

BAKHTINE ET DOSTOÏEVSKI

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

Bakhtine n'a pas eu de chance avec ses critiques. Et je ne pense pas à ceux qui se sont opposés ouvertement à ses propositions – comme Gurevitch – mais aux bakhtinologues, notamment, à ceux qui se sont appliqués à traduire Bakhtine dans des termes compatibles avec les discours dominants dans les études littéraires aujourd'hui. Cette soi-disant compatibilité de Bakhtine a le plus souvent impliqué la réduction de la pensée de celui-ci à la pensée d'autres auteurs déjà assimilés par le discours académique conventionnel. Morson et Emerson ont ainsi présenté un Bakhtine à la lumière de Tolstoï, et, curieusement, non de Dostoïevski¹. Holquist, son excellent biographe, a quant à lui signalé la parenté entre les pensées de Bakhtine et de Dostoïevski, ce qui va de soi, même si au moment de conceptualiser sa pensée Bakhtine préféra accrocher ses nouveaux concepts au porte-manteau néokantien (l'école de Marbourg). On a même proposé de distribuer les proximités intellectuelles au sein d'une ample promotion, sous prétexte que Bakhtine aurait dépassé « l'unilatéralité des simples doctrines humanistes² ». Quant à ceux qui ont étudié la relation

1. G. S. Morson & C. Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford UP, 1990, p. 25-27.

2. M. De Michiel, « Bachtin e Dostoevskij. Tema con Variazioni », Introduction à M.M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)* (introd., *Slavica Occitania*, Toulouse, 25, 2007, p. 303-322.

existante entre Dostoïevski et Bakhtine, une idée se présente habituellement : Bakhtine verrait en Dostoïevski l'incarnation littéraire de son idéal philosophico-moral³.

Dans les pages qui suivent, nous essayerons de défendre un point de vue opposé à cette dernière problématique. Ce que Bakhtine apprécie et saisit chez Dostoïevski, c'est son esthétique. Mais cette appréhension est filtrée – et, en partie, déviée – par certaines circonstances. Ces circonstances sont :

1. Le refus bakhtinien de l'interprétation symboliste que V.V. Ivanov avait faite de l'œuvre de Dostoïevski. Bakhtine met l'accent sur le rire (le comique et le carnavalesque), alors qu'Ivanov avait souligné l'élément tragique (le roman-tragédie).
2. La conception bakhtinienne du rire présente une contradiction que le penseur russe n'a pas résolue. En deux mots, cette contradiction peut être définie comme suit : dans son livre sur Rabelais, Bakhtine présente le rire en le reliant à la notion de grotesque et du carnaval. Dans son livre sur Dostoïevski et dans ses études sur le roman, il présente ce même rire comme une voie vers le réalisme.
3. Peu de penseurs ont remarqué la dimension esthétique de la pensée de Dostoïevski. Comme l'avait écrit René Wellek – un des rares qui aient considéré Dostoïevski comme un théoricien de l'esthétique –, on a envisagé Dostoïevski comme penseur sous tous les angles possibles, sauf sous l'angle esthétique qui est celui qui lui revient. Bakhtine fait également partie de ceux qui ont vu en Dostoïevski un théoricien de l'esthétique – par le biais de son œuvre littéraire, bien entendu. Mais les lectures de l'esthétique de Dostoïevski qu'ont faites Bakhtine et Wellek se contredisent.

Ces trois circonstances sont filles d'une même instance historique. Pendant un siècle, qui s'étend plus ou moins sur la seconde moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e, la plupart des penseurs qui se sont consacrés à l'étude de l'esthétique, de la littérature et des arts n'ont pas envisagé d'autre perspective de fond pour les études littéraires ou artistiques que celle du réalisme. Toute la

trad., comm. M. De Michiel ; prés. A. Ponzio), Bari, Edizioni dal Sud, 1997, p. 32. Cette référence à De Michiel est assurément unilatérale, car la slaviste italienne a également écrit que « Dostoïevski était l'autre dont Bakhtine avait besoin pour être lui-même » (*op. cit.*, p. 60).

3. M. De Michiel, « Bachtin e Dostoevskij... », *op. cit.*, p. 58.

réalité esthétique moderne devait rentrer dans les coordonnées du réalisme, même s'il fallait l'y faire rentrer à coups de marteau. C'est ainsi que sont nés des concepts tels que *réalisme merveilleux*, *réalisme providentiel* ou *réalisme magique*, qui se contredisent quel que soit le point de vue sous lequel on les envisage, que celui soit superficiel ou approfondi. Ceux qui ont proposé ces concepts étaient conscients que certaines expressions artistiques modernes n'admettaient qu'un traitement paradoxal au sein des schémas conceptuels conventionnels. Des théories comme la mort de l'art – position à laquelle ont adhéré, entre autres, Hegel et Heidegger – appartiennent également à ce stade de conscience. Et c'est de ce même horizon conceptuel que sont héritiers Lukács et Bakhtine, les deux grands penseurs du roman du XX^e siècle.

Le cas de Bakhtine par rapport à cet horizon conceptuel mérite une certaine attention. Bakhtine développe une pensée qui questionne les fondements méthodologiques de l'histoire littéraire et de la théorie littéraire (le formalisme). Il se permet même d'éclairer le chemin de ceux qui remettent en question l'état actuel de la linguistique (le structuralisme) et de la psychologie (le freudisme). Mais cet élan extraordinaire a aussi ses limites. La première – et peut-être la plus importante – c'est justement celle de la conception du réalisme et de ses alternatives. Cette question a été approfondie au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Un nouvel état d'esprit s'est forgé à partir de différents points de vue auxquels Bakhtine ne semble pas avoir eu accès. Ce nouvel état de la critique oppose le réalisme, comme esthétique du XIX^e siècle, au modernisme, comme esthétique du XX^e. Cette manière de présenter les choses, généralement acceptée aujourd'hui dans les études littéraires anglo-saxonnes, et très répandue au sein des études européennes – en ce inclus la Russie, comme le montre Eleazar Meletinski – provient, entre autres, de l'influence de Joyce, T.S. Eliot et Auden, qui ont théorisé ce qu'on a appelé le mouvement moderniste. C'est sûrement une manière de présenter les choses très imprécise (c'est peut-être la raison de son succès) et elle semble clairement améliorable, mais nombreux sont ceux pour qui elle exerce un grand attrait car elle offre une alternative au réalisme, en concevant un au-delà de l'objectif moderne qui a consisté à rendre compte de l'actualité comme histoire.

