

Robert Silhol

ANGST : ébauche d'une nouvelle recherche sur le concept d'angoisse.

Sur l'angoisse, déjà, on a beaucoup écrit (1), mais il m'a semblé plus sage de partir des deux réflexions que je considère les plus fondamentales en la matière, celle de Freud, par qui tout a commencé, et elle est fondatrice, et celle de Lacan, ensuite, ne serait-ce que parce qu'il a consacré une année entière de séminaire à la « question » de l'angoisse, et parce qu'elle est la plus récente ; d'autres lectures sont naturellement possibles, et même souhaitables, mais il faut bien commencer quelque part.

De Freud, on connaît *Inhibition, symptôme et angoisse*, qui est de 1925 (2), et nous avons le *Séminaire X* de Jacques Lacan, dont le titre est justement *L'Angoisse* qui est de 1962-63 (publié en 2004). (3)

Relecture, donc, de ces deux textes importants, et ébauche d'un travail qui vise essentiellement à indiquer ce qui pourrait être la ligne directrice d'une recherche plus approfondie encore, puisque plusieurs questions, je trouve, n'ont pas trouvé de réponse satisfaisante...ou qui me satisfasse.

I

En ce qui concerne le texte de Freud, d'abord, je m'attacherai à énumérer les problèmes qui paraissent devoir être pris en compte et remarquerai simplement en passant comment le recours aux concepts de la seconde topique, catégories qui constituent le sujet tel que nous le concevons aujourd'hui, peuvent faciliter ou non l'approche de ce qui me paraît la seule question qui importe, à savoir, la nature de l'Autre. Car, comme avec Lacan, plus tard, si tout est dit dans ces pages, tout reste encore à lire, c'est-à-dire à interpréter par chacun en fonction de sa propre histoire. Ainsi, pour mettre en place un modèle et ne plus en parler, disons que *moi*, *ça* et *surmoi* se retrouvent chez le « sujet » où la pulsion (*ça*) a reçu un contenu spécifique (désir), sous « l'oeil » d'un surmoi qui a bien sûr tous les attributs de l'Autre. Cette précision donnée, pour l'heure, je prendrai surtout en considération dans le texte de Freud les sections IV et VIII, qui traitent directement de notre sujet, l'angoisse, ainsi bien entendu que la dernière section, IX, dite « Suppléments », sans doute la plus importante pour nous aujourd'hui, dans la mesure où Freud affine sa contribution.

A propos de la Section IV, je ferai trois remarques : la première concerne la castration, le triangle oedipien et le père. Cette section revient essentiellement sur le cas du « Petit Hans » et notamment sur « l'angoisse de castration du moi » (remarquons cependant déjà que l'allemand original ne dit ni « moi » ni « ego » mis *Ich* ; sur ce point, j'en dirai davantage plus loin), et cette référence me semble fondamentale, même si nous avons aujourd'hui une bien

plus large conception que seulement génitale de ce qu'on entend par « castration ». Que l'image soit toujours d'importance et notamment pour les mâles—ce qui ne fait guère de doute—n'efface pas le fait que le terme renvoie aussi à l'idée plus générale d'annihilation, bref d'atteinte à l'intégrité de l'individu, et nous n'oublierons pas qu'elle renvoie aussi bien au génital qu'à une étape plus primitive encore dans la chronologie de la vie du sujet. C'est ainsi que nous n'omettons pas de prendre également en compte ce qui a trait à l'oralité, au « manger », au « dévorer », à l'« avaler ». Trancher/dévorer, dirons-nous pour être le plus complet possible, précision, bien sûr, qui fait apparaître le fantasme de complétude. De ne pas être complets, d'être coupés, et de plus d'une façon, voilà bien qui devra être pris en compte quand nous parlerons de nos peurs.

Ma deuxième remarque portera sur ce qui, dans le texte, traite des relations entre refoulement et angoisse. Certes, courageusement, Freud revient sur une première opinion et dit bien qu'il ne considère plus que l'angoisse provienne d'une transformation de la libido, « motion pulsionnelle » :

[...] je faisais l'hypothèse que j'avais reconnu le processus métapsychologique d'une transposition directe de la libido en angoisse ; c'est ce qu'aujourd'hui je ne puis donc plus maintenir. (227)

Cette « renonciation », cependant, est de courte durée, il faut le remarquer (c'est ce que Juliette Boutonier, dès 1945, note aussi, page 118, *op.cit.*), et dans la page qui suit nous voyons bien que Freud hésite quant à l'origine de l'angoisse

[...] il peut donc continuer à être exact que, dans le refoulement, de l'angoisse se forme à partir de l'investissement libidinal des motions pulsionnelles. (227)

On le voit, le débat n'est peut-être pas clos et Freud lui-même n'est pas sans nous inciter à vouloir départager les deux... théories possibles. D'un côté, cette idée que c'est le refoulement qui « fait » l'angoisse—hypothèse finalement repoussée par l'auteur mais qui le laisse tout de même hésitant, et que Juliette Boutonier signale --, de l'autre, l'idée retenue qui donne cependant à la page dont je parle (227) une allure des plus embarrassée. Qu'on en juge :

Jamais l'angoisse ne procède de la libido refoulée. (227)

et

C'est l'angoisse qui fait le refoulement et non pas, comme je l'ai estimé jadis, le refoulement qui fait l'angoisse. (227)

Mais aussi, comme on vient de le lire :

Il peut donc continuer à être exact que...

Que dire d'un tel atermoiement, même voilé par une question ?

Où suis-je donc bien allé puiser l'idée de cette transposition ? (227)

Oui, où donc ? Y aurait-il là l'intuition—refoulée !—qu'une modification du modèle que Freud est en train de décrire reste possible, l'intuition d'une autre organisation de la chronologie ? Peut-être pouvons-nous relancer le débat ! Nous venons d'en voir les termes ; si nous voulons y comprendre quelque chose, il importe d'examiner point par point le raisonnement suivi.

Et donc, pour commencer, peut-on toujours soutenir que l'angoisse, jamais, ne procède de la libido ? Il ne le semble pas, on l'aura compris, même si, dans ce cas, il nous restera à expliquer par quel « mécanisme » une telle transformation pourrait se produire.

Finalement, Freud a eu raison de douter et n'a pas manqué, dans son hésitation, de poser la bonne question :

Mais comment mettre ce résultat [l'angoisse formée à partir de la libido refoulée] en relation avec cet autre, selon lequel l'angoisse des phobies [...] ne procède pas du refoulement mais au contraire provoque le refoulement ? (227)

Car telle est bien la « contradiction » que j'essaie ici de réduire--ce problème que nous pose l'hypothèse de « deux origines de l'angoisse »--, et quand Freud, en conclusion de sa Quatrième Section, parle de possibles « dangers » *flairés* par le *Ich*, le « Je », j'y vois un encouragement.

L'hésitation de Freud peut se comprendre : tout simplement, une telle incertitude découle d'abord

de la manière dont est, à ce stade de la réflexion, pensé l'inconscient (1925). Ensuite, et la remarque est plus secondaire, il semble bien que l'utilisation d'une seconde topique constituée des trois instances bien connues, si utile par ailleurs, ne soit pas ici d'un grand secours .

A propos du concept d'inconscient, il faut se demander si l'on peut encore parler sans précaution d'une force « refoulante », soit d'un mouvement qui consisterait à pousser hors de la conscience ce qui embarrasse, gêne ou menace. C'est là, certes, une description claire et juste: chasser l'irrecevable hors du conscient, mais il faut bien reconnaître que l'image ne dit pas grand-chose de la dynamique des forces mises en jeu. Freud n'est pas sans expliquer ce qui se passe et répartit les dites forces, on le sait, en trois pôles : le Moi (*Ich*), le Ça et le Surmoi, mais son schéma explique-t-il suffisamment ce qui se passe entre elles ? Peut-on aller plus loin que la structure décrite, en dire davantage sur le genèse de l'*opposition* constatée entre l'émergence, la mise en marche, disons, d'une pulsion—pour moi pas encore

désir, mais seulement poussée aveugle, demande—(4) et ce qui la freine, l'empêche d'aboutir ? Grâce à tout ce que Freud nous a appris, nous devrions être à même, après une relecture attentive de ses deux articles sur le refoulement et sur l'inconscient (1915), puis de ses réflexions sur l'angoisse dans *Inhibition, symptômes et angoisse*, de 1925, de construire sinon un nouveau modèle, du moins de préciser, au sein de la même structure, la nature des entités à la source des mouvements qui habitent—agitent—nos âmes. Il semble bien en effet que l'analyse fine de ce qui se passe lorsqu'entre en jeu ce mystérieux mouvement de l'âme qu'est le refoulement nous aide à donner plus de consistance encore au concept d'inconscient.

*

Dans deux articles précédents, (5) j'ai déjà montré comment on peut enrichir le modèle freudien. Je ne peux faire mieux ici que tenter d'améliorer ce que j'ai écrit là, reprenant ma lecture, ligne après ligne, des travaux de Freud, ceux de 1915 et celui de 1925.

Tableau Numéro Un : *une opposition*, je viens d'utiliser le mot, c'est le sens de la remarque de Freud dans son texte de 1915 sur le refoulement :

Ce peut devenir le destin d'une motion pulsionnelle que de se heurter à des résistances qui veulent la rendre inefficace. (190)

Ainsi débute « Le Refoulement ». D'un côté une « pulsion »--je garde *désir* pour plus tard--, de l'autre ce à quoi elle se *heurte*, idée que *Widerstand* exprime bien, soit ce mur, pour moi « la barre », clé de voûte ou plus exactement élément premier qui fonde la pensée psychanalytique et qui a fait dire à Lacan que ça « ratait » toujours. Bref, on le verra, allusion à notre incomplétude originelle. (6) Mais continuons. Voici ensuite comment, avec un peu plus de précision, est décrit le refoulement, en fonction de cette structure d'opposition :

Il nous est alors enseigné que la satisfaction de la pulsion soumise au refoulement serait bien possible, et qu'elle serait aussi, chaque fois, empreinte de plaisir, mais qu'elle serait incompatible avec d'autres revendications et desseins [...]. (190) (7)

Mais quelles « autres revendications et desseins » ? Au fond, si nous voulons que « incompatibilité » en dise plus que l'incomplétude à laquelle je viens d'avoir recours, il faudra donner à ce terme un statut plus précis. Pour l'heure, nous en sommes encore à cette idée platonicienne--bien commode ma foi pour expliquer tous nos malheurs et tout de même pas si erronée--qui parle de cette moitié qui nous « manque » : la faute est à la barre, voilà tout. C'est ce que Freud--toujours dans le travail de 1915 sur le refoulement que je vais utiliser encore pendant un moment pour tenter de proposer un modèle--dit à peu près : « refoulement et inconscient sont corrélatifs ». (191)

Voici mise en avant, ainsi, la notion d'un refoulement originaire :

Nous sommes donc fondés à admettre un refoulement originaire [*Urverdrängung*], une première phase du refoulement, qui consiste en ceci que la prise en charge dans le conscient est refusée à la représentation psychique [...] (8) de la pulsion. (191)

Il faut cependant aussi prêter attention à ce qui suit immédiatement et remarquer de quelle façon Freud définit ce « refoulement originaire » : il s'agit, écrit-il, d' « une première phase du refoulement » et il parlera au paragraphe suivant d'un « deuxième stade du refoulement, le refoulement proprement dit », précisant encore quelques lignes plus bas que « Le refoulement proprement dit est [...] un post-refoulement. »

Voilà, il y a deux temps, une chronologie, et l'intuition de Freud est tout à fait remarquable. Et c'est aussi l'intuition que son modèle, en l'état, n'est peut-être pas aussi satisfaisant qu'il le souhaiterait, même si dans la correction qu'il apporte un peu plus bas bien des ambiguïtés subsistent, je vais le souligner :

Au demeurant on a tort de ne mettre en relief que la répulsion qui, venant du conscient, agit sur ce qui est à refouler. On prendra tout autant en considération l'attraction que le refoulé originaire exerce sur tout ce avec quoi il peut se mettre en liaison. (191)

Voici l'ébauche d'une amélioration—correction?—qui prend tout son sens pour nous presque cent ans plus tard: je peux tenter de le dire, s'il y a bien « répulsion », il n'est plus guère possible d'en rendre le « conscient » responsable et c'est inconsciemment que s'organise le mouvement d'âme que Freud décrit ici : répulsion mais également *attraction*, et c'est ce qui me paraît important. (9) Introduire ainsi un nouveau facteur témoigne d'une intuition remarquable de la part de Freud, peu importe si cette intuition ne fut pas ensuite suivie, elle nous aide à perfectionner le modèle initial. Que dit la suite immédiate ?

Il est vraisemblable que la tendance au refoulement n'atteindrait pas sa visée si ces forces n'agissaient ensemble, s'il n'y avait pas un refoulé préalable qui soit en mesure d'accueillir ce qui est repoussé par le conscient.

Là encore, il faut interpréter, aller un peu plus loin, bref lever les ambiguïtés. Par « ambiguïtés », je fais allusion à cette « répulsion » qui viendrait « du conscient » et agirait « sur ce qui est à refouler » ; c'est une vue, je pense, qui ne peut plus être retenue aujourd'hui ; il n'y a rien de conscient dans ce mouvement secret qu'est le refoulement et qui, justement, nous échappe. Quant au « refoulé préalable », il semble bien que l'expression puisse être lue comme une simple représentation de la barre à cette époque ; c'est en tout cas de cette manière que je l'interprète, cause et non effet. (10) Ce qu'il faut par contre retenir c'est le jeu entre *répulsion* et *attraction* où déjà se devine la dualité que je tente de souligner entre une « barre » qui empêche, interdit et par ailleurs une...influence qui conditionne—tenons-nous en là pour le moment—le passage fantasmatique de cette même barre. C'est ce que le présent

travail s'efforce de définir avec le plus de précision possible, soit la fonction de chacune de ces deux instances : barre et libido.

Ainsi pouvons-nous accepter l'image qui décrit le refoulement comme « une pression continue » (194) dans la mesure où ce qui est aussi dit de l'« investissement » préfigure ce que nous pouvons comprendre aujourd'hui du désir et de cet Autre dont parlera Lacan. L'articulation entre Autre et désir est encore à faire, certes, mais l'idée d'un sujet « attiré » dans une voie donnée prend ici tout son sens. Sans doute pourrions-nous dire la même chose du « contre-investissement » auquel a recours le modèle initial. Il y a dans le texte de Freud quelques passages—de la page 191 à la page 195--que nous pouvons analyser en gardant à l'esprit tout ce que la psychanalyse nous a appris depuis. Parlant d'inconscient et de refoulement, Freud raisonne en termes quantitatifs, en termes d'énergie (voir par exemple: « montant déterminé d'énergie psychique »), sa vision est dynamique et n'a rien d'inexact ; y ajouter une analyse qui prend en compte le mécanisme de la représentation peut cependant l'enrichir considérablement ; que l'on relise les passages que je viens de mentionner, ils apparaîtront alors comme le moment d'une recherche où déjà s'esquisse tout ce qui est du registre de la représentation. Freud le dit bien au reste et on vient de le lire : « *On prendra tout autant en considération l'attraction que le refoulé originare exerce sur tout ce avec quoi il peut se mettre en liaison.* ». « Liaison », oui, attraction qui va du désir à un symptôme qui le signifie, le tout prenant son énergie de la pulsion aveugle, même si cela n'est pas encore clairement expliqué. (11)

Que trouvons-nous en effet à la page suivante sinon des considérations sur ce qui *figure* le désir inconscient ? « Représentation de la pulsion », « formes d'expressions extrêmes », « déformations », « traduction », *parole* à vrai dire, bref tout l'arsenal des mécanismes que la structure de la métaphore résume parfaitement :

Il peut même se faire, comme nous l'avons vu dans la genèse du fétiche, que la représentation de pulsion originelle ait été décomposée en deux morceaux, dont l'un succomba au refoulement, tandis que l'autre, précisément à cause de cette intime connexion, connut le destin de l'idéalisation. (193)

Ici, certes, l'articulation entre « refoulement originare » et « refoulement proprement dit » n'est plus recevable, pas assez clairement élucidée, disons, mais la structure qui se dégage facilement de cette description est bien en harmonie avec ce que la découverte psychanalytique a de plus novateur et par conséquent, ce qui n'est guère étonnant, tout à fait « freudienne » : il y a la *barre*—qui définit le registre de l'inconscient--, et il y a la *pulsion*, tout aussi inconsciente mais qui se manifeste (elle a un « contenu » : *désir*) et qui voudrait forcer l'entrée tel cet « intrus » dont parle Freud deux pages plus loin, enfin il y a le « morceau » qui réussit à passer (à condition qu'il soit suffisamment voilé, déguisé, bien sûr, et on peut dire représentation symbolique d'un désir demeuré inconscient). Je vois là une figuration de la sublimation, bref une allusion à la représentation, *parole*. Le schéma n'est pas nouveau, il est même déjà chez Freud à propos du rêve (12) ; il illustre tout à fait l'opposition entre conscient et inconscient et, surtout, ce qui est bien plus clair aujourd'hui, les conditions du passage de ce représentant du désir, voilé, hallucinatoire, toujours. (Dire hallucinatoire signifie naturellement que ce « passage-qui-n'en-est- pas-un » n'est pas un passage dans le Réel ; Lacan a assez insisté sur ce fait que le Réel demeure hors de portée ; ce qui est réel par

contre ou en tout cas dans la réalité, ce sont bien les effets, tout symboliques qu'ils soient, de ce passage fantasmé. La psychanalyse, au fond, ne s'occupe pas d'autre chose, ou devrait...)

^

I

_____ I _____

_____ I

I

I

On l'aura compris, nous nous acheminons vers la construction d'un modèle à deux étages—ce à quoi j'ai fait allusion lorsque j'ai parlé de « chronologie »-- : il y aurait le registre de la barre, à savoir notre incomplétude, et le registre d'un désir refoulé, désir étant ici à entendre non plus comme pulsion, force aveugle, mais comme contenu spécifique, fantasmatique, et pour tout dire, je le répète, symbolique. Au reste, Freud a bien conscience qu'il faudrait distinguer deux temps, deux niveaux (le chiffre « deux » revient plusieurs fois à partir de la page 193), et même si cette intuition n'est pas suivie jusqu'au bout dans l'article sur le refoulement, elle nous est une indication précieuse dans notre recherche sur les origines de l'angoisse.

L'observation clinique nous oblige maintenant à *décomposer* ce que nous avons, jusqu'à présent, conçu de façon unitaire, car elle nous montre que quelque chose d'autre, qui représente la pulsion, entre en considération à côté de la représentation, et que cet autre chose connaît un destin de refoulement qui peut être tout à fait distinct de la représentation. (195. *C'est moi qui souligne*)

Nulle part il n'est dit, certes, qu'il pourrait y avoir deux moments dans la genèse de l'angoisse, mais Freud, dans une recherche qui a trait à « la transformation des énergies psychiques des pulsions et affects en angoisse » (196), n'est pas sans se demander « s'il n'y a qu'un seul mécanisme du processus de refoulement ou s'il y en a plusieurs. » Il est vrai qu'il ne parle pas directement d'angoisse ici, mais puisque la thèse qu'il défend semble bien être que l'apparition de l'angoisse est liée au refoulement, rien ne nous interdit d'utiliser pour notre vérification une conception qui distingue deux moments dans le refoulement. Dans l'article déjà mentionné, « Relire Freud : l'inconscient », aux pages 162-165, j'ai montré comment nous pouvions, sur le conseil de Freud, « décomposer » ce qu'il a appelé « contre-investissement » : « [...] il y a le moment de la rencontre de la barre, et il y a le temps où le désir inconscient revient, retourne masqué, et ce n'est pas la même chose ! ».

A la suite de Lacan, nous pouvons esquisser une réponse à la question qui porte sur les origines de nos angoisses, j'en ai déjà parlé. Ici, je voudrais apporter quelques précisions supplémentaires. La thèse soutenue est qu'il semble bien que l'on doive distinguer deux moments dans la survenue de l'angoisse, celui devant la barre que l'on dénie, puis,

deuxièmement, celui, tout individuel cette fois et qui peut ou non se produire--je veux dire qui n'est pas seulement structurel mais est propre à chaque individu, qui lui est spécifique--, moment de refus, donc, rébellion possible face à la loi inconsciemment imposée. Cette loi, que j'ai appelée seconde par rapport à la première que constitue la barre, résulte de l'inscription, « lettre », qui va constituer le sujet tel que le comprend la psychanalyse et qui n'est rien d'autre que l'environnement du sujet dans sa vie d'enfant ou même de petit enfant. La remarque est banale, je sais, et pourtant c'est bien de cette façon que les choses ont l'air de se passer, si difficiles à déceler en fait parce qu'il s'agit d'une inscription (13) où ce qui est conscient chez les uns et des autres ne joue *absolument* aucun rôle.

Dans « Variations sur le thème du désir cher Freud et Lacan », mes petits dessins tentaient d'illustrer les deux mouvements en question : la réaction du tout petit enfant face à la perte de la totalité qui survient à la naissance même, c'est-à-dire sa réponse agressive à un refus—c'est mon interprétation de ce que Lacan a appelé « loi du père », instance tierce dans la relation enfant-parents--, refus qui fait naître en lui ou elle une réaction agressive, puis cette idée de la possibilité d'une rétorsion, d'un retour sur lui ou elle de sa propre colère. Ce serait là une première modalité de l'angoisse, peur d'être détruit ou simplement non-aimé--mais il n'y a pas loin de l'un à l'autre--, terreur d'être abandonné, « désaide », *Hilflosigkeit*, bref terreur que peut-être se répète la première perte fondamentale, béance, saut dans le vide. A côté de cela, cependant, il faut distinguer une seconde loi, soit ce qui équipe notre sujet face à la perte originale. (Cette loi n'est pas forcément de destruction, et je crois même qu'elle est plus constructive que destructive, puisqu'après tout nous sommes là, malheureux de n'être pas complets, certes, névrosés ordinaires qui souffrons de n'être pas idéaux, mais à qui il reste, depuis Freud au moins, qui en a fait la théorie, la possibilité de réussir le deuil d'un état idéal rêvé qui aurait précédé notre naissance. Que mon bel optimisme naïf ne change rien à l'affaire, j'en suis bien conscient, et il est vrai que sont nombreuses les exceptions à cet état moyen que je décris. Malheureusement. Il reste que c'est sûrement de cette seconde loi dont je parle—désir de l'Autre—que dépend notre plus ou moins bonne réponse au tragique de nos vies.)

Deux lois donc ou, si on veut, deux moments distincts de la loi, le structurel et l'individuel. Comme l'ont montré les schémas dans l'article mentionné, l'hypothèse proposée est simple et distingue, après la rencontre tragique de la barre, condition nécessaire mais non suffisante à l'expression des fantasmes, ce que le sujet fait de son insurmontable incomplétude ou encore, et c'est là que Lacan nous aide, la manière dont « on » lui dit de désirer. Que cet aspect de la théorie (14) a besoin de plus d'un éclaircissement cela ne fait guère de doute, car on ne peut plus dire que le

refoulé originaire—pour moi la barre, on l'a compris--est l'agent principal du choix de signifiant (liaison) : tout simplement, il est la cause générale nécessaire, structurelle, à partir de quoi la sublimation—différente pour chacun—va chercher une voie pour se signifier.

(Voir l'expression utilisée par Freud page 192 : « traduction consciente de la représentation ».)

Je résume, et reviens sur des schémas déjà proposés, on voudra bien excuser la répétition: entre refoulement et libido, il y a bien un lien, mais, dans la chronologie, il faut inverser les facteurs. Premièrement, surgissement de la *libido*, c'est la vie, soit l'énergie par quoi on

voudrait dépasser l'interdiction de complétude que représente le mur de la *barre*, ensuite, face à cette interdiction, *déni* et *agression* dirigée contre l'instance refusante, à la suite de quoi apparaît la *terreur* que cette agression ne soit retournée contre son auteur. Tout cela, au fond, est presque dit dans l'histoire du petit Hans, et nous pouvons aussi nous remémorer les écrits de Freud sur le narcissisme et par conséquent sur le *refoulement*.

Je voudrais... -----> III

NON ! <----- III

Je te hais! -----> III

Oublie ce que j'ai dit, je regrette. <----- ? III

C'est l'angoisse qui conditionne ce dernier mouvement de refoulement, la peur que l'agression dont le sujet est l'auteur se retourne contre lui. Ainsi, face à la barre, se clôt le premier Acte.

Qu'il n'y a pas disparition de la libido—désir de vie—nous le savons bien puisque nous continuons à rêver que l'interdiction de passer de l'autre côté du mur peut être levée, deuxième temps, nouvel Acte. C'est tout le génie de Freud d'avoir décelé cette dimension du désir, le sens de cette course folle vers l'idéal, et, surtout, d'avoir su dessiner le tracé de ce détournement, *sublimation*. Vient ensuite l'Acte final, le troisième : passage fantasmé de la barre, chemin qui va, sur mon dessin, de *a* à *b*.

-----> III ^

i III i

i III _____ i _____

a ----->b ou a ___i b

III i i

III i i

III i i

^

Et parce que nous parlons, soit « représentons », nous ne serons guère étonnés que le trajet de ce passage ait la structure de la métaphore, qui est aussi la structure du rêve : figuration du fantasme ou encore nature fantasmatique de la figuration. Tout cela, nous pouvons le lire dans le texte de Freud sur le refoulement sans qu'il faille du reste beaucoup lire entre les lignes. Il y a quelques questions dans ces lignes, mais la réponse n'est jamais très loin de la question, cela, nous l'avons appris. Aussi une lecture attentive nous permet-elle de faire un pas de plus.

Ainsi, lorsque Freud s'interroge page 197 sur le « mécanisme » qui expliquerait l'apparition de ces « formation[s] de substitut » (où nous pouvons voir la sublimation à l'oeuvre) et se demande s'il y aurait « plusieurs mécanismes à différencier », il ne fait rien d'autre que poser une question sur la nature même du détournement qu'il a lui-même mis à jour. Dans cet important passage qui commence par une affirmation : « Nous savons [...] que le refoulement

laisse derrière lui des symptômes », Freud formule ensuite une question que je trouve centrale : « Le mécanisme de la formation de symptômes recouvre-t-il celui du refoulement ? ». Après un premier point acquis, donc, qui fait du détournement, un *effet* du refoulement, cette question sur la nature même de ce détournement, bref sur la nature de ce qu'il faut bien appeler la symbolisation, sa signification. Les réponses aux deux questions sont en fait données dans le texte, avec prudence.

« Plusieurs mécanismes ? »

Ce en faveur de quoi la vraisemblance semble parler pour l'instant, c'est que les deux divergent grandement, que ce n'est pas le refoulement lui-même qui crée formations de substitut et symptômes, mais que ces derniers, en tant qu'indices d'un retour du refoulé, doivent leur apparition à de tout autres processus.

C'est l'évidence, refoulement et formation de symptômes sont à différencier, il y a la barre et il y a la sublimation. Condition nécessaire à la formation d'un substitut, réponse à la barre, le refoulement n'est cependant pas une condition suffisante, il faut un autre processus. Au passage, naturellement, on aura remarqué « indices » qui ne paraît guère faire de différence entre formations de substitut et symptômes. (15)

Après le premier processus, rencontre désespérante avec la barre, voici le second, ce que j'ai appelé trajet de la symbolisation. Mais « trajet » de quoi ? Qu'est-ce qui est là transporté, déplacé, et peut-on considérer « symptômes » et ce que Freud appelle « formation de substitut » comme une seule et même chose ? C'est la seconde question et elle contient presque la réponse : « *Sommes-nous [...] en droit de faire coïncider formation de substitut et formation de symptôme* » ? La même réponse, au reste, est également donnée par l'écriture, tant Freud fait de symptômes et de substitut un complément unique, « indices », on vient de le voir, qui « doivent leur apparition à un tout autre processus. » (16) Oui, il semble bien que nous... « soyons en droit... ». Tel est le « contenu », peut-on dire, de la *sublimation*, détournement qui va de *a* à *b* ; après les considérations dynamiques ou énergétiques—et aujourd'hui on doit pouvoir dire neurologiques— qui portent sur ce mouvement, il y a ce qu'il « véhicule », *signes*, dirons-nous, d'un désir inconscient.

