

Tapuscrit de la présentation de Joseph Frank, Dostoïevski, les germes de la révolte, 1821-1849 (1981)

Auteur(s) : Malaquais, Jean

Les folios

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

37 Fichier(s)

Les mots clés

[Dostoïevski, Fiodor](#), [Frank, Joseph](#), [Présentation](#)

Présentation

Date 1981

Genre Essai

Information générales

Langue Français

Source Archives Jean Malaquais. Harry Ransom Center (Texas)

Description & Analyse

Description

Ce document est un tapuscrit de l'article du numéro n°9 du *Débat* de 1981 qui est une présentation des travaux de Joseph Frank sur Dostoïevski et que Malaquais intitule : « Joseph Frank, *Dostoïevski, les germes de la révolte, 1821-1849* ».

Jean Malaquais était proche de Joseph Frank aux États-Unis.

Informations sur l'édition numérique

Editeur de la fiche Victoria Pleuchot (Société Jean Malaquais) ; EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle)

Mentions légalesFiche : Victoria Pleuchot (Société Jean Malaquais) ; EMAN (Thalim, CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle). Licence Creative Commons Attribution - Partage à l'Identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR)

Citer cette page

Malaquais, Jean, Tapuscrit de la présentation de *Joseph Frank, Dostoïevski, les germes de la révolte, 1821-1849* (1981), 1981.

Victoria Pleuchot (Société Jean Malaquais) ; EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne nouvelle).

Site *Archives numériques de Jean Malaquais*

Consulté le 29/08/2025 sur la plate-forme EMAN :

<https://eman-archives.org/Malaquais/items/show/103>

Notice créée par [Victoria Pleuchot](#) Notice créée le 16/04/2024 Dernière modification le 21/02/2025

Joseph Frank

MONTAUKYOKI

LES GUERRES DE LA REVOLTE

1821-1869

présenté par Jean Malaquais

Quiconque nous enseigne les biographies dont l'objet est un écrivain sera peut appartenir à un genre ingrat. Une chose est la biographie d'un peintre, d'un homme d'état, d'un saint; c'est une tout autre que celle d'un romancier de roman. À l'exception d'un Russell (Samuel Johnson), d'un Lockhart (Hal-ter Scott), à un moindre degré d'un Wilcox (James Joyce), rare est le biographe qui ne transpose peu ou prou les faits et gestes de son personnage en un support autour duquel visent et s'agenouillent des romans de son propre cru. Bien des récits y inclinent. D'une part le romancier de génie étant grand être de affirmations, il est par nature un maître dévoué pour exercer et informé que de veiller son biographe, il ne peut faire qu'il ne soit mené par le bout du nez. L'ironie n'est qu'il doive, en considération de son projet, s'autoriser à dire tout ce la sorte; semblable au un sans sa chef d'orchestre, il lui faudra de se jucher le moins possible sur ses époussette de compositeur dont il détaillera la partition. D'autre part, et c'est là un

point crucial, quand le quête à pour son butsac ou Proust, de ville ou Diessens, tout se passe comme si le biographe était irrésistiblement sous-équipé pour conduire à bonne fin la chose qu'il a entreprise. C'est dire qu'ici l'abondance du ~~matériel~~ réellement supplée mal l'inaptitude de l'outil. En effet, s'il faut que celui-ci, sous peine d'impuissance, soit extérieur à la chose particulière qu'il est censé dévoiler - et autre qu'elle - alors l'outil du biographe, parce qu'il est tout ensemble intérieur et immédiat à cette chose, n'a pas de prise sur elle. Cet outil: le verbe, le langage, aurait-il en lui d'ailleurs une existence protéiforme elle-même noyée dans un océan de mots? Telle pourtant est la gageure: vouloir, avec le verbe pour seul instrument de travail, l'univers insommaise d'un souverain jugeur de mots. Imaginons un biographe de Bach ou de Dostoevski équippé de gammes et de couleurs en guises de trousses à outils... Ne servirait-il pas, toutes proportions gardées, faire le pari de peindre un signe avec un oignon? Et quand le biographe du romancier aurait le plus scrupuleux des chronobooks, par quelles circonstances - vu les insuffisances de son outil - par ~~quelques~~ détours paraboliques irait-il démythifier les fictions de son modèle sans le romancer ~~à~~ chemins faisant?

Ces quelques réflexions, le livre de Joseph Frank, professeur de littérature comparée à l'université de Princeton, en fait notable russ. On bien élle ploncent à la base, ou bien le ~~matériel~~ matériel de Frank est une exception à la règle. Quoi qu'il en soit, à le lire, on tombe de son haut. L'ouvrage, d'entrée de

jeux, satisfait aux plus hautes exigences du genre; à aucun moment Frank ne donne à penser qu'il estolté le pas à son auteur ni qu'il le devance d'un pouce. Tout au long des 500 pages de ce prolixus volume d'une œuvre qui en comportera d'autre, il chasse paisiblement son maître avec ~~maxime~~ ~~maxime~~ avec Dostolévoï l'écrivain mais avec l'époque qui a laissé sur ses vagues formatives sa marque inéfable. Pour faire une image, on dira que le patron d'un atelier monographie son ouvrière par le travers d'un voile, ce que Frank nous renvoie constamment au centre et au niveau de son personnage et de son temps. Le milieu familial et le St. Pétersbourg des années 1840 sont restitués dans un mélange si intime que le lecteur éprouve l'impression quasi physique d'écouter aux portes. Non pas que Frank se répète en détails viseux. C'est alors tout le contraire, et on ne peut qu'applaudir à son parti pris de l'art du ~~scriffr~~ ~~scriffr~~ jeune Dostolévoï sur le XIX^e siècle russe au détriment résultatif du va-et-vient de ses petits suspens et sécoulées.

J'ai peu à peu compris que si je voulais faire justice à mes vies de Dostolévoï il me faudrait le camper dans le contexte d'une vaste reconstitution de la vie socio-culturelle de son temps. L'œuvre de Dostolévoï, pour résumer brièvement la représentation que j'en ai, est une brillante synthèse artistique des principales préoccupations de l'époque - synthèse主观ive à coup sûr mais plus que beaucoup d'autres orientée par des considérations extérieures à lui-même. En effet, on peut définir - entre autres - le génie de Dostolévoï comme

l'aptitude à fusionner ses dilemmes personnels avec ceux qui faisaient rage dans le monde qui l'environnait.

