Langues, discours et inter cultures
Volume 09 Numéro 02 Décembre 2025
ISSN : 2602-5558 ***EISSN : 2773-4390***

La littérature ou la philosophie de l'équivocité

Literature or the Philosophy of Equivocity

Ibrahim Maria *
Docteure en Philosophie, Université Saint Joseph de Beyrouth
ibrahim.maria@hotmail.com

Reçu le 08/11/2025 Accepté le 26/11/2025 Publié le 31/12/2025

Résumé : Cet article examine la manière dont l'introduction des éléments littéraires dans la philosophie a transformé son rapport au langage, en l'enrichissant d'une dimension d'équivocité. D'abord, il retrace la transition d'un idéal d'univocité, propre à la rationalité classique, vers une pensée moderne consciente de la pluralité du sens et de la contradiction. Puis, à travers la lecture de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, il montre comment le roman devient un espace de pensée où l'ambiguïté, le silence et le trouble remplacent la démonstration abstraite. L'approche croise l'histoire des idées et l'analyse littéraire pour montrer que l'ouverture de la philosophie à la littérature ne dilue pas sa rigueur, mais l'enrichit d'une profondeur existentielle nouvelle. Le résultat est une redéfinition du discours philosophique comme un lieu d'exploration du sens, où la vérité se cherche plutôt qu'elle ne s'impose.

Mots-clés : Équivocité, Langage philosophique, Langage littéraire, Dostoïevski, Ambiguïté.

* *Auteure correspondante*

Abstract : This article examines how the introduction of literary elements into philosophy has transformed its relationship with language, enriching it with a dimension of equivocity. It first traces the transition from the ideal of univocity, characteristic of classical rationality, to a modern thought aware of the plurality of meaning and contradiction. Then, through a reading of Dostoevsky's *Crime and Punishment*, it shows how the novel becomes a space of reflection where ambiguity, silence, and uncertainty replace abstract demonstration. The approach combines intellectual history and literary analysis to demonstrate that philosophy's openness to literature does not dilute its rigor, but rather enriches it with a new existential depth. The result is a redefinition of philosophical discourse as a space for exploring meaning, where truth is sought rather than imposed.

Key-words : Equivocity, Philosophical language, Literary language, Dostoevsky, Ambiguity

---

INTRODUCTION

Depuis ses origines, la philosophie s'est donnée pour ambition de définir clairement les concepts, de nommer les choses avec précision et de réduire l'ambiguïté du langage. Parvenir à des définitions claires et nettes, débarrassées de toute équivocité, semble être la tâche du philosophe. La rigueur du discours philosophique l'exige bien. Qui cherche l'essence des choses ne saurait admettre l'indétermination et l'imprécision.

Pourtant, avec l'entrée progressive de la littérature dans l'univers philosophique, surtout au XIX^{e} siècle, le langage des philosophes semble rechercher davantage l'équivocité et la pluralité des sens. Schopenhauer, Nietzsche et Kierkegaard réinventent l'écriture philosophique en y insérant des traits littéraires, pour rendre compte de la singularité de l'être, contre tout discours universel.

Dès lors, le rapport de la philosophie au langage semble perturbé. Doit-on chercher à réduire les significations ou à les multiplier ? Faut-il privilégier l'univocité ou l'équivocité ? Nous défendrons ici l'idée que la philosophie contemporaine devrait assumer les tensions internes de son discours, ses

contradictions et ses sens multiples. L'ambiguïté langagière, jadis méprisée, devient aujourd'hui une ressource qui stimule l'intellect et l'oblige à interpréter, à chercher un sens. La littérature enrichit ainsi le langage philosophique en y introduisant une dimension d'équivocité.

Pour soutenir cette thèse, la première partie propose un aperçu historique de la transition de l'univocité à l'équivocité dans le domaine des idées. La seconde partie analyse *Crime et Châtiment* de Dostoïevski pour montrer que son œuvre littéraire constitue un véritable traité philosophique de l'ambiguïté, où le langage devient lui-même source de réflexion.

1- La philosophie en transition : de l'univoque à l'équivoque

Si le contenu de la philosophie a constamment évolué au fil des siècles, sa forme, au contraire, est demeurée pour longtemps relativement incontestée. Ce n'est qu'au XIX^{e} siècle que l'on observe un changement significatif dans la manière dont le discours philosophique se structure et dans le type de langage qu'il adopte. L'aperçu historique qui suit montre comment l'influence de la littérature a progressivement conduit la philosophie vers une pensée plus ouverte, capable de reconnaître la pluralité des interprétations et la complexité des concepts.

