

Sylvie Howlett

Malraux et les métamorphoses de Dostoïevski

Sylvie Howlett, auteure d'une thèse sur Malraux et Dostoïevski, montre ce que doit à d'illustres aînés la lecture radicalement nouvelle que Malraux fait du romancier russe. Si l'auteur de La Condition humaine puise aux contributions critiques de Suarès, Faure, Chestov, et surtout de Gide, c'est pour les métamorphoser, et former l'image d'un écrivain dont la poétique et la métaphysique sont dans une proximité fraternelle avec les siennes.

Les malruiciens fervents et les savants austères aiment pointer une approche commune de la transcendance et du Mal radical chez Malraux et Dostoïevski. L'écriture haletante, les jeux de clair-obscur et la mise en scène d'interrogations métaphysiques dans un climat d'urgence renforcent l'analogie. Mais comment Malraux a-t-il lu l'œuvre de Dostoïevski ? Plus exactement, comment a-t-il dépassé la lecture « contagieuse » de l'adolescence par une seconde lecture plus informée ?

Nul doute que le jeune homme qui, selon Paulhan, avait « lu tout Dostoïevski à vingt ans », a su saisir auprès de ses aînés les intuitions les plus significatives et les savoirs les plus efficaces pour se forger une image du romancier russe rompant avec les icônes poussiéreuses héritées du XIX^e siècle. André Gide, André Suarès, Elie Faure et Léon Chestov lui ont fourni la matière d'une réflexion novatrice sur un romancier propice aux enthousiasmes et aux haines.

De ces quatre intercesseurs, Malraux saura tirer le fil conducteur vers un Dostoïevski décapé et décapant. S'il revient constamment sur la mise en scène de la rivalité du Mal avec « n'importe quel acte d'héroïsme ou d'amour » et l'interrogation éperdue d'un ciel mutique, vidé, Malraux développe également des analyses formalistes de l'écriture dostoïevskienne. Près de quarante ans avant la traduction française de l'essai du formaliste russe Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Malraux, d'emblée sensible à la genèse des romans, devine leur composition polyphonique et dialectique. Pour mieux comprendre comment Malraux fait feu de tout bois, sait prendre des leçons pour en donner et se révèle surtout apte à renouveler constamment sa lecture de Dostoïevski selon les éclairages qu'il emprunte d'abord à ses aînés, il faut brièvement rappeler les points forts des articles de ses initiateurs dont on retrouve la métamorphose dans ses articles, ses essais et même ses romans.

A l'époque où Malraux commence à hanter la *NRF*, de multiples contresens ont associé Dostoïevski aux pires feuilletonistes du XIX^e siècle, puis aux révolutionnaires sauvages de 1917. Les commentateurs se rangent en deux clans. Il y a ceux qui haïssent Dostoïevski parce que « c'est un fou, un malade, un Russe, un Barbare, une manière d'épileptique, narrant d'une verve grossière des histoires de sang et de folie dont la meilleure excuse est qu'elles furent vraiment ses aventures » (Barrès) ou parce qu'ils en font le vecteur de tous les maux slaves qui peuvent contaminer la France. Les autres défendent « l'homme de la pitié », le chrétien un peu excessif et exotique qui sait pourtant représenter des scènes bouleversantes dans un climat fantastique digne des clairs-obscurs de Rembrandt. Cette dernière image doit beaucoup au diplomate Melchior de Vogüé, partisan du rapprochement franco-russe et très marqué par son catholicisme aristocratique. Cependant Suarès et Faure, puis, le « directeur de conscience » de la *NRF*, Gide, vont progressivement corriger une image considérablement réduite et déformée : le Gaboriau slave accède enfin au statut d'écrivain. Dès les années dix, Dostoïevski interroge les romanciers, mais peu se risquent à l'essai et ils font encore la part trop belle à une biographie approximative censée expliquer les oeuvres. Même le Russe Chestov, grand prêtre dostoïevskien des années vingt, tombe dans ce travers.