Mon intérêt pour la vie de Dostoevski est donc extrêmement limité, et quelques chercheurs dans les pages ~~peut-être~~ qui suivent une biographie et sans exceptionnel servir bien dégu. Il existe malheureusement de nombreux ouvrages de ce genre et j'espère je n'ai eu l'intention d'y ajouter. Si je retrouve, à l'arrière-plan, les événements de la vie privée de Dostoevski, je ne traite en profondeur que certains aspects de son existence qui me paraissent avoir une portée critique — ceux-là seuls qui aident à jeter quelque lumière sur son œuvre. Ainsi, mon travail n'est pas une biographie, ou alors dans un sens particulier, car je veux pas de la vie à l'œuvre mais bien plutôt de celle-ci à celle-là. Mon but est d'interpréter l'art de Dostoevski et c'est là ce qui commande mon choix du détail et ma perspective. J'ai toujours trouvé paradoxal que cela même qui est du plus grand intérêt dans la vie d'un artiste — au-dessus de la seule chose qui importe, à savoir ses créations — la biographie classique l'assaissonne habituellement au profit de l'assiduité et de l'accessoire de la vie privée. Une narration de cette sorte peut contribuer à l'étude du caractère humain ou de l'histoire sociale de la période qu'elle dépeint, mais d'habituels elle rélegate l'art au second plan, au mieux, l'examine en appui et indifférent

six expériences théâtrales que l'on vient pour combinent dans.
En faisant de l'homme Dostoevski l'appoint de mes préoccupations et créations artistiques j'ai adopté l'approche inverse, parce qu'elle me permettait correspondre en plus près à la hiérarchie des valeurs qui oblige effectivement l'existence de tout créateur. (p. XII).

L'exploration de Frank vise donc d'abord et essentiellement l'art de Dostoevski : l'œuvre informe l'homme, non vice versa. A la fois pierre à bâtir et dessin mélodique, elle est le tissus autour duquel vient s'orchestrer, inévitable mais adventice, la trait biographique. La biographie, au sens strict, illustre, elle n'éclaire pas. D'où, chez Frank, pour ce qui est de la genèse, de l'analyse, de la critique de l'œuvre, prééminence du contexte socio-culturel sur le fait quotidien. Ce n'est malencontre qu'il sacrifie à son œuvre quel épiphénoménisme de la connaissance ou perçoive un hiatus infranchissable entre la vie de tous les jours et l'acte créateur. Ce n'est pas non plus qu'il néglige, par système, d'établir un lien organique entre così et cafo. C'est plutôt qu'en naturalisant Dostoevski dans son siècle il dégage, épure et donne mieux à voir qu'il ne pourrait autrement le sujet, la structure et la signification réels de son art.

S'il fallait mettre un label à la démarche de Frank on dirait par approximation qu'elle se situe à mi-chemin entre la nouvelle critique (première souture) selon Roland Barthes (greffe partielle mais consciente de l'œuvre sur l'une des grandes idéologies de

ment) et le nihilisme structuraliste-généraliste selon Lucien Goldmann (inertition de l'œuvre dans les aspirations confuses du groupe novial). Mais cette démarche n'a rien d'exclusif; elle ne s'enferme pas dans la seule optique qu'on vient de suggérer. La connaissance exceptionnelle qu'a Frank du XXe siècle rien et ce vaste érudition littéraire l'autorisent à puiser aux diverses écoles de la critique contemporaine. Sans doute, mais peut-être dans celle qui se réfère au "désstructuration" et, à l'opposé, du pseudo-marxisme des épigones, une brillante scintille trouve sa place. Mais si au fil de son propos il emprunte aux leçons existentialiste ou théâtrale, formaliste ou infra-psychologique, comparative ou interprétagtive, c'est toutefois l'une tantôt l'autre renouée « contraria » propre d'annotation. C'est ainsi que l'errance référente — il se livre à une recherche biographique en règle sur l'enfance et l'adolescence de Michel Dostoevski. Cependant, ce terrain ~~merveilleux~~ et rebattu, Frank le défriche à neuf. Refusant d'inscrire dans les paragraphes du romanier le détail auto-biographique si rien de malice de l'Auteure, il repousse l'inévitable dans une perspective tonitruante et renvoie le conjectural au purgatoire de la spéculacion. Ainsi, la figure du père de Dostoevski nous est rapportée avec un équilibre de couleurs qui fait justice du portrait monothrope où la biographie traditionnelle s'est généralement empêtrée à l'instar des traits qui confinent au monstrueux.

Tout de légendes se sont accumulées autour de la figure de Michel Andréïevitch Dostoevski qu'il est difficile

de se faire de lui une image qui semble raisonnablement équilibrée. La comparaison hâtive de Lyoubov - fille de Dostoïevski - entre son grand-père paternel et Fédor Karassakov n'en démontre rien d'autre. "J'ai toujours pensé", écrit-elle, qu'en créant le personnage du vieux Karassakov Dostoïevski songeait à son propre père." Il est vrai que quelques lignes plus loin elle apporte une réserve: "Cette ressemblance entre mon grand-père et le vieux Karassakov n'est, j'insiste, que ~~supposition~~ de ma part: aucun document ne l'atteste." Mais cette clause restrictive, qui est rarement citée, n'a pas empêché certains commentateurs - notamment Sigmund Freud - d'accepter la plus volontiers du moins l'identification entre Dostoïevski père et le personnage tout ensemble fascinant et répugnant que crée son fils. C'est ainsi qu'il est devenue pratique courante d'exagérer et de déformer ce que l'on peut savoir du père de Dostoïevski pour tracer de l'homme un portrait conforme à celui de l'alter ego qu'en lui suppose. M. Dostoïevski avait bien des défauts; mais - on ne saurait trop y insister - il ne ressemblait en rien au patriarche cynique et dissolu de la famille Karassakov. C'était un médecin très consciencieux, aux compétences si appréciées de ses supérieurs que, lorsqu'il décida de prendre sa retraite, on tenta de le faire revenir de sa décision en lui offrant une importante promotion (ce qui jette singuliè-

tenant le doute sur l'insertion fréquemment avancée qu'il était un alcoolique invétéré). Par ailleurs, malgré tout, il était aussi un père conscient de ses responsabilités et un chrétien convaincu. Tout cela ne fait pas de lui ni un être aimable ni un homme attrayant. Reste que ses vertus, tout autant que ses défauts, ont marqué l'environnement dans lequel Fédor a grandi.

Tout d'abord, le Dr Dostoevski était atteint d'un rhumatisme nerveux qui influait considérablement sur son caractère et son humeur. Le mauvais temps lui valait de violentes maux de tête qui le plongeaient dans l'asphalte et la nébulosité. avec le retour du beau temps son état s'améliorait et sa vision des choses s'éclairait. Cette surrégularité était-elle le symptôme d'une forme légère d'épilepsie? Il est impossible de le dire, mais par la suite c'est aux modifications sismiques que Dostoevski fit raconter ses propres crises d'épilepsie. Si Dostoevski père, comme l'avoua son fils André, était "très exigeant et impatient, très irritable surtout", on peut l'attribuer à constipation nerveuse continue et extrême provoquée par la maladie. Fédor, qui hérita de cette caractéristique paternelle, se soucia de se plaindre dans ses dernières années de son incapacité à maîtriser ses nerfs et à contrôler des explosions de mauvaise humeur.⁶

C'était donc un homme malheureux et bougon que le

Dr Dostoevski, dont la vie socialement aux aspects était colorée par une tendance à une dépression qui le renfrogeait, méfiant et insupportable de trouver satisfaction, que ce fut dans sa carrière ou au sein de sa famille. soupçonnant ses domestiques de chagrinage, il exigeait à leur endroit une surveillance meurtrie, caractéristique de son attitude vis-à-vis du monde en général (...) autre trait transmis au fils par le père : un sentiment aigu d'infériorité en plan social. Nombreux seront les personnages dostoevsiens qui tourneront l'image peu flatteuse d'eux-mêmes qu'ils verront se confirmer dans le regard d'autrui. (p. 16-17).