1-1. L'idéal d'univocité dans le langage philosophique classique

Avant le XIX^{e} siècle, le discours philosophique s'inscrivait dans un idéal d'univocité, c'est-à-dire la recherche d'un langage clair, précis et universel, capable de désigner les concepts de manière unique et non ambiguë. Les mots devaient correspondre exactement aux idées qu'ils exprimaient, garantissant ainsi la rigueur et la validité des raisonnements. Toute équivocité était perçue comme une menace, susceptible de semer la confusion et de compromettre la certitude du savoir.

Les philosophes ont bien conscience que le langage n'est pas simplement un outil de communication, mais il forme notre pensée et notre façon d'être au monde. Un langage mal défini ou ambigu engendrerait ainsi une pensée confuse et mal organisée. Toute langue repose sur un ensemble de règles grammaticales et lexicales pour la bonne raison que l'esprit humain a besoin de limites qui structurent son discours et lui permettent d'opérer de manière cohérente et ordonnée. Limiter le sens des mots apparaît donc comme une nécessité pour que la pensée ne se disperse pas.

Chez Platon, cette exigence s'enracine dans sa théorie du monde des idées : au-delà du monde sensible, où tout est changeant et imprécis, il existe un monde de formes immuables et bien définies. Ainsi, les mots, malgré le fait qu'ils ne soient que des images de la réalité, doivent quand même pouvoir rapprocher l'esprit de la précision des idées et l'éloigner de l'imprécision des sens. Ce que Platon reproche justement à la rhétorique, c'est de mettre l'accent sur l'attrait immédiat du langage plutôt que sur son exactitude. La parole sophistique, en jouant sur les mots pour convaincre et séduire, éloigne encore davantage la chose de l'idée dont elle participe. La parole philosophique, au contraire, exige que chaque terme soit examiné afin qu'il reflète fidèlement l'essence de ce qu'il désigne. Ainsi, la précision et la clarté des noms sont indissociables de la quête de la connaissance, et le langage se voit assigner une fonction cognitive avant d'être esthétique :

> Employer les mots et les phrases à son aise, sans les passer rigoureusement au crible, n'est point en général une marque de bassesse ; c'est plutôt le contraire qui est indigne d'un homme libre. Cependant, c'est parfois nécessaire ; c'est ainsi, par exemple, qu'il faut relever dans ta réponse ce qu'elle a de défectueux.[1]

[1] Platon, *Théétète*, trad. Émile Chambry, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p.212.

Chez Aristote, l'exigence de précision des mots se trouve articulée différemment, à travers l'idée que la connaissance véritable concerne les principes universels et les causes premières. La langue, pour être fidèle à la réalité, doit pouvoir exprimer ces principes avec exactitude, car c'est seulement à partir d'eux que l'on peut comprendre les particularités :

> La connaissance de toutes choses appartient nécessairement à celui qui possède au plus haut degré la science de l'universel, car il connaît, d'une certaine manière, tous les cas particuliers qui tombent sous l'universel.[2]

Contrairement à la parole sophistique qui flatte l'oreille, le langage philosophique doit viser l'univocité, c'est-à-dire l'usage d'un terme pour désigner la même essence dans tous les cas où il s'applique. L'univocité, ici, n'est pas seulement un problème de clarté stylistique, mais une exigence ontologique : le mot exact reflète l'essence exacte, permettant à l'esprit d'accéder à la connaissance des causes premières. En ce sens, la quête du langage précis rejoint directement la quête de la sagesse.

Au XVII[e] siècle, Descartes adopte cette même exigence, mais dans un contexte de rationalisme méthodique. Dans le *Discours de la méthode*, il définit ainsi le premier précepte de sa méthode :

> Ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle […] ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute.[3]

La précision du langage devient, avec Descartes, l'expression d'un esprit qui ne s'égare pas dans le faux et l'incertain, mais qui reconstruit le réel selon les règles sûres de la raison.

[2] Aristote, *Métaphysique*, trad. J. Tricot, Vrin, Paris, 1953, p.45.
[3] Descartes, René, *Discours de la méthode*, Gallimard, Paris, 1937, p.14.

La littérature se laisse elle aussi imprégner par cet idéal d'univocité. Dans *L'Art poétique* de Boileau, l'exactitude des mots devient la marque du bon goût et l'expression d'une raison maîtrisée :

> Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
> Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
> L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
> Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
> Et les mots pour le dire arrivent aisément.[4]

Dès lors, l'expression n'est juste que si l'idée qui la sous-tend est précisément conçue. La rigueur intellectuelle précède et garantit la justesse des mots. Ainsi, comme chez Platon, Aristote et Descartes, le langage n'est pas un simple ornement, mais le prolongement fidèle d'une pensée claire et nette.

Bref, jusqu'au XIX^e^ siècle, la philosophie classique repose sur un idéal d'univocité : les mots doivent désigner les concepts de manière stable et précise. L'équivocité représente un danger, car elle introduit l'incertitude et compromet la précision conceptuelle. Limiter le sens des mots et respecter les règles du langage apparaissent comme une nécessité.