À sa manière, Bakhtine s'est également efforcé de comprendre une esthétique qui irait au-delà des limites du moderne. Ses propositions au sujet de la polyphonie et du dialogisme sont des formes plus ou moins lucides pour créer cet au-delà. Cette frontière, selon

Bakhtine, passe par l'œuvre de Dostoïevski. Et la plus grande réussite de Bakhtine a peut-être justement été celle-ci : comprendre que Dostoïevski, déjà au XX^e siècle, avait dépassé les limites attribuées conventionnellement à l'esthétique moderne. En d'autres mots – que Bakhtine n'accepterait pas –, le *réalisme profond* dont Dostoïevski avait lui-même parlé n'était déjà plus réalisme, sinon cet au-delà.

Dans la suite de cet exposé, nous allons essayer de montrer comment cette question conditionne la lecture que Bakhtine fait de l'œuvre de Dostoïevski. Il s'agit de montrer que la conception bakhtinienne de l'œuvre de Dostoïevski essaie de se limiter à des concepts qui tournent autour du rire (carnaval, ménippée, sérieux-comique) en laissant de côté la dimension tragique, signalée par la lecture symboliste. Pour atteindre cet objectif, nous nous limiterons à l'étude de deux romans de Dostoïevski : *L'idiot* et *Les frères Karamazov*. Bien qu'il s'agisse probablement de ses deux meilleurs romans, une énorme distance les sépare. Alors que *Les frères Karamazov* représentent le Dostoïevski de Bakhtine, dans *L'idiot* nous voyons un autre Dostoïevski, qui n'intéressa pas autant Bakhtine. Nous commencerons par ce dernier.

BAKHTINE ET « L'IDIOT »

Dans son livre sur la poétique dostoïevskienne, Bakhtine a consacré quelques pages à commenter *L'idiot*⁴, sans compter d'autres allusions de plus ou moins grande importance. L'objectif de son analyse revient à montrer la profonde carnavalisation de *L'idiot*. Pour ce faire, il énumère une série de passages carnavalesques qui font partie de la longue série dont est pourvu le roman. En effet, comme dirait Bakhtine, le roman dialogique ou carnavalesqué n'a pas besoin de rendre le rire explicite – et encore moins sa forme la plus sonore, le rire de la place publique populaire. Il suffit que les personnages et les situations soient conçus avec la méthode carnavalesque. Et il ne fait aucun doute que Mychkine, Rogojine, Nastassia, Aglaïa et beaucoup d'autres répondent à cette méthode tout comme les péripéties qui les entraînent. En outre, Bakhtine sut voir le caractère simultané de l'esthétique de Dostoïevski qui condense en quelques mois les événements significatifs qui entourent la vie du prince Mychkine, reléguant au second plan tant le

4. Voir M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (trad. G. Verret), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p. 203-208, 274-275 et 282-284.

passé que le futur. Cette dimension antibiographique et antiformative s'avère essentielle, surtout dans ce roman. Mais il y a un aspect de ce roman – et de l'œuvre de Dostoïevski – auquel Bakhtine n'a pas accordé toute l'attention nécessaire. Je pense à la dimension moderne du symbolisme, ce qui constitue apparemment la dimension sérieuse de ce phénomène. Bakhtine voit juste quand il déclare que la marque essentielle de l'esthétique de Dostoïevski est la carnavalisation – c'est-à-dire un symbolisme humoristique. Mais le recours au monde ludique-sérieux – le *spoudogeloion* – est insuffisant pour refléter toute la dimension du phénomène. Car le symbolisme de Dostoïevski est double, ambivalent. Il n'a pas seulement un visage carnavalisé mais est aussi accompagné d'un discours et d'un autre visage : un visage hermétique, c'est-à-dire la compréhension du monde comme scénario de la lutte infinie entre le bien et le mal, lutte au cours de laquelle les adversaires en arrivent à se confondre (Mychkine agit mal, en voulant faire le plus grand bien ; Nastassia et d'autres démons agissent mieux, même sans le vouloir ; finalement, tous sont condamnés). Cette lutte recherche le salut, même si, d'habitude, elle a une issue fatale. Cette dimension faussement sérieuse – tout comme la carnavalisée est faussement comique – est inséparable de son double. Une telle esthétique duelle, qui fond sérieux et rire, instaure un régime basé sur les *correspondances* et sur le principe de la *nécessité*, recteur de toute initiative. Le symbolisme duel de Dostoïevski est une esthétique moderne qui comporte implicitement une philosophie de caractère hermétique. Il conviendrait peut-être de rappeler que, presque simultanément à l'œuvre de Dostoïevski, fleurit en France le symbolisme de Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, qui atteindra l'œuvre picturale de Gauguin et d'autres ; et que ce phénomène esthétique a ses antécédents dans le romantisme et sa continuité, son apogée même, dans d'autres littératures et d'autres genres, au cours du XX^e siècle.

Mais voyons en quoi consiste cette esthétique duelle qui domine cette œuvre et, en général, l'œuvre de Dostoïevski. *L'idiot* est peut-être l'œuvre la plus explicite au sujet de sa conception romanesque. Il s'agit d'un roman symboliste – on pourrait également l'appeler moderniste, ou même hermétique – comme nous essaierons de le montrer⁵. Dans ces pages, Dostoïevski présente une

5. Nous avons déjà donné une première définition de ce que nous entendons par symbolisme dans le cas de Dostoïevski : la fusion de l'hermétisme et de la carnavalisation. Plus généralement, nous comprenons que le symbolisme et l'hermétisme moderne sont des termes synonymes. Baudelaire, le poète symboliste, tire sa pensée de E. Swedenborg, un théoso-

critique du roman réaliste, ainsi qu'une critique des personnages *ordinaires*, typiques. Mais il y a aussi une série d'observations, de symboles et d'appels adressés au lecteur qui constitue un inépuisable filon au moment de s'approcher du roman selon l'auteur russe.