La conclusion est on ne peut plus claire, c'est de la signification des fameux indices qu'il va falloir à présent s'occuper en priorité :

Il semble même à propos de soumettre à l'investigation les mécanismes de la formation de substitut et de symptôme avant ceux du refoulement.

Et tout de suite, Freud répétera :

Il est clair que la spéculation n'a, ici, rien de plus à chercher, mais qu'elle doit être

relayée par l'analyse soigneuse des succès du refoulement, observables dans les névroses prises une à une.

*

Nous savons maintenant que la poussée de la libido est soumise à un premier refoulement qui se résout ensuite en un passage hallucinatoire de la barre, seconde poussée, persistance de la pulsion, second moment, et je dirai « désir », parce que cette fois il y a un contenu donné—c'est bien le cas de le dire--, contenu que l'histoire de chacun ou de chacune est venu accrocher à la poussée originelle. C'est ce contenu « accroché », qui fait de chacun de nous un *sujet* particulier.

Quant aux « succès du refoulement » dont parle Freud ci-dessus, si nous ne voulons pas que le terme nous égare, il nous suffira de nous souvenir de ce que nous avons appris et il apparaîtra alors qu'il ne peut guère s'agir là que de ce que l'analyse trouve en fin de course du détournement, trajet de la symbolisation : résultat du déplacement et de la condensation ou encore métonymie et métaphore ; rien d'autre à vrai dire que ce dont on parle depuis Lacan, oui, rien d'Autre. Tout ceci est vraiment très simple (depuis que Freud l'a découvert!) ; ce qui l'est par contre beaucoup moins c'est que si le refoulement—soit la rencontre avec la barre—est un effet incontestable de cette rencontre, l'étape qui suit et que je tente de définir, et qui est le lieu où le sujet se signifie, peut difficilement être toujours considérée comme un « succès ».

Tout le débat est là, au fond, on le verra plus loin. Quant à ce qui concerne l'angoisse--qui est liée, cela aussi on le verra, à ce deuxième moment du refoulement dont je parle--, les sections qui suivent immédiatement ne le font pas véritablement avancer. (17) Certes, bien des éléments de l'argumentation de ces sections V, VI et VII sont riches de promesse, indices qui pourront plus tard trouver leur place dans un modèle plus achevé, mais la recherche ici semble piétiner. Sans doute l'utilisation de la notion de « moi » dans la discussion brouille-t-elle quelque peu les pistes. Bref, retenons de ces trois sections ce qui nous semble pour le moment indiscutable et poursuivons notre quête. (Disons, d'une manière tout à fait sommaire, que la cinquième section s'intéresse à la formation du symptôme et souligne justement son caractère de « substitut » par détournement, que la sixième insiste à juste titre sur le rôle « moteur » de la peur de la castration dans le refoulement, et que la septième--qui voit aussi dans « la formation de la phobie » le remplacement d'un danger par un autre—conforte l'idée d'un lien fort entre castration et perte d'objet, le « danger de castration » étant conçu « comme la réaction à une perte », à la « séparation » d'avec la mère ».)

C'est avec la Huitième Section du texte de Freud qu'apparaît en fait la réponse, une partie des réponses, à la question--quête-- que nous nous posons encore aujourd'hui sur la nature de l'angoisse, je veux dire, précisément, sur ses causes profondes. La démarche du raisonnement est souvent embarrassée, mais l'essentiel est bien là, à décoder, disons : on y passe de l'affect—résultat de la condition d'angoisse—à ce qui paraît bien être la cause de cet état, soit l'émission d'un signal annonçant un danger. Tout cela est maintenant connu, de même qu'est connu, je pense, la nature du danger redouté dont l'angoisse serait le signal. L'angoisse est en effet décrite comme le réaction à « un état de danger » et ce danger est identifié à la peur d'une perte fondamentale, soit la séparation d'avec la mère-objet-d'amour, ce qui conduit sans

trop de difficulté à la peur de la perte d'une partie de soi-même. Synthèses de ces malheurs redoutés, les notions de castration et, surtout, de désaide—cet état du nourrisson abandonné—complètent utilement le tableau.

A ce tableau, pourtant, il manque quelque chose, et Freud a pu en être conscient :

Nous avons suivi sa transformation [*de la situation de danger*]
de la perte de l'objet maternel jusqu'à la castration et nous voyons que le pas suivant est causé par la puissance du sur-moi. (255)

La remarque, malheureusement, s'arrête là et c'est bien ce qui manque. On l'aura compris, je fais allusion à la question qui touche au retour de la situation d'angoisse, à sa répétition, et là, le recours à la puissance d'un sur-moi persécuteur, tout fondé qu'il soit certes, ne constitue qu'une demi réponse.

Heureusement, le discours qui fait suite à cette introduction du sur-moi (bien à propos, il faut le dire, mais pour moi raccourci trop commode), va nous aider à formuler notre propre réponse à la question et pourra clarifier le débat. Ce raisonnement est embarrassé, je l'ai dit, surtout à la page 256, et c'est sans doute le signe de la difficulté du problème que pose le refoulement.

J'ai déjà mentionné les « deux cas » distingués par Freud ; il y revient très clairement dans cette page, parlant des « refoulements les plus précoces » puis de « la majorité des refoulements ultérieurs », paraissant aussi indiquer—c'est là mon hypothèse—que les deux sont « motivés » par des déterminations différentes. (18) Cela reste cependant une allusion rapide et à vrai dire on trouve ici peu de chose touchant ces déterminations ; essentiellement, l'accent est mis sur la nature des « situations de danger » qui menacent le « moi ». Ce sont ces dangers que l'angoisse *signale*.

Comment passer de la nature des dangers—abandon, castration, perte d'amour—à ce qui explique l' apparition de ce qui les signale, bref à leur raison d'être? J'ai déjà proposé une esquisse de modèle dans une réflexion sur le concept d'inconscient (19), c'est ce modèle que je tente de construire ici à nouveau, l'idée centrale reposant sur la distinction entre refoulement face à la barre et refoulement face à ce qu'on peut bien appeler, après Lacan, loi de l'Autre.

C'est là que la distinction de deux moments différents lorsqu'on parle de contre-investissement importe ; à négliger d'analyser avec soin ce qui en vérité est un changement de statut, et à parler sans précaution de « refoulement », nous occulterions ce second moment décrit par Freud. Qu'il ait continué à l'étiqueter « contre-investissement » ne change rien à l'affaire : il y a le moment de la rencontre

de la barre, et il y a le temps où le désir inconscient revient, retourne masqué, insiste, et ce n'est pas la même chose ! (*Gradiva*, Vol. VIII, N°2, 165)

Si je parle de deux *moments* avec tant d'insistance—au-delà de l'intérêt personnel que je pourrais avoir dans cette recherche sur l'angoisse--, c'est que déjà j'en trouve la trace dans l'ouvrage que nous analysons et tout particulièrement dans la section VIII. C'est du reste dans cette partie que Freud semble approcher d'une conclusion : « Il est temps, écrit-il, de faire le point de nos réflexions. ». (247) (Ce qui soit dit en passant ne l'empêchera nullement de terminer son étude par quatorze pages de « Suppléments » !)

Nous voici donc de retour à notre face à face originel avec la barre, mais aussi, comme je viens de le signaler, à ce qui fait suite à cette première rencontre tragique, non seulement seconde poussée, mouvement inconscient où nous oublions la barre, déni, mais aussi pulsion qui maintenant a un sens, « investissement libidinal », dit Freud, bref *sublimation*, c'est-à-dire « désir ».

Alors, où est l'angoisse là-dedans ? Toute l'angoisse. Oui, où donc ? Je veux dire : s'il n'y a pas seulement la barre, inévitable, bien sûr, et l'angoisse qu'elle détermine, mais « autre chose » encore, d'où provient cette part d'angoisse qui ne semble pas lui revenir ? Parce que, finalement, c'est bien cela aussi qui devrait nous intéresser ! Dans un premier temps, nous l'avons vu, ce fut la peur que notre propre réaction agressive face à la barre ne se retourne contre nous, ne nous revienne avec force. Ceci semble acquis. Et ce qui est acquis, aussi, c'est la nature de la « sanction » qui menace le sujet s'il ne se plie pas à la loi : que ne se répète la perte subie lors de notre naissance, sanction qui punit notre persistance à rester aveugles à la barre. Nous serions « punis » parce que nous refusons cet interdit de complétude qu'est la barre, la sanction, ce serait cela. Voici où nous en sommes, où Freud en est, plutôt, à la fin de sa huitième et avant-dernière section. Mais sur l'autre partie de ce que l'angoisse peut être, sur un deuxième aspect de la loi, peu de choses, des indices seulement. Ensuite, il y aura encore deux Sections et, surtout, le « Supplément ». Qu'allons-nous y trouver de nouveau ?

(à suivre)

NOTES

1. Le sujet est vaste, on ne peut tout citer ; je me limiterai au texte bien connu de Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (publié en Allemand en 1926), que je commenterai longuement, ainsi que du *Séminaire X* de Jacques Lacan, déjà commentaire du texte de Freud. Il faut toutefois également mentionner l'ouvrage d'Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance* (1924) (Paris, Payot, 1968), que Freud cite plusieurs fois, et pour nous, en France, de Juliette Boutonier, *L'Angoisse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.

2. Sigmund Freud, *Oeuvres complètes*, Vol.XVII, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 203-286.

2. Jacques Lacan, *Le Séminaire X, l'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004.

4. Cette poussée, pour moi, on peut l'appeler envie de vivre, soit désir de désir, et aussi bien : *libido*.

5. « Relire Freud : l'Inconscient », *Gradiva*, Volume VIII, N°2, 2005, 153-167, et « Freud on 'Repression' and on 'the Unconscious' », *Literature and Psychoanalysis*, ISPA, Lisbon, Portugal, 2008, 79-90.
6. Cf. ce que j'écrivais dans l'article de *Gradiva* (2005), page 159 : « Le ' Non ' qui n'est rien d'autre que ce que la barre oppose au désir inconscient, c'est-à-dire encore ce désir barré (premier signifié du signe « Contre-investissement »), peut être considéré comme une « poussée » qui ne perd rien de sa force et qui va utiliser cette force, précisément, sinon pour atteindre son objet (puisqu'il ne peut passer la barre), du moins pour contourner l'impossibilité. C'est là, bien évidemment, un des aspects du symbolique, soit notre second signifié. »
7. Pour ne pas alourdir le débat, ici, je passe sur ce conditionnel (*serait*), mais il est bien évident que cela appelle un commentaire, commentaire tout à fait dans la ligne développée pas *Au-delà du principe de plaisir*, cette pointe la plus avancée de la pensée de Freud. On notera en passant combien Freud se soucie de chronologie, de l'ordre d'entrée en scène des « facteurs ».
8. J'ai omis : « représentance de représentation » qui correspond à l'Allemand *Vorstellungsrepräsentanz*, parce que tout un débat serait nécessaire, là aussi, pour montrer en quoi ce terme difficile correspond finalement bien à la distinction que j'essaie d'établir entre la barre originelle et le désir de l'Autre, thème du présent travail.
9. C'est tout le sens de mon travail sur l'inconscient et le refoulement, par exemple dans « Variations sur le thème du désir chez Freud et Lacan, *Gradiva*, Volume XII, N°2, Printemps 2012.
10. On trouve, page 194, une représentation claire des deux forces qui s'opposent : « Il nous est permis de nous représenter que le refoulé exerce, en direction du conscient, une pression continue, qu'il faut tenir en équilibre par une contre-pression incessante. ».
11. Et que ce soit le schéma de la métaphore est loin d'être sans intérêt.
12. J'ai utilisé ce schéma du trajet de la représentation (soit le passage hallucinatoire de la barre grâce à une déformation-voilage-sublimation) dans plusieurs autres travaux déjà. C'est la traduction graphique la plus exacte et la plus directe que je connaisse de la découverte freudienne, l'idée qui organise toute la recherche de Freud dès *Die Traudeutung* et avec laquelle je me suis mis en marche—*Le Texte du Désir*—sûrement inspiré, il semble me souvenir, par Norman Holland aux Etats-Unis.
13. C'est ici que tout ce qui touche à l'identification pourrait présenter un grand intérêt.

14. Au reste esquissé tout au long du *Séminaire* : cela commence par le « Graphe » et le modèle s'améliore de plus en plus jusqu'aux dernières années

15. Cf. page 199 : « [...] comme formation de substitut—et en même temps comme symptômes-- ».

16. Quant à cet « autre processus », Freud lui fait bien une place à part et, à la fin de son raisonnement, se résout à le reconnaître, « par anticipation », précise-t-il : « [...] en fait le mécanisme de refoulement ne coïncide pas avec le ou les mécanismes de la formation de substitut. » (197)

J'ai discuté du problème de la représentation de la pulsion dans « Freud on 'Repression' and on ' the Unconscious' », *Literature and Psychoanalysis*, 2006. Voir par exemple la page 84 de cet article, dont je traduis le passage suivant : « Ainsi, dès le départ, [Freud] distingue la pulsion [*Trieb*] et sa présentation [*Vorstellung*], et je tiens cette précaution pour plus importante qu'il n'y paraît si nous voulons comprendre tout à fait *Vorstellung* et *Repräsentanz*. Voir par exemple : ' Une pulsion ne peut jamais devenir objet de la conscience, seule le peut la représentation qui la représente. ' (*Ein Trieb kann nie Objekt des Bewusstseins werden, nur die Vorstellung, die ihn repräsentiert.*) (*Oeuvres Complètes*, Vol. XIII, 216.) » En fait, tout le paragraphe, page 216 dans le texte de Freud, reprend plusieurs fois cette idée.

17. Cf. : « Il est presque humiliant qu'après un si long travail nous rencontrions toujours et encore des difficultés dans la conception des faits les plus fondamentaux, mais nous nous sommes proposés de ne rien simplifier et de ne rien dissimuler. » (241)

18. Cf. : « [...] en fait, les refoulements vraisemblablement les plus précoces, comme la majorité des refoulements ultérieurs, sont motivés par une telle angoisse du moi devant tels ou tels processus dans le ça. Nous différencions de nouveau ici, à juste raison, ces deux cas [...] ». La distinction *précoces/ultérieurs* est tout à fait claire, tandis que ce qui touche aux causes, *tels ou tels processus* l'est beaucoup moins ; ce sont ces causes-là, justement, qui nous intéressent.

19. « Relire Freud : L'Inconscient », 153-167.

Jan Vander Laenen*

“La fenêtre” (1883) de Guy de Maupassant ou une histoire drôle autour de la paraphilie connue sous le nom de “pygomanie”.

Si, personnellement, je devais définir Guy de Maupassant et son oeuvre en quelques mots, je répondrais peut-être par un de mes aphorismes: “Il n’avait rien à dire, il n’avait que des choses à raconter”.

D’une manière très saine il se tenait plutôt à l’écart des cercles littéraires et journalistiques de son temps, qu’il décrit de manière peu élogieuse comme peuplés d’“hommes-filles”, des hommes affectés en d’autres mots qui changent d’avis comme le vent change de direction, et qui dénigrent un auteur qu’ils ont porté aux nues un mois auparavant.

Et bien que Maupassant ait écrit un bon nombre de chroniques littéraires et mondaines et prenait son métier--en tant que disciple de Flaubert--au sérieux, il était apparemment peu enclin à la “théorétisation” de la littérature et ne participait guère à ces interminables débats autour du genre, du style, des tendances, etc.

Il perce l’inutilité relative de ces débats dans l’introduction de son roman *Pierre et Jean* qui est de 1887: Le lecteur, qui cherche uniquement dans un livre à satisfaire la tendance naturelle de son esprit, demande à l’écrivain de répondre à “son goût prédominant, et il qualifie

* Rue fossé aux loups 28A, bte 11
B-1000 Bruxelles
Tel/Fax: (32 2) 218 61 21
GSM: (32 473) 93 26 05

invariablement de remarquable ou de *bien écrit* l'ouvrage ou le passage qui plaît à son imagination [...].

Seuls, quelques esprits d'élite demandent à l'artiste: "Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament." L'artiste essaie, réussit ou échoue.

"Le critique ne doit apprécier le résultat que suivant la nature de l'effort; et il n'a pas le droit de se préoccuper des tendances."¹

Maupassant avait donc surtout des choses à raconter, et ces choses qu'il avait à raconter mélangent d'une façon très réussie des faits autobiographiques--souvent d'ordre sexuel--avec des esquisses qui concernaient la société dans laquelle il vivait et les voyages qu'il effectuait, et des faits probablement purement fictifs pour créer un certain "suspense" et une certaine unité, le tout afin de pouvoir terminer le conte par une pointe--l'essai de Poe sur l'unité dans la "*short story*" ne lui était certainement pas étranger.

Ce mélange, on pourrait le définir aujourd'hui presque comme de l'autofiction, un néologisme--contraction de "autobiographie" et de "fiction"--créé par Serge Doubrovsky lorsqu'il publia *Fils* en 1977², soit un siècle après ce que j'appellerai la carrière de Maupassant. Serge Doubrovsky prétend justement que la "vraie" autobiographie n'est pas du tout un genre démocratique, mais est plutôt réservée aux importants de ce monde, ou pour le formuler avec ses propres mots, une oeuvre écrite par un *Grand-homme-au-soir-de-sa-vie-et-dans-un-beau-style*. Maupassant est mort fou un peu avant son quarante-troisième anniversaire à la suite de complications dues à une syphilis contractée à vingt-six ans, et bien que ses écrits l'aient rendu riche et célèbre de son vivant, on pourrait se demander--eût-il vécu jusqu'à un âge avancé bien sûr--s'il se sentait assez important et s'il avait assez de courage

1 MAUPASSANT, *Pierre et Jean*, uitgave verzorgd door M.-C. ROPARS-WUILLEUMIR, Parijs, 1984, p. 16-17

2 *Nouvelles formes du récit. Parcours dans la littérature contemporaine*, uitgave verzorgd door S. DAIREAUX en A. PACAUD, Parijs, 1913, p. 161-165

pour pratiquer l'introspection et se dévoiler devant ses lecteurs en rédigeant une version "objective" de son existence. A cette question, je pencherais plutôt pour un "non": car c'était un homme au sens pratique, un écrivain—pour le dire plus élégamment-- pragmatique qui pensait surtout à "placer" ses contes--contre une bonne rémunération-- dans les nombreux journaux et revues littéraires; bref, dans ses écrits, il était capable de parler de lui-même et de ce qui lui tenait au coeur sans devoir recourir à ce genre plus "noble" et rigide qu'est l'autobiographie.

J'oserais donc définir un grand nombre des contes de Maupassant comme appartenant au genre de l'autofiction, un genre assez "élastique", mais qui a pourtant quelques caractéristiques précises: les frontières entre le réel et la fiction ne sont pas nettes, les souvenirs, parce qu'ils sont lointains ou déformés par la subjectivité, ne peuvent être garantis véridiques, la perception de soi mêle parfois la réalité et la fiction de manière si étroite que nous ne pouvons débrouiller l'un de l'autre. En d'autres termes, le narrateur lui-même devient un personnage fictif.

Certes, si on en juge par l'encre que fait toujours couler Maupassant dans les nombreuses biographies dont il est l'objet, on ne peut dire qu'il était un personnage fictif. Comme écrivain, pourtant, il se distingue par quelques traits de caractère de l'idée que d'aucuns se font encore quant à ce qu'un auteur "devrait" être, quelqu'un à la Houellebecq par exemple, aujourd'hui, ou encore, hier, un Sartre, intellectuel engagé politiquement, mais aussi quelqu'un à l'image médiatique forte, on dit *people*, ne fuyant pas les controverses, et avec cela portant lunettes à fond de bouteille, nullement sportif ou "viril" et encore moins expert en tout ce qui touche à l'érotisme.

Cette "image" de l'auteur-qui-fait-la-une-des journaux, m'a paru nécessaire tant Guy de Maupassant paraît en être le contraire, quand bien même n'importe quel de ses portraits photographiques montrerait combien il était bel homme. Quant à ce qui était du politique, il avait certes des opinions franches et en avance sur son temps, mais n'adhéra jamais adhérer à un parti politique. Lui qui avait vécu de près le conflit franco-prussien abhorrait les guerres et la violence, même si ce conflit apparaît souvent dans ses histoires sous un angle bien

original. C'est l'hypocrisie de la bourgeoisie française contre une prostituée qu'il met en scène dans "Boule de suif" par exemple, tandis que dans "La moustache", et sur un ton faussement léger, surgissent trois paraphilies, le cunnilingus, le travestissement et la nécrophilie: Jeanne, dont le mari a sacrifié sa moustache pour jouer le rôle d'une soubrette, se rend compte que "cette petite brosse de poils sur la lèvre est utile aux relations entre époux"; et cela lui rappelle aussi les cadavres dans la rue pendant la guerre où elle pouvait reconnaître les soldats français grâce à leur moustache!

Autour de la colonisation de l'Algérie par les Français, pays qu'il a parcouru, il avait des idées bien contestataires aussi, idées qu'il exprime dans sa "Lettre d'Afrique": "Au fond on m'en a surtout voulu, je crois, de la sympathie que l'Arabe m'a inspirée à première vue, et de l'indignation qui m'a saisi en découvrant quels sont les procédés de civilisation qu'on emploie envers lui."³ Maupassant a aussi vécu des histoires charnelles avec des femmes algériennes; dans "Marroca" par exemple il raconte son aventure extraconjugale avec une femme qui doit le cacher sous le lit quand son mari est de retour pour prendre sa bourse et qu'elle est prête à décapiter avec une hachette par amour pour Maupassant.

Ajoutons qu'il était grand sportif et fréquentait les milieux plutôt "populaires" des cercles sportifs, choses que l'on n'associe peut-être pas, généralement, à un homme de lettres. A part la musculation il aimait surtout toutes les activités relatives au plein air et à l'eau, et grâce au succès de ses écrits il put même s'acheter un yacht, que, comme son roman célèbre, il baptisa *Bel-Ami*.

Maupassant était donc un bel ami et un bel homme qui plaisait aux femmes. Quant à ses appétits sexuels et les problèmes que lui causait sa libido excessive, il suffit peut-être de citer cette phrase de son conte "L'enfant", qui, vraiment, en dit long: "Malheur à ceux à qui la perfide nature a donné des sens inapaisables! Les gens calmes, nés sans instincts violents, vivent honnêtes, par nécessité. Le devoir est facile à ceux que ne torturent jamais les désirs enragés."⁴ Ou encore: "J'aime d'un amour bestial et profond, misérable et sacré, tout ce qui vit [...] le

3 MAUPASSANT, *Choses et autres. Choix de chroniques littéraires et autres (1876-1890)*, uitgave verzorgd door J. BALSAMO, Parijs, 1993, p. 362

4 MAUPASSANT, *Apparition et autres contes d'angoisse*, Parijs, 1987, p. 62 (L'enfant)

regard et la chair des femmes.”

A la vérité, en considérant le nombre de conquêtes et d'aventures avec des femmes de toutes les couches de la société que Guy de Maupassant n'a cessé d'accumuler, je serais presque tenté de faire un rapprochement avec les deux plus grande figures d'amants du dix-huitième siècle que sont Casanova et Don Juan. Pourtant, Maupassant était bel et bien né en 1850 et les moeurs entre temps avaient considérablement changé. Comme le constate Kenneth Clark dans l'ouvrage qu'il a consacré au dix-huitième siècle, *Civilisation*, le terme le plus courant pour décrire les moeurs de ce siècle de libertinage qui dit—ou nous laisse imaginer—comment toutes les pratiques étaient permises pourvu qu'on soit protégé et discret, est bien “frivole”, et c'est bien sûr un terme qu'on ne songerait pas à appliquer au siècle suivant auquel on collera plus volontiers l'étiquette l'“hypocrite”. Maupassant a très bien senti cette atmosphère malsaine, hypocrite et “syphilitique” de son époque, elle exsude presque de chaque page qu'il a écrite.

La syphilis, la folie qu'elle cause... “Guy de Maupassant est décédé à 11 heures 45 du matin des suites de convulsions dans le cours d'une paralysie générale”note le docteur Blanche le 6 juillet 1893 sur le registre du fameux asile fondé par son père en 1821 dans l'Hôtel de Lamballe à Passy. C'était alors un asile d'un genre nouveau, établi sur le modèle d'une pension de famille. Il est vite devenu célèbre dans l'Europe entière et a été le refuge notamment de Gérard de Nerval, de Charles Gounod, de Théo Van Gogh, et, donc, de Guy de Maupassant. A l'apogée de la carrière de celui-ci, dans les années 80, une autre institution faisait parler d'elle en matière de maladies mentales: “La Salpêtrière” avec les cours et les expériences scientifiques du docteur Charcot autour de l'hystérie entre autres, et avec, comme un de ses élèves, le jeune Sigmund Freud.

Bien qu'on ne puisse interpréter les écrits de Maupassant sous le simple angle de la folie, elle a toujours été présente dans sa vie et a coloré, en même temps que son pessimisme à la Schopenhauer. Que dire de cette décadence, et que dire de la vie amoureuse et érotique de

l'écrivain?

D'abord, il y avait sa mère, quelque peu particulière: elle éloigne son mari, met au monde deux fils, Hervé et Guy, qui mourront fous, et on sait qu'elle était sujette à des crises de suffocation et qu'elle tentera de s'étrangler avec ses propres cheveux. Guy s'identifiera à elle en "empruntant" ses migraines et sa solitude, et prétend lui-même qu'il n'a jamais connu l'amour. Le meilleur portrait qu'il peint peut-être de sa mère est celui de Madame Hermet, une femme riche, jolie et mondaine qui par peur de contagion et donc de perdre sa beauté refuse d'entrer dans la chambre de son jeune fils agonisant de la petite vérole. Elle lui fait son dernier adieu derrière la fenêtre balcon, soigneusement fermée.

De Schopenhauer, auquel il dédie une histoire bien macabre, "Après d'un mort", il hérite le pessimisme et une vision pas tellement flatteuse de la femme. "L'amour est l'appât que la nature a mis autour du piège de la reproduction" devient sa devise: il a horreur de tout ce qui touche à cette "reproduction", et ne réussira jamais à voir la femme comme une maman, n'aura jamais d'épouse et ne reconnaîtra jamais ses enfants illégitimes. J'ignore s'il est jamais tombé sur la fameuse phrase de Voltaire: "Dans la vie il vaut mieux avoir une bonne santé que des enfants."

Et puis il y avait l'esprit du temps que nul auteur a su mieux expliquer que l'Italien Mario Praz dans son oeuvre de 1930, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* ou, en anglais, *The Romantic Agony*. Les titres des chapitres en disent long sur l'époque des romantiques, des symbolistes et des décadents, et surtout sur le prétendu caractère diabolique de la gente féminine: "La beauté de la méduse", "La métamorphose de Satan", "Dans l'ombre du divin Marquis", "La belle dame sans merci".

De telles formules, de tels "ingrédients" nous incitent à dire que Maupassant peint, dans le genre "autofiction avant la lettre", un canevas très coloré des moeurs de son temps. Il est l'hermite qui se retire du monde après avoir découvert, par l'intermédiaire d'une photo, qu'il a fait l'amour avec sa fille, jadis délaissée et qui est devenue prostituée. Il est l'homme solitaire qui, la nuit de Noël, "ramasse" une fille de la rue pour

lui tenir un peu compagnie et qui accouchera une fois arrivée dans son appartement. Et puis, dans “La fenêtre”, il est l’homme maladroit qui pourrait avoir comme devise “Où il y a de la fesse il y a du plaisir”, qui s’amuse avec les filles des classes populaires mais qui commet inconsciemment des gaffes avec les dames diaboliques de la haute société, tout cela pour éviter amour et mariage et rester fidèle à sa mère...