Gylothymique, le Dr Dostoevski l'était à coup sûr. Souvent à l'appui, Frank montre qu'au plus bas de ses dépressions il trouvait aide et secours dans la certitude que Dieu jugera le monde pour le mal que le monde lui infligeait.

Cette étonnante conviction qu'il était un des élus de Dieu, cette inébranlable assurance qu'il faisait partie de la race choisie, le Dr Dostoevski l'avait au tréfond de son être. C'était là ce qui alimentait son pharisaïsme, son intolérance pour la moindre faute, sa conviction que seule une obéissance totale des siens à sa volonté pouvait compenser le dur labeur qu'il s'imposait pour eux. Si par la suite Dostoevski trouve intolérable cette orgueilie, soulignant l'importance de l'amour et du pardon à l'endroit du pécheur ou l'ieu de

la forte consécration de son célibat, c'est à dire
à ne pas épouser parce que, enfin, il avait obtenu de l'im-
flexibilité du code moral paternel et au prix d'une con-
for à se marier pour la perception plus aisante et géné-
reuse des obligations que la foi fait au chrétien. (p.17).

Tout fait croire que l'amour, dans cette famille qui comptait sept enfants, ne s'est jamais démenti. La tendance à identifier l'enfance malheureuse qui peuple l'œuvre de Dostoevski avec quoi que ce soit de vécu au plus personnel ne résiste pas à l'examen.
l'ami que je devais appeler mon père
 "aussi ~~malheureux qu'il fut~~ / écrit-il en 1873, je re-
trouve l'amour que mes parents n'ont témoigné." La correspondance
familiale ne permet guère de doute à ce sujet; elle révèle de même
la solidité des liens et de l'affection qui unissaient le couple.
 Pourtant - si là encore des lettres en témoignent - d'étranges
bourrasques dues à l'instabilité caractéristique du père mettaient
entre
 à mal le calme trompeur. Tel fut ~~peut-être~~ autrefois le cas ~~des~~ & la
 naissance du septième enfant, il accusa sans l'ombre d'une justi-
 fication sa femme d'infidélité. Si rien n'en filtre au-dehors, c'il
 est indispensable qu'un mot plus fort qu'un autre fut échangé en pré-
 sence des enfants. ~~malheureux~~ Les tensions enfouies sous
Malheureux comme l'ami de l'ami
 la routine discrète des jours ~~malheureux~~ l'initiait
 présence de Pâtor.

Jusqu'à pour Dostoevski, la vie de famille ne serait
 sûre, possible; jamais elle ne seraït quelque chose
 qu'il fint pour aimer, qu'il acceptât simplement, comme

au fond. Ce serait toujours ce chagrin maternel qui s'effacement devant la violence, comme la vie aventure de ses parents lui en avait toutefois d'abord laissé le sentiment, et pour un garçon et un jeune homme qu'allait rendre échelle son intelligence des complexités de la psyché humaine, quelle excellente formation que d'avoir grandi dans un foyer où ce qui comptait dans le comportement ne dérobait au regard et où la curiosité trouvait un signallion à décrypter intuitivement les fils des significations cachées. Il est peut-être l'origine de l'attirance de Dostoevski pour le système de la personnalité, de sa tendance à l'explorer en silencio, pour ainsi dire, du dehors vers le dedans, de l'écorce vers les couches souterraines toujours plus profondes et qui n'afflueront que peu à peu au jour. Il n'est pas impossible que sa prédisposition pour les explosions et aveux bouleversés où se révèle une nature remonté aux édits occasionnels du père, délaisse qui mettaient brusquement à découvert ce qui frémissoit et bouillonnait dans les profondeurs (p. 21-22).

Frank conteste la thèse d'après laquelle Dostoevski aurait grandi dans un milieu sans culture littéraire autre que celle des Ecritures. En effet, il notera en 1863 comment à un âge où il ne savait pas encore lire il dévorait "avec extase et terreur" ses parents lui faire lecture d'Anne Radcliffe.

On fait là, toutefois, une paix solaire avec la forme romanesque modifiée l'est narratif à la fin du XVIII^e siècle, forme que Scott et Balzac dérivent à un ^{plus} niveau supérieur. Les principaux traits structurels de cette technique appellent une intrigue fonctionnée par le suspens et le mystère, des personnages toujours lirés à des stades de tension psychique et érotique extrêmes, des violences et des morts vives et un climat propre à communiquer la friandise du surnaturel et du surnaturel. Ces traits du récit générique Dostoïevski les fera mieux plus tard, pour les porter à des hauteurs inégalées (p. 55).

Des lectures plus substantielles occupent bientôt le cercle familial. Une liste partielle en est fournie par André, frère cadet de Todor, où l'on relève les noms de l'humaniste Léonardov, des initiateurs russes de Walter Scott (Tugostkine, Lejetchnikov, Bousinski), de Diorjazine, auteur d'une ode dédiée à Dieu, de influencé Joukovski, fortement influencé par l'"école des cimetières" de Blair, Young et Gay. En long les aînés évoquer le père lira aux siens

l'histoire de l'Etat russe de Korogzine, premier auteur à exhumer le passé de la Russie des poussiéreuses chroniques moniales et des légendes politiques et à le promouvoir comme une épingle nationaliste (p. 55).

Cette histoire, l'enfant en fit assez peu son livre de chevet.

"J'ai grandi avec Karasséine", écrit-il à Dostoevski en 1870. Il en fait de même quant aux lettres d'un voyageur russe, dont l'inférence sur Dostoevski n'a pas été exprimée assez vite le siècle.

À toute égard une des meilleures relations personnelles jamais écrites sur la civilisation européenne de la fin du XVIII^e siècle, Les Lettres fournirent à plusieurs générations de lecteurs russes un splendide panorama de cette Europe mystique qu'ils s'essaient désespérément d'évader de loin (p. 56).

Témoin oculaire des premiers combats de la Révolution française Karasséine y adhère avec un élan qui n'eut d'égal que sa déillusion ultérieure.

Mettant en garde ses compatriotes, d'exprimer le chemin de l'Europe puisque aussi bien il avait débouché sur la subversion et le chaos social, Karasséine contribua à propager l'idée, si importante pour la pensée russe du XIX^e siècle, d'une Europe à la civilisation condamnée et moribonde. Quand Ivan Karasséine entonna sa liturgie sur les splendeurs évanescantes du "sémitière" culturel de l'Europe, il fit un écho aux sentiments que Dostoevski avait depuis longtemps glissés dans les pages de Karasséine (p. 56). Il est plaisir de noter que la plupart des aphorismes français que Dostoevski reprendra à son compte figurent tels que dans les Lettres, où l'on trouve d'ailleurs un récit de deux essais bi-

romans et l'opéra, "Hirondelles et Falstaff", dont Dostoevski utilisera les idées dans Le Meilleur gars (p. 57).

