucun athéisme ; il y a là quelque chose de *pas ça*, et ce sera *pas ça* dans les siècles des siècles ; il y a là quelque chose sur lesquels les athéismes, dans les siècles des siècles ne pourront que glisser, qui les fera toujours parler, parler, mais *pas de ça*.<sup>151</sup> »

On peut lire dans ce passage non seulement une critique de l'athéisme, mais aussi une description du sentiment religieux lui-même, une description négative.

---

<sup>150</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons*, Deuxième partie, chapitre premier, VII, *op.cit.*, Vol.2, p.83.

<sup>151</sup> DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, Livre 2, IV, *op.cit.*, Vol.1, pp.366-367. Cette tendance de l'athéisme à parler « à côté » (*ne pro to*), que Markowicz traduit par « pas ça », est explicité un peu avant le passage cité. Ce que Mychkine explique à Rogojine, c'est que l'athéisme, en abordant la foi par le biais de la raison, manquera toujours sa cible. Ce qui compte dans la foi, le « ça » dont ne parle pas l'athéisme, n'est pas de l'ordre de la raison, mais de la joie qu'éprouve le fidèle à se sentir sous la coupe de Dieu, et de la joie qu'il imagine faire à Dieu en lui adressant ses prières. C'est, raconte Mychkine, ce que lui a enseigné une paysanne ravie de voir son nouveau-né sourire : « L'enfant, il lui avait souri, elle venait de l'observer, le premier sourire de toute sa petite vie. Je la vois, soudain, qui se signe, et avec quelle piété... « Qu'est-ce qui t'arrive, je lui demande, jeunette ? » [...] « Eh ben, elle me dit, c'est quand une mère, elle sent de la joie, quand elle voit que son enfant, il lui sourit pour la première fois, c'est la même joie chez Dieu, pas plus pas moins, quand Il est dans son ciel, et qu'Il voit un pécheur qui se met en prière devant lui, et qui prie de tout son cœur. » Ça, c'est une paysanne qui m'a dit ça, oui presque mot pour mot, une pensée si profonde, si fine, véritablement religieuse, une pensée où toute l'essence du christianisme s'est exprimée d'un coup, c'est-à-dire toute l'idée de Dieu comme de notre propre père, et toute la joie de Dieu pour l'homme, comme celle du père pour son enfant – oui, l'idée principale du Christ ! » (*Id.*, p.366) La réaction de la paysanne évoque Mt. 25,21 : « Entre, fidèle serviteur, dans la joie de ton maître. »

Достоевский (может быть, сам того не заметив) примыкает здесь к очень древней традиции, известной, впрочем, и в православии, особенно в сочинениях Дионисия (Псевдодионисия) [32] как апофатическое (негативное) богословие. Начиная с памятников VIII–VII веков до н. э., чувство сверхъестественной полноты бытия, разрывающее сердце и ослепляющее ум, описывалось отказом от всякого описания. И подобно тому как Достоевский повторяет «не то», «не про то», – мудрец Яджнявалкья, в «Брихадараньяке-упанишаде», повторял: «на ити! на ити!» (т. е. «не это! не это!»).

Dostoïevski (sans l'avoir peut-être remarqué lui-même) rejoint une tradition très ancienne, connue dans l'orthodoxie, principalement par les œuvres du Pseudo-Denys<sup>M</sup>, sous le nom de théologie apophasique (négative)<sup>152</sup>. Dès les monuments littéraires des VIIIe-VIIe siècles avant notre ère, le sentiment de la plénitude surnaturelle de l'être qui brise le cœur et aveugle l'esprit était décrit en renonçant à toute description. Et de même que Dostoïevski répète « pas ça », « pas de ça », de même le sage Yājñavalkya, dans la Brihadaranyaka Upanishad, répétait « Neti ! Neti ! » (c'est-à-dire « Pas ceci ! Pas cela ! »<sup>153</sup>).

---

<sup>M</sup> N.D.A. : Auteur du Ve siècle qui se dissimulait sous le nom de Denys l'Aréopagite (Ier siècle).