Seul Gide se démarque de la *doxa*, en interrogeant la métaphysique dostoïevskienne comme matière romanesque, en se libérant de la biographie

encombrante et en réhabilitant le travail de composition. Dès lors, les pourfendeurs de Dostoïevski trouvent un nouvel argument : ils le détestent parce qu'il est « gidien »... La lecture des analyses de Gide va certainement orienter la réflexion de Malraux, qui emprunte cependant quelques intuitions à d'autres pères, comme Suarès et Faure; à quelques oncles, comme Proust, Claudel et Mauriac, et à des frères : Drieu et Arland.

Dans son article de 1910, Suarès avoue inconsciemment pourquoi il présente Dostoïevski en « homme de douleur » : « En lui, je veux me discerner moi-même ». Gide détruira impitoyablement cette image sulpicienne, mais oubliera que Suarès avait perçu la modernité des dialogues dostoïevskiens. Malraux y sera sensible, d'autant que Suarès associe Dostoïevski à Pascal et à Ibsen quand il insère son article, en 1919, dans *Trois hommes*. La combinaison des références pascaliennes et dostoïevskiennes dans les romans de Malraux doit peut-être beaucoup aux écrits et aux propos de Suarès que Malraux fréquente assez régulièrement en 1920-1921, rue Cassette. Suarès n'évite pas les poncifs hérités de Vogüé, mais il lui doit une remarque ponctuelle sur « la trame des dialogues, ourdie de menues mailles électriques » qu'il développe pour le plus grand profit de Malraux : «Dostoïevski ne conte point : raconter, c'est tout de même déduire. Le dialogue seul, ou le colloque, peut rendre tous les moments, les incidents et les inflexions de la courbe intérieure. Ses chefs-d'œuvre sont des moments que le dialogue épuise ». La deuxième analyse de Suarès qui intéressera Malraux concerne les bouffons dostoïevskiens. « Lebedev, Marmeladov, le père Karamazov, tant d'autres, figures étonnantes, d'une plénitude incomparable à la Falstaff. [...] Ils sont sûrs, à la fois, de leur indignité et du droit qu'elle a, elle aussi, à vivre ». Déjà Proust, dans *La Prisonnière*, reprend littéralement les propos de Suarès, quand Marcel présente à Albertine la palette du romancier russe. « Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedev, Karamazov, Ivolguine, Segrev, cet incroyable cortège, c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple *La Ronde de Nuit de Rembrandt* ». Proust combine l'énumération des bouffons avec une autre remarque de Suarès sur l'éclairage et les personnages des romans de Dostoïevski : « Il en est de ses laideurs et de ses ténèbres, comme des gueux, des pauvres, des petites gens dans Rembrandt : des rois, des saints et des grands prêtres cachés sous des haillons ».

Suarès pointe également le paradoxe du joueur chez Dostoïevski, celui qui joue pour perdre : « Le jeu est une interrogation de la fortune. Et plus : elle refuse de