Sébastien avait dix ans quand son père l'amena voir les Briseuses de Schiller. Il en rapporta une impression assez admirable pour l'évoquer avec force dans une lettre écrite quelques mois avant sa mort. Il est vrai que, peut-être, aucune œuvre étrangère ne marqua la culture russe du début du XIX^e siècle comme celle du poète allemand.

"Oui, vraiment, dira Dostoevski en 1876, Schiller fit partie de la chair et du sang de la société russe... Nous avons été nourris de son œuvre, il devint l'un de nous et offrit notre développement de bien des façons." On lit dans son Journal d'un survivant que, lorsque proclamé "ami de l'humanité" et fait citoyen d'honneur par la Convention de 1793, Schiller "était nationalement bien plus apparenté aux barbares russes qu'à la France (...)" Les thèmes du dramaturge ~~deuxième~~ Dostoevski toute sa vie; et quand il va vivre avec les Frères Karamazov à écrire sa propre version des Briseuses, les nombreuses références et citations ~~qui appartiennent~~ à quel point Dostoevski ne manquait pas de traduire ses viseurs les plus profonds en termes schilleriens (p. 60-61).

Outre que Dostoevski se familiarisa très tôt avec le plus fort des styles et des formes de la prose russe,oubliera-t-on son esprit

les œuvres de Scott, Bulwer, Hugo, George Sand et des romanciers littéraires allemands, dont un premier lien Schelling.

Personne ne défendra avec autant de passion et d'acuité que Dostoevski (la legge) de Schelling, à savoir qu'inaccessibles à la raison discursive les plus hautes vérités sont susceptibles d'être appréhendées par la faculté supérieure de l'"intuition intellective". Son concept idéaliste de la nature comme (...) représentation significante à vocation spirituelle fut par contre au jeune Dostoevski la juste confirmation - étagée par la science et la philosophie contemporaines - des préceptes religieux qu'on lui ~~enseigna~~ dans son enfance (p. 64).

Mais plus que tout autre, siégeant au sommet du panthéon littéraire de Dostoevski, Pouchkine ~~occupa~~ partie de ses lectures d'adolescent. Bien que - pour paraphraser Frank - l'art du poète, classique et tout exprès de sérénité, fût à des années-lumière du monde dostoevskien traversé d'émotions frénétiques et d'îles en peine, il influença de bout en bout l'œuvre du romancier.

Cela est vrai, s'entend, au sens le plus simple et le plus littéral: Dostoevski lut et relut Pouchkine, ne cessa de méditer sur ses écrits et legua à la postérité une série d'interprétations inspirées qui ont laissé sur le critique russe une marque indélébile. Au demeurant, il est impossible de conserver l'œuvre de Dostoevski en marge du prédateur que fut pour lui Pouch-

xine (...) Cela est tout particulièrement vrai du Dostoevski de la période post-sibérienne, dont les personnages atteignent des dimensions tragiques; mais ce constat vaut aussi bien pour les œuvres des années quarante, encore que Dostoevski y réduise et contracte plutôt qu'il n'élargit ou approfondit certains motifs poushkiniens. Sans le Cavalier de bronze et le Chef de gare, les femmes terrifiées des premières nouvelles dostoevskianes n'auraient pu exister. In Basileïev se recrée la folie meurtrière de Hermann de la Reine de pique, lui aussi obsédé par une idée fixe et prêt à commettre un crime pour obtenir richesse et puissance; avec Stewoguine, le charme propre à rien qu'est Eugène Onéguine se mue en une terrifiante force démoniaque. Le thème de l'imposture - si brillamment incarné dans Boris Godounov, si fatidique et omniprésent dans la littérature russe - hante de même l'œuvre de Dostoevski de la première à la dernière page: abordé dans le Double, repris dans les Démons, il culminera majestueusement dans la légende du Grand Inquisiteur (p. 55-56).

Savoir -
En 1857, année de la mort de Max Dostoevski, Fédor gagne ~~de~~
Pétersbourg où il sera reçu à l'examen de l'Ecole du génie. On connaît, par la description qu'il en a faite, l'incident dont il fut le témoin dans un relais de poste: un individu, courrier du gouvernement à en juger par son attirail, la serrure puissante et la fécide rougesard, entre dans un trotsk et sans raison apparente.

mortelle à coup de poing la page de son cocher, lequel, par réaction effrénée, Tonatte enrougeant ses cheveux, "Le cheval, le sourire; je préfère insulte personnelle", motets dans Incarnations de Crime et Châtiment; et en 1875, dans son Journal d'un Écrivain: "Cette scène édouvrante restera dans ma mémoire tout au long de ma vie."

"Cette petite scène n'a pas, pour ainsi dire, symbolique: c'était là en quelque sorte une démonstration per-
lante du lien de cause à effet. Chaque coup asséné à l'animal surgissait ici de chaque coup versé à l'homme." Pourquoi on n'est si peu intéressé à cet épisode trou-
matique sur lequel Dostoevski lui-même attire l'atten-
tion, n'est là un des petits mystères auxquels s'échappe l'étude de l'œuvre du romancier. Disons plutôt que ce-
ci témoigne de l'apprise des clichés, les critiques per-
sistant à voir dans le jeune Dostoevski un romantique
(ce qu'il était) et à considérer le romantisme de la
première partie du XIII^e siècle comme un mouvement tout
entier tourné vers le malaise et l'introspection, in-
différent aux turbulences socio-politiques de la "vie
réelle" (ce qu'il n'était pas).
~~Dostoevski~~

Romantique, le jeune ~~Dostoevski~~ l'était indubitable-
ment, ce qui n'enfant pas dire, comme l'a affirmé elle
l'un de ses meilleurs biographes (Mochoulnski) qu'il
"glanait dans la littérature des impressions beaucoup
plus importantes que celles qui lui venaient du vécu".
Or ces impressions, qui se renforçaient et se consoli-

l'accent subtilement, où ne peut également les séparer l'épisode du cocher fousillant sa tête n'aurait pas à ce point impressionné Dostoevski, si celui-ci n'avait pas la Karavane et Tchekhov et déjà fait bien en partie l'idéal moral schillérien du "beau et du sublime" (p. 72, 73).

La vie de Fédor à l'Ecole du génie (janvier 1858-août 1963) sera une longue torture. "Je ne puis rien dire de bon sur nos compagnons", écrit-il à son père. Sur le garçon de seize ans à la tête pleine d'idées sur le "beau et le sublime", la sévérité morale de ses compagnons proclame un effet dévastateur.

Primer et tourmenter sous peine les bâtons était un privilège réservé aux anciens, qui en usait amplement. L'administration fermait les yeux sur ces jeux barbares pourvu qu'au-dahors la discipline fût sauve. Toute protestation ou résistance pouvaient d'ailleurs attirer une révolte générale à son auteur, qui eût risqué de se retrouver à l'hôpital. "Ils se guaissaient cruellement et d'une manière insigne de tout ce qui était juste mais opprimé et humilié", dit-il de ses condisciples. Ils confondraient ancienneté et intelligence; à seize ans déjà ils parlaient de plongées." (p. 77).