À son niveau le plus élémentaire, ce roman repose sur une trame de type pathético-sentimental⁶. Le prince Mychkine, espèce de don Quichotte, est amoureux de deux femmes, Aglaïa Ivanovna Epantchine – jeune femme de situation aisée, qui vit protégée par sa famille – et Nastassia Filippovna – une femme séduite et outragée par un homme riche. Toutes deux sont d'une grande beauté et leur force de caractère contraste avec la débilité de Mychkine, atteint d'idiotie. Mais cette problématique sentimentale initiale est transcendée par une impulsion esthétique qui va au-delà du sentimentalisme, un élan que nous avons appelé symboliste. Nous essayerons d'ébaucher en quoi il consiste.

Le point de départ idéologique de Dostoïevski est un diagnostic exact au sujet de la nature de l'homme moderne :

[...] les gens de l'époque [...], réellement, ils n'avaient rien à voir avec les gens de maintenant, pas la même tribu que maintenant, dans notre siècle, vraiment, comme s'ils étaient d'une autre race... Comme si tous les gens ne vivaient que pour une idée, alors que, maintenant, c'est plus nerveux, plus développé, plus sensitif, il y a, je ne sais pas, deux, ou trois idées en même temps... L'homme de maintenant est plus large – et, je vous assure, c'est bien ce qui le

phe et penseur hermétique suédois du XVIII^e siècle. L'hermétisme classique devient une esthétique symboliste dans la Modernité. Au XX^e siècle, de nombreux penseurs ont senti la nécessité de définir une deuxième esthétique moderne face au réalisme. Les théories littéraires anglosaxonne et russe (Meletinski) ont appelé cette seconde esthétique « Modernisme ». Selon nous, le Modernisme est le symbolisme de Baudelaire et de Dostoïevski, entre autres, et ne doit pas se limiter au XX^e siècle.

6. Par pathétisme sentimental, nous comprenons une esthétique qui se base sur l'exposition d'une profonde division du personnage, qui se voit obligé de choisir entre la passion et le devoir. Dans sa forme classique, cette esthétique est surtout représentée par les romans de Madame de la Fayette (*La princesse de Clèves*, notamment). Dans sa forme moderne, on a l'habitude de la présenter comme la division provoquée par deux amours simultanés, ou par le devoir maternel et la passion (*Anna Karenine*) (Voir Luis Beltrán, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelone, Montesinos, 2002).

gène pour être un homme tout d'un bloc, comme dans ces siècles-là (IV, 5, 325)⁷.

Telle est l'argumentation que Mychkine offre au moribond Hippolyte. Les déclarations des personnages ne peuvent être attribuées directement à l'auteur, mais ce cas est peut-être une exception. On peut même supposer que la maladresse que vient de commettre Mychkine en comparant Hippolyte aux moribonds d'autres époques est motivée par le désir de l'auteur d'introduire cette idée dans le roman. C'est sur cette idée que semblent se baser non pas seulement l'esthétique de Dostoïevski, mais aussi la théorie de Bakhtine, sa controversée polyphonie. Ce qui est sûr c'est que la théorie déployée par Dostoïevski dans son roman repose sur cette conception de l'homme moderne. Et que Mychkine lui-même met cette idée à l'épreuve en basant sa vie sur une seule idée. Comme dit la Générale Epanchine, « un idiot, il prendrait tout au pied de la lettre » (II, 12, 530), parce qu'il peut seulement concevoir la vie d'un point de vue unique (c'est sur cette déclaration que se termine la seconde partie du roman). Nous essaierons d'exposer cette idée.

La problématique du roman est particulière. Comme nous l'avons signalé, la trame de cette œuvre s'enracine dans une impulsion pathético-sentimentale. Mais la clé de cette œuvre n'est pas le pathétisme sentimental mais le traitement symbolico-humoristique – sérieux-comique – qu'elle reçoit. Ce traitement se concrétise dans Mychkine lui-même, un ingénu qui aime deux femmes, sans savoir exactement ce qu'est l'amour, avec une attitude infantile. Cette immaturité de Mychkine est visible à différents moments de l'œuvre. La mère d'Aglaïa, Lizaveta Prokofievna – possible belle-mère du prince – doute de sa virilité. Lors de la fête chez les Epanchine, fête au cours de laquelle Mychkine se présente en société en qualité de prétendant d'Aglaïa, il se montre incapable de percevoir les relations sociales hiérarchiques et les tensions personnelles qui ont lieu dans ce salon. Finalement, à la suite du scandale lié à la fuite de la fiancée sur le seuil même de l'église où allait se célébrer le mariage, Evgueni Pavlovitch – un homme de bien – explique au prince en personne tout ce qui est arrivé durant les six derniers mois : « Tout cela, ce n'était qu'une attirance intellectuelle, un tableau, une fantaisie, de la fumée » (IV, 9, 414). En résumé,

7. Toutes les citations de *L'idiot* de Dostoïevski sont citées dans la traduction française d'André Markowicz : F.M. Dostoïevski, *L'idiot*, 2 vols., Paris, Actes Sud, Babel, 1993. Dans la suite de l'article, nous indiquerons le livre, le chapitre et la page citée entre parenthèses, dans le corps du texte.

Mychkine lui-même est un personnage ingénu, avec un profil pathético-sentimental carnavalesqué, puisqu'il s'entoure d'un temps et d'un entourage inadéquats. Son environnement est les temps modernes, dans lesquels son « extraordinaire simplicité » et son « inexpérience innée » le conduisent à se laisser porter par « un enthousiasme intellectuel (ce n'est pas par hasard que Dostoïevski souligne deux parallèles du roman, entre don Quichotte et Mychkine, et entre Emma Bovary et Nastassia Filippovna). Mais ces personnages, même ceux de type plus sentimental, ont un élément qui dépasse le sentimentalisme. Le Général Epanchine dit de sa fille Aglaïa – l'héroïne sentimentale – qu'elle possède d'excellentes qualités cérébrales et de cœur, mais qu'elle « a un caractère de démon, en plus avec des fantaisies » (III, 3, 64). Le pathétisme sentimental dans le monde moderne doit choisir entre un traitement immature, typique du feuilleton, et un traitement démoniaque et carnavalesque. Ce traitement carnavalesque exige tout à la fois le rire et des éléments symboliques.