répondre, plus on l'interroge ». C'est peut-être lui qui a mis Malraux sur la piste du joueur dostoïevskien – de Clappique transformant la roulette en Roue de Fortune pour jouer son destin avec celui de Kyo, à tous ces aventuriers assimilés aux joueurs dans la préface du *Démon de l'absolu*. Cependant, Malraux n'avait pas besoin de Suarès pour étudier ce type romanesque. En revanche, il semble bien tirer parti de l'éclairage des bouffons et des saints. Dans *Le Miroir des Limbes*, il interpelle Dostoïevski auquel il s'identifie par le biais d'un même simulacre d'exécution : « Dostoïevski, je pense à tes bouffons ivres d'alcool et de fraternité dans le soir de Saint-Pétersbourg, tes saints et tes enragés ». Toutefois, il ramène le pittoresque à l'essentiel en notant ailleurs que « la foule de ses bouffons est un chœur qui pose à ses héros l'éternelle question : “Pourquoi Dieu nous a-t-il créés ? ” ». Le créateur de Tchen ne pouvait l'éviter. Quant à la palette suggérée par Proust, Malraux en fait une grille de lecture « Il existe une palette de Dostoïevski et une de Stendhal, comme de Rembrandt et de Vermeer ». Le glissement de Suarès à Proust se retrouve dans un commentaire de Malraux sur « l'anthropomorphisme des lieux ». Il affirme, dans *L'Homme précaire et la littérature*, que Dostoïevski « se souviendra » des descriptions de Balzac « pour inventer la maison de Rogojine ». Or Marcel fondait son analogie entre les styles de Vermeer et de Dostoïevski sur « une certaine couleur des étoffes et des lieux » sur une même création d'êtres et de demeures, et il donnait l'exemple de « cette sombre, et si longue, et si haute, et si vaste maison de Rogojine où il tue Nastasia Philippovna ». Enfin, Malraux appuie ses nombreuses analyses des fonctions du dialogue romanesque sur des références à Dostoïevski, qu'il évoque « le dialogue essentiel, celui de la scène [...], suggestif, dramatique, elliptique, isolé soudain de tout au monde, comme chez Dostoïevski », dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, ou qu'il retrouve, dans *L'Homme précaire*, l'association de Shakespeare et de Dostoïevski établie par Suarès : « C'est bien à Shakespeare que nous pensons si nous imaginons Dostoïevski écrivant les grands dialogues des Karamazov pour la scène ». Malraux n'emprunte pas, mais il se pénètre des sensibilités et accumule la matière de ses analyses et de ses créations romanesques.

Ni Gide ni Malraux ne mentionnent l'article qu'Elie Faure consacre à Dostoïevski dans *Les Constructeurs* (1914). Pourtant, c'est peut-être l'analyse la plus dégagée de la furie religieuse qui s'emparait des critiques français avant que ne vînt Gide – et même après, tant les analyses de Chestov, traduites au cours des années vingt, réduisent au

questionnement judéo-chrétien l'inquiétude métaphysique qui dynamise les romans de Dostoïevski.

L'intérêt majeur de l'article de Faure réside peut-être dans son association avec des études consacrées à Michelet et à Nietzsche, « constructeurs, par leur force invincible qui apporte et impose de nouvelles affirmations ». Faure réunit ceux que Malraux présentera comme des inspirateurs en affirmant que Michelet « sentait sans le savoir qu'on peut passer de la pitié de Dostoïevski à la cruauté de Nietzsche quand on a compris que la pitié de Dostoïevski pour les autres est un moyen de conquérir un peu de cruauté envers soi-même, et la cruauté de Nietzsche pour lui-même beaucoup de pitié envers ceux qui ne sont pas capables d'exercer cette cruauté ». Malraux dépassera le commentaire affectif pour transformer les sentiments en procédés, en devinant que la pitié d'un Mychkine lui vient peut-être de ce qu'il ressent la cruauté de celui qu'il console, puisque Dostoïevski commence *L'Idiot* sans savoir qui du « Christ » (Mychkine) ou du « diable » (Rogojine) sera l'assassin : « Peu importe à Dostoïevski que la pierre batte le briquet ou le briquet la pierre, si l'étincelle est la même », Faure est le seul avant Malraux à commenter cette scène finale de *L'Idiot* où Mychkine et Rogojine veillent « en frères le corps sanglant de celle qu'ils aimaient tous deux et que le sauvage a tuée pour la délivrer du supplice d'aimer le saint » : Malraux y reviendra constamment. De même, Faure a une fulgurance sur les personnages dostoïevskiens : « Ils se créent eux-mêmes en agissant », mais il leur attribue une fécondation qui relève du procédé de l'auteur. Aussi Malraux rétablira-t-il la logique de la composition en présentant l'antériorité des scènes sur les personnages dans la conception romanesque. Dès 1928 à propos de *L'Imposture* de Bernanos, puis en 1932 dans la préface de *Sanctuaire* où il réunit justement Faulkner et Dostoïevski, Malraux impose cette intuition qui sera confirmée en 1933 par la traduction des carnets de *L'Idiot*. Cette certitude le mobilise tant qu'il y reviendra dans *Les Voix du silence* puis dans une note à l'ouvrage de Picon. On perçoit mieux comment Malraux phagocyte les études de ses aînés pour les conduire vers une analyse formelle bien plus originale. Il part d'un constat plus ou moins psychologique pour en induire une théorie structuraliste avant la lettre : le romancier ne chemine pas aux côtés de ses personnages comme le suggèrent Suarès et Faure; au contraire, c'est sa « volonté d'incarner » des scènes qui suscite les personnages.

