

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA FRANCOUZSKÉHO JAZYKA A LITERATURY

Tereza Kněžourková

**LES FAUX-MONNAYEURS EN TANT QUE ROMAN
POLYPHONIQUE**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Catherine Ébert-Zeminová, Ph.D

Praha 2009

P R O H L A Š U J I ,

že tuto předloženou diplomovou práci jsem vypracovala zcela samostatně
a cituji v ní veškeré prameny, které jsem použila.

V Praze, dne 18.8.2009

Podpis:

RESUMÉ:

Le mémoire *Les Faux-monnayeurs en tant que roman polyphonique* présente l'oeuvre d'André Gide sous l'optique de la pluralité des voix narratives, des idées et des systèmes structuraux. Il compare le roman aux *Frères Karamazov* de F. M. Dostoïevski, l'auteur favori de Gide dont l'oeuvre est connu précisément pour sa diversité immense. Au cours de l'analyse, nous essayons d'élucider les aspects communs chez les deux auteurs tels que la dualité du bien et du mal, l'ambiguïté des points de vue à la réalité, l'acte gratuit, la vérité et la fausseté. L'ouvrage fait une synthèse des thèmes essentiels dans la conception de la polyphonie. Les issues méthodologiques et le précise de la recherche littéraire à propos de Dostoïevski et de Gide font une partie du mémoire.

ABSTRACT:

The Master thesis *Les Faux-monnayeurs en tant que roman polyphonique* (*Polyphony in Gide's novel The Counterfeiters*) presents André Gide's publication from the perspective of the pluralism of narrative voices, ideas and structural systems. It compares the book with *The Brothers Karamazov* by F. M. Dostoyevsky, Gide's favorite author whose writing is known precisely for its immense diversity. In the course of analysis, we attempt to elucidate common aspects in the two authors' novels as following: duality of good and evil, ambiguity of points of view to the reality, the "acte gratuit", true and falsehood. The thesis creates a synthesis of fundamental themes in the concept of polyphony. Methodological issues and a review of literary research are the part of this work.

INDEX:

| | |
|--|-------|
| Introduction | p. 6 |
| 1. Les objectifs visés et les méthodes appliquées | p. 9 |
| 1.1. Dostoïevski dans le miroir des critiques | p. 11 |
| 1.2. Les Faux-monnayeurs et la critique littéraire | p. 25 |
| 2. Méthodologie | p. 30 |
| 3. Les problèmes principaux des Faux-monnayeurs. La structure de l'œuvre. Les Faux monnayeurs en perspective du roman polyphonique | p. 40 |
| Conclusion | p. 67 |
| Bibliographie | p. 70 |

INTRODUCTION

L'œuvre d'André Gide intéresse des critiques littéraires depuis toujours. Écrivain, philosophe, psychologue, Gide nous offre des textes riches en idées et significations cachées ; son œuvre suscite les interprétations diverses jusqu'à nos jours.

André Gide n'était pas seulement un artiste; il a su aborder la littérature en théoricien. regarder la littérature du point de vue théorique. Il a choisi les thèmes pour ses œuvres entre autres chez les auteurs tels que Dickens, Stendhal, Dostoïevski et d'autres. Ce dernier a attiré son attention d'une façon exceptionnelle.

André Gide s'est intéressé à maints auteurs; il était un grand connaisseur de la littérature ancienne aussi bien que contemporaine. Qu'est-ce qu'il y a de spécifique chez Dostoïevski en comparaison avec tous les écrivains? Dostoïevski occupe une place supérieure dans la vie artistique de Gide. Celui-ci a relu plusieurs fois tout son œuvre, il l'a introduit en France¹ dans les conférences données au Vieux-Colombier, il a cherché chez Dostoïevski le chemin pour résoudre les sujets qui le tourmentaient – les thèmes profondément humains.

„Dostoïevski ne se considère jamais comme un surhomme: il n'y a rien de plus humblement humain que lui.“

(André Gide : *Dostoïevski*)²

¹ Bien qu'il y ait des comparatistes et des théoriciens à présenter Dostoïevski en France avant lui, André Gide est le premier à vraiment introduire l'œuvre de l'écrivain russe au public français par son approche des sujets philosophiques proches des deux nationalités. Voir GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981 ; SUAREZ, André. *Dostojevský*, Praha 1920 ; DE VOGÛE, Eugène- Melchior ; HENNEQUIN, Émile, dans la " Bibliographie " à la fin de l'ouvrage.

² GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981

André Gide est chrétien, l'homme d'une foi ardente – quoique nous ne trouvions point chez lui de fanatisme, mais un amour qui absout. La spiritualité de Dostoïevski inspire et par conséquent influence son ouvrage. Est-ce l'idée principale des allocutions? Quels autres thèmes est-ce que Gide a découverts?

Nous nous intéressons à André Gide en tant qu'artiste, que littéraire; pour cette raison nous n'avons pas l'intention de faire une critique de l'analyse gidienne à propos de Dostoïevski. D'ailleurs, comme nous verrons dans le chapitre "*Dostoïevski dans le miroir des critiques*" ci-après, cette critique a été déjà formulée.

Ce qui importe pour nous, c'est la réception de l'œuvre de Dostoïevski par Gide - lecteur. Or, il ne prétend pas recomposer les textes de Dostoïevski; il nous l'approche en se concentrant sur des sujets cruciaux pour lui en tant que lecteur, écrivain, penseur. De quels thèmes s'agit-il? Pourquoi les a-t-il choisis, comment se sert-il de ces études? Voilà les questions à élucider dans les chapitres suivants.

Mais il ne faut pas oublier que Gide n'était pas seulement un admirateur du classique russe ou un théoricien, sa tâche reposant dans la sphère entière de la littérature. Il ne se contente pas d'analyser le texte; son analyse lui permet de construire un réseau philosophique, de planter ainsi les racines de ses livres. „*Tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon Église*“, dit Jésus à son disciple. Gide ne veut guère copier Dostoïevski: en s'instruisant auprès de lui, il peut parvenir à développer les thèmes importants. Il présente sa propre éthique à l'abri sous l'égide de celle de Dostoïevski. Les idées trouvées dans l'œuvre fondent un point de départ, donnent de nouvelles possibilités. Nous examinerons les interprétations de la réception gidienne dans son seul roman³ (ce qu'il souligne lui-même), les *Faux-monnayeurs*⁴, par rapport au livre essentiel de son prédécesseur: les *Frères Karamazov*⁵.

La préoccupation principale chez Dostoïevski et André Gide, c'est l'homme. L'homme et son âme immortelle, sa vision de la réalité. Les deux auteurs étudient la réalité et son apparence. Qu'est-ce que nous voyons, des objets réels ou bien leurs

³ Gide a appelé ses autres ouvrages, parus avant l'édition des *Faux-monnayeurs*, les " récits " et les " soties ".

⁴ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952

⁵ DOSTOÏEVSKI, Fédor Michailovitch. *Les Frères Karamazov*. Galimard, 1925

reflets, réfractés par notre vision, par notre pensée? Sommes-nous capables de distinguer les uns des autres, est-il possible d'accéder à une façon universelle de les percevoir? Ou vivons-nous dans une caverne platonicienne - immobilisés, naïfs, ignorants, tels des êtres qui n'ont jamais vu la lumière de la vérité?

La représentation de la vérité est reliée à la perception du bien et du mal. S'il nous est impossible d'interpréter la réalité, pouvons-nous discerner ces deux qualités? Est-ce que les héros sont aptes à les identifier ou condamnés à tâtonner?

Nous chercherons la solution proposée par les deux littérateurs. Nous découvrirons quel est le rôle de la réalité dans leurs œuvres et comment sa fausse image influence le destin et la vie des héros.

1. LES OBJECTIFS VISES ET LES METHODES APPLIQUEES

André Gide est né à Paris ⁶ en 1869, à l'époque où Dostoïevski écrit ses ouvrages les plus célèbres. ⁷ Il aborde sa propre carrière littéraire à la fin du 19e siècle par *Les cahiers d'André Walter* (quoique sous l'anonymat). Dans tous ses livres postérieurs, il cherche à construire baliser son propre chemin pour pouvoir employer les idées qui l'absorbent.

„Une sorte de tragique a jusqu'à présent, me semble-t-il, échappé presque à la littérature. Le roman s'est occupé des traverses du sort, de la fortune bonne ou mauvaise, de rapports sociaux, du conflit des passions, des caractères, mais point de l'essence même de l'être.“ ⁸

Gide parvient à aborder ces sujets ontologiques dans les *Faux-monnayeurs* - un récit innovant qui deviendra plus tard une des sources du mouvement littéraire connu comme le Nouveau Roman. Le sujet du roman s'évapore; l'histoire joue un rôle secondaire. Ce qui importe, ce sont des idées.

Les *Frères Karamazov* se fondent sur une intrigue simple du genre policier; pourtant, il s'agit d'un roman hautement estimé par le public intellectuel. Friedrich Nietzsche

⁶ Nous ne poursuivons pas la biographie d'André Gide, puisque notre point, mentionné ci-dessus, est limité par l'analyse des *Faux-monnayeurs* et des *Frères Karamazov*. Ces informations peuvent être retrouvées en brève forme dans la préface des *Faux-monnayeurs* ou dans *L'Histoire de la littérature française*: sous la direction de Daniel Couty. Paris : Bordas, 2004 ; PAINTER, George D. *André Gide*. Mercure de France, 1968; SHERIDAN, Alan: *André Gide. A life in the present*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1998.

⁷ *Crime et châtiment*, 1866 ; *L'Idiot*, 1868 ; *Les Possédés* (ou *Les Démons*), 1871. *Les Frères Karamazov* paraissent une dizaine d'années plus tard, en 1880.

⁸ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 125 (Le personnage du romancier, Édouard.)

proclame Dostoïevski d'être le seul à lui avoir appris quelque chose en psychologie. Il est probable que l'on puisse trouver chez Dostoïevski des idées plus profondes; le sujet qui se présente comme principal n'est en effet qu'une intrigue mineure: on trouve le meurtrier, on le condamne – et pourtant c'est en ce moment que nous commençons à saisir le rapport entre la responsabilité et la culpabilité. Ainsi, l'histoire sert à introduire les idées qui sont, comme nous le verrons plus loin, incarnées par les personnages.

Nous pouvons alors constater que la ressemblance la plus visible des deux auteurs repose dans la philosophie (le domaine interprété par rapport à leurs œuvres : nous parlons ici d'André Gide en tant qu'écrivain, de plus en rétrécissant ses textes à un seul, les *Faux-monnayeurs* ; Dostoïevski est soumis à la même démarche – nous nous consacrons aux commentaires des *Frères Karamazov*). Mais avant de nous mettre à comparer les deux romanciers, parcourons les étapes de la recherche littéraire sur ces sujets. Lisons d'abord les ouvrages sur Dostoïevski : sa complexité éveille de nombreuses opinions, dans lesquelles (ou dans quelques-unes) nous pouvons chercher le lien idéal entre les *Faux-monnayeurs* et les *Frères Karamazov*. Cela nous permettra aussi de mieux comprendre l'évaluation par André Gide du grand Russe.

1.1. DOSTOÏEVSKI DANS LE MIROIR DES CRITIQUES

Les théoriciens essaient d'analyser l'œuvre de Dostoïevski à l'aide des méthodes et des disciplines différentes : la sociologie, la psychologie, l'éthique, l'esthétique, et même la politique. Nous tâcherons d'approcher surtout la critique russe, tchèque et française.

A. Bem⁹ révèle l'influence dostoïevskienne en dehors de la Russie - la construction de l'histoire est, d'après Bem, très proche de celle de la littérature française ; ses premiers critiques ont omis les parts trop philosophiques – le sommet de l'œuvre dostoïevskien étant le *Crime et châtiment* (E.M. de Vogüé), mais les auteurs comme J. Maxens, A. Suarès ou André Gide ont abordé la représentation intérieure, voire psychologique, des personnages. Dans son extrait *Évolution de l'image de Stavrogin*¹⁰, Bem nous donne une description détaillée de la naissance du mal dans le héros dostoïevskien, mais sans parvenir à une analyse de ce mal. D. Cyzevskij dans *Dostoïevski – le psychologue*¹¹ propose de remplacer le mot " psychologie " par un terme plus précis, qui seul peut saisir l'être humain dans toute sa complexité : l'anthropologie. Le théoricien introduit l'opposition entre la psychologie contemporaine et l'anthropologie, en précisant l'étymologie de deux expressions : la science, dont ἀνθρωπος est le sujet, étudie l'être humain dans sa complexité et son unité, et par conséquence, ψυχή en fait forcément partie. La psychologie "sans âme" est l'œuvre de la deuxième moitié du 19e siècle, où la science de l'homme, à la remorque du

⁹ BÉM, Alfred Ljudvigovič. *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti : 1881-1931*. Praha : Nakladatelství Melantrich a.s. péčí Společnosti Dostojevského, 1931 ; BÉM, Alfred Ljudvigovič. *F.M. Dostojevskij ve světě*. In : *Slovanský přehled* 22, č. 4, Praha 1930

¹⁰ Voir la Bibliographie à la fin de l'ouvrage.

¹¹ ČYŽEVSKIJ, D. *Dostojevskij – psycholog*. In : *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti : 1881-1931*. Praha : Nakladatelství Melantrich a.s. péčí Společnosti Dostojevského, 1931

darwinisme et du lamarckisme et aussi avec la naissance de la psychologie comportementale (behaviorisme), commence à privilégier des éléments les plus corporels et les plus manifestes des êtres humains. L'anthropologie de Cyzevskij se rapporte toujours à l'unité des éléments dans l'homme.

Cyzevskij comprend le héros dostoïevskien comme une individualité intégrale, vivante dans son "microcosme"¹² qui reflète tout l'univers et qui est dotée aussi de "l'hyper-" et "l'hypoconscience". Le critique nous propose une perspective importante, que nous verrons de plus près confrontée avec la théorie de la polyphonie bakhtinienne.

Dans le même recueil, V. Tukalevskij¹³ analyse la question de la foi (qui comporte la religion chrétienne, mais aussi la foi en Dieu, compris comme l'être suprême pour tout le monde). Son exposé sur la croyance (représentée par le personnage du starets Zosime) est critiqué par R. Pletnev¹⁴ à cause des prétendues influences occidentales chez ce personnage clé ; il renvoie à la doctrine de l'amour agissant (actif) et élève en haut les héros positifs qui sont la promesse du pour le futur. Il ressent la dualité des individus qu'il attribue à "weltempfindung"¹⁵.

¹² Cyzevskij remarque que l'univers dans les œuvres de Dostoïevski est toujours reflété par un héros ; la réalité est vue à travers le *microcosme* d'un des personnages. Le héros qui nous transmet sa vue, son opinion sur les événements voit tout et il est présente partout ; son âme enclôt toutes les éventualités, tous les points de vue différents, voire opposés.

Le microcosme est influencé par divers types de conscience. Cyzevskij croit que les plus importantes, les plus déterminantes pour la dualité dostoïevskienne sont l'*hypoconscience* et l'*hyperconscience*. La première présente une conscience sombre. Elle existe indépendamment à l'âme humaine, c'est le moi caché, intime, "souterrain", qui peut s'opposer à la morale ou à la volonté de la conscience. L'hyperconscience constitue le côté lumineux, et en opposition aux instincts naturels de la précédente, elle apporte l'illumination, des suggestions mystérieuses des principes supérieurs.

¹³ TUKALEVSKIJ, Vladimír. "Na zemi " nebo "na nebesích" ? In : *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti : 1881-1931*. Praha : Nakladatelství Melantrich a.s. péčí Společnosti Dostojevského, 1931

¹⁴ PLETENĚV, Rostislav. *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti*. In : *Slavia*, roč. X, sešit 4. Praha : Česká grafická Unie, 1931

¹⁵ Weltempfindung pourrait être traduit comme la "perception du monde", aussi Weltanschauung - la conception du monde.

J. Horák dans son article sur les *Frères Karamazov*¹⁶ tient l'idée, éclairée par l'histoire au second plan, pour être le principe constructif du roman. Il reconnaît dans le roman l'aspect psychologique ainsi que métaphysique¹⁷. Il est impossible d'instaurer le système social fondé sur la raison, dit-il dans son analyse politique à propos du contraste entre l'Église sécularisée et la foi.

Masaryk¹⁸ favorise une analyse sociologique ; étant un philosophe, il ne s'occupe pas de l'esthétique, mais de l'idée. Il s'accorde avec Dostoïevski au sujet du suicide¹⁹ : contrairement à Zola qui considère un homicide ou un suicide comme l'acte atavique, une sauvagerie héréditaire, Masaryk avec Dostoïevski tiennent cette action pour logique, voire philosophique. Il souligne le volontarisme chez Dostoïevski (les décisions fondamentales renaissent contre notre volonté, conformément aux souhaits secrets, qui correspondent à nos traits de caractère héréditaires).

Masaryk était un des grands défenseurs de l'œuvre dostoïevskien, bien qu'il incline souvent à adopter les positions des critiques occidentaux au lieu de s'appuyer sur sa propre expérience de la lecture²⁰. Le refus du nihilisme place enfin Masaryk en opposition au déchirement intérieur des héros des *Frères Karamazov*, et il finit son livre *Rusko a Evropa* (La Russie et l'Europe) en accusant Dostoïevski d'être un sceptique de la croyance chrétienne.

¹⁶ HORÁK, Jiří. *Bratři Karamazovi*. In : *Naše doba*, roč. 38, č. 5 a 6, 1930-1931. Praha : J. Laichter, 1931

¹⁷ Le plan métaphysique est essentiel pour l'analyse philosophique de l'œuvre ; nous verrons cette interprétation de près chez S.I. Hessen (voir la Bibliographie).

¹⁸ MASARYK, Tomáš Garrigue. *Rusko a Evropa: studie o duchovních proudech v Rusku*. Praha : Ústav Tomáše Garrigua Masaryka, 1995-1996

¹⁹ Masaryk a été attiré particulièrement par le thème du suicide chez Dostoïevski, car c'est le sujet de sa thèse de 1879 (voir MASARYK, Tomáš Garrigue : *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*. Praha : Ústav T.G.Masaryka, 1998). Cf. SOLOVJEV, Sergej Viktorovič. *Tři řeči na paměť Dostojevského*. In : *Naše doba*, roč. XXIX, Praha 1922

²⁰ Voir KAUTMAN, František. *Boje o Dostojevského*. Praha : Svět Sovětů, 1966.

F.X. Šalda²¹ soumet l'œuvre de Dostoïevski à une critique psychologique et esthétique ; en soulignant l'aspect émotionnel de sa méthode d'écrire, le pathos humaniste de ses premiers livres – tout comme Masaryk, Šalda, sous l'influence des critiques français, estime davantage les textes juvéniles que le sommet artistique de l'auteur. Toutefois, il voit en Dostoïevski un expressionniste (c'est-à-dire celui qui en formant les personnages procède de l'intérieur à l'extérieur) et il lui attribue la pluralité de la perception et même la polyphonie des consciences.²²

E. Hennequin²³ assure que les romans de Dostoïevski étaient acceptés en France avec un émerveillement – mais il faut ajouter qu'il n'y inclut que les premières publications (le *Crime et châtiment*, *Humiliés et offensés*) tandis que les romans suivants sont qualifiés de statiques et sombres. Il estime ses héros sensitifs, émotionnels, plus vivants que les personnes réelles : Dostoïevski n'est qu'un excellent imitateur de la grandeur de l'âme humaine.