<sup>152</sup> Denys qualifie cette théologie négative de « mystique ». Elle est supérieure à la théologie symbolique (positive) produisant des affirmations sur Dieu en ceci qu'elle conduit véritablement à l'union du fidèle à Dieu : « à cette sublime hauteur des Écritures, qui échappe à toute démonstration et surpasse toute lumière. Là, sans voiles, en eux-mêmes et dans leur immutabilité, les mystères de la théologie apparaissent parmi l'obscurité très-lumineuse d'un silence plein d'enseignements profonds : obscurité merveilleuse qui rayonne en splendides éclairs, et qui, ne pouvant être ni vue ni saisie, inonde de la beauté de ses feux les esprits saintement aveuglés. » (Saint Denys l'Aréopagite, *Traité de la Théologie mystique*, Chapitre I, I, in *Œuvres*, Paris, Sagnier et Bray, 1845, p.466) Pour illustrer le contenu de la théologie négative, on peut citer la conclusion du *Traité* de Denys : « Dieu n'est ni âme, ni intelligence ; il n'a ni imagination, ni opinion, ni raison, ni entendement ; il n'est point parole ou pensée, et il ne peut être ni nommé, ni compris : il n'est pas nombre, ni ordre, grandeur, ni petitesse, égalité, ni inégalité, similitude, ni dissemblance. Il n'est pas immobile, pas en mouvement, pas en repos. Il n'a pas la puissance, et n'est ni puissance, ni lumière. Il ne vit point, il n'est point la vie. Il n'est ni essence, ni éternité, ni temps. Il n'y a pas en lui perception. Il n'est pas science, vérité, empire, sagesse ; il n'est ni un, ni unité, ni divinité, ni bonté. Il n'est pas esprit, comme nous connaissons les esprits ; il n'est pas filiation, ou paternité, ni aucune des choses qui puissent être comprises par nous, ou par d'autres. Il n'est rien de ce qui n'est pas, rien même de ce qui est. Nulle des choses qui existent ne le connaissent tel qu'il est, et il ne connaît aucune des choses qui existent, telle qu'elle est. Il n'y a en lui ni parole, ni nom, ni science ; il n'est point ténèbres, ni lumière, erreur, ni vérité. On ne doit faire de lui ni affirmation, ni négation absolue ; et en affirmant, ou en niant les choses qui lui sont inférieures, nous ne saurions l'affirmer ou le nier lui-même, parce que cette parfaite et unique cause des êtres surpasse toutes les affirmations, et que celui qui est pleinement indépendant, et supérieur au reste des êtres, surpasse toutes nos négations. » (*Id.*, pp.476-477)

<sup>153</sup> La Brihadaranyaka upanishad, ou « Livre de la grande forêt », est la dixième des Upanishads majeures. Datant des VIIIe-VIIe siècles avant notre ère, c'est est une des plus anciennes Upanishads. Avec les autres Upanishads védiques, elle forme la base de la philosophie hindoue. La doctrine du « neti neti » (contraction de Na-iti), enseignée par Yājñavalkya, se rapporte au Brahman (Absolu) qui, de même que le Dieu du christianisme, est impossible à décrire par des attributs positifs, car tout ce que peut en dire l'homme sera toujours en-deçà de l'absolu.

К сожалению, удержаться на таком уровне Достоевский не умел, и Мышкин тут же пытается найти дополнительную опору в «русском сердце», где будто бы зреет окончательный и бесспорный ответ на все человеческие сомнения. Как во всякой игре воображения, здесь есть краешек правды: и в русской традиции были свои духовные вершины, свои великие точки опоры. Но, во-первых, они есть и в других традициях. А во-вторых, мы на горьком опыте убедились, что никакие, самые святые традиции не определяют поведения отдельного русского, или немца, или китайца, а в эпоху кризисов культуры – и поведения масс. В каждой традиции, даже не такой изорванной, как русская, даже в очень прочной, как китайская, есть свои щели, в которые может, например, проскочить великая пролетарская культурная революция.

Даже в средние века, когда и в верхах и в низах приняты были формально одни и те же символы святости (крест, например), бог Сергия Радонежского не вполне совпадал с богом русского крестьянина. Общим был символ – Христос, крест, церковь; но интерпретации были разные, а сущность мировоззрения определяется скорее интерпретацией ценности, чем ее условным знаком. Грубо говоря, мы все за добро, но все по-разному его понимаем.

Malheureusement, Dostoïevski n'était pas capable de se maintenir à un tel niveau et Mychkine se met immédiatement à chercher un appui supplémentaire dans le « coeur russe », au sein duquel mûrirait soi-disant une réponse définitive et indiscutable à tous les doutes de l'homme. Comme dans tout jeu de l'imagination, il y a là une petite part de vérité, la tradition russe a bien eu, elle aussi, ses sommets de spiritualité, ses grands points d'appui. Mais, premièrement, ceux-ci existent aussi dans d'autres traditions. Et, deuxièmement, nous savons, de triste mémoire, qu'aucune tradition, même la plus sainte, n'a jamais déterminé le comportement de l'individu, qu'il soit russe, allemand ou chinois, ni – en ces temps de crise de la culture – le comportement des masses. Dans toutes les traditions, y compris des traditions moins déchirées que la tradition russe, voire très solides comme la tradition chinoise, il existe des fissures dans lesquelles a pu s'engouffrer, par exemple, la grande révolution culturelle prolétarienne<sup>154</sup>.

Même au Moyen-Âge, lorsque les symboles de sainteté (la croix, par exemple) étaient les mêmes aussi bien au sommet qu'au bas de l'échelle sociale, le dieu de Serge de Radonège ne correspondait pas entièrement au dieu du paysan russe<sup>155</sup>. Les symboles étaient communs : le Christ, la croix, l'église, mais les interprétations qu'on en donnait étaient différentes. Or, l'essence d'une conception du monde tient davantage à l'interprétation qu'on donne de sa valeur qu'à son signe conventionnel. Pour le dire vite, nous sommes tous pour le bien, mais nous le comprenons tous de manière différente.