Fervent dreyfusard, puis soutien de la cause républicaine espagnole, Faure s'engage socialement en dispensant ses cours d'histoire de l'art dans une université populaire, *La Fraternelle*. Ses jugements s'en ressentent : il perçoit mieux l'ambivalence politique et religieuse de Dostoïevski. Selon lui, ses personnages de saints doutent encore et ses athées militants poussent « la frénésie religieuse jusqu'à s'immoler au nihilisme ». On retrouve cette idée dans la conversation que mènent Scali et Alvérar dans *L'Espoir* et Malraux, dans un échange avec Manès Sperber, nuance l'attribution de l'épithète réactionnaire à Dostoïevski. Après avoir dénoncé toute approche politique de la pensée de Dostoïevski (« C'est comme si l'on vous demandait ce que vous pensez des idées politiques de saint Jean »), Malraux conclut que la révolte d'Ivan Karamazov témoigne qu'un « tel écrivain est proche des puissances de la révolution ». Enfin, Faure comprend d'emblée la réversibilité des bouffons en tragiques – Gide y reviendra – et devine le poids de la réception dans la définition des personnages : « Quand tu les veux sublimes, jamais ils ne sont grotesques », mais il ne va pas plus loin et s'égare dans une critique maladroite du style : « Il ne sait pas écrire ».

Notons pour conclure que Faure invente une anecdote sur Dostoïevski, qu'il tire apparemment d'un passage des *Karamazov* : « Sûrement, quand on enterrait un enfant, il accompagnait le convoi [...], il suivait le père jusque dans la maison vide où il retrouve en arrivant les petits souliers du mort ». Aucun critique ne reprend cette extrapolation, sauf Malraux, dans *Le Démon de l'absolu*. Dans cet ouvrage consacré à la révolte arabe menée par le colonel Lawrence, Malraux se réfère plus de trente fois à Dostoïevski ou ses romans, ce qui n'est pas le moindre paradoxe. Il note que « l'imagination du romancier implique l'émerveillement ou l'angoisse devant la diversité des hommes » et enchaîne en affirmant que « Dostoïevski, bien que son œuvre ne soit qu'une prédication passionnée, suivait les passants pour imaginer leur vie ». Cette similitude avec Faure ne serait pas flagrante si Malraux n'avait pas déjà expliqué « l'instabilité psychologique des Slaves » (en fait, Dostoïevski) parce que « leur crainte d'être semblables demain au coupable qu'ils regardent aujourd'hui n'est pas étrangère à leur charité ». Malraux supprimera ce passage, peut-être parce que l'emprunt le gêne d'autant plus qu'il reprend un cliché obtus sur les Slaves fantasques. Mais l'on a reconnu les propos de Faure sur l'ambivalence de la pitié et de la cruauté dostoïevskiennes. Ainsi Malraux semble bien

avoir parcouru l'article d'Elie Faure avec lequel il reconnaît, auprès de R. Stéphane, avoir « un rapport bizarre », sans autre précision.

Toutefois, la métamorphose décisive de Dostoïevski sera opérée par Gide. En renversant les clichés et les contresens, dans son cycle de conférences de 1922 au Vieux-Colombier, Gide décide toute une génération d'apprentis écrivains à fuir les discours convenus pour affronter un Dostoïevski réhabilité. D'autant que de nouvelles traductions vont bientôt se substituer au fatras pseudo-slave des premières adaptations d'Halpérine-Kaminsky et de Derély. S'il éreinte un peu partialement « ce grand dadais de Melchior », le diplomate de Vogüé qui, dans son *Roman russe* (1886), avait fait découvrir l'œuvre de Dostoïevski au public français, Gide éradique avantageusement ces « formules portatives », comme « la religion de la souffrance », qui enfermaient le romancier russe dans une posture orthodoxe et doloriste. On a vu qu'il réglait aussi ses comptes avec Suarès, le protestant s'appuyant sur l'orthodoxe pour dénoncer les contresens des catholiques vibratiles. D'ailleurs, il accuse Suarès d'avoir précipité son article pour lui « faire pièce » et de n'avoir parcouru que quelques romans de Dostoïevski dont il ignorait tout avant que Claudel ne lui conseille de le lire...