Ces éléments symboliques constituent une série longue et complexe qui détermine le caractère du roman. Les personnages tendent à concentrer cette charge symbolique. Mychkine offre une image duelle, typique du symbolisme humoristique. Il fait son apparition en novembre, le mois du début de l'hiver, la saison des ténèbres. Il est le dernier d'une espèce qui agonise – avec la Générale Epanchine, qui finit également l'autre branche de la famille. Aux côtés de cette facette agonique, on peut voir des traits comiques. Il ne connaît pas de femme – Rogojine l'appelle « le bêta de Dieu » et il souffre d'« idiotie ». Et finalement, cette image duelle va de pair avec des symboles de sainteté : l'âne, la vie nouvelle, les enfants. Mychkine lui-même déclare que l'âne « est un animal très utile » (I, 5, 104) et que ses qualités consistent à être « travailleur, fort, patient, économique, endurant » (I, 5, 104). À ce symbole correspond la recherche d'une « vie immense » (I, 5, 108), accompagnée d'images hermétiques :

c'est là, parfois, que tout ça vous appelle, vous ne savez pas quoi, et moi, il me semblait toujours que si je marchais tout droit, longtemps, longtemps, et j'arrivais à traverser cette ligne, là-bas, celle où le ciel et la terre se rencontrent, c'est là que je trouverais la clé de l'énigme, et que je verrais tout de suite une vie nouvelle (I, 5, 108)

ou d'histoires pieuses d'enfants (I, 6).

Parfione Semionytsch Rogojine incarne la méchanceté. C'est un être démoniaque. Même son amour pour Nastassia a un côté pervers. Il incarne la passion violente. Dans un sens, Rogojine est l'autre visage de Mychkine. Si le prince représente l'innocence, Rogojine représente la perversité. Tous deux sont des personnages d'une seule idée : Mychkine, l'idée lumineuse, Rogojine, l'idée ténébreuse. Mais lumière et ténèbres sont des manifestations d'un même événement : le combat essentiel entre le ciel et la terre.

Evgueni Pavlovitch Radomski est aussi un symbole. Il s'agit d'un personnage de roman d'éducation. Dans la ligne centrale de ce genre de romans, il est de coutume de voir apparaître un personnage avec un certain ascendant sur le personnage à éduquer, avec lequel il tient un ou plusieurs dialogues qui s'avèrent décisifs pour que se produise un saut en avant dans la conscience du personnage central. Il incarne le bien, quoique son effort arrive trop tard. Il y a en lui quelque chose d'homme inutile.

Un autre élément didactique de grande importance, quoique non décisif pour autant, c'est la « confession » d'Hippolyte. Ce n'est pas la seule. Il y a d'autres confessions mineures (celle de Gavril Ardalionovitch, de Rogojine, de Lebedev...). Le règlement de comptes permet de se connecter avec l'un des aspects centraux de l'esthétique symbolique : la lutte pour le salut.

Mais les éléments didactiques les plus significatifs constituent un groupe spécial et d'apparence très variée. Il s'agit d'une constellation symbolico-hermétique dispersée dans toute l'œuvre : un ensemble de symboles, d'énigmes, de prophéties, de mystères et d'anticipations qui confirment l'atmosphère ambiante ou le ton général du roman. Ces éléments font que la péripétie sentimentale se transforme en intrigue, presque en énigme. Parmi celles-ci, se détachent les éléments purement hermétiques, comme la dynamique de la nécessité qui régit le devenir du roman (« aussi étrange que cela paraisse... »), la préférence pour ce qui est extraordinaire, original et excentrique, l'accomplissement de prophéties, l'hermétisme auroral. L'élément le plus significatif de ces éléments hermétiques est peut-être la présence de l'Apocalypse, celui de la « Confession » d'Hippolyte et le discours de Lebedev.

La maison de Rogojine est un autre élément hermétique : inhospitalière, mystérieuse, lugubre, ordinaire, obscure, telles sont les qualités qui la définissent. Elle constitue un *labyrinthe et correspond* à la personnalité sinistre de Rogojine. « C'est dans une maison exactement comme celle-là qu'il doit vivre ! », (II, 3, 344). La conclusion à laquelle arrive Mychkine souligne ce caractère hermétique de la

maison : « Cette nuit qu'il y a... Cette nuit que tu as autour [...] », dit-il à Rogijine (II, 3, 344). Nastassia Filippovna revient sur le même sujet dans la lettre à Aglaïa : « Il a une maison obscure, morne et il a un secret » (III, 10, 220).

Mais tous les éléments hermétiques n'ont pas ce caractère apocalyptique. Formant une série corrélative, après l'Apocalypse et l'Antéchrist, et le monde des ténèbres que représente Rogojine, il y a un troisième élément : l'image du « Sauveur juste descendu de croix » (II, 4, 361). Le troisième chapitre de la deuxième partie (intégralement consacré à la rencontre entre Mychkine et Rogojine dans la maison de ce dernier) se referme sur l'épisode prémonitoire du couteau. Le quatrième chapitre nous présente, sans transition, les deux personnages contemplant le tableau. C'est une copie d'un autre tableau de Hans Holbeïn et il représente le Sauveur récemment descendu de croix. Dans les moments cruciaux de la fin du roman, Nastassia reverra un tableau similaire. Mais maintenant cette vision du tableau permet de faire place à un débat sur la foi. Dans le sixième chapitre de la troisième partie c'est Hippolyte, le plus hermétique de tous les personnages, qui est chargé du commentaire esthétique du cadre. Hippolyte revendique la dimension *symbolique* de la scène face à l'interprétation (réaliste) de l'Église (le Christ souffrit réellement).

Ce tableau, c'est comme si, justement, il exprimait cette idée d'une force obscure, insolente, éternellement absurde, à laquelle tout est soumis, et c'est malgré nous qu'il nous transmet cela (III, 6, 145).

Et il poursuit :

Est-il possible de percevoir dans une image ce qui n'a pas d'image ? [...] c'était comme si je voyais, dans une espèce de forme étrange et impossible, cette force infinie, cet être sourd, sombre et muet (III, 6, 146).

On ne trouve pas seulement dans ce commentaire une perspective de la question religieuse qui peut être attribuée à Dostoïevski (Mychkine dit que le tableau peut aussi détruire la foi), mais aussi une déclaration esthétique qui ne peut ni ne doit être sous-estimée.