1-2. Le XIX^e^ siècle et la crise de l'univocité : la philosophie à l'épreuve du littéraire

Au XIX^e^ siècle, la philosophie entreprend un profond réexamen de son rapport au langage. Là où, auparavant, l'écriture philosophique visait à établir des concepts clairs et universels, les penseurs de ce siècle commencent à reconnaître que la vie ne se laisse pas réduire à des formules univoques. L'écriture doit désormais traduire la complexité, le mouvement, et la profondeur de l'expérience humaine, ainsi que la pluralité des perspectives qu'elle implique.

[4] Boileau, Nicolas, *L'Art poétique*, chant I (v. 150-154), éd. Denys Thierry, Paris, 1674.

Schopenhauer constitue un exemple paradigmatique de cette mutation. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, il distingue le monde intelligible et compréhensible, celui des représentations et des phénomènes régis par la loi de cause à effet, du monde de la volonté, aveugle et sans conscience, insaisissable et irréductible à des causes. Cette volonté est comme une force dynamique qui sous-tend toute chose et la meut dans le sens de la vie. Le langage devrait donc pouvoir exprimer cette dualité entre représentation et volonté. En d'autres termes, il y a une part inconsciente qui échappe à la systématicité du langage traditionnel. Le mot ne peut pas englober toutes les significations qui lui sont attribuées. Une parcelle de volonté, de vie, doit venir s'immiscer dans le langage et le complexifier.

> Le langage, comme objet d'expérience externe, n'est, à proprement parler, qu'un télégraphe très perfectionné, qui transmet avec une rapidité et une délicatesse infinies des signes conventionnels. […] ce sont toujours des notions abstraites, des représentations non intuitives […] Ce n'est que dans certains cas isolés que nous passons du concept à l'intuition ; nous créons alors des images destinées à servir de symboles aux concepts, avec lesquels d'ailleurs elles ne cadrent jamais exactement.[5]

Ainsi, pour Schopenhauer, les rares cas où nous passons du concept à l'intuition, où nous arrivons à symboliser la volonté qui nous fonde, ne devraient pas rester isolés ; au contraire, ils devraient constituer l'ensemble du langage. En effet, le langage n'est pas censé être un simple objet extérieur, un outil de communication technique, mais il devrait refléter la vie qui traverse notre intériorité et, plus largement, toute chose. Schopenhauer considère que le langage traditionnel de la philosophie impose une contrainte

[5] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, Paris, 1912, p. 83-84.

parce qu'il fait *« entrer dans certaines formes fixes, les nuances infinies de la pensée toujours instable, toujours en mouvement : et en les fixant, il leur ôte la vie »*[6].

Dans cette perspective, la littérature et l'art jouent un rôle central car ils permettent au philosophe de mieux manifester la volonté dans son langage, et ceci à travers une attention portée à l'imagerie, la musicalité et la vivacité de la langue, exprimant ainsi *« l'essence intime de toute vie et toute existence »*[7]. Cette exigence de traduire l'expérience intime de la volonté rend le langage nécessairement plus obscure et difficile à saisir. L'équivocité du langage est donc le prix à payer pour exprimer la vie.

Nietzsche, pour sa part, développe une critique du langage traditionnel dans un esprit très proche de celui de Schopenhauer. Selon lui, le langage classique, figé et abstrait, est incapable de refléter la vie intérieure et dynamique de l'homme, ni de rendre compte du devenir incessant qui traverse la réalité. L'homme n'est pas un esprit stable et immuable, mais un être animé par une volonté de puissance, qui cherche à s'accroître et à se sentir elle-même. Le langage philosophique, pour Nietzsche, doit être capable de traduire cette énergie vitale et ce mouvement perpétuel.

Pour atteindre cet objectif, Nietzsche introduit des éléments littéraires dans son écriture : des aphorismes, des dialogues, des images, des jeux de mots, des métaphores… L'écriture devient ainsi un instrument artistique, qui ne se limite pas à transmettre des concepts abstraits, mais qui reflète la personnalité et la dynamique interne de l'auteur. La littérature permet à Nietzsche d'exprimer la singularité de l'expérience humaine, ce que le

[6] *Ibid.*, p. 868.
[7] *Ibid.*, p. 1303.

langage philosophique traditionnel, général et universel, échoue à faire. Comme il le précise dans *Le Gai Savoir* :

> On tient non seulement à être compris lorsque l'on écrit, mais certainement aussi à ne pas l'être. Ce n'est nullement encore une objection contre un livre que quelqu'un le trouve incompréhensible [...] Toutes les règles subtiles d'un style […] créent la distance, elles défendent "l'entrée", la compréhension, tandis qu'elles ouvrent les oreilles de ceux qui nous sont parents par l'oreille.[8]

Nietzsche souligne donc que l'écriture ne vise pas uniquement à la clarté ou à la transmission d'idées communes, mais elle peut aussi préserver une part de mystère et de singularité. Ainsi, l'incompréhensible n'est pas un défaut, mais la marque d'une pensée réelle, vivante, complexe, contradictoire et intime. L'introduction d'éléments stylistiques dans le discours philosophique rend compte de la dynamique interne de l'expérience humaine. Elle invite le lecteur à vivre le texte et à l'interpréter activement.