André Suarès²⁴, contrairement à Hennequin et de Vogüé, apprécie chez Dostoïevski les sentiments alternés qui permettent ainsi d'être mieux distingués, le contraste entre l'amour et la pauvreté (l'amour chrétien, mais aussi l'amour intime – il nous présente un Dostoïevski érotique), la réalité et le rêve - quoique Suarès ne reconnaisse pas les conflits des réalités (ou les vues différentes portées à une réalité) et il parle de l'existence onirique. Par son humanisme, le philosophe Dostoïevski s'est opposé au nihilisme (ou la négation) nietzschéen : il n'y a rien chez Nietzsche que l'on ne puisse trouver chez Dostoïevski, cependant transformé en beauté. L'ambiance de la Russie dans l'œuvre est, d'après la notion politique de Suarès, plutôt défensive : ce n'est pas la Russie qui menace de dévorer l'Europe, elle était donnée en proie. Cette opinion a

²¹ ŠALDA, F. X. *Génius řecký a génius židovský ; Dílo Dostojevského a jeho položení evropské*. Dvě studie ze Šaldova zápisníku. Praha : Společnost F.X. Šaldy, 1992, S. 180-183, 615-621.

²² Cet exposé a paru en 1931, deux ans après *Dostojevskij umělec* de Bakhtine (voir la Bibliographie).

²³ HENNEQUIN, Émile. *Études de critique scientifique. Écrivains francisés : F.Dostojevskij*. Odessa : Central'naja tipografija, 1893

²⁴ SUAREZ, André. *Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoïevski*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920

contrecarré la conception mentionnée dans le discours d'A. Lang²⁵ - il refuse le concept de la politique du caesaropapisme et du règne de l'Église orthodoxe, bien que gagné par les principes chrétiens, c'est-à-dire ceux de la non-violence. L'Église ne devait pas aspirer au pouvoir ; le sens de l'amour agissant est demeuré, selon Lang, incompris.

Otakar Hostinský²⁶ critique la conception désuète de l'esthétique chez le comte de Vogüé. Il s'oppose à la manifestation du pessimisme de celui-ci, trouvant Dostoïevski plus réaliste que naturaliste ; conformément à la pensée de l'époque, il lui a collé obligatoirement l'étiquette de l'humanisme (une polémique éclatée ultérieurement sur ce sujet se perpétue jusqu'à nos jours).

Un grand philosophe et l'ami de Dostoïevski, V.S. Soloviev, nous explique la notion du " surhomme " (avec la prémisse que tout est permis, qui imprègne tout l'œuvre dostoïevskien) en opposition à la question de la légitimité et de la législation : un crime, même s'il ne peut pas être sanctionné par la société, est une violation de la morale intérieure. L'homme qui viole la loi (de la société ou la sienne) n'est pas libre, puisqu'il devient une marionnette mue par les forces extérieures ; seul l'homme qui se déclare faible et humilié peut s'élever aux niveaux supérieurs. Rester au niveau de sa faiblesse peut mener jusqu'au suicide – compris chez Soloviev comme un acte du libre arbitre.

L'Église est le thème central des *Frères Karamazov*; néanmoins il faut comprendre ce terme dans le sens augustinien, c'est-à-dire l'Église en tant que corps invisible du Christ sans aucun pouvoir laïc. Soloviev parle du christianisme universel, fondé sur l'idée, non sur la pratique ; c'est le christianisme qui est équivalent à la vérité. Et la vérité, le bien et la beauté sont inséparables (Soloviev les appelle la Sainte Trinité).

²⁵ LANG, Alois. *Dostojevskij a pravoslavná cíkev*. In: *Akord*. Čís. 6, 1. června 1930. Praha : U Ladislava Kuncíře, 1930 ; LANG, Alois. *Závěrečná syntesa Dostojevského*. In : *Akord*. Čís. 9, 1. listopadu 1930. Praha : U Ladislava Kuncíře, 1930

²⁶ HOSTINSKÝ, Otakar. *O realismu uměleckém*. Praha: Nakladatelé: Blusík a Kohout, knihkupci c. k. české univerzity, 1890.

S.I. Hessen entreprend une comparaison de cette philosophie de Soloviev à l'éthique dostoïevskienne²⁷. Il conclut que le sujet métaphysique des *Frères Karamazov* est la "tragédie du bien". Le mal est un parasite sans lequel le bien ne saurait être actif dans le monde ; cela suppose une conception d'un Dieu omnipuissant, car Dieu *surbien*²⁸ n'inclut pas en soi tout, par conséquent le mal non plus - et l'hierarchie des formes du bien ne serait pas possible. Une morale hétéronome nécessite un Être absolu ; une éthique autonome dégénère sans un principe supérieur placé au-delà du bien et de l'Être absolu – le bien est un chemin indépendant vers Dieu, indépendant de la connaissance. L'existence du salut est prouvée non pas par la morale, mais par l'expérience de l'amour agissant.

Berdyae²⁹ trouve que Dostoïevski dévoile la vraie base du nihilisme russe (contrairement à Tolstoï, qui s'oppose aux traditions, aux idoles historiques, et étant touché par la révolution, il amollit son œuvre vers "l'art apollinien", c'est-à-dire la description de la nature et la beauté externe) – toutefois, Dostoïevski ne devient pas nihiliste: il pénètre dans le principe de la révolution, il accepte l'Église historique et l'État – c'est une source dionysiaque. Dostoïevski est un anthropologue plutôt qu'un théologien : son intérêt s'oriente vers l'homme ; il cherche Dieu pour l'homme, et non l'homme pour Dieu. Sa foi en l'homme devient la foi en Christ – en tant que Dieu-homme³⁰. Berdyae³⁰ déclare la perte de la croyance humaniste et la persistance de la croyance chrétienne en homme. L'intrigue des romans est centralisée, de même leur construction. Le vrai cœur des récits, c'est l'homme, et toute sa création résout son intention idéologique à l'aide de l'art.

²⁷ HESSEN, Sergej Iosifovič. *La lutte entre l'utopie et l'autonomie du bien dans la philosophie de Dostoïevski et de Vl. Solov'ev*. In: *Le Monde Slave*. Février; avril; juillet; août 1930. Paris: Libraire félix alcan.

²⁸ Hessen parle de Dieu *surbien*; selon cette conception seulement le bien est immanent à Dieu. Par contre, Dieu le créateur est omnipuissant (ce qui comporte le bien aussi que le mal).

²⁹ BERĎAJEV, N. A. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000.
BERĎAJEV, N. A. *Ruská idea*. Praha : OIKOYMENH, 2003.

³⁰ Dieu est devenu l'homme mortel, mais le Christ reste toujours *homoiousios*, de même substance que le Père.

Berdyaev reconnaît Dostoïevski pour le plus grand existentialiste et métaphysicien russe qui exprime l'idée philosophique et théologique complexe, qui déploie son expérience spirituelle et morale dans sa totalité, qui cherche à appliquer une vérité unique et juste. Il croit que toute la philosophie russe peut être retrouvée chez Dostoïevski : celui-ci a bien compris que tous les mouvements dits non-religieux du 19e siècle ont pourtant eu un fond religieux, or, le thème principal est le problème de la théodicée. Cette question est aussi liée à l'athéisme russe.

A. Smirnov³¹ a comparé les idées de Dostoïevski et la philosophie de Nietzsche. Son traité rejette plutôt des conclusions nietzschéennes, découvrant les arguments dans l'analyse des pensées des *Frères Karamazov*: il trouve les parallèles dans leurs images, tout en constatant que le philosophe allemand profitait des idées mal comprises (ou simplifiées). Le surhomme dostoïevskien est un individu qui détruit les traditions historiques, sociales, morales pour libérer son identité des préjugés. Il peut examiner de différentes voies à y parvenir, il peut conclure sa recherche par la solution que " tout est permis " - il se détache de ses entraves et il touche à la liberté absolue, et en même temps il ressent le poids de la responsabilité. Le surhomme est celui qui demande son chemin, celui qui hésite : ce qui diffère n'est pas la conséquence, mais la méthode. L'attitude envers la religion est elle aussi différente. Nietzsche y voit la passivité, l'incertitude de l'existence, la faiblesse ; pour Dostoïevski, aucune force, aucun esprit, aucun pouvoir qui gouverne les masses n'aura pas le droit de pardonner – l'être au-delà du bien et du mal est indispensable, nécessaire.

Étudiant le même sujet, M. Hrbek³² est parvenu à une interprétation moins désapprouvée. Il examine un point : quelle est la différence entre ceux qui légifèrent et ceux qui leur obéissent ? Hrbek affirme que la réponse à cette question se trouve hors des frontières du bien et du mal. Les personnages positifs dostoïevskiens ne sont que des rêveurs, des marionnettes ; les véritables porteurs des idées, ce sont des personnes réveillées de leurs sens visions naïves qui demandent où chercher l'harmonie, la justice, l'amour. Ceux qui proclamaient que la vérité est à côté de la prémisse

³¹ SMIRNOV, Alexandr Ivanovič. *Dostojevský a Nietzsche : Veřejná přednáška*. Praha : Pelcl : Beaufort, 1905.

³² HRBEK, Mojmir. *Smrt Boha v Nietzschevě filosofii*. Praha: Academia, 1997.

dostoïevskienne inverse (c'est-à-dire *tout n'est pas permis*) ont tort ; le bien et le mal ne sont plus les instances stables. Si le bien est une catégorie aussi essentielle, quel prix serions-nous prêts à payer pour l'atteindre? Peut-on payer les larmes d'un enfant ? Dostoïevski dit que non : on peut les venger, ou on cherche la justification en soi – on devient égoïste. Et ici on obtient l'apothéose de la solitude³³ nietzschéenne.

Il serait faux de dire que Nietzsche renverse les pensées de Dostoïevski – il est parti d'une même racine, et l'arbre du philosophe a poussé plus loin à cause des conditions différentes.

Un grand connaisseur du romancier en question, F. Kautman³⁴, spécialiste en littérature comparée, se consacre à la réception de l'œuvre dostoïevskien en littérature tchèque et à sa dimension philosophique. Conjuguant des méthodes d'analyse variées, il appelle à utiliser plus qu'une méthode pour l'interprétation d'une œuvre littéraire (le structuralisme, la psychanalyse, la phénoménologie, la sociologie). Nous pouvons aisément trouver dans ses textes les traités sur l'État russe, la représentation des problèmes sociaux et existentiels de "l'homme du sous-sol", l'antinomie de la compassion et de la haine, la dualité de l'âme des héros et, bien sûr, la croyance.

Kautman nous persuade que le romancier russe n'est pas une énigme: bien au contraire, il est possible de trouver dans son œuvre un carrefour des perspectives, des horizons, des points de vue. Et que l'on ne se trompe pas en proposant une nouvelle hypothèse – le Dostoïevski de Kautman est un auteur pour tout le monde et pour tous les jours. "*Dostojevskij neopouští člověka ani v nejhorších okamžicích jeho života, kdy trpí nejvíce nejen svým okolím a ranami osudu, ale především sám sebou, svou nedokonalostí, svou antinomičností /.../*"³⁵ Le critique croit que l'œuvre de Dostoïevski est si complexe qu'il est impossible de proposer une théorie qui

³³ " Apotheose der Einsamkeit ".

³⁴ KAUTMAN, František. *Boje o Dostojevského*. Praha : Svět Sovětů, 1966; KAUTMAN, František. *Dostojevskij, věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992.

³⁵ " *Dostoïevski ne quitte pas l'homme même dans les moments les plus durs de sa vie, où celui-là souffre beaucoup non seulement de son entourage et des coups du sort, mais surtout de soi-même, de son imperfection, de son antinomie/.../*". /Traduction de Tereza Kněžourková/ . /KAUTMAN, František. *Dostojevskij, věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992. - p. 253./

puisse être unique ou supérieure; il faut soumettre les romans aux méthodes analytiques diverses (mentionnées ci-dessus).

V. Svatoň³⁶ appartient aux comparatistes tchèques ayant consacré leurs études à la littérature russe, et plus précisément à Dostoïevski. Il propose d'examiner la problématique dostoïevskienne aussi à travers le prisme du romantisme frénétique, évoquant la tendance de ce style littéraire aux histoires et intrigues schématiques, de même l'introduction du point central (une ville, un château...) qui ne sert pas d'un environnement, mais figure comme une partie de l'histoire. Néanmoins, nous estimons cette explication insuffisante pour notre ouvrage vu que le motif du *topos* joue un rôle marginal dans les *Frères Karamazov*. Svatoň trouve les romans fondés non seulement sur l'alternance des états psychiques des héros, mais sur la perte de l'intégrité intérieure de l'individu. L'homme est trop faible pour pouvoir bénéficier de la liberté reçue de Dieu ; il vaut mieux préférer la poursuite des buts simples à la pompe des gestes grands, voire grandioses. Il est nécessaire d'accepter sa faiblesse pour le destin humain qui ne peut être racheté que par l'amour du Christ.

Nous avons parcouru des publications des philosophes, des spécialistes sur la critique littéraire et sur l'art russe. Comment classer André Gide³⁷, pour lequel Dostoïevski est une source d'inspiration, un réservoir des problèmes philosophiques, un fonds des questions sur le sens de la vie humaine? André Gide est un romancier qui s'exprime par son œuvre; ses réflexions sur la théorie servent surtout à enrichir ses livres – ce qu'il admire aussi chez Dostoïevski.³⁸ Il n'essaie pas d'interpréter l'œuvre du romancier russe en entier, il choisit des thèmes qui sont proches de ses réflexions. Quels thèmes sont essentiels pour l'auteur français?

³⁶ SVATOŇ, Vladimír. *V objetí země. O povaze tvorby Fjodora Michajliviče Dostojevského*. In: *Host*, č. 3 / 2007. Brno: Host, 2007.

³⁷ GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981

³⁸ “*Ses idées /de Dostoïevski – un commentaire de T.K./ ne sont presque jamais absolues; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expriment, et je dirai plus: non seulement relatives à ces personnages, mais à un moment précis de la vie de ces personnages; elles sont pour ainsi dire obtenues par un état particulier et momentané de ces personnages; elles restent relatives; en relation en fonction directe avec le fait ou tel geste qu'elles nécessitent ou qui les nécessitent. Dès que Dostoïevski théorise, il nous déçoit.*” /Ibid., p. 110/

Christine Roberts-Van Oordt dans son article interprétant les articles gidiens sur Dostoïevski ³⁹ reproche à Gide de fausses analyses des thèmes qui apparaissent dans les *Frères Karamazov*. Elle accorde au romancier français la faculté d'observation: il sait nommer les thèmes philosophiques principaux des œuvres dostoïevskiennes, mais sans capacité de les bien examiner. Est-ce que nous pouvons accepter cette proclamation?

Roberts-Van Oordt croit que Gide met en place une nouvelle table des valeurs (la question du bien et du mal, l'acte gratuit, la dualité), provenant de l'esprit oriental, pour la société française; cependant elle trouve ses interprétations fausses. Nous ne voulons pas entreprendre une analyse détaillée des études gidiennes; ce n'est pas l'objectif de notre ouvrage – pourtant nous n'approuvons pas le refus total des interprétations du romancier. D'abord il faut se rendre compte de la méthode utilisée par Gide pour son étude textuelle. Roberts-Van Oordt omet le fait que le romancier n'offre qu'un bref parcours de la recherche littéraire sur le sujet de Dostoïevski: dans ses conférences, Gide nous montre les éditions mal traduites, il contredit les critiques français comme de Vogüé sans présenter une liste complète des critiques. S'il compare les explications des thèmes dostoïevskiens faites par les critiques aux siennes, c'est un phénomène rare, voire marginal; Gide se contente de donner la preuve de la justesse de ses analyses en publiant les citations des romans de Dostoïevski: il ne compare l'écrivain qu'à d'autres littérateurs (Flaubert, Balzac, Dickens...). Or, il est évident que l'ouvrage d'André Gide est fondée sur la réception, et par conséquent son interprétation est subjective, singulière dans le sens de personnelle. Nous estimons et nous allons étudier dans les articles gidiennes les thématiques qui se reflètent dans son roman, les *Faux-monnayeurs*.

Quels sont donc les thèmes que l'on peut trouver dans *Dostoïevski* d'André Gide? L'ouvrage se compose de quatre parties: *Dostoïevski d'après sa correspondance*, *Les Frères Karamazov*, *Allocution lue au Vieux-Colombier* et les *Conférences au*

³⁹ ROBERTS-VAN OORDT, Christine H. *Gide et la fonction de la littérature d'après son Dostoïevsky*. In: *André Gide 3: fonction de la littérature*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C. Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

Vieux-Colombier. Dans la première section, Gide nous présente une synthèse de la vie de Dostoïevski tirée de sa correspondance, de ses journaux, de ses notes. Il se propose de tracer un portrait du romancier pour mieux comprendre les tourments de son destin. Gide s'oppose à l'utilisation des clichés pour mieux classer des écrivains ; Dostoïevski est un auteur trop complexe pour qu'on puisse qualifier son œuvre par une seule définition telle que "la religion de la souffrance" (de Vogüé). Gide refuse de ne voir dans les romans dostoïevskiens que la négation: le mal existe, certes ; cependant, Dostoïevski n'immerge pas son lecteur dans le désespoir.

Les questions abordées dans ce premier article seront répondues dans les parts suivantes. André Gide croit que c'était la prison en Sibérie qui a provoqué la conversion du romancier et que c'était grâce à cette expérience s'il a accepté la volonté divine telle qu'elle lui est départie. L'Occident a perdu le Christ, les catholiques l'ont vendu pour la domination de ce monde.

Toute la vie de Gide est marquée par la religion; bien que protestant, il se trouve sur une plateforme commune avec le romancier ancré dans la religion orthodoxe. Gide proclame que les romans occidentaux ne se préoccupent presque jamais de rapport de l'homme avec lui-même ou des relations entre l'homme et Dieu. La foi en l'absolution du Christ, la question du bien et du mal, l'humiliation, la théodicée: il n'est pas difficile de saisir ce qui motive l'amour de Gide pour Dostoïevski. inspecter les motifs de l'amour que Gide éprouve pour Dostoïevski. Il s'appuie sur une citation tirée d'une lettre de l'auteur russe à propos des *Frères Karamazov*: "*La question principale qui sera poursuivie dans toutes les parties de ce livre est celle même dont j'ai souffert consciemment ou inconsciemment toute ma vie: l'existence de Dieu!*"⁴⁰ Non, André Gide ne veut pas nous persuader que Dostoïevski doute de l'existence même de Dieu, d'autant moins qu'il prêche – comme le fera plus tard un grand admirateur de ce génie russe, Friedrich Nietzsche – le nihilisme et la mort de Dieu. Dostoïevski nous pose une autre question: Comment atteindre le royaume des cieux? Ou bien: Comment faut-il vivre pour obtenir la grâce de Dieu? Gide affirme que la doctrine du romancier est purement évangéliste en ajoutant que le royaume des cieux est à ceux qui sont simples

⁴⁰ GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981. p. 114

d'esprit. André Gide explore l'antinomie de l'abandon à la foi simple et de l'esprit intellectuel: les trois Frères Karamazov lui fournissent un matériel immense relatif à ce sujet. Il finit par conclure que la volonté et l'intelligence propulsent les personnages vers l'enfer; ce qui ne veut pas dire que l'intelligence soit égale au mal: l'esprit intellectuel, contrairement à l'esprit simple, est plus complexe (et par conséquent plus compliqué) et en s'efforçant vers le bien, il peut tourner imperceptiblement au mal. Gide est fasciné par la confession publique. Pour lui, c'est une autre sorte de l'humiliation de soi-même, une façon de demander le pardon aussi bien qu'une possibilité de prouver l'amour pour son prochain. C'est la vraie foi orthodoxe, mélangée, comme André Gide souligne, au bouddhisme; et c'est une sagesse que tout le monde peut atteindre. Les Russes prennent le bon chemin, mais pour parvenir à cette philosophie, il faut vivre l'expérience de l'Évangile: "Celui qui s'abaisse sera élevé." Dostoïevski a compris la nécessité de l'humilité, l'abandon à Dieu en Sibérie. Nous nous intéressons à la réflexion de cette reconnaissance dans son chef-d'œuvre. Aliocha Karamazov y présente sa conception du paradis: c'est l'harmonie universelle où il n'y plus d'humiliés. Les coupables se sont repentis, tous les péchés sont pardonnés. Contre cette notion du paradis son frère Ivan met le célèbre discours appelé la *Révolte* et ensuite la légende sur le *Grand Inquisiteur*. Nous osons qualifier cette légende d'Ivan de la mise en abyme⁴¹ des *Frères Karamazov*: il s'agit de l'idée essentielle du roman, et sa présentation en forme du poème en prose correspond à la poétique du roman. Elle tentait les philosophes et les critiques littéraires depuis plus d'un siècle; nous nous servons d'un recueil clé⁴² publié sur ce sujet par les grands connaisseurs de la thématique dostoïevskienne. André Gide a éludé ce sujet. Est-ce qu'il a renoncé à l'interprétation d'un thème trop compliqué pour son ouvrage, destiné au grand public, ou il a évité une idée impénétrable pour lui? Qu'est-ce que nous

⁴¹ La mise en abyme est une expression utilisée dans son sens sémiologique pour la première fois par André Gide dans son Journal de 1893. Il s'agit du sujet d'une œuvre d'art, représentée comme une autre œuvre placée dans l'ouvrage original.