---

<sup>154</sup> Lorsque Pomerantz écrit son article, en 1971, la révolution culturelle chinoise lancée par Mao Zedong a cinq ans. Elle visait à purger le pays des « quatre vieilleries » : vieilles idées, vieille culture, vieilles coutumes, vieilles habitudes. Elle a donné lieu à la destruction massive de monuments, d'œuvres d'art et de livres, ainsi qu'à la répression politique des élites culturelles.

<sup>155</sup> Serge de Radonège (v.1313-1392), né Barthélémy, est connu pour avoir donné un nouveau souffle au monachisme russe. Il a notamment fondé le monastère de la Trinité, situé près du village de Radonège dans la région de Moscou, où il attira de nombreux moines et exerça les fonctions de prêtre. En plus de ses activités religieuses, Saint Serge dota le monastère d'une abondante bibliothèque et participa à la vie politique du pays pour le délivrer du joug tatar. Sous son inspiration, de nombreux monastères furent créés par ses disciples à travers la Russie. Le principe de ces monastères était d'allier le silence de la prière (dans la droite ligne de la tradition hésychaste) à une intense activité bienfaitrice dans le monde.



И Бог Достоевского – это не совсем тот же бог, что у мужика Марей. Марей не понял бы странного существования этого бога, умирающего в разуме и воскресающего в сердце, умирающего во внешнем и воскресающего во внутреннем. Тут, позволю себе перефразировать Порфирия Петровича, не Николка. Тут религиозная концепция нашего века, когда помутился разум человеческий... И можно свести концы с концами только очень трудным «как бы», трудным до «полной гибели всерьез».

Et le Dieu de Dostoïevski n'est pas tout à fait le même dieu que celui du moujik Marėi<sup>156</sup>. Marėi ne comprendrait pas l'étrange existence de ce dieu mourant à la raison et ressuscitant au cœur de l'homme, mourant à l'extérieur et ressuscitant à l'intérieur<sup>157</sup>. Ici, je me permets de paraphraser Porphiri Pétrovitch, on n'a pas affaire à Mikolka<sup>158</sup>. Ici, on a affaire à la conception religieuse de notre temps à nous, quand la raison de l'homme s'est perdue dans le brouillard...<sup>159</sup> Et l'on ne parvient à faire tenir tout cela ensemble qu'au prix de ce difficile « pour ainsi dire », difficile au point de « mourir pour de bon<sup>160</sup> ».

---

<sup>156</sup> Nouvelle éponyme de Dostoïevski publiée en février 1876 dans le *Journal d'un écrivain*. La nouvelle, visant à illustrer la bonté du peuple, le bon « cœur russe » évoqué précédemment, raconte comment le narrateur s'est souvenu, vingt ans plus tard au bain, du vieux moujik Marėi qui l'avait rassuré, enfant, alors qu'il avait peur du loup. De ce souvenir bienfaisant, le narrateur retient surtout le signe de croix que le moujik fait pour le protéger et le sourire protecteur, désintéressé, qu'il lui adresse, en le couvant maternellement du regard, tandis qu'il rentre chez lui : « Vas-y, moi, je regarderai comme tu pars. Je te laisserai pas au loup, va !, ajouta-t-il, avec ce même sourire maternel, allez, le Christ est avec toi, allez, va, – il me signa, et se signa lui-même. [...] Je me ressouvins de ce sourire tendre, maternel, d'un pauvre serf, de ses signes de croix [...] Cette rencontre était solitaire, dans un champ désert, et Dieu seul, peut-être, voyait d'en haut la profondeur et la culture de ce sentiment humain, et cette tendresse fine, quasiment féminine qui pouvait emplir le cœur de tel paysan russe, grossier, bestialement inculte [...] » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Moujik Marėi*, in *Dernières miniatures*, Arles, Actes Sud, 2000, p.133 et 135)

<sup>157</sup> Cf. cette remarque de Dostoïevski : « Ce n'est donc pas comme un gamin que je crois au Christ et que je pratique son culte ; au contraire, mon hosanna est passé à travers un grand alambic de doute, ainsi que le dit chez moi, dans ce même roman [N.D.T. : *Les Frères Karamazov*], le diable. » in. DOSTOÏEVSKI, Fedor, *Nezdannuj Dostojevskij Literaturnoe Nasledstvo* (Dostoïevski inédit. Héritage littéraire), Moscou, Nauka, 1973, T. 83, p. 696; cité par Louis Allain, *Dostoïevski et Dieu. La Morsure du divin*, Lille, Presses universitaires, 1981, p. 8.

<sup>158</sup> Mikolka est un des artisans peintres qui travaillaient dans l'immeuble d'Aliona et Lizaveta au moment du crime. Vieux-croyant (raskolnik), il s'accuse du meurtre commis par Raskolnikov pour, selon l'hypothèse de Porphiri Pétrovitch, « recevoir la souffrance », autrement dit expier ses péchés (y compris un péché qu'il n'a pas commis).