Enfin, Kierkegaard introduit, lui aussi, une dimension littéraire dans la philosophie en variant les pseudonymes, les tonalités du discours, et en y mêlant styles narratifs, dialogues et récits subjectifs pour exprimer l'expérience existentielle individuelle. Dans *Crainte et Tremblement*, il écrit :

> Le présent auteur n'est pas le moins du monde philosophe ; il est, *poetice et eleganter*, un écrivain amateur, qui n'écrit ni système, ni promesses de système […]. Écrire est pour lui un luxe, qui gagne en agrément et en évidence, moins il y a de gens pour acheter et lire ses productions. Il n'a pas de peine à prévoir son destin à une époque où l'on biffe d'un trait la passion pour servir la science.[9]

[8] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Société du Mercure de France, Paris, 1901, p. 219.
[9] Kierkegaard, Søren, *Crainte et tremblement*, trad. P.-H. Tisseau, Aubier, Paris, 1946, p. 5.

La philosophie n'est pas, pour Kierkegaard, une construction systématique et universelle, mais une exploration personnelle, intime et passionnelle de l'existence. On n'écrit pas pour traduire une pensée claire, mais pour rendre sensible l'expérience vécue, pour éprouver et partager les tensions, les incertitudes et les contradictions propres à la vie individuelle.

Ainsi, le XIX^{e} siècle inaugure une philosophie de l'équivocité. Le langage n'est plus l'instrument d'une clarté univoque, mais le médium d'une pluralité de sens, capable de saisir, de manière fragmentaire et mouvante, l'incessant flux de la vie et de la subjectivité humaine. La philosophie, confrontée à la complexité du réel et de l'expérience, emprunte désormais à la littérature ses ressources expressives pour traduire ce qui échappe aux concepts figés et aux mots strictement définis.

1-3. L'équivocité contemporaine : assumer les contradictions et la pluralité des sens en philosophie

Après le XIX^{e} siècle, où l'écriture philosophique s'est ouverte à l'équivocité, le XX^{e} siècle poursuit et approfondit ce mouvement à travers la phénoménologie. Héritière, en partie, de Nietzsche, elle prolonge l'idée que le langage ne doit plus figer la pensée dans des concepts abstraits, mais exprimer l'expérience vivante telle qu'elle se manifeste à la conscience. Chez Husserl, et plus encore chez Merleau-Ponty, la philosophie n'est plus la construction d'un système fermé, mais une description de ce qui se donne à l'homme, de la manière dont les choses apparaissent et se présentent à lui dans le monde vécu.

La phénoménologie rompt ainsi avec la vision d'un sujet qui construirait entièrement le monde par sa raison. Le sujet est, au contraire, immergé dans un monde déjà là, vers lequel il est orienté par sa conscience intentionnelle. Ce monde est toujours plus riche que ce que le langage peut en

dire. On ne peut jamais l'épuiser, car on y est pris, engagé, incarné. Ma conscience n'est pas un regard extérieur qui surplombe le réel, mais une présence corporelle qui participe à son dévoilement. Mon corps n'est pas un objet, il est un corps vivant, un centre d'expérience qui me relie au monde. Je ne le connais pas de l'extérieur, je le vis, je l'éprouve.

C'est à partir de cette idée que Merleau-Ponty repense le langage. Si je ne peux jamais me séparer de mon corps, je ne peux pas non plus me distancier du langage, car parler, c'est déjà vivre son corps. Le langage n'est pas un instrument neutre, mais une prolongation de mon existence incarnée. Comme le geste ou la danse, il exprime le mouvement d'un corps à la recherche de sens. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty écrit :

> L'opération d'expression, quand elle est réussie, […] fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience.[10]

La philosophie devient désormais création d'expériences plutôt que pure explication. L'écriture est un lieu où le sens se déploie, s'invente, se réinvente. C'est précisément là que la littérature intervient, elle offre à la philosophie les formes, les rythmes et les images capables de faire sentir ce que la pensée abstraite ne peut dire. En empruntant à la littérature son attention au langage vivant et à la singularité de l'expression, la philosophie retrouve la possibilité d'incarner le sens plutôt que de simplement le conceptualiser.

[10] Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 231.

