

### III. LA TRADITION DE LA CULTURE CLASSIQUE

#### L'AVENIR DE L'HOMME SOCRATIQUE CHEZ TOURGUÉNIEV

« Les personnes entichées de l'esprit évolutionniste (...) sont prises d'une véritable angoisse de l'âme à l'idée d'un Homère restauré et glorifié. »

Ch. Maurras, *Anthinea*

Tourguéniev, c'est l'ami des révolutionnaires, le champion de l'égalité, de la démocratie et des droits du citoyen<sup>1</sup>. Laissons là cette image ressassée jusqu'à l'écoeurement pour nous tourner vers le Tourguéniev-artiste qui, dans ses *Chanteurs*<sup>2</sup>, a dressé un tableau de l'avenir de l'homme. Dans ce texte, oubliant les positions prises par Tourguéniev-« animal politique<sup>3</sup> », Tourguéniev-artiste avertit du danger qui menace : l'insignifiance de l'existence de l'homme qui a rompu avec le mythe tragique.

Cet article voudrait montrer que Tourguéniev-l'artiste avait pressenti ce que Friedrich Nietzsche, « considér[ant] la science dans l'optique de l'artiste, mais l'art dans l'optique de la vie<sup>4</sup> », exposait vingt-deux ans plus tard dans *La Naissance de la tragédie*<sup>5</sup> : la nécessité absolue de la renaissance de l'esprit tragique par l'union renouvelée d'Apollon et de Dionysos. Selon le philosophe allemand, en effet, l'action conjuguée d'Apollon et de Dionysos peut seule assurer à l'homme euro-

1. Cf. A. I. Herzen, *O razvitii revoljutsionnyh idej v Rossii*, in *Œuvres en trente volumes*, Moscou, Ed. Académie des Sciences de l'URSS, 1954-1962, t. 7, p. 228 et t. 13, p. 177 ; voir aussi : N. G. Tcherychevski, *Œuvres complètes*, Moscou, Goslitizdat, 1939-1953, t. 7, pp. 450-453, etc.

2. *Les Chanteurs* fut publié dans *Le Contemporain* en 1850, n° 11, pp. 97-114.

3. Aristote, *Politique I*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Jean Aubonnet, 1991, p. 14, v. 9.

4. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Robert Laffont, trad. Jean Marnold et Jacques Morland, 1993, t. 1, p. 25.

5. *La Naissance de la tragédie* fut publié à Leipzig en 1872.

péen, héritier de la culture grecque, – et qu'il désignera plus tard comme le précurseur éventuel du « surhomme <sup>6</sup> » –, une existence accomplie, achevée. Dans *Les Chanteurs*, Tourguéniev personnifie précisément ces deux dieux, c'est pourquoi, aux noms des prédécesseurs <sup>7</sup> dont Nietzsche évoque l'influence sur son œuvre, on peut sans hésiter ajouter celui de Tourguéniev.

\*  
\* \*

Les commentateurs de l'œuvre de Tourguéniev ont déjà remarqué sa connaissance de la littérature antique. Il reçut une éducation classique et lisait les auteurs grecs dans le texte <sup>8</sup>. De plus, de l'aveu même de Tourguéniev, c'est précisément à Homère qu'il pensait en écrivant ses *Chanteurs* : « L'enfance de tous les peuples se ressemble et mes chanteurs me faisaient penser à Homère <sup>9</sup> ». Comme Nietzsche, Tourguéniev reconnaît l'importance décisive de la substance dionysienne, et c'est pourquoi il accorde au héros de son récit, le Seigneur Sauvage – Dionysos –, une attention exclusive : « Le Seigneur sauvage, lui, mérite plus de détails <sup>10</sup> », note-t-il, et il est vrai qu'il le décrit d'une manière beaucoup plus précise que les autres personnages des *Chanteurs*.

Ce terme même de « Seigneur sauvage » nous renvoie aussi bien à l'étymologie du nom de Dionysos, qu'à ses caractéristiques, telles qu'elles sont mentionnées dans les sources antiques. Ainsi, par exemple, dans les *Bacchantes* d'Euripide, le chœur

6. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Robert Laffont, trad. Henri Albert, 1993, t. 2, p. 294. Lorsque nous aurons à renvoyer aux textes inclus dans cette édition en deux volumes des œuvres de Nietzsche, nous ne mentionnerons désormais plus que le tome et la page.

7. Nietzsche se reconnaît pour prédécesseur Héraclite d'Ephèse (cf. *Ecce Homo*, op. cit., trad. Henri Albert, t. 2, pp. 1155-1156), mais aussi F. M. Dostoïevski (cf. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe, an Franz Overbeck in Basel*, 23 Februar 1887, München, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1986, t. 8, p. 27).

8. « Tourguéniev lisait Platon dans le texte et l'étudia au cours de ses études de philosophie », Vladimir Nikolaevitch Toporov, *Strannyj Turgeniev*, Moscou, RGGU, 1998, pp. 57-59, 74, 92.

9. Ivan Tourguéniev, lettre du jeudi 26 octobre (7 novembre) 1850, in *Lettres inédites à Pauline Viardot et sa famille*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972, p. 42.

10. Ivan Tourguéniev, *Les Chanteurs*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, trad. Henri Mongault revue par Edith Scherrer, 1981, t. 1, p. 399.

désigne-t-il Dionysos par le terme de « Bromios <sup>11</sup> », c'est-à-dire « l'impétueux », « le sauvage ».

Le surnom même de « Seigneur » résume l'ensemble des autres qualités que Tourguéniev attribue à son héros : « il semblait receler une force mystérieuse... <sup>12</sup> » ; « cet homme vous donnait l'impression d'une force brute, inculte, mais indomptable <sup>13</sup> » ; « on lui obéissait sur l'heure et volontiers... <sup>14</sup> ». Toutes ces formules sont autant d'allusions aux *Bacchantes*, où Tirésyas déclare que la puissance de Dionysos se soumet toutes les armées et que le pouvoir royal n'est rien auprès d'elle <sup>15</sup>.