⁴² *Velký inkvizitor. Nad textem F. M. Dostojevského s osobnostmi ruského duchovního světa: V. S. Solovjov, V. V. Rozanov, K. N. Leontjev, S. N. Bulgakov, N. A. Berďajev, S. L. Frank, N. O. Losskij.* refugium Velehrad – Roma, 2000.

apprenons de son roman fameux? Nous tâchons à répondre à ces questions dans les chapitres suivants.

*“Conservateur, mais non traditionaliste; tsariste, mais démocrate; chrétien, mais non catholique romain; libéral, mais non ‘progressiste’, Dostoïevski reste celui dont on ne sait comment se servir.”*⁴³ André Gide définit son romancier à l’aide des antonymes. Pourquoi? Gide aborde ici une multiplicité de termes quand on parle de l’auteur des *Frères Karamazov*; c’est le même cas pour l’œuvre de celui-ci. Les personnages peuvent défendre deux opinions, éprouver deux émotions contraires à la fois; ils sont capables de parler avec eux-mêmes pour éclairer leurs avis sans tourner à la schizophrénie. Il ne s’agit pas de deux personnalités diverses, différentes l’une de l’autre, mais de l’existence simultanée dans la conscience de deux aspects antithétiques: de la dualité.

Quelles circonstances sont favorables à la naissance de la dualité? Est-ce une réalité ou l’imagination du romancier? *“Nous vivons des données admises, et prenons vite cette habitude de voir le monde, non point tant comme il est vraiment, mais comme on nous a dit, comme on nous a persuadés qu’il était. /.../ En face de la complexité que presque chaque être humain présente, le regard tend spontanément et presque inconsciemment à la simplification.”*⁴⁴ Gide montre l’alternance des sentiments à l’égard d’un seul objet; le point de vue change dans chaque situation. La vie n’est pas toute blanche ou noire, nous ne sommes jamais prêts à nous décider proprement et promptement comme il le faut. Une résolution émerge d’une gestation douloureuse et choisir un bon chemin est une tâche infinie. André Gide considère la vie intime (ce qu’il faut comprendre en termes de la conscience en soi, l’état de l’âme) comme plus importante que les relations entre les hommes, les rapports intellectuels ou passionnels, familiaux ou sociaux – le thème des romans français ou en général occidentaux. Quelle est l’échelle des valeurs en Orient? Gide croit que le caractère de l’homme est jugé d’après son orgueil. Nous ne trouvons ici les hommes simplement

⁴³ GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981. p. 42

⁴⁴ *Ibid.*, p. 124

bons ou méchants – on ne naît pas avec une prédestination et les héros, placés dans une situation cruciale, doivent saisir les valeurs ontologiques eux-mêmes.

*“ De tous les livres de Balzac, Louis Lambert est sans doute le moins réussi; en tout cas, ce n’était qu’un monologue. Le prodige réalisé par Dostoïevski, c’est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d’abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique; le prodige, c’est que ce sont ces problèmes que vivent chacun de ses personnages, et je devrais dire: qui vivent aux dépenses aux dépens de chacun de ses personnages – ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s’humanisent pour agoniser ou pour triompher devant nous.”*⁴⁵

Chez Dostoïevski, toutes les questions importantes ne sont pas présentées indépendamment comme les points abstraits; elles sont toutes incarnées par les personnages. Le héros dostoïevskien n’est pas un type littéraire, il est un individu – l’individu du point de vue psychologique aussi bien que de celui de la forme littéraire. D’ici émane sa relativité: le héros n’est pas manipulé par l’auteur, en tant qu’individu, il se décide conformément à sa conscience. L’auteur n’implique pas ses idées dans un seul personnage; avoir un représentant unique de toutes ses idées finirait forcément par la schizophrénie d’un tel héros. Or, il anime chacun de ses protagonistes, sans reculer devant leur diversité. Nous ne pourrions jamais définir nettement le caractère d’un héros dostoïevskien.

Gide est persuadé que Dostoïevski occupera la pensée des critiques littéraires à jamais précisément pour cette inquiétude et cette incertitude, voire cette ambiguïté qu’il suggère.

⁴⁵ GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981, p. 61

1.2. LES FAUX-MONNAYEURS ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Si la critique littéraire n'était pas prête à comprendre l'œuvre "sombre" de l'auteur russe, André Gide ne risquait pas moins avec sa vision du roman pur et non panoramique - un récit raconté non pas directement, mais, comme il l'explique à Martin du Gard, à la façon de Dostoïevski, c'est-à-dire en éclairant la scène depuis les points différents. Gide a essayé d'analyser certaines approches méthodiques de Dostoïevski et il a rédigé lui-même un journal du roman⁴⁶, où il en retrace la genèse ainsi que la création des personnages, le progrès du travail – bref, Gide offre, comme il le proclame dans la dédicace, "*ces cahiers d'exercices et d'études à ceux que les questions de métier intéressent.*" La première édition du *Journal* parût en 1927, deux ans après le roman; mais la plupart d'analyses des *Faux-monnayeurs* s'est concentrée sur le roman sans compléter leur étude par les informations données par l'auteur.

Le but de notre ouvrage étant d'examiner le livre d'André Gide en tant que roman polyphonique, nous nous consacrerons plus, dans ce chapitre, à l'étude des critiques sur la polyphonie⁴⁷ aussi bien que des critiques sur les thèmes adjacents que nous avons parcourus ci-dessus. Les textes critiques qui traitent de l'influence de Dostoïevski sur l'œuvre d'André Gide sont rares ; on oublie le Gide-écrivain pour lui substituer le Gide-critique. Nous avons déjà révélé l'inconvénient de cette approche dans l'analyse de l'article de C. Roberts-Van Oordt. Si on parle de l'importance de

⁴⁶ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008.

⁴⁷ Le terme est utilisé surtout par M. Bakhtine ; pourtant la notion de la pluralité se manifeste dans toutes les études majeures sur Dostoïevski, comme nous avons constaté ci-dessus.

Dostoïevski pour Gide, on éclipse le rôle de la philosophie dostoïevskienne pour l'œuvre de ce dernier.

I. Fodor a intitulé son article "*Dostoïevski et André Gide*"⁴⁸ ; il y parle des thèmes des œuvres de Dostoïevski et de l'impression de la lecture, mais il ne compare pas ces sujets à l'œuvre gidienne. Il mentionne les conférences que Gide a données à propos de l'écrivain russe et à la fin du texte, il passe en revue les motifs principaux des *Faux-monnayeurs*, le roman "à mi-chemin entre le journal romantique, le poème symboliste et le roman réaliste". Quoique l'auteur de l'article parle de l'ambiguïté des intrigues et du caractère des personnages chez Dostoïevski ainsi que, ci-après dans son étude, des contradictions dans la conception des héros gidiens, il ne parvient pas à faire la synthèse des questions fondamentales pour les deux auteurs. Les interprétations restent isolées et fragmentaires dans le texte.

Dans son livre sur Dostoïevski, J. Rolland⁴⁹ consacre une partie de son étude à la relation de certains sujets chez les deux écrivains ; il admet l'interprétation de Gide à propos de l'humiliation chez Dostoïevski, quoiqu'il ajoute une autre explication : le roman russe dramatise l'humiliation en ses ultimes conséquences, en l'occurrence la folie – le dédoublement ou le déchirement des héros est un résultat inévitable d'une décomposition de l'intégrité de la personnalité.

Dans notre ouvrage, nous allons étudier les thèmes relatifs à la polyphonie dans le roman d'André Gide ; toutes les études des recueils réunis par C. Martin⁵⁰ qui se reportent à l'interprétation de ces thèmes figurent dans la *Bibliographie* à la fin de notre étude.

Le roman dans sa complexité est soumis à l'analyse dans l'ouvrage de C. Martin.⁵¹ L'auteur compare les techniques de l'écriture de Gide au roman en abyme, l'œuvre du personnage du romancier Édouard. Néanmoins, son intérêt est d'exprimer l'abstraction du roman pur dont André Gide parle dans le *Journal des faux-monnayeurs* et, à l'aide

⁴⁸ Fodor, István. *Dostoïevski et André Gide*. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 49e année, num. 510, Octobre 1971. Paris

⁴⁹ ROLLAND, Jacques. *Dostoïevski. La question de l'autre*. Lagrasse: Verdier, 1983.

⁵⁰ Voir la partie 2.1. - *Recueils de Claude Martin* dans la *Bibliographie* à la fin de l'ouvrage.

⁵¹ MARTIN, Claude. *Gide*. Paris : Seuil, 1963.

d'Édouard, dans les *Faux-monnayeurs* ; il ne soutient pas l'opinion courante, à savoir qu'Édouard est une incarnation de Gide dans le roman.

V. Černý⁵² dévoile la facette philosophique du roman. L'ambiance du livre est celle de la fausseté : la déception, la tromperie, la fraude, la désillusion, le cynisme, le péché. Même le sacrifice, généralement perçu comme la vertu peut dégénérer en mal, ou au moins le servir. Cela fait d'un acte pieux une *pia fraus* : si on agit pour le bien d'autrui, on entre dans sa vie, on fait dériver le chemin du destin ; il faut assumer la responsabilité pour toute sorte de l'intervention que l'on fait. Černý appelle le summum des actes humains *l'harmonie téléologique* : l'homme est conscient de ses actions, et sa façon d'agir est modifiée conformément à la fin de l'action visée. Pour atteindre l'harmonie téléologique, il faut agir en sorte que la responsabilité morale soit en équilibre avec les actes du sujet. Celui qui revendique la liberté doit être prêt à accepter la responsabilité ; c'est la morale grâce à laquelle le message du roman est positif : Dieu ne peut être trouvé nulle part ailleurs que partout, déclare Černý.

Le titre des *Faux-monnayeurs* trahit un symbole. G. D. Painter⁵³ évoque toute une série des faux-monnayeurs dans le roman dont Édouard est le pire : il fait une *parodie* du roman de Gide ; il veut décrire la "vraie" réalité, mais les événements principaux lui échappent – seul le roman de Gide y est juste. L'intrigue du livre est dostoïevskienne ; l'œuvre est un carrefour des héros, les personnages principaux sont plus nombreux que les personnages secondaires ; et chaque héros représente un carrefour des problèmes : Painter conclut que "les *Faux-monnayeurs* sont les *Possédés* de Gide".

Contrairement à cette thèse, R. Bastide⁵⁴ refuse de voir chez Gide "l'ambiance du roman russe". En comparaison avec la dualité des personnages de Dostoïevski, Gide pousse la dissociation de la personnalité plus loin. Le centre de son œuvre, c'est l'acte gratuit. La liberté stimule, voire engendre l'activité créatrice, c'est-à-dire l'intuition, la pensée délibérée, tandis que la création passive prend sa source dans l'intérieur de l'âme, elle jaillit du dedans. Par conséquent, l'acte gratuit n'est jamais un résultat de

⁵² ČERNÝ, Václav : *André Gide*. Praha : Triáda, 2002.

⁵³ PAINTER, George D. *André Gide*. Mercure de France, 1968.

⁵⁴ BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*. Paris : Presses universitaires de France, 1972.

la conscience ou du subconscient; il est né de soi, c'est un acte autochtone et "autogène", à part d'être autotélique. Bastide distingue chez Gide la dualité du moi social et son vis-à-vis, le moi propre: celui qui est voilé par le secret, qui ne se révèle pas à l'autrui. Quand on ne connaît pas le secret intime, on ne peut pas juger, et il faut essayer de comprendre. Les vrais faux-monnayeurs ne sont pas les écoliers, mais ceux qui connaissent le secret et qui en profitent – qui abusent de cette connaissance.

Une œuvre d'art, c'est une psychanalyse : l'homme crée une œuvre pour construire pas à pas son identité, différente de celle qui est imposée par la société. Les éléments, souvent disparates, dont on construit son propre moi, le centre authentique de sa personnalité unique, peuvent être composés de voix multiples – l'unité, ou plutôt l'intégrité n'exclut pas la multiplicité.

Ces éléments d'une diversité étonnante et unis dans l'intérieur de la personnalité ne peuvent être révélés que dans un roman : la complexité, la dialectique, la dichotomie tout cela n'existe que dans les romans – les soties et les récits offrent une analyse psychologique des fois profonde, mais partielle ; tandis que le roman est une synthèse riche et complexe. A. Zatloukal⁵⁵ évoque un éventail large des personnages, des relations familiales et sociales, des intrigues multiples. Le fondement de l'œuvre de Gide est l'action : le procédé stylistique favorisé, le dialogue (ce qui inclut aussi le dialogue intérieur), les intrigues restent souvent inaccomplies, le milieu est marginalisé, les personnages échappent à la description physique. Les héros sont décrits dans le dialogue – par les autres personnes ou dans un dialogue intérieur de la conscience et du subconscient ; la réalité n'est jamais éclairée directement (d'une méthode descriptive), elle est dévoilée progressivement sous la perspective de divers personnages. L'imaginaire se confond avec le réel, pareil aux ombres des objets dans l'allégorie de la caverne platonicienne. La voix de l'auteur n'est pas impérative; elle reste dans l'arrière-plan. La construction de l'histoire des faits et situations commentés par les héros est ouverte ; or, il ne s'agit pas du récit des événements, mais de la réflexion de ces événements dans la pensée des personnages individuels. *"A vraie dire, ce sera là le sujet : La lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité*

⁵⁵ ZATLOUKAL, Antonín: *Studie o francouzském románu*. Olomouc: Votobia, 1995

idéale", proclame Édouard à propos de son roman.⁵⁶ Et l'auteur des *Faux-monnayeurs*, quant à lui, affirme plusieurs fois de ne pas savoir ce que raconte un personnage à un autre, d'ignorer le passé de quelques-uns des ses héros ou leur futur, pendant qu'il commente le comportement des personnages ou qu'il dévoile le secret intime de leurs pensées inexprimées.

Nous avons réuni les textes critiques majeurs qui servent de base à notre ouvrage, nous avons soumis à la critique l'approche théorique de ces études ; passons maintenant à la méthodologie de notre ouvrage. Comment comparer les œuvres de Dostoïevski et de Gide ?

⁵⁶ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, 1952. p. 185

2. METHODOLOGIE

Nous avons dit – en résumant – que le thème de notre ouvrage est la comparaison des *Frères Karamazov* de F.M. Dostoïevski et des *Faux-monnayeurs* d'André Gide. Maintenant, nous essayons de définir le sujet de plus près.

Nous avons dit ci-dessus qu'André Gide avait profondément étudié les textes du romancier russe et nous avons parcouru les conférences qu'il avait données à ce propos. Les romans que Gide avait interprétés ont influencés son propre œuvre. Où est-ce que l'on on peut trouver les analogies ? Est-ce dans les idées, dans la structure, dans la forme ? Nous avons déjà vu que l'interprétation de l'œuvre dostoïevskien n'est point unifiée ; pourtant il est nécessaire de placer les deux romans en question sous l'éclairage d'une théorie complexe pour pouvoir procéder à la comparaison.

Quand on consulte les ouvrages sur Dostoïevski, une notion dont la fréquence frappe est la *pluralité*. Les idées, les sujets, les opinions des personnages, rien n'est simple ou unique. Comment est-il possible d'atteindre une telle diversité ? La réponse est esquissée dans l'étude de Bakhtine *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*.⁵⁷ L'auteur croit que la pluralité est présente grâce à la structure du texte ; sans cette structure, nouvelle et singulière dans l'histoire de la littérature, l'intrication des thèmes et idées aussi nombreux serait impossible. Bakhtine est le premier à présenter les romans dostoïevskiens purement sous l'optique de cette pluralité. Comparant la structure textuelle à la musique, il baptise cette forme du nom de "la polyphonie". Dans ce chapitre, nous suivrons la théorie bakhtinienne : la définition du terme

⁵⁷ Édition thèque : BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1971

polyphonie et de certains autres termes utilisés dans son ouvrage, le statut du héros, la fonction de l'idée, la structure. Cette étude servira de base à notre interprétation ; nous la complétons cependant avec d'autres critiques où la théorie de Bakhtine est plus ou moins réfléchie.

Est-ce que ces théories, issues de l'analyse des œuvres de Dostoïevski, sont applicables aussi à André Gide ? Dans quels points les romans de ces deux auteurs correspondent l'un à l'autre ?

Les *Problèmes de la poétique* soulignent l'aspect dialogique chez Dostoïevski. Le dialogue n'y est pas seulement un moyen stylistique, il devient un porteur de l'idée. Qu'est-ce que la polyphonie ? Bakhtine oppose cette méthode au roman monologique, c'est-à-dire classique. Le roman polyphonique se compose de plusieurs sujets, on peut dire qu'il y a autant de sujets qu'idées. Chaque idée est incarnée dans un personnage ; il est impossible de distinguer (sur le champ métaphysique) le héros (l'idée) principal. Toutes les idées ont la même importance, le droit de s'exprimer et d'être entendu. La voix de l'auteur n'est qu'une parmi d'autres voix : l'écrivain ne réclame guère le rôle du créateur ; il ne juge pas, il ne donne pas son opinion, il ne commande pas – son point de vue coexiste avec les voix de ses héros, et il n'a ni plus, ni moins d'importance que chacun d'entre eux. En conséquence, la description du monde devient forcément subjective. L'homme se définit uniquement par rapport aux autres : s'il n'y a pas d'instance qui puisse décider, l'égalité de toutes les voix remplace cet Être supérieur. Toutes ces idées apportent une part égale à la constitution de l'ensemble chacune étant nécessaire, puisque véhicule d'une certaine image de la réalité. La polyphonie, c'est l'ensemble, l'articulation de ces images⁵⁸. "*Podstata polyfonie je totiž právě v tom, že hlasy si zde uchovávají svou samostatnost a jako něco samostatného se sdružují v jednotu vyššího řádu než je homofonie.*"⁵⁹

⁵⁸ Bakhtine a inventé le terme de la polyphonie afin de souligner la singularité de l'aspect dialogique dans l'œuvre de Dostoïevski ; néanmoins il rappelle que cette expression n'est qu'une métaphore.