Pour le jeune Dostoevski, lors des années qu'il passe à l'Ecole du génie, la mort devient l'événement décisif. Ille prêter,

par Freud incorporée à des spéculations sous forme d'interprétation de l'œuvre de Dostoïevski à Stéphane Zweig, Freud fait remarquer que l'ouvrage du romancier russe ne révèle ~~que~~ une mine d'or pour la psychanalyse.

"(Dostoïevski) ne peut être compris sans la psychanalyse - c'est-à-dire si l'on a pas besoin parce que lui-même le sait en lumière dans tous ses personnages et dans chacune de ses phrases (...)" Cette corrélation entre la psychanalyse et l'œuvre dostoïevienne fut couronnée par le célèbre essai de Freud: Dostoïevski et le parricide (p. 379).

A cet essai Freud consacre un certain nombre de pages et l'appendice de son livre. Il montre à l'évidence que les "faits" évoqués par Freud à l'appui de son travail sont, au mieux, sujets à caution et, au pire, fondés sur un tissu d'erreurs. Le point de départ en est la mort, présumée violente, du père; il aurait été assassiné par ses servs à la suite de mauvais traitements qu'il leur inflignait. Il y avait deux ans que père et fils ne s'étaient vus. Mal revenu de son veuvage, retraite prise pour cause de santé, retiré dans la solitude de sa campagne, buvant sec, engrossant une servante, le quinquagénaire donnait libre cours à sa morbide neurasthénie. Tout cela, dont le jeune homme ne sait probablement rien à l'époque, des biographes l'ont mis à contribution pour démarquer le personnage de Fédor Karassakov sur celui de M.A. Dostoïevski. Toute que le fils, qui avait refoulé une classe et dont

les demandes réitérées d'argent épaisseur les maigres ressources du père, se voitrait dans la moindre conscience. Or si, et le fait éhontement reprovable qu'il ait vécu dans son enfance des stívices particulièrement brutaux, nous amènent Freud à postuler qu'en plus de l'antagonisme oedipien "normal" Dostoïevski eut un intense désir de parriode.

Freud a bâti un imposant édifice autour de la réaction mortifère supposée de Dostoïevski à l'annonce du ~~médecin~~ lequel, selon la théorie psychanalytique, aurait «tisfis» des pulsions parricides refoulées mais qui ne se sont jamais démenties. Bourrelé de records en apprenant la nouvelle où se concrétisaient ses vœux les plus meurtriers et insoutenables, il se serait puni par le biais de sa première crise d'épilepsie proprement dite (p. 62).

Pour confirmer ce diagnostic Freud mentionne deux "faits" où transparaîtraient sûrement des symptômes révélateurs de son désir de mort. "Il y a un point de départ dont nous sommes sûrs, écrit-il. Nous savons ce que recouvraient les premières crises qu'a eues Dostoïevski dans son enfance, bien avant son épilepsie. C'est la mort que souhaitait ces crises; le signe associateur en était la peur de mourir et elles se traduisaient par des états de léthargie et de somnolence. Encore enfant, la maladie s'installait ~~échancrureusement~~ tel sous la forme d'une maladie couvrante, sans fondement, un sentiment

- comme il devait par la suite l'expliquer à son ami Solovtsov - qu'il allait mourir sur-le-champ. Il suivait effectivement un état en tout semblable à la mort. Son frère André nous dit que, tout jeune, Fédor lisait avant de s'endormir de brefs messages où il disait craindre de tomber pendant la nuit dans ce sommeil analogue à la mort et, en conséquence, suppliait que l'on remette à cinq jours son enterrement.* Pour Freud ces craintes correspondent à une identification avec la personne que l'on souhaite morte et représentent l'"autochâtiment du désir de voir mort un père détesté".

Lei Freud se fourvoie singulièrement, au moins sans doute parce qu'il est insuffisamment informé et à coup sûr parce qu'il veut trouver dans la biographie confirmation de sa théorie sur le lien entre l'épilepsie de Dostoevski et les pulsions parricidiales qu'il lui prête. D'après Solovtsov, Dostoevski fait ressentir les expériences dont il parle à quelque "deux années avant son départ pour la Sibérie", soit à 1846; or cette date correspond avec les premières manifestations d'un grave et désordre nerveux que nous apprennent par ailleurs les lettres qu'il écrit à l'époque. L'information fournie par André concernant les accès de son frère ne situe pas davantage ceux-ci dans l'enfance, comme en l'imagine Freud; André ne fait aucune allusion dans ses mémoires, où il évoque leurs années d'enfance, au contexte dans

lequel il mentionne ledits messages les dates visiblement entre 1843 et 1849. Les autres sources d'information dont nous disposons font de même ressortir la rédaction de ces messages au milieu des années 1840 ou vers la fin de la décennie; il est vraisemblable que Dostoevski les écrivit dans les débuts de l'affection pernante qui le frappe en 1846. Ainsi, il n'y a pas une parcelle d'évidence tangible qui corroborer la légende freudienne relative à l'enfance de ~~Dostoevski~~ (p. 27-28).

Tout en poursuivent ses études, Dostoevski se jette à corps perdu dans la lecture. L'univers onirique d'Hoffmann où se dévoile l'impulsion inconsciente au crime, l'enchanté. Iabu comme toute sa génération de l'idéalisme objectif de Schelling, l'irrationnalisme philosophique occupe son esprit. A son frère Michel, qui lui écrit que "pour ~~connaitre~~ plus il faut sentir moins", il répond ~~connaitre~~ son sans agressivité.

"Qu'entends-tu par connaitre? Connaitre la nature, l'Amé, Dieu, l'amour. Cela, c'est le cœur qui le connaît, pas l'esprit." Dostoevski soutient que le pensée ne peut décoder le mystère de la création parce qu'en "faculté matérielle", l'esprit n'est pas en liaison avec la vérité transcendante. "L'esprit est un instrument, une machine mis par le feu de l'Amé." C'est l'Amé qui offre le seul véritable moyen d'atteindre le

sur
le but de la connaissance, car "si esprit et nature sont
au contraire", il laisse le champ libre
au souci". Si tel le poème est-il un moyen de con-
naissance au même titre que la philosophie? Transporté
par l'inspiration, le poète déchiffre le mystère du
qu'est Dieu." *épuisement*

Cela ne veut pas dire, certes, que ces résonances ro-
mantiques soient la source des grandes créations de Dostoi-
tovski. Ce n'est qu'après de longues années d'épreuves
et de souffrances, après les terribles expériences qu'il
eut à endurer, que Dostofevski fut métamorphosé les
stéréotypes romantiques de peccatum que contiennent ses
lettres de jeunesse pour en faire la matière authentique
- traspis à l'épreuve de la vie - de son art tragique.
Reste que le romantisme métaphysique conserve pour lui
son importance: jamais Dostofevski ne le rejette en en-
prit ni ne le surmonte en bloc. Le romantisme covrit
sa sensibilité aux formes cultivées par le XIX^e siècle
à ses débuts, où l'homme lutte pour exprimer des préoc-
cupations religieuses séculaires, lui fournit quasi-
quasi-
quelques-unes des modèles par le biais ~~qui~~ ^{qui} doivent
devoir par la suite affirmer son propre génie (p.104-105).