L’intrigue de “La fenêtre”, écrite à la première personne dans le style épistolaire à l’adresse d’une dame, est plutôt simple: un homme déclare son amour à une jeune veuve riche et jolie. Avant un éventuel mariage, elle veut mieux le connaître et l’invite dans son château où sa femme de chambre l’épie jour et nuit. Bien sûr, Guy entame une liaison avec cette femme de chambre et lui pose des questions indiscrettes sur sa maîtresse: “Ecoute, ma fille, tu connais Mme de Jadelle comme toi-même, puisque tu l’habilles et que tu la déshabilles tous les jours. [...] Voyons, mon enfant, tu n’ignores pas qu’il y a des femmes qui se mettent du coton, tu sais, du coton là où... enfin du coton là où on nourrit les petits enfants, et aussi là où on s’assoit. Dis-moi, met-elle du coton?” Qu’on en juge, mais il semble bien que l’amour de Guy pour cette veuve se réduise à l’apparence de ses rondeurs...

Ensuite arrive la chute: un matin, il croit voir la femme de chambre penchée à la fenêtre d’une tourelle du château, regardant au-dehors. “Je m’approchais si doucement que la jeune fille n’entendit rien. Je me mis à genoux; je pris avec mille précautions les deux bords du fin jupon, et, brusquement, je relevai. Je la reconnus aussitôt, pleine, fraîche, grasse et douce, la face secrète de ma maîtresse, et j’y jetais un tendre baiser, un baiser d’amant qui peut tout oser. Je fus surpris. Mais je n’eus pas le temps d’y réfléchir. Je reçus un grand coup ou plutôt une poussée dans la figure qui faillit me briser le nez. J’entendis un cri qui me fit dresser les cheveux. La personne s’était retournée--c’était Mme de Jadelle--la veuve donc.” Inutile d’ajouter quoi que ce soit; dans une lettre apportée par la femme de chambre dix minutes plus tard, la dame “espère qu’il la débarrassera immédiatement de sa présence”.

Dans la liste des paraphilies se trouvent la “pygomanie” ou “pygophilie” -- une forte attirance pour le postérieur--, et “pygolagnie”, ou le besoin de

couvrir de baisers cette partie de l'anatomie humaine.

Que dit l'anthropologue Desmond Morris dans son *Bodywatching*, de 1985, sur cette partie de l'anatomie humaine? Qu'elle est l'objet de quantité de blagues à cause de sa proximité aux organes sexuels et sa fonction d'élimination, mais qu'elle est néanmoins la partie la plus humaine de notre corps: c'est en se dressant pour marcher uniquement sur les deux jambes que l'homme, contrairement aux animaux, a su développer deux fesses comme soutien de son torse. Les Grecs en étaient déjà très conscients, pour eux c'était la partie la plus belle du corps, puissent en témoigner leurs multiples statues des Aphrodites callipyges, ou "la Vénus aux belles fesses" et les temples érigés en son honneur.

Cette notion du postérieur comme éminemment humain prend une tournure inattendue au Moyen Age: puisque celui-ci nous distingue des animaux et des monstres, même le diable en personne et avec tous ses pouvoirs était incapable d'imiter les formes des deux fesses lorsque il voulait prendre l'apparence d'un être humain. Lui montrer ses fesses revenait donc à le confronter à sa propre faiblesse et à chasser sa mauvaise influence. Le postérieur comme porte-bonheur donc.

La phrase "lèche mon cul" dérive de cette croyance: considérée aujourd'hui simplement comme un acte d'humiliation et de soumission, on était au contraire convaincu à l'époque des sorcières que l'image rendait hommage au diable qui avait un visage à la place du postérieur et une bouche à la place de l'anus.

Il n'est pas improbable que Maupassant ait connu cette théorie, bien que pour lui le postérieur, cette partie d'anatomie éminemment humain, était très certainement simplement une très grande source de plaisir, et la raison de son déboire avec Mme de Jadelles.

Je voudrais conclure avec un extrait du conte de Maupassant "La moustache" où il donne la parole à une femme d'une couche inférieure à celle de Mme de Jadelles, et qui montre combien Guy de Maupassant a toujours su rester authentique dans sa vie tragique et dans ses nombreux contes-précurseurs du genre que nous appelons aujourd'hui

“autofiction: “Ces hommes de lettres, vraiment, ne savent rien du monde. Ils ignorent tout à fait comment on pense et comment on parle chez nous. Je leur permettrais parfaitement de mépriser nos usages, nos conventions et nos manières, mais je ne leur permets point de ne les pas connaître. Pour être fins ils font des jeux de mots qui seraient bons à dérider une caserne; pour être gais ils nous servent de l’esprit qu’ils ont dû cueillir sur les hauteurs du boulevard extérieur, dans ces brasseries dites d’artistes où on répète, depuis cinquante ans, les mêmes paradoxes d’étudiants.”

Arlette MILLE

Crypte et fantôme. L'auteur et son personnage : Stavroguine dans *Les Démons* de F. DOSTOÏEVSKI. (2ème partie)

D'après Vladimir Marinov (*Figures du crime chez Dostoïevski*, PUF, 1990, p. 393) « Le problème le plus épineux de la poétique dostoïevskienne est celui du rapport de l'auteur, et du narrateur, avec les personnages du roman. Il existe à ce sujet deux visions qui à première vue s'excluent l'une l'autre. » Il y aurait celle de Berdiaev parlant d'un auteur qui « s'est livré » dans ses romans. Conception poussée à l'extrême par Freud qui commentait son attitude envers les criminels nombreux, dans son œuvre : « Il ne s'agit pas seulement d'une pitié bienveillante mais d'une identification, sur la base d'impulsions meurtrières semblables, en fait d'un narcissisme légèrement déplacé. » (Dostoïevski et le parricide, in *Résultats, idées, problèmes*, PUF, 1985) A l'opposé, pour Bakhtine, faire exister des personnages qui soient des sujets autonomes par rapport à leur créateur constitue l'alpha et l'oméga de sa poétique (*Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*). Faire d'un personnage non pas un porte-parole mais plutôt un porte-expérience de son auteur peut paraître en contradiction avec les thèses de Bakhtine, pour autant, cela ne signifie pas souscrire à la thèse du roman comme confession. Marinov note, par ailleurs, que *Les Démons* est, de tous les grands romans, celui dont le héros principal, Stavroguine, a donné lieu aux plus grand nombre de recherches concernant un modèle réel. Bakounine, après d'autres, eut d'abord la faveur avant que l'accord se fasse autour de Spechnev, personnage toujours mystérieux, probable organisateur du cercle révolutionnaire Dourov auquel participa l'écrivain, et dont les activités et projets, très probablement plus radicaux que ce qui fut révélé à l'enquête, valurent le bain à ses participants. Dans le roman, écrit vingt ans après la condamnation de l'auteur, Stavroguine n'est plus, au moment de l'action, l'animateur des *nôtres*, le groupe terroriste mis en scène, et a déserté la cause. Son programme nihiliste ne comporte pas que l'engagement politique, il l'applique systématiquement à tous les actes de sa vie, tout à fait comme Don Giovanni, le matérialisme, dans l'œuvre de Mozart. À cet égard, *la Confession* apparaît comme un hymne comparable au « mille e tre », le *credo* du maître exposé par Leporello, mais rédigé sur un mode dépressif et non maniaque. Le roman-pamphlet stigmatise ce qui se développe en Russie après 1862 autour des ouvrages de Tchernychevski, le penseur influent « des années soixante », jeté en prison en 1863 où il écrira son fameux *Que faire ?*. Il est clair que Verkhovenski et Kirillov sont des caricatures de ces hommes formatés, dévoués à un matérialisme scientiste étendu à toutes les activités de la vie. Le premier en est une version venimeuse. Il incarne la *Matter of fact* attitude prônée, s'accompagnant d'un désintéret des femmes par discipline, rationnel en tout, impersonnel comme celui qui ne cherche qu'à établir la vérité, en réalité, il est dépeint comme une canaille mettant au service de ses petites passions personnelles la règle de vie qu'il prétend incarner et les visées de la révolution pour laquelle il prétend œuvrer. Kirillov est une version poussée à l'absurde du mode de vie tchernychevskien. Il fait de la gymnastique, se nourrit et vit de manière spartiate, sa manière de parler exprime son dévouement à la cause impersonnelle de l'humanité, résumée de la manière suivante : « Sois probe, et n'oublie pas que le tout est plus grand que la partie. » (Alain Besançon, *Être Russe au XIXème siècle*, Armand Collin, Paris, 1974). Il pousse le désintéressement requis jusqu'au suicide, vivante contradiction en acte de la doctrine.

Le choix d'étudier Stavroguine dans *les Démons*, personnage qui se rend coupable du viol et du meurtre d'une fillette, pour en faire non le porte-parole, mais l'un des principaux porte-expérience de l'auteur peut paraître polémique. Bien entendu, il ne s'agit aucunement de souscrire aux insinuations de Strakhov dans une lettre trop connue : « Les personnages qui lui ressemblent le plus sont le héros des *Ecrits du sous-sol*, Svidrigaïlov dans *Crime et Châtiment*, et Stavroguine des *Démons* ». Le projet n'est pas de rechercher en quoi un personnage « ressemble » à son auteur. De la part d'un éditeur, homme de lettres et ami de Dostoïevski, d'aucuns se sont étonnés de cette déclaration choquante à plus d'un titre, choquante plus encore par sa bêtise que par son souci manifeste de nuire. De Stavroguine, on ne sait que retenir ? L'abjection ou la fascination par le désespoir qui l'anime inspire au point qu'on en vient à oublier sa part obscure à quoi il est conduit par son projet prométhéen dévoyé. Par ailleurs, jusqu'en 1922, en raison de la censure du chapitre *Chez Tikhone* contenant la confession où il révèle son secret, et qui ne fut rendu public qu'à cette date, les lecteurs en ignoraient l'essentiel. Enfin, Dostoïevski tenait à ce personnage au point de batailler pendant plusieurs mois avec l'éditeur pour s'opposer à l'amputation pure et simple de ce qui était pour lui essentiel. Plus qu'aucun autre chez l'auteur, c'est un personnage idéologique, héros d'un roman pamphlétaire, mais cela n'implique en rien qu'il soit dépourvu de contradictions et de déchirements en faisant un personnage vivant. Il agit les préceptes du nihilisme et du

matérialisme dont Dostoïevski veut démontrer les apories. Pour cela, il est confronté à des défis hors du commun qui le conduisent à des actes extrêmes. Dostoïevski fut le premier à subir sa fascination, et il écrit « qu'il l'a tiré de son cœur. ». Comme lui, « il est enfant du siècle, un enfant du doute et de l'incroyance », et a été placé face à des expériences similaires à celles que son père spirituel a rencontrées, en particulier, l'engagement politique dans la Russie tsariste et les risques que cela comportait, mais aussi des débuts littéraires paradoxaux. L'ayant placé dans ces situations, Dostoïevski l'enrichit, comme il l'a fait avec tous ses héros mythiques, Raskolnikov et Muychkine en particulier, de ce qu'il a vécu quand il a été confronté aux expériences extrêmes de sa vie, simulacre d'exécution, baigne, exil.

Il s'agit d'analyser en quoi le personnage de Stavroguine hérite au plus près des tourments de son auteur, qui les lui transmet, ou plutôt les lui greffe, le terme est plus juste. L'œuvre se présente alors, à certains égards, comme le lieu de la répétition, conformément aux conceptions de Freud sur le trauma, peut-être davantage, si l'on se réfère à Ferenczi, de l'élaboration et de l'abréaction. En particulier, il s'agira de montrer comment l'expérience de Dostoïevski devant le peloton d'exécution informe les actes et le vécu de Stavroguine, en particulier à travers l'épisode qui devient alors traumatique dans l'après-coup de la remémoration du viol de Matrioucha. Le non-pensable du trauma du peloton d'exécution, crypté chez l'auteur, se transmet sous forme d'hallucination répétitive de la fillette, « fantôme » qui vient hanter le personnage. Enfin, le dialogue de Stavroguine avec Tikhone (censuré donc), peut apparaître comme le presque modèle, avant la lettre, d'une analyse, pas tout à fait conforme au modèle freudien, plus proche de la technique de Ferenczi mise au point pour des patients non névrosés.

Se concentrer sur la recherche d'un modèle réel a permis de masquer le secret des rapports véritables du personnage et de l'auteur. Stavroguine hérite certes de nombreux traits de Spechnev, jeune homme d'une grande séduction, doté d'une autorité naturelle et d'un remarquable pouvoir de persuasion sur son auditoire avec lequel Dostoïevski eut une relation « méphistophélique ». Il prônait des méthodes révolutionnaires radicales et semblait s'être apprêté à fomenter une insurrection au moment de l'arrestation du groupe par la police. Dostoïevski semble même avoir été consulté pour faire le plan de barricades à Saint-Petersbourg, hypothèse non confirmée, de même que le degré d'implication de l'écrivain dans le complot. On est cependant certain qu'il subit puissamment l'ascendant de l'homme : il ira jusqu'à écrire qu'il était « pour lui » et « à lui ». C'est avec Spechnev que Dostoïevski échangea ce qu'ils croyaient être leurs dernières paroles devant le peloton d'exécution, ceci avant qu'ils ne soient séparés et envoyés au baigne dans des régions différentes de Sibérie. Peu après la mort de l'écrivain, Spechnev dicta ses mémoires à la veuve de Dostoïevski, pages qui ne nous sont jamais parvenues. On peut penser que la veuve de l'écrivain ne souhaitait pas que fussent connus les détails compromettants du passé révolutionnaire de l'écrivain, détails qui avaient été dissimulés à la commission d'enquête et qui, surtout, auraient fait éclater au grand jour le véritable visage idéologique de Dostoïevski avant sa « conversion » controversée, qu'il avait tout fait pour masquer pour ne pas s'attirer l'ire des autorités. En dépit de cette conversion apparente, un biographe, Igor Volguine (*La dernière année dans la vie de Dostoïevski*, Editions de Fallois, Paris, 1994), a émis l'hypothèse que la mort de Dostoïevski aurait été la conséquence d'efforts excessifs faits par l'écrivain à la veille du jour fatal, pour aider au déménagement d'un groupe révolutionnaire installé dans l'appartement voisin du sien.

Le choix des quatre années durant laquelle Stavroguine apparaît sur la scène du roman correspond précisément à celle du séjour au baigne de l'auteur à Omsk en Sibérie. Arrêté en avril 1849, jugé et « exécuté » en décembre, sa peine capitale fut commuée en quatre années de baigne au cours d'un cérémonial soigneusement orchestré par Nicolas 1^{er}, parodie dont Dostoïevski dénoncera ultérieurement la cruauté. Il écrira « Pourquoi une telle injure, monstrueuse, inutile, vaine ? » Il ressentit comme une humiliation scandaleuse la mascarade de la soi-disant « clémence du tsar », en fait, vengeance particulièrement sadique, même si elle était codifiée par la loi. En réponse aux sévices infligés par ce personnage éminemment paternel en Russie, comment ne pas développer sentiments de révolte et de haine ? Il paraît d'autant plus étonnant d'apprendre que Dostoïevski, apprenant, des décennies plus tard, chez son ami Maïkov, la nouvelle de l'attentat contre Alexandre II en avril 1864 (par Karakozof qui fut promptement exécuté) ait pu s'écrier « Comment peut-on vouloir assassiner le tsar ? » Ce disant, il montrait tous les signes annonciateurs d'une crise d'épilepsie (Virgil Anastase, *Dostoïevski*, Folio Gallimard, 2012). Ces contradictions et revirements idéologiques sont au cœur de l'ouvrage que Milochevitch, *Dostoïevski penseur* consacre à l'évolution de sa pensée. D'autres biographes ont évoqué une « conversion » survenue au baigne pour rendre compte du passage -- que Freud s'attache d'ailleurs à expliquer dans son article -- de l'écrivain, d'un bord idéologique à un autre situé à l'opposé de l'échiquier politique. Après avoir été imprégné d'un socialisme idéaliste et humanitaire, il a participé à un cercle qui semble avoir envisagé d'utiliser l'insurrection pour imposer ses vues, ce qui a entraîné la condamnation de ses membres. L'écrivain a adopté, de nombreuses années après, passionnément en apparence, des théories apparentées à celles des slavophiles pour devenir le soutien du tsarisme en reniant ses positions antérieures. Or, dans ce roman, Dostoïevski choisit de

décrire les activités de cercles terroristes qui, bien que hautement caricaturales, en est l'animateur comme malgré lui, quelque peu manipulé par Verkhovenski.

Parallèlement à ses activités politiques, Stavroguine, pendant son séjour pétersbourgeois, se livre à la débauche d'une manière systématique au point « qu'il aurait pu en remonter au marquis de Sade », déclare Chatov dans un de ses dialogues avec le maître. Il s'y serait livré à des expérimentations diverses, luxure, vols gratuits, mariage absurde, voire pire. C'est après toute cette séquence qui se déroule hors champ et dont ne nous sont révélés les détails que dans *la Confession*, que Stavroguine, quatre ans auparavant, est entré en scène.

Les frasques du Prince Harry :

C'est en référence à Shakespeare qu'apparaît pour la première fois, devant la société de la petite ville où réside sa mère, « Nicolas » (ainsi qu'elle l'appelle), dont nous ignorons tout. Et, rapidement, il est saisi d'une crise aussi soudaine qu'inexpliquée au cours de laquelle il se livre à une série d'actes scandaleux, des insolences que l'on pardonnerait à un gamin mais pas à « notre prince » devenu adulte. Avant ces écarts de conduite qui stupéfient la petite ville, le narrateur rapporte, en faisant une large part aux « ragots » divers qui circulent, qu'il a été renvoyé de l'armée à la suite de duels scandaleux, puis a fréquenté les bas-fonds de la capitale. De surcroît, et ce n'est pas anecdotique, au moment où il se livrait dans la capitale à ses frasques étranges, il endoctrinait politiquement et de manière contradictoire ses disciples. L'un d'eux, Chatov, l'accuse d'avoir délibérément tenu des discours simultanément opposés à lui-même et à Kirillov. Tandis qu'il lui prêchait des théories proches de celles des slavophiles, il instillait l'athéisme à Kirillov au point de le rendre dément et de le conduire au suicide (Livre de Poche, p. 305). À l'accusation de Chatov, Stavroguine répond : « Je ne vous trompais ni l'un, ni l'autre. ». Chatov remarque également la propension de Stavroguine à rechercher des « fardeaux », comme s'il s'imposait une pénitence. En effet, il se comporte comme s'il était coupable de toute éternité d'un crime dont il ignore la nature, et accomplissait n'importe quoi pour donner corps à un poids intolérable, comme si la culpabilité précédait le forfait. Concernant l'auteur, l'une des légendes qui courent veut qu'enfant, avec son inséparable frère aîné Mikhaïl, ils aient imaginé chaque soir un nouveau scénario pour faire disparaître leur père dont la dureté implacable provoquait leur haine. Plus tard, alors que Dostoïevski était pensionnaire dans l'enceinte du Château des Ingénieurs (ex-palais de Paul Ier, réaffecté après son assassinat), il apprit la mort de son père, veuf depuis plusieurs années, assassiné par ses serfs qu'il maltraitait, mais plus encore, d'après certains biographes, par vengeance de ce qu'il infligeait à leurs filles, ce dernier point ne faisant pas l'unanimité. À la nouvelle du décès et de ses circonstances, le futur écrivain eut une crise que l'on associa ultérieurement à l'épilepsie dont il fut frappé en Sibérie. Ainsi que Freud y insiste, tout ce qui est lié au père trouve une résonance singulière chez Dostoïevski, qu'il s'agisse du lien au père réel ou de celui au tsar. Paradoxalement, le personnage du père qui apparaît au premier plan de son dernier roman *Les Frères Karamazov* (par ailleurs non inspiré par le père réel de l'auteur), brille par son absence dans *Les Démons* que l'on pourrait définir comme le roman des fils sans père. Du père de Stavroguine nous ne savons rien, tandis que nous assistons aux « retrouvailles » de Piotr Verkhovenski avec le sien, qu'il ridiculise de manière odieuse et accuse de l'avoir abandonné. Ce dernier Stepane Verkhovenski, protégé de Varvara Petrovna, a été le précepteur de son fils, Stavroguine, sur lequel il a déversé sa sensiblerie alors qu'il considérait son propre fils, expédié en province, plus ou moins comme un « idiot ».

« Ni les années d'exil, ni les souffrances ne nous brisèrent » : autocratie et révolte.

L'histoire du texte renvoie à la vie de son auteur, martyr, c'est-à-dire témoin privilégié de l'absolutisme qui caractérise le règne de Nicolas 1^{er}. Son successeur Alexandre II, « le tsar réformateur », en abolissant le servage n'empêchera pas une explosion du terrorisme qui atteindra un sommet dans les dernières décennies du 19^{ème} siècle. Au lendemain de la mort de Dostoïevski en février 1881, le tsar Alexandre II est assassiné en pleine rue début mars. La cathédrale du « Sauveur sur le sang versé » est édiflée à l'endroit même de l'attentat, tandis que les potences se multiplient dans la capitale. Depuis l'exécution des décembristes en 1825 par Nicolas 1^{er}, tout juste arrivé sur le trône et qui allait condamner l'écrivain à une peine semblable vingt-cinq ans plus tard, les générations de jeunes Russes, surtout à partir de 1862, reprirent à leur compte la cause des insurgés.

Lors de son long voyage vers le bagne, l'une des femmes des décembristes qui avait suivi son mari condamné, remis, comme à tous les « politiques », une bible à Dostoïevski, qui la considéra sa vie durant, comme un legs particulièrement sacré dont il ne se sépara jamais. Le don de cette bible qui commémore la mémoire des premiers martyrs, le devoir sacré de la conserver toujours avec lui, alors qu'il détruira nombre de ses manuscrits (perte décisive pour nous), témoigne chez l'auteur d'un devoir de fidélité. Lorsqu'il sera acculé par ce même pouvoir à une forme de trahison, il mettra en place des processus complexes pour surmonter la double-contrainte

dans laquelle il se trouvera piégé par le régime et son passé. Milochevitch analyse ce revirement long et douloureux, processus dans lequel *Les Démons* occupent une place singulière (ce point n'étant d'ailleurs pas analysé par cet auteur). Dostoïevski est un observateur quasi scientifique et l'interprète de la vague « nihiliste » survenue vingt ans après son arrestation. Il s'interroge avec le sentiment d'une responsabilité mêlée de culpabilité quand il écrit dans *Le Journal d'un écrivain* (1873) des décennies après l'événement : « Nous autres pétrachévistes, nous étions debout sur l'échafaud et nous écoutions lire notre condamnation sans le moindre repentir (...) La cause qui dominait nos esprits avait quelque chose de purificateur qui rappelait le martyr (...) Ni les années d'exil, ni les souffrances ne nous brisèrent » et la dernière partie de la phrase peut paraître quelque peu en porte-à-faux.

En élaborant le contenu idéologique et politique de la deuxième version des *Démons* au printemps 1871, Dostoïevski s'inspirait des cercles révolutionnaires qu'il avait fréquenté à la fin des années 40, et surtout d'informations qu'il possédait sur le cercle de Netchaïev, la *Vengeance du Peuple*, arrêté en 1869 pour avoir « exécuté » l'un des membres du groupe. Cet épisode suggérant à Dostoïevski l'un des plus inquiétant chapitre des *Démons*, l'assassinat de Chatov dans le parc de la propriété des Stravoguine par un groupe d'adeptes manipulés et terrorisés par Verkhovenski. Deux ans plus tard, en 1871, la publication des *Démons* ayant déjà commencé, à peine rentré à Saint-Pétersbourg de son long séjour à l'étranger, Dostoïevski put suivre le procès des netchaïévistes qui se tint dans la capitale à partir de juillet et eut ainsi accès aux faits et au *Catéchisme du révolutionnaire* rédigé par Netchaïev.

« Je ne vous trompais, ni l'un ni l'autre ».

Au moment de l'action, quatre ans après avoir endoctriné ses disciples, Stavroguine ressent un pénible malaise quand ceux-ci le confrontent à ses propos et à son état d'esprit d'alors. « Je vous assure que d'entendre répéter ainsi mes pensées de jadis, produit sur moi une impression très désagréable. » déclare-t-il à Chatov. On ne peut chasser l'idée que ses paroles pourraient être celles de son auteur. Ceux-ci reprennent mot pour mot les déclarations passées de Stavroguine pour lui reprocher amèrement la « trahison » de la parole qui « les a ressuscités d'entre les morts », « trahison » qui les laisse sans l'ombre d'une cause pour les soutenir. Parallèlement, ils lui font de véritables déclarations d'amour (Chatov dit « qu'il baisera ses pas » quand il sortira, qu'il est « son soleil », et lui, « un vers de terre »). Il lui reproche de les avoir rendu orphelins en désertant la cause, ils ne savent comment combler un vide insupportable. C'est comme malgré lui que Stavroguine exerce une telle emprise sur les autres. Comme un gourou qui, paradoxalement, ne cherche pas à propager une doctrine car il n'en a pas (ou en a trop), et qui est exaspéré par l'engouement provoqué. Le manque de respect de lui-même, un sentiment d'imposture, viennent faire écran entre la manière dont il se perçoit et la vénération qu'on lui porte. Alors qu'il est l'objet d'un culte étrange, lui ne sait que faire pour recouvrer sa propre estime et ne sait quelle pénitence s'imposer. Quand ses disciples lui renvoient en miroir leur déception, c'est devant celle qu'il ressent vis-à-vis de lui-même qu'il est placé, comme s'il était pris en flagrant délit de mensonge, et bien davantage d'imposture. « Je ne vous trompais ni l'un, ni l'autre », répond-il à Chatov qui lui reproche son double-langage. Sur ce point, nous le verrons plus loin, Stavroguine peut apparaître comme un parfait double de Dostoïevski. En fait, tout se passe comme si Stavroguine avait été pris au piège d'une polémique interne inextricable et s'en était fait l'apôtre à son corps défendant. Il semble avoir persécuté son entourage de sa dialectique jusqu'à le contaminer de ses propres contradictions dans une tentative de guérison désespérée et vouée à l'échec. Quatre ans plus tard, il paraît avoir été parasité davantage qu'animé par les théories qu'il a propagées avec le feu de celui qui tente avant tout de se convaincre lui-même. *Quid* de son propre endoctrinement ? C'est l'une des lacunes qui constituent son mystère. Stavroguine est un kaléidoscope de personnalités clivées qui s'ignorent l'une l'autre et se succèdent, et cela, en partie à l'image de son créateur. Verkhovenski et les autres disciples héritent de ses contradictions et se débattent à leur tour avec ce corps étranger. Ils ont incorporé les théories de Stavroguine soutenues avec une conviction d'autant plus affirmée qu'elle était sapée par un doute indicible. Eux-mêmes, devenus des fanatiques, sont minés par le même poison, ce que Stavroguine s'emploie à souligner non sans un certain sadisme. Milochevitch parle de l'habileté de Dostoïevski à manier l'idéologie « en boomerang », c'est-à-dire de sa faculté à retourner contre l'autre ses propres arguments, ce dont hérite le héros. A Chatov qui lui expose passionnément combien il est nécessaire de croire en la personne du Christ, il rétorque : « Pour croire, il faut un dieu, pour faire un civet, il faut un lièvre. Et vous, l'avez-vous attrapé votre lièvre ? » Verkhovenski, quant à lui, va « passer à l'acte » les idées greffées par son mentor en détruisant tout ce qui l'entoure, Kirillov retourne contre lui-même les contradictions de Stavroguine et se donne la mort. Le suicide de Kirillov, pages effrayantes, constitue un véritable morceau d'anthologie noir. Après avoir dicté à Kirillov sa lettre d'adieu qui doit servir d'alibi au meurtre de Chatov, Verkhovenski s'incruste dans la pièce pour le surveiller, prêt à le tuer s'il renonçait à sa promesse de se donner la mort après la rédaction de sa « proclamation ». La scène se déroule dans une obscurité totale, seulement trouée par l'éclair de coups de feu, et par des cris. Les différents épisodes insoutenables de grotesque et d'horreur se

concluent par la vision de Kirillov, le crâne fracassé par une balle.