<sup>159</sup> La « paraphrase » de Pomerantz s'appuie sur une analogie. Porphiri Pétrovitch cherche à montrer à Raskolnikov que le meurtre de l'usurière ne peut pas être le fait d'un vieux-croyant cherchant à expier, car c'est un « cas de notre temps à nous, quand le cœur de l'homme s'est perdu dans le brouillard » (DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement*, Sixième partie, II *op.cit.*, Vol.2, p.313). Ce qui paraît contemporain à Porphiri, c'est qu'on puisse tuer pour des idées, des théories sur la justice sociale, comme Raskolnikov, ce qu'il analyse comme un manque de cœur incompatible avec la personnalité de Mikolka. Remplaçant le « cœur » par la « raison » troublée de l'homme, Pomerantz signale qu'on est, chez Dostoïevski, d'autant plus loin du mysticisme d'un vieux-croyant comme Mikolka que la foi est entravée, non par un cœur troublé, mais par une raison foncièrement hostile à Dieu. C'est ce qui confère à la foi dostoïevskienne son caractère inquiet, de seconde main par rapport à la foi simple des personnages comme Marėi ou Mikolka.

<sup>160</sup> Cf. supra note 68.

Настолько трудным, что Достоевский неоднократно пытался бежать от него и, отказавшись от всех западных иллюзий, прятался от реальности за иллюзиями почвенническими. Но иллюзии рушатся, рассыпаются; не существует «почвы», которой можно заполнить бездну бытия (или, в терминах Достоевского, бездну Бога), бездну, перед которой человек предстоит, всегда сам, один на один, без всякой опоры. И если традиция и почва могут ему чем-то помочь, то только в обнажении этой бездны, а не в том, чтобы прикрыть ее каким-то годным для всех ответом. Ответ, в котором нуждается личность\*, – это ее собственный, личный ответ. И после всех порывов к народности каждый мыслящий герой Достоевского снова оказывается перед молчащей тайной бытия, перед молчащим Христом, и ищет своего собственного, родившегося в нем самом «как бы», которое оживит мертвого бога и сделает его живым, присутствующим в сердце. Тут очень трудно найти подходящие слова, по крайней мере в прозе, и герои Достоевского обычно говорят невнятными недомолвками.

Tellement difficile que Dostoïevski a plusieurs fois essayé de le fuir et, refusant toutes les illusions occidentales, se dissimula la réalité derrière les illusions des philosophes du terroir<sup>161</sup>. Mais les illusions finissent par s'écrouler, tomber en morceaux. Aucune terre n'est en mesure de combler l'abîme de l'être (ou, pour employer le vocabulaire de Dostoïevski, l'abîme de Dieu). L'homme comparait toujours en personne devant cet abîme, en face à face, sans le moindre appui. Et si les traditions et la terre peuvent en quoi que ce soit l'aider, c'est seulement en mettant à nu cet abîme, et non pas en le dissimulant sous quelque réponse universellement valable. La réponse dont a besoin la personne\*, c'est sa propre réponse personnelle. Et après tous leurs élans vers le génie national russe<sup>162</sup>, tous les héros pensants de Dostoïevski se retrouvent à nouveau seuls face au mystère de l'être, face au silence du Christ. Et chacun d'eux cherche le « pour ainsi dire » qui a germé en lui et pourra redonner vie au dieu mort, lui redonner présence et vie dans son cœur. Il est extrêmement difficile de trouver les mots justes, en tous cas en prose, et les personnages de Dostoïevski parlent généralement par sous-entendus inarticulés.

---

<sup>161</sup>C'est ainsi que la tradition philosophique (notamment chez Zenkovski ou Chestov) traduit le terme *počvenniki* (les hommes du sol, de la terre, du terroir) qui rassemble des figures comme Apollon Grigoriev, Nikolai Strakhov et Dostoïevski. D'inspiration slavophile, le *počvenničestvo* insiste sur la spécificité et l'autonomie culturelle la Russie (à l'encontre de l'influence occidentale prônée ou assumée par d'autres courants de pensée : occidentalistes, libéraux, marxistes etc.) et assigne au peuple russe une haute mission spirituelle. Chez Dostoïevski, cette mission consiste dans la pacification du monde dans l'esprit du Christ, en vertu du caractère pan-humaniste du peuple russe. On en trouve l'illustration dans son « Discours sur Pouchkine », prononcé le 8 juin 1880 devant la Société des Amis de la Littérature russe et publié en août de la même année dans le *Journal d'un écrivain* : [Grâce à Pierre le Grand] « Nous nous sommes bientôt élevés jusqu'à la conception de l'universelle unification humaine. Oui, la destinée du Russe est pan-européenne et universelle. Devenir un vrai Russe ne signifie peut-être que devenir le frère de tous les hommes, l'homme universel, si je puis m'exprimer ainsi. [...] Les peuples de l'Europe ne savent pas à quel point ils nous sont chers. Oui, tous les Russes de l'avenir se rendront compte que se montrer un vrai Russe c'est chercher un vrai terrain de conciliation pour toutes les contradictions européennes ; et l'âme russe y pourvoira, l'âme russe universellement unifiante qui peut englober dans un même amour tous les peuples, nos frères, et prononcer enfin les mots d'où sortira l'union de tous les hommes, selon l'Évangile du Christ ! » (DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain*, 1880, Août, II, Paris, Charpentier, 1904, p.603)

<sup>162</sup> *Narodnost'*, traduit ici par génie national, est un terme aussi complexe que capital dans l'histoire intellectuelle russe qui exprime à la fois l'identité culturelle d'un peuple (caractère national ; dans l'esprit de la philosophie de l'histoire de Herder) et l'existence (avérée ou souhaitée) de ce peuple conçu comme nation homogène, unie.