Aujourd'hui, cette pensée résonne dans de nombreuses approches contemporaines qui reconnaissent dans le discours philosophique non plus un espace de vérité fixe, mais un champ d'expérimentation où le langage, en s'exposant à ses tensions et à ses contradictions, continue à faire vivre le sens. La philosophie doit désormais assumer l'équivocité comme condition de sa vitalité. En s'ouvrant à la dimension littéraire du langage, elle peut renouer avec une pensée mouvante, incarnée, qui s'élabore à même les mots et les images. Reconnaître la multiplicité des sens et des perspectives, c'est rendre au langage philosophique sa capacité à penser depuis l'intérieur de l'expérience.

2- Dostoïevski penseur de l'équivoque : *Crime et Châtiment* comme traité de l'ambiguïté

Si la philosophie moderne s'est ouverte à l'équivocité, la littérature en est sans doute la plus féconde des médiatrices. Elle rend au langage ce que la démonstration abstraite lui retire : l'incertitude, le tremblement, la résonance du silence. C'est précisément la raison pour laquelle nous avons choisi *Crime et Châtiment* de Dostoïevski pour illustrer l'apport de la littérature à la pensée philosophique. Cet ouvrage présente, par excellence, une pensée sans cesse en mouvement, qui suggère, questionne, trouble, mais sans affirmer. C'est un roman qui travaille contre les évidences et complexifie le langage, non pour le plaisir de l'obscurité, mais parce que la vérité humaine y est perçue comme fondamentalement ambivalente et insaisissable. Attardons-nous donc sur la manière dont Dostoïevski traduit la complexité de la condition humaine.

2-1. Le héros de la déchirure : une pensée en conflit avec elle-même

Raskolnikov, le héros du roman, est une figure tellement contradictoire que son nom-même provoque le doute et le questionnement. Raskolnikov signifie littéralement « déchirure ». Le héros est, effectivement, un être déchiré, sans cesse aux prises avec lui-même. Cette déchirure n'est pas simplement psychologique, elle est ontologique. Elle interroge l'unité même du sujet, et remet en cause la cohérence de son identité. Raskolnikov incarne des forces humaines profondément contradictoires : raisonnement et passion, culpabilité et orgueil, lucidité et aveuglement… Le roman révèle donc un individu fragmenté, dont l'identité se déconstruit à mesure qu'il agit et réfléchit.

La complexité de l'âme de Raskolnikov reflète la nature antagonique du psychisme humain. Celui-ci est le lieu d'un combat constant, où des pulsions contradictoires se heurtent et se débattent. *« Je me torture et me déchire moi-même ; je suis incapable de contrôler mes actions... Hier, avant-hier et tous ces jours-ci, je ne fais que me martyriser... »*[11], constate Raskolnikov.

Freud l'expliquait bien dans *Au-delà du principe de plaisir,* où il décrit cette tension psychique par la confrontation entre Éros, la pulsions de vie, et Thanatos, la pulsion de mort. Chez Raskolnikov, Thanatos se manifeste par l'autodestruction et la fascination pour la violence, tandis qu'Éros s'exprime par sa volonté de vivre et d'aimer. La puissance de la littérature réside précisément dans cette capacité à rendre visible ce combat intérieur. Tantôt, le héros se met à penser :

> "Seigneur, s'exclama-t-il, se peut-il, mais se peut-il vraiment que je prenne une hache pour la frapper et lui

[11] *Ibid*, p.266.

> fracasser le crâne ? Se peut-il que je glisse sur le sang tiède et gluant, que j'aille forcer la serrure, voler, trembler, et me cacher tout ensanglanté... avec ma hache ?... Seigneur, cela est-il possible ?" [12]

Et puis, tout à coup, il se trouve *« mordu par un sentiment obscur. Un revirement complet se produisit en lui »*[13]. Tantôt il se sent *« libre ! Il était libre ! Le charme était rompu, les maléfices insidieux avaient cessé d'agir »*[14], et puis, l'instant qui suit, *« il sentit soudain de tout son être qu'il n'avait plus de libre arbitre, plus de volonté et que tout venait d'être définitivement décidé »*[15].

Raskolnikov montre bien que plus un homme cherche à se saisir lui-même selon une conception unifiée de son être, plus il se heurte à des tensions irréductibles, à des paradoxes qu'aucune logique ne peut résoudre. Il n'arrive pas à se nommer, à se définir de manière claire ou stable. D'ailleurs, d'après Freud, plus on se rapproche du noyau de l'être, donc des contenus psychiques les plus profonds, plus l'ambiguïté et les contradictions augmentent. C'est ce qui fait que, plus Raskolnikov touche au sujet de son crime, plus son discours est truffé d'équivocité :

> Ah ! le diable emporte tout cela ! pensa-t-il tout à coup dans un accès de violente colère. Le vin est tiré, il faut le boire, que le diable l'emporte et la nouvelle vie aussi ! Que tout cela est bête, Seigneur ! Que de mensonges j'ai débités, combien j'ai commis de bassesses aujourd'hui ! Quelles misérables platitudes pour me concilier la bienveillance de l'exécrable Ilia Petrovitch. Bah ! qu'importe ! Je me moque pas mal de tous ces gens et des turpitudes que j'ai pu commettre ! [16]

[12] Dostoïevski, Fiodor, *Crime et Châtiment*, trad. D. Ergaz, BeQ, Collection "À tous les vents", Vol. 546, 1950, p.147.
[13] *Ibid.*, p.123.
[14] *Ibid.*, p.149.
[15] *Ibid.*, p.154.
[16] *Ibid*, p.265.