Polyphonie et dialogisme :

L'analyse des relations maître-disciples occupe un bon tiers du roman, les débats passionnés qui alternent avec les complots occultes de Verkhovenski donnent à l'œuvre un net accent de film noir, accentué par la sécheresse des dialogues et de la description, qui, se mêlant au caractère opaque et alambiqué de l'action, contribuent à la tonalité cauchemardesque si particulière de cette vision d'apocalypse. Stavroguine se comporte comme s'il avait été contraint de reproduire dans ses relations aux autres ce qu'il avait lui-même subi, l'occupation par un impensé, qui, comme un intrus, l'a envahi pour s'incorporer à sa substance et se développer à son détriment avec sa logique propre. Faisons l'hypothèse qu'il s'agit d'une xénocrypte, qui, à la manière d'un parasite, prend possession de son hôte. Les dialogues politico-métaphysiques n'ont rien d'anecdotique, leur contenu, déformé et parfois inversé, apparaissant comme un écho des idées qui ont envoyé l'auteur au bagne.

Bakhtine, dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, a révolutionné la manière de considérer la création romanesque. Les personnages, créés *ex-nihilo*, sont de quasi-sujets autonomes par rapport à l'auteur, non-réifiés et menant une vie indépendante par apport à leur créateur. Cette thèse prise comme un dogme, empêcherait d'établir tout lien entre l'auteur et ses personnages s'il n'y avait le dialogisme, développé ultérieurement sous le concept d'intertextualité, en particulier par Kristeva. Pas de parole, pas de pensée, qui ne renvoient à une polémique le plus souvent interne. Les micro-dialogues mis en exergue par Bakhtine montrent comment la pensée du personnage s'intrique à celle de l'autre, de manière consciente ou pas. Sujet autonome, il n'est pas un être solipsiste, mais un être de dialogue avec les autres personnages, voire avec son auteur. *Les Démons*, en étudiant le phénomène d'emprise psychologique, idéologique et politique des uns sur les autres, semblent occuper une position tout à fait particulière en cela que le roman se focalise sur les modalités de confiscation, de « réification » de cette autonomie. Par ailleurs, se retrouve aussi dans le roman des échos de l'angoisse devant le jugement de ses pairs de l'écrivain débutant. La peur de la perte de l'estime de l'autre, et, contradictoirement, le défi pour ne pas être objectivé, ces attitudes mêlées *l'Homme du sous-sol* en offrira le modèle ultérieurement. Selon Milochevitch, après une réussite inattendue et grisante, Dostoïevski, devant le traumatisme de l'échec littéraire qui suivit, Biéliniski reniant sa découverte, de surcroît, fut coupé des cercles influents de la capitale et n'eut qu'une issue, aussi bien psychologique que sociale, s'engager politiquement. Ce passé de militant, Stavroguine est l'héritier, et encore davantage de l'engagement littéraire. Le fait qu'il attende tout de la publication de sa *Confession* est au premier plan, affronter le regard, le jugement de l'autre, en supporter le poids, le défier, le fuir, Stavroguine y est confronté, et n'a pas d'échappatoire contrairement à l'auteur qui a vu les cartes rebattues après une absence de dix ans (bagne et relégation en Sibérie). Mais pour cela, il dut se résoudre à ce que d'aucuns nomment « sa trahison », dont le prix à payer fut énorme en termes d'estime de soi.

Dans le *Journal d'un écrivain*, Dostoïevski écrira plus tard : « Netchaïev n'est pas un socialiste, mais un rebelle, son idéal est la révolte et la destruction. Et après advienne que pourra. » Pour lui, les nihilistes partisans de Netchaïev ne sont pas des « socialistes » car ils ont substitué aux idéaux sociaux visant l'amélioration du sort du peuple, le culte de la violence et de la destruction pour elles-mêmes. Ces conjurés sont-ils trop monstrueux à force de différence ? Certes, leur matérialisme est poussé jusqu'à la caricature dans leur volonté de faire *tabula rasa* de la société russe. Cependant, ne seraient-ils pas plutôt dans une situation d'inquiétante proximité par rapport à ce que l'auteur a lui-même vécu ? Sous sa plume, on trouve la phrase : « Je n'aurais pu être un Netchaïev, mais peut-être aurai-je pu - je ne garantis rien - être un netchaïeviste (...) au temps de ma jeunesse ? » L'idéal qui sous-tendait les projets des pères de la génération de Dostoïevski s'est trouvé non seulement passé à la trappe, mais remplacé par une théorie du surhomme qui s'inscrit dans la droite ligne de « l'idée » de Raskolnikov. Les idées humanistes sont piétinées avec rage et inversées en leur contraire par un Chigaliou, le théoricien du groupe dans *Les Démons*. Il part d'un principe qui vise à instaurer la liberté et le bonheur de tous, mais aboutit à son exact opposé, la tyrannie exercée par un petit noyau d'hommes « supérieurs » qui se sont désigné eux-mêmes pour régner sur la masse par la délation, la dictature et la terreur. Cette contradiction théorique a un effet comique quand son auteur avoue qu'il y a un vice dans son système dont il ne voit pas du tout la cause. Cela n'est pas sans analogie, dans son principe, avec les contradictions idéologiques insolubles avec lesquelles Dostoïevski se débat après le bagne afin de réintégrer la vie littéraire. Si, beaucoup plus tard, à la veille de sa mort, il est tourmenté par sa responsabilité dans la vague de terrorisme qui s'abat sur la Russie, est-ce seulement parce qu'il récuse l'inversion des valeurs, la violence jugée supérieure à l'idéal, les moyens au but ? En effet, toutes ces idées se trouvaient davantage qu'en germe dans l'idéologie du cercle Dourov auquel il participa. Les bribes de ce qu'on connaît des projets séditionnels de Spechnev, en particulier, n'avaient peut-être rien à envier, ni aux méthodes de Netchaïev, ni aux théories nihilistes.

Un Dostoïevski est demeuré fidèle à la cause à laquelle il a officiellement renoncé, tandis qu'un autre, qui deviendra à la fin de sa vie conseiller de certains membres de la famille impériale, polémiquait en faveur des

théories conservatrices. Considéré souvent comme un prophète annonciateur des révolutions et dictatures du 20^{ème} siècle, Dostoïevski est d'abord un analyste remarquablement fin et attentif des idées qui bouillonnent dans l'intelligentsia russe de son époque. Pour des raisons personnelles, il en extrapole la logique jusqu'à ses extrêmes conséquences, ses romans, et tout particulièrement *Les Démons*, en constituent le laboratoire dans leurs détails les plus effrayants. Comme Spinoza, à la fois en butte aux persécutions des oppositions internes à son camp et à celles de ses ennemis, il se devait d'avancer masqué. La différence entre les deux auteurs, c'est que chez Dostoïevski, le masque semble avoir adhéré au visage au bout de quelques années, jamais totalement toutefois, d'où ses tourments et son caractère irascible et belliqueux. Le prix à payer pour continuer à écrire avait pour lui été considérable et sans commune mesure avec ce qu'avaient connu ses confrères qui, pour paraphraser Figaro, s'étaient juste donné la peine d'écrire. De cela, il était très conscient, comme de son génie, et en même temps, il était totalement dépourvu d'estime de soi. Stavroguine est caractérisé par sa supériorité aristocratique, l'autorité qui s'impose d'elle-même, tout ce en quoi il diffère de son auteur, mais en parallèle, il y a la profonde haine de soi qui cohabite chez lui avec une lucidité implacable. Chez Dostoïevski, la conscience de son génie d'une part, ce dont il pouvait abuser parfois, n'empêchait pas, par ailleurs, une totale absence d'estime de lui-même, le problème étant de déterminer les modalités de cette cohabitation, c'est ce que s'est attaché à analyser Milochevitch.

Et « le fauve » fit son entrée :

Pour analyser le noyau central des impasses qui affectent Stavroguine, nous ferons appel à la théorie du fantôme de Nicolas Abraham (*L'écorce et le noyau* ; Nicolas Abraham, Maria Torok ; Flammarion, 1987). Toutefois, cette méthode ne fut jamais utilisée par Abraham pour analyser un personnage littéraire, encore moins les relations entre l'auteur et son personnage. Notons toutefois le fait que Serge Tisseron y a recours pour détecter dans les planches de *Tintin*, un secret familial crypté chez Hergé, révélé, à qui sait le lire, par ses dessins. Lever le secret qui porte sur une crypte intergénérationnelle (fantôme ou xénocrypte), son contenu d'une part, et plus encore connaître et révéler son existence même, est une entreprise le plus souvent vouée à l'échec, car il est généralement impossible d'avoir accès, des décennies ou davantage après, aux secrets familiaux. Il n'est pas question de réduire l'œuvre à la vie de l'auteur, il est cependant impossible de les dissocier alors qu'il est incontestable que ce qui a fait la notoriété de l'écrivain, Franck y insiste, est le fait qu'on le considère comme un criminologue d'exception. Cela n'a été possible que parce qu'il a transcrit ses expériences extrêmes par le biais de ses personnages, et non, comme l'indique Freud, en raison d'une sympathie hors du commun pour les criminels.

Nicolas Abraham insiste sur les particularités des pathologies qui conduisent à la formation d'une crypte. Parmi ces mécanismes, on note la répétition qui rapproche ces phénomènes des névroses traumatiques étudiées par Freud. Les troubles les plus caractéristique sont ceux de la métaphorisation. En effet, le secret, enfoui grâce à la démétaphorisation des mots qui le portent, agit par l'intermédiaire de formations qui peuvent opérer selon diverses voies, représentations, affects (détachement extrême, absence d'intérêt), pathologies corporelles, rituels incompréhensibles ou conduites incongrues, troubles du caractère, tels des accès de colère soudains ou une susceptibilité extrême. Ces phénomènes paraissent souvent incompréhensibles au sujet porteur de la crypte lui-même et à son entourage, ils surgissent comme des excroissances bizarres que l'on dirait greffées à la personnalité du sujet. Cette hypothèse donne sens à certaines conduites mystérieuses de Stavroguine dans *Les Démons* ; les accès de colère, la susceptibilité exacerbée, sont, quant à eux, des traits de caractère de l'auteur qui ont frappé ses contemporains.

Stavroguine entre en scène dans le roman (1^{ère} partie, chapitre 2) en se livrant à des conduites incongrues et insolentes qui scandalisent la petite ville où réside sa mère. Ces actes sont au nombre de trois, comme les coups qui annoncent le début d'une pièce de théâtre. D'abord, il traîne par le bout du nez un potentat local (Gaganov) qui ne cesse de répéter « qu'il ne se laissera pas mener par le bout du nez ». L'aphorisme dépourvu à cet instant de son sens figuré usuel, semble s'être transformé pour lui en injonction à agir la formule prise au pied de la lettre. Dostoïevski ajoute, ce faisant, « loin de se troubler, il souriait méchamment et gaiement, sans le moindre remords ». Doit-on invoquer pour rendre comte de cette insolence incroyable de la part d'un « gentleman », une dissociation, voire un clivage de la personnalité pour expliquer le surgissement inopiné de ce comportement scandaleux ?

Abraham analyse ces jeux qui mettent en scène des pensées qui, ne pouvant se dire, prennent corps dans un mot ou une formule qui, eux, sont agis, le but étant d'éviter de penser l'indicible, (cf plus loin, le *Käfer* de M. E.). Derrida, dans sa préface *Fors* à l'édition chez Champs-flammarion du *Verbier de l'Homme aux loups* (Abraham et Torok, 1976), souligne que la formule est composée de verbes d'opération. Ce premier « scandale » est rapidement suivi d'un second. Lipoutine, personnage louche n'appartenant pas à l'aristocratie de la petite ville, invite Stavroguine à l'anniversaire de sa jeune et jolie épouse. Se trouvant à côté de celle-ci, Stavroguine

remarque son physique attrayant et son rire. Soudain, il se rapproche d'elle et devant l'assemblée médusée, il l'embrasse à pleine bouche à trois reprises. Convoqué par le gouverneur pour s'expliquer et s'excuser, « il l'écoute avec dépit et impatience. Soudain quelque chose de rusé et de railleur passa dans son regard ». Le malheureux Ivan Ossipovitch tend l'oreille en le voyant se pencher vers lui comme pour lui dire quelque chose. Stavroguine, à ce moment précis lui saisit l'oreille avec les dents pour ne la lâcher qu'au terme d'un long moment malgré les supplications et les cris de douleur du pauvre homme. En dépit de sa position sociale, Stavroguine est jeté dans un cachot. Deux heures plus tard, comme il se débat violemment, un médecin est appelé et constate que le jeune homme a été pris d'un « coup de folie ». Plus tard, lui-même s'étonnera qu'on ait pu le croire capable de commettre, de sang froid, de tels actes, cependant les commentaires de l'auteur nous décrivent un homme paraissant agir en toute conscience et tout à fait délibérément.

Abraham oppose processus d'introjection par la pensée et incorporation d'un fantasme, ce qui se produit lorsque l'introjection ne peut se réaliser. Le fantasme d'incorporation s'installe alors à l'insu du sujet et, s'accompagnant d'un clivage du moi, se tient dans cette partie clivée. Pour Derrida, « L'introjection parle (...) l'incorporation se tait, et ne parle que pour taire ou pour détourner d'un lieu secret (...) L'incorporation est de l'ordre du fantasme. Celui-ci tend à maintenir l'ordre des lieux. Il est résistance, refus, désaveu ou dénégation ».

Ses manifestations permettent de repérer les lieux et les circonstances de la perte traumatique (deuil ou trauma du sujet ou d'un parent) qui a favorisé son apparition. Dans le roman, on peut remarquer une allusion à quelque secret impossible à révéler, indiqué par le fait de mordre l'oreille tendue pour recueillir l'explication. La nature sexuelle du secret est indiquée par les baisers à la jeune femme. Le premier épisode, le plus difficile à interpréter, correspond à un jeu de mots, qui ici fait image, et est pris dans son sens littéral pour être agi. Dans l'expression, « je ne me laisserai pas mener par le bout du nez », le nez fait penser (comme dans la nouvelle de Gogol *Le Nez*) à la castration.

Abraham donne pour exemple de ce processus qui opère sous nos yeux, un cas dont il est question dans la correspondance entre Freud et Fliess, le *Käfer* de M. E. Ce patient de Freud n'est connu que par la correspondance avec Fliess, or ce patient semble avoir joué un grand rôle dans l'auto-analyse de Freud. Le caractère secret du fantasme d'incorporation se manifeste par un traitement particulier du langage, les mots de la catastrophe ayant donné lieu à crypte ont subi des processus complexes : « Le mot interdit, parce que trahissant la scène du désir encrypté, se ferait remplacer non par un seul autre mot, ni par une chose, mais par les traductions, en mots ou en symptômes-rébus, de l'un de ses allosèmes. (Derrida, *Fors*, p.62). L'accès à la conscience leur étant barré, ils sont remplacés par des allosèmes, voire des synonymes ou homophones d'allosèmes, éventuellement dans une autre langue connue du patient, ce qui est le cas de M. E, dont la nourrice (française) lui a appris le français avant l'allemand. Ainsi, M. E. joue à attraper un *Käfer* (coléoptère) et le fait qu'il échoue à l'attraper provoque une crise d'angoisse. S'il avait pu saisir l'insecte avec sa main, il aurait été libéré de l'impossibilité de saisir la pensée masquée, le jeu ayant pour fonction de réaliser l'une des significations du mot, riche de toutes les autres. A un premier stade des associations, c'est le lien avec la mère qui apparaît. Mais finalement, comme le mot *käfer* est homophone des syllabes françaises de l'expression que connaît le patient « que faire », l'analyse finit par révéler que c'est la question que se posait sa défunte mère qui ne savait qui épouser lorsque sa naissance s'est annoncée. Le patient se masquait ainsi la question de sa filiation paternelle, le secret crypté de sa mère le concernant. Le jeu actualise une signification des syllabes composant le mot, ce qui évite l'évocation de l'autre sens qui renvoie au drame originaire frappé de secret et de honte (ici dans une autre langue). Stavroguine, au lieu de dire le secret, le mange, en quelque sorte. En mangeant l'oreille, le réceptacle des secrets, il évite de le dire. L'oreille fonctionnant là comme une bouche en attente d'être nourrie, Stavroguine inverse la situation et ingère, et le fait qu'il y ait un secret, et le contenu de celui-ci, et le saisissant par la bouche, il s'économise de manière radicale d'avoir à le saisir par la pensée. L'incorporation est elle-même mise en acte. Le secret entre en scène de manière spectaculaire, car c'est autour des secrets de Stavroguine et de leur révélation que le roman est construit, ils donnent lieu à la rumeur, au « bouche-à-oreille » autour de son mariage secret avec Marie, la boiteuse. Le viol de Matriocha, le secret crypté, n'étant pas connu. Cependant, il n'aura de cesse de rendre public ce secret sans pouvoir s'y résoudre. « C'est en raison de la procédure anguleuse et zigzagante de cette cryptonymie, et surtout parce que les trajets allosémiques passent le témoin à des associations non-sémantiques, à des contaminations purement phonétiques (...) que les auteurs hésitent à parler ici de déplacement métonymique. (...) Le refoulement qui chasse le mot-plaisir vers l'Inconscient où il fonctionne à la manière d'une chose (plutôt que d'une représentation de chose) se distingue du refoulement névrotique : aucune verbalisation n'est possible comme telle » (Derrida, p. 63). Déjà, on entrevoit les termes du problème, car le secret de Stavroguine n'en est pas un pour lui, il indique dans sa confession qu'il y a accès quand il le souhaite. Toutefois, en ce qui concerne le viol de la fillette, si son contenu est conscient, tout ce qui est sentiment, culpabilité en particulier, est absent, ce qui rend l'acte sans affect, apparemment indifférent, dépourvu d'un sens particulier, un crime parmi les autres. Aussi ne comprend-il pas pourquoi, soudainement, il

en est affecté au point que Matriocha lui apparaît chaque soir en hallucination. Les affects inconscients liés au souvenir conscient ont ressurgi plusieurs années après, à la faveur d'une remémoration traumatique que nous analyserons plus loin. Des comparaisons ont été faites entre Dostoïevski et Proust, le souvenir ressurgit à la faveur d'une sensation chez ce dernier, d'un rêve ici. Une béatitude éphémère qui se transforme alors, contrairement à l'expérience proustienne, en une évocation cauchemardesque compulsive. Qu'est-ce qui a rendu ce souvenir soudain porteur d'une telle force destructrice ? N'assiste-t-on pas à un effet de fantôme d'une crypte de son auteur chez Stavroguine ? Comme un parent rendant son enfant cryptophore, l'écrivain ferait du personnage le porteur de ses traumatismes secrets doublement cryptés. En effet, la simple dissimulation d'actes qui, si ignobles soient-ils, n'en sont pas moins conscients, ne peut provoquer une telle crise, seul un secret lié à un événement traumatique et à ses effets dont le sujet n'est pas conscient peut être à l'origine de la série d'actes « gratuits » dont nous avons été témoins. Cette mise en scène, si juste cliniquement des secrets de son héros, ne peut se comprendre que comme écho d'une autre chose. Un trauma hantant l'auteur dont, par définition, le personnage ne sait rien, est seul à même, en effet, de provoquer une telle déflagration au point de conduire à l'autodestruction de Stavroguine dont le roman n'est que l'histoire douloureuse.

D'un secret à l'autre :

Le plus curieux, c'est que ce patient mystérieux de Freud ne soit mentionné que dans sa correspondance avec Fliess alors qu'il semble bien qu'il ait joué un rôle de premier plan dans son auto-analyse. Quels sont les secrets de Freud et de l'histoire de la psychanalyse, en l'occurrence, qui convergent autour de ce cas ? Combien de concepts ont été modifiés ou sont nés à l'occasion de cette analyse menée à une époque cruciale qui, n'ayant pas fait l'objet d'une publication, nous renvoie à un point aveugle de l'histoire de la psychanalyse ?

Après cet épisode princeps, Stavroguine disparaît. Son mariage avec Marie Lébiadkine, illuminée et boiteuse, est une provocation et une punition sociale qu'il s'inflige à lui-même et à la société provinciale, dont la révélation retardée entraînera une série de coups de théâtre. Le moteur du personnage et de son action intime est l'autre secret qui fait l'objet de la *Confession*, le viol d'une fillette. Comme dans un film d'Hitchcock, le secret du mariage avec l'illuminée boiteuse tient lieu de *mac guffin* et masque l'autre secret de Stavroguine, qui, lui-même, pourrait en dissimuler un autre. Emboîtées comme des matriochkas, les différentes strates de secrets donnent lieu à la structure kaléidoscopique de l'œuvre, extraordinaire mise en abîme du personnage dont le moi clivé lui est renvoyé en miroir par les différents cercles constitués par ses disciples et ses femmes dans un carnaval qui les conduit tous vers une inéluctable catastrophe orchestrée par Verkhovenski. Les couches entremêlées de crypte et de fantôme, le personnage renvoyant à l'auteur, demandent une analyse plus précise. Qu'est-ce qui s'est exprimé par les trois actes au moment de l'entrée en scène de Stavroguine ?

Le clivage :

Quand Stavroguine aperçoit Matriocha en train de sangloter devant sa mère qui l'a fouetté parce que celui-ci ayant égaré son canif, elle en a accusé l'enfant, le scénario sadique se déclenche. Il retrouve le canif et n'en dit rien. Dès lors, le scénario ne peut que se dérouler jusqu'à ses conséquences ultimes. Il prétend être en mesure d'arrêter le scénario à tout moment, illusion narcissique comparable à celle du joueur (joueur compulsif qu'a été Dostoïevski) ou du toxicomane. L'acte, le viol suivi du meurtre, une fois accompli, a été remis dans quelque coin secret de son esprit et ne l'a pas importuné le moins du monde, telle une bombe provisoirement désactivée. Il raconte même qu'ayant trouvé en Allemagne, à Francfort, une photo d'une fillette qui lui rappelait Matriocha, il l'a achetée et posée sur sa cheminée pendant une semaine puis, oubliée à son départ. La scène qu'il décrit contredit ses propos, car en fait, il a installé la photo un peu à la manière d'une icône sur un autel. Ce geste, qui ne paraît pas ironique, témoigne de la profondeur de l'investissement, du caractère sacré qu'il accorde au souvenir de la victime du sacrifice perpétré, et non d'un désintéressement. Il a un répit de plusieurs mois avant que l'épisode ne resurgisse comme un trauma véritable dans l'après-coup.

Pendant la phase muette de latence, Stavroguine pense que, comme les autres horreurs qu'il a pu commettre, cet ensemble d'actes a perdu tout lien avec lui, tout à fait comme s'ils appartenaient à un moi clivé au point de lui être étranger. Point que le personnage exprime dans un dialogue avec Kirillov dans le chapitre de la deuxième partie : « la nuit », où il parle d'actes honteux commis sur la lune, et qui, vus de la terre, n'ont aucune existence : « Supposons que vous ayez vécu dans la lune, (...) que vous y ayez commis toutes ces vilénies ridicules. Vous savez que là-bas, on crachera sur vous (...), mais maintenant, vous êtes ici, et c'est d'ici que vous regardez la lune : que vous importe ici ce que vous avez fait là-bas et que les habitants crachent sur vous pendant mille ans ? » Il évoque aussi la tentation du suicide, en réponse à Kirillov dont l'idée fixe est de se tuer pour prouver que l'homme est Dieu. Il a « senti » cette idée comme neuve quand elle lui est apparue sous une forme proche de la précédente : « Imaginons que vous commettiez un crime (...) et soudain cette idée : une balle dans la tempe, et tout est fini. » Kirillov lui répond : « Vous appelez cela une idée neuve ? » Stavroguine poursuit : « Une idée neuve, je ne sais pas, mais je l'ai senti comme une idée neuve. » Kirillov développe : « Vous l'avez senti, vous

avez senti une idée ? C'est exact, je vois beaucoup de choses comme si c'était la première fois. » Dialogue quelque peu inquiétant, car on peut penser que Kirillov « sent » une idée comme neuve au moment où elle trouve place dans ce qui s'apparente à son délire. « L'idée vivante », c'est ce moment où une idée qui surgit à l'esprit touche profondément le sujet, un peu à la manière d'un « coup de foudre ». Si, pour certains, Dostoïevski est un « converti », Stavroguine apparaît, lui, comme un ex-converti, que le fait qu'il ait été déchiré entre plusieurs « dieux » et croyances, met toujours mal à l'aise. N'est-ce pas, au bout du compte, ce qu'était l'auteur ? La singularité du cas de Stavroguine, c'est que l'on ignore tout de sa conversion : le moment, le lieu, les circonstances, qui elle a impliqué ? On ne connaît que les effets, les disciples qu'il a fait. Chatov représente le converti honteux qui ne sait s'il croit ou doute, et pour cette raison, peu sûr de lui, taciturne et maladroït (à l'image de l'auteur) est extrêmement susceptible. On donnerait à Verkhovenski le rôle du cynique. Il a tout de l'imposteur, mais il se révèle soudain comme un converti passionné, entièrement dévoué à la cause, et qui, totalement dépourvu de sens moral, en fait un combat personnel pour affirmer sa mégalomanie et prendre le pouvoir. Il s'emploie avec tant de diligence à donner le change pour tromper son monde qu'on se demande si lui-même sait qui il est ? Le lien de l'idée au clivage apparaît : c'est une idée qui paraît neuve parce qu'elle est soudain vue par une partie clivée du moi qui va la prendre comme pierre pour s'édifier et bâtir son « église », sans que le reste du sujet comprenne ce qui se passe. Il y a toujours une impression d'étrangeté qui accompagne le surgissement émotionnel de l'idée.

Autre réalité, les images, « ces contenus de chair et d'os » sont pour Michel Eltchaninof (Dostoïevski, *Le roman du corps*, Editions Million, 2013), en mal de représentation de mot, enkystées dans le moi clivé. Comme des bombes, elles peuvent faire irruption en rencontrant un fait apparemment indifférent. La manière dont Eltchaninoff décrit comment Muychkine, dans *L'Idiot*, est frappé pendant son errance dans les rues de la capitale par une idée nouvelle, subite, nébuleuse qui apparaît et disparaît et qu'il appelle son « démon » évoquent les termes d'Abraham. Muychkine ayant aperçu Rogojine, n'ose penser que celui-ci le suit dans l'intention de le tuer, l'angoisse l'envahit après avoir entrevu un couteau dans une vitrine. Il est incapable de relier les images qui s'imposent à lui, pour en dégager une pensée représentable. Ces impressions apparaissent comme menant leur vie propre, détachées de tout contexte, prenant la forme du couteau, puis s'évanouissant. Eltchaninoff écrit : « Les impressions occultées reviennent comme par effraction (...) Elles resurgissent, telles de petites explosions ». Le re-souvenir se présente de manière immédiate et sans distance, « comme un contenu *de chair et d'os*, et non comme le fruit d'un travail de représentation », précise-t-il (p. 165). Par ailleurs, dans ces pages, Dostoïevski répète deux fois la phrase : « comme un homme qui serait condamné ». En effet, par certains détails, l'errance dans la ville de Muychkine est à rapprocher du récit du simulacre d'exécution de l'auteur qu'il fait, précisément dans *L'Idiot* par la bouche de Muychkine. Dans ce récit, le condamné est envahi par un flux perceptif, béquille en quelque sorte, qui se substitue à l'impensable, la mort.

La perception, planche de salut ou piège ?

Pour Serge Tisseron (*Le mystère de la chambre claire* ; Champs arts, 1990) dans certaines circonstances, le sentiment d'abandon psychologique par exemple, l'intensification de la perception, seule réalité à quoi se raccrocher, permet au sujet de s'assurer de son existence au monde, mais cela se fait au détriment de la possibilité de la représentation. Quand la faculté de représentation est mise en danger par des expériences extrêmes, trauma par exemple, la perception devient une planche de salut qui peut aussi se révéler être une impasse. Dans ces circonstances, toutes sortes de stratégies et d'opérations sont mises en œuvre pour retrouver accès au chemin qui mène de la perception à la représentation. Sur cette route, dans le récit qu'il en fait dans *La Confession*, Stavroguine, comme Raskolnikov, est en panne, bloqué, et recherche désespérément une issue. Mais n'est-ce pas précisément celui qu'a effectué l'auteur ? Conserver en soi un épisode qui n'a pu être « métabolisé », soit émotionnellement, soit par des représentations, et qui, de ce fait, ne peut être « refoulé », peut donner lieu à la constitution d'une crypte constituée dans la partie clivée du moi et inaccessible par les moyens classiques de l'interprétation analytique.