Romantisme métaphysique aliénant, que viendra tempé-
rer le romantisme social français. Comme pour Engels,
comme pour Marx aussi.

L'impact de Balzac sur Dostoevski à tout de la révélation. "Balzac est grand, écrit-il avec enthousiasme. Ses personnages sont le fruit de la pensée universelle! Ce n'est pas l'esprit du temps qui a produit pareil résultat dans l'âme d'un homme, c'est une lutte étouffée sur des milliers d'années." Tel a été le premier transport d'admiration qu'il a ressenti à l'égard d'un écrivain qui (...) plus qu'aucun autre, dans le système du roman européen, ~~ne~~^{et} au ~~moment~~ ^{de} d'importance pour lui. Eugénie Grandet (qu'il traduira en russe) et le Père Goriot devaient lui tracer le chemin qui déboucherait sur ses propres productions (p. 105).

Si Kerensky lui avait donné l'impression que ~~l'Europe~~ l'Europe était moribonde, ce fut Balzac qui le premier sans doute le persuada qu'elle était tout au contraire assurée à Béal, incarnation du matérialisme, et qu'elle ne pourrait échapper à la catastrophe sanginaire que déclencherait la lutte des classes. ~~Il est vraiment~~ ^{Il est vraiment} ~~assez~~ ^{assez} blable que l'œuvre de Balzac offrit aussi au jeune Dostoevski un aperçu de la doctrine saint-simonienne (dont il est question, sur le mode ironique mais sans hostilité, dans l'Illustre Gondissart, qui fêtrait l'inhumanité du capitalisme à ses débats et prêche un "nouveau christianisme", Jésus étant présenté comme le prophète d'une "religion de l'égalité" (p. 107-108).

Non moins vive fut son adhésion à Victor Hugo, dont il exaltait

25

le christianisme social dans ses lettres à son frère. C'est aussi, comme le rappelle Frank, les écrits de Hugo symbolisant à l'époque la grande vague d'humanisme social libérée par la révolution de 1848. Dostoevski y reviendra une trentaine d'années plus tard.

"On peut définir (le christianisme social de Hugo) comme la régénération de l'humanité chue, ternie par l'injustice poudre des circonstances, par l'insertion des sciences et les préjugés sociaux. Cette idée est celle de la justification des humiliés et de tous les perdus rejetés par la société (p. 108-109).

Le Dernier Jour d'un condamné exerce une influence inoubliable - Frank dit une fascination prophétique - sur le jeune Dostoevski.

Car un jour il confirmerait les mêmes effets que le personnage de Hugo et, au royaume son angoisse, il révélerait l'empreinte indélébile qu'avait laissée sur lui l'œuvre de l'écrivain. En 1849, à son retour en prison après la miséricorde d'exécution au cours de laquelle, il n'était cru à un doigt de la mort, sa première réaction fut d'écrire à son frère Michel. L'émouvant document qu'est cette lettre contient une phrase en française: "On voit le soleil!" Ce sont là presque mot pour mot les termes qu'emploie le condamné de Hugo pour exprimer son désir de vivre à tout prix, même ~~de~~ ^à l'exil et aux travaux forcés. Or Dostoevski venait d'apprendre

que au prix, il lui fallait le payer. Quoi d'étonnant qu'après d'être si intimement pénétré de ce texte il y ait par la suite puisé pour nourrir ses romans. V.T. Vinogradov a montré que certains détails du dernier jour d'un condamné réapparaissent dans le rêve hallucinatoire où Rascolnikov tue d'abord la vieille prostituée à gages qui lui rit silencieusement au nez, ainsi que dans l'épisode cauchemardesque des Démons où Kirillov se suicide (p. 109).

Le prestige de la tragédie à l'époque du romantisme triomphant était à son zénith. Grand lissoir de Shakespeare, Racine, Corneille, le futur romancier avait dès 1840 ou 1841 deux pièces sur le chantier: Marie Stuart et Boris Godonov. De ces premières tentatives, dont il avait donné lecture à quelques amis, aucune page n'a survécu. Entre-temps, avec la publication des Imes mortes et du Manteau de Gogol, la littérature russe connaît une brusque transformation en profondeur, passant du romantisme débridé à la satire sociale et au réalisme tragicomique. Le critique Biélinski, versatile entre tous et éminence grise des lettres russes, qui portera Dostoevski au pinacle avant de le rejeter dans les ténèbres extérieures - Biélinski ne s'y trompe guère. "Si vous n'étiez pas là, écrit-il à Gogol, c'en serait fini pour moi du présent et de l'avenir de la vie artistique de notre pays: je ne vivrai plus que dans le passé." Lui, qui avait professé le quidamme politique, l'acceptation inconditionnelle de la "réalité", l'art pour

l'art, le mépris des littéraires et du social en littérature, il se convertit - ou ses propres termes - au "socialisme, idée des idées, l'être des Scrocs, la question des questions, l'alpha et l'oméga de la croyance et du savoir". Ce "socialisme", tout planifié dans sa version première de christianisme à la manière de Sand-Leroux, Biélinski l'accompagnait d'appel à l'adresse des écrivains en herbe, les exhortant à croire des « questions vitales de l'existence ». Dostoevski, qui vivait chichement de traductions occasionnelles, y répondit avec ferveur.

Ouest au milieu de cette florissante activité littéraire que, avec une perception aiguë du nouveau climat intellectuel, Dostoevski conçut l'idée d'écrire les Pauvres gens (p. 131). Jamais l'entrée d'un écrivain dans le monde des lettres russes n'a été racontée à traits plus vifs. Au dessus tout, il n'en est guère qui nient fait tant de vagues et créé pareille sensation (p. 137).

A quelques nuances près la critique voit dans l'auteur de ce premier roman le poète des humiliés et offendus, le chroniqueur des humbles que les rapports sociaux réduisent à néant. Les exégètes modernes de Dostoevski rejoignent là-dessus la leçon de Biélinski et de ses contemporains. Frank, qui n'en conteste pas la lettre, suggère pour sa part une autre lecture: il propose, pour une meilleure intelligence de l'art dostoevskien, d'analyser les pauvres gens à la lumière de la tradition littéraire russe.