Поэтому я хотел бы кончить одним современным стихотворением, примерно на ту же тему. В стихах, как вы знаете, «мысль изреченная» меньше ложь, чем в прозе:

Этому ни вида, ни названья,  
Это тьма и холод. Ничего.  
Мы разбились о твое молчанье,  
Мы не можем вынести его.  
Умер Бог. И каждую минуту,  
Каждый наш земной короткий час  
Наступает очередь кому-то  
Непрерывно уходить от нас.  
О, какая страшная дорога!  
Как мы бьемся лбами о судьбу!  
Как мы молим умершего Бога,  
Позабыв, что Он лежит в гробу.  
Господи, ответь мне! Слышишь, Боже!  
Мы не помним, пьяные тоской,  
Что кощунство – мертвого тревожить,  
Нерушимый нарушать покой.  
Нас приводит в трепет, содроганье  
Мертвых черт бестрепетная гладь.  
Мы разбились о твое молчанье,  
Но еще не в силах замолчать.  
И, на круги возвращаясь снова,  
Не умеем, пав земле на грудь,  
В недрах смерти отыскать живого,  
Чтоб на третий день его вернуть.  
И в сердца не входит слово «верьте»  
И осанна посредине тризн.  
Как нам трудно справиться со смертью,  
Как нам трудно погрузиться в жизнь!  
Только Ты допил в молчанье чашу,  
Мы ж ее пригубили едва.

C'est pourquoi j'aimerais achever cette étude en citant un poème contemporain, qui aborde plus ou moins la même question. En vers, comme vous le savez, la « pensée articulée » est moins mensongère qu'en prose :

Il n'y a pour cela ni figure, ni nom,  
C'est le froid et les ténèbres. Le rien.  
Nous nous sommes brisés contre ton silence,  
Incapables de l'endurer.  
Dieu est mort. Et à chaque minute,  
À chacune de nos heures humaines, si brèves,  
Vient le tour de quelqu'un  
De devoir nous quitter.  
Ô ! quel chemin d'effroi !  
Tant de fois se cogner au destin,  
Tant prier ce Dieu mort,  
Oubliant qu'il gît dans la tombe.  
Seigneur, réponds-moi ! Tu m'entends, mon Dieu !  
Nous ne savons plus, ivres de chagrin,  
Que les blasphèmes troublent le mort,  
Violent son inviolable repos.  
Les eaux tranquilles de ce visage éteint  
Nous troublent et nous font tressaillir.  
Nous nous sommes brisés contre ton silence,  
Sans avoir encore la force de nous taire.  
Et, revenant en terrain connu,  
Nous ne savons pas, effondrés contre le sein de la terre,  
Chercher, dans les tréfonds de la mort, l'homme vivant,  
Et le ramener au troisième jour.  
En nos coeurs n'entre pas le mot « Croyez »  
Ni Hosanna en nos temps de funérailles.  
Nous avons tant de mal à nous faire à la mort  
Tant de mal à nous enfoncer dans la vie !  
Toi seul a bu toute la coupe en silence,  
Nous y avons seulement trempé les lèvres.

Так прости оставленности нашей  
Жалкие бессильные слова,  
Этот крик над тихою могилой,  
Перед тайной молчаливых трав...  
Замолчать еще не стало силы,  
Говорить уже не стало прав.

(З. Миркина)

1971

Pardonne-nous de notre abandon  
Les tristes paroles impuissantes,  
Ce cri lancé sur la paix du tombeau,  
Face au mystère des herbes silencieuses...  
Sans avoir encore la force de se taire,  
Déjà, le droit de parler fait défaut.

(Z. Mirkina<sup>163</sup>)

1971

---

<sup>163</sup> Zinaïda MIRKINA (1926-) est poète, traductrice et essayiste. Elle fut également l'épouse de Pomerantz avec lequel elle cosigna notamment *Les grandes religions du monde*.



## Bibliographie

### Œuvres de Dostoïevski citées par G. Pomerantz :

- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Carnets du sous-sol*, trad. André Markowicz, Arles, Actes sud, 1992.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Correspondance*, T.1, trad. Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, 1998-2000-2003.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1996.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Démons*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *L'Idiot*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1993.
- DOSTOÏEVSKI, *Journal d'un écrivain. 1875, 1876 et 1877*, trad. J.-W. Bienstock et John-Antoine Nau, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904
- DOSTOÏEVSKI, F.M., *Mon carnet de bagne* ( Moja tetradka katorzhnaja), Krasnojarsk, 1985, p.19 (N°235)
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le Moujik Maréï*, in *Dernières miniatures*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2000.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Notes d'hiver sur impression d'été*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Souvenirs de la maison des morts*, II « Premières impressions », trad. Charles Neyroud, Paris, Plon, 1886.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *La voix souterraine*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Librairie Stock, 1926.