Dans le texte de Tourguéniev, le Seigneur-sauvage est comparé à deux animaux, et l'auteur choisit précisément ceux qui sont des incarnations de Dionysos : « A peu près immobile, il laissait flotter autour de lui un long regard de bœuf, sous le joug <sup>16</sup> ». Le taureau est la forme la plus courante de Dionysos : il la reçut de Zeus, son père, et elle représente la puissance sexuelle. La tragédie d'Euripide en fait plusieurs fois mention : le chœur appelle Dionysos « ce dieu, encorné comme un taureau <sup>17</sup> » ; le serviteur du roi, aveuglé par ses charmes lie les pieds du taureau au lieu de mettre le dieu aux fers <sup>18</sup> ; Penthée, enfin, condamné à mort par Dionysos, voit devant lui un taureau <sup>19</sup>.

Le Seigneur sauvage avait une « manière d'ours <sup>20</sup> », écrit Tourguéniev, faisant allusion au premier *Hymne à Dionysos*, dans lequel le dieu, prisonnier des pirates tyrrhéniens, « [devient] sous leurs yeux un lion effroyable et [...] [suscite] un ours au cou velu pour signifier sa puissance <sup>21</sup> » et inspire à ses ravisseurs une horrible peur.

11. « Βρόμιος ». Cf. : Euripide, *Les Bacchantes*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Henri Grégoire, 1961, p. 245, v. 66 ; p. 246, vv. 84, 87 ; p. 257, v. 375 ; p. 259, v. 412 ; p. 266, v. 593.

12. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 399.

13. *Ibid.*, p. 400.

14. *Ibid.*, p. 399.

15. *Les Bacchantes*, op. cit., p. 254, vv. 303-311.

16. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 395. Le traducteur traduit ici, logiquement, par « bœuf », mais le terme « byk » désigne aussi bien en russe le bœuf que le taureau.

17. Ταυροκερων Θεον, *Les Bacchantes*, op. cit., p. 246, v. 100.

18. *Ibid.*, cf. : p. 267, vv. 618-620.

19. *Ibid.*, cf. : p. 279, vv. 918-926.

20. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 399.

21. Homère, *Hymnes, Hymnes à Dionysos*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Jean Humbert, 1976, p. 174, vv. 46-47.

« Personne ne savait d'où il était tombé chez nous <sup>22</sup> », précise Tourguéniev, et de cette manière, l'origine du Seigneur sauvage demeure, comme celle de Dionysos, entourée de mystère. C'est d'ailleurs précisément à cause de cette incertitude qu'Euripide et Diodore de Sicile avancent de nombreuses versions contradictoires des origines de ce dieu <sup>23</sup>. Le seul point sur lequel l'auteur des *Bacchantes* et celui de la *Bibliothèque historique* s'accordent est l'origine asiatique <sup>24</sup> de Dionysos, ce qui explique pourquoi les traits que Tourguéniev prête à son Seigneur sauvage sont franchement asiatiques : « il avait (...) les pommettes saillantes, le front bas, des yeux étroits de Tatar <sup>25</sup> ».

Si l'on poursuit l'analyse de la description du Seigneur sauvage, on est toutefois contraint de noter quelques traits qui distinguent le personnage de Tourguéniev de la représentation la plus connue de Dionysos, celle que l'on trouve chez Euripide, où Penthée le qualifie de jeune « efféminé <sup>26</sup> ». C'est précisément d'un élément comme celui-ci que l'on peut conclure que les connaissances de Tourguéniev sur la littérature antique dépassaient largement les œuvres dites « classiques ». Dans la *Bibliothèque historique*, en effet, Dionysos apparaît comme un courageux guerrier <sup>27</sup>, et dans la première partie de *L'Histoire véritable*, Lucien fait du dieu un géant, dont l'empreinte ne le cède qu'à celle du pied d'Héraclès <sup>28</sup>.

La littérature allemande a, elle aussi, largement contribué à faire connaître à Tourguéniev les différents visages de Dionysos <sup>29</sup>, et nous pensons particulièrement ici à Wilhelm Hauff. C'est chez lui en effet, et dans ses *Phantasien im Bremen Rast-*

22. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 399.

23. Cf. : Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, Livre III, Paris, Les Belles Lettres, trad. Bibiane Bommelaer, 1989, pp. 96-97, LXII, 1-2 ; Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., p. 242, vv. 1-4.

24. Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, op. cit., p. 100, LXIII, 5 ; pp. 100-101, LXIV, 3.

25. *Les Chanteurs*, op. cit., pp. 394-395.

26. τον θηλυμορφον, *Les Bacchantes*, op. cit., p. 256, v. 353.

27. Cf. : Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, op. cit., p. 112, LXXI, 3 ; pp. 114-115, LXXII, 5.

28. Cf. : Lucien, *Histoire véritable*, in *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, trad. A.-M. Harmon, 1958, p. 1347.

29. Tourguéniev parlait allemand couramment, et il vécut longtemps en Allemagne où il étudia. Cf. : Françoise Flamant, « Chronologie » in Ivan Tourguéniev, *Œuvres*, t. 1, op. cit., pp. LXXII-LXXXV.

*keller* <sup>30</sup> que Tourguéniev a pu trouver l'image d'un Bacchus changeant sans cesse d'apparence : « ... devant moi, mon cher ami Bacchus était assis sur un tonneau. Charmant tableau ! Les peintres de Brême l'ont représenté en jeune Grec, ni très beau ni très gracieux, mais pas non plus vieux et ivre, repoussant ou ventru (...). Non, ils l'ont peint différemment : notre vieux garçon trône sur un tonneau. Son visage est rond et éclatant de santé (...), son col court et puissant, et tout son petit corps respire le calme et l'abondance. <sup>31</sup> »

Mais, plus le récit de Hauff progresse, plus la taille de Bacchus s'accroît, répondant en cela à la volonté de l'auteur de souligner le polymorphisme de Dionysos : « ... le seigneur Bacchus, qui buvait dans une grande coupe en argent, avait vidé sans difficultés deux bouteilles (kvarti) de vin du Rhin, et plus il buvait, plus grandissait et grossissait, comme une vessie de orc quand on la gonfle <sup>32</sup>. »

Dans *Le Putois et Kalinytch* <sup>33</sup>, nous trouvons une autre preuve que Tourguéniev avait sans cesse à l'esprit l'œuvre de Hauff à l'époque où il écrivait les premiers chapitres des *Mémoires d'un chasseur*. Ce récit, en effet, commence exactement comme *Le Cœur froid* <sup>34</sup>, l'une des œuvres les plus connues de Hauff.