Cette série atteint un moment – partiel – de conclusion dans le chapitre suivant, le cinquième, dans lequel nous trouvons une réflexion du prince Mychkine. Celui-ci en arrive à être pleinement convaincu qu'il a atteint une « "existence supérieure" » (II, 5, 375).

Il est conscient que ce stade supérieur est une conséquence de sa maladie, mais cela lui est égal. C'est un stade qu'il définit comme « "beauté et prière" » (II, 5, 375) ou « "la synthèse supérieure de la vie" » (II, 5, 376). Cette formule – beauté et prière – corrobore la lecture esthétique de la foi du prince, mentionnée au début. L'explication de ce stade supérieur renvoie aux

visions qui, alors, lui venaient en rêve, comme sous l'emprise du hachisch, de l'opium ou du vin, visions qui abaissaient l'esprit et qui déformaient l'âme – des visions anormales et qui n'existaient pas (II, 5, 376).

Mais arrivés à cet extrême, la voix narratrice se démarque :

Du reste, il n'insistait pas sur la partie dialectique de sa conclusion : l'abrutissement, la nuit spirituelle, l'idiotie se dressaient devant lui comme une conséquence claire de ses « minutes supérieures ». [...] Dans sa conclusion, c'est-à-dire dans son appréciation de cette minute il y avait, sans l'ombre d'un doute, une erreur [...] (II, 5, 376).

Voici l'épicentre de l'esthétique dostoïevskienne. Ce symbolisme mystique est comparé à d'autres formules symboliques, mais il a un point de fuite qui trouve son équivalent dans la critique qu'Evguéni Pavlovitch fait de l'unilatéralité de Mychkine. Mychkine se laisse emporter par la sublimation de ces moments sublimes et il se trompe au sujet des possibilités de ces formes symboliques. Et c'est peut-être en cela que réside la grandeur de l'esthétique de Dostoïevski : dans son refus de se contenter du symbolisme mystique et dans son désir de pointer un au-delà, un au-delà de toute unilatéralité, de toute sublimation.

La leçon de *L'idiot* c'est peut-être que le monde enfantin ne peut survivre dans le monde moderne et que celui-ci admet deux formes de représentation : l'une superficielle – le réalisme – et l'autre plus profonde et plus exigeante qui fait signe vers « la réalité la plus intense » – le symbolisme. Bakhtine semble avoir compris la première partie de cette conclusion, mais il s'est aveuglé face au symbolisme de la réalité la plus intense.

« LES FRÈRES KARAMAZOV »

Pour Bakhtine, *Les frères Karamazov* représentent le sommet de l'œuvre de Dostoïevski. Pour lui, seul ce roman est tout à fait polyphonique. C'est la raison pour laquelle il est inachevé d'un

point de vue conventionnel. Les références bakhtiniennes à ce roman illustrent cette idée centrale : le dialogisme et la polyphonie. Bakhtine explique ainsi l'impossibilité du juge, du fiscal ou des experts de s'approcher du noyau de la personnalité de Dmitri. D'autres moments cruciaux sont expliqués comme ménippées : la conversation d'Aliocha et de Dmitri dans l'auberge, le dialogue entre Ivan et le diable ou la Légende du grand Inquisiteur. Pour l'essentiel, cette interprétation bakhtinienne est juste ; et elle représente le meilleur apport de Bakhtine à l'étude de Dostoïevski. Mais, de nouveau, nous voyons qu'en mettant l'accent sur le phénomène de la carnavalisation Bakhtine néglige la dimension symboliste et hermétique qui sous-tend également ce roman et l'esprit dostoïevskien.

Un des moments les plus significatifs de l'expression d'une pensée esthétique se trouve dans le discours que Dmitri Karamazov adresse à son frère Aliocha à la fin du chapitre III du troisième livre, « Confession d'un cœur ardent. En vers » (III.3). Cette confession s'étend sur deux autres chapitres (« En Anecdotes » (III.4) et « Cul par dessus tête » (III.5)) et a pour objet la description de la nature karamazovienne, dont il sera dit plus loin : « eux, ils ont des Hamlet, nous, pour l'instant, nous n'avons encore que des Karamazov ! » (XII, 9, 687)⁸. Dans cette confession en vers, Mitia récite Schiller, selon ses dires, « *An die Freude (À la joie)* », en réalité, « *Das eleusische Fest (Festin d'Eleusis)* », et il poursuit avec des considérations sur la beauté. À la fin, il résume son discours par la phrase suivante : « Le diable et le bon dieu qui luttent ensemble, avec, pour champ de bataille, le cœur des gens » (III, 3, 201). Il n'est peut-être pas possible de donner une définition plus parfaite de l'esthétique dostoïevskienne, et notamment de ce roman. Dostoïevski conçoit l'univers comme une grande lutte entre le diable et Dieu, une lutte éternelle du point de vue terrestre et humain. C'est une image esthétique symboliste : le fondement du symbolisme, depuis la tradition à Baudelaire, en passant par le *Corpus Hermeticum*. Mais tant l'hermétisme que le symbolisme poétique ne transcendent pas ce polémisme métaphysique et sa symbologie reste abstraite et théosophique. Dostoïevski, tout comme avant lui

8. Tout comme pour *L'Idiot*, toutes les citations des *Frères Karamazov* sont tirées de la traduction française d'André Markowicz : F.M. Dostoïevski, *Les frères Karamazov*, 2 vols., Paris, Actes Sud, Babel, 2002. Dans la suite de l'article, nous indiquerons le livre, le chapitre et la page citée entre parenthèses, dans le corps du texte.