⁵⁹ "*La base de la polyphonie s'appuie sur le fait que les voix conservent leur indépendance, et en tant que sujets indépendants, elles se réunissent dans un accord d'ordre supérieur à celui d'une homonymie.*" BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1971. p. 32. /La traduction de T.K./

Dans un roman polyphonique, tous les personnages ont le même point de départ : ils ont des informations identiques dont chacun fait sa propre vision de la réalité, de même l'auteur ne voit et ne sait rien de plus que les autres héros ne savent.

L'idée chez Dostoïevski n'est jamais abstraite : une fois apparue, elle est incarnée dans un personnage vivant – dès ce moment, elle peut parler, se défendre, être confrontée aux autres voix. Rappelons-nous la citation d'André Gide : "*Dès que Dostoïevski théorise, il nous déçoit.*"⁶⁰

L'idée dans les romans polyphoniques ne sert pas de principe ou de motif de la description, elle est l'objet même de cette description. Chaque personnage voit le monde par le biais de son idée – son optique, sa perspective. Le héros dostoïevskien, c'est l'homme : même si on parle de l'idée très souvent, l'auteur célèbre l'humanité dans l'homme, non pas l'idée. L'écrivain ne se sert pas de l'idée dans le sens platonicien, déclare Bakhtine. Les idées, les opinions, l'éthique n'existent pas isolés, ils sont exprimés par un médiateur concret, comme la vérité dans le Christ.

L'univers dostoïevskien est profondément pluraliste. Le caractère contradictoire de l'œuvre ne se manifeste pas seulement dans le domaine de l'esprit, mais aussi au sein de la société ; la diversité des états psychiques n'est pas une preuve du déchirement romantique, elle résulte de la recherche de la vérité qui est déformée sous ses interprétations multiples.

Souvent, la dualité du héros est traduite par le dédoublement de celui-ci en deux personnes : le héros et son double, soit un être mystique, soit un autre être humain qui dévoile les intentions du héros (dont ce dernier ne se rend pas compte lui-même, ou qu'il ne veut pas accepter).

Bakhtine parle du principe dramatique dans les romans dostoïevskiens. L'unité de l'action, du temps et de l'espace produit le dynamisme, elle rend le synchronisme à l'histoire, tout se déroule au présent – le passé n'est mentionné que dans le cas où ses conséquences imprègnent toujours et encore le présent.

Le dialogue apparaît dans tout le texte, même dans les parties dépourvues de discours direct ; un dialogue dostoïevskien, c'est aussi la polarité entre les intrigues ou les

⁶⁰ GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981 . p. 110

styles différents. De même, il est impossible de décrire l'homme ; il ne peut être démasqué que par le dialogue⁶¹. Non par l'observation ou l'analyse (ou l'analyse psychologique), mais par le contact dialogique – c'est l'influence réciproque qui fait révéler le caractère, le tempérament des héros. Or, le dialogue n'est plus un moyen, c'est le but. Une seule voix ne signifie rien, deux voix peuvent déjà se confronter afin de donner une nouvelle opinion par rapport à une opinion subjective. Remarquons que Bakhtine ne supporte guère la dialectique hégélienne; il déclare que la forme thèse-antithèse-synthèse ne soutient pas la pluralité et elle finit par le monologue philosophique.

Bakhtine croit qu'il y a deux voix dans chaque personnage, dont une ressemble à la voix intérieure d'un autre héros et qui n'est pas incarnée – ce sont des idées cachées ; soit incomprises, soit à l'abri de la conscience du sujet. Les paroles qu'il refuse d'accepter, de prononcer, sont dévoilées par une personne qui le connaît aussi bien, sinon plus que lui-même. Et ces voix sont nombreuses, ce qui cause la pluralité des points de vue. La possibilité de percevoir ses propres pensées, dépourvues de toute incertitude, est offerte à chaque héros : car son interlocuteur lui sert d'un miroir, et dans sa réflexion, il peut distinguer ce qu'il n'était pas capable de remarquer dans son âme. *"Všude je střetání, souzvuk nebo svár replik vnějšího dialogu s replikami vnitřního dialogu hrdinů. Všude se určitý souhrn idejí, myšlenek a slov rozmisťuje do několika nesplynuvších hlasů a v každém z nich zní jinak. Autorovo úsilí se vůbec nesoustřeďuje k tomuto souhrnu idejí jako k takovému, jako k čemusi neutrálnímu a soběstačnému. Nikoli, jeho úsilí se soustřeďuje právě k rozmisťování tématu do mnoha a různých hlasů, k jeho základní a tak říkajíc nezrušitelné mnohohlasosti a různohlasosti."*⁶²

⁶¹ Dans ce sens là, le dialogue signifie la pluralité des idées, des opinions, des manières d'interroger l'homme en question : le dialogue devient le principe même de la polyphonie.

⁶² *"Le conflit, l'harmonie ou la discorde des répliques du dialogue extérieur avec celles du dialogue intérieur des héros sont omniprésents. Une totalité des idées, des pensées, des paroles est divisée en plusieurs voix non-homogènes et elle résonne dans chacune d'entre elles. L'auteur ne se concentre point à cette totalité des idées en tant que telle, neutre et indépendante. Non, il aspire à l'arrangement du thème dans de maintes voix différentes, à la multiplicité et diversité élémentaire et irrévocable des voix irrévocables."* BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1971. p. 356 /la traduction de T.K./

Cette théorie du dialogue est sujette à la critique chez R. Grebeníčková.⁶³ Elle souligne la recherche de J. Mukařovský sur le principe de l'énoncé⁶⁴ - la position de deux consciences dans le dialogue dostoïevskien est une relation fatale, c'est un jeu des deux adversaires. Mais le sens des paroles dans un discours direct est moins important par rapport à ce qui n'est pas prononcé, et souvent le discours n'a pas de sens du tout : ce qui importe, c'est le silence. Il est évident que le lecteur ne s'intéresse plus à l'histoire s'il connaît l'information communiquée par l'auteur. Dostoïevski ne nous force pas à deviner : il nous offre cette information entière dans chaque dialogue. Là où Bakhtine voit l'image du héros représentée par le contact avec des hommes, R. Grebeníčková parle du dialogue "dissimulé"⁶⁵ - en disant "plus que tout", le romancier nous cache la vraie signification.

Le principe dialogique chez Dostoïevski n'est rien d'exceptionnel. *"Román devatenáctého století – na rozdíl od osmnáctého – používá dialogických partií, tj. tvárného prostředku dramatické literatury, nejprve jako pomocného prostředku vypravěčského a k charakteristice postav, závisle na vypravěčském hlasu. /.../ dialog přímo nahrazuje prezentaci dění prostřednictvím vypravěče, kromě toho umožňuje podání postav 'zblízka' a v aktuálním čase."*⁶⁶

Pourtant, nous pouvons trouver des points communs chez les deux critiques incriminés : effectivement, R. Grebeníčková affirme que l'interlocuteur peut servir d'un miroir, instrument qui permet au sujet de comprendre ses propres pensées.

⁶³ GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *K tzv. karnevalizaci v Dostojevského Běsech*. In : *Slavia* 50, 1981, č.2, p. 150-159.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. "Zamlčující" dialog u Dostojevského. In : *Československá rusistika* 16, 1971, č. 2, p. 54-60.

⁶⁴ MUKAŘOVSKÝ, J. *Dialog a monolog*. In : *Kapitoly z české poetiky I*. Praha, 1948. p. 129-153

⁶⁵ GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *K tzv. karnevalizaci v Dostojevského Běsech*. In : *Slavia* 50, 1981, č.2, p. 150-159.

⁶⁶ "Le roman du 19e siècle – à la différence du 18e siècle - emploie les parties dialogiques, c'est-à-dire l'instrument constructif du drame dans la littérature, d'abord en tant qu'un moyen auxiliaire du narratif et pour la caractéristique des personnages, de la façon qui dépend de la voix du narrateur. /.../ le dialogue remplace directement la représentation des situations par l'intermédiaire du narrateur ; à part cela, il permet une figuration des personnages 'de tout près' et dans le temps actuel." GREBENÍČKOVÁ, Růžena. "Zamlčující" dialog u Dostojevského. In : *Československá rusistika* 16, 1971, č. 2, p. 54-60. /La traduction de T.K, p. 54./

*"Osoba se vyzná v druhém vždy lépe než v sobě samé, neboť zájmy, vášně, hříchy, kterými se zmítá, si promítá na své protějšky a protivníky a ti jí stejným odpovídají."*⁶⁷

Seule la conclusion y est différente – le motif du principe dialogique (l'autre ou la seconde voix dont parle Bakhtine) n'est pas d'élargir les horizons du récepteur - de héros aussi bien que du lecteur - la communication n'est pas dans les paroles, elle reste cachée, cryptée dans les gestes imperceptibles, dans la mimique.

Julia Kristeva⁶⁸ adopte la théorie bakhtinienne du dialogue. Elle souligne le principe dialogique dans la communication linguistique. Le monologue est une forme linguistique postérieure ; le discours monologique décrit un certain état psychique, la narration monologique étant une imitation artistique de ce discours. Kristeva s'accorde avec Bakhtine en postulant que le principe dialogique est inhérent au langage. Le roman polyphonique est par sa typologie un discours dialogique, ce qui "implicite" le texte expliquant (Kristeva utilise le terme *lisant*) soi-même. Essayons de préciser cette prémisse par l'antithèse : le discours monologique (un discours narratif, historique, scientifique) incarne le narrateur en Dieu⁶⁹ - le narrateur devient le sujet de l'énonciation⁷⁰, interdisant le dialogue inhérent (c'est-à-dire l'information communiquée par le texte à côté de l'énoncé formel) et reste ainsi le seul à gérer le texte. La notion du narrateur omniscient – Dieu est proposé par G. Genette⁷¹ dans sa conception de la focalisation zéro. La voix subjective de l'auteur entre dans la conscience des personnages comme un être d'une puissance créatrice totale et exhaustive. L'auteur présente son héros en tant qu'objet pour le lecteur, et non pas comme un sujet de la narration. Ils savent plus sur le personnage que ce dernier sur lui-même.

⁶⁷ Ibid., p. 59

"Une personne connaît toujours davantage l'autrui qu'elle-même, car elle projette les intérêts, les passions, les péchés qui la tourmentent à ses partenaires et adversaires, qui lui répondent de façon complémentaire." / La traduction de T.K/

⁶⁸ KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha : SOFIS, 1999

⁶⁹ Kristeva se rapporte à la typologie des signes (le paragraphe poétique) de Saussure.

⁷⁰ Le sujet de l'énonciation paraît dans le sens lexicologique de ce mot : l'énonciateur, l'émetteur.

⁷¹ GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris: Le Seuil, 1972

Le roman polyphonique est considéré souvent comme un genre littéraire subversif, qui élève les types différents que la structure narrative avec son identité, causalité, définition structure syntaxique incomplète: le principe dialogique, l'analogie, la relation et l'opposition. Il accepte ces deux catégories texte dialogique: l'énonciateur vis-à-vis du destinataire, et le sujet de l'énonciation par rapport au sujet de l'énoncé. Le principe dialogique est impliqué par le premier modèle. Il est possible d'observer plusieurs éventualités dans le deuxième – l'identité du sujet de l'énonciation avec *Moi* (la narration à la première personne), *Toi* (la narration à la deuxième personne), ou le sujet indéfini *On*.

Ce principe dialogique expliqué par Bakhtine ne devrait pas être identifié à la dialectique hégélienne dont il descend; il tend à l'harmonie (même s'il utilise l'opposition en tant que méthode de la transformation du texte).

Dans les *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Bakhtine emploie une expression particulière pour remplacer le *langage* (pour distinguer ainsi la catégorie des termes linguistiques): la *parole*, le langage dans le sens concret et vivant – et il se tourne ainsi plutôt vers la métalinguistique. Et plus précisément, la parole qui nous intéresse est une parole à deux voix. La parole signifiée transmet l'information directe (la fonction descriptive, expressive); la parole signifiante nous procure la même information – par exemple dans le discours direct des personnages. La signification persiste sous une perspective différente (ce qui est causé par le point de vue unique de chaque héros). La parole à deux voix est toujours stylisée (la stylisation transforme l'intention de la parole communiquée); l'imitation s'empare du mot. Les voix stylisées se complètent, les voix imitées se recouvrent.

Nous avons vu ci-dessus la typologie des styles narratifs de Kristeva. Bakhtine parle de la stylisation de la narration, c'est-à-dire de la voix qui raconte l'histoire: dans la première composition, la voix de l'auteur s'accorde avec celle du narrateur (dans un roman polyphonique, d'après Bakhtine, la voix de l'auteur ne remplace jamais celle d'un personnage) en la stylisant selon les buts de l'auteur – mais toujours dans les limites idéologiques de la voix du personnage. Dans le deuxième cas, où ces deux voix s'opposent (l'idée, incarnée par la voix – ou bien le personnage – diverge de l'orientation que le projet de l'auteur voudrait lui faire suivre), nous rencontrons la

parodie. Les intentions de l'auteur sont pleinement impliquées dans la voix du personnage et elles conduisent cette voix (visiblement contre ses propres intentions) à un but unique. Bakhtine appelle ces stylisations de la parole "la parole divisée à deux voix".

La parole est toujours saisie par son rapport à une autre parole, elle cherche son identité dans la relation avec les autres. Deux voix sont le minimum pour construire cette relation dialogique, et par conséquent le minimum pour la définition de la parole. Le héros dostoïevskien est, allègue Bakhtine, un idéologue : sa voix (ou sa conscience) est une idée incarnée ; il déchiffre la vie, le monde et lui-même grâce à la comparaison, voire la confrontation de cette idée avec d'autres consciences. Les idées l'influencent, elles le déterminent, elles l'aident à comprendre son idée. "*Slovo o světě zde proto splývá se zповědním slovem o sobě samém. Pravda o světě je podle Dostojevského neoddělitelná od pravdy osobnosti. Kategorie sebevědomí, /.../ tj. souhlas či nesouhlas, vzpoura či pokora, se nyní stávají základními kategoriemi myšlení o světě. Proto také není rozdílu mezi vysokými světonázorovými principy a principy konkrétních osobních prožitků.*"⁷² L'idée existe en plein sens dans la voix du héros ; en tant qu'idée abstraite, elle ne pouvait pas entrer dans la relation égale de dialogue. Insérée dans la voix d'un héros quelconque, elle ne fait que souligner l'intention de ce héros dans un moment spécifique, ou bien elle profite du héros comme de son porte-parole inconscient ; pour pouvoir exister indépendamment et au même niveau avec les autres voix, l'idée et le héros sont en harmonie.

L'idée dans un roman monologique (le roman classique) est soit acceptée, soit refusée. Les idées refusées sont distribuées aux personnages en tant qu'expressions individuelles ou sociales typiques pour un certain groupe au lieu d'être saisies en leur plein sens philosophique. Les idées acceptées sont toutes centralisées sous le point de

⁷² "*La parole sur le monde s'accorde à la parole sur soi-même. La vérité sur le monde est, d'après Dostoïevski, inséparable de la vérité de l'individu. Les catégories de la conscience, /.../ c'est-à-dire l'accord ou l'opposition, la révolte ou l'humilité, deviennent des catégories élémentaires des réflexions sur le monde. Pour cela même, il n'y a pas de différence entre une morale universelle supérieure et la morale des émotions personnelles concrètes.*"

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1971. p. 106 / La traduction de T.K./

vue de l'auteur omniscient; il comprend tout et il voit tout, même s'il s'agit d'un acte caché. L'idéologue, c'est l'auteur seul.

L'idée est exprimée par une forme. Bakhtine distingue trois fonctions de l'idée à sens plein dans le roman polyphonique : l'auteur présente son idée sous la forme du comportement du héros, sous le principe de la vision de la réalité, ou sous la forme du but idéologique de l'œuvre. La représentation de la réalité dépend de l'acheminement de l'idée – elle peut servir seulement de l'illustration de l'idée ou d'un matériel de la généralisation idéologique. Dans le roman polyphonique, la conclusion idéologique contredit souvent les idées formulées au cours de l'œuvre ; le roman peut ne pas formuler du tout une conclusion – le conflit des idées étant un des principes de la polyphonie. Le héros, qui n'est pas un simple porteur de la notion idéologique, prend souvent une attitude qui ne correspond pas à la perspective générale de l'œuvre (s'il y a vraiment une perspective unique) ; la liberté de la pensée des personnages est une liberté du roman.

C'est le héros qui nous répond à la question de son existence, non pas l'auteur. Le sujet essentiel, c'est le processus continu et jamais achevé de la compréhension de soi ; la réalité statique de l'existence d'un personnage est un produit de cette conscience, et non le but. Le héros devient une unité indépendante, et sous l'optique de la formation du texte, il contribue à l'ensemble de l'œuvre au même titre que l'auteur.

Dans le chapitre sur la recherche littéraire, nous avons parcouru les textes critiques relatifs à l'œuvre de Fédor Mihailovic Dostoïevski, y compris les conférences données par André Gide. Nous avons constaté qu'il était important de considérer la critique littéraire gidienne à propos de l'auteur russe comme la *réception* ; il faut admettre que des romans de Dostoïevski agissent sur Gide avant tout comme sur un lecteur - un lecteur qui est en même temps écrivain et donc qui transforme l'expérience vécue en message inscrit dans son œuvre. Les textes critiques sur la relation entre Dostoïevski et Gide ne prennent pas suffisamment en considération ce fait. Les théoriciens de littérature comparent l'étude gidienne à l'état actuel de la recherche sur le sujet de Dostoïevski : certes, la critique a apporté de maints thèmes dont Gide n'a jamais

parlé ; s'ils analysent l'influence du romancier russe sur les livres de l'écrivain français, et c'est un phénomène très rare, ils repèrent plutôt en énumérant des thèmes dostoïevskiens dans l'œuvre d'André Gide. Est-ce suffisant ? Nous croyons que pour faire une synthèse complexe, il est nécessaire d'employer une analyse des textes dostoïevskiens sur l'œuvre du romancier français.

Nous avons déjà mentionné que la critique de l'étude de Gide sur Dostoïevski n'est pas le but de notre ouvrage ; même si nous nous servons de ses conférences, nous proposons de chercher les motifs communs dans le texte littéraire de Gide : car l'application des idées communes, la structure, la complexité des thèmes – bref, l'œuvre de Dostoïevski tel que Gide l'a compris est là.

Lorsque l'on parle du roman unique d'André Gide, des termes de la sphère musicale sont souvent cités. L'art littéraire est comparé à la musique – du point de vue de la linguistique, les deux art nous parlent de la même façon, ils ont une même langue : la structure, les signes, la composition les rapprochent.⁷³ Bakhtine n'est pas le premier à parler de la *polyphonie*, ni en ce qui concerne l'emploi du mot, ni quant à la comparaison du grand et complexe univers dostoïevskien à l'immense choral des intrigues, des personnages, des idées. Et nous trouvons la description musicale de la dialectique créatrice dans les notes sur le nouveau roman d'André Gide : "*Est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c'est pourtant ce désir qui m'embarrasse encore. Je suis comme un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franck, un motif d'andante et un motif d'allegro.*"⁷⁴

Bakhtine prend la notion du mot *polyphonie* pour point du départ : grâce à cette notion, il invente toute une nouvelle théorie dont on peut se servir pour l'analyse de l'œuvre de Dostoïevski. Essayons d'appliquer la même théorie en vue d'analyser les *Faux-monnayeurs*.