Clivage et transfert de trauma :

Un psychiatre, Binswanger, signale que Dostoïevski est le seul écrivain à décrire de manière aussi précise « l'entrée dans un phénomène psychotique », de la manière dont les malades peuvent le verbaliser quand ils sont en mesure de le faire. Gagné par la peur panique d'être dénoncé par Matrioucha, Stavroguine décide de la faire disparaître, et la contraint au suicide. Notons que la terreur panique l'envahit, exactement comme la peur de la mort le condamné qui tente des manœuvres dérisoires pour la maîtriser.

Pour Nicolas Abraham, le secret qui hante le parent sous forme de fantôme (intergénérationnel) fait de ses enfants des sujets cryptophores, des porteurs de la crypte d'un autre, ce qu'ils ignorent. Ne dirait-on pas que la crypte et les conflits de Dostoïevski semblent se transmettre aux personnages sous forme de fantômes (xénocrypte), étrangers à la topique du sujet, donc inassimilables, inélaborables sous forme de représentations.

Serge Tisseron a analysé la manière dont les enfants cryptophores qui sont devenus artistes métabolisent dans leurs œuvres les questions sans réponse qu'ils ont posées à leurs parents. L'auteur ferait donc, comme le parent de son enfant, de ses personnages, des sujets cryptophores, ce qui implique que ceux-ci ne sachent ni qu'ils sont hantés, ni par quoi. L'indicible à la première génération, devient innommable à la deuxième, impensable à la troisième, ce qui donne lieu à des comportements, rites, actes gratuits dont le sujet qui les agit ignore la cause, avec parfois pour issue, la psychose. Dans le roman, il y a information de l'un (personnage) par l'autre (l'auteur), ceci par des voies aussi complexes que celles qui unissent un enfant cryptophore au parent porteur du secret.

Dans sa *Confession*, que Stavroguine veut un rapport neutre de faits, dont il revendique la paternité, tout en soulignant en même temps à quel point tout cela lui a, en quelque sorte, échappé. Il transcrit, en effet, comme à son insu, ses propres actes comme coupés de lui, tout à fait comme s'ils étaient ceux d'un autre. Au moment même où il affirme sa force de volonté, le contrôle total qu'il a de ses pulsions, il égrène ses actions telle une litanie d'actes manqués. On retrouve l'étrange dissociation à l'œuvre au moment des trois insolences, comme si une intention maligne et étrangère transformait tous ses actes en farce et en caricature grotesque de ce qu'il avait projeté. Verkhovenski peut apparaître comme un double, lui volant ses pensées ou les lui dictant, agissant même à sa place, un double caricatural qu'il méprise, et qui se trouve être le fils (abandonné) de son précepteur. Régulièrement, lui apparaît aussi un « diable », vraisemblablement une pseudo-hallucination de lui-même. Autres phénomènes qui évoquent des transmissions de pensée, le fait que Marie, la femme de Stavroguine, lors d'une visite de celui-ci, hallucine soudain la présence d'un couteau qu'il cacherait sur lui. Elle perçoit l'idée que lui-même ne peut se représenter, son projet de meurtre, comme dans ce qui se passe entre Muychkine et Rogojine. Dans une « analyse mutuelle » telle que Ferenzci la définit, les mots de l'analysant prennent en charge les représentations de l'analyste et inversement. N'assiste-t-on à un processus du même ordre ? Non seulement, elle a halluciné le meurtre dont elle va être victime, motion encore non repérée par son meurtrier, par l'intermédiaire de l'image du couteau (image qui hante tout une partie du roman) qu'elle a le tort de lui révéler. Il sort furieux de sa visite, en murmurant « un couteau ». Elle a permis l'accès de l'idée du meurtre à sa conscience, et c'est bien ainsi, du couteau de Fedka, armé par Verkhovenski, qu'elle mourra un peu plus tard. Stavroguine encourageant « sans le vouloir » l'assassin, envoyé par Verkhovenski, en lui donnant la liasse de roubles qu'il réclame pour accomplir son forfait. Marie perçoit aussi ce qu'elle appelle « l'imposture » de Stavroguine, c'est-à-dire son clivage, son double-visage, celui-ci lui apparaissant tantôt comme un aigle, son sauveur, tantôt comme un faucon, son assassin. Ce tableau clinique très riche évoque la psychose et englobe aussi différentes manifestations de l'épilepsie. D'ailleurs, faire connaître de l'intérieur les manifestations du « Haut mal », effrayant, et de ce fait, maudit, pour le réhabiliter comme phénomène humain est une entreprise délibérée et novatrice de l'auteur dans ses romans. De surcroît, à ses yeux, il ne s'agit pas d'une part d'humanité « comme les autres », mais d'un mal qui touche parfois des êtres exceptionnels (Alexandre, César, Mahomet...). À l'occasion d'une crise est révélé à certains (dont lui-même) une expérience qu'il situe au-delà de l'expérience humaine et qui donne accès à un autre monde. La manière dont il a intégré à son œuvre des pathologies diverses n'a pas été sans provoquer des résistances, celle de Nabokov en particulier, considérant qu'une œuvre où les pathologies d'ordre psychiatrique occupent une telle place ne peut avoir de valeur universelle. Ne pas reculer devant le récit de ce qu'ont de plus transgressifs les crimes de Stavroguine est du même ordre, rendre pensable le monstrueux, s'en approcher au plus près, le « métaboliser » pour l'intégrer à l'expérience humaine, tel est son but (et un peu, celui de Nabokov, dans *Lolita* par exemple !). Dans *Les Damnés*, Visconti reprend l'épisode du viol d'une fillette à Dostoïevski, l'acte est commis par Martin, le futur nazi (Helmut Berger), qui, de surcroît, commet l'inceste avec sa mère avant de la contraindre au suicide. L'esthétisme dont est fréquemment stigmatisé Visconti masque la poursuite de la même entreprise que l'écrivain : rendre pensables les phénomènes humains considérés comme les plus monstrueux, que ce soit les comportements et la psychologie des nazis, un viol d'enfant, l'homosexualité (dans ce film, la nuit de cristal).

*

Capitulation ou falsification ?

Dans son article, Freud établit un lien entre la punition infligée par le tsar, la soumission ultérieure à celui-ci ou à son successeur de la part de l'écrivain, et les souhaits de mort envers le père dont le meurtre par les serfs, réalisation d'un désir, peut, en tant que tel, se révéler traumatique. Il relie d'ailleurs le vœu parricide à un secret tout aussi jalousement préservé, d'un autre ordre, celui de la « conversion » idéologique de Dostoïevski.

L'un des secrets évoqué par Freud, exploré par Milochevitch, est le fait d'avoir renoncé à ses convictions socialistes, ou, du moins, à les exprimer, pour pouvoir continuer à publier. Milochevitch voit dans l'irascibilité légendaire de l'écrivain, la marque de sa conscience clivée. En effet, ceux qui ont connu Dostoïevski se sont étonnés de ses brusques colères incompréhensibles, de la susceptibilité exacerbée qui rendait sa fréquentation difficile, y compris pour sa famille et ses amis les plus proches. Nicolas Milochevitch raconte un épisode

frappant rapporté par une correctrice du « Citoyen » (dont il fut le rédacteur en chef en 1872). Le metteur en page ayant déclaré qu'il lui était impossible de réaliser ce que Dostoïevski lui demandait, celui-ci eut un « véritable accès de fureur », allant jusqu'à déclarer qu'il « lui fallait des gens prêts à tout pour lui, fidèles, d'une fidélité de chiens » (Nicolas Milochevitch : *Dostoïevski penseur*, l'Age d'Homme, 1988, p.75). La correctrice renonça à le calmer en voyant sa physionomie, visage fermé, crispé, au bord de la convulsion de rage. La colère et surtout cette formule frappèrent ceux qui assistaient à la scène. D'autres anecdotes rapportent qu'il était capable d'accuser l'autre de la faute que lui-même avait commis, ceci avec virulence et la plus grande mauvaise foi, comme s'il avait oublié l'acte commis par lui qu'il dénonçait violemment en l'attribuant à l'autre. Projection sur l'autre de ce qui est dénié ? Ces incidents fréquents, le fait que, des *Récits de la maison des morts* (1860), inspirés par ses quatre années au bagne, au *Journal d'un écrivain*, œuvre composée de chroniques et de nouvelles rédigées à la fin de sa vie (1873-1880), la contradiction idéologique paraisse totale, incite Nicolas Milochevitch à se poser et à explorer la question de l'évolution idéologique radicale de Dostoïevski, pour en comprendre la raison et les modalités. En fait, dès *Les Récits de la Maison des morts*, rédigés quelques années après le bagne à partir de notes prises pendant son séjour, on trouve des propos antagonistes et l'on décèle des traces de son évolution ultérieure. Rozanov fut le premier auteur, avant Bakhtine, à souligner la particularité des œuvres de Dostoïevski, « un génie souple et dialectique dont presque toutes les thèses se retournaient en négations » (Salomon Volkov, *Saint-Pétersbourg*, 2003, éditions du Rocher p.531). Joseph Franck (« La conversion sibérienne de Dostoïevski » in *Les Cahiers de la nuit surveillée*, Dostoïevski, Verdier, 1983) étudie le phénomène de la « conversion » de l'auteur qui intervint au bagne, alors qu'au contraire, pour Milochevitch il s'agit d'un processus long provoqué par une décision douloureuse. Les auteurs ayant écrit sur ce sujet s'accordent à voir dans ce fait, non pas du masochisme passif conformément à l'hypothèse de Freud, mais au contraire un comportement actif, un choix délibéré ou une « conversion » assumée. Autre interprétation suggérée par l'ouvrage de Sophie de Mijolla sur Piera Aulagnier (*Penser la psychose*, Dunod, 1998) : face à un destin contraire, Dostoïevski aurait pu se comporter comme un joueur engageant un duel avec une puissance transcendante, un duel avec le Diable, se situant ainsi dans un affrontement narcissique, ceci pour échapper aux frustrations imposées par le destin hasardeux dans un coup de dés mégalomane. La « capitulation » prend alors un autre sens, une telle addiction survient à la suite d'un conflit identificatoire insoluble.

Le modèle, on le trouve dans *Le Joueur*, cité par de Mijolla (p.162). « Alexis Ivanovitch, humilié par l'indifférence que lui témoigne Pauline, devient la proie d'une certitude qu'il ne s'explique pas lui-même : il doit infailliblement gagner à la roulette s'il joue pour son propre compte. L'évitement du conflit s'opère par un désinvestissement de la relation amoureuse au profit d'un véritable délire narcissique fondé sur l'aliénation à une force extérieure toute puissante contre laquelle il s'agit de gagner (...) Le joueur va transcender sa condition humaine en se plaçant dans un tête-à-tête fantasmatique avec la puissance supérieure (...) La relation d'addiction au hasard va consister non pas à nier celui-ci au sens d'un déni, mais à affirmer qu'il existe bien, mais pour les autres, et c'est dans une position mégalomane que le joueur s'installe, où il a besoin de ce même hasard pour s'y confronter et se donner la preuve qu'il en est l'égal, sinon le maître (...) Le joueur est un Prométhée voleur de feu (...) Cette fuite vers un identifié sublime et déréel est une des possibilités qui s'offrent au sujet lorsque la souffrance identificatoire est trop forte (...) C'est une figure qui répond très directement à ce que le sujet a pu subir d'une rencontre en-soi aléatoire avec un événement ou une situation traumatique. » Dostoïevski engage un duel avec le destin, les forces contraires (la volonté du tsar en l'occurrence), et pour en triompher, déploie une stratégie, au nom de son génie littéraire.

Milochevitch consacre un chapitre à « *Dostoïevski et son secret* », secret qui consiste, non en un scandale sexuel dont certains se sont fait les échos médians à la suite d'un malentendu que dissipe Joseph Franck, mais d'un revirement idéologique. Une soignée analyse de ses œuvres et de sa correspondance lui permet de retracer l'évolution des idées de l'écrivain. Dostoïevski a été obligé d'opérer un changement idéologique radical pour avoir une chance d'exercer à nouveau ses activités littéraires après l'assignation à résidence de plusieurs années en Sibérie qui lui fut imposée. Revirement qui n'aurait pas été brutal selon Milochevitch, mais le résultat d'une décision prise sous la contrainte, c'est en quoi son analyse se singularise et s'oppose à la thèse de nombreux biographes d'une « conversion », dont Joseph Franck offre la version la plus argumentée. Les deux auteurs dépeignent un homme qui s'est battu avec courage et honnêteté devant la commission d'enquête. Si l'on se réfère au texte des *Récits de la maison des morts* ou à ses lettres de l'époque, à son arrivée au bagne, il a ressenti comme une violence le fait que les « droits communs », autrement dit le « peuple russe » pour « le politique » qu'il était, c'est-à-dire noble, l'aient très mal accueilli et mal traité, ceci au même titre que les autres prisonniers politiques. Ce point est également développé par Franck. Il fut particulièrement affecté par le fait qu'il fut rejeté par les droits communs paysans au cours d'une révolte menée par eux avec lesquels il tint à se solidariser. Cela le conforta dans l'idée que ce peuple de paysans ne pouvait changer qu'avec l'application de réformes pour le moins radicales s'inspirant des démocraties occidentales supposant la mise en cause de l'autocratie. Par conséquent, pour Milochevitch, pendant son séjour au bagne, les convictions anti-autocratiques de Dostoïevski

sont demeurées identiques à celles qui l'ont conduit en prison, ce n'est que ans plus tard que des idées contradictoires apparaissent.

Un point fait débat, c'est cette fameuse journée de Pâques où, après l'office religieux auquel il avait été exceptionnellement autorisé à assister, et où les détenus se livrèrent à une orgie. À la fois furieux contre le comportement des détenus, et contre la dépréciation de ceux-ci par des « politiques » polonais avec lesquels il avait noué des liens auparavant, il s'étendit sur un banc à l'écart, et fit une sorte de rêve éveillé. Il aurait vu le Moujik Mareï qui l'avait réconforté quand il était enfant, et à ce moment-là, renouant avec des souvenirs de son enfance, il aurait instantanément oublié la haine éprouvée depuis son arrivée au bagne contre ses co-détenus. Cette parabole, à partir d'un soi-disant rêve éveillé est un procédé fréquent dans son œuvre, qui sera utilisé par Stavroguine. Ayant découvert ou redécouvert « le peuple russe » et, dans un même mouvement, répudié l'athéisme et l'universalisme, il se serait converti aux thèses slavophiles, et serait même aller jusqu'à apporter son soutien à l'autocratie. Provoqué par le conflit identificatoire, pour reprendre le schéma exposé par Sophie de Mijolla, il désinvestit la relation aux idées politiques et à la conception du monde qui l'ont conduit à la catastrophe, et parie sur une réalité sublimée (enfance, religion, peuple russe).

Pour Milochevitch, Le Moujik Mareï est une sorte de mythe qui ne sera pleinement développé par Dostoïevski qu'en 1873 dans le *Journal d'un Ecrivain* pour « expliquer » et justifier le changement de camp surprenant qui fut le sien. Dostoïevski écrit le 21 octobre 1855 à Vrangel, « Si l'on m'interdit de publier pendant encore un an, je suis perdu. Mieux vaut ne plus vivre. » En effet, en 1852, il a été libéré du bagne, mais il doit servir comme simple soldat à Sémpalatinsk, et il lui est interdit de regagner la capitale. Tant qu'il ne retrouvera pas son grade d'officier, il restera privé de ses droits civiques et il lui sera interdit de publier sous son nom. Or, en 1856, il est promu officier, en 1857, rétabli dans ses titres de noblesse, ce qui lui donne le droit de publier. En 1859, il est autorisé à regagner Saint-Pétersbourg. Pour cela, il a fallu qu'il fasse intervenir tous ceux qui pouvaient l'aider. Point essentiel, il lui a fallu faire amende honorable et promettre aux plus hautes autorités de l'Etat de devenir « un bon citoyen ». On pourrait dire qu'il a été obligé de baiser la main de son bourreau et qu'il a dû afficher un dévouement total vis-à-vis du tsarisme. Quand Nicolas I^{er}, le tsar responsable de ses malheurs, meurt en mars 1855, Dostoïevski envoie à la tsarine une ode qui fait l'apologie du défunt où il compare son bourreau à un archange. Il en enverra trois en tout, ce qui surprend sous la plume de l'ex-révolutionnaire. Sa dévotion à l'autocratie doit apparaître comme totale pour qu'on puisse admettre de le rétablir dans ses droits. Alors qu'en 1854, il affirme qu'il était véritablement harcelé par les droits communs, deux ans plus tard, il écrit à Maïkov : « C'était le peuple russe, mes frères d'infortune. » Pour Milochevitch, Dostoïevski met alors en place une vision construite, irréaliste, et un langage codé qui crypte ses anciennes idées pour leur donner l'apparence de celles qui ont l'agrément de la cour. Milochevitch emploie le terme de « falsification » quand l'écrivain fait l'éloge du messianisme slave et annexe l'orthodoxie. Il semble donc avoir abandonné et révisé ses convictions de jeunesse pour adopter des idées conformes à celles des pouvoirs en place qu'il défend avec conviction, et même, passé un certain temps, avec passion. D'après Milochevitch, le revirement s'est fait sous la contrainte et a entraîné une vive protestation intérieure, en particulier une culpabilité qui le ronge et qui rendra l'homme hypersensible à la plus petite humiliation, son respect pour lui-même ayant presque été réduit à néant par ce qui était aux yeux de ses amis, mais aussi aux siens, une trahison inavouable. D'après lui : « Toute sa vie, il s'est efforcé de justifier sa capitulation, devant lui-même et les autres » (p. 73). D'une peine capitale à une autre, est-on tenté d'écrire. Avec les années, Dostoïevski n'a plus nécessairement, consciemment, la clé de la double contrainte que représente la protestation dirigée à la fois contre ceux qui l'ont acculé à ce choix et contre lui-même qui a dû capituler devant leur diktat. Il semble qu'il ait pendant une longue période, voire jusqu'à la fin, maintenu les deux niveaux d'analyse ; par ailleurs, la contradiction entre les thèses de ses écrits publics, et les propos qu'il tenait en privé, a été soulignée fréquemment.

Un « lavage de cerveau » :

Joseph Franck décrit un processus très différent; plus proche de l'idée généralement admise d'une « conversion » de l'auteur, il s'oppose également à la thèse de Freud, selon laquelle la transformation de la révolte révolutionnaire au soutien réactionnaire au tsarisme serait l'expression de son « masochisme ». Se penchant sur l'expérience du bagne, Franck note, comme Milochevitch que, dès l'arrivée au bagne et durant les premières années de son séjour, « le peuple russe » lui apparaît comme extrêmement hostile. « Je m'épouvantais de l'ignominie dans laquelle j'étais plongé ». Surtout, Joseph Franck dépeint un Dostoïevski cliniquement en état de choc (p. 128). Il compare son expérience aux techniques modernes de lavage de cerveau : « La faim, la fatigue, la maladie, une tension aiguë due à la peur, les mauvais traitements physiques et mentaux, une extrême humiliation, c'est tout cela que Dostoïevski a subi et un spécialiste du lavage de cerveau n'aurait pas agi sur lui avec plus d'efficacité. ». En effet, le prisonnier, emmené en plein hiver sibérien par moins vingt degrés, les chaînes aux pieds (qu'il conserva pendant quatre ans), est exposé aux brimades des droits communs auxquelles s'ajoutent les punitions physiques des geôliers et les conditions de vie qu'il ne peut supporter avec sa santé

fragilisée par les épreuves. Et tout cela fait suite au choc premier, le peloton d'exécution, la proximité de la mort qu'il a expérimenté.

Franck souligne combien Dostoïevski est imprégné, comme toute l'opinion occidentale entre 1830 et 1848, par les idées exprimées par Hugo et Sand qui véhiculent une véritable « divinisation » du peuple, ce dont témoigne ses premières oeuvres. Au baignoir, il est brutalement confronté à une réalité parfaitement opposée, ce qui le plonge dans un état de dépression profonde et lui inspire une haine des autres et de lui-même. Avec le revirement, il est conduit à mépriser son ancienne foi quasi-rousseauiste, et d'après certains (Chestov), il ne surmonta jamais cette crise. Se comporte-t-il comme un « converti », un être à l'identité divisée, qui, selon William James, se trouve pris dans un chaos de fidélités conflictuelles, ce qui est incontestable ici, ou bien comme un joueur, qu'il fut pendant dix ans ?

À Pâques, fête la plus importante pour les orthodoxes, il constate que les détenus les plus endurcis sont capables de ferveur. Dostoïevski, à l'écart, fait un songe et ses souvenirs le ramènent à son enfance à Darovoïe (propriété de son père) et au Moujik Mareï. « Je sentis, soudain, que je pouvais considérer ces infortunés d'un tout autre regard et que tout à coup, par une espèce de miracle, toute haine et toute colère s'étaient entièrement évanouies dans mon cœur. » D'après Franck, l'épisode présente tous les symptômes d'une véritable expérience de conversion (p.132). Conversion qui n'est pas religieuse à proprement dire ; il parle d'un « saut de la foi » (Kierkegaard). À l'opposé de cette thèse, pour Milochevitch, il s'agit d'une fable, masquant une décision rationnelle à la racine de son changement d'attitude. Il l'illustre par l'image suivante : Dostoïevski se trouve comme le capitaine d'un navire sur le point de sombrer et qui doit sacrifier sa voilure et ses mâts pour ne pas faire naufrage dans la minute qui suit. C'est là, dans cette situation et cet état d'esprit, que peut intervenir une troisième solution, le pari fait par le joueur. Décision rationnelle ou coup de poker, coup de dé contre le hasard. Engager un duel narcissique avec le tout-puissant (Dieu, tsar, hasard réunis), une véritable partie d'échecs avec le Diable (expression de Sophie de Mijolla), cela lui permettrait d'échapper à la dépression profonde provoquée par une série de traumatismes et offrirait une issue au conflit insoluble devant lequel il est placé.

L'épreuve du texte :

Face à ces thèses opposées, la première solution est de s'en remettre aux textes de l'auteur pour tenter de trancher ce débat. Dans *Les Démons*, tout se passe comme si les personnages héritaient des affres de l'auteur dans ce domaine crucial pour lui. Chatov et Kirillov expriment les deux positions contradictoires. Chatov explique à Stavroguine que sa propre conversion aux thèses slavophiles prêchées par celui-ci a été un processus long et complexe (p.313). « Je ne pouvais d'un seul coup m'arracher à ce à quoi j'étais soudé depuis l'enfance ... Il est difficile de changer de dieux. Je ne vous ai pas cru alors parce que je ne voulais pas vous croire... Mais la semence est restée et elle a levé. » Il ne s'agit pas d'un « miracle », au contraire, il est nécessairement long et difficile « d'abandonner ses anciens dieux », tout un système d'investissements et de contre-investissements se met en marche, les idées, les convictions et le cœur étant contraints à trouver un nouvel équilibre. C'est dans ce texte des *Démons*, où il met en scène, totalement transposée, sa propre expérience des années qui ont précédé le baignoir, que l'on peut trouver ce qu'il ne nous dit pas dans la correspondance ou le *Journal*. Dostoïevski ne peut en effet l'exprimer qu'en mettant en scène des personnages qui agissent ses propres contradictions jamais résolues, en particulier avec Stavroguine qui instillent aux autres la foi à laquelle il ne peut adhérer. L'introspection ne peut se produire quand la personne affronte un choc, véritable trauma, qui affecte l'ensemble de sa personnalité et de ses valeurs. C'est alors que se met en place une formation de compromis qui peut prendre des formes diverses. Le sentiment de malaise que Stavroguine ressent devant les propos idéologiques qu'il a tenu quatre ans plus tôt à ses disciples, le doute quant à la sincérité des convictions contradictoires proférées que ceux-ci lui renvoient, tout cela rend palpable la non-adéquation de lui-même à lui-même qui paraît tout à fait symptomatique de celle de l'auteur. Pendant tout le roman, Stavroguine va, demandant : « que me veut-on ? », « Pourquoi m'impose-t-on des charges comme à personne d'autre ? ». Stavroguine, aristocrate coupé de ses racines, c'est-à-dire de la Russie et du peuple, si l'on s'en remet à l'idéologie explicite de l'auteur à l'époque de la rédaction des *Démons*, n'offre-t-il pas une image saisissante de l'écrivain lui-même qui a dû se couper de son passé et des idées qui l'avaient conduit à la relégation à seule fin de survivre ? « Que me veut-on ? » répond-il quand on l'interroge. On peut même se demander si, parmi les « avantages secondaires » de ce roman ne figure pas le fait qu'en faisant en apparence un violent pamphlet contre les extrémistes de l'époque à la demande de l'éditeur que la question intéressait, il aurait trouvé en réalité l'alibi parfait pour exprimer ce qui le tourmentait depuis tant d'années.

La formule secrète :

En 1873, le mythe du Moujik Mareï, symbole du peuple russe, s'oppose à l'universalisme humaniste du socialisme idéaliste de sa jeunesse. Le secret de Dostoïevski, ce que Dostoïevski ne peut s'avouer à lui-même car le pari n'a pas éliminé toute conscience de lui-même ni toute culpabilité, pourrait s'exprimer ainsi : « En reniant

mes convictions, j'ai trahi les valeurs de ma jeunesse et ceux qui me les ont transmises, je ne suis même pas un chien qui, lui, est fidèle, je suis un imposteur. » Son excuse peut-elle être, comme Stavroguine, qu'à chaque fois, il était sincère et tentait de se convaincre lui-même ? Kirillov dit de Stavroguine : « lui aussi s'est fait dévorer par l'idée ». Et devant l'interrogation passionnée de Verkhovskii, il a une formule admirable : « Stavroguine, s'il croit, il ne croit pas qu'il croit. S'il ne croit pas, il ne croit pas qu'il ne croit pas. » (Editions Babel, t.3, p.273) Dans un régime autocratique, le thème de la fidélité est particulièrement sensible, et tous ceux qui pactisent avec le tyran, souvent contraints à le faire par nécessité politique, sont considérés avec réprobation (cf. Chostakovitch, qui encourait pourtant le goulag ou la mort avec Staline). Ce qui conduit chez Dostoïevski, au deuxième terme de l'équation : « Moi le renégat, je ne vauds pas mieux que mon père, je mérite la même réprobation que lui. » Cette hypothèse repose sur une version de la mort du père qui n'est pas la plus communément admise. Les biographes ont généralement admis que le père de Dostoïevski a été étouffé (on lui aurait fait ingérer de l'alcool ou même on l'aurait torturé, d'après certaines versions) par ses serfs. Pour les motifs de l'acte, d'après certains, il n'y eût pas que la dureté et la violence de l'homme envers eux, mais aussi une vengeance contre celui qui attirait leurs filles chez lui. Il est malheureusement impossible d'affirmer quoi que ce soit tant les versions divergent.