### Autres ouvrages cités ou mentionnés par G. Pomerantz :

- AKHMATOVA, Anna, « Rupture », in. *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, trad. J.-L. Backès, Paris, Gallimard, 2007.
- BOULGAKOV, Mikhaïl, *Maître et Marguerite*, Robert Laffont, Paris, 2012.
- CATHERINE DE SIENNE, *Dialogue de Catherine de Sienne* (traduit de l'italien par E. Cartier), Paris, Lethielleux, 1892
- ECKHART (Maître), *Sermons et Réflexions* (traduction russe M. Sabashnikova), Moscou, 1912.
- HEGEL, G.W.F., *Encyclopédie des sciences philosophiques, I, La Science de la Logique*, Paris, Vrin, 1970.
- IONESCO, Eugène, *La Leçon*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1994.
- KAUFMANN, W. (ed.), *Existentialism. From Dostoevsky to Sartre*, New York, 1957.
- KOUZNETSOV, B.G., *Einstein*, « Nauka », Moscou, 1967.
- PISSAREV, Dmitri, « La lutte pour la vie », *Delo (Notre cause)*, 1867.

TCHERNYCHEVSKI, N.G., *Le Prologue* (Prolog), in. *Polnoe sobranie sočinenij*, vol.13, Moscou, Hudožestvennaja literatura, 1949

TCHERNYCHEVSKI, N.G., *Que faire ? (Čto delat' ?)*, in. *Sočinenija v dvuh tomah*, t.1, Moscou, Izdatel'stvo Mysl', 1986.

TIOUTCHEV, Fiodor, « Les ombres bleues se sont mêlées », in. *Poésies*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.

TIOUTCHEV, Théodore, « Silentium », in *Anthologie de la poésie russe. Le XIXe siècle* (tr. N. Struve), Paris, YMCA-Press, 1994.

TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Paris, Hachette, 1896, T.1.

TOURGUÉNIEV, Ivan, *Le Hamlet du district de Chtchigry*, in. *Romans et nouvelles complets*, T.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logicus philosophicus*, Paris, Gallimard-NRF, 1993.

*Mythes et légendes extraits des Brâhmanas*, Paris, Gallimard/UNESCO, 1968.

### **Ouvrages utilisés pour réaliser la traduction commentée**

AUGUSTIN, *Les Confessions*, in. *Œuvres complètes de Saint Augustin*, Bar-le-Duc, L. Guérin & Cie, 1864

CHESTOV, Léon, *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche*, Paris, Vrin, 1949.

CHESTOV, Léon, *La philosophie de la tragédie*, Paris, Le Bruit du Temps, 2012.

DÉMOCRITE, A1[= DIOGÈNE LAËRCE, Vies, IX, 44], in *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, 1988.

DENYS l'Aréopagite (Pseudo-), *Traité de la Théologie mystique*, Chapitre I, I, in *Œuvres*, Paris, Sagnier et Bray, 1845

KARAMZINE, Nikolaï, *Lettres d'un voyageur russe en France, en Allemagne et en Suisse*, Paris, Meillier, 1867.

LAZAREV, Viktor, *Icônes russes. Xie-XVIIe siècles*, Paris, Thalia, 2006.

LÉNINE, Vladimir « Social-démocrate », n°18, 16 (29) novembre 1910 – in *Œuvres*, tome XVI, p. 340-345 – Éditions sociales/Éditions du Progrès – 1968.

PARMÉNIDE, *De la nature*, Paris, PUF, 1955.

PROUST, Marcel, *Les plaisirs et les jours*, Paris, Mille et une nuits, 1998.

SOUAL, Philippe, *Intériorité et réflexion : études sur la Logique de l'essence chez Hegel*, Paris, L'Harmattan, 2001.

SUZUKI, D.T., *Essais sur le bouddhisme Zen*, Paris, Albin Michel, 2003.

## **Table des annexes**

Annexe 1 : Claude Lorrain, Asis et Galatée (1657).....	70
Annexe 2 : Denis, Crucifixion (1500).....	71
Annexe 3 : Holbein Hans (le Jeune), Le corps du Christ mort dans la tombe (1521).....	72