Malraux ne précise pas s'il a assisté aux conférences de Gide qu'il retrouve devant le Vieux-Colombier au printemps 1926, après son retour d'Indochine, peut-être pour le remercier d'avoir signé la pétition des intellectuels français lors de son procès. Dès 1923, il a écrit un article élogieux sur *Ménalque*, mais c'est en 1928, après avoir signé son contrat avec Gallimard, que Malraux se lie plus intimement avec Gide auquel il demande un portrait de Montaigne pour son *Tableau de la littérature française*. Les associations établies par Malraux à propos de Dostoïevski sont d'abord empruntées à Gide, à commencer par la citation déformée de Nietzsche : « Deux hommes m'ont enseigné quelque chose en psychologie : Stendhal et Dostoïevski ». Nietzsche en effet s'est réjoui de découvrir les Récits du souterrain et d'y entendre une voix originale qui lui parlait. Sa « volonté de puissance » et ses « surhommes » pourraient emprunter aux personnages de Dostoïevski et son poème « Le blême criminel », dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, semble reprendre l'histoire de Raskolnikov. Toutefois, et peut-être parce qu'il y devine une mode, Gide ne s'attarde pas sur un rapprochement qu'il établissait dans son premier article de 1908, consacré à la *Correspondance* de Dostoïevski. En pointant la puissance créatrice des « contradictions » de Dostoïevski, Gide indiquait que

son individualisme humaniste constituait « un antidote à un Nietzsche mal compris ». Après un article consacré à l'adaptation des *Frères Karamazov* par J. Copeau en 1911, Gide prend encore la parole à l'occasion du centenaire de Dostoïevski (1921). Une remarque sur la conception des personnages porteurs d'idées, qui ne sont pas des types à la Balzac, mais bien des « individus toujours en formation » et de ce fait dialectisant constamment l'idée initiale, pourrait bien avoir déterminé la réflexion de Malraux, et même son processus de création romanesque. Au cours des conférences qu'il réunira en 1923 dans son *Dostoïevski*, Gide préfère rapprocher Dostoïevski de Baudelaire, pour leur orgueil et leur modestie, mais surtout pour la *double postulation* qui mine bien des héros dostoïevskiens, notamment Stavroguine dont il cite une phrase qui marquera durablement Malraux : « Je puis éprouver le désir de faire une bonne action, et j'en ressens du plaisir. A côté de cela, je désire aussi faire du mal et j'en ressens également de la satisfaction ». Gide est le premier à noter que « la question du diable tient une place considérable dans l'œuvre de Dostoïevski ». Celui qui voulait, d'après son *Journal*, conclure *Les Faux-Monnayeurs* sur une paraphrase de la scène où Ivan Karamazov débat avec le diable, verra son projet exaucé par Malraux dans *Écrit pour une idole à trompe*, où un Diable bavard et humilié arbore les mêmes vêtements et les mêmes provocations que celui d'Ivan. Le diable ouvre la piste des interrogations sur le Mal et l'acte défendu. La fameuse question d'Ivan, relayée par ses frères, taraudera Tchen : « Que faire d'une âme s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? », mais elle se pose déjà dans *Les Démons (Les Possédés)* avec Kirilov. C'est évidemment Gide qui saisit le premier la puissance métaphysique du suicide de Kirilov. Ses commentaires alerteront Malraux et Camus qui s'en inspireront tant pour leurs personnages que pour leurs études critiques. Kirilov prétend à un « suicide pédagogique » pour libérer les hommes de croyances qui leur interdisent le bonheur. Gide rapproche son projet des paroles du Christ refusant d'échapper à la mort ignominieuse : « C'est pour vous sauver que je me perds ». L'analyse gidienne du suicide de Kirilov ouvre la voie à la conscience de l'absurde. Kirilov et Ivan Karamazov partent du même constat de la mort de Dieu pour s'autoriser le pire. C'est parce que le monde s'est vidé de sens que « tout est permis », mais cette autorisation ne libère pas; elle engage au contraire à la maîtrise de sa liberté. On sait quelle valeur Sartre donnera à ce mot en reconnaissant, dans *L'Existentialisme est un humanisme*, sa dette à Dostoïevski. Auparavant, Malraux aura fait dire à Perken, comme