Il suffit de comparer le début du récit de l'écrivain allemand et celui de Tourguéniev pour s'en convaincre. Ainsi trouve-t-on, au début du *Cœur froid* : « Qui voyage à travers la Souabe ne devrait jamais négliger de jeter un coup d'œil dans les profondeurs de la Forêt-Noire : non pour ses arbres (...) mais pour ses habitants, curieusement distincts des populations environnantes <sup>35</sup> » ; et chez Tourguéniev : « Une différence ethnique très marquée distingue de ceux d'Orel les gens de Kalouga ; quiconque a eu l'occasion de passer du district de Bolkhov dans celui de Jizdra a dû en être frappé <sup>36</sup>. »

30. Cette œuvre de 1827 a été traduite en français en 1857 sous le titre *Une Nuit dans la cave du Sénat de Brême*.

31. W. Gauff, *Fantasmagorii v bremenskom pogrebke*, Moskva, Khudozestvennaja Literatura, 1990, p. 323, (nous traduisons).

32. *Ibid.*, p. 337 (nous traduisons).

33. *Le Putois et Kalinytch* parut dans *Le Contemporain*, dans le premier numéro de 1847, pp. 55-64.

34. *Das kalte Herz* fut rédigé en 1827.

35. Wilhelm Hauff, *Le Cœur froid*, Le Méjan, Actes Sud, trad. Nicole Casanova, 1998, p. 297.

36. *Le Putois et Kalinytch*, in *Œuvres*, op. cit., p. 183.

On peut donc conclure sans hésiter que la prose de Tourguéniev, comme la philosophie de Heidegger, a des accents grecs et allemands. Bien qu'il soit un homme d'une quarantaine d'années et de belle carrure, le Seigneur sauvage n'est autre que Dionysos, ce qui confirme par ailleurs ce que Nietzsche exprimera plus tard en disant que «...tous les personnages les plus célèbres du théâtre grec, Prométhée, Édipe, etc., sont seulement des masques du héros original Dionysos. [...] le seul véritablement réel Dionysos apparaît dans une pluralité des figures...<sup>37</sup> ».

L'expression même, qui se peint sur le visage du Seigneur sauvage, prouve que Tourguéniev avait perçu et compris la nature de la substance dionysiaque : « Seul, le Seigneur sauvage demeurerait impassible ; son regard, fixé sur le chanteur, s'était un peu adouci, mais sa lèvre restait dédaigneuse<sup>38</sup>. « Or, c'est précisément avec un méprisant sourire asiatique que Dionysos considère les vains efforts de Penthée et les pirates tyrrhéniens dont il est prisonnier<sup>39</sup>. L'insensibilité méprisante qu'il affiche à l'égard du roi de Thèbes, coupable devant lui et qu'il condamne à une mort atroce, se manifeste aussi envers son propre aïeul, qu'il transforme en dragon<sup>40</sup>.

Selon Nietzsche, « Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos<sup>41</sup> » et Tourguéniev, qui a largement doté son Seigneur sauvage de traits dionysiaques, décrit, de son côté, son Apollon-Jacques le Turc avec la même précision.

Apollon, fils de Zeus et de Lèto, est désigné dans certaines sources antiques par le nom de sa mère et dit « Lètoïde ». Il est en ainsi, par exemple, dans les *Hymnes*<sup>42</sup> d'Homère ou dans *Les Argonautiques*<sup>43</sup>, et cela est une exception suffisamment rare dans la si phalocrate Grèce antique, pour qu'on le note. C'est précisément pour cette raison que lorsqu'il décrit son Apollon-Jacques le Turc, Tourguéniev juge qu'il n'est indispensable de nous informer que des origines maternelles du person-

37. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 69.

38. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 401.

39. Cf. : Homère, *Hymnes, Hymnes à Dionysos*, op. cit., p. 173, vv. 13-16.

40. Cf. : *Les Bacchantes*, op. cit., p. 298, v. 1330.

41. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 46.

42. Λητοιδης, in Homère, *Hymnes, Hymnes à Hermès*, op. cit., p. 127, v. 253.

43. Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Emile Delage, 1974, p. 57, Ch. I, v. 143 ; p. 72, v. 484 ; Ch. II, p. 209, v. 698.

nage : «... Jacques le Turc (...) devait son surnom à sa mère, une captive turque...<sup>44</sup> ».

Le premier des *Hymnes à Hermès* nous présente Apollon comme le protecteur des chanteurs et des musiciens<sup>45</sup> : il n'est pas seulement le « musagète », le conducteur des Muses, mais il est lui-même musicien<sup>46</sup>. Chez Tourguéniev, dès avant la rencontre avec le personnage, le narrateur informe le lecteur : « Plus d'une fois on m'avait signalé Iachka le Turc comme le meilleur chanteur du pays...<sup>47</sup> ».

En accord avec l'une des plus fameuses sources antiques<sup>48</sup>, Nietzsche désigne l'art apollinien comme « l'art plastique<sup>49</sup> ». De son côté, influencé par la formule de Platon, Tourguéniev donne une brève, mais précise, description de Jacques : « [il était] artiste dans l'âme...<sup>50</sup> ».

Il faut aussi noter la curieuse profession que Tourguéniev attribue à Jacques : «... il exerçait le métier de puiser dans une fabrique de papier<sup>51</sup> ». Le papier extrait du bois par Iachka est une allusion aux fonctions végétales d'Apollon, souvent signalées dans les œuvres de l'Antiquité. Dans le premier des *Hymnes à Apollon*, par exemple, Homère situe le temple qui lui est dédié dans une forêt sacrée<sup>52</sup> ; dans *Alexandra*, encore, Lycorphon dit du dieu qu'il est le dieu « des bois<sup>53</sup> » ; enfin, l'*Hymne à Apollon* de Callimaque évoque « la palme Délienne [qui], tout à coup, doucement s'incline devant Phoibos<sup>54</sup> ».

Par ailleurs, dans *Les Chanteurs*, Tourguéniev décrit aussi physiquement Iachka, comme un « svelte gars de quelque

44. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 399.

45. Cf. : Homère, *Hymnes à Hermès*, in *Hymnes*, op. cit., p. 134, vv. 450-453.

46. Cf. : *Ibid.*, p. 136, vv. 500-503.

47. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 394.

48. Platon, *Cratyle*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Louis Méridier, 1989, p. 84, 405 d. On retrouve cette évocation d'Apollon-dieu des arts chez Callimaque, in *Œuvres, Hymne à Apollon*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Emile Cahen, 1940, p. 225, vv. 42-43.

49. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 35.

50. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 399.

51. *Ibid.*, p. 399.

52. Homère, *Hymnes à Apollon*, in *Hymnes*, op. cit., p. 88, vv. 221-222.

53. Δρυμιας, Lycorphon, *Alexandra*, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, with an english translation by A. W. Mair, MCMLXIX, p. 364, v. 522.

54. Callimaque, *Hymne à Apollon*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Emile Cahen, 1940, p. 223, vv. 4-5.

vingt-trois ans <sup>55</sup> », et il respecte ainsi l'usage qui s'est maintenu dans toute la littérature de l'époque hellénistique. Callimaque, en effet, dans les *Hymnes* <sup>56</sup> ou Apollonios de Rhodes dans les *Argonautiques* <sup>57</sup>, évoquent le « jeune » Apollon, et c'est précisément parce qu'il est jeune que, dans les deux œuvres, ce sont des enfants et des adolescents qui lui présentent les victimes <sup>58</sup>.

La jeunesse de Jacques le Turc, toutefois, n'est pas le seul trait qui nous renvoie à l'image d'Apollon. Ce « svelte gars » a un « nez droit aux minces narines frémissantes », un « large front blanc », les « cheveux blonds bouclés rejetés en arrière <sup>59</sup> ». Seul, donc, son « long caftan de nankin <sup>60</sup> » distingue-t-il l'Apollon de Tourguéniev de celui d'*Apollon et Marsyas*, le tableau de La Pérouse, conservé au musée Louvre.

Cette toile de la fin du quinzième siècle nous aide à identifier les deux rivaux Iachka-Apollon et l'entrepreneur-Marsyas. Le mythe de Marsyas – ce dieu antique, proche de Cybèle et évincé par Apollon – est fidèlement retracé dans *les Chanteurs*. « Iachka et l'entrepreneur ont fait un pari à qui chantera le mieux ; l'enjeu, c'est une canette de bière... <sup>61</sup> » déclare l'Ahuri au Clignoteur. N'oublions pas non plus que, malgré une position plus élevée dans la hiérarchie sociale, le propriétaire-narrateur a déjà entendu parler de ce Iachka, comme d'un homme plus doué que tous les autres chanteurs : « plus d'une fois on m'avait signalé Iachka le Turc comme le meilleur chanteur du pays <sup>62</sup> » note-t-il, alors que sa curiosité s'aiguise. En acceptant le défi d'un tel pari, l'entrepreneur porte atteinte à la suprématie de Iachka, exactement comme l'orgueilleux Marsyas avait lancé un défi à Apollon – ce que Tourguéniev n'avait pu manquer d'apprendre des *Métamorphoses* d'Ovide <sup>63</sup>.

Dans *les Chanteurs*, par ailleurs, c'est l'entrepreneur que le sort désigne pour chanter le premier et, pas plus que dans *les*

55. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 394.

56. Cf. : *Hymne à Apollon*, op. cit., p. 225, v. 36 : « Dieu toujours beau, dieu toujours jeune ».

57. Cf. : *Argonautiques*, op. cit., B, p. 210, v. 702 : Ἰηπαιθονα φοιβον.

58. Cf. *Hymne à Apollon*, op. cit., p. 223, vv. 8-16 ; *Argonautiques*, op. cit., A, p. 69, v. 409 ; p. 102, v. 1107 ; B, p. 189, v. 263 ; p. 200, v. 495.

59. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 394.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, p. 393.

62. *Ibid.*, p. 394.

63. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, trad. Georges Lafaye, 1992, p. 356, XI, 153-156.

*Métamorphoses* où l'apparition de Pan-Marsyas précède celle d'Apollon <sup>64</sup>, il ne pouvait en être autrement.

Dans ce récit, Tourguéniev ne se contente pas de renvoyer son lecteur aux auteurs grecs ; il crée lui aussi, à la manière des auteurs antiques qui, à la différence de nos contemporains, accordaient une attention profonde non à l'univers intérieur, à la quête et au processus de création, mais plutôt à l'influence des œuvres elles-mêmes sur leur auditoire. Dans son célèbre *Banquet*, Platon <sup>65</sup> évoque l'influence de la musique sur celui qui l'écoute et il a légué cette manière de considérer la musique à d'autres auteurs antiques, comme Dion Chrysostome <sup>66</sup>. C'est selon la même logique que Nietzsche procédera dans *la Naissance de la tragédie* et c'est aussi ce que fait Tourguéniev dans *les Chanteurs*, où il ne nous donne pas seulement le récit du chant de l'entrepreneur mais évoque aussi l'effet de son art sur les auditeurs.

C'est précisément l'effet particulier produit par la voix de l'entrepreneur qui nous renvoie à l'image de Marsyas : « il chant[ait] un joyeux air de danse », « agrémenta son chant de trilles, de roulades, de claquements de langue, joua fougueusement du gosier » et même, « encouragé par les signes de satisfaction de l'auditoire », « fit des prodiges <sup>67</sup> ». Cette danse et cette exaltation <sup>68</sup> sont autant d'allusions de Tourguéniev à la musique de Marsyas, dont les Grecs disent qu'il oppose sa mélodie phrygienne, frénétique, extatique à celle d'Apollon <sup>69</sup>.

L'issue de ce duel est connue : Apollon l'emporte et Marsyas est couvert de honte. Dans *les Chanteurs*, cependant, l'essentiel n'est pas le combat du dieu et du satyre, mais l'influence qu'Apollon et Dionysos exercent l'un sur l'autre, le résultat qu'ils atteignent et les conséquences qui s'ensuivent.

Dans ce tableau, Tourguéniev met en évidence ce que Nietzsche formulera plus tard en ces termes : « Ces deux instincts [Apollon et Dionysos] si différents s'en vont de pair, en conflit

64. *Ibid.*, p. 356, XI, 161-170.

65. Platon, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Paul Vicaire, 1992, t. 2, pp. 77-78, 215, b – 216, a.

66. Dio Chrysostom, *Discourses*, Cambridge-London, Loeb, trad. J. W. Gotton, 1932, vol. I, pp. 2-6.

67. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 401.

68. Nous rendons ainsi le russe « zavikhrít'sja », qui signifie littéralement « tourbillonner », et indique le mouvement dans lequel son exaltation entraîne l'entrepreneur.