**Annexe 1 : Claude Lorrain, *Acis et Galatée* (1657)**

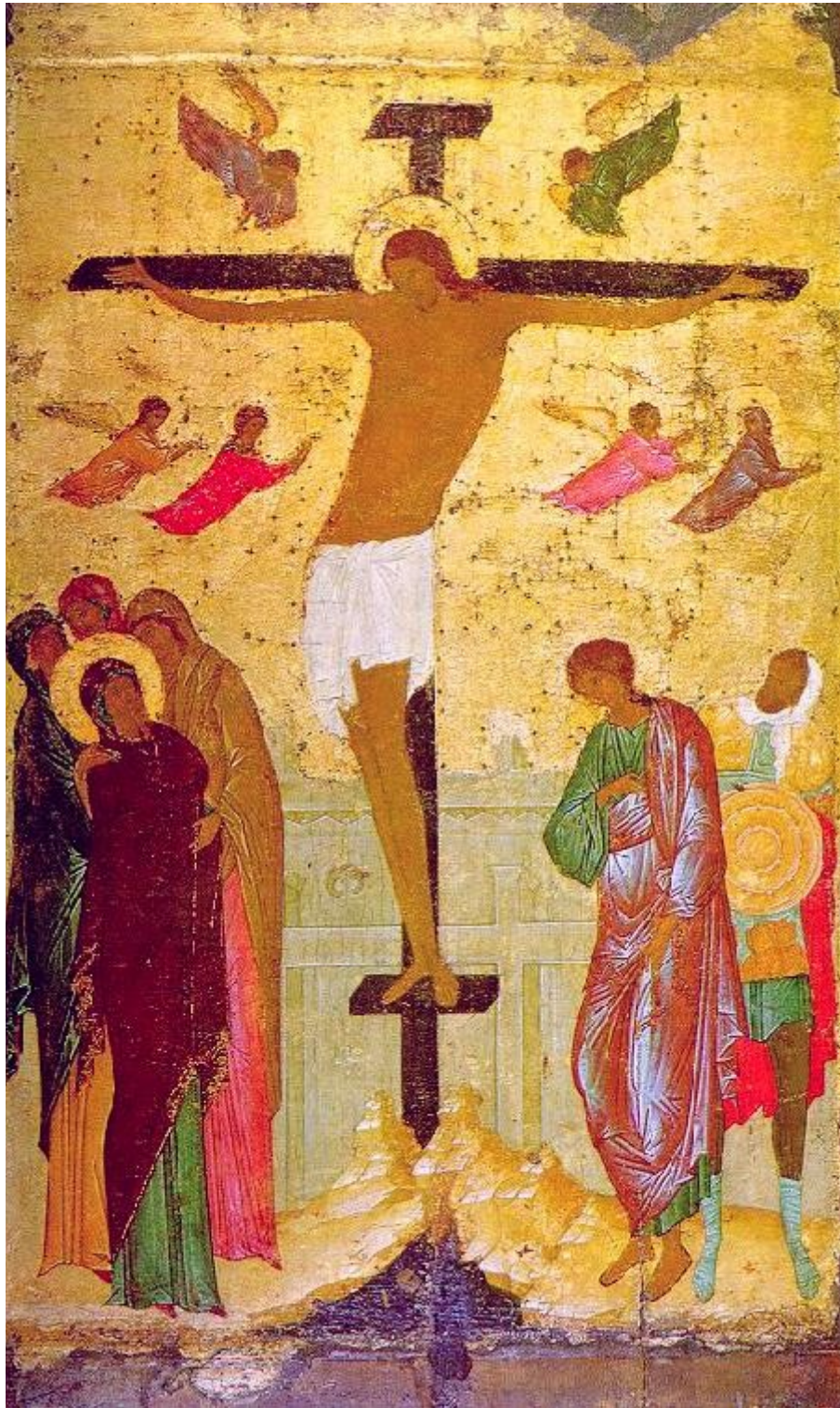


100x135 cm,

Galerie de peinture des Maîtres anciens, Dresde.

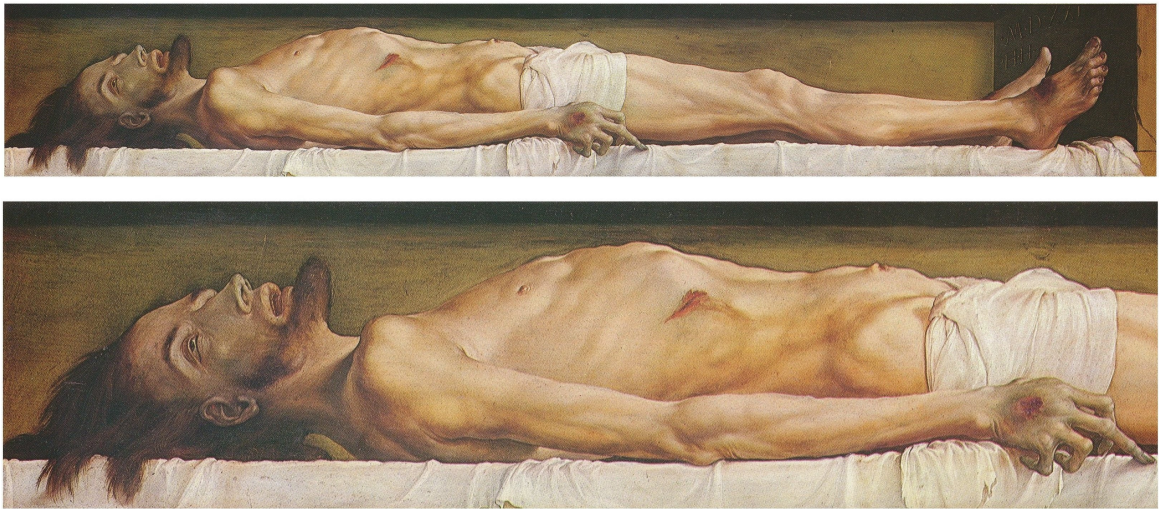


**Annexe 2 : Denis, *Crucifixion* (1500)**



85x52 cm, Galerie Trétiakov, Moscou

**Annexe 3 :**  
**Holbein Hans (le Jeune), *Le corps du Christ mort dans la tombe* (1521)**



30,5 x 200 cm, Kunstmuseum, Bâle

## **Table des illustrations (dans le texte)**

<a href="#">Figure 1 Logo Stendhal.....</a>	<a href="#">10</a>
---	--------------------