Dostoïevski se dit « envoûté » par le personnage de Stavroguine dans une lettre à sa nièce, Sonia (du 17 août 1870). Il abandonne la première version du roman, pur pamphlet dont Verkhovskii était le héros, déchire les feuillets écrits, incapable de résister à la possibilité que lui offre Stavroguine d'exprimer son enfer intime, dont lui-même en tant qu'auteur ne connaît pas nécessairement tous les enjeux. Ainsi, l'hypothèse, difficile à étayer historiquement étant donné que les versions de la mort du père sont contradictoires, est que le secret sexuel de Stavroguine pourrait renvoyer à celui du père de l'auteur, ce qui permettrait le transfert du crime du père à celui du fils « renégat », tous deux étant marqués à ses yeux d'une même réprobation quoique leurs forfaits soient de natures parfaitement hétérogènes. Cette notion de transfert de crimes ou de culpabilité est présente dans toute l'œuvre de Dostoïevski (voir Freud : *Dostoïevski et le parricide* ; Vladimir Marinov : *Figures du crime chez Dostoïevski*). Avec Stavroguine, en condensant les péchés du père et du fils, l'écrivain, réalise la formule, la mise en équation de la double crypte du personnage où son secret (le scandale sexuel renvoyant aux circonstances de la mort du père) s'articule à celui de l'auteur, sa propre « trahison ». Stavroguine est parmi les personnages de l'écrivain l'un de ceux qui vit au plus près ses tourments secrets, il connaît les affres du militant politique, ses doutes et ses revirements, ceux du fils de militaire (le père de Stavroguine est général, celui de Dostoïevski était médecin militaire), et même ceux de l'écrivain. Aristocrate et mondain, proche de Spechnev qui, de surcroît, eût une vie sentimentale très tourmentée (enlèvement scandaleux et suicide de sa femme), Stavroguine représente un alibi parfait. La mise en relation des débats politiques avec les disciples d'une part, et du viol de la fillette, d'autre part, permettrait de dérouler la formule complète de l'énigme. Et aussi le désespoir de Dostoïevski quand son roman sera amputé du deuxième terme de l'équation. Cette hypothèse repose toutefois sur un fait qui n'est pas établi avec certitude.

Un souvenir-écran ?

L'abandon soudain du filtre à travers lequel il voyait le monde du bagne après sa condamnation aurait été rendu possible grâce au rêve éveillé par la reviviscence des impressions de son enfance. Le geste du moujik consolateur donnerait lieu à la résolution de la frayeur dans le rêve, de la colère intense contre ses co-détenus dans la réalité du bagne. Dans *La Confession*, Stavroguine fera, lui, le rêve d'une humanité enfin réconciliée et heureuse (l'âge d'or), mais celui-ci, abstrait, non enraciné dans une expérience, conduira dans l'apologue au cauchemar et à la catastrophe contrairement à celui du Moujik pour l'auteur.

Cette expérience de l'enfance dont l'écrivain se souvient « comme si c'était aujourd'hui » fait penser à un souvenir-écran ; toutefois, si l'on en croit Freud, ce genre de « souvenir » n'apparaît pas soudainement. Il est au contraire présent à la conscience depuis longtemps comme une image énigmatique, un rébus impossible à déchiffrer. On ignore pourquoi il s'impose, tant le contenu en paraît banal. Ici, la fraîcheur de la sensation qui accompagne les descriptions confère un cachet de véracité au souvenir. Quand on lit l'ensemble du texte publié dans *Le Journal d'un Ecrivain*, des éléments qui font penser à une pathologie attirent l'attention. L'enfant de neuf ans était dans la forêt, et soudain il entend un cri : « le loup ». Ce cri l'effraie ; ne sachant d'où il vient, il part dans une course folle jusqu'à ce qu'il rencontre le moujik. Le moujik calme l'enfant et le console en lui parlant et en passant son doigt « plein de terre » sur ses lèvres. D'après la description faite par Dostoïevski de son propre état, les lèvres qui tremblent, plus particulièrement à la commissure, son teint blanc, les tremblements qui agitent ses membres font penser au tableau qui annonce une crise d'épilepsie. Autre fait, le cri qui provoque une telle frayeur a tout de l'hallucination auditive. C'est d'ailleurs sa propre conclusion, personne n'a pu crier « le loup ». Autre hypothèse, le cri entendu pourrait être le sien au début d'une crise dont il conserverait le souvenir, comme ce sera souvent le cas, quand il reprend conscience en présence du moujik. À l'époque de son enfance, il n'avait pas encore les grandes crises qui apparaîtront plus tard, mais il n'est pas exclu qu'il ait eu des

crises temporales ou des hallucinations sans convulsions. Il amalgamerait les deux stades de sa maladie. Reconstruction d'une expérience réelle de l'enfance, ou construction d'un mythe tenant de la falsification, voire mixte des trois ? Les deux réponses ne s'excluent pas l'une l'autre. Par ailleurs, Virgil Tanase évoque dans son *Dostoïevski* (p. 17) un fait intervenu au même âge dans la vie de Dostoïevski qui n'est mentionné que dans un document. Il aurait été témoin d'une scène de viol particulièrement choquante alors qu'il était en compagnie de la fille d'un serviteur du même âge que lui. Un ivrogne se serait précipité sur celle-ci et l'aurait violé sous ses yeux. On aurait appelé le père de Dostoïevski, chirurgien, qui ne parvint pas à la sauver. Quel crédit apporter à ce témoignage d'Anna Filossova dans ses *Souvenirs* ? L'association de l'âge de la fillette et du viol évoque Stavroguine, mais il est impossible d'aller plus loin et de tirer une conclusion. L'allégorie, ou parabole du Moujik Mareï, dissimulerait-elle, inaccessible, et le souvenir d'une crise, et une scène traumatique évoquant une scène primitive ? Il est impossible de rien affirmer. Sur ce sujet, il y a tant d'hypothèses que celle-ci ne paraît pas moins justifiée que d'autres mais pas davantage. La course, entre le cri et le réveil, fait penser à ce que Muychkin dit de l'aura qui peut accompagner la crise d'épilepsie, il mentionne Mahomet et parle de la cruche qui se vide, l'impression d'une course dont la temporalité compressée est ramenée de plusieurs minutes à une fraction de seconde. Les termes « brusquement », « d'un coup », « soudain », qui émaillent le récit de Stavroguine introduiront un temps dont la particularité est de se réduire à un point. Point de rupture qui est le temps du trauma. La durée renvoie à celle qui est éprouvée pendant l'attente devant le peloton, une durée dilatée ou compressée, voire à celle (compressée) de la crise d'épilepsie et (dilatée) de l'obnubilation qui la précède.

Escamoté à la faveur du ressenti nouveau, le passé proche inassimilable est évacué. Ce qui est évacué, c'est aussi ce qui crucifie Dostoïevski, le fait d'avoir été obligé de composer avec ses anciens ennemis et d'avoir ainsi trahi « les siens » sans espoir d'un retour en arrière. De ne pas s'être simplement résigné à le faire, mais d'avoir résolu, décidé de le faire en toute connaissance de cause, le fait d'être soumis à une forte contrainte n'allégeant pas la culpabilité. D'ailleurs, pour Kierkegaard, la décision est aussi un processus irrationnel, un saut dans l'inconnu dont le résultat n'est pas contenu dans les prémisses, c'est quelque chose de l'ordre du pari. Pour l'écrivain, convaincu de son génie, pour qui écrire est une question de vie ou de mort, le sacrifice de tout ce qui se présente comme un obstacle à ce projet vital pour son identité s'impose comme un impératif catégorique. Cette décision contrainte laissera des traces. Parmi les témoins du sacrifice, le suivront jusqu'à sa mort, la bible remise par les décembristes (et volée par un détenu, puis retrouvée), les colères et les troubles de caractère, l'œuvre, à qui sait la lire. La bible devint d'ailleurs pour Dostoïevski un objet quelque peu magique. Quand il avait une décision à prendre, il l'ouvrait et lisait les premiers mots tracés au haut de la page de gauche comme un véritable oracle. C'est dans cet esprit qu'il l'interrogea au soir de sa mort.

Au terme de la comparaison entre les deux thèses, il semble bien qu'il y ait eu une décision, ce qui ne signifie pas qu'elle fut le résultat d'un processus rationnel, car la présence d'une scission, d'un clivage du moi, blessure dont la cicatrisation est magiquement mimée à travers le rêve du Moujik, sont établis.

Le pardon impossible :

À la fin du *Journal d'un Ecrivain*, Dostoïevski cite les vers de Nekrassov--écrivain qu'il publia souvent dans ses revues, et qui lui avait permis lors de ses débuts littéraires d'entrer en contact avec Bielinski--où il dit que, des murs de sa chambre, les portraits de ses amis le regardent d'un air de reproche. Dostoïevski estime que le mot, « reproche », est bien dur, il ajoute : « Sommes-nous restés fidèles ? Que chacun juge selon sa conscience. ». A-t-il, comme le note Kripotine, « toute sa vie, été torturé par la question de savoir s'il avait tenu son serment de fidélité à son ancien maître » ? Bielinski l'a adoubé comme grand écrivain à la publication de son premier livre *Les Pauvres Gens*, puis renié. Ce dernier est redevenu une référence au moment de sa mort en 1847, moment qui coïncide avec l'engagement politique de l'écrivain. D'ailleurs, le prétexte de la condamnation de Dostoïevski fut sa lecture en public, avec la passion qu'on lui connaît, de la lettre de Bielinski à Gogol le 15 avril 1849. Le regard de l'autre est juge en puissance de la fidélité à soi-même, en l'occurrence aux maîtres. L'interrogation brûlante portant sur son intégrité est déplacée d'un terrain à un autre par l'écrivain comme nous l'avons vu, car il ne peut oublier l'amputation d'une partie essentielle de lui-même qui n'est pas cicatrisée et affleure dans son œuvre que l'on peut considérer comme un travail d'élaboration de cette blessure, qui ne parvint pas à lui en éviter la souffrance. À sa sortie de relégation, contraint de répudier ses valeurs, ou pour le moins, de faire semblant d'en adopter de nouvelles, pouvait-il durablement maintenir une double-pensée sans conséquence pour sa santé mentale ? Ce secret torturant s'accompagne de la nécessité de le voiler-dévoiler, et surtout d'un défi adressé au regard de l'autre, compulsion qui peut aller jusqu'à un exhibitionnisme provocant (celui de Stavroguine à la fin de l'entretien avec Tikhone). La question de l'aveu devient un thème essentiel des romans, que ce soit pour Raskolnikov, celui de son crime, ou bien l'impossible nécessité pour Stavroguine de publier sa *Confession*. Chez Stavroguine, l'affirmation de sa volonté infailible évoque une toute-puissance de la pensée comparable à celle qui s'exprime dans le pari de Dostoïevski. La toute puissance fantasmagique du personnage s'épuise dans des passages à l'acte plus atroces les uns que les autres, comme une force qui s'égaré et se retourne

contre elle-même car elle n'est pas endiguée par l'énergie noire de Thanatos, et tire sa puissance de sa négativité même.

Du bague à l'Homme du souterrain :

À sa sortie du bague, Dostoïevski écrit à l'un de ses frères : « Je considère ces quatre années comme un temps où je fus enterré vivant et enfermé dans un tombeau. Je n'ai pas la force de te raconter à quel point ce temps fut terrible. La sortie du bague fut pour moi comme une résurrection à une vie nouvelle. » (Milochevitch, p. 65). C'est bien la totalité du séjour qui est conçu comme un ensevelissement. Nombre des personnages des romans de la maturité subiront la même torture de l'enfermement, mais c'est volontairement qu'ils s'isolent dans une chambre tombeau, ainsi en est-il du héros de *Écrit du Sous-sol*, de Raskolnikov dans *Crime et châtiment*, et de Stavroguine, qui, après avoir démissionné de l'armée, choisit de vivre pendant plusieurs mois dans les bas-fonds de Pétersbourg où il commet ses « crimes ». En fait, plus que les murs du bague, ce sont leurs forfaits qui enfermaient certains des bagnards ayant commis les pires crimes. Impossible de quitter ce tombeau d'une autre nature dont les cloisons ne sont pas matérielles. C'est ce point qui constitue l'extraordinaire révolution apportée par l'auteur en littérature, comme en philosophie, selon Michel Eltchaninoff (*Dostoïevski, roman et philosophie*). L'auteur est allé de l'autre côté de notre monde, et sur le seuil, il livre cette vue souterraine qui offre « la possibilité d'une vision en *contre-plongée* des normes de la métaphysique » et de la morale (p. 40) dont Stavroguine représente l'un des avatars les plus fascinants.

La Confession, construite sur le modèle de la vie d'un prophète, est une parodie. L'édification morale destinée à impressionner et dissuader les autres de s'approcher de trop près de ses secrets correspond au mode de fonctionnement d'une crypte dont le but est de redoubler l'édification du tombeau clivé dans le moi. Le tombeau conduit à la crypte. Stavroguine renonce à rendre publique *La Confession*, il ne peut qu'étrangler dans sa gorge le secret non assignable, car tel est le statut de la crypte, et se suicider. Sa pendaison peut faire penser à une crise d'épilepsie : le cri incompréhensible et terrible est étranglé, puis la chute dans le néant. L'épilepsie peut-elle être considérée comme mise en scène indéfiniment répétée de l'anéantissement pour s'autoriser à continuer à créer ? L'étude de la fréquence, de la survenue et de la gravité des crises de l'écrivain, étudiée en parallèle avec la composition de l'œuvre serait instructive.

Paranoïa :

Chez Stavroguine, il y a une obsession du regard. Au départ, celui de sa mère qui le poursuit constamment, chargé de craintes et de sombres pressentiments, ce regard doit apparaître au fils comme une invitation à commettre les pires « vilénies », et à en construire un programme qu'il exécute à la lettre pour en faire un récit édifiant destiné à être proclamé publiquement. Peut-il faire un plus grand affront à celle-ci ?

Milochevitch évoquant *Les Démons* dans son dernier chapitre, et plus particulièrement les dialogues entre Stavroguine et Chatov, cite un passage d'une lettre de Dostoïevski qui nous éclaire sur ce que l'écrivain a retenu de son expérience du bague. Pour survivre, « Être seul est une nécessité (...) La société des hommes devient un poison et une contagion, et c'est de ces tortures intolérables que j'ai le plus souffert pendant ces quatre années. Il y avait des instants où je haïssais tous ceux que je rencontrais, les justes et les pêcheurs, et je les considérais comme des voleurs qui me volaient impunément ma vie. » Il ajoute, le pire est de devenir semblable aux autres, de se blâmer pour cela sans pouvoir se dominer. C'est cette expérience qui rend compte du thème qui deviendra central dans son œuvre de l'Homme du sous-sol, dont Stavroguine sera l'une des dernières incarnations. En effet, ses « semblables » apparaissent au personnage, sauf rares exceptions, sous un jour conflictuel, d'où l'aporie qui consiste à attendre son salut, le fait de pouvoir renouer avec l'humanité, de ceux-là même qu'il perçoit comme des persécuteurs. De même, l'auteur qui se sent persécuté par les droits communs au bague, paranoïa qui peut expliquer sa susceptibilité malade et son irascibilité. Il se sentait en effet agressé par la remarque la plus anodine qu'il interprétait immédiatement comme dirigée contre lui, noyau qu'il transfère à l'Homme du sous-sol, et dont hérite Stavroguine qui, comme l'auteur, projette sur les autres sa propre haine de lui-même. Comment s'humilier devant ceux que l'on hait et que l'on méprise lorsqu'ils ne sont que le reflet du dégoût que l'on se porte ? Il est impossible de s'extraire d'un tel cercle solipsiste. Stavroguine, aristocrate coupé du peuple, ne peut que mimer un retour au peuple en choisissant de vivre dans les bas-fonds de la capitale et tenter une « réconciliation » parodique par le mariage avec une malheureuse illuminée et boiteuse, il ne peut rencontrer que le néant après l'exercice vain de la *Confession* et son impossible publication, impasse que lui révélera Tikhone, l'acculant au suicide.

Il y a une violence au point de départ des œuvres de Dostoïevski, à la fois physique et morale, cette dernière prenant la forme, quelles qu'en soient les modalités, du plus cinglant des coups de fouet. Son élaboration dramatique et littéraire a pour but de lui conserver sa force d'impact, et, comme chez un Bacon ou un Hanneke, la force disruptive de son inspiration.

Pour reconquérir le droit de rester dans le monde humain et vivant, l'écrivain a été prêt à tout, et le prix à payer a été terrible. On est tenté de comparer cet enfer à celui de l'esclavage décrit dans *Twelve years a slave* (Steve Mc Queen, 2013), histoire d'un homme libre qui devient esclave. On se souvient de la scène où Salomon Northup est contraint pour conserver la vie d'agir en contradiction absolue avec ses convictions, obligé, en l'occurrence, de fouetter une autre esclave. Cette scène est éminemment dostoïevskienne. Pour lui, chaque coup de fouet qu'il inflige est une torture morale pire que celle, physique, que peut ressentir celle qui les reçoit. Car il a « choisi » de donner les coups face à l'unique alternative, mourir. On ne peut assister à la scène que paralysé et contraint de participer, comme pris en otage par cette violence plus morale que physique qui nous méduse, (ce qui n'est pas sans rappeler les procédés de Haneke, ou de Bacon, qui nous acculent, eux, au choix, soit de rester et d'endurer le spectacle proposé, soit de fuir). Le spectateur éprouve un dédoublement tel qu'il ne sait plus qui est le bourreau, qui est la victime, la perte des repères s'accompagnant d'une perte d'identité, expérience que nous retrouverons avec Stavroguine au moment du viol. La caméra suit alternativement les deux personnages en un crescendo de coups qui a pu choquer certains. Ce crescendo de violence évoque pour moi l'incident suivant, rapporté par Dostoïevski. Se rendant à Saint-Petersbourg pour ses études, il assiste en chemin aux coups que donne un cocher à ses chevaux, poussé à le faire par le courrier impérial qui, pour l'inciter à se dépêcher, le frappe sans cesse à la nuque : « Chaque coup porté à la bête jaillissait pour ainsi dire de lui-même de chaque coup porté à l'homme. » Scène qui donne lieu à un rêve, là aussi, dans *Crime et Châtiment*.

Thanatos, la répétition, la culpabilité :

Alors que le séjour au bain a pu être « métabolisée » dans une certaine mesure dans les *Récits de la maison des morts*, la mort assignée devant le peloton, dont le récit est fait par Muyskine dans *L'Idiot* comme lui ayant été rapporté, est un témoignage unique dans l'œuvre, et exceptionnel durant la vie de l'écrivain. Le syndrome post-traumatique dont souffre l'auteur rend compte de certaines des pathologies présentées par Stavroguine. Après, les trois actes gratuits provoqués par un état de « folie » passagère, l'auteur nous montrant clairement la dissociation du personnage, s'impose l'idée d'un trauma dont nous ignorons tout. La manière dont se produit l'effacement du père de l'univers de Stavroguine-- « Il avait une huitaine d'années, et l'étourdi général Stavroguine, son père, vivait déjà séparé de sa mère... »--n'incite pas, au premier abord, à donner à cet événement, auquel n'est conféré aucun caractère saillant, une causalité quelconque dans les pathologies du fils. Du père, il ne sera plus question durant les quelques de sept cents pages du roman. Pourtant, cet effacement peut affecter le fils de manière bien plus définitive qu'une disparition brutale ou dramatique, en laissant comme un blanc, une lacune. Il faut dire que dans cette œuvre, Dostoïevski maîtrise l'art de la lacune à la perfection. Certaines accumulations « rococo » de l'intrigue qui attirent l'œil ne sont-elles pas là pour détourner notre attention de l'essentiel qui, lui, n'est pas dit ? On a tout à fait l'impression de l'effacement d'un crime, ou d'un secret, or c'est cela même qui constitue la crypte, agissant d'un lieu inconnu, protégée par un mur de silence, tout à fait comme un crime stalinien qui s'emploie à effacer les traces (photos) et les vestiges (déportation ou exécution des « coupables). Ils sont rayés de la mémoire, tel est d'ailleurs le but des terroristes Chigaliov et Verkhovenski, effacer de la mémoire de la population tous les points de repère identitaires et historiques pour fabriquer un homme décervelé. Dans la Russie des tsars, les condamnés étaient généralement exhibés (pendus, exécutés de diverses façons) pour l'exemple (même si, parfois, les exécutions n'étaient pas publiques). Avec Staline, tout est dissimulé, on « donne » de faux procès, « l'exemple » ainsi donné consistant uniquement à inspirer la terreur.

Exécution et trauma :

Les termes « inertie », « obscurité » évoquent, sous la plume de Dostoïevski, le peloton d'exécution et la menace de mort imminente, et on peut penser à *Thanatos*, la pulsion de mort chez Freud. D'après Milochevitch, l'écrivain demeurera toujours sous le coup de l'attente devant le peloton, puis du tir. Le trauma informe la psychologie, l'éprouvé des héros, et cela de manière très précise et masquée dans *les Démons*. Il confère à l'ensemble de l'œuvre un impact noir inoubliable et singulier.

Pour Stavroguine, héros post-romantique revenu de tout, le plaisir est la valeur suprême et peu importe comment on y atteint. De ce fait, il déplace le combat sur un terrain où l'éthique se dissout dans l'esthétique avec un fort accent de satanisme. Le comble de la jouissance, il ne peut l'atteindre qu'avec la conscience de l'infamie de son acte et en parfaite connaissance des valeurs qu'il foule et détruit. Cependant, à côté du sadisme moral effrayant, le masochisme de Stavroguine est patent. Il se livre à des expériences sur les limites de la douleur tolérable par son corps, comme tenir entre les mains une barre chauffée à blanc ; plus systématiquement, d'après *La Confession*, il dépeint la capacité à affronter moralement les défis, gifles, balles adverses lors d'un duel, le tout sans répliquer. On assiste ainsi au coup de poing (plus qu'une gifle) que Chatov lui assène en public. Il écrit que la maîtrise de cette situation humiliante a provoqué chez lui une jouissance incommensurable, signant un

masochisme lié à la position passive homosexuelle, point développé par Freud dans son article à propos de l'auteur. Ces moments intenses semblent seuls à même de lui donner la sensation d'exister, car c'est une plainte qui émaille sa *Confession*, ses sensations et ses désirs sont trop faibles. Ces expériences lui servent à conjurer un risque d'implosion ou de chute dans l'absence de désir, dont on peut penser qu'ils sont consécutifs à un trauma. Symptômes qui pourraient provenir pour Didier Anzieu (*Fancis Bacon*, p. 85), d'une catastrophe qui a pu entraîner le besoin de « se mettre à l'abri des sensations, de se retirer de la vie psychique » ce qui fait par là même courir le risque de sombrer dans la psychose. « Des attaques destructives internes et non plus externes s'exercent aux différents niveaux de la pensée, depuis la sensation / émotion / action projetée dans le monde extérieur (objets bizarres, émotions extrêmes et discordantes), jusqu'au raisonnement (recours aux paradoxes), en passant par la symbolisation (confusion du symbole et du symbolisé). » Confusion symbole/symbolisé qui n'est pas sans rappeler les troubles de la métaphorisation évoqués par Abraham. Quelle est la nature de la catastrophe ? Pour Piera Aulagnier, il existe la possibilité d'une forme de paranoïa où l'amour, au lieu d'être transformé en haine qui se projette sur l'autre, est concentré sur le moi. La surestimation sexuelle du moi a pour corollaire l'absence de désir pour l'autre, la mégalomanie ne peut s'investir hors du moi. D'où l'autre plainte de Stavroguine, il ne sait « à quoi appliquer cette force ». Selon cet auteur, cette forme de paranoïa s'accompagne d'une exceptionnelle capacité à saisir les manifestations inconscientes de l'autre, autant qu'à s'autopercevoir et s'autointerpréter. (de Mijolla, p. 59) *La Confession* témoigne, en effet, de capacités d'analyse peu communes de la part de son auteur. Par ailleurs, une autre plainte est qu'il ne sait à quoi appliquer cette force, ce qui effraiera Tikhone. Cela peut apparaître aussi comme un écho de ce moment où devant les fusils qui vont tirer, tout sembla futile à l'auteur devant la menace de la mort. Stavroguine est confronté à un trauma de cet ordre, des lignes de force émergeront entre les images et les mots de sa description de l'hallucination de Matriocha, imposant l'idée d'un rêve traumatique qui paraît désigner le moment le plus traumatique de la séquence de l'exécution de l'auteur, le tir des soldats. Les images et les mots sont donc ceux du trauma d'un autre, celui de l'auteur qui vient le hanter tel un fantôme.

« Une conscience obscure » :

Milochévitch nomme « l'ange de la mort » (dernier chapitre : « *Dostoïevski écrivain, l'ange de la mort* ») l'obsession de la mort chez l'auteur, « la conscience obscure de l'inévitabilité de la mort ». Pourtant, comme les héros qui ont commis un crime, poussés par une étrange compulsion à retourner sur les lieux de celui-ci, comme Raskolnikov et Stavroguine, Dostoïevski, un an avant sa mort, est allé assister à une exécution sur le lieu même où s'était déroulé la sienne trente ans plus tôt. Il a parlé du « plaisir étrange que l'homme trouve à aviver ses anciennes plaies ». On comprend mieux à quel point combien la chose fut atroce à la découverte de la description de Dostoïevski par un témoin après qu'il eut assisté à l'exécution de Mlodetski le 22 février 1880 : « Son visage était devenu incroyablement blafard, ses lèvres blêmes et ses yeux s'étaient enfoncés ». Sa femme, Anna Grigoïevna, le décrit d'une manière très semblable alors qu'il contemple le tableau du *Christ mort* d'Holbein. Elle précise qu'il avait cette même expression avant que n'éclate une crise d'épilepsie. Lui-même décrit une violente crise qui le frappa au milieu de la nuit, alors qu'il était seul, en train d'écrire. Il se réveilla avec son porte-plume à la main, et ressentit pendant plusieurs heures une « extraordinaire peur de mourir » (Tanase ; p.262). Dostoïevski a raconté chez ses amis Polonski, dont l'appartement était situé près de la place Semionovski, lieu de l'exécution des pétrachevistes, ce qu'il a vécu alors, ceci en présence de témoins qui ont rapporté ses paroles. Sur les lieux de l'exécution, c'est en voyant la croix dit-il, que lui et ses compagnons conclurent que la mise en scène ne pouvait être une mascarade, éventualité qu'ils n'avaient pas écartée. Mais que penser de l'ultime détail rapporté par Anna Grigorievna (cité par Tanase, p.175) : « Il n'avait appris la nouvelle de sa grâce qu'après avoir entendu le crépitement des armes chargées à blanc ». À ce moment, persuadé de l'inéluctabilité de la mort, tout lui sembla « futile devant l'instant ultime, terrible, du passage vers l'inconnu, vers l'obscurité. » Il insiste sur « cette conscience obscure » qui le gagna au point qu'il ne comprit pas immédiatement la nouvelle de la grâce impériale. Après son récit, ses amis Polonski ajoutent « tout cela est du passé ». Il réplique : « Est-ce vraiment du passé ? » Certains événements, les traumas, tracent un temps nouveau, un temps délimité par un avant et un après qui sont désormais séparés par une frontière ineffaçable. Cette frontière s'instaure aussi au niveau de la vie sociale, et coupe le condamné de ses racines, de sa vie antérieure, de ses compagnons. Il retira de cet événement le sentiment de son extrême solitude, et surtout, de la menace de l'imminence de l'anéantissement. C'est la part sombre qu'il insuffle à Stavroguine, personnage qui va revivre sans guérison possible ses pires épreuves rendues méconnaissables par ce qui s'apparente à « un travail du rêve »..

La haine, la honte, la terreur, seront les maîtres mots des descriptions de Stavroguine pendant l'épisode Matriocha. Gagné par la peur panique qu'elle ne parle, il ne peut que se tenir à l'écart pour la surveiller et se trouve réduit à donner le change à son petit cercle de fidèles. À ce moment-là, après le crime, il choisit de « tout faire pour démolir sa vie », son mariage avec Marie, illuminée et boiteuse, sœur du capitaine Lébiadkine, son

bouffon, signera son bannissement volontaire du rôle social auquel il pouvait prétendre. A-t-il le moindre choix ? Car le noyau de l'expérience de Stavroguine, n'est-ce pas ce que son auteur a vécu : il y a la vision des fusils qui tirent sur les trois compagnons qui font partie du groupe qui précède le sien, et auparavant, l'attente devant le peloton qui se résumait au décompte des minutes qui lui restaient à vivre. Décompte effrayant et dérisoire, mais seul moyen de maîtriser la situation. Décompte brutalement interrompu par « le crépitement des armes ». Le décompte va se retrouver sous forme d'épure ici, inversé et transposé, non identifiable, quand Stavroguine attend que Matrioïcha mette fin à ses jours. L'autre choc, les fusils qui tirent, donne sa forme à l'hallucination traumatique.