Chaque certitude est immédiatement rongée par son contraire. Dostoïevski met justement en lumière l'âme humaine dans toute sa profondeur et sa complexité. Et cela se traduit par un langage qui est lui-même complexe et vertigineux, un langage qui ressemble souvent à du bavardage, mais qui traduit, en réalité, l'étourdissement de l'âme qui cherche à se comprendre :

> « Je bavarde beaucoup trop, c'est pourquoi je ne fais rien, ou peut-être devrais-je dire que c'est parce que je ne fais rien que je bavarde. Ce mois-ci j'ai pris l'habitude de monologuer, couché pendant des jours entiers dans mon coin, à songer... à des sottises »[17].

2-2. Le crime comme épreuve de l'ambivalence morale

L'une des réflexions centrales du roman tourne autour de la question du crime. Qu'est-ce qu'un crime ? Peut-on vraiment appeler Raskolnikov un criminel ? N'est-il pas plutôt une victime de lui-même et de sa condition ? Ces questions n'appellent jamais de réponse univoque dans le roman. Dostoïevski ne cherche pas à trancher entre le bien et le mal, mais il montre plutôt l'hésitation de la pensée qui cherche à juger. *« La vieille ne signifie rien […] je n'ai pas tué un être humain, mais un principe »*[18], dit Raskolnikov, tentant de justifier son acte. Mais quel principe ? Celui de la justice ? De la supériorité intellectuelle ? Ou simplement le refus de la misère ? Il semble que le héros lui-même n'en est pas certain :

> Si tu as agi dans toute cette histoire en homme intelligent et non en imbécile, si tu as poursuivi un but précis, comment se fait-il que tu n'aies pas jeté un coup d'œil dans la bourse et comment en es-tu à ignorer ce que t'a rapporté l'acte dont tu n'as pas craint d'assumer les dangers, l'horreur et l'infamie ? N'étais-tu pas prêt tout à

[17] *Ibid*, p.8.
[18] *Ibid*, p.651-652.

> l'heure à jeter à l'eau cette bourse, ces bijoux que tu n'as même pas regardés ?... Enfin, à quoi cela rime-t-il ? [19].

Le dialogue qui a lieu, à la fin du premier livre de *Crime et Châtiment*, entre Raskolnikov et Porphyre, juge d'instruction chargé de l'enquête du meurtre commis par le héros, met clairement en scène l'équivocité du discours moral. Porphyre questionne Raskolnikov sur un article qu'il avait écrit et dans lequel il développe une théorie morale élitiste, selon laquelle il existerait des hommes supérieurs qui *« ont pleinement le droit de commettre toutes sortes d'actions criminelles et pour lesquels la loi n'est point faite »*[20].

Raskolnikov précise, en effet, que les hommes extraordinaires ont le droit, moral et non légal, de franchir certaines limites afin d'accomplir un bien supérieur, un bien pour l'humanité toute entière. D'après lui, ces hommes-là jouissent du *« don de faire résonner dans leur milieu des mots nouveaux »*[21]. Ils sont donc créateurs de langage et maîtres de mots. Sauf que, nous le voyons bien tout au long du roman, le héros ne maîtrise point son propre langage : *« Sa tête fourmillait de bribes d'idées, mais il avait beau faire, il n'en pouvait suivre, ni même saisir aucune »*[22].

Porphyre lui demande d'ailleurs : *« comment distinguer ces hommes extraordinaires des autres ? Présentent-ils des signes particuliers à leur naissance ? »*[23]. Et s'il arrivait qu'un individu ordinaire se prenne pour un homme supérieur ? *« Y en a-t-il beaucoup de ces hommes qui aient le droit d'égorger les autres, de ces individus extraordinaires […] ? »*[24]. Et puis, ajoute Rasoumikhine, l'ami du héros : *« Ces hommes de génie, ceux qui ont*

[19] *Ibid*, p.265-266.
[20] *Ibid*, p.614-615.
[21] *Ibid*, p.618-619.
[22] *Ibid*, p.214.
[23] *Ibid*, p.621-622.
[24] *Ibid*, p.623.

le droit de tuer, ils ne doivent ressentir aucune souffrance pour avoir versé le sang humain ? »[25].