à Ferral, que l'on est ce que l'on fait. Mais nul avant Gide, même chez les Russes, n'avait mis en évidence ce constat nietzschéen avant la lettre.

Enfin, c'est par son analyse des dialogues que Gide peut encore éveiller l'intérêt de Malraux. Si ce dernier lui emprunte la notion de « prédication », c'est parce qu'elle devient matière romanesque au même titre que les dialogues : « Dostoïevski n'est pas à proprement parler un penseur, c'est un romancier » – ce que Malraux, dans un de ses fameux raccourcis, rendra par « Dostoïevski n'est pas Soloviev » et il notera sa préférence : « Ivan Karamazov est plus fort que Chestov ». D'ailleurs, Gide devine que les idées de Dostoïevski « ne sont presque jamais absolues; elles restent presque toujours relatives aux personnages qui les expliquent », d'où une dialectique de l'idée et du personnage qui les nourrit et les transforme. C'est de cette construction perpétuelle que naît l'incertitude du lecteur quant aux personnages. Faure avait noté combien un grotesque pouvait se révéler sublime et Proust admirait la transformation instantanée de la douce Grouchenka en furie. Gide explique ces incohérences par un recours à la peinture : « Ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté ». Dans les *Voix du silence*, Malraux rapproche « le grouillement solennel dans l'ombre chez Rembrandt » de « l'agitation haletante des personnages dans la pénombre ou la nuit chez Dostoïevski » et reconnaît, dans sa préface au *Journal d'un curé de campagne* de Bernanos, la valeur de l'éclairage dostoïevskien qu'il transpose en mouvements traduisant des « impulsions irrésistibles » et incompréhensibles au lecteur qui ne connaît le personnage que d'un seul côté.

En 1973, dans sa préface aux *Cahiers de la Petite Dame*, Malraux rend un hommage conjugué à ses deux inspirateurs : « Si Gide eût été un écrivain tragique, il eût envié la scène où l'assassin et la prostituée lisent ensemble la résurrection de Lazare ». Malraux cite souvent cette scène de *Crime et Châtiment* pour souligner l'éclairage symbolique de la lecture nocturne : la boucle est bouclée.

La volonté qu'avait Gide de se démarquer des commentaires métaphysiques poussera un temps Malraux à chercher auprès de Chestov une confirmation d'un pressentiment nietzschéen chez Dostoïevski. Depuis que les traductions de Boris de