Le trauma à l'oeuvre dans le procès de l'écriture :

Dostoïevski fut élève de l'école des Ingénieurs, il dessinait d'ailleurs souvent des dessins d'architecture en marge des brouillons de ses romans. Le réalisme fantastique qu'il revendique tient du dessin d'une épure. Dans le cas de Stavroguine, il a composé le personnage par traits, mouvements, scènes préalablement à l'écriture et aux dialogues. Il a néanmoins tâtonné, ne trouvant pas de solution satisfaisante, a déchiré les pages écrites, les personnages semblant mener leur vie propre, lui échapper et lui imposer leur destin. Il en vint à écrire *Les Démons* en commençant par la fin. En juillet 1870, il connaît un blocage massif et a une série de crises d'épilepsie qui le mettent dans l'impossibilité de travailler pendant un mois. Il se remet à l'ouvrage : « Je perçus d'un coup ce qui boitait (...) de lui-même, sous l'effet de l'inspiration, un nouveau plan du roman m'est apparu, tout construit. Je repris tout à la première page. » Cette idée qui se donne d'un coup, par *insight*, opposé au laborieux travail d'écriture et de réécriture, fait penser à ce que disait Mozart de sa capacité à voir (et non à entendre) son œuvre comme un tout par l'œil de l'esprit. On sait que, souvent, il composait mentalement, et n'avait ensuite qu'à transcrire le morceau note après note, sur le papier. Les choses sont moins faciles pour l'écrivain, tout est compliqué par le fait qu'en écrivant pour des revues, Dostoïevski était constamment sous la menace des délais qui lui étaient impartis, bref, d'un décompte, que, dans un sens, il s'infligeait lui-même comme une sorte de punition que l'on peut considérer comme une répétition. Il se plaignait de cette pression, mais pouvait-il écrire autrement ? La pression était devenue un véritable organe-obstacle. Comment ne pas voir dans ce trait, le fait de s'imposer un compte à rebours, une manière de revivre le trauma de l'exécution ? Le schéma de l'écriture se calque aussi sur le modèle de celui du jeu. Lors de la rédaction de *l'Idiot*, il craint de s'attaquer à cette idée qui lui est chère alors qu'il n'est pas prêt à la traiter. Il n'a pas le choix pour des raisons matérielles, et, malgré ses craintes, décide de se lancer dans l'aventure en faisant le pari de la réussite.

Autre point, les ex-disciples reprochent à Stavroguine d'avoir déserté la cause à laquelle il les avait gagnés. De même, Dostoïevski a déserté la cause et « trahit » ses maîtres inspirateurs et ses compagnons, ce que ceux-ci lui reprochent violemment quand est publié le roman-pamphlet. A la fin des années soixante, le débat idéologique est tendu en Russie, deux camps irréconciliables s'opposent. « Quelle pourriture celui-là ! » (Tanase, p. 236) s'écrit le patron du « Citoyen », se faisant le porte-parole de nombre des anciens amis de Dostoïevski et des progressistes qui accueillent le roman avec stupéfaction et horreur. Il passera au « camp » adverse, renouera avec les progressistes, pour la publication de *l'Adolescent*, son roman suivant, passant à nouveau pour un « traître ». Quoi qu'il fasse, il déclenche des réactions passionnées de haine ou d'adoration, tout à fait comme Stavroguine qui vit de l'intérieur la mise à l'écart, parfois volontaire, de l'écrivain qui ira jusqu'à faire jurer à sa femme « de ne pas le faire enterrer avec les écrivains, ses ennemis, qui l'ont tant fait souffrir toute sa vie » (Tanase, p. 307). Promesse qu'elle ne pourra tenir.

Pour Dostoïevski, l'isolement qu'inflige la souffrance morale à quoi conduit le bannissement, la conscience d'être devenu un être à part conduit paradoxalement et à la culpabilité et à un défi exhibitionniste. Stavroguine lui-même, malgré son aisance aristocratique, préfère aller s'enfermer dans quelque logement sinistre des quartiers mal-famés de Pétersbourg pour échapper aux attentes des autres qui lui sont insupportables, au premier rang desquelles celles de sa mère. Sa vie est un jeu perpétuel avec celles-ci : doit-il répondre ? Il n'en est pas question. Les décevoir ou les provoquer ?

Questions, plaintes, reproches. Mais qui reproche quoi, à qui ? Que reproche Stavroguine, et à qui ? Car ce reproche n'est-il pas sa propre plainte que ses disciples lui renvoient en miroir, celle que Stavroguine ne peut pas même formuler, la question du Christ au Père ? Car le défi pervers est d'abord une manière d'interpeller le père. On sait que dans les circonstances de l'effacement du père de Stavroguine, plus que de la haine, l'enfant (de huit ans) s'accuse de l'abandon dont il se sent coupable. Cette culpabilité, Stavroguine ne peut ni la nommer, ni même la ressentir. Probablement est-elle confinée dans quelque partie clivée du moi, le silence de sa mère et l'interdit qu'elle fait planer empêchant non seulement toute plainte, mais même la possibilité de formuler le reproche : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». On pense au « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » de Freud et de Lacan. Son suicide par pendaison peut apparaître comme une transposition de la crucifixion, où le corps se trouve suspendu entre terre et ciel. « La crucifixion était, en vérité, le plus effroyable des châtiments qu'un

homme eût à subir : suspendu entre ciel et terre, coupé des hommes et de Dieu, le voici qui agonise, dans les souffrances du corps et *le sentiment d'être irrémédiablement orphelin*. Il n'est alors que la mort pour le délivrer des tourments » (Vladimir Sorokine, *Roman*, Verdier, 2010, p. 106). Pour trouver un crime à la hauteur de sa culpabilité impensable, il se livre à la pire des transgressions, viol suivi d'un crime à la Ponce Pilate, puis, dans sa gorge les mots du secret. Mais son crime lui a donné le moyen d'éprouver par procuration, et ce faisant de s'approprier ce que le clivage lui interdit : l'amour, le sentiment de trahison, l'abandon, le reproche et la haine qu'il inflige à la fillette fautive de pouvoir les ressentir.

Méthodologie : de l'indicible à l'innommable :

La crypte, formation enkystée dans le moi, est un concept difficile à manier en raison de sa double nature. C'est, d'une part, un phénomène intrapsychique, d'autre part, en tant que « fantôme », une crypte intergénérationnelle transmise par les parents des deux générations antérieures à un sujet. Dans le cas présent, nous nous trouvons face à une continuité infiniment brisée entre l'auteur et son personnage qui transmet sa propre crypte traumatique à son personnage, selon les modalités tout à fait spécifiques de cette formation. Nicolas Abraham pour déchiffrer l'énigme cryptée de *L'Homme aux loups* a eu accès aux mots mêmes de *Wolfman* transcrits par ses analystes successifs, alors que nous nous trouvons face aux écrits et paroles d'un personnage dans un roman que nous confrontons à ceux de son auteur pour établir un lien de similarité et de causalité entre leurs vécus. Les interrogations sur la démarche sont légitimes, toutefois, l'hypothèse se révèle féconde dans cette recherche.

Quelque chose du secret de Stavroguine semble se formuler dans cette phrase de *la Confession*, « Au même instant, tandis que je me mettais sur la pointe des pieds, je me suis souvenue qu'au moment où j'étais assis à la fenêtre, quand je regardai la petite araignée rouge et que j'avais perdu conscience, je pensais à la façon dont je me mettrais sur la pointe des pieds, et mon œil atteindrait la fente. » Par anticipation, Stavroguine s'est représenté visuellement la scène. Il termine : « J'ai regardé longtemps par cette fente, il y faisait sombre, mais pas entièrement. À la fin, j'ai vu ce qu'il fallait... Je voulais être entièrement sûr » (Markowitz, 2^{ème} partie, p. 470). À ce moment-là, Stavroguine, comme un bourreau professionnel dont c'est la tâche s'assurer que sa victime a bien cessé de vivre. Le fait qu'il ne court plus le risque qu'elle le dénonce n'est-il pas qu'un prétexte factuel ? Que regarde-t-il à travers cette fente ? Fente qui fait songer à la description du Purgatoire par Dante, une fente qui coupe un mur et où veille un gardien silencieux qui tient une épée éblouissante. En effet, l'éblouissement est bien là. Et l'épée aussi, les armes des soldats ayant des baïonnettes à la pointe de leurs fusils.

Ce qui confère à l'extrait son caractère étrange c'est d'une part le dédoublement extrême, il se voit se regardant, ou plutôt il s'imagine regardant par anticipation, à moins que ce ne soit un phénomène de « déjà vu » que certains relient à l'épilepsie. Avec la différence que le « déjà » est anticipé, en quelque sorte « déjà vu ». Or, cet étrange objet d'espace-temps présente des analogies avec ce qu'a vécu l'auteur qui, sachant qu'il n'avait plus que quelques minutes à vivre, se dédouble pour voir l'irreprésentable, sa propre mort. Dostoïevski fait partie du deuxième groupe d'hommes conduits à l'échafaud et à ce loisir, détail de la mise en scène du tsar particulièrement sadique. Une chose est certaine, pour ne pas avoir à décompter les minutes qui le séparent de cet instant, il estime le temps qui lui reste et le divise en périodes auxquelles des tâches différentes sont affectées. Mais, gagné par une distraction, comme Stavroguine, « inconscient », contemplant la petite araignée rouge, il oublie ce qu'il a projeté. Stavroguine, lui, regarde sa montre qui indique les minutes qui le séparent de l'instant du constat. Pour Dostoïevski, l'attente est à son acmé. Il voit, tout ce qui se passe malgré la capuche censée lui en interdire la vue, quand, subitement, c'est le crépitement des armes qui frappe son oreille : les trois premiers condamnés ont été exécutés. Il ignore alors qu'il s'agit de balles à blanc. On comprend sa fureur rétrospective devant une mascarade aussi sadique, humiliante, « répugnante ».

Il y a un lien entre le mot « fente » en russe, et le mot composé par ajout d'un suffixe à cette racine et qui signifie plus précisément, le « claquement d'un fouet », « le bruit sec d'un coup de feu » (ou le crépitement d'armes). Un deuxième sens de ce terme dérivé est chiquenaude sur le nez. Pour Abraham, le cœur de la crypte, c'est un mot, le plus souvent ses phonèmes ; on peut retrouver ceux-ci déclinés dans toutes leurs occurrences pour constituer la crypte du sujet. Ce qui paraît particulièrement remarquable, c'est la manière dont l'auteur articule le trauma, et l'hallucination par Stavroguine de la fillette. Le trauma de l'auteur informe les mots et les images de la crypte de Stavroguine : quelque chose que l'on aperçoit à travers une fente malgré l'obscurité du réduit pour l'un, le capuchon sur les yeux qui ne dissimule pas l'essentiel chez l'autre. Le crépitement entendu par celui-ci, le petit coup sur le nez, le tout véhiculé par les phonèmes d'un mot qui va induire les expériences de l'autre, le personnage. La chiquenaude sur le nez, n'est-ce pas une évocation de la manière dont le capuchon de la chasuble dont les prisonniers ont été revêtus, est baissé ou relevé sur la tête du condamné par la main du soldat qui l'effleure au passage, lui donnant comme un petit coup sur le nez ? Lié au premier sens, le bruit sec d'une arme à feu, il y a le duel au cours duquel Stavroguine tire sur son adversaire sans le viser (comme les soldats, à blanc), et rend ce dernier littéralement fou, de même que la folie frappait nombre de ceux qui étaient soumis à ces

fausses exécutions. Dans ce duel, Stavroguine avait pour adversaire le fils de Gaganov, l'homme qu'il avait « mené par le bout du nez » et humilié en public, fait qui a rendu le fils à moitié dément, acharné à le venger.

Dans le passage étudié, l'ambiguïté du style focalise l'attention sur l'image de l'homme, l'œil collé à la fente de la porte du réduit, on ne sait pour y voir quoi précisément, mais il écrit qu'il a vu « ce qu'il voulait voir ». Dostoïevski, à travers la fente ou le voile qu'a-t-il vu ? Probablement le bruit des armes s'est-il accompagné d'une sensation ? C'est Stavroguine qui nous donnera la clé de ce qu'a vu et ressenti l'auteur, dont il ne peut parler autrement qu'en l'objectivant, vécu par un autre, l'un de ses personnages. Serge Tisseron insiste sur les différentes modalités d'appropriation d'un trauma, en particulier par les sensations, ce qui est vu, entendu, mais aussi éprouvé dans son corps, les émotions et sentiments qui l'accompagnent.

Abraham et Derrida insistent, quant à eux, sur la manière dont les représentations cryptées s'expriment avec des procédés propres, différents de ceux du refoulement. La crypte est un rébus qui, enkysté dans une partie clivée du moi, s'exprime grâce aux phonèmes des mots informant des images ou actes qui paraissent absurdes, sans lien avec le sujet, à tel point qu'il a peu de chance de les identifier, encore moins de percer à jour leur mystère. « On s'y coupe tout le temps : on s'interrompt ou reprend la parole à l'autre, on passe aux aveux par inadvertance infaillible, on confirme par recoupement, on se blesse sur les parois anguleuses et tranchantes qui forment le forum. » (*Fors*, Jacques Derrida, Champs-Flammarion, 1976).

Ce voyage « au de-là du bien et du mal », est à coup sûr le plus noir qu'ait proposé l'écrivain. Par ailleurs, profondément choquant pour l'époque par le crime qu'il met en scène, il ne pouvait qu'être censuré.

La censure de *La Confession* :

Roman « malade », terme qu'emploie Truffaut à propos du film *Marnie* d'Hitchcock ? En effet, la censure de l'épisode a produit selon Franck une déformation irréversible car il est impossible de reconstituer une version conforme à l'original anéanti. Comme *La Cène* de Léonard, dont les restaurateurs contemporains respectent les lacunes que le passage du temps lui a infligé, le texte actuel est à prendre avec ses distorsions. Le livre, quelle qu'en soit la version, est un objet étrange, on pense à l'objet que manipule le peintre de *La Collectionneuse* de Rohmer dans la première scène du film, hérissé de lames et impossible à saisir, il est comparable aux couches de personnalités clivées et de secrets choquants qui s'encastrent les unes dans les autres chez Stavroguine, tous moteurs de l'intrigue. L'édition de la Pléiade reprendra en 1955 la « version de Saint-Petersbourg » réalisée par la veuve de l'écrivain. Elle comporte des modifications importantes, en particulier, le feuillet retraçant le viol de la fillette est omis. Stavroguine qualifiant son récit de produit morbide dicté par « sa passion des remords » introduit un doute quant à la réalité des faits rapportés. Cette version était la seule accessible jusqu'en 1955, où, pour la première fois en France, figurent les ajouts de celle de Moscou (quinze feuilles d'épreuves du *Messenger Russe* qui contiennent de nombreuses corrections et notes de la main de l'auteur). Le viol de Matriocha par Stavroguine y est présenté comme réel, cette version est probablement la plus proche de l'original. La superposition faite par cette édition des différentes versions connues, donne une idée de ce que le texte a subi et qui s'apparente aux transformations que la censure imprime au texte initial d'un rêve, changements d'accent (le viol bien réel n'est plus qu'un « produit morbide »), isolation et déplacement des affects.

Le rêve de l'âge d'or :

La Confession est suivie, après le récit des circonstances du viol, du récit du rêve de *l'âge d'or* et d'un essai de biographie donnant une chronologie des événements de la vie du héros. Stavroguine note scrupuleusement le plus petit détail pour présenter les faits comme dans un compte-rendu d'expérience dans un souci matérialiste, mais aussi pour prouver qu'il a agi en toute conscience et volontairement pour écarter tout soupçon de maladie qui mettrait en cause son entière responsabilité. Si l'on suit les indications de Serge Tisseron, Stavroguine, en écrivant *sa Confession* poursuit un but primordial, créer un écran protecteur entre lui et les faits, apprivoiser l'horreur, le monstre indéchiffrable qu'il est pour lui-même, s'approprier les composantes émotionnelles de l'événement pour le « métaboliser ». Mais la tentative échouera. Lorsque cette crypte devient fantôme chez le cryptophore, les mots indicibles deviennent impensables. Stavroguine est condamné à agir ce qu'il ne peut penser de la crypte de l'auteur enkystée en lui. En effet, « il ne comprend pas » pourquoi il ne peut se libérer de l'obsession de Matriocha, qui ne représente jamais que l'un de ses méfaits parmi d'autres, peut-être pires. Le trauma de Dostoïevski est venu habiter son monde intérieur et s'y mêle de manière occulte pour enchaîner le malheureux Stavroguine sans qu'il ait une chance de repérer quoi que ce soit de l'énigme qui le piège. On est médusé par les connaissances de Dostoïevski, le processus est développé avec une parfaite rigueur dans l'écriture du roman, mais en acte, et ne peut pas être théorisé par l'écrivain.

Plusieurs années après le viol (trois ans si l'on en croit les indications biographiques), ce que Stavroguine pensait avoir rayé de sa mémoire resurgit à l'occasion d'un rêve qui ramène à sa conscience l'ensemble de l'épisode qui peut apparaître comme une « madeleine » proustienne empoisonnée. Derrida souligne que ce qui est

caractéristique de l'expression d'une crypte, c'est l'emploi de verbes opératoires ou de phrases où une action est indiquée (comme dans les trois actes : mener par le bout du nez, mordre l'oreille, embrasser sur la bouche). S'étant éveillé du rêve, il est envahi par le bonheur au point d'être baigné de larmes à la vision de l'humanité heureuse (vision suggérée par le tableau du Lorrain qu'il a revu trois jours auparavant). Ayant pris conscience de l'endroit où il se trouve, donc du fait que ce n'est qu'un rêve, Stavroguine ferme les yeux pour le retrouver. Mais c'est au contraire un cauchemar qui se présente : Matriocha lui apparaît sur le seuil de sa chambre, le menaçant, telle qu'elle lui est apparue la dernière fois. Son hallucination va se reproduire chaque soir jusqu'à le contraindre au suicide. Dans le récit qu'il fait dans *La Confession*, des verbes d'action sont effectivement employés dans la description de l'hallucination de la fillette. Matriocha se tient debout sur le seuil, lève et brandit ses petits poings, penche et hoche la tête, et ses yeux enfiévrés qui le regardent brillent « d'une manière insoutenable ». L'important est-il là où Stavroguine l'indique : la menace, le reproche qu'elle lui adresse, gestes ridicules de la part d'un être aussi minuscule écrit-il, et dont *il ne comprend pas* en quoi ils l'effraient autant ? La description de l'hallucination, un geste s'enchaînant après l'autre, comme mécaniquement chaque soir, fait apparaître une autre scène : la fillette se tient debout, debout comme les soldats du peloton d'exécution se redressant avec leurs armes avant de tirer. Elle lève et brandit ses petits poings, comme les soldats qui lèvent leur arme et semblent brandir leur poing en armant leurs fusils. Elle penche et hoche la tête, à la manière des soldats qui se penchent sur leur arme et semblent hocher la tête au moment où ils mettent en joue la cible.

Le crépitement du tir est absent, le plus vif du trauma peut-être, mais à la place, il est présent par des phonèmes qui le travestissent. Les composantes visuelles accompagnant le tir, elles, sont bien présentes : une lumière brillante, et au milieu un minuscule trou noir.

Stavroguine, à son réveil du rêve de l'âge d'or, du lit de la chambre d'hôtel de la petite ville allemande où il se trouve par hasard, voit les fleurs à sa fenêtre qui sont éclairées par les rayons obliques du soleil couchant comme l'était le paysage dans le tableau du Lorrain. Les rayons obliques sont aussi ceux qui frappaient la coupole de l'église dans le récit de l'exécution dans *L'Idiot*. Stavroguine poursuit : « J'avais refermé les yeux très vite, comme si je voulais rappeler le rêve. *Brusquement, comme au milieu d'une lumière brillante, j'ai vu une sorte de point minuscule.* ». C'est la description exacte de ce que l'on voit, placé face à une arme au moment où elle tire, une lumière brillante au centre de laquelle un point noir apparaît.

Les yeux de Matriocha brillent « de manière insoutenable », comme brillent le point minuscule et les rayons, ou plutôt la lumière qui l'entoure ? Or, ce point noir au milieu d'une lumière brillante, qui devient une petite araignée rouge, c'est précisément ce qui déclenche la vision de cauchemar. « D'un seul coup, je la revis sur la feuille du géranium. Quelque chose me transperça tout l'être. » (p. 550). Au moment où Stavroguine fait le lien entre les deux images, « une aiguille s'enfonce en lui », une peur torturante qu'il ne sait comment évacuer. Une douleur somatique survient, il est « transpercé » comme il le serait par une balle le visant, tirée tout près de lui, ceci à la place de la souffrance morale que devrait provoquer l'infamie de son acte, mais qu'il ne peut ressentir. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

Un objet infiniment petit, « minuscule », quelques cellules enveloppées qui forment un bourgeon à l'image de celui qui n'attend que l'œil de la caméra pour grandir jusqu'à occuper tout l'espace dans une vidéo de Bill Viola. Dans celles-ci, un temps très long s'écoule au contraire entre l'image du point indistinct à l'horizon et son plein développement, mais les contraires sont un élément rhétorique permettant de tracer le signe égal entre ce qu'ils relient. L'épisode de quasi-hallucination est dénoté par son caractère d'immédiateté. Il est dépeint par Dostoïevski d'une manière étonnamment hyperréaliste qui excelle à rendre l'effet visuel et le choc émotionnel que produit cet épisode hallucinatoire, en réalité, retranscription du trauma vécu. *Brusquement*, terme qui reviendra sans cesse, il entend le crépitement et voit le point noir, la lumière, perceptions réelles, et a le cœur transpercé, douleur réelle correspondant à un fait psychique. « *Brusquement,* », « d'un coup », « soudain », tous ces termes qui reviennent constamment dans *la Confession* et dans tout le roman, dénotent le trauma qui mêle fait réel et réalité psychique. Les différents plans de réalité s'intriquent constamment et forment comme une toile d'araignée où s'opère le « passage » de la scène traumatique vécue par Dostoïevski à l'hallucination qui persécute Stavroguine. Le coup de feu fut pour l'écrivain au moment même où il survint, une séquence qui conjoint et entremêle réalité objective et réalité psychique, point de fusion entre les deux plans de réalités, il crée une confusion. Ferenczi, dans un texte sur le *Traumatisme*, (Payot, 1982 du 30 juillet 1932, p. 146-147) parle précisément du trauma subi par un condamné à mort comme d'une forme particulière, pouvant conduire, si la personne survit, à un état hallucinatoire. « La peur d'une mort violente et inévitable peut conduire à l'abandon de soi et, par cet intermédiaire, à une illusion ou une hallucination onirique. »

« Je vis devant moi... Je vis Matriocha (...) Ce qui m'est insupportable, c'est seulement cette image, et précisément sur le seuil, son pauvre petit poing levé et menaçant... Ce hochement de tête ». Les détails perceptifs déclinés un à un paraissent « absurdes », ils sont pourtant organiquement reliés entre eux par

l'événement traumatique vécu par l'auteur, et c'est l'enchaînement, autant que chaque élément qui s'imposent. Et ce qu'il voit devant lui, ce qu'il ignore, c'est effectivement la réalité objective des soldats qui tenaient en joue l'auteur, mais résumée à une série de mouvements faisant signe, hochant la tête, leur poing levé et menaçant. Elle lui apparaît tous les jours. « C'est moi qui la fait apparaître... Oh, si un jour, je pouvais la voir en vrai, elle, ne serait-ce qu'en hallucination ! » Ce qui est insupportable, c'est que ce soit une réalité comme objective mais interne, il n'y a donc aucun moyen de s'en détourner et d'y échapper. Trauma transféré au personnage, à l'insu et de celui-ci, mais tout autant de l'auteur. Ferenczi s'est opposé à Freud sur le point de la répétition, mortifère pour le premier, elle pouvait être thérapeutique pour le disciple, une tentative de perlaboration débouchant sur une abréaction du conflit grâce à l'écriture dans ce cas.

« ... Soudain, à travers cette lumière extraordinairement intense, je vis un point minuscule. Ce point prit une forme, et soudain je distinguais clairement une minuscule araignée rouge. » (traduction Backès, L. de P). La traduction de Marcowicz (p. 476, tome 2, éditions Babel) est plus proche du texte russe et de ses chevauchements : « Brusquement, comme au milieu d'une lumière brillante, mais très brillante, j'ai vu une sorte de point minuscule. Ce point, il acquérait une espèce d'image, et brusquement, c'est une petite araignée rouge minuscule qui m'est très nettement apparue. Tout de suite, je l'ai revue... ». Dans le roman, c'est par le passage du point noir à la minuscule araignée que l'auteur transfuse le fait traumatique de son trauma à Stavroguine. Il y a comme un bricolage des images, des réelles chez l'un, aux hallucinées chez l'autre. Une incrustation dans l'hallucination du personnage, dans les mots et les images, de son propre vécu traumatique qu'il peut abrégier de cette manière. Dans le roman, ce qui est étonnant, c'est que le trauma touche le bourreau, qui devient victime.

Une vision déclenche l'autre, les événements représentés se suivant sur l'axe temporel par métonymie. Alors que le coup de feu (son et vision), est fermé sur lui-même, événement instantané en quelque sorte *sui generis*, comme toute perception traumatique qui vient, au sens propre, trouer le réel psychique, transpercer le corps, démolir, rebattre les cartes de la réalité psychique et du cours ultérieur de la vie. Le point de suture du trauma de l'auteur à celui qu'il va hanter, c'est la métamorphose d'un point, le trou noir du canon en petite araignée, à partir duquel se déploie l'hallucination.

Le récit de l'exécution dans *L'idiot* apporte des précisions, juste avant l'exécution, le condamné « ne pouvait s'arracher à la contemplation des rayons : il lui semblait qu'ils étaient sa nouvelle nature, que dans trois minutes il allait se confondre avec eux (...) Cet état d'incertitude et de répugnance devant l'inconnu, dont l'heure allait sonner, était affreux... Cette pensée avait fini par se transformer en une telle fureur, qu'il ne désirait plus qu'être fusillé au plus vite. » Le motif des rayons de soleil semble être à la fois la réunion de la lumière brillante du tir qui frappent, non la coupole de l'église, mais s'éjecte du canon métallique arrondi. D'après Dostoïevski, à travers l'étoffe de la capuche, il a vu tout ce qui se passait, comme à travers un voile : peut-être y-avait-il une fente, une déchirure dans le tissu ? Comme Stavroguine, « il voit ce qu'il voulait voir ».

Ferenczi, dans un texte sur le *Traumatisme*, (Payot, 1982) du 30 juillet 1932, p. 146-147) mentionne précisément le cas du trauma subi par un condamné à mort qui survit à l'exécution.

Est à prendre en compte dans le cas de Dostoïevski, l'existence d'un espoir que la condamnation ne soit qu'un simulacre, espoir démenti par l'exécution (apparente) des premiers condamnés, enfin le trauma de la vision du tir, trauma qui s'apparente à une mort effective, puis, après coup, la découverte finale de la supercherie. « On connaît des cas où les gens se tirent une balle dans la tête par peur de la mort (avant un duel, une bataille, une exécution)... S'il advient, qu'à la suite de circonstances extérieures, on échappe au danger mortel... Il est compréhensible que les événements survenus pendant l'absence mentale ne puissent plus être évoqués subjectivement en tant que souvenir, mais seulement sous forme objectivée. » Chez l'écrivain, l'absence mentale que constitue sa mort, à cet instant, réelle, pour lui, ne peut plus être qu'objectivée, ses personnages se la remémorent, Mouchkine en l'attribuant à un homme qui lui en a fait le récit, d'autres, Stavroguine, et en partie Raskolnikov, le vivent sous différentes formes dans ses romans. L'hallucination de Stavroguine où les gestes de la fillette ont pour prototype ceux des soldats, doit représenter la reproduction inconsciente la plus fidèle au modèle, le moment où la crypte s'exprime avec la plus grande clarté en mots et images liées à ces mots. L'hallucination se répète chaque soir pour le personnage, et menace réellement sa santé mentale, car il ne peut que la subir, dans l'impossibilité de se soustraire à ce noyau de réalité pour lui objective.