⁷³ KRISTEVA, Julia. *Le Langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981.

⁷⁴ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 13

3. LES PROBLEMES PRINCIPAUX DES *Faux-monnayeurs*. LA STRUCTURE DE L'ŒUVRE. LES *Faux-monnayeurs* EN PERSPECTIVE DU ROMAN POLYPHONIQUE

Les *Faux-monnayeurs* sont un roman complexe, riche en intrigues, personnages, milieux, situations : le lecteur a l'impression de lire plusieurs livres à la fois. La structure du récit contribue à cet effet; il y a des personnages qui n'interviennent presque pas à l'histoire (ou bien à un des événements racontés), des aventures qui ne servent que d'illustration du naturel des personnages.

En lisant le roman, on a l'impression de contempler une œuvre cubiste : toutes les situations, toutes les scènes sont vues sous plusieurs angles, de plusieurs côtés simultanément – la voix de l'auteur qui devrait nous guider disparaît, ou bien elle aussi devient une des possibilités, un des points de vue, au même niveau que les voix de ses personnages.

L'art cubiste étudie un objet sous tous les angles à la fois ; ou du moins sous ceux que l'artiste croit indispensables pour caractériser cet objet. Il nous permet de voir l'objet observé non seulement depuis un seul point, mais il nous rend aptes à comparer des perspectives différentes. Les *Faux-monnayeurs* ressemblent au tableau cubiste par la variabilité de la perspective. L'image du roman n'est jamais fixe et immuable ; nous ne lisons pas une histoire complète, nous sommes des témoins d'une action tourmentée. La réalité du roman devient la nôtre : or, c'est à nous de choisir notre perspective. Aucun fait ne nous indique le chemin - car il n'y a pas un seul chemin, mais un carrefour de possibilités.

Pourtant, nous estimons le parallèle avec le cubisme insuffisant : le caractère du roman d'André Gide est plus acoustique qu'optique. Le roman est animé : il déborde une image statique, il ne donne pas une histoire accomplie ; la conclusion idéologique de l'œuvre ne figure pas à la fin du livre – elle est présente dans toutes les actions des héros. Pareil aux *Frères Karamazov*, nous ne trouvons pas de description dans le roman de Gide. Le milieu, la nature, tout cela n'est qu'un cadre de la narration ; de même la physionomie des personnages : les trois frères Karamazov sont mis en scène sans une longue description de leur apparence physique ; la description concerne plutôt le caractère des héros. Nous apprenons que le vieux Karamazov, l'alcoolique vulgaire et violent, était "fort ratatiné. Sa physionomie portait alors les traces révélatrices de l'existence qu'il avait menée. Aux pochettes qui pendaient sous les petits yeux toujours effrontés, méfiants, malicieux, aux rides profondes qui sillonnaient son visage gras, venait s'ajouter, sous son menton pointu, une pomme d'Adam charnue, qui lui donnait un air hideusement sensuel. Joignez-y une large bouche de carnassier, aux lèvres bouffies, où apparaissent les débris noirâtres de ses dents pourries, et qui répandait de la salive chaque fois qu'il prenait la parole."⁷⁵ La description vise à plus qu'à faire un portrait physique de cette personne, de plus d'une importance relativement faible dans le plan idéologique de l'œuvre : l'auteur nous propose un miroir du caractère dénaturé d'un raté.⁷⁶

Nous pouvons constater que la réversibilité de l'intérieur et de l'extérieur et la substitution de celui-ci à celui-là apparaît dans les *Frères Karamazov* ainsi que dans les *Faux-monnayeurs*. C'est précisément le cas du titre du deuxième roman. Ces faux-monnayeurs, qui sont-ils ? Édouard, le romancier qui rédige un livre ainsi intitulé, affirme de ne rien savoir sur ce sujet. Il ne connaît pas encore le groupe des écoliers qui distribuent la fausse monnaie ; il ne l'a même pas tenue en main. C'est Bernard⁷⁷,

⁷⁵ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952. p. 58

⁷⁶ Cette description est développée directement par l'auteur ; puisqu'elle n'est pas unique et isolée dans le texte, nous estimons, contrairement à Bakhtine, que le principe dialogique ne peut pas être considéré comme un élément déterminant et omniprésent du roman polyphonique.

⁷⁷ Gide note dans son *Journal des faux-monnayeurs* une situation inverse : ici, c'est Édouard qui mène Bernard du monde imaginaire à la réalité.

un jeune lycéen et le secrétaire du romancier, qui ne se contente de l'imaginaire et qui insiste sur l'intrigue réelle. La monnaie contrefaite – que Bernard achète par curiosité après avoir appris qu'elle eut été falsifiée – devient un objet réel de commerce, et par cela elle passe de la fausseté à la vérité. La fausse pièce de dix francs est un seul vrai symbole du livre : les personnes, leurs motivations, leurs ambitions et leurs sentiments, tout cela sonne faux. L'authenticité de la monnaie est un attribut de la souveraineté de l'État, une garantie de la valeur qu'elle symbolise et une base de la coexistence sociale. Et effectivement, les points d'appui s'écroulent et les liens familiaux, amicaux aussi bien que les liaisons amoureuses sont mensongers. Nous ne pouvons plus savoir où est la vérité ; la réalité est dissimulée derrière l'imaginaire et l'extérieur prétend être l'intérieur.

La fausseté apparaît dans le comportement moral, social, éthique ou esthétique de tous les personnages ; des fois il s'agit d'un comportement non réalisé - soit prévu, soit fantasmé dans le subconscient des héros. Le comte de Passavant avec ses romans faciles et agréables ; le groupe des écoliers ayant tué leur camarade de classe ; le jésuitisme des Azaïs-Vedel, la promesse donnée par Vincent à sa maîtresse enceinte ; les aventures amoureuses du juge Molinier ; le roman d'Édouard aussi bien que le soin qu'il prend du petit Boris ; la bâtardise de Bernard et de l'enfant de Laura ; et enfin, le caractère de Lady Griffith tout entier. Rien, même pas l'amour, n'évite des frémissements du mal : Laura trompe son mari avec Vincent, qui la quitte pour fuir avec Lady Griffith en Afrique où il assassine sa nouvelle maîtresse ; Édouard encourage Laura - qui est amoureuse de lui - d'épouser Douviers (envers lequel elle ressent de l'affection et de l'estime, mais pas de l'amour), tandis qu'il essaie d'entrer en relation avec son neveu Olivier, ce qui pousse le garçon d'abord dans les bras de l'hypocrite comte de Passavant et puis le mène jusqu'au suicide ; le juge Profitendieu, qui convainc sa femme de rester avec la famille après que celle-ci l'eut trompé, la jette dans le mensonge et l'oblige à se cacher sous le masque de l'hypocrisie de la famille réglée. Bernard confesse à Laura : *"Presque tous les gens que j'ai connus sonnent faux. Valoir exactement ce qu'on paraît ; ne pas chercher à paraître plus qu'on ne vaut... On veut donner le change, et l'on s'occupe tant de paraître, qu'on finit par ne*

*plus savoir qui l'on est..."*⁷⁸ Et la voix du narrateur à propos d'Édouard : *"Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. /.../ Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même !"*⁷⁹

Édouard lui-même avoue dans le journal : *" Que cette question de la sincérité est irritante! Sincérité ! Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais ce que je crois que je suis. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même."*⁸⁰

Contrairement au roman traditionnel, le lecteur n'a aucun indice, aucun repère pour son jugement ; il ne voit pas les situations "d'en haut", il participe plutôt aux événements : il écoute les dialogues (même les monologues intérieurs ressemblent plus à la discussion de deux personnes), il connaît les opinions des héros sur les actions vécues ou sur d'autres personnages. L'image n'est jamais statique. Dans son étude sur la polyphonie, Bakhtine explique qu'une conscience n'est pas influencée par le milieu social ou l'hérédité, mais toujours par une autre conscience dans un dialogue. Le héros ne répond pas à la question "qui suis-je" (c'est-à-dire à la question qui essaie de stabiliser l'évolution de l'homme), il s'interroge "comment, pourquoi est-ce que je vois le monde de telle ou telle façon ?". *"Ne jamais exposer d'idées qu'en fonction des tempéraments et des caractères. /.../ 'Persuade-toi que les opinions n'existent pas en dehors des individus. Ce qu'il y a d'irritant avec la plupart d'entre eux, c'est que ces opinions dont ils font profession, ils les croient librement acceptées, ou choisies, tandis qu'elles leur sont aussi fatales, aussi prescrites, que la couleur de leurs cheveux ou que l'odeur de leur haleine..."*⁸¹

Pour Bakhtine, chaque héros représente un point de vue particulier sur la réalité ; ce point de vue ne s'unifie pas aux autres, il attribue à la multiplicité des voix et ainsi forme-t-il une image complexe de la réalité : la polyphonie. Julia Kristeva analyse le

⁷⁸ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 198

⁷⁹ Ibid., p. 216

⁸⁰ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 75

⁸¹ Ibid., p. 15

principe dialogique surtout au niveau de la linguistique, mais si nous nous consacrons à l'idée au lieu de la structure ?

R. Grebeníčková trouve le dialogue chez Dostoïevski redondant ; le vrai message n'est pas l'objet du dialogue, mais son sujet : on observe le comportement du héros, son attitude vers un thème plus que le thème propre. C'est un dialogue *tacite*, puisque le personnage nous dit plus par ce qu'il ne prononce pas, par des thèmes (allusions, questions etc.) qu'il passe sous silence.

Quel est le rôle du dialogue dans les *Faux-monnayeurs* ? Nous avons déjà signalé que le centre du roman est dans le domaine intérieur ; nous ne connaissons pas le portrait des héros, mais nous apprenons leurs désirs, pensées, opinions, jugements – dans le dialogue. La vie intérieure des personnages est révélée progressivement, souvent au fur et à mesure qu'elle est constituée : c'est le cas de Bernard, auquel le sort au début du livre offre une nouvelle vie sans engagements, qui quitte le lycée pour s'engager dans une école "buissonnière" et qui enfin décide de rentrer auprès de son père adoptif – librement, de son plein gré. Déjà sur la première page du livre, nous surprenons Bernard en train de violer un tiroir. Pour quelle raison, où se trouve-t-il et quel est son rôle dans cette histoire – le lecteur apprend tout cela dans le dialogue intérieur de Bernard. Également, nous apprenons les tourments du petit Boris pendant un dialogue de son psychologue Sophroniska avec Édouard ; de plus, Sophroniska a recueilli les informations au cours du dialogue psychanalytique. Notre première rencontre avec Vincent et Laura se déroule dans la chambre d'Olivier au cours de son dialogue avec Bernard: Olivier a entendu parler les deux amants derrière le mur la nuit précédente ; il a reconnu la voix de son frère, mais l'identité de sa maîtresse nous est révélée beaucoup plus tard – dans la discussion entre Lady Griffith et le comte de Passavant. *"Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence..."*, proclame Gide dans son *Journal*.⁸² La plupart de dialogues nous offre vraiment la perspective, le point de vue des acteurs ou des intéressés. Gide ne recourt qu'exceptionnellement à une

⁸² GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 32

interprétation psychologique directe – pas plus qu’à la description d’auteur – il emploie plutôt le dialogue intérieur, car il respecte la liberté d’expression du personnage. „*Le mauvais romancier construit ses personnages; il les dirige et les fait parler. Le vrai romancier les écoute et les regarde agir; il les entend parler dès avant que de les connaître, et c’est d’après ce qu’il leur entend dire qu’il comprend peu à peu qui ils sont.*“⁸³ Cela permet au lecteur de faire son propre jugement, car il connaît la motivation du héros et la façon dont il agit; pour les personnes qu’il ne connaît qu’à travers des discussions des autres, il doit se donner la peine de reconstituer l’image avec des petites pièces qu’il a à sa disposition.

L’importance du dialogue peut être mesurée aussi à l’aune du message inexprimé : mentionnons la relation entre Olivier et son oncle Édouard ; s’ils parlent ensemble, ce ne sont pas des mots, mais des gestes, des regards, des pauses dans la conversation qui expriment leur affection.

Dans les romans dostoïevskiens ainsi que dans l’œuvre d’André Gide, nous pouvons trouver une sorte de dialogue singulier. C’est un monologue (intérieur ou proféré en présence des témoins, mais prononcé plutôt à l’intention de soi-même) où nous pouvons distinguer plus ou moins clairement les deux voix qui se disputent : Bakhtine utilise l’expression "le microdialogue". "*J’ai tâché de leur faire comprendre /.../ que, pour vingt mille francs de dot, on ne pouvait guère espérer trouver mieux, et que, en vraie chrétienne, elle devait tenir compte surtout des qualités de l’âme, comme dit notre père le pasteur. Oui, mes enfants...*"⁸⁴

C’est un dialogue d’Armand avec quelques filles, mais dans ce moment précis, le dialogue passe en microdialogue, dialogue intérieur : Armand ne parle plus avec son locuteur, mais il se dispute avec sa famille - les catholiques Vedel - il se moque de son père, il défend sa sœur cadette, Rachel.

Mais André Gide ne reste pas un spectateur désintéressé ; plusieurs fois il intervient consciemment dans l’histoire. Il trahit sa présence dans les petites interventions

⁸³ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 85

⁸⁴ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p 112

négatives (*j'aurais été curieux de savoir..., je ne sais pas..., quittons ..., laissons*⁸⁵ etc.). Il montre ainsi sa perspective limitée ou l'indépendance du temps qui passe au mépris de l'auteur : l'auteur n'est pas partout, et pour pouvoir participer à un événement, il doit en quitter un autre. Pourtant, nous voyons qu'il commente des pensées secrètes ou des situations ignorées par les héros.

L'auteur critique le comportement d'Édouard⁸⁶ ; il résume les informations que nous avons apprises sur les héros pendant un certain temps ; au retour de Saas-Fée, il nous donne son avis aussi que sa supposition à propos de Bernard ("*Nous avons déjà vu Bernard changer ; des passions peuvent le modifier plus encore. Je retrouve sur un carnet quelques phrases où je notais ce que je pensais de lui précédemment.*"⁸⁷), de Vincent, de Lady Griffith et, après la rentrée, de Boris. La notion de narrateur (ou d'auteur) ne peut pas équivaloir ici à une voix bakhtinienne ; on ne connaît pas son identité, on ne sait que des fragments de son point de vue, sa conscience n'entre pas dans le dialogue, et par conséquent elle ne forme pas l'ambiguïté du roman polyphonique. En déléguant sur le personnage du narrateur l'évaluation de ses héros, André Gide surpasse les limites de la structure polyphonique bakhtinienne.

Les personnages gidiens ne sont pas déterminés, comme nous avons déjà notifié, par le milieu social ou par l'hérédité ; A. Zatloukal ajoute qu'ils ne sont pas non plus un symbole d'une qualité humaine : le héros évolue, il n'occupe pas la même position pendant toute sa vie. Si nous comparons les personnages aux *Frères Karamazov*, la hiérarchie du roman russe est bien apparente : les trois frères symbolisent chacun une qualité – Dmitri, c'est la passion, Ivan la raison et Aliocha la foi.⁸⁸ Leur demi-frère,

⁸⁵ Nous avons choisi quelques-uns des énoncés subjectifs incorporés dans le livre (ici la page 31 et 32 des *Faux-monnayeurs*).

⁸⁶ C'est la phrase dont nous avons citée une partie ci-dessus : "*Ce qui ne me plaît pas chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris ? Mentir aux autres, passe encore ; mais à soi-même !*"

⁸⁷ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 216

⁸⁸ S.I. Hessen proclame que les frères représentent les trois degrés du bien : Dmitri, le bien naturel aux sentiments instinctifs de honte, de pitié et de vénération ; Ivan, le bien abstrait de l'amour du lointain (le contraire de l'amour du prochain, effectué par Aliocha) - aussi bien que de l'humanité entière – et

Smerdiakov, est une voix opposée à celle de Dmitri (quand la passion de celui-ci tourne à la violence) et d'Ivan (Smerdiakov s'identifie à une des voix d'Ivan, celle qui souhaite la mort de son père, et il devient l'instrument du meurtre).

Dans les *Faux-monnayeurs*, la division des rôles est moins apparente, ce qui n'exclut pas une certaine symbolisation. Édouard est un intellectuel, quoique non sans défaut ; son opposé, le comte de Passavant, est un prétentieux affecté ; Olivier est une âme pure, dont la naïveté et le cœur brisé l'amènent chez Passavant avant de trouver la compréhension auprès de son oncle ; Rachel est une sainte, tandis que sa sœur Sarah mène une vie assez insoucieuse ; le juge Profitendieu est un bon bourgeois conservateur ; Strouvilhou est un contrebandier qui rêve de l'amélioration de la race humaine (est-ce que cela ne rappelle pas Chigalev des *Possédés* et sa conception de la société des esclaves ?).

Les personnages évoluent, mais la qualité qui les caractérise demeure stable. Bakhtine proclame que le héros est l'être marqué d'une notion idéologique propre; la dualité, voire la multiplicité de son identité est le résultat de l'ambiguïté des voix dans son intérieur. L'attitude que le héros prend est la conséquence de la pensée qu'il représente ; et cette pensée, que Bakhtine appelle la conscience du héros, ne peut changer qu'au travers d'un conflit (le dialogue) avec une autre conscience.

D. Cyzevskij a proposé une autre conception de la pluralité idéologique de Dostoïevski : il présente le terme de la science sur l'homme en général – l'*anthropologie*.⁸⁹ L'âme humaine est un point où deux pôles se font face : le bien et le mal, Dieu et le diable. (Nous devons remarquer le refus de la psychologie - à titre de la science qui ne s'occupe plus de la psyché, de l'âme, mais qui essaie d'expliquer les motifs du comportement de l'homme sur la base de son extérieur, et donc ce qui est

l'optimiste intellectuel ; Aliocha, l'amour agissant ; tandis que leur père, Fédor Pavlovitch, est un élément amoral.

⁸⁹ ČYŽEVSKIJ, D. *Dostojevskij – psycholog*, in : BÉM, Alfred Ljudvigovič. *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti : 1881-1931*. Praha : Nakladatelství Melantrich a.s. péčí Společnosti Dostojevského, 1931. p. 25-41

La conception du terme l'*anthropologie* chez Cyzevskij est spécifique et elle ne se rapporte pas à la conception générale de l'époque ; nous avons expliqué cette expression dans le chapitre *Dostoïevski dans le miroir des critiques*.

en dehors, étranger à l'âme – chez Dostoïevski de même que chez Gide.⁹⁰) Le dédoublement de l'homme est la distinction artistique entre la conscience et l'hyper-ou hypoconscience. Cela peut inclure deux opinions inverses⁹¹, des pouvoirs extérieurs ou des instincts cachés, ou un dédoublement de soi-même (un vrai double aussi bien qu'un double imaginaire). Le diable d'Ivan Karamazov ou l'ange de Bernard appartiennent alors à ce dédoublement de l'âme, le diable étant le produit de l'hypoconscience et l'ange celui de l'hyperconscience. Par contre, toutes les apparitions surnaturelles ne remplissent pas la fonction de l'alter ego des personnages : les anges qui sont visible à Bronja, la petite fille de Sophroniska, ne recèlent aucun secret, aucune illumination de l'histoire ou des opinions de Bronja. Dans ce cas particulier, les anges soulignent la pureté de la fille, ou bien il s'agit des anges "réels", un signal de l'au-delà, le symbole de sa mort imminente.