Tout d'abord, les Faubussons se présente sous la forme d'un roman sentimental épistolaire. Remise au monde au début du XIX^e siècle sous l'influence du roman à pénétration de Scott, cette forme reprise par Dostoevski dans les années 1840 découverte par son côté quelque peu anachronique. Tout au long du XVIII^e siècle s'est dans ce type de roman que les personnes de Virtu et de sensibilité d'un Richardson et d'un Bouhélier - Clarissa Harlowe et Julie, ou encore les âmes poétiques exaltées tel le Werther de Goethe - avaient épandé leurs sentiments dégoulinants et leurs nobles pulsions. Le roman épistolaire était le véhicule d'une sentimentalité aspoule et ses héros, quand ils n'étaient pas des aristocrates stricto sensu, affichaient toujours par leur culture et leur distinction des figures exemplaires. Au contraire, prouver aux privilégiés corrompus la supériorité morale et spirituelle de protagonistes pour la plupart d'origine bourgeoise, telle était l'intention sociale qui sous-tendait le genre. L'objectif de Dostoevski est essentiellement le même, sauf qu'il a recours à cette forme pour montrer une classe sociale beaucoup plus humble (...) Il renie le roman sentimental épistolaire avec une originalité qui tranche sur la tradition littéraire qu'offrait déjà à l'époque le portrait du soldat-pêcheur pétrobourgeois, tradition qui remontait aux années 1830 et où ce type ne servait guère que de support

à des anecdotes burlesques et à des pochades satiriques (...) Le pentesq de Gogol, qui s'inscrit dans cette tradition, en a gardé le ton réellement, fastidieux, le côté gaudrieux de club, même lorsqu'au milieu de l'ancienne burlesque Gogol en appelle à un sentiment de pitié à l'endroit de son personnage, c'est toujours d'un même point de vue extérieur et en se situant au-dessus de lui (...)

Dostoevski, lui, en insérant dans un roman sentiment= épistolaire le thème du roni-de-cair miteux et ridicule ne défaît du schéma satirique pour intégrer à la forme choisie le thème "philanthropique" (...) Le critique russe s'est beaucoup interrogé sur la question de savoir si, dans son premier ouvrage, Dostoevski s'inscrit ~~comme un imitateur~~ ^{comme un précurseur} dans la lignée de Gogol. Pour ses contemporains il était avant tout un émule; c'est plutôt sur sa transformation "parodique" du personnage ^{du} et des motifs gogoliens - que ~~un~~ plan de la comédie grotesque et fantastique il hisse à celui de la trag-comédie - que le critique plus récent a eu son attention. (Toutefois) le mot "parodie" - même qualifié de "sérieux" - ne rend compte que partiellement de ce qui rétrospective Dostoevski à Gogol. La parodie, ne l'oublions pas, implique toujours une inversion du modèle parodié. Le terme s'applique donc bien à certains aspects formels des pouvoirs vengeurs, où Dostoevski inverse les traits

à des anecdotes burlesques et à des pochades satiriques (...). Le Menteur de Gogol, qui s'inscrit dans cette tradition, en a gardé le ton maliceux, cocasse, le côté gaudriole de club. Même lorsqu'au milieu de l'ancienne burlesque Gogol en appelle à un sentiment de pitié à l'encontre de son personnage, c'est toujours d'un cième point de vue extérieur et en se situant au-dessus de lui (...).

Dostoevski, lui, en insérant dans un roman sentimental épistolaire le thème du roul-de-cuir miteux et ridicule se défait du schéma satirique pour intégrer à la forme choisie le thème "philanthropique" (...). Le critique russe s'est beaucoup interrogé sur la question de savoir si, dans son premier ouvrage, Dostoevski s'inscrit ~~comme~~ ^{chez} ~~un~~ ^{un} ~~parodiste~~ ^{imitateur} ~~de~~ ^{du} Gogol. Pour ses contemporains il était avant tout un écrivain; c'est plutôt sur sa transformation "parodique" du personnage et des motifs gogoliens - que ~~un~~ ^{du} plan de la comédie grotesque et fantastique il hisse à celui de la tragédie - que le critique plus récent a attiré son attention. (Toutefois) le mot "parodie" - même qualifié de "sérieux" - ne rend compte que partiellement de ce qui rattache Dostoevski à Gogol. La parodie, ne l'oublions pas, implique toujours une inversion du modèle parodié. Le terme s'applique donc bien à certains aspects formels des Deuxères gones, où Dostoevski inverse les traits.

strialistiques du contenu propres à ridiculiser Iakov Dostovitch. Or ici cette inversion n'a pour effet non pas d'affaiblir la leçon de Gogol mais bien plutôt de renforcer son thème "humanitaire". La technique narrative de Gogol sert à introduire une distance comique entre personnage et lecteur, qui déjoue l'identification émotionnelle. Dostoevski, lui, neutralise les traits puissamment satiriques de son modèle dont il s'approprie certains éléments pour le façonner, par le biais du roman continental épistolaire, de ~~souvenir~~ à faire ressortir l'humanité et la sensibilité de Olyenoushkin. Je ne connais pas de terme adéquat qui décrive le processus par lequel la parodie formelle est mise au service du renforcement thématique. Loin ~~étre~~ avec son modèle dans un report ~~accompagnement~~ antagonique le parodiste ressemble ici davantage à un critique bienveillant, doué de l'aptitude créatrice de refaire un ouvrage de ~~quelque~~ que fond et forme soient en harmonie. Le dosage gogolien rires-larmes est présent aussi bien dans les Pauvres gens que dans le Médecin, mais non pas dans les mêmes proportions. C'est ~~essentiellement~~ le rire qui domine chez Gogol; chez Dostoevski, ce sont les larmes (p. 149 ss).

Frank consacre une quarantaine de pages aux rapports de Dostoevski avec Bielinski et sa "pléiade". Porté aux nues par le critique, reçu dans le beau monde de St. Pétersbourg, il se rendait

souvent ridicule et insupportable. Timide, irritable à l'excès, il pressentait sa gloire nouvellement acquise avec quelque ostenta-
tion et pas mal de morgue à l'endroit des littérateurs moins chan-
ceux que lui. Il ne tarda guère à se trouver en butte à des ~~ennemis~~
~~envieux~~ - Frank dit à "une véritable campagne de persécution"-
dont les chefs de file furent Tournement et Nekrasov. Dostolov-
ski s'en vengerà copieusement dans les mémoires dans un souterrain
et les Démons. Sur le moment il réagit par un accès de nerfs
et des hallucinations: on lui applique des saignées.

L'enthousiasme de Bielinski dura le temps d'une saison; il dé-
approuve le Double, frêle M. Prokharetchine, mit en pièces la
Lecouse. Cette dernière œuvre, au style Hoffmannesque maniére
russe, ne put qu'offenser Bielinski, lui qui venait le conteur
allemand aux géométries avec la même foudre qu'il l'avait frappé
chez idolâtré. Si ce reconnaisait plus droit de cité qu'à l'art
didactique, si bien qu'en pourrait dire qu'il a frayé la voie au
"réalisme socialiste" dont pâtit la culture soviétique. Dostolov-
ski, pour sa part, ~~encore~~ qu'il suivit dans les Pauvres gens la nouvelle anthé-
tique prônée par Bielinski dans sa période pro-gogolienne, ne s'y
rallia jamais sans réserve mentale.