Cervantès, Shakespeare, Goethe ou Schiller, pour ne citer qu'eux, transcende cette lutte en la représentant dans le cœur de l'homme, dans le cœur karamazovien. Cette humanisation du conflit universel revêt le symbolisme abstrait d'un caractère grotesque et dramatique, tout à la fois élevé et bas. Le rire admet ici à la fois une signification festive (la joie d'Aliocha et des enfants) et une signification diabolique (les orgies, la blague) incarnée surtout par le père, Fiodor Pavlovitch Karamazov, décrit à plusieurs reprises comme un bouffon maléfique, un Ésope, un clown, un Pierrot. Dans sa dimension humaine, cette esthétique assume deux images centrales de la condition humaine : la famille et l'éducation. Dans sa dimension hermétique (suprahumaine ou divine, pourrions-nous dire) cette esthétique prend la forme du mystère, de l'énigme et du miracle. La grandeur dostoïevskienne, c'est d'être parvenu à la fusion la plus intense des deux dimensions. En d'autres mots, l'esthétique dostoïevskienne consiste en un symbolisme grotesque. Comme symbolisme il a un caractère dramatique, comme grotesque il fusionne le sérieux et le rire, le haut et le bas. Les lectures qui ont donné la priorité à l'aspect symbolique ont l'habitude de mettre en avant le composant mystique de cette esthétique (le rôle d'Aliocha et du *starets* Zossima, mais aussi celui des méfistophéliques Ivan, Fiodor et Smerdiakov). Les lectures qui donnent priorité à l'aspect humain ne voient pas seulement l'histoire familiale des Karamazov, mais aussi l'histoire des autres familles, celles de Ilioucha et des autres enfants, celle de madame Khokhlakova, les passions croisées de Grouchenka et Katia avec Mitia et Ivan). C'est la dimension idyllico-sentimentale de ce roman. Les deux facettes du roman sont indissolublement liées et atteignent toute leur signification dans la réfraction réciproque. Nous allons essayer de le montrer.

Les frères Karamazov est sans aucun doute le plus connu des grands romans de Dostoïevski. Dans les autres romans, la famille reste à un second plan (par exemple, la famille de Marmeladov, dans *Crime et châtiment*). Le premier des douze livres qui composent le roman porte le titre significatif de « Histoire d'une petite famille ». Et, malgré le projet de l'auteur d'écrire un second roman qui donnerait le protagonisme à Aliocha, ce premier – et, finalement, seul – roman tourne autour de l'affrontement familial, un affrontement entre le père, Fiodor Pavlovitch, et le fils, Mitia, qui détruit toute tentative de relation familiale. La destruction de la famille est l'un des grands thèmes modernes. Sans aller plus loin, Tourgueniev consacre ses meilleurs romans à ce sujet : *Pères et fils*,

Premier amour, et même *Un nid de gentilhommes*. Mais dans *Les frères Karamazov*, le dramatisme atteint un niveau supérieur et montre la décomposition complète de la famille. La raison de cette intensité est la connexion de la représentation de la décomposition familiale avec le polémisme symbolique. Cette connexion est présente dans tout le roman moderne de la destruction de l'idylle, mais seulement d'une forme organique. Ici, il atteint toute sa nature : la destruction de l'idylle est l'une des formes esthétiques les plus intenses du symbolisme grotesque. L'idylle familiale prend diverses images dans *Les frères Karamazov*. La plus évidente est celle de l'affrontement entre Fiodor Pavlovitch et ses fils, surtout Mitia. La présence de Smerdiakov, le fils-domestique, porte le niveau de dégradation familiale au maximum, étant né du viol de sa mère, vagabonde et handicapée mentale, qui meure exsangue lors de l'accouchement. D'autres éléments accentuent l'intensité idyllico-familiale du roman. Aliocha grandit orphelin de mère. Il garde d'elle une image idéalisée. En retournant à la petite ville à l'âge adulte, il recherche la tombe de sa mère. Il fait appel à son père, mais celui-ci n'y est pas retourné depuis le jour de l'enterrement et en a complètement oublié l'emplacement⁹.

Jusqu'ici nous n'avons signalé que les cas de dégradation familiale. Même dans le monastère, nous trouvons le père Féraponte, qui poursuit le *starets* Zossima et voit partout des démons. Cette concentration d'idylles détruites (dans sa double dimension familiale et professionnelle) donne lieu au quatrième livre, qui présente le titre éclairant de « Les hystéries ». Mais voilà qu'entre ces hystéries, il en est une qui s'introduit et montre la dégradation généralisée en sens contraire. Il s'agit de la famille d'Ilioucha, les Sniéguiriov, composée d'un père expulsé de l'armée, d'une mère folle, d'une fille bossue et impotente, d'une autre, étudiante, qui ne peut reprendre ses études faute d'argent, et du petit Ilioucha gravement malade. Aliocha essaye de les sauver en leur offrant de l'argent, mais le père le refuse dans un sursaut de dignité. C'est justement à partir du portrait familial le plus déchirant que se fait la plus grande lumière sur tout le roman. La sainteté d'Ilioucha per-

9. Le drame familial unit également les femmes rivales : Grouchenka et Catherine Ivanovna. Grouchenka a été séduite par un galant polonais et répudiée par sa famille. Elle est recueillie et entretenue par le vieil avare Kouzma Samsonov en échange de faveurs sexuelles. Catherine Ivanovna s'est consacrée à Mitia au nom d'un emprunt qui avait sauvé l'honneur de son père. Le sentimentalisme de ce roman est aussi traversé par le drame idyllique.

met à Aliocha d'atteindre le seul succès dans sa tâche de réconcilier et de sauver les humains avec le groupe d'écoliers, compagnons de l'enfant phthisique. La mort d'Ilioucha permet le discours d'Aliocha dans le chapitre final du roman. C'est un discours pour l'espoir, un discours sur la bonne éducation et le salut. Ce discours nous explique pourquoi Dostoïevski a eu recours à ce second nœud argumentatif, celui de l'idylle Sniéguiriov, et la transcendance que l'idylle représente dans le roman. La fin de l'espoir chez les garçons dote l'œuvre d'un sens régénérateur qui ne peut s'extrapoler du drame karamazovien¹⁰.

Le mauvais Rakitine demande trois fois à Aliocha : « ça veut dire quoi cette histoire » (II, 7, 145). Cette « histoire » n'existe pas, c'est un sarcasme. Il s'agit de la profonde révérence que le starets Zossima a faite devant Mítia Karamazov. Sur le ton de la plaisanterie, Rakitine ajoute : « c'était comme un emblème, quoi, une allégorie et le diable sait quoi » (II, 7, 146). Cette plaisanterie est tournée contre l'âme populaire. L'âme populaire comprend les symboles et les allégories. Le symbolisme a une racine populaire. Ce roman est un énorme agglomérat de symboles. Mais ces symboles ne forment pas une espèce d'encyclopédie. Ils sont guidés par une logique, la logique de l'âme populaire comprise en clé symboliste.