Raskolnikov répond en déclarant que la souffrance est inséparable d'une haute intelligence et d'un grand cœur. *« Les vrais grands hommes doivent, me semble-t-il, éprouver une immense tristesse sur terre »*[26]. Peut-être cette idée constitue-t-elle, pour le héros, une tentative de donner sens à son propre déchirement intérieur. En concevant la souffrance comme le signe des âmes d'exception, il justifie sa propre douleur, et son tiraillement devient, dès lors, une épreuve nécessaire qui confirme sa supériorité intellectuelle. Ainsi, derrière la théorie du « droit de tuer », se cache peut-être le besoin désespéré de transformer la culpabilité en vocation, et la déchirure en signe d'élection.

Porphyre n'hésite pas à aller encore plus loin en demandant très franchement : *« En composant votre article, il est impossible […] que vous ne vous soyez pas considéré vous-même […] comme un de ces hommes extraordinaires et destinés à prononcer des "paroles neuves" »*[27]. Raskolnikov lui répondit : *« je ne me suis jamais cru un Mahomet ou un Napoléon... ni aucun personnage de ce genre »*[28]. Il semblerait, à vrai dire, que cette affirmation est profondément ambigüe, un mélange de vérité et de mensonge. D'une part, le protagoniste cherche à nier toute prétention à une grandeur exceptionnelle, simplement pour ne pas tomber dans le piège que lui tend le juge d'instruction. Cette réplique paraît donc être un simple mensonge.

Toutefois, elle pourrait dénoter une certaine vérité, au sens où elle constituerait une sorte de désillusion de la part du héros. En effet, tout au

[25] *Ibid*, p.625-626.
[26] *Ibid*, p.628.
[27] *Ibid*, p.629-630.
[28] *Ibid*, p.630-631.

long du roman, et surtout après le crime, Raskolnikov se rend compte qu'il ne parvient pas à maîtriser ses émotions, son langage, et sa souffrance. Il n'arrive pas, comme les grands hommes dont il conçoit, à porter le fardeau de sa douleur. Il se découvre, peu à peu, non pas comme une figure supérieure, mais comme un homme ordinaire, fragile et vulnérable, brisé par la culpabilité de son crime, et tordu par les contradictions de son âme. D'ailleurs, voici ce qu'il se dira un peu plus tard dans le roman : *« Non, ces gens-là sont autrement faits […] ces hommes sont faits de bronze et non de chair. »*[29]. Il se rend compte, à contrecœur, qu'il est un homme fait de chair, et non de bronze.

2-3. La parole, le silence et l'ambiguïté de la vérité

Chez Dostoïevski, la vérité ne se livre pas dans le discours, mais dans la tension du non-dit. Le roman devient un espace où les mots se fissurent, et le silence nous invite à réfléchir. Le narrateur lui-même est instable : tantôt proche de Raskolnikov, tantôt ironique, tantôt compatissant, tantôt critique. Ce vacillement narratif traduit le trouble de la pensée moderne, une pensée consciente de sa pluralité interne.

Dostoïevski ne livre donc jamais la clé de son roman. Il ne tranche pas, il ne nous offre pas un produit final, mais il met en scène des idées. Le roman est un champ de tensions idéologiques : rationalisme, nihilisme, christianisme, socialisme, justice divine ou humaine… Tous ces discours coexistent, se confrontent, mais aucun ne s'impose comme vérité ultime. C'est donc au lecteur de démêler ces voix, de participer activement à la recherche de sens sans jamais pouvoir la clore. Dostoïevski fait de la lecture une épreuve de

[29] *Ibid*, p.650-651.

pensée. Comprendre, ici, ne consiste pas à résoudre, mais à traverser le conflit, à se mettre à l'écoute de l'ambiguïté même du réel.

Le langage équivoque traverse donc tout le roman. Il dépasse le cadre du discours intérieur du héros, et s'étend à son rapport aux autres personnages. Raskolnikov hait ceux qu'il aime : *« Ma mère, ma sœur, comme je les aimais ! D'où vient que je les hais maintenant ? Oui, je les hais, d'une haine physique. Je ne puis souffrir leur présence auprès de moi... »*[30]. Il maltraite ceux qu'il respecte et rejette ceux dont il se rapproche : *« Je suis venu chez toi […] parce que tu es meilleur qu'eux tous […] Maintenant, je vois que je n'ai besoin de rien […] Je me passe […] des autres... Je suis seul et me suffis à moi-même »*[31]. Tantôt il méprise sa vie : *« Pourquoi m'as-tu cherché au début de ma maladie ? J'aurais peut-être été très heureux de mourir »*[32], et tantôt il la chérit : *« Vivre, vivre seulement, vivre n'importe comment, mais vivre »*[33]. Il évite tout contact avec les hommes : *« un tête-à-tête avec quiconque était la chose au monde qui lui répugnait le plus. »*[34], et se trouve pourtant en train de mendier la présence de certains : *« Faites-moi le plaisir de vous asseoir […] J'ai à vous parler, s'il vous plaît. Vous êtes peut-être pressée, mais, de grâce, accordez-moi deux minutes... »*[35].