69. Cf. Platon, *Le Banquet*, op. cit., pp. 77-78, 215 a-e.

ouvert le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations toujours nouvelles<sup>70</sup>»

Il ne faut d'ailleurs pas oublier que c'est le Seigneur sauvage lui-même qui fait taire l'Ahuri et ramène le silence avant que Jacques chante ; que c'est lui encore qui enjoint au chanteur de commencer. C'est le plus long dialogue du Seigneur-sauvage et, pour cette raison, il est sans doute le plus important pour l'auteur :

« ... la voix métallique du Seigneur sauvage retentit.

« Quel insupportable animal ! jeta-t-il en grinçant des dents.

— Je ne lui ai rien fait ! balbutia l'Ahuri. C'est comme ça... pour rire...

— C'est bien, tiens ta langue ! grommela le Seigneur sauvage. Commence, Jacques. »

Jacques porta la main à sa gorge.

« C'est que... hem... je ne sais... Vraiment je sens là... hem, hem !... »

— N'aie pas peur, voyons. N'as-tu pas honte de faire tant de manières ?...

Chante, voyons, et à la grâce de Dieu<sup>71</sup> ! »

\* \*

Pour exprimer l'action réciproque des substances apolliniennes et dionysiaques, Nietzsche a recours à l'image superbe de l'arc bandé. Apollon et Dionysos se trouvent aux extrémités opposées d'un arc ; leur contact permanent produit une tension qui permet d'étirer la corde, qui symbolise l'esprit de la tragédie. Celui-ci, comme le suggère le titre de la première œuvre majeure du philosophe, naît de la musique. La rencontre et le contact des deux dieux est un fait extrêmement rare et imprévisible. Comme Ulysse, un seul des cent seize jeunes gens fut capable de bander l'arc, de même seuls les Grecs, parmi des dizaines de peuples, reçurent le don de la tragédie. N'est-ce pas pour cette raison que le Perse Zarathoustra, qui a la vertu de « ... savoir bien manier l'arc et les flèches...<sup>72</sup> » déclare : « Par hasard » — c'est là la plus vieille noblesse du monde...<sup>73</sup> « Dans ses œuvres, Nietzsche célèbre le principe aristocratique et

revient sans cesse sur ce point. Ainsi, dans *Par-delà le bien et le mal*, on retrouve l'idée suggérée par la phrase de Zarathoustra citée plus haut, et qui appellera sûrement l'anathème des darwinistes et de leurs héritiers les marxistes : « L'espèce humaine compte comme tout autre espèce animale, un excédent de ratés, de malades, de dégénérés, d'êtres condamnés à la souffrance ; [...] les réussites sont toujours l'exception [...]. [...] le hasard et la loi de l'absurde qui président à l'ensemble de l'économie humaine se manifestent dans leur action destructive sur les hommes. »<sup>74</sup>

C'est de la même manière que Tourguéniev comprend le hasard, le caractère aristocratique authentique de l'apparition de l'esprit de la tragédie. Il décrit sa naissance en ces termes : « [Jacques] poussa un profond soupir et commença... La première note qu'il émit parut plutôt un écho lointain qu'un son échappé de sa poitrine. »<sup>75</sup>

Les sons de cette voix sont faibles ; ils ne se fondent pas en un flot unique, mais sortent l'un après l'autre de la poitrine du chanteur, comme le feraient ceux des cordes d'une cithare, l'instrument d'Apollon<sup>76</sup> : si « la première note » était « faible et inégale<sup>77</sup> », « la note qui suivit fut plus ferme », et « une troisième fusa<sup>78</sup> ». En décrivant ainsi la progression du rythme de la chanson de Jacques, Tourguéniev annonce la phrase de Nietzsche selon laquelle « la musique d'Apollon était une architecture dorique de sons, à peine indiqués, tels ceux qui sont le propre de la cithare<sup>79</sup>. »

De plus, en évoquant le « trémolo » de la voix « frémissante<sup>80</sup> » de Jacques, Tourguéniev choisit autant de qualificatifs qui pourraient tout aussi bien s'appliquer « à la dernière vibration d'une corde qu'ébranle une main hardie<sup>81</sup> ».

Et Tourguéniev poursuit : « le chant montait, se répandait. [...] Jacques était comme saisi d'ivresse<sup>82</sup> ». Tout comme, au

74. Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in *Œuvres* t. II, p. 611.

75. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 403. Tourguéniev utilise, en effet le mot « slouchaïno », « par hasard », dont la traduction française ne rend pas compte.

76. Cf. : Homère, *Hymnes, Hymnes à Apollon*, op. cit., p. 87, vv. 201-202.

77. C'est le sens des adjectifs « slab » et « neroven », dont la traduction française ne rend pas compte.

78. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 403.

79. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., t. I, p. 41.

80. *Les Chanteurs*, p. 403.

81. *Ibid.*

82. *Les Chanteurs*, p. 404.

70. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, t. I, p. 35.

71. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 403.

72. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., t. I, p. 328.

73. *Ibid.*, p. 412.

contact de Dionysos, le principe apollinien subit une métamorphose et la flèche de l'esprit de la tragédie s'échappe de l'arc tendu à l'extrême, de même, « [la voix de Jacques] frémissait encore, mais du frémissement de la passion, ce frisson tout intime, imperceptible, et qui pourtant s'enfonçait comme une flèche dans l'âme des auditeurs<sup>83</sup>. »

C'est sans doute encore chez Platon que Tourguéniev a trouvé cette image de l'arc qui vient de lâcher une flèche ; celui-là, en effet, revenant sur le thème de la musique et de la médecine, cite une formule d'Héraclite d'Ephèse : « Quant à la musique, il est on ne peut plus évident pour n'importe qui, et même sans grand effort de réflexion, que son caractère est identique à celui des autres arts : c'est probablement cela même que veut aussi dire Héraclite ; car on doit convenir que la façon dont il s'exprime n'est pas heureuse. L'unité, dit-il en effet, *en s'opposant à elle-même, se compose, de même que l'harmonie, de l'arc et de la lyre.*<sup>84</sup> » C'est donc grâce à la mention chez Platon de l'idée d'Héraclite<sup>85</sup> – le penseur le plus proche de Nietzsche – que Tourguéniev connaissait cette image de l'arc et de la lyre. Par ces symboles, en effet, l'auteur grec exprime l'idée de l'unité des contraires, que l'écrivain russe et, après lui, le philosophe allemand, incarneront en Dionysos et Apollon.