Le XIX^e siècle découvre l'âme populaire, le folklore, mais l'interpréta de différentes manières. La conception dostoïevskienne de l'âme populaire est critique avec les tendances dominantes en Russie et dans le reste de l'Europe. Le discours du fiscal, Hippolyte

10. Un autre aspect de l'idylle familiale est la question russe. On comprend généralement le traitement de la question russe chez Dostoïevski comme une preuve de son nationalisme slave, face au renouveau européen. En réalité, notre auteur a donné prise à cette présomption. Mais une lecture attentive de ce roman permet de regarder cet aspect sous un angle esthétique. La question russe est enracinée dans l'esthétique de l'idylle, l'esthétique de la terre natale. Déjà dans l'« Épilogue », Mítia se montre sceptique au sujet de sa fuite en Amérique, imaginée par Ivan et approuvée par Aliocha. Il doute de sa capacité et de celle de Groucha pour s'adapter à la terre américaine. Il dit au sujet de Groucha : « Elle est russe, russe jusqu'à la moelle de ses os, elle se rongera de nostalgie pour sa terre mère » et, quelques lignes plus loin, il conclut : « Mais je vais crever là-bas » (Épilogue, II, 771). Maximov, lors de la scène de Mokroïé qui réunit Groucha et son amour polonais « le premier et l'indiscutable » appelle la Russie « notre bonne vieille grand-mère » (VIII, 7, 180). Et dans ce même chapitre, les Polonais se justifient en disant : « Est-ce qu'on peut ne pas aimer son pays ? » (VIII, 7, 181).

Kirillovitch, un homme malade qui se trouve au seuil de la mort, contient, au moins sur ce point, la doctrine dostoïevskienne :

[...] je souhaite que cette jeune beauté de l'âme et cet élan vers les principes populaires ne se transforment pas par la suite, comme cela arrive si souvent, du point de vue moral, en mysticisme ténébreux, et, du point de vue civique, en chauvinisme obtus – deux qualités qui menacent peut-être la nation d'un mal encore plus grand qu'une dépravation précoce due à une culture européenne mal comprise et acquise sans effort, ce dont souffre son frère aîné (XII, 6, 654).

Ces *fondements de l'âme populaire* sont imprimés dans la figure d'Aliocha, l'esprit du bien. L'âme russe n'est pas exactement l'âme populaire. L'âme russe est représentée par Mitia :

nous faisons le bien et le mal dans un mélange des plus étonnants, nous sommes des amateurs des Lumières et de Schiller et, en même temps, nous faisons du scandale dans les tavernes (XII, 6, 655).

Et un peu plus loin, il définit les *natures, larges, karamazoviennes* comme étant

capables de contenir toutes les contradictions possibles et de contempler en même temps les deux abîmes, l'abîme au-dessus de nous, l'abîme des idéaux supérieurs, et l'abîme sous nos pieds, l'abîme de la chute la plus basse et la plus nauséabonde (XII, 6, 658).

Nous avons donc deux images, deux symboles : Aliocha ou l'âme populaire, celle qui doit sauver le destin de la Russie, et Mitia ou l'âme russe, son état actuel, encore primitif, mais avec un pied dans l'ambivalence des Lumières. Une troisième image appartient au personnage d'Ivan : le déterminisme ou le réalisme, c'est-à-dire l'esprit du matérialisme et le relativisme, côté pervers des Lumières. Dans le douzième Livre, « L'erreur judiciaire », on insiste à plusieurs reprises sur le fait que toute la Russie attend le jugement. Telle est la manière dostoïevskienne d'attirer l'attention sur la profonde signification historique de la *troïka* fraternelle. C'est le destin de la Russie qui est en train de se jouer. Tout dans ce roman (et dans les romans de Dostoïevski en général), des niveaux les plus profonds aux plus élémentaires, a une nature symbolique, allégori-

que. D'autres symboles ont un caractère plus conventionnel, plus allégorique : celui de l'oignon et celui de la *troïka*, par exemple. L'oignon est le symbole du salut : la bonne action qui permet le salut de l'égaré. La *troïka* est le symbole du chauvinisme russe, le recours rhétorique du fiscal pour enflammer l'esprit patriotique des juges et du public.

L'ample symbolisme déployé dans *Les frères Karamazov* atteint la phraséologie rhétorique. L'hermétisme affleure dans les nombreuses allusions aux ténèbres et ses dérivés : les lever et coucher du jour, les nuits avec ou sans lune, etc. La symbologie de la lumière n'en reste pas au seuil de la rhétorique. Aliocha représente la lumière. Son père Fiodor Pavlovitch, le domestique Smerdiakov, le rancunier Ratikine sont des figures ténébreuses.

L'hermétisme des *Frères Karamazov* va bien au-delà de la phraséologie. La figure du *starets* Zossima donne lieu à un didactisme hermétique : le sixième livre, « Un ermite russe », contient sa biographie et ses enseignements. Ivan Karamazov lui-même contribue à cet hermétisme avec son poème « Le grand inquisiteur », qui prend appui chez Dante et Victor Hugo, comme déclare son auteur, et prétend montrer le surnaturel dans la poésie, selon les auteurs mentionnés. Le sens du poème est la proclamation du mystère. Ce qui est important, ce n'est pas le libre choix des cœurs et l'amour, mais le mystère auquel les hommes doivent se soumettre aveuglément. Cette doctrine est formulée par le *grand prophète* de l'*Apocalypse* et repose sur le *miracle*, le *mystère* et sur l'*autorité* (V, 5, 464). L'hermétisme est aussi présent dans les nombreuses références littéraires qui jalonnent ce roman. Les références bibliques méritent un chapitre à part. L'évangéliste Jean est présent dans l'épigramme initiale : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits » (Évangile selon saint Jean, XII, 24) » (p. 9). Cette épigramme définit assez bien le principe esthétique de Dostoïevski : fusionner l'idylle (la vie et la terre) et le symbolisme hermétique. Outre Jean, sont aussi présents les livres de la Genèse, Job, Esther, Jonas et l'Épître aux Hébreux, c'est-à-dire quelques-uns des moments les plus significatifs d'un point de vue symbolico-hermétique. Il faudrait ajouter à cette série certains récits de miracles de la tradition chrétienne, comme la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, ou les *Sermons de notre saint Père Isaac le Syrien*, que lit Smerdiakov outre le livre pieux, les *Menées* (II, 2). Un dernier aspect hermétique du roman est l'importance et l'abondance des moments d'énigmes, de miracles et de mystères.