C'est souvent dans ce que Raskolnikov ne dit pas, que se révèle la vérité la plus aiguë de son drame intérieur. Le silence, chez Dostoïevski, n'est pas un simple vide, mais un lieu de tension existentielle et cognitive. La vérité cherche, en effet, à surgir, mais elle reste prisonnière d'une parole incapable de la porter entièrement. C'est ce qui fait que le discours du héros

[30] *Ibid*, p.654.
[31] *Ibid*, p.270.
[32] *Ibid*, p.403.
[33] *Ibid*, p.383-384.
[34] *Ibid*, p.269.
[35] *Ibid*, p.561.

se retourne maintes fois contre lui-même. Raskolnikov tente justement de faire jaillir une vérité qui le dépasse et l'envahit, et qui pourtant exige d'être révélée. Ce paradoxe, cette impossibilité de dire, traduit le drame de l'homme moderne, conscient de la vie qui le traverse et qui ne saurait être circonscrite dans un langage simple et univoque.

Ainsi, le silence de Raskolnikov, comme celui de plusieurs personnages dostoïevskiens, n'est pas absence, mais excès : trop de vérité pour être dite, trop de contradictions pour être réduites à un seul mot. Dostoïevski nous apprend que comprendre un être, ce n'est pas percer son secret, mais demeurer à l'écoute de cette parole brisée où les idées, les sentiments et les passions s'entrechoquent et s'entremêlent.

Le langage de Dostoïevski, comme la conscience de son héros, ne se referme jamais sur une conclusion. Il demeure en suspens, dans un silence insondable :

> "Irai-je ou n'irai-je pas ?" pensa Raskolnikov, en s'arrêtant au milieu de la chaussée, à un carrefour, et en jetant un coup d'œil autour de lui comme s'il attendait un conseil. Rien ne vint troubler le silence profond : la ville semblait morte comme les pierres qu'il foulait, mais morte pour lui seul, lui seul...[36].

CONCLUSION

L'analyse menée à travers l'évolution historique et l'œuvre de Dostoïevski montre combien la pensée moderne s'éloigne de l'idéal d'univocité classique pour assumer l'équivocité et la pluralité des sens. Dans la philosophie classique, le langage visait à fixer et à clarifier la vérité, à construire un monde de concepts stables et univoques. Le XIX^{e} siècle,

[36] *Ibid*, p.422.

confronté à l'expérience intime de la vie, remet en cause cette prétention à l'univocité, faisant appel à la littérature pour mieux exprimer la complexité du réel. Aujourd'hui, la philosophie ne cherche plus à éliminer l'ambiguïté, mais à l'accueillir comme moteur de la réflexion.

Dans *Crime et Châtiment,* Dostoïevski montre bien que la vérité ne peut être dite qu'à travers le trouble, la contradiction, et le silence. La littérature devient ici un instrument de connaissance, non plus démonstrative, mais suggestive. Elle fait résonner le langage dans sa profondeur existentielle. Dostoïevski suggère, provoque le doute, met en scène l'indécidable, là où un discours philosophique classique chercherait à démontrer. Le lecteur est donc mis en position d'interprète actif. Rien n'est donné comme univoque. Le roman ne livre justement pas une thèse bien définie, mais il ouvre un espace d'interprétation. Penser, chez Dostoïevski, ce n'est plus affirmer une vérité, mais c'est vivre l'inquiétude du vrai. La vérité se retrouve, en effet, dans le vacillement même du langage, là où les mots hésitent et le sens éclate.

Bibliographie

- Aristote. (1953). *Métaphysique*. Trad. J. Tricot. Paris : Vrin.
- Boileau, Nicolas. (1674). *L'Art poétique*. Paris : Denys Thierry.
- Descartes, René. (1937). *Discours de la méthode*. Paris : Gallimard.
- Dostoïevski, Fiodor. (1950). *Crime et Châtiment*. Trad. D. Ergaz. Paris : BeQ, Collection « À tous les vents », Vol. 546.
- Sigmund, Freud. (1920). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot.
- Kierkegaard, Søren. (1946). *Crainte et tremblement*. Trad. P.-H. Tisseau. Paris : Aubier.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

- Nietzsche, Friedrich. (1901). *Le Gai Savoir*. Trad. Henri Albert. Paris : Société du Mercure de France.
- Platon. (1967). *Théétète*. Trad. Émile Chambry. Paris : Garnier Flammarion.
- Schopenhauer, Arthur. (1912). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Trad. Auguste Burdeau. Paris : Librairie Félix Alcan.