L'amitié des deux hommes, qui prit fin en 1847, joua un rôle
capital dans l'évolution idéologique de Dostolovski. La conver-
sion de Bielinski à l'"art social" ne s'était pas faite d'une
pièce. En 1841-42 il avait adhéré corps et âme à la variante
française du socialisme utopique tout baigné de morale religieuse;
en 1845, peu avant sa rencontre avec Dostolovski, il passe - gauche

bogélienne et Feuerbach aidant - du socialisme utopique à forte coloration chrétienne au socialisme athée. Frank soutient que ces oscillations caractérisaient le cœur de l'intelligentsia russe des années quarante. Toujours est-il que Dostoevski, lui-même partisan - et de son propre chef - de cette théologie à l'époque fort subversive, ~~avait~~ trente ans plus tard que c'est à Bielinski ~~avait~~ qu'il devait d'avoir pris le chemin qui le mène à la déportation.

Cette relation a été acceptée depuis lors sans réserve comme source digne de figurer dans ~~une~~ biographie. Or si on prend à la lettre, ce récit de Dostoevski offre une version proche et hagiographique du grand drame de sa conscience. À l'en croire, avant de rencontrer Bielinski il était un jeune idéaliste au cœur pur, qui croyait en Dieu et dans le Christ de son enfance avec une foi naïve. C'est Bielinski, cet homme passionné et volontaire, idole de la jeunesse russe radicale, qui convertit avait réussi à le ~~convertir~~ au socialisme et à faire de lui un athée. Il avait du coup participé à des activités subversives, qui s'étaient soldées par son arrestation et sa condamnation à l'exil en Sibérie. Là, par l'intermédiaire du peuple russe il redécouvrit Dieu et le Christ, et comprit que l'athéisme ne pouvait qu'aboutir à la destruction de l'individu et de la société (p. 162).

Si Bielinski n'initia pas véritablement Dostoevski au

au Socialisme avec un grand *s*, il l'initie bien au socialisme athée - le seul que le romanier des années 1870 trouvait spirituellement honnête et coherent au plan intellectuel(...). C'est Bielinski qui le premier lui fit rencontrer l'argumentation neuve et intellectuellement stimulante de Strauss, Feuerbach et sans doute de Shirmer; et si en fin de compte la foi religieuse de Dostoevski sortit indemne, voire consolidée de sa rencontre avec ces doctrines, elles le firent néanmoins dans un dilemme spirituel aigu. On retrouve les marques de cette crise intérieure dans la manière dont ses personnages se collaborent avec le problème de la foi et du Christ(...). Mal n'a mieux que lui compris, ni plus brillamment rendu, le tragique dialectique interne de l'humanisme athée. Si en 1865 Dostoevski n'avait pas de réponse efficace à opposer à Bielinski, il se rattrapa par la suite en créant ses héros négatifs. En effet, lorsque ceux-ci rejettent Dieu et le Christ ils tentent invariablement, dans un impossible et suicidaire effort, de transcender la condition humaine et de donner corps au rêve hégélien: remplacer le Dieu-homme par l'Homme-Dieu (p. 196, 197, 198).

Dostoevski affirme ses convictions socialistes dans plusieurs séances où le brassage des idées allait bon train. Sur les personnes qui y fréquentaient, les manuscrits qu'on y lisait, les arguments, les controverses, Franck jette souvent un jour nouveau.

Il rapporte des mémoires inédits, notamment sur le chansin Dostoevski et les amis de l'écrivain avec le brillant critique et essayiste Valérien Matkov qui fit une analyse de Double tout autre que Bilibinski, où l'on parlait à peine même d'art, de psychologie, de phénomènes, du Christ délivrant les entraves du déterminisme historique... Mais pénaillons dans les œuvres Poles-Jarov et Ivtchovski, souvent Dostoevski donner lecture de la lettre postume de Bilibinski à Gogol dans laquelle il reprochait d'avoir embrassé la cause de la monarchie absolue, lecture qui vaudra à Dostoevski la déportation en Sibérie. Et c'est chez Petrashevski qu'il fit ~~rencontre~~
~~la rencontre~~ de Nicolas Spechner, un rescapé de haute volée qui lui inspirera le personnage de Nicolas Stavroguine. Dans un chapitre qu'il leur consacre Frank démontre, à l'opposé de la thèse généralement admise, que Dostoevski avait bel et bien fait partie d'un groupe, - avec serment d'oubliance du chef, mise à mort des trahisseurs, etc. - qui se donnait pour but le renversement insurrectionnel du tsarisme.

lorsque,
Dostoevski parlait tout à fait sérieusement ~~à propos~~
trente ans plus tard, il consignait dans son Journal
d'un Rêveur que « il n'eût jamais pu devenir un Nekhlyev (leader d'un groupe révolutionnaire clandestin
qui assassina en 1859 un de ses membres) il avait au
dans ma
en lui, dans sa jeunesse, "peut-être, ~~je~~, je
ne puis l'affirmer, de quoi devenir un des leurs (p.269).

L'endettement acharné de Dostoevski le forçait à accepter toutes sortes de besognes. Tour à tour traducteur, correcteur,

viseur de copie, il trouve un jour à rédiger le feuilleton de la Gazette de Saint-Pétersbourg. Il en écrit quatre en tout, oubliés dans l'oubli, et que l'on ne retrouve qu'en 1900. Prat les décortique un à un, montrant que même ces textes purement «littéraires» communiquent, au pointillés certes, l'attitude critique de Dostoevski à l'endroit de la totale absence de liberté d'information en Russie. Pour illustrer sa technique, Frank cite le portrait du feuilletoniste dû à la plume de Bislinov, portrait qui va comme un gant à Dostoevski.

L'auteur d'un feuilleton est un bavard, silencieux et bon enfant selon toute apparence mais en vérité souvent malicieux et mauvaise langue, quelqu'un qui sait tout, voit tout, se tait sur bien des choses mais trouve le moyen de tout dire, pique avec forces d'épigrammes et d'insinuations et divertit aussi bien par un mot vif que par une plaisanterie enfantine (p.219).

Dépendant, la production littéraire de Dostoevski entre 1845 et 1849 fut des plus fécondes. Des œuvres rares ou oubliées, de la Logeuse à Metochine Bazarov, regroupent les récits, fragments et projets sous le titre de "Scènes péterbourgeoises". Frank les puise tout entière en revue, soulignant le soin avec ^{bien augurer} une pénétration et un sens de la synthèse qui font ~~disparaître~~ des volumes à venir.

La plus grande part de ce que Dostoevski devait accom-
plir est déjà explicitement présente dans son œuvre des années

ANNEXE Quarante ans : les expériences qu'il ne tarderait pas à vivre allaient lui permettre d'aborder ces thèmes pour en tirer les leçons essentielles que nous connaissons. Ce feront partie de ses expériences non seulement l'engagement paroissial qu'il traversa en tant qu'individu mais aussi les bouleversements qui agitèrent la vie socio-militaire de la Russie et notamment avec la reprise de sa carrière littéraire(...). Ses grangravures auront le produit d'une synthèse créatrice entre les essentiels d'un destin individuel, le cours tumultueux de l'expérience socio-historique russe pendant les années 1860-1870 et l'évolution littéraire que nous avons retracée jusqu'ici et qui est axée en définitive sur le conflit opposant égalisme et amour.