Mais il ne s'agit pas forcément d'un personnage dédoublé : le roman d'Édouard, les Faux-monnayeurs en abyme, est un livre sans un plan préconçu, un livre dont le sujet sera dicté par la réalité, ou bien par le carrefour des perspectives de cette réalité ; or, c'est l'hyperconscience d'Édouard qui seule peut écrire ce livre, puisque Édouard ne saurait le créer délibérément ; puis, tout au début du roman de Gide, Bernard pénètre dans un tiroir dans la chambre de sa mère pour y trouver le secret de son origine – est-ce un exemple de l'hyperconscience suprême ou de l'hypoconscience des instincts animaux ? C'est un des thèmes essentiels du roman : premièrement, la bâtardise ou la libération de l'hérédité involontaire ; deuxièmement, la lutte des deux parties de soi-

⁹⁰ Les passages où Édouard discute avec Sophroniska en témoignent : les psychologues ne sont souvent que médecins – ils aident à guérir le corps, les symptômes visibles de la maladie, mais ils ne cherchent pas les causes. *"Sophroniska va répétant que le petit Boris est guéri ; cette cure doit corroborer sa méthode ; mais je crains qu'elle n'anticipe pas un peu. Naturellement je ne veux pas la contredire, /.../ mais il me semble que la maladie s'est simplement réfugiée dans une région plus profonde de l'être, comme pour échapper au regard inquisiteur du médecin ; et que c'est à présent l'âme même qui est atteinte."* GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 205

⁹¹ La phrase contradictoire de Boris : “ ‘Oui, je veux bien. Non, je ne veux pas.’ Les deux phrases contradictoires étaient dites d'une seule haleine. “ /Ibid., p. 172/ Bien qu'à la première vue, on puisse qualifier cette proclamation d'enfantine, André Gide ne présente pas de personnages des enfants au niveau des marionnettes dans le monde des adultes ; tous les personnages accomplissent une fonction idéologique ; cela nous permet de croire que la déchirure frappante de Boris est une manifestation de la dualité de son âme, de son caractère à la fois innocent et tenté par son hypoconscience.

même – peu importe si nous les appelons l'ange et le diable ou, avec Cyzevskij , l'hyper- et l'hypoconscience.

Tandis que Cyzevskij parle de l'anthropologie, Berdyaev ajoute le terme l'*anthropocentrisme*⁹² : l'homme n'est pas seulement un être suprême dans la nature, il est le centre de toute l'existence (en accord avec Cyzevskij , il emploie le mot *microcosme*). La question portant sur l'homme est la question qui porte sur Dieu, qui, lui aussi, était un homme (Dieu-homme). Nous pouvons certainement consentir à la pensée de la centralisation des romans dostoïevskiens autour de l'homme : les intrigues sont nombreuses ; il est impossible de suivre une ligne du livre et croire qu'ainsi on arrive au dénouement du récit. De cette difficulté provient une faute fréquente – on renonce à chercher la liaison principale des œuvres dostoïevskiennes, on finit par croire que trouver cette correspondance est impossible parce qu'elle n'existe pas. Et pourtant, les points communs (la comparaison à laquelle on recourt si souvent) dans l'œuvre de Dante et de Shakespeare, les écrivains "anthropocentriques" de leur époque, le prouvent facilement.

Essayons de regarder les *Faux-monnayeurs* sous cette optique : nous avons déjà mentionné la quantité des intrigues dans le roman ; de même une action vive qui anime l'histoire – le récit n'est jamais statique, la plupart de pensées est révélée dans les dialogues : le lecteur a l'impression d'assister à la gestation de chaque pensée qui occupe la tête des héros dans l'immédiateté du processus. André Gide proclame dans le *Journal des Faux-monnayeurs* que le sujet du roman sera la tension entre les données extérieures et l'imaginaire; dans le livre, c'est le personnage du romancier qui exprime la conception du roman où le sujet serait "la lutte entre les faits proposés par la réalité, et la réalité idéale". La donnée extérieure, c'est la réalité (le fait prouvé, la vérité) et l'imaginatif, c'est précisément le point de vue subjectif de chaque être humain. Or, la réflexion de la réalité unique est un thème pour l'étude de l'âme humaine : comment l'extérieur se reflète dans l'intérieur. L'homme n'étant pas un

⁹² BERĎAJEV, N. A. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000

objet, c'est lui le centre de l'observation ; on ne peut accéder à une perspective différente qu'à travers lui.

F. Kautman constate que la vérité est un terme mythifié ; le mensonge n'est plus une notion indépendante, mais une négation de la vérité. Dans les œuvres de Dostoïevski et d'André Gide, la vérité est le but, l'objet du désir, de l'observation, et surtout de la discussion : or, c'est dans le dialogue que la vérité, composée des points de vue différents, peut être retrouvée. La polarité de la vérité et de l'imaginaire produit l'action : la vérité est insaisissable, infinie, variée, et donc indépendante et libre. Les héros cherchent la vérité dans la liberté absolue. Les conventions, les obligations les enchaînent ; ils sont forcés à mettre un masque. *"Dostojevský však vidí protiklad božského a ďábelského principu, bouřlivá srážka světla a tmy se odehrává přímo v samotné hlubině bytí. Bůh a ďábel spolu bojují v hloubi lidského ducha. Zlo má hloubku a je duchovní povahy. Bitevní pole, na němž se utkávají Bůh a ďábel, se nachází velmi hluboko v lidské přirozenosti."*⁹³

R. Bastide croit que la liberté de parole de l'auteur dans les *Faux-monnayeurs* est obtenue par la "mise en abyme" (ce que Bastide appelle le "contre-roman"), et donc le mot de l'auteur est représenté par le personnage du romancier dans le livre, Édouard. Comment Gide pourrait profiter de ce héros pour exprimer ses propres pensées?

*"Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu'il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible."*⁹⁴

Si Édouard est le porte-parole du romancier, il n'aura pas de droit de s'exprimer en accord avec son caractère; il ne serait qu'une marionnette dans les mains de l'auteur.⁹⁵

⁹³ "Dostoïevski voit l'antinomie du principe divin et du principe diabolique, le conflit mouvementé de la lumière et de l'obscurité se déroule dans le tréfond même de l'âme humaine. Dieu et le diable luttent dans l'abîme de l'esprit humain. Le champ de bataille, où Dieu lutte avec le diable, est très profond dans la nature humaine. " / La traduction de T.K./ BERĎAJEV, N. A. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000. p. 38

⁹⁴ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 67

⁹⁵ Nous ne voulons pas refuser chaque ressemblance dans les jugements de Gide et d'Édouard - André Gide a effectivement attribué à Édouard quelques de ses opinions sur la littérature, mais nous sommes loin d'accepter l'identification de ces deux personnes - une nouvelle conception de la littérature, proclamée par Édouard, n'a rien à faire avec le caractère du héros ; ces actes ne sont pas fondés sur ses

La mise en abyme sert à l'auteur pour présenter sa conception du roman, d'autant plus qu'il serait compliqué, voire impossible de faire un roman strictement pur sans finir rédiger une étude théorique au lieu d'une œuvre d'art. La mise en abyme est appliquée aussi à un autre personnage – le narrateur, qui avoue de rédiger un livre, il parle même d'un carnet avec des notes à propos de ses personnages.⁹⁶

Regardons Édouard le romancier du plus près. Bakhtine déclare que le principe de structuration, la catégorie principale chez Dostoïevski n'est pas le développement, mais l'existence simultanée. Les phases singulières de l'acte de la pensée n'obéissent pas au principe de la linéarité, elles sont perçues toutes à la fois, dans un axe à travers l'âme. Édouard dit à propos de cette sélection: "*Une tranche de vie, disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi : je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance.*"⁹⁷

Dans les notes du *Journal des faux-monnayeurs*, Gide projette que le roman sera l'œuvre d'Édouard ; par contre dans le livre, il y a des événements qui échappent à sa compréhension ou à sa conscience : le suicide de Boris, la fausse pièce (ce sera Bernard qui la découvre), la folie de Vincent, l'assassinat de Lady Griffith...

Édouard n'est même pas le narrateur du roman : il présente ses observations à travers son carnet, et le narrateur critique plusieurs fois ses actions – surtout son orgueil. Il participe (plutôt passivement) à l'élaboration de l'histoire, il la commente, il peut la diriger ; mais il ne se penche pas lui-même, il n'est pas touché par la direction de l'histoire. Nous ne connaissons presque rien de son passé ; sa vie est sans bouleversement, sans péripétie (même le suicide d'Olivier n'a pas d'impact sur son existence, cet événement ne change pas ses intentions). Édouard reste imperturbable et

discours théoriques. L'aveu d'Édouard qu' "il n'a jamais pu rien inventer" ne favorise pas non plus la théorie du porte-parole de l'auteur. Nous verrons de différentes faces (ou de différentes consciences) d'Édouard ; réduire ce héros à une copie de l'auteur est une erreur.

⁹⁶ Les notes qu'il nous fait lire ne correspondent pas aux gloses du *Journal* d'André Gide.

⁹⁷ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 184

froid comme une statue, différent des autres personnages. F. Kautman juge que la polyphonie de certains personnages dostoïevskiens paralyse leur activité : ils ont plus de choix qu'ils ne sont capables de maîtriser. Cela peut être le cas d'Édouard ; il a tant d'idées, tant de faces et affronte tant de virtualités... Laura Douviers, son amie qui le connaît bien davantage que les autres, dit à son propos : *"Je ne sais pas ce que je pense de lui. Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite. /.../ Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est le Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime."*⁹⁸

Édouard a un rôle particulier par rapport aux autres personnages, certes ; il est observateur, mais l'auteur s'est donné la peine de le faire faillible, son jugement a la même importance que celui des autres héros – et donc il contribue à la construction de la perspective comme tout le monde.

Un seul homme (ou une seule voix, selon la conception de Bakhtine) n'a pas le droit de juger l'autre : or, un jugement, c'est une action définie, un acte qui nous présente l'idée achevée, dépourvue des autres possibilités – et par conséquence, l'idée devient monologique. Seule la pluralité des perspectives peut garantir l'idée polyphonique, composée, à la manière musicale, de plusieurs points de vue. Avoir son opinion passe encore, sa défense modérée désigne une possibilité ; l'intolérance du jugement signifie le mépris d'autrui, le manque du respect pour sa voix aussi que pour la voix d'autres intéressés. Ainsi, dans les *Frère Karamazov*, Aliocha prévoit le comportement du capitaine (le père d'Ilioucha) – il est persuadé que le capitaine accepte l'argent offert en récompense de l'humiliation vécue, tandis que Lise, sa fiancée qu'il admire pour son amour et son empathie, s'y oppose : *"- Lise, si au lieu de piétiner cet argent il l'avait accepté, il est presque sûr qu'arrivé chez lui, une heure après, il eût pleuré d'humiliation. Et demain, il serait venu me le jeter à la face, il l'eût foulé aux pieds, peut-être, comme tantôt. Maintenant au contraire il est parti en triomphe, bien qu'il sache qu'il se perd". Donc rien n'est plus facile, à présent, que de le contraindre à accepter ces deux cents roubles et pas plus tard que demain, car il a satisfait à l'honneur, en piétinant l'argent. /.../ Il y songera encore davantage cette nuit, il en*

⁹⁸ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 198

*rêvera ; demain matin peut-être, il sera prêt à accourir vers moi et à s'excuser. C'est alors que je me présenterai : 'Vous êtes fier, vous l'avez montré ; eh bien, acceptez maintenant, pardonnez-nous.' Alors il acceptera. /.../ - Dites-moi, Alexéï Fiodorovitch, n'y a-t-il pas dans toute notre discussion... du dédain pour ce malheureux... car nous disséquons son âme avec une certaine hauteur, il me semble ?"*⁹⁹

Juger un être humain, annoncer avec assurance ce qu'il fera, cela permet de l'humilier, et aussi cela montre notre orgueil – notre aspiration à la supériorité. A l'intervalle de plusieurs pages ci-après, Aliocha proclame qu'il voudrait aider les hommes, mais il ne se sent pas encore prêt, tandis que Lise est peut-être moins instruite, mais son cœur la guide mieux que la connaissance parfaite de l'Évangile. En refusant de juger l'autrui, elle prouve l'empathie, la croyance que l'on est tous égaux devant la face de Dieu.

Comparons la discussion de Lise et d'Aliocha avec le dialogue entre Édouard et Armand Vedel dans les *Faux-monnayeurs* : Armand parle de ses deux sœurs, Laura et Rachel. Il sent l'amertume envers Laura qui bénéficie de plus de privilèges que le reste des enfants. "- Sa modestie /de Rachel / m'exaspère. C'est une des plus sinistres plaisanteries de ce bas monde : chaque fois que quelqu'un se sacrifie pour les autres, on peut être certain qu'il vaut mieux qu'eux... Tout ce qu'elle a fait pour Laura ! Celle-ci l'a bien récompensée, la garce !... - Armand, m'écriai-je indigné, vous n'avez pas le droit de juger votre sœur.

*Mais il reprit d'une voix saccadée et sifflante: - C'est au contraire parce que je ne suis pas meilleur qu'elle, que je la juge. Je m'y connais. Rachel, elle, ne nous juge pas. Elle ne juge jamais personne..."*¹⁰⁰

Le sacrifice dont Armand parle est une vraie l'humilité, l'amour chrétien pur. La personne qui se sacrifie pour les autres de cette façon fait un *acte gratuit* : elle peut agir par amour, par abnégation ou par foi, mais jamais par orgueil ; elle ne présume pas ce qui sera le meilleur pour l'autre – cela supposerait qu'elle connaît mieux que l'autre ce qui le rend heureux, quel moyens sont acceptables. On peut offrir un

⁹⁹ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952. p. 307

¹⁰⁰ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 238

sacrifice, mais pas pour un autre but que pour le sacrifice même. Si Rachel offrait de l'argent à sa sœur pour grossir son dot, elle n'attendrait pas d'être récompensée (en dépit des mots d'Armand) ni d'en tirer du profit. Son motif n'est pas important : l'essentiel, c'est qu'elle n'y trouve aucun intérêt - puisque l'on ne peut affirmer qu'elle ait agi au plus grand profit de ses prochains. Masquer des dettes de son frère Alexandre ne sert à rien ; il en fera de nouvelles : mais c'est son choix. Laura s'est mariée, mais elle trompe son mari et elle devient enceinte de Vincent Molinier. Les bienfaits de Rachel se soldent du mal, mais elle ne peut agir autrement sans commencer à diriger les vies des hommes – la tâche qui est réservée à l'Être supérieur, à Dieu.

R. Bastide proclame que l'acte gratuit est le thème philosophique des *Faux-monnayeurs* ; et que le centre du roman, c'est la définition gidienne de l'acte gratuit.

C'est un acte libre, immotivé, désintéressé; un acte qui distingue l'homme des animaux – un produit de la volonté libre, l'acte autochtone, né de soi et fait pour soi – et par conséquent sans maître. Par son caractère, il incarne l'acte de l'esprit libre qui s'oppose au devoir.

*„L'acte gratuit n'importe pas en lui-même, par son caractère de gratuité, mais en tant que commencement absolu – donc comme être-en-dehors-de-l'histoire – mais le commencement de quelque chose, par conséquent 'le spectacle' qu'il offre à l'esprit, c'est-à-dire par l'occasion qu'il donne à l'esprit de suivre par l'observation toutes les conséquences qui s'en dégageront, tous les effets qui se dérouleront dans le temps à partir de lui.“*¹⁰¹ Cet acte est accompli avec toute la personnalité, il est un appel aux puissances intérieures, au moi profond; il contredit souvent la logique – car la liberté n'est pas l'œuvre de la réflexion. Bastide présume que les actes de la raison n'occupent qu'une partie de la personnalité humaine, tandis que les actes gratuits la présentent dans sa totalité, dans sa profondeur intime. Mais si ceux-ci sont le produit de notre subconscient (et donc d'une seule partie du psychisme), comment pourrait-on parler de la totalité? Rappelons-nous l'hypoconscience et l'hyperconscience de Cyzevskij ; ce sont deux instances inconscientes de la personnalité humaine, qui aident

¹⁰¹ BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*. Paris : Presses universitaires de France, 1972. p. 77

la raison en lui procurant les impressions qu'elle n'est pas capable d'obtenir par la réflexion logique. Or, parmi les phénomènes issus du subconscient, on peut inclure aussi les obsessions ou phobies (saisies purement en tant que états d'âme sans avoir l'intention de l'analyse psychologique), qui ne rendent pas libre, mais au contraire qui obligent à la réalisation d'une idée fixe, c'est-à-dire compulsive. Être poussé aux actes compulsifs qui nous protègent contre l'angoisse est l'exact contraire de la liberté – on est dominé et sous l'emprise de son symptôme.

Gide dit à propos de l'intelligence des personnages dostoïevskiens: *"La volonté de ses héros, tout ce qu'ils ont en eux d'intelligence et de volonté, semble les précipiter vers l'enfer; et si je cherche quel rôle joue l'intelligence dans les roman de Dostoïevski, je m'aperçois que c'est toujours un rôle démonique. /.../ Et je ne veux point dire seulement que la volonté et l'intelligence des personnages de Dostoïevski n'exercent que pour le mal; mais que, lors même qu'elles s'efforcent vers le bien, la vertu qu'elles atteignent est une vertu orgueilleuse et qui mène à la perdition."*¹⁰²

Le mot clé apparaît dans la dernière phrase: l'intelligence (ou la raison) n'est pas un obstacle pour la vertu, mais elle finit souvent dans l'orgueil. Est-il nécessaire de renoncer à l'intelligence pour faire du bien? Accepter cette explication serait une méprise fatale. La tentation de l'orgueil peut être vaincue par l'acceptation de l'Évangile du Christ ; en s'abaissant, en s'humiliant volontairement, on sera élevé – élevé aux cieux, mais surtout au même niveau que son prochain. Prenons l'exemple des *Frères Karamazov* à propos desquels le philosophe S. I. Hessen proclame que le sujet métaphysique du roman est la tragédie du bien.¹⁰³ L'intellectuel dans ce roman, c'est Ivan Karamazov, celui qui doute de l'existence de Dieu, à la suite de quoi il construit une théorie de l'homme en tant qu'Être suprême – résumé par l'idée que pour cet homme "tout est permis".

Hessen voit en Ivan, menant une vie rationnelle, *"une critique des types fondamentaux de la justification rationnelle du bien. L'optimisme intellectuel d'un Leibnitz, qui nie*

¹⁰² GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981. p. 106

¹⁰³ HESSEN, Sergej Iosifovič. *La lutte entre l'utopie et l'autonomie du bien dans la philosophie de Dostoïevski et de Vl. Solovjev*. In: *Le Monde Slave*. Février; avril; juillet; août 1930. Paris: Libraire félix alcan.

la réalité du mal, qui ne voit dans le mal qu'une illusion de notre ignorance, est rejeté par Ivan au nom de la valeur absolue de la personnalité humaine. Il invoque... 'les larmes de l'enfant martyrisé'. Le monde tel que le conçoit la raison ne peut être justifié – seul le monde objet de la volonté, qui le transforme et rejette sa réalité donnée, peut trouver une justification."¹⁰⁴ L'intelligence y permet donc de refuser Dieu; car un Être suprême qui permet la souffrance des innocents et qui fonde le paradis sur l'absolution de cette douleur n'est pas acceptable – ni pour le novice qu'est Aliocha. Celui-ci représente l'amour agissant, opposé à l'intelligence d'Ivan. Et comme l'amour du Christ vainc la rationalité humaine, Aliocha devrait vaincre l'esprit rationnel de son frère.¹⁰⁵ Mais Aliocha trompe ces espérances: au lieu d'exécuter la forme supérieure du bien (qui est l'amour agissant), il se laisse dominer par le désespoir – non le désespoir rationnel, mais la perte de la foi. L'absence de foi en la vie éternelle et par conséquent aussi de foi en celui qui a créé cette vie (quand il doutait de la sainteté de son staretz), lui fait oublier ses devoirs. Le désespoir tue le bien dans l'âme puisqu'il l'empêche d'agir. Hessen affirme que c'est par son désespoir qu'Aliocha a collaboré – sur le plan métaphysique - au meurtre de son père; il est possible d'appliquer également cette conception au discours avec Ivan.