Peu à peu, le chant de Jacques atteint son apogée, mais, en grand connaisseur de la littérature antique, avant de souligner la symbiose ainsi établie entre Apollon et Dionysos, Tourguéniev s'approche petit à petit de cette acmé : « Un soir, à l'heure du reflux, sur la plage d'une mer qui grondait, menaçante, je me souviens d'avoir aperçu une grande mouette blanche immobile, son poitrail soyeux tourné vers l'incendie du crépuscule ; de temps à autre, elle déployait lentement ses larges ailes au-devant de la mer familière, au-devant du soleil bas et empourpré. Je me rappelai la mouette en écoutant Jacques<sup>86</sup>. »

Cette image de la mouette éclairée par le soleil nous renvoie à Apollon, dieu de la lumière, « Phœbus<sup>87</sup> ». *Les Hymnes*<sup>88</sup>

83. *Ibid.*

84. Platon, *Le Banquet*, op. cit., p. 25, 187 a.

85. Cf. supra note 7

86. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 404.

87. Du verbe φοιβάω : briller, luire.

88. Cf. par exemple : *Hymnes à Apollon*, in *Hymnes*, op. cit., p. 96, vv. 413-414.

d'Homère et les *Problèmes homériques*<sup>89</sup> d'Héraclite, entre autres œuvres de l'Antiquité, identifient Apollon et le soleil.

La substance dionysiaque, incarnée dans le Seigneur sauvage et qui pousse Jacques à chanter, est perçue par l'auteur comme « une mer qui grond[e], menaçante [dans le lointain<sup>90</sup>], or la mer est sans aucun doute l'un des éléments les plus liés à Dionysos. Selon la peinture d'une céramique d'Exékias, en effet, c'est dans sa propre barque que Dionysos s'approche des rivages de la Grèce ; *l'Iliade*, elle, nous apprend que c'est en se cachant dans la mer que le dieu échappe à son poursuivant, Lycurgue<sup>91</sup> et les *Hymnes* homériques, quant à eux, font de la mer l'alliée de Dionysos, prisonnier des pirates de Lemnos<sup>92</sup>. Une mer « menaçante » est indiscutablement la meilleure incarnation de ce dieu qui méprise les hommes.

Tourguéniev avait forcément appris des Grecs que la mer était « par excellence » le symbole de l'insensibilité, et il ne pouvait avoir oublié l'*Andromaque* d'Euripide, dans laquelle le cruel Ménélas, s'appêtant à exécuter le fils de la reine, se compare lui-même à la mer : « Un roc marin ou la houle, voilà ce qu'implorent tes prières<sup>93</sup>. »

De même, et inversement, Nietzsche écrit que « les Grecs ont représenté sous la figure de leur Apollon ce sentiment de nécessité joyeuse du rêve [...] »<sup>94</sup> C'est précisément un effet comparable à celui d'un rêve que produit le chant de Jacques sur ses auditeurs. Sa voix qui suggère la douceur, se fait « plus mélodieuse<sup>95</sup> » encore ; elle flatte son auditoire, lui procure du plaisir, et le maintient dans la torpeur<sup>96</sup>.

\*

\* \*

89. Cf. par exemple : *Problèmes homériques*, op. cit., p. 7 ; 6, 6 : « Le soleil, c'est Apollon, et Apollon, c'est le soleil. »

90. En russe « v dali », terme que la traduction d'Edith Scherrer ne rend pas.

91. Cf. : *Iliade*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Paul Mazon, 1967, p. 158, vv. 130-138.

92. Cf. : *Hymnes, Hymnes à Dionysos*, op. cit., pp. 174-175, vv. 43-54.

93. Τοῖς γὰρ εἰροσὶν γεγὼν ὠφελία, σοὶ δ' οὐδὲν ἔγω φίλτρον, Euripide, *Andromaque*, Paris, Les Belles Lettres, trad. Louis Méridier, 1973, p. 133, vv. 539-540.

94. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 37.

95. *Les Chanteurs*, op. cit., p. 404.

96. Cf. : *Les Chanteurs*, op. cit., p. 404 : « Nicolas Ivanytch était concentré en lui-même ; le Clignoteur se détournait ; l'Ahuri, attendri, demeurait stupide, bouche bée. »

« Vient alors le dénouement, mais là ce n'est plus le destin de l'entrepreneur, qui s'est déjà évanoui, qui présente le principal intérêt. Tourguéniev note seulement que « le petit garçon du cabaretier [...] ne le trouva pas<sup>97</sup> », ce qui nous permet d'ailleurs d'avancer que, pour reprendre une formule d'Hérodote, l'on a déjà écorché Marsyas<sup>98</sup>. Non, le point capital est que le narrateur lui-même, tombé sous le charme d'Apollon et étourdi de sommeil, au moment où il se réveille et revient au cabaret, ne voit plus le Seigneur sauvage : « Il y avait dans la salle plusieurs nouveaux buveurs, mais je n'y vis point le Seigneur sauvage<sup>99</sup>. » L'absence de Dionysos révèle la rupture de la tension tragique. Trop tendue, une corde d'arc se brise, c'est pourquoi Tourguéniev indique que la chanson de Jacques est brusquement interrompue, « que sa voix parut s'être brisée<sup>100</sup> ».

Quant à Apollon, qui s'efforce d'assumer les fonctions orgiaques abandonnées par Dionysos réfugié en Inde<sup>101</sup>, il est non seulement incapable de les remplir, mais il cesse en outre d'être le gardien de l'harmonie cosmique. C'est ainsi qu'il convient d'expliquer l'image d'un Apollon ivre et chantant faux que Tourguéniev compose : « Tout le monde était ivre, à commencer par Jacques. Assis sur le banc, la poitrine découverte, il chantait à voix pâteuse une ronde populaire et pinçait de la guitare d'une main nonchalante<sup>102</sup>. »

La mélodie du chœur tragique, reprise ici par Jacques, résonne encore dans la mémoire de l'auteur. Il est nostalgique de cet esprit, disparu, de la tragédie, et dans ce texte, c'est l'univers entier qui, avec lui, regrette la mort du grand Pan. A sa sortie du cabaret, le narrateur note : « On ne percevait aucun bruit. Le silence de la nature accablée avait je ne sais quoi de navrant, de désespéré. Je gagnai un hangar et m'étendis sur du foin frais coupé, mais déjà presque sec. Je fus long à m'assoupir : la voix irrésistible de Jacques résonnait toujours à mon

97. *Ibid.*, p. 405.