Schloezer l'ont fait connaître, et peut-être grâce à la réhabilitation de Dostoïevski (voir l'article de M. Arland, en 1924, « Un nouveau mal du siècle »), on ne jure que par Chestov dans l'entourage de *La NRF*. Malraux le confirme à Nicholas Hewitt : « Tout le monde lisait Chestov, Spengler aussi. Mais surtout Chestov ». Pour mieux rapprocher Dostoïevski et Nietzsche, dans *La Philosophie de la tragédie*, traduit en 1926, Chestov s'attarde sur les *Récits du souterrain*, élu par le philosophe allemand pour sa dénonciation hargneuse du monde moderne de la fourmilière. Il remarque que là où le philosophe est contraint d'élaborer une doctrine, le romancier peut se réfugier derrière les contradictions de ses personnages, mais il attribue encore au biographique ce qui relève de la distribution compositionnelle. Il reproche à Dostoïevski de mettre en scène « des criminels qui n'ont jamais commis de crimes, [...] des remords de conscience sans qu'il y ait eu culpabilité ». Or, dans la première version des *Conquérants*, Garine, devant la devanture d'un bouquiniste à Marseille, dénonce à l'identique la « paille » dans les romans de Dostoïevski qui a « le défaut de n'avoir tué personne. Si Raskolnikov souffre après avoir tué, c'est que le monde n'a presque pas changé pour lui ». La distance prise par Malraux tient dans ce « presque » : les commentaires de A. D., dans *La Tentation de l'Occident*, (« le meurtrier d'une vie [...] peut se retrouver pénétré de son crime ou du nouvel univers qu'il lui impose »; et le désarroi métaphysique de Tchen après son crime prouvent combien Malraux se sent à l'étroit dans ce jugement. Cependant, Chestov poursuit sa navette entre Dostoïevski et Nietzsche et tisse un réseau qui maillera les romans de Malraux. Les aventuriers, les humiliés et les suppliciés, la volonté de conquête de soi et du monde, comme la révolte qu'elle implique, la critique des petits-bourgeois (provinciaux chez Dostoïevski; coloniaux chez Malraux) hériteront de cette double source éminemment transfigurée.

Enfin, c'est peut-être à Chestov que Malraux doit la trouvaille de l'épithète « précaire ». Chestov oppose le doute nietzschéen et dostoïevskien aux certitudes de Tolstoï : « Il semble que Tolstoï sait tout et comprend tout; il semble que ce qu'il y a dans l'existence de problématique et de contradictoire n'est qu'un mensonge troublant, et que le caractère précaire de la réalité n'est qu'une illusion. « Précaire » – cette expression n'existe pas pour Tolstoï ». Ce n'est pas sans raison que le dernier ouvrage de Malraux affiche cette épithète : Malraux l'emploie constamment en relation avec l'interrogation agnostique du monde et dans toute sa polysémie - provisoire et obtenu

par prière. Dostoïevski prie pour que l'immortalité existe et justifie d'aimer son prochain comme de supporter le monde, car il ne saurait y croire. Chestov livre une preuve en citant le *Journal d'un écrivain* : « je déclare que l'amour pour l'humanité est une chose complètement inconcevable, incompréhensible et même impossible sans la foi en l'immortalité de l'âme humaine ». Mais il oublie de rappeler la fameuse lettre de 1854 où Dostoïevski déclare : « Je suis un enfant du siècle, enfant de l'incroyance et du doute jusqu'à ce jour, et le serai même (je le sais) jusqu'à la tombe ». Cet oubli s'explique quand on connaît son évolution religieuse vers le mysticisme. C'est d'ailleurs ce qui éloignera Malraux de Chestov, après une période d'amitié soutenue : Chestov affirme que Malraux « le traitait presque comme Platon ou Aristote ». À son retour d'U.R.S.S. en 1934, Malraux, établi chez Gallimard, s'engage contre le fascisme, accompagne le communisme et, selon B. Fondane, « met son veto à la publication » du Kierkegaard de Chestov, lequel attend « précacement » un retour en grâce auprès de Gallimard et proclame, à propos d'une étude sur Malraux qu'envisage Mme Besseloff : « Malraux situé près de Gide je veux bien; mais près de Dostoïevski!!! ». La rupture est consommée.

Désormais, Malraux relit seul Dostoïevski. Il ébauche, dans ses comptes rendus pour *La NRF*, ses préfaces, ses essais, ses entretiens et même ses romans, le *Dostoïevski* qu'il n'a jamais écrit, bien qu'il fût le mieux placé pour l'inventer. Malraux aura forgé la dernière et éclairante métamorphose de Dostoïevski.

Pour citer ce texte :

HOWLETT, Sylvie : «Malraux et les métamorphoses de Dostoïevski», *Présence d'André Malraux sur la Toile*, art. 163, juin 2013. Texte mis en ligne le 10 juin 2013.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles.html>>. Texte consulté le [date exacte du téléchargement].