Une autre variante moderne de l'hermétisme semble liée à l'idylle familiale et au didactisme : l'éducation. Dans ce roman, il n'y a pas de processus éducatif proprement dit. L'action du roman se concentre en quelques semaines, depuis la réunion de la famille Karamazov pour la seule et unique fois de son existence jusqu'à la publication de la sentence de condamnation de Mitia et l'enterrement d'Ilioucha. Les moments de prise de conscience apparaissent sous la forme magico-hermétique, c'est-à-dire concentrés dans une expérience mystique, comme c'est le cas de l'expérience d'Aliocha, antérieure à sa sortie du monastère, déjà mentionnée. Mais à tout moment, même sous forme embryonnaire, les références au processus de formation et d'élargissement de la famille sont liées aux références au processus éducatif des fils Karamazov, avec la rédaction de rapports sur leurs maîtres et leur parcours scolaire. Quelque chose de semblable mais plus explicite a lieu avec Kolia Krassotkine. Un autre élément typique du roman de formation est le personnage d'Ivan Karamazov. Ivan est un idéologue. Et les deux grands traits qui le désignent comme personnage de roman de formation sont sa maladie et son dialogue avec le diable. Un des signes les plus caractéristiques des personnages en voie de formation est qu'ils ont l'habitude de s'éteindre quand leur fonction formative touche à leur fin ou échoue. Ivan tombe gravement malade et, semble-t-il, sans espoir de guérison. Et le dialogue avec quelqu'un de plus sage est un moment décisif pour la formation de ces personnages. Il prend ici la forme de l'expérience démoniaque dans le délire total du malade. Ce dialogue est l'un des moments culminants du roman. Le diagnostic diabolique de la Modernité attire l'attention sur son énorme force destructrice. La Modernité est l'époque de l'homme-dieu. L'homme a décidé d'assumer le rôle de Dieu dans l'univers. Ce changement a des conséquences dramatiques. Il promet une nouvelle humanité, mais ses conséquences immédiates passent par la dépravation de la situation actuelle. Seuls les sans-gènes semblent sortir gagnants. Les personnes décentes paient les pots cassés.

« Voilà ce que c'est, n'est-ce pas, les réformes sur un terreau non amendé, et copiées, qui plus est, sur des établissements étrangers » (XI, 9, 560), dit le diable à Ivan Karamazov. Il lui explique aussi, sur un ton ironique, la dimension positive de l'entreprise :

L'homme se haussera d'un esprit d'orgueil divin, titanesque, et, là, paraîtra l'homme-dieu. En dominant chaque instant la nature, et cette fois sans limite, par sa volonté et par la science, l'homme sen-

tira une jouissance si haute qu'elle lui remplacera toutes ses espérances précédentes des jouissances célestes. Chacun apprendra qu'il est mortel complètement, sans résurrection, et recevra la mort d'un cœur fier et tranquille, comme un dieu. [...] et ainsi de suite dans le même genre. C'est d'un mignon ! (XI, 9, 569-570)

Le problème, c'est que, dans le raisonnement du diable, tout cela peut durer mille ans, vu la stupidité humaine. Mais pour les personnes intelligentes, « *tout est permis* » (XI, 9, 570). Le relativisme est la première et principale conséquence de ce projet d'humanité divine. Et l'expression esthétique supérieure que trouve Dostoïevski pour ce relativisme est la destruction de la famille et des valeurs idylliques. C'est pour cela qu'il conçoit le roman des Karamazov avec l'explosion d'une famille abjecte et c'est la raison de l'importance du rôle joué par les enfants (en dépit du faible poids qu'ils ont dans le noyau central du roman).

Deux autres aspects s'ajoutent à la dénonciation de la Modernité dostoïevskienne. Il s'agit des critiques de l'individualisme et du narcissisme. L'individualisme apparaît dans le roman sous le nom d'*isolement*. L'isolement atteint même les moujiks et c'est un des pires maux qui affectent la société. Au sujet du narcissisme – ce mot n'existe pas non plus dans le roman –, Aliosha dit à l'écolier Kolia Krassotkine : « C'en est presque de la folie. C'est le diable qui s'est incarné dans cet amour-propre, et qui s'est glissé dans toute la génération » (X, 6, 407). Et Smerdiakov voit le même mal chez Ivan Karamazov : « Vous aimez l'argent [...], les honneurs aussi [...], le charme féminin, aussi, vous aimez cela outre mesure, et plus encore que tout, de vivre dans le calme et la fortune » (XI, 8, 541).

Cette série d'éléments symbolistes forment un panorama de didactisme radical. C'est le *dostoïevskisme*. C'est ainsi qu'on l'a désigné de manière péjorative. Son contenu est la représentation d'une grande lutte dans les cœurs et les esprits, confrontés aux deux abîmes opposés. Et ces abîmes ne sont pas seulement le haut et le bas, comme dit Dostoïevski, mais aussi l'ère prémoderne et la Modernité, la barbarie et les Lumières, l'Asie et l'Europe.

Bakhtine appartient – et il ne put s'en démarquer – à un temps qui vit dans le réalisme l'esthétique moderne par excellence (comme Lukács et beaucoup d'autres). Cependant, le XX^e siècle a fait des efforts réitérés pour atteindre un consensus autour d'une seconde esthétique. La critique anglo-saxonne semble être arrivée aujourd'hui à la conclusion que cette seconde esthétique est le

Modernisme. Et nombreux sont ceux qui opposent réalisme et XIX^e siècle, d'une part, modernisme et XX^e siècle, d'autre part. Mais l'œuvre de Dostoïevski représente la forme la plus élevée de cette seconde esthétique : un symbolisme carnavalesqué et transcendant, le symbolisme de «la réalité la plus intense». L'obstination de Bakhtine à enfermer Dostoïevski dans les limites du réalisme l'a conduit à dégager sa seule dimension carnavalesque. Or, il ne semble pas possible de comprendre le symbolique humoristique sans le symbolique hermétique. Et il ne serait pas juste non plus de réduire Dostoïevski à un hermétisme plus ou moins théosophique, ni de le ramener au courant du grotesque comme s'il était un simple continuateur de l'œuvre de Rabelais.

Universidad de Zaragoza

Traduit de l'espagnol par Bénédicte Vauthier