98. Cf. : Hérodote, *Histoires*, t. VII, *Polymnie*, 26, Paris, Les Belles Lettres, trad. Ph.-E. Legrand, 1986, p. 75. « Là se trouve » l'outre « du Silène Marsyas, formée, à ce que disent les Phrygiens, de la peau de Marsyas écorché par Apollon et suspendue par lui. »

99. *Les Chanteurs*, *op. cit.*, p. 406.

100. *Ibid.*, p. 404.

101. Cf. : Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 113.

102. *Les Chanteurs*, *op. cit.*, p. 406.

oreille...<sup>103</sup> ». Comment ne pas entendre un écho à ces paroles dans la formule que Nietzsche emploiera plus tard pour exprimer les conséquences de la disparition de la tragédie : « La mort de la tragédie [...] produisit une impression universelle et profonde de vide terrible<sup>104</sup> ».

Apollon, cependant, n'est pas la seule victime de sa solitude. Si, selon la formule de Nietzsche, sous le charme de Dionysos, « [...] l'alliance de l'homme avec l'homme [...] est scellée de nouveau<sup>105</sup> », si « l'esclave [devient] un homme libre<sup>106</sup> » ; si d'artiste l'homme devient « œuvre d'art<sup>107</sup> » et si « la nature [...] célèbre elle aussi sa réconciliation avec son fils prodigue, l'homme<sup>108</sup> », alors, inversement, en l'absence de la substance dionysiaque, l'homme cesse d'être un personnage tragique, il n'est plus ni sage ni titan ; il perd ses traits héroïques et se métamorphose en *graeculus* – celui que Nietzsche qualifiait de « d'esclave domestique espiègle et débonnaire<sup>109</sup> ».

Et le personnage de Tourguéniev, quand il n'est plus sous la coupe d'Apollon et de Dionysos, est ainsi. On ne peut « rien imaginer de plus grotesque que son visage », il a les « jambes titubantes » et le « sourire stupide<sup>110</sup> » et est complètement « cassé<sup>111</sup> ».

Pour bien comprendre l'état d'esprit de Tourguéniev au moment où il écrit *les Chanteurs*, on peut faire appel à quelques conclusions que Nietzsche tira plus tard. Le philosophe ne s'arrête pas, en effet, à constater la mort de la tragédie ; il va plus loin, parle de meurtre, et n'hésite pas à faire d'Euripide le responsable de cet assassinat. « Euripide combattit et vainquit la tragédie eschyléenne<sup>112</sup> », déclare-t-il, tout en expliquant comment ce crime s'est accompli : « Et parce que [sacrilège Euripide] tu renias Dionysos, Apollon t'abandonna à son

103. *Ibid.*, p. 405.

104. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 38.

105. *Ibid.* Traduction révisée par nos soins.

106. *Ibid.*

107. *Ibid.*, p. 39.

108. *Ibid.*, p. 38.

109. *Ibid.*, p. 73.

110. *Les Chanteurs*, *op. cit.*, p. 406.

111. Nous nous autorisons à employer ce terme vulgaire en français pour traduire le russe « razvincennyj » (qui est seulement familier) et qu'Edith Scherrer traduit plus gracieusement par « parti » (p. 406), mais qui ne rend pas suffisamment compte, selon nous, de l'idée de dislocation qu'induit le terme russe.

112. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 77.

tour<sup>113</sup>. » On pourrait très bien donner cette phrase pour épigraphe aux *Chanteurs* de Tourguéniev, mais pour Nietzsche, Euripide n'est que le masque derrière lequel se dissimule le véritable instigateur de ce meurtre : Socrate. Non seulement celui-ci influença le poète tragique<sup>114</sup>, mais il l'aïda à écrire ses drames<sup>115</sup>. La mort de la tragédie se manifeste dans cette ère nouvelle qui se prolonge aujourd'hui encore et qui est, selon Nietzsche, le règne de la science optimiste, dont le philosophe voit la source dans la célèbre formule de Socrate : « Celui-là seul est vertueux, qui possède la connaissance<sup>116</sup> ». Cette phrase signifie que l'homme n'a plus besoin de se perfectionner. Il n'y a plus de fait aristocratique ni « d'arc », et le bonheur de l'humanité repose sur une connaissance « démocratique », universellement cultivée et accessible à chacun. C'est ainsi que Nietzsche voyait l'avenir que se préparait, selon lui, le monde antique, déjà tombé sous la coupe de cette culture socratique qui atteignit son apogée à Alexandrie : « ... pour pouvoir durer, la culture alexandrine a besoin d'une classe d'esclaves, mais, dans sa conception optimiste de l'existence, elle dénie la nécessité de cet état ; aussi, lorsque l'effet de ses belles paroles trompeuses et lénitives sur la « dignité de l'homme » et la « dignité du travail » est usé, elle s'achemine peu à peu vers un épouvantable anéantissement. Rien n'est plus terrible qu'une barbare classe d'esclaves, qui a appris à regarder son existence comme une injustice et se prépare à en tirer vengeance non seulement pour soi-même, mais encore pour toutes les générations à venir<sup>117</sup>. »

Toute sa vie Nietzsche a porté cette pensée, formulée alors qu'il n'avait que vingt-six ans. Un an avant de tomber malade, il transposa la situation d'Alexandrie à celle du monde qui lui était contemporain, désignant clairement la « classe d'esclaves » dont il parlait, et annonçant l'avenir du Vieux Continent, soumis aux idées socratiques. Dans *le Crépuscule des idoles*, au chapitre de « la question ouvrière », il écrit ainsi : « On a rendu

113. *Ibid.*, p. 71.

114. Cf. : « l'étroite affinité de tendance, qui existe entre Socrate et Euripide... », *Ibid.*, p. 81.

115. Cf. : « ... cette légende, répandue, dans Athènes, qui rapporte que Socrate avait coutume de collaborer de ses conseils aux œuvres d'Euripide... », *Ibid.*

116. Nietzsche emploie cette formule dans *la Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 79, en référence au *Protagoras* de Platon, 361, a-c.