Nous pouvons trouver un parallèle dans les *Faux-monnayeurs*. La tentative du suicide de La Pérouse munit des écoliers d'un pistolet à l'aide duquel son petit-fils Boris se tue. C'est le subconscient de La Pérouse qui nous parle de ce désespoir, le manque de foi: "Avez-vous remarqué que, dans ce monde, Dieu se tait toujours? Il n'y a que le diable qui parle. Ou du moins, /.../ ce n'est jamais que le diable que nous parvenons à entendre. Nous n'avons pas d'oreilles pour écouter la voix de Dieu. /.../ J'ai souvent pensé que la parole de Dieu, c'était la création tout entière. Mais le diable s'en est emparé. Son bruit couvre à présent la voix de Dieu."¹⁰⁶ La dualité de ce personnage nous montre l'âme déchirée entre le bien (l'amour agissant) et la tentation du mal,

¹⁰⁴ HESSEN, Sergej Iosifovič. La lutte entre l'utopie et l'autonomie du bien dans la philosophie de Dostoïevski et de Vl. Solovjev. In: *Le Monde Slave*. Février; avril; juillet; août 1930. Paris: Librairie félix alcan. p. 16

¹⁰⁵ Il ne faut pas oublier que les *Frères Karamazov* devraient paraître en trois volumes ; aussi la maturité du héros principal n'est-elle pas parvenue à son apogée.

¹⁰⁶ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 377

incarnée par le diable. Et il continue: "*Nous nous efforçons de croire que tout ce qu'il y a de mauvais sur la terre vient du diable; mais c'est parce qu'autrement nous ne trouverions pas en nous la force de pardonner à Dieu. /.../ Et savez-vous ce qu'il a fait de plus horrible?... C'est de sacrifier son propre fils pour nous sauver. Son fils! son fils!... La cruauté, voilà le premier des attributs de Dieu.*" La perte de foi mène au nihilisme, à la négation du bien ainsi qu'à la négation du choix libre.

André Gide conçoit le suicide de Kirilov dans les *Possédés* de Dostoïevski comme un acte absolument gratuit à cause du désintéressement total de cette action. Kirilov veut se tuer pour prouver la liberté absolue de l'homme: si quelqu'un (serait-ce un seul homme) cesse de se soumettre à l'angoisse de la mort, on rejettera tout ce qui nous enchaîne et on deviendra le seul maître de sa vie – on devient Dieu. Dans le roman, Kirilov est enfin poussé par Versilov à se suicider ; la mort de Kirilov est donc vaine, car elle est la preuve non pas de sa liberté, mais de son courage devant Versilov. Dans son étude sur l'acte gratuit, Bastide parle de la révélation du moi véritable, le sacrifice de l'individu à la collectivité (dans ce cas cet individu n'est pas l'autrui, mais la personne qui agit); mais il refuse de reconnaître en cet exemple un acte gratuit, notant que ce dernier est chez Gide lié à la tension héroïque. Nous avons mentionné que Kirilov y était poussé, c'est bien vrai. Pourtant, nous croyons que Gide parle de l'idée de Kirilov, pas de sa réalisation. Le concept du désintéressement de cet acte est bien expliqué.¹⁰⁷

Bastide est convaincu que l'acte gratuit gidien est plus indépendant de la conscience de son maître : c'est plus un acte inconscient qu'un acte libre ; c'est un acte léger et naïf comme un jeu d'enfant – et pour retrouver l'intuition enfantine, il faut se débarrasser du sens de propriétaire. Bastide fait signifier que la dénonciation de la propriété est le centre de la morale de Gide. Nous pouvons trouver plusieurs situations dans le roman qui correspondent à cette théorie : le départ de Bernard de la maison paternelle sans tous ses biens ; le dandysme du comte de Passavant qui détruit Olivier ;

¹⁰⁷ R. Bastide refuse de voir chez Gide l'atmosphère du roman russe; sa classification des personnages dostoïevskiens (l'âme à trois plans: celui de l'intelligence, celui des passions, et le moi profond et mystérieux) est simplifiée et nie le principe polyphonique où l'homme évolue grâce à la dualité de voix. Par contre, S.I. Hessen évalue le suicide de Kirilov de la même façon que Gide; il rappelle que Kirilov est d'après les propres mots de Dostoïevski "l'incarnation de la liberté arbitraire".

le milieu hypocrite de la bourgeoisie parisienne qui génère la fausseté; l'argent que Vincent a perdu dans le jeu... Pourtant, nous sommes loin d'assigner une telle importance à la propriété, ou mieux, nous croyons que toutes ces situations peuvent interprétées autrement. L'argent dans les *Faux-monnayeurs* présente le symbole de la dualité entre la vérité et le mensonge. La propriété n'est pas l'objet à critiquer, c'est une métaphore, un moyen pour exprimer l'insouciance de Bernard ou le démon de Vincent.

G. Painter rappelle qu'on peut trouver chez les deux romanciers la conception du crime en tant qu'acte gratuit, et le renoncement comme la plus haute expression de l'individualité et de la liberté. Dans les *Faux-monnayeurs*, le thème du crime en tant qu'acte gratuit est moins apparent (l'acte gratuit gidien typique est le meurtre commis par Lafcadio dans les *Caves du Vatican*) ; quoique nous puissions découvrir d'autres parallèles, nous ne considérons pas ce critère comme unique.

V. Černý déclare que les héros agissent *gratuitement* pour prouver leur indépendance par rapport au monde, aux hommes ainsi qu'aux circonstances – leur autonomie morale. De cette perspective, la vertu morale et le sacrifice de Rachel présente le même acte gratuit que l'anarchie de Strouvilhou ou le vol de la valise par Bernard.

Le péché naît, d'après J. L. Hromádka, au niveau mental (intellectuel) – c'est une décision de l'esprit suivi par l'action - ce n'est pas un acte de l'affection, de l'instinct, du sentiment ou du corps : c'est une décision entre le dualisme du bien et du mal ou, pour les chrétiens, entre Dieu et le diable. Si le suicide de Boris est un méfait de La Pérouse, qui a péché contre Dieu par son désespoir, le meurtre commis par les garçons de la classe – car Boris appuie sur la détente en croyant que le pistolet est chargé à blanc – est un acte gratuit, immotivé, désintéressé, préparé par les chefs des garçons de la curiosité.

Mais Gide ne méprise pas ceux qui agissent gratuitement, quoique cela produise le mal. Le bien et le mal existent dans l'homme, Dieu et le diable luttent dans son intérieur. Le vrai penseur, c'est celui qui passe par la connaissance du mal pour aller à celle de Dieu – or, il a touché les profondeurs ténébreuses, vaincu ses démons et est monté vers le haut : il s'est décidé librement. Bastide parle du déterminisme calviniste – l'homme est mis entre deux options, celle du péché et celle de la grâce ; la liberté est

placée entre eux. Cela rejoint le thème de la bâtardise : la détermination du présent par le passé, l'ignorance de l'origine garantissant la liberté ; rien n'est plus dicté, tout est à découvrir, à inventer. Le désir de se libérer ou d'échapper à soi-même provoque la négation, la dépersonnalisation, mais aussi la surprise, le nouvel appel, la possibilité, résumés ainsi par les mots sur Bernard : *"Il n'a plus rien ; tout est à lui."*¹⁰⁸ Plus l'on est formé par l'éducation, moins on est capable d'agir gratuitement.

Le roman commence par le dialogue intérieur de Bernard, sans qu'on sache qui est ce héros, où il se trouve, quel est le motif de son action qu'on a interrompue. Bernard est en train de vérifier les soupçons de la légitimité: effectivement, en trouvant les lettres d'amour de sa mère, il constate d'être né bâtard. Il semble qu'il est prêt à affronter cette possibilité; sans hésiter, il écrit une lettre d'adieu assez dure pour celui qui prétend être son père et il part. Sa première sensation est plutôt choquante: il se sent libre, dépourvu de tous les enchaînements familiaux, du poids de l'hérédité. *"Sied-il d'interroger ma mère?... Faisons crédit à son bon goût. Libre à moi d'imaginer que c'est un prince. /.../ Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui rassembler. Toute recherche oblige."*¹⁰⁹ Ni lui, ni son ami Olivier ne parlent jamais de la famille protectrice, du soutien, de l'encouragement: Gide décrit une famille racornie avec ses obligations, ses contraintes, sa feintise, sa fausseté. A l'interprétation classique de la famille en tant que cellule sociale, il répond dans le roman avec une épigraphe du régime cellulaire. Néanmoins, Bernard décide enfin de rentrer auprès de son père – grâce à l'amour qu'il se rend compte d'éprouver pour lui. Laura rentre chez Douviers de par sa faiblesse, Olivier déménage chez son oncle. La famille traditionnelle ne peut plus offrir la sécurité et le soutien ; il faut la replacer par un lien humain authentique et libre : l'amour.

Revenons maintenant à la conception polyphonique des romans. Nous avons déjà accentué la dualité de la conscience ; passons à une interprétation plus profonde des voix intérieures. *"Quoi que je dise ou fasse, toujours une partie de moi reste en*

¹⁰⁸ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 62

¹⁰⁹ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 13

arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère? J'en viens à ne même plus comprendre ce que veut dire ce mot", dit Armand à Olivier.¹¹⁰ Julia Kristeva affirme que notre deuxième voix, incarnée ou pas, se dispute avec la première. La voix sert d'un miroir, d'une réflexion du subconscient, d'une perspective différente de la nôtre. La dualité peut aller si loin que les personnages doutent de leur intégrité ou de leur santé mentale. La voix peut interroger, provoquer, braver, se moquer des héros, faire la parodie des intentions de la conscience et les détourner vers un autre but. La voix d'Armand est masquée dans son âme, et il est le seul à pouvoir l'entendre. De même, Bernard a sa voix subconsciente, son démon (il est mentionné déjà dans le premier paragraphe du livre) qui le tente ; mais il existe dans le fort intérieur du héros. Le diable de Vincent est plus raffiné, il nie lui-même son existence – pourtant Vincent croit qu'il appartient d'autant plus à Satan, qu'il ne parvient pas à croire à sa réalité. *"Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas."*¹¹¹ Il a peur de gagner, car il se sent le plus perdu quand il réussit : il craint une ruse du Malin, et tout ce qu'il gagne, il devra le payer cher. Il voudrait faire du bien, mais tout ce qu'il fait tourne au mal. Il veut avertir son frère Olivier et il le jette à Passavant ; il veut grossir l'argent pour Laura, sa maîtresse enceinte, et il le perd dans le jeu. Gide prépare les étapes de son raisonnement : un motif noble (Vincent donnera à Laura l'argent consacré à ses études) ; la somme reconnue insuffisante (il essaie de la grossir) ; un besoin de se sentir au-dessus de l'adversité (la perte en jeu est une condition fatale, non intentionnelle) ; et puis *"le renoncement au 'bon motif'".* *Théorie de l'action gratuite et immotivée. La joie immédiate.*¹¹² Le Diable devient l'assurance de la réussite : il réussira tout, il ne peut rien faire ; mais en gagnant le monde, il perd son âme. Vincent finit par croire à l'existence de Satan comme à la sienne, il se laisse pénétrer par l'esprit diabolique, et après l'assassinat de Lady Griffith, il commence à croire être lui-même le diable.

¹¹⁰ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 357

¹¹¹ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 37

¹¹² *Ibid.*, p. 25

Le diable est aussi la deuxième voix d'Ivan Karamazov. C'est un alter ego incarné : Dostoïevski n'utilise pas trop la description, mais cette hallucination est décrite en détail (l'âge, le vêtement, la position sociale) – tout évoque la matérialisation réelle du spectre. Le diable le persuade qu'il est une hallucination, qu'il n'existe pas indépendamment de la pensée d'Ivan, qu'il est sa fantaisie, son alter ego malicieux. Ivan s'enfièvre, il menace le fantôme des coups de pieds et des châtiments physiques : il ne sait plus s'il parle à un produit de sa pensée ou à un diable réellement présent. Il se méfie d'une ruse: si le diable dit lui-même n'être qu'une fantaisie, c'est pour affaiblir sa vigilance. André Gide note dans le *Traité de la non existence du diable* (une partie du *Journal des Faux-monnayeurs*) : "*La plus belle ruse du diable peut bien être de chuchoter 'je n'existe pas', c'est une adresse à peine moindre de sa part que se tapir au cœur même de l'enfance.*" Et encore : "*Plus on le nie, plus on lui donne de réalité. Le diable s'affirme dans notre négation.*"¹¹³ Le diable gidien circule incognito à travers tout le roman ; c'est une voix immatérielle du subconscient qui tente les personnages, qui se moque d'eux, qui les provoque à faire des imprudences, des méfaits – mais elle ne provoque pas une discussion intellectuelle qui touche les points d'appui de la croyance de l'homme (que ce soit l'existence de Dieu ou une autre certitude nécessaire pour que l'homme puisse comprendre la vie et la mort).

"*Satanas sum et nihil humani a me alienum puto*",¹¹⁴ proclame le diable. Il affirme devenir superstitieux – son rêve, c'est de s'incarner dans "quelque marchande obèse" et de partager toutes ses croyances, d'aller à l'église et y faire brûler un cierge : il parodie l'intellectualité d'Ivan, ses questions sur la liberté, la responsabilité, l'harmonie universelle.

Contrairement à Méphistophélès de Faust, qui déclare vouloir le mal et qui affirme ne faire que le bien, le diable d'Ivan proclame aimer la vérité (peut-être comme le seul au monde) et vouloir sincèrement le bien : le diable se présente comme une victime, comme celui qui souhaite profondément le bien – qu'il connaît mieux que quiconque, car il était présent dans tout les moments où le bien a triomphé - mais qui comprend la

¹¹³ GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008. p. 34

¹¹⁴ "*Je suis Satan, et rien de ce qui touche un homme ne m'est étranger.*"

nécessité du mal, de la souffrance pour la vie, et pour cette raison, c'est lui qui doit se sacrifier (prendre le rôle du malin, faire le mal contre son gré). "*– Par une sorte de décret inexplicable, j'ai pour mission de 'nier' ; pourtant je suis foncièrement bon et inapte à la négation. /.../ Il faut que tu vives, me réplique-t-on, car sans toi rien n'existerait. Si tout était raisonnable sur la terre, il ne s'y passerait rien.*" /.../ *La souffrance, c'est la vie. Sans la souffrance, quel plaisir offrirait-elle ?*

– Toi non plus, tu ne crois pas en Dieu, dit Ivan avec un sourire haineux."¹¹⁵

L'existence du mal est nécessaire dans le monde ; le mal présente le revers du bien, l'autre polarité sans laquelle il serait impossible de formuler les catégories élémentaires. Le mal est inclus en Dieu créateur aussi que le bien, et la liberté qu'il a donnée à l'homme nécessite le choix entre les deux catégories.

Si le diable du rêve d'Ivan est un être irréel (quoique incarné), nous rencontrons une autre voix diabolique de ce dernier – son demi-frère Smerdiakov. C'est lui qui avertit Ivan dans un dialogue après la mort violente de son père de sa culpabilité morale dans ce meurtre.

Ivan ne connaît pas encore son attitude envers l'existence son père – il ne l'aime pas, il le méprise, mais ses voix sont en conflit ; et Smerdiakov (comme un diable) ne choisit qu'une seule : le souhait inavoué de la mort du vieux Karamazov. Il l'ajoute à la philosophie d'Ivan ("sans la croyance à l'immortalité, tout sera permis à l'homme") en faisant la conclusion fautive. Il tue Fiodor Karamazov non pour son argent, non par vengeance ou un motif pareil : il tue cet homme pour satisfaire le désir d'Ivan. Après le meurtre, dans un dialogue avec Aliocha, nous commençons à pressentir qu'il y a plus qu'un assassin. Ivan a voulu que la mort du père s'accomplît *contre* sa volonté : le parasite de son père cesserait d'exister, mais il ne serait pas coupable (même pas dans le sens métaphysique). Or, il est responsable de sa pensée inachevée ; Smerdiakov est devenu l'instrument de sa volonté avant qu'il puisse s'en rendre compte.

Le starets Zosime, le Supérieur d'Aliocha, ne simplifie pas la conception d'Ivan sur l'immortalité. Seulement il ne le tient pas pour un athée. "*Est-il possible que vous*

¹¹⁵ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952. p. 799

envisagiez ainsi les conséquences de la disparition de la croyance à l'immortalité de l'âme ? – Oui, je crois qu'il n'y a pas de vertu sans immortalité. – Vous êtes heureux si vous croyez ainsi ; ou peut-être fort malheureux ! – Pourquoi malheureux ? objecta Ivan Fiodorovitch en souriant. – Parce que, selon toute apparence, vous ne croyez vous-même ni à l'immortalité de l'âme /.../ cette question n'est pas encore résolue en vous, c'est ce qui cause votre tourment /.../ si elle ne peut être résolue dans le sens positif, elle ne le sera jamais dans le sens négatif.¹¹⁶ Si Ivan aborde la théorie qui nie le paradis et l'harmonie universelle, il en souffre lui-même. Le péché originel est une preuve de la volonté libre ou de la faiblesse humaine ? Il veut résoudre la question de savoir si Dieu a créé l'homme ou l'homme Dieu par peur d'être libre, indépendant, de devenir lui-même Dieu (le surhomme). Ivan ne peut accepter une morale qui permet la souffrance des innocents et qui pardonne leur bourreaux.

“Si tous doivent souffrir afin de concourir par leur souffrance à l'harmonie éternelle, quel est le rôle des enfants? /.../ Je comprends bien la solidarité du péché et du châtement, mais elle ne peut s'appliquer aux petits innocents, et si vraiment ils sont solidaires des méfaits de leurs pères, c'est une vérité qui n'est pas de ce monde et que je ne comprends pas. /.../ Sans doute, tout sera expliqué. Le malheur, c'est que je ne puis admettre une solution de ce genre. Et je prends mes mesures à cet égard, tandis que je suis encore sur la terre. /.../ Que vaut cette harmonie qui comporte un enfer? Je veux le pardon, le baiser universel, la suppression de la souffrance. Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix. (Ivan proclame qu'on n'a pas le droit de pardonner aux meurtriers des innocents.) Si le droit de pardonner n'existe pas, que devient l'harmonie? C'est par amour pour l'humanité que je ne veux pas de cette harmonie. /.../ Je ne refuse pas d'admettre Dieu, mais très respectueusement je lui rends mon billet.”¹¹⁷

Il invite son frère Aliocha à imaginer que *“les destinées de l'humanité sont entre tes mains, et que pour rendre définitivement les gens heureux, pour leur procurer enfin la*

¹¹⁶ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952. p. 118

¹¹⁷ Ibid., p. 343

*paix et le repos, il soit indispensable de mettre à la torture ne fût-ce qu'un seul être humain, /.../ et de fonder sur ses larmes le bonheur futur. Consentirais-tu, dans ses conditions, à édifier un pareil bonheur?*¹¹⁸ La souffrance existe sur la terre où les hommes vivent après avoir été chassés du paradis. Être autorisé à entrer au paradis nécessite se résigner au jugement, qui est le privilège de Dieu, et pardonner à d'autrui. Dostoïevski approuve la sanction législative seulement pour décharger la conscience des criminels et soulager leurs remords – en supposant qu'ils comprennent leur culpabilité. L'Église (le corps invisible du Christ) substituera l'institution de l'État quand les hommes se rendent compte de leur responsabilité. La liberté n'est pas un don, c'est un devoir. Dostoïevski croit que seul un homme libre est créé à l'image de Dieu, et que donc cet homme est responsable de l'accomplissement de sa liberté et responsable des conséquences. Le chrétien orthodoxe n'accepte aucune autorité extérieure ; son principe est la *sobornost*¹¹⁹ – la fraternité, la foi que tous les hommes sont égaux devant la face de Dieu.