## Glossaire

- Satori : Terme central du Zen signifiant « éveil », « illumination », « ouverture de l'esprit ». « Le satori peut être défini comme un regard intuitif dans la nature des choses, par contraste avec la compréhension logique ou analytique. [...] En termes de logique, toutes ses oppositions et contradictions sont unies et harmonisées en un tout organique et cohérent. » (D.T. SUZUKI)
- Kô-an : Exercice spirituel bouddhiste, consistant à résoudre un paradoxe logiquement insoluble.
- Tai-i : « Grand doute », état de concentration extrême, de tout son être, du disciple engagé dans la résolution d'un kô-an. Il doit mener à l'ouverture du satori.
- Celostnost' : Totalité cohérente (« être-tout »), perçue sans division et comme dépourvue de contradictions internes.
- Prepodobie : Terme théologique chrétien (litt. très grande ressemblance) qui désigne non l'état initial de la créature (podobie), mais la dynamique de sa « conversion » au Christ, de la création de l'image du Christ en soi, telle que peut l'évoquer Eckhart dans sa théorie de l'Überbildung.
- Apophatique : Tradition théologique, également appelée théologie négative, consistant à ne désigner Dieu que par ce qu'il n'est pas, renonçant à prononcer des affirmations positives sur la nature divine, incommensurable à l'esprit et au langage humain.



## Index

Akhmatova.....	101
Anna Karénine.....	109
Bakhtine.....	81, 117
Balzac.....	31, 89
Biéliniski.....	31, 89, 91
Boulgakov.....	55, 97
Brihadaranyaka Upanishad.....	141
Carnets du sous-sol.....	27, 69, 79, 101
Chatov.....	37, 61, 71, 139
Chestov.....	29, 49
Chigaliou.....	123
Concile d'Éphèse.....	109
Concile de Nicée.....	75
Crime et Châtiment.....	31, 61, 69, 111
Démocrite.....	111
Denis.....	135
Eckhart.....	45, 51
Einstein.....	77, 79
Fétioukovitch.....	33
Florensky.....	119
Fonvizina.....	83
Gauss.....	77
Gogol.....	31, 97
Gorki.....	33, 35
Grand inquisiteur.....	83, 121, 123, 125, 131
Hegel.....	63, 79, 89
Herzen.....	63, 65
Hippolyte.....	43, 133
Holbein.....	133, 135
Ivan Ilitch.....	67
Ivan Karamazov.....	35, 41, 49, 69, 123
Journal d'un écrivain.....	93
Kirillov.....	35, 37, 69
kô-an.....	39
Koudeyar.....	55
Koulidjanov.....	57, 59, 61
L'Idiot.....	61
Le Songe d'un homme ridicule.....	87
Les Carnets du sous-sol.....	27, 53
Les Démons.....	37, 83, 113
Les Frères Karamazov.....	121
Lévine.....	109
Loujine.....	53, 129
Maréï.....	145
Mikhaïlovski.....	49
Mikolka.....	145
Mirkina.....	151
Mitia Karamazov.....	33, 61
Mychkine.....	41, 43, 61, 127, 135, 139, 143

Nekrassov.....	55
Nestorius.....	105, 107
Nicolas de Cues.....	79
Nietzsche.....	49, 65, 67, 69, 133
Notes d'hiver sur impressions d'été.....	53
P'ang-iun.....	43
Parménide.....	111
Pissarev.....	59
Porphiri Pétrovitch.....	57, 121, 145
Pseudo-Denys.....	141
Rakitine.....	129
Raskolnikov.....	35, 51, 53, 57, 59, 61, 69, 71, 83, 111, 121, 123, 125
Razoumikhine.....	129
Rogojine.....	127
Rozanov.....	29
saint Ambroise.....	137
saint Augustin.....	137
satori.....	37
Serge de Radonège.....	143
Smerdiakov.....	99, 131
Sonia.....	83, 111, 113, 125, 129
Stavroguine.....	69, 131
Suzuki.....	41, 75, 89
Svidrigaïlov.....	59, 125, 131
Tchékhov.....	49
Tchernychevski.....	91, 93, 103
Tiouttchev.....	105, 137
Tolstoï.....	67, 73
Tourguéniev.....	63
Versilov.....	35, 131
Volguine.....	103
Wittgenstein.....	135
Zen.....	37, 39, 43
Chandogya upanishad.....	105