117. *Ibid.*, p. 102.

l'ouvrier apte au service militaire, on lui a donné le droit de coalition, le droit de vote politique : quoi d'étonnant si son existence lui apparaît aujourd'hui déjà comme un état de détresse (pour parler la langue de la morale, comme une *injustice*) ? Mais que veut-on ? Je le demande encore. Si l'on veut atteindre un but, on doit en vouloir aussi les moyens : si l'on veut des esclaves, on est fou de leur accorder ce qui en fait des maîtres<sup>118</sup>. »

Tourguéniev « animal politique<sup>119</sup> », « traître à ses dieux<sup>120</sup> », selon l'heureuse formule de Nietzsche, représente parfaitement cette culture alexandrine. Il a besoin de ses esclaves<sup>121</sup>, mais ne cesse de défendre la « dignité humaine ». Pourtant, Tourguéniev-artiste, lui, célèbre cette union d'Apollon et de Dionysos, à laquelle Marsyas ne résista pas. Il n'est pas indifférent, pour notre travail, que Tourguéniev, lecteur de Platon, ait su que dans *le Banquet*, Alcibiade compare Socrate à Marsyas<sup>122</sup>. Il apparaît, dans les paroles d'Alcibiade, que Socrate – détesté par Nietzsche pour avoir initié la mort de la tragédie – produit sur ses auditeurs le même effet que la musique extatique de Marsyas : « Pour moi, mes amis, si je ne devais pas vous sembler tout à fait ivre, je vous aurais dit – sous la foi du serment – quelle impression j'ai ressentie, et je ressens maintenant encore, à entendre ses discours. Quand je l'écoute, en effet, mon cœur bat plus fort que celui des Corybantes en délire [...] <sup>123</sup> ».

La tension tragique instaurée par Tourguéniev pour un court instant, ne sévit pas seulement contre l'entrepreneur – personification du satyre mythique –, mais aussi contre tous les préceptes de l'héritage socratique. Le texte de Platon que nous citons plus haut permet aussi de comprendre pourquoi, à la différence d'Apollon et de Marsyas, Jacques le Turc et l'entrepreneur n'ont pas d'instruments. Les héros de Tourguéniev

118. Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau*, in *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 1015.

119. Cf. supra note 3.

120. Friedrich Nietzsche, *Nachlass 1887-1889*, München, Walter de Gruyter Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, t. 13, p. 150.

121. Tourguéniev n'était pas seulement lié, par son père, à la haute noblesse ; il était lui-même propriétaire terrien et la famille de sa mère régnait sur un grand nombre de serfs.

122. Cf. *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 77, 215 b : « je déclare [...] qu'il [Socrate] a l'air du satyre Marsyas ».

123. Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 78, 215 d-e. Les Corybantes étaient les prêtres de Cybèle, sortes de dervich, danseurs et chanteurs.

chantent et, si pour la joute musicale qui les oppose, l'auteur ne les dote pas d'instruments, c'est précisément parce que, comme le signale Alcibiade dans son panégyrique, la supériorité de Socrate réside dans son aptitude à se passer de flûte et de surpasse ainsi les artistes ordinaires : « Toi [Socrate], tu diffères de lui [Marsyas] sur un seul point : tu n'as pas besoin d'instruments, et de simples paroles te suffisent pour produire le même effet <sup>124</sup>. »

Tourguéniev-artiste ne se contente pas de regretter la disparition de l'esprit de la tragédie – en quoi on peut d'ailleurs le comparer au repentant Euripide qui, après avoir troqué la démocratie d'Athènes contre la Cour de Macédoine finit par louer Dionysos dans ses *Bacchantes*, ou à Socrate qui se consacra finalement à la musique – il avertit aussi les hommes du danger mortel du « syndrome socratique <sup>125</sup> ».

« N'est-ce pas là précisément la divinité, qu'il y ait des dieux – qu'il n'y ait pas un dieu ? » Que celui qui a des oreilles pour entendre entende <sup>126</sup> », écrivait Nietzsche. L'homme privé de ses dieux – Apollon et Dionysos –, et donc de la tension tragique qu'ils engendrent, tombe aux mains d'un Dieu unique, capricieux, cruel, jaloux, qui manie adroitement la notion de péché. L'homme devient la victime impuissante de l'égalité socratique et de la démocratie, et par suite, des putschs à venir, qui l'éloignent de l'idéal antique, mais que l'on appelle des « révolutions ». Un tel homme – on le désigne en grec par le mot « anthrôpos » (ἄνθρωπος) – n'est plus ni un Œdipe ni un Prométhée, mais tout juste un garçonnet, que Dieu le Père est libre de fouetter. Tourguéniev en est conscient, c'est pourquoi, avant de baisser le rideau, il fait entrer en scène Dieu et l'homme, et achève son récit sur ces mots :

« Je suivais à longues enjambées le sentier qui longe le ravin, lorsque, dans le lointain, s'éleva la voix perçante d'un jeune garçon. » Antropka, Antropka-a-a <sup>127</sup> ! » criait l'enfant d'un ton plaintif et obstiné en traînant à l'infini la dernière syllabe. Il

124. Platon, *Le Banquet*, op. cit., p. 78, 215 c.

125. Nous assumons l'entière responsabilité de cette formule.

126. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 426.

127. Diminutif, quelque peu méprisant, du prénom Antrope (Eutrope). C'est précisément le suffixe « ka » du diminutif que distingue l'« Antropka » de Tourguéniev de « l'homme » grec, « antropos » dans la transcription russe qui ne reproduit pas le « h » du « Θ », que le français transcrit en « th ».

gardait quelques instants le silence, puis recommençait de plus belle. Dans cet air immobile, assoupi, sa voix acquérait une portée immense.

Trente fois au moins il cria le nom d'Antropka. Enfin, à l'extrémité de la plaine, une voix qui semblait sortir de l'autre monde lui répondit :

« De quoi-oi-oi-oi ? »

Animée d'une joie maligne, la voix de l'enfant reprit :

« Arrive ici, espèce de loup garou-ou-ou ! »

– Pourquoi-oi fai-ai-re ? demanda l'autre après un long intervalle.

– Parce que papa veut te donner la fessée-ée-ée ! « s'empressa de reprendre la première voix.

L'autre ne répondit pas, et l'enfant se remit à crier. Ses appels, de plus en plus faibles et lointains, parvinrent longtemps à mon oreille ; et quand, la nuit venue, je contournai le petit bois qui borne mon domaine à quatre verstes de Kolotovka : « Antropka-a-a-a ! » me semblait-il entendre encore dans la nuit remplie d'ombre <sup>128</sup>.

Anatoly LIVRY

128. *Les Chanteurs*, op. cit., pp. 406-407.