Aliocha refuse l'injustice présentée par Ivan. Il propose Jésus comme l'Être qui a le droit de tout pardonner, car Lui, "sans péché", a versé son sang innocent pour tous. C'est le moment où Ivan raconte sur le Grand Inquisiteur – le récit de la capacité des hommes d'être libres. La question de la liberté reste ouverte : Le Grand Inquisiteur proclame que les hommes sont trop faibles pour surmonter la grande responsabilité de la liberté. Dieu a créé l'homme à son image et il l'a doté du fardeau de la liberté – un don assez difficile à porter. Le Grand Inquisiteur offre à l'humanité éperdue l'issue de son tourment : le petit travail quotidien et la soumission à l'autocratie de l'Église laïque : en rejetant sa liberté, les hommes obtiennent la protection de l'autorité en ce qui concerne les questions sur la morale ou le sens de l'existence. Il se sacrifie pour le bien de l'humanité, lui seul portera le fardeau de la connaissance. L'Inquisiteur attend une réponse, mais le Christ le baise sur les lèvres en silence.

¹¹⁸ DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952. p. 343

¹¹⁹ Berdyaev donne une explication différente de ce terme chez Dostoïevski et chez ses contemporains. Voir BERĐAJEV, N. A. *Ruská idea*. Praha : OIKOYMENH, 2003. p. 148.-152

Les hommes sont-ils capables de porter le poids de la responsabilité de leur vie ? Est-ce qu'on peut vaincre sa faiblesse, ou est-il mieux de se rendre à l'évidence de son impuissance, accepter son sort et prier Christ le Rédempteur ?

Au début du livre, Ivan se présente en tant qu'intellectuel presque athée. Nous apprenons d'abord sa conception de l'immortalité (et du surhomme) résumée par le Père Paisius ; ce n'est qu'au fur et à mesure que nous comprenons le déchirement du héros : le surhomme n'est pas l'œuvre de l'orgueil, il remplace Dieu par nécessité, puisque l'ordre du monde fondé sur le pardon des tyrans après la mort est inacceptable.

M. Hrbek ajoute qu'il n'y a que deux possibilités : venger la souffrance des innocents et s'opposer ainsi à l'idée du paradis absolvant, ou trouver la justification du mal dans son intérieur (devenir l'égoïste). L'apothéose de la cruauté nietzschéenne naît ici. Les intellectuels s'interrogent sur le bien, sur l'Être suprême, sur la vérité. Ce sont des "chercheurs de la vérité", avec les mots de F. Kautman, les idéologues, les théoriciens de l'idée. Leur but n'est pas de nier l'existence de Dieu, mais de trouver ce que V. Černý appelle *l'harmonie téléologique*. Ivan Karamazov souhaite (par une de ses voix, une partie de son intérieur) la mort de son père ; mais dès qu'il apprend qu'il est devenu l'amorce d'un acte réel, il révèle tout de suite sa culpabilité sans se soucier des conséquences pour lui-même. Ni l'Église, ni la société, mais sa conscience morale dicte la loi éthique de l'homme.

Il faut lutter contre sa faiblesse pour obtenir la vraie liberté – au lieu de celle déclamée dans les *Faux-monnayeurs* par les orateurs dans la salle remplie des masses, y compris le frère aîné de Bernard. Les orateurs prêchent la soumission aux jugements des supérieurs, grâce à laquelle on ne se trompera plus, et on gagne une certitude infinie. Dans ces orateurs, nous pouvons voir le parallèle avec le Grand Inquisiteur – seulement, dans ce cas là, les orateurs ne prétendent pas de suivre un Messie ; mais comme le Grand Inquisiteur, ils remplacent l'idéal du Christ par une autorité protectrice. Ils proposent à l'humanité de se soumettre à une instance plus considérable qu'elle. En renonçant à la liberté, à son propre choix, à la gestion de sa vie, ces apôtres de la nouvelle époque nous offrent la vie facile sous les ailes de leur doctrine.

Il faut combattre ses maux pour choisir librement la direction de sa vie. Le choix du Grand Inquisiteur, c'est le renoncement à la responsabilité qui produit la liberté. Bernard a accepté la conduite de son ange, il s'est laissé montrer les possibilités qu'il avait devant lui; et puis, à la manière de Jacob biblique, il a lutté avec lui : vaincre ses maux et ses tentations, c'est la pénitence et le chemin en haut. Édouard lui conseille de poursuivre un chemin choisi - pourvu que ce soit en montant.

CONCLUSION

Dans les *Faux-monnayeurs*, André Gide prouve qu'il est possible de libérer le roman de la perspective traditionnelle. Nous avons vu la composition aux intrigues variées et aux personnages nombreux, comprimés dans une "tranche" temporelle limitée.

La construction n'utilise pas une ligne narrative dominante qui nous guide en tant que fil rouge, elle prend une forme qui irradie dans toutes les directions comme une toile d'araignée.

L'art romanesque s'approche de la poésie. Julia Kristeva évoque l'idée que la problématique de la langue poétique dans cette nouvelle conception du roman n'est plus la problématique de la ligne ou de la surface, mais celle de l'espace infini. L'intérieur par rapport à l'extérieur, l'abîme de l'âme humaine est le centre de l'histoire. Le héros se délie des ficelles, il n'est plus présenté en tant que marionnette : il prend le rôle de l'auteur dans la narration, dans la caractéristique et surtout dans la représentation de l'ambiguïté de la réalité. La dualité du bien et du mal, de la vérité et du mensonge – le héros contribue par sa voix à la polyphonie finale.

"*Je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature...*", proclame Gide dans le roman.¹²⁰ L'auteur ne s'approprie pas plus de droits qu'il n'en donne à ses personnages ; il les écoute attentivement, il les laisse agir conformément à leurs caractères. Il a réussi à faire ce que Bakhtine appelle le *renversement copernicien* dans la littérature : l'auteur n'est plus le centre idéologique de l'histoire. A l'aide des voix de tous les personnages aussi bien que de la sienne, il permet au lecteur de formuler sa conclusion unique et à reconstruire ainsi l'histoire.

¹²⁰ GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Gallimard, 1952. p. 187

Pour Gide, le héros est le porteur de l'idée : en accord avec Dostoïevski, il n'exprime pas des idées abstraites. Influencé par Mallarmé et les Mardistes (quoiqu'il reproche au symbolistes de n'avoir apporté qu'une esthétique), il refuse les faits réels et les images appropriées à la cinématographie – il favorise un roman indépendant du dictat de la réalité. Le roman pur est un produit de l'art immatériel, il approche de l'idéal de la musique. Dans les *Faux-monnayeurs*, cette conception est soutenue par Édouard – le romancier qui ne réussira à transformer sa vision en livre réel. Pourtant, Gide a bouleversé la perception traditionnelle du roman. L'idée est exprimée par rapport au caractère des personnages ; elle n'est intéressante que vivante dans l'homme.

André Gide proclame d'être influencé par l'éthique dostoïevskienne. L'œuvre de Dostoïevski inclut toute la philosophie russe du 19^e siècle, affirme Berdyaev, car les doctrines fondamentales de cette époque résolvent toujours le problème de la dualité du bien et du mal. Dostoïevski a fait un grand pas dans l'approche de l'être humain : l'humanisme de Dante où l'âme humaine connaissait les sources du mal les plus simples est mort ; le mal est plus ingénieux et il essaie de prendre la forme du bien. L'homme n'est pas devenu meilleur ; en reconnaissant des nouvelles formes du mal, il voit plus et sa conscience devient plus aiguë. La vérité n'est plus proposée à l'homme en tant qu'instance stable et invariable. La recherche de la vérité et du bien devient le thème essentiel. La théodicée, la question de la justification du mal dans le monde créé par Dieu, représente l'intérêt principal pour Dostoïevski ainsi que pour Gide. Dostoïevski cherche la solution dans l'homme : la lutte entre le bien et le mal se déroule dans la profondeur de l'âme humaine. Il veut exprimer l'homme dans l'homme, le Christ dans l'intérieur de chacun d'entre nous. Son amour pour l'homme n'est pas seulement chrétien; il s'intéresse à l'être humain dans sa complexité, avec ses bonnes qualités de même que ses points faibles. Il met l'homme dans une situation la plus tourmentée de sa vie; il étudie des criminels, des coupables, des gens de la marge de la société. Pourtant, il ne s'agit pas d'une étude sociale: ces gens peuvent n'être coupables qu'à leurs yeux – or, pas tous les crimes sont soumis à la législation terrestre. La vraie justice ne peut exister qu'indépendamment des hommes faillibles: on a besoin de l'instance suprême. Gide permet à ses héros de commettre des crimes, il accepte tous leurs défauts. Le juge Profitendieu disperse le groupe des faux-

monnayeurs, mais les deux crimes essentiels - la contrefaçon et l'assassinat du petit Boris - échappe non seulement à lui, mais aussi à Édouard. En lisant le livre, nous avons appris que personne n'est capable de s'apercevoir de toutes les données de la réalité, d'autant moins d'en donner une image fidèle. Où donc demander la justice pour les pauvres et innocents? Le romancier nous donne la réponse par l'intermédiaire de Bernard: il est nécessaire de chercher sa voie, de vaincre ses démons – que ce soit avec l'aide de Dieu ou pas – et donner ainsi le sens à sa vie. Et André Gide croit à l'aptitude de l'homme de vivre sa liberté. L'anthropocentrisme de Dostoïevski a trouvé sa place dans l'œuvre du romancier français dont l'œuvre continuera à interpeller le lecteur davantage.

LA BIBLIOGRAPHIE

Note de l'auteur: La graphie de noms russes est différente en français aussi qu'en tchèque. Le texte étant en français, nous nous sommes servis d'une variante de la langue française (la forme qui figure dans le catalogue de la Bibliothèque nationale française); la transcription des noms dans la bibliographie correspond à l'édition utilisée.

Les romans comparés :

DOSTOÏEVSKI, Fédor Mihailovic. *Les Frères Karamazov*. Paris : Gallimard, 1952

GIDE, André. *Les Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, 1952

Les ouvrages méthodologiques:

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha : Československý spisovatel, 1971

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris: Le Seuil, 1972

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *K tzv. karnevalizaci v Dostojevského Běsech*. In : *Slavia* 50, 1981, č.2, p. 150-159.

GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *"Zamlčující" dialog u Dostojevského*. In : *Československá rusistika* 16, 1971, č. 2, p. 54-60.

KRISTEVA, Julia. *Le Langage, cet inconnu : une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*. Praha : SOFIS, 1999

Les études sur les auteurs:

1. Dostoïevski :

BÉM, Alfred Ljudvigovič. *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti : 1881-1931*. Praha : Nakladatelství Melantrich a.s. péčí Společnosti Dostojevského, 1931

BÉM, Alfred Ljudvigovič. *F.M. Dostojevskij ve světě*. In : *Slovanský přehled* 22, č. 4, Praha 1930

BERĎAJEV, N. A. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000

BERĎAJEV, N. A. *Ruská idea*. Praha : OIKOYMENH, 2003

ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992

DE VOGÜÉ, Eugène-Melchior. *Le roman russe*. Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1888

DOSTOÏEVSKI, Fjodor Michajlovič. *Deník spisovatelův : za rok 1880-1881*. Olomouc : Votobia, 1996

ENGELHARDT, Boris Mihailovic. *Le roman idéologique de Dostoïevski*. In : *F.M.Dostoïevski. Articles et documents*, recueil II, sous la direction d'A.S.Dolinine. Moscou-Léningrad : La Pensée, 1924

FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1925-1931*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007

GIDE, André. *Dostoïevski*, Gallimard 1981

GROSSMAN, Leonid Petrovič. *Dostojevskij*. Bratislava : Tatran, 1979

HESEN, Sergej Iosifovič. *La lutte entre l'utopie et l'autonomie du bien dans la philosophie de Dostoïevski et de Vl. Solov'ev*. In: *Le Monde Slave*. Février; avril; juillet; août 1930. Paris: Libraire félix alcan

- HENNEQUIN, Émile. *Études de critique scientifique. Écrivains français : F. Dostojevskij*. Odessa : Central'naja tipografija, 1893
- HORÁK, Jiří. *Bratři Karamazovi*. In : *Naše doba*, roč. 38, č. 5 a 6, 1930-1931. Praha : J. Laichter, 1931
- HORÁK, Jiří. *Masaryk a Dostojevskij*. Praha : Jan Laichter, 1931
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O realismu uměleckém*. Praha: Nakladatelé: Blusík a Kohout, knihkupci c. k. české univerzity, 1890
- HRBEK, Mojmir. *Smrt Boha v Nietzschevě filosofii*. Praha: Academia, 1997
- HROMÁDKA, Josef Lukl. *Dostojevskij a Masaryk*. Praha: YMCA, 1931
- KAUTMAN, František. *Boje o Dostojevského*. Praha : Svět Sovětů, 1966
- KAUTMAN, František. *Dostojevskij, věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992
- KUTEK, Robert: *Dobro a zlo a jejich aspekty v díle F. M. Dostojevského*. Diplomová práce HTF, 2005
- LANG, Alois. *Dostojevskij a pravoslavná cíkev*. In: *Akord*. Čís. 6, 1. června 1930. Praha : U Ladislava Kuncíře, 1930
- LANG, Alois. *Závěrečná syntesa Dostojevského*. In : *Akord*. Čís. 9, 1. listopadu 1930. Praha : U Ladislava Kuncíře, 1930
- MASARYK, Tomáš Garrigue. *Rusko a Evropa: studie o duchovních proudech v Rusku*. Praha : Ústav Tomáše Garrigua Masaryka, 1995-1996
- MAUDALE, Jacques. *Dostojevski*. Paris : Éditions universitaires, 1956
- Velký inkvizitor. Nad textem F. M. Dostojevského s osobnostmi ruského duchovního světa: V. S. Solovjov, V. V. Rozanov, K. N. Leont'jev, S. N. Bulgakov, N. A. Berd'ajev, S. L. Frank, N. O. Losskij*. refugium Velehrad – Roma, 2000.
- PAROLEK, Radegast. *F.M. Dostojevskij*. Praha : Orbis, 1964
- PLETENĚV, Rostislav. *Dostojevskij : sborník statí k padesátému výročí jeho smrti*. In : *Slavia*, roč. X, sešit 4. Praha : Česká grafická Unie, 1931
- ROLLAND, Jacques. *Dostojevski. La question de l'autre*. Lagrasse: Verdier, 1983
- SMIRNOV, Alexandr Ivanovič. *Dostojevský a Nietzsche : Veřejná přednáška*. Praha : Pelcl : Beaufort, 1905
- SOLOVJEV, Sergej Viktorovič. *Tři řeči na paměť Dostojevského*. In : *Naše doba*, roč. XXIX, Praha 1922

SUAREZ, André. *Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoïevski*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920

SVOBODA, Emil. *Nový Dostojevský*. In: *Naše doba*, roč. 35, sešit 9. Praha: Jan Laichter, 1928

SVATONĚ, Vladimír. *V objetí země. O povaze tvorby Fjodora Michajliviče Dostojevského*. In: *Host*, č. 3 / 2007. Brno: Host, 2007

ŠALDA, F. X. *Génius řecký a génius židovský ; Dílo Dostojevského a jeho položení evropské*. Dvě studie ze Šaldova zápisníku. Praha : Společnost F.X. Šaldy, 1992, S. 180-183, 615-621.

2. André Gide

BASTIDE, Roger. *Anatomie d'André Gide*. Paris: Presses universitaires de France, 1972

BEIGBEDER, Marc : *André Gide*. Éditions universitaires, 1954

ČERNÝ, Václav. *André Gide*. Praha : Triáda, 2002

ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992

DE BOISDEFFRE, Pierre. *Vie d'André Gide : 1869 – 1951. Essai de biographie critique*. Paris : Hachette, 1970

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard, 1951

GIDE, André : *Journal des Faux-monnayeurs*. Gallimard, 2008

Histoire de la littérature française. Sous la direction de Daniel Couty. Paris : Bordas, 2004

MARTIN, Claude. *Gide*. Paris : Seuil, 1963

PAINTER, George D. *André Gide*. Mercure de France, 1968

SHERIDAN, Alan: *André Gide. A life in the present*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1998

SOUDAY, Paul. *André Gide*. Paris: Kra, 1927

ZATLOUKAL, Antonín: *Studie o francouzském románu*. Olomouc: Votobia, 1995

2.1. Recueils de Claude Martin:

BOUVERET, Andrée. *Contribution à une analyse structurale des Faux-monnayeurs. Les problèmes de l'écriture, Roman Jakobson et la poétique gidienne*. In: *André Gide 7: Le romancier*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1984

CANCALON, Elaine D.: *De Lafcadio à Bernard. L'adaptation de l'inadapté*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

DELORME, Cécile. *Narcissisme et éducation dans l'œuvre romanesque d'André Gide*. In: *André Gide 1: Études gidiennes*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1970

GOULET, Alain. *André Gide en question. Le contemporain capital (1923 - 1925)*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

HOLDHEIM, Wolfgang. *Les Faux-monnayeurs, roman d'artiste*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

MAHIEU, Raymond : *Lecteur imaginé, imaginaire de la lecture*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

MALLET, Robert. *Gide, corps et âme*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

MARTY, Éric. *Les Faux monnayeurs : roman, mise en abyme, répétition*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

MASSON, Pierre. *Unité du moi, unité du monde: poétique du temps et de l'espace dans Si le grain ne meurt et Les Faux-monnayeurs*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

MOUTOTE, Daniel. *Le journal, matrice de l'œuvre. Essai sur la création littéraire d'André Gide*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

OLIVER, Andrew. *Origine d'un texte / texte des origines. Si le grain ne meurt et les Faux-monnayeurs : la dialectique de la créativité*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

STEEL, David. *L'Enfance saisie dans Si le grain ne meurt, Corydon et les Faux-monnayeurs*. In: *André Gide 8: Sur „Les Faux-monnayeurs“*. Actes du Colloque

international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987

WEINMANN, Heinz. *Gide ou le Paradis perdu. Essai psychanalytique sur l'imagination gidienne*. In: *André Gide 4: Méthodes de lecture*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1974

3. Les rapports entre Dostoïevski et André Gide:

Fodor, István. *Dostoïevski et André Gide*. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 49^e année, num. 510, Octobre 1971. Paris

ROBERTS-VAN OORDT, Christine H. *Gide et la fonction de la littérature d'après son Dostoïevsky*. In: *André Gide 3: fonction de la littérature*. Actes du Colloque international organisé par l'Association des Amis d'André Gide. Textes réunis par C.Martin. Paris: Lettres modernes, 1987