Ce que voit Stavroguine dans son hallucination, c'est-à-dire l'enchaînement des détails de l'exécution dont le point de départ est l'instant nodal du coup de feu, se construit à partir de la vision du point noir, puis déroule à l'envers les préparatifs du tir.. Les analogies ne sont pas terminées et ne se limitent pas à ce vécu hallucinatoire. N'oublions pas que l'auteur déclare à propos de Stavroguine : « Je l'ai tiré de mon cœur ».

La honte et la fureur :

La menace « torturante » s'accompagne d'une attente humiliante qui conduit à une fureur sans borne, à une

terreur sans nom, et à la nécessité d'en finir immédiatement pour que tout cela cesse. N'en vient-on pas à regretter que la mort ne soit pas venue, ce qui aurait permis de faire l'économie de souffrances morales et psychiques insupportables ? Dostoïevski parle à plusieurs reprises de l'aura épileptique en soulignant qu'un être humain ne peut la supporter plus d'une fraction de seconde. En est-il de même du condamné mis en joue, puis déçu, si l'on peut dire, dans son attente ? Car n'est-ce pas un moment insoutenable au même titre, voire davantage que le tir qu'il a essayé par anticipation ? La fureur que ressent Stavroguine devant la peur panique que Matrioïcha ne le dénonce, fureur telle qu'il désire en finir au plus vite en la faisant disparaître, ne peut en être que l'équivalent. Celui-ci est hanté comme un enfant cryptophore, par les « stations » (comme les stations de la passion du Christ) du trauma de l'auteur enkystées en lui comme un corps étranger. L'épisode de l'exécution informe la totalité des aspects de ce que l'écrivain fait vivre au personnage, à son insu très probablement.

La « séduction » et le « lavage de cerveau ».

Autre point dans cette séquence du crime qui présente des analogies avec ce qu'a vécu l'auteur, la séduction de l'enfant par Stavroguine. Celle-ci renvoie à la manière dont l'exécution a été conçue pour impressionner durablement ses victimes.

Stavroguine parle du « malentendu » survenu entre lui et la fillette, ce qui n'est pas sans évoquer « la confusion des langues » entre l'enfant et l'adulte de Ferenczi L'enfant, confrontée à la sensualité de l'adulte qui introduit par effraction une hétérogénéité de pulsion par la passion, ne peut que répondre à un langage qui n'est pas le sien que des armes inadaptées, seules à sa disposition. Matrioïcha est incapable de faire face au trauma de la séduction qu'elle croit avoir initié, car c'est elle qui s'est jetée dans ses bras. La tendresse de l'enfant a été prise pour de la passion. En réalité, Stavroguine a monté un véritable traquenard, qui nous renvoie, là encore, à l'exécution, piège tendu pour éprouver les victimes, premier acte du lavage de cerveau qu'elle enclenche, dont le but est de choquer le condamné pour qu'il se repente, mais aussi la foule présente pour qu'elle retienne la leçon. Tout est calculé pour que le condamné tire un « profit moral » maximal de sa grâce et pour qu'il participe pleinement par l'émotion et par la pensée à son châtement. Tout est fait pour qu'il meure, sinon réellement, du moins par l'imagination, dans sa pensée, sa sensibilité, pour pouvoir revivre différent. Dans l'*Évangile*, il est question de « celui qui séduira un petit enfant », ce n'est pas le viol en tant que tel qui est stigmatisé mais la séduction, la violence morale, la passion à laquelle on confronte l'innocent, la tromperie. C'est la démarche diabolique par essence, dimension très certainement présente et essentielle pour l'auteur dans son pamphlet. Quand tout est accompli, Stavroguine abandonne Matrioïcha, seule face à ce qu'il a éveillé, pour l'ébranler tout à fait dans son identité corporelle et morale, jusqu'à ce que, effrayée et désarmée par ce qu'elle découvre en elle, elle n'ait d'autre choix que de disparaître. La pulsion d'emprise est manifeste, et par là s'achève le portrait du manipulateur pervers. Là où le condamné subit, lui, à l'initiative de la mise en scène qui va piéger sa victime, manière pour l'auteur de maîtriser l'immaîtrisable ?

Le décompte :

Stavroguine, apprend que Matrioïcha délire, et craignant qu'elle ne le compromette par des révélations, revient quand il sait qu'il la trouvera seule dans l'appartement. Elle entre dans sa chambre et, sur le seuil, le « menace » de ses petits poings. Après quoi, elle quitte la pièce. Il entend ses pas sur le sol, entrouvre sa porte et la voit se diriger vers un réduit. Il est alors, comme Muïchkin, assailli par des images qu'il ne parvient pas à mettre en pensées : « une idée étrange ». Celle-ci n'est pas explicitée, il ajoute : « Cette idée qui venait de fuser, comment y croire ? Quoique... » ? À Muïchkin, l'idée du meurtre se présentait sous forme d'image d'un couteau, image sans parole, ici, Stavroguine prend sa montre et note l'heure. Il commence à décompter le temps, tout en enregistrant les détails de ce qui l'environne (comme Raskolnikov), mouche, rayons du soleil couchant, chant d'un tailleur dans l'immeuble, la perception se substituant à la représentation absente. Il s'absorbe dans la contemplation de la petite araignée rouge, puis constate en regardant sa montre que vingt minutes se sont écoulées, il décide d'attendre un quart d'heure supplémentaire pour être tout à fait sûr. Sûr de ne pas être vu, personne n'ayant remarqué sa présence dans l'immeuble, ou non ? Son cœur se met à battre, il reste trois minutes. Il s'est donné ce temps avant d'aller vérifier la justesse de ce qui a fusé un peu plus tôt, et qui n'est pas une idée, mais une question qui prend la forme d'une sensation d'incertitude. Son cœur lui fait très mal. Il se lève et vérifie que tout dans sa chambre se trouve à la même place qu'à son arrivée, puis il se dirige vers le réduit et il vérifie à travers la fente. Il décrit comment il est dédoublé, inconscient, totalement clivé pendant ces longues minutes--correspondraient-elles à la durée de la « cérémonie » de l'exécution de l'écrivain ? Cette idée de décompte est saisissante si l'on se souvient que c'est également ce qu'a vécu le condamné qui avait partagé « le temps qui lui restait à vivre » en minutes consacrées aux adieux, d'autres à se concentrer sur ce que représentait l'événement. La maîtrise du temps est pour le condamné une manière essentielle de s'approprier la catastrophe infligée, de passer du pôle passif au pôle actif. Stavroguine, au lieu d'attendre la mort, l'inflige, mais il se voit également astreint à l'attente. Cette attente renvoie à l'auteur et à son expérience *princeps*. Comme si,

Stavroguine, avait son secret du crime perpétré contre la fillette, à la fois calculé et inconscient dans la mesure où il fut mis en œuvre par une partie clivée de lui-même, s'était superposé, ou plutôt s'était incrusté la crypte de l'auteur, elle, inconnue, de l'un et de l'autre. Tout se joue autour d'une mort attendue et prise dans un décompte, autour d'une scène caractérisée par la succession de gestes précis et d'un bruit soudain, le fait que l'acte soit subi ou infligé devenant secondaire.

La confusion :

Pour Stavroguine, le crime, dont on finit par oublier que c'est lui qui le commet, ne peut pas se révéler thérapeutique en lui offrant la possibilité d'avoir accès à une partie clivée de lui-même ? Le trauma a pour caractéristique d'effacer les repères identitaires, provoquant l'effacement des frontières entre le bourreau et sa victime. En effet, l'identification à l'autre fonctionne dans les deux sens. L'identification à l'agresseur est un moyen de défense connu. Freud l'attribue à l'auteur qui se serait identifié au jugement du tsar qui lui a infligé le châtement suprême. Stavroguine, bourreau, est en proie à de tels clivages que s'identifier à sa victime pour éprouver tout ce qui lui est interdit est certainement une motivation essentielle de son acte. Matriocha, finalement, c'est lui-même, victime de l'abandon impensable par le père. C'est tout le chagrin qu'il n'a pu éprouver, les reproches qu'il n'a pu proférer, les larmes qu'il n'a pu verser, tout cela qu'il peut vivre par procuration. Dostoïevski nous donne une clé essentielle pour comprendre les grands criminels pervers. Dostoïevski ne s'identifie pas à ses grands criminels, issus de ceux qu'il a rencontré au bagne et dont il a livré des portraits dans *Les récits*. L'étrange culpabilité de Stavroguine est apparentée à celle du condamné Dostoïevski, celui-ci est clivé entre une partie qui reprend à son compte le châtement infligé, tandis qu'une autre partie de lui-même est la victime révoltée. La partie clivée victime n'ayant pas pour autant disparue s'incarne dans les personnages de victimes du romancier, généralement féminines. Le châtement, s'il est ressenti comme mérité, n'est plus simplement subi, il représente alors un moyen essentiel pour s'appropriier l'événement.

À la faveur d'un trauma, bourreau et victime sont des rôles qui peuvent se mêler et même s'échanger, le brouillage des identités ayant à certains égards un effet thérapeutique, mais comporte le risque de nouveaux clivages. Il est rare qu'un bourreau vienne s'allonger sur le divan d'un analyste pour témoigner de sa souffrance. C'est ce que proposent les héros de Dostoïevski, et tout particulièrement Stavroguine dans sa *Confession*.

La honte, la fureur, la psychose, telles sont les pathologies des post-traumatisés. Stavroguine en présente toutes les formes : il raconte comment, après l'épisode, honteux d'avoir été « couard », il a cherché « à démolir sa vie » en se mariant avec la boîteuse, puis, la fureur qui l'a poussé à tuer Matriocha. Enfin, les trois actes consécutifs à cette séquence, témoignant du fait qu'il paraît avoir sombré dans un état pré-psychotique. Ainsi, Il n'a plus l'initiative des événements, ceux-ci semblent lui arriver « de l'extérieur ». Il peut pénétrer les pensées des autres, anticiper leurs actes, mais en contre-partie, il ne peut se protéger de leur intrusion. Verkhovenski, plus encore que les autres disciples de Stavroguine, anticipe ses pensées, ses souhaits et ses désirs et les met en acte avant même que son mentor n'en soit conscient lui-même, la passivité du « maître » favorisant les délires et les plans terroristes du disciple. Marie, sa femme, a perçu son « imposture » et son intention non encore pensée par lui de la tuer. Lisa devine qu'il a un secret horrible et ridicule, bien qu'elle en ignore tout. Pour comprendre les phénomènes de ce qui peut apparaître comme des transmissions de pensée, le modèle de ce qui se passe entre l'analyste et son patient dans une analyse « mutuelle » telle que la restitue Ferenczi paraît particulièrement pertinent: « Les sentiments de l'analyste s'intriquent avec les idées de l'analysé et les idées de l'analyste (images de représentations) avec les sentiments de l'analysé... Les tempêtes émotionnelles, sans contenu, sont ainsi remplies d'un contenu représentatif. (Ferenczi : *Journal clinique*, p.68).

L'apologue , la coupure et la réconciliation :

« Me souvenir du passé m'a toujours ennuyé et, du passé, je n'ai jamais pu parler », écrit Stavroguine. Après cette assertion, il raconte comment il s'éveille du rêve de l'âge d'or, les yeux mouillés de larmes, car avant le cauchemar, il a éprouvé une sensation de bonheur comme il n'en a jamais connue. Le rêve plante, par ailleurs, une scène biblique, le paradis terrestre avant la chute. Au premier acte, la révélation, les larmes, produites par le spectacle de l'innocence, il a le cœur transpercé de bonheur. Au deuxième acte, au contraire, il a le cœur transpercé de douleur. Allusion au Christ sur la croix dont un soldat romain transperce le flanc avec sa lance ? Christ qui s'écrie sur la croix : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Nous sommes au cœur du drame de Stavroguine, conçu comme un Christ quelque peu luciférien, mais surtout sans père. Pire, il a un père auquel il ne peut même pas s'adresser.

Ainsi, le rêve de l'âge d'or est un apologue au même titre que le rêve éveillé du Moujik Mareï. Dans les deux cas, l'état d'innocence et la sensation de bonheur, d'apaisement et d'harmonie retrouvées sont liés. Avec le Moujik Mareï, l'innocence bienveillante et secourable du Moujik (et du peuple) apporte la réconciliation par le renouement avec l'enfance oubliée. Dans la société et les micro-sociétés que l'écrivain a connues et décrites de

manière privilégiée, le bain, la roulette, règnent la haine, la concurrence et la paranoïa. Sa philosophie pessimiste est marquée par son expérience. Il pensait que l'harmonie était impossible, aucun ego ne voulant abdiquer devant l'autre, dialectique que l'on trouve pleinement développée dans *Écrit du Sous-sol*.

C'est une idée abstraite, incarnée dans un tableau qui produit, via le rêve, une émotion, des larmes, ce dont Stavroguine est parfaitement incapable à l'état de veille. Peut-être y-a-t-il le déplacement et s'agit-il d'une autre « innocence », celle de la fillette ? Le rêve est surdéterminé, car il est doté d'une fonction idéologique essentielle qui ne trouve son sens qu'en opposition à celui du Moujik Mareï. L'ordre est inverse, la panique initiée par le cri, est balayée par les gestes de bienveillance de l'innocent (personnage typique de l'histoire russe, cf. *Boris Godounov* de Moussorgski), l'innocent étant, ici, le pur et bon moujik.

La définition que donne Serge TISSERON (p.46) de la trace et de l'inscription permet de comprendre l'idéologie véhiculée par ces deux apologues en forme de rêve. La trace témoigne du désir pour le sujet de réaliser une inscription, c'est-à-dire de rester éternellement présent dans l'objet sur le modèle de ce qu'il ressent de la présence de l'objet en lui, ou de ce qu'il a ressenti. C'est ce qui se produit dans l'apologue du Moujik, la réconciliation peut se produire car il y a eu un retour émotionnel aux sensations de l'enfance qui ont été effectivement vécues (gestes du moujik, atmosphère religieuse), ce qui produit l'apaisement des conflits intérieurs « comme par magie », et le retour à l'harmonie perdue. À l'inverse, Stavroguine n'a aucun modèle à sa disposition pour revivre une harmonie, clivée de toute éternité. De surcroît, pour l'auteur, dimension essentielle de son pamphlet et de sa pensée, plus que l'innocence perdue de l'enfance ou que la bienveillante humanité d'un paradis perdu, importe l'innocence du peuple russe, peuple qu'il faut avoir connu (comme l'auteur dans son enfance auprès de son père médecin militaire dans un hôpital de Moscou, ou dans la propriété familiale auprès de ses paysans) pour pouvoir la retrouver. Si les deux « rêves » ont une temporalité et une causalité inversées, leurs sens sont complémentaires : le bonheur est lié à l'innocence du peuple russe auquel on ne peut appartenir que par une histoire et une expérience émotionnelle (le Moujik), alors que l'idée abstraite de l'humanité sans racine ne peut conduire qu'au malheur et aux pires errements. En fait, Dostoïevski revendique le fait que la condamnation a été un châtement mérité, infligé à celui qui s'était séparé de son peuple et de sa vérité en propageant un humanisme désincarné qui ne valait guère mieux que le nihilisme. L'auteur montre une dextérité exceptionnelle à tenir simultanément deux discours qui s'excluent l'un l'autre, et où il tisse en même temps les deux dimensions, psychologie et idéologie, l'une, l'idéologie, tirant sa vraisemblance (son « illusion de réalité » dirait-on d'un film) de l'autre. C'est pour lui une forme d'appropriation de ce qu'il a subi, un moyen de surmonter le clivage instauré par ce qu'il a vécu.

Quant à Matriocha, icône de la fillette outragée et sacrifiée, son image s'inspire de cette enfant de six ans, vue à Londres par Dostoïevski, qu'il décrit ainsi : « Elle avançait comme dans un rêve, sans hâte, errant Dieu sait pourquoi dans la foule ; elle avait peut-être faim... Elle hochait continuellement sa tête aux cheveux ébouriffés, agitant de façon désordonnée ses petites mains, comme préoccupée de quelque chose de grave. » (*Dostoïevski*, Virgil Tanase, p. 111) Les gestes de la fillette de Londres semblent à l'origine de ceux de Matriocha dans l'hallucination de Stavroguine, en écho invisible aux gestes des soldats qui frappent d'horreur Stavroguine. A la fin, l'image de la petite fille de Londres et celle de Matriocha se combinent pour former une icône de la misère. Le bagnard est aussi appelé « malheureux » par le peuple russe, qui, bienveillant, oublie le crime pour ne conserver que l'idée du malheur.

L'obligation de la confession :

Dans les romans de Dostoïevski, le criminel est envahi par une obligation compulsive à se confesser, voire à se dénoncer, et plus étonnant, à revendiquer sa faute tout en exhibant son « malheur ». En effet, se rejoignent chez l'écrivain, comme l'a noté Freud, la révolte contre celui qui condamne et inflige la peine capitale, et l'autoaccusation. Les héros du romancier héritent de sa dialectique personnelle, il insuffle aux criminels ses propres souffrances de victime. Leur compulsion à se confesser obéit de ce fait, à une causalité qui ne dit pas son nom, d'où le caractère compulsif de la recherche du châtement. Encore plus paradoxal, le sentiment de culpabilité s'accompagne de la révolte et du défi, voire d'un exhibitionnisme comparable à celui de *l'Homme du sous-sol*. S'il n'est coupable d'aucun crime qui puisse tomber sous le coup de la loi, en revanche, il développe toute une dialectique qui met en scène la haine de l'autre, en écho à l'enfer de ce qu'a été le bain pour l'auteur, la persécution, et une rivalité à tonalité homosexuelle.

L'entretien avec Tikhone :

Tikhone porte le coup fatal en soulignant le caractère honteux du crime, sa laideur, le fait que, non sans complaisance, peut-être à son insu, Stavroguine attire le regard du lecteur pour le convier à scruter comme à travers un trou de serrure (une fente ?) ses actes malfaisants et sa cruauté pathologique qu'il va peut-être jusqu'à exagérer. Il pointe, cependant, un souci d'édification morale : « Regardez comme je suis fort, comme je souffre,

comme je suis humble. » Et le plaider : « Mes souffrances ne rachètent-elles pas mon crime ? ». Enfin, une dernière attitude : « Mais, en fait, peu m'importe ce que vous pensez-de moi ! De la lune peu m'importe vos crachats ! » L'édification morale revendiquée, la soi-disant repentance et le châtement recherchés sont dénoncés comme une imposture. Tikhone met au jour et à mal la stratégie en partie inconsciente de Stavroguine. L'édification a pour but d'intimider le lecteur pour le détourner du secret crypté. Car l'édification morale est aussi celle du tombeau qui recèle la crypte ou le fantôme. C'est une défense stratégique constitutive de la crypte et révélatrice de celle-ci pour Derrida. « Le secret est de rigueur ... La crypte, comme lieu caché, dissimulation effaçant les traces de la dissimulation, lieu de silence. » Affecter d'en parler ne peut que relever d'une tactique de diversion. Le plus paradoxal est que *la Confession* se présente comme une édification qui s'accompagne d'une gifle au lecteur en quelque sorte. Une telle manipulation ne manquerait pas d'attirer l'attention d'un analyste comme Searles, pour lequel ce type de malade agit ce qui ne peut se dire. Plus que la contrition, Stavroguine a le désir compulsif de provoquer la haine de l'autre pour la recevoir en retour. Cette gifle, cette provocation correspondent d'ailleurs à l'attitude de l'auteur.

Freud, en effet, dans l'article qu'il lui consacre, reproche à l'écrivain d'agresser son lecteur (Marinov p.85), sachant par ailleurs que dans *Totem et Tabou* le père de la horde est en fait inspiré du texte des *Frères Karamazov*. Marinov décrit une technique qu'il appelle la technique du juge pénitent. Pour lui, le lecteur est impliqué, car l'écrivain, à la différence de l'analyste, se livre devant ses lecteurs, sur la place publique en quelque sorte, et l'œuvre peut alors occuper une place de « victime émissaire » ... La recherche d'une spéculativité, même provocante, apparaît comme une tendance à exorciser un lynchage potentiel » : « Je suis seul, tandis qu'eux, ils sont tous. » disait *l'homme du Sous-sol*. Ainsi, l'écrivain tente, sur le plan formel, de mettre en œuvre une disruption du même ordre, d'où d'ailleurs les remarques fréquentes sur son style, tout sauf « littéraire ». Cette volonté artistique de choquer, d'obliger l'autre à réagir fût-ce par la fuite ou l'évitement n'est pas propre à l'auteur et Bacon, par exemple, ou encore Haneke l'ont poussé très loin.

L'exhibitionnisme :

L'entretien avec Tikhone, où celui-ci tient autant du prêtre que de l'agent littéraire et même de l'analyste, encadre le texte de *La Confession*. La description clinique de la composante psychotique mêlée à la perversion est, une fois de plus, d'une étonnante précision. À la fin de l'entretien avec Tikhone, Stavroguine paraît se ressaisir, se rassembler ; pendant un instant, l'apaisement paraît possible, résultat positif de l'analyse « mutuelle ». Mais comment pourrait-il se libérer ? il ne peut connaître l'apaisement puisque le trauma à l'origine de son enfer n'est pas le sien ? Le défi pervers prend le relais. La perversion apparaît ici comme une tentative de mise en forme des composantes psychotiques qui menacent son intégrité psychique (automatisme psychique, hallucinations...). L'exhibitionniste darde son regard sur sa victime et oblige celle-ci à le regarder en retour pour détecter sa surprise, et jouir du choc et du trouble produit par son dévoilement. Il ne reste à Stavroguine, incapable d'être durablement soulagé par le pardon d'un autre, autre qu'il ne peut concevoir que comme ennemi irréconciliable, que l'exhibitionnisme après l'indifférence ou la haine. Dialectique complexe qui est magistralement exposée dans *Le Sous-Sol*, dont le héros est absolument obligé de passer devant l'autre en faisant « sonner ses bottes » pour lui montrer à quel point son existence ne lui importe pas, mais à condition de le lui rappeler à chaque instant. Dostoïevski, prisonnier du trauma et de ses secrets, provoque et met au défi ses lecteurs, ou ses interlocuteurs, tout à fait comme Stavroguine. Provocation, recherche du châtement, les deux actes supposent le regard et le jugement de l'autre, autre auquel Stavroguine prétend être indifférent, mais dont il attend non seulement le pardon, mais plus encore, paradoxalement, rien moins que l'existence. D'où son enfer personnel, parfait miroir de celui de l'auteur. Dans cette dialectique du montré-caché, Stavroguine ne parvient pas à choisir une position lui apportant un minimum de soulagement et de confort.

Paradoxalement, dans le roman, le porte-parole de l'écrivain en tant que tel n'est pas Karmazinov, caricature venimeuse de Tourgueniev, ridiculisé d'un bout à l'autre du roman, mais Stavroguine. Celui-ci, comme l'a noté un critique, a trouvé un mode original de publication de ses écrits par la proclamation, et, auparavant, il va soumettre à Tikhone son manuscrit. Les premières remarques de Tikhone portent sur la forme, mais aussi sur son adresse, et par là, il se comporte à la fois en critique littéraire et en analyste. Pour Vladimir Marinov (*Le statut épistémologique du personnage dostoïevskien*) l'analyse de l'adresse au lecteur est une expression de transfert à prendre en compte dans l'analyse d'un texte. Les premières remarques de Tikhone vont porter sur les incorrections grammaticales, (l'orthographe étant stigmatisée par le narrateur), puis sur le style. Plus important, il en vient à dévoiler la posture d'écriture adoptée par Stavroguine, la stratégie dont il n'est pas conscient : « vous vous êtes montré plus noir... », bref, il dénonce une pose. Sur la défensive, Stavroguine est touché au vif dans ce qui s'apparente à son amour-propre d'écrivain (écho de celui de l'auteur souvent mis à mal), et il tente de se justifier. Stavroguine comprend combien son « œuvre » est malade de ses intentions contradictoires. Alors qu'il attend sa rédemption de la lecture par le public de celle-ci, en même temps, ses « semblables » lui apparaissent comme infréquentables, de même que les autres détenus à l'ancien bagnard. Comment s'humilier

devant celui qui est un bourreau à vos yeux et comment en attendre le pardon ? Comment ressusciter de ce tombeau s'il n'existe pas l'amorce de quelque chose vous reliant à la réalité (le peuple russe pour l'auteur), tel est le défi qui se présente au personnage alors qu'il prétendait écrire un véritable manifeste à travers ce compte-rendu « factuel », qui est tout sauf cela. Dans l'esprit de Dostoïevski, le style, ses incorrections, le caractère inesthétique du contenu, sont à l'image de l'entreprise de l'homme, matérialiste nihiliste qui s'est fourvoyé à tous les égards, la forme ne pouvant être que le reflet du contenu. Pourtant, Dostoïevski dit beaucoup de lui-même en tant qu'écrivain, et de son conflit intérieur dans cet épisode.

L'entretien comme « analyse mutuelle »:

À son arrivée dans la cellule qu'occupe le religieux, Stavroguine est sur le point de rebrousser chemin. En fait, un transfert se noue immédiatement, d'emblée ambivalent. Stavroguine commence par mépriser celui dont il attend beaucoup sans oser se l'avouer, il est même question de dégoût, projection de son propre dégoût pour lui-même. Finalement, il se résout à lui donner à lire les précieux feuillets en insistant sur le fait que s'ils sont lus par une seule personne, ils seront nécessairement rendus public. Pendant l'entretien, ce qui provoque l'étonnement de Stavroguine, c'est que le prêtre ne le condamne pas, que même, il lui parle comme « à un être humain ». Son crime serait-il moins abominable qu'il ne le pensait ? Tikhone lui confirme que bien qu'horrible, il est plus fréquent qu'il ne le croit, mais alors que beaucoup minimisent ou oublient de tels actes, Stavroguine ressent à un point extrême son « ignominie ». Stavroguine demande à Tikhone de ne pas l'épargner. Celui-ci, sans aucun ménagement, exprime sa colère contre l'acte, ce qui semble donner à Stavroguine le sentiment d'exister. Il laisse alors alterner moments de colère et d'abandon qui se succèdent d'une manière surprenante, il semble même, un bref instant, parvenir à entrer en contact avec ses sentiments clivés. Quand Tikhone donne libre cours à sa colère, ne faisant qu'anticiper les techniques d'un Ferenzci, ou d'un Searles qui font part de leurs ressentis au patient, il craint toutefois que ce qu'il a exprimé n'ait un effet par trop dévastateur et demande pardon de ses maladresses à son interlocuteur pour désarmer sa colère et prévenir un risque de rupture. Il perçoit la détresse qui a conduit Stavroguine à lui, et ce qu'elle signifie, à savoir le fait qu'il est sur le point de prendre « une grande décision ». Tikhone voit lui apparaître au détour d'un geste ou d'une attitude, l'homme et toutes ses contradictions, et surtout à quel point il est malade. « Stavroguine se rassit immédiatement, son chapeau à la main. Tikhone regarda ce chapeau, cette attitude, attitude d'un homme qui est d'un seul coup devenu mondain, qui est troublé, et à moitié fou. » (p.560). Enfin, commet-il une erreur en lui faisant prendre conscience qu'il ne sera pas à la hauteur de son projet, et en tentant alors d'intervenir dans sa vie ? Toujours est-il que Stavroguine met fin à l'entretien, lançant le fameux « maudit psychologue » et, furieux, quitte la pièce.

Conclusion :

Pris dans les rets du « soleil noir de la mélancolie », Stavroguine représente la négation, la déliaison, la fermeture. L'entreprise systématique de destruction que décrit le roman, c'est le travail du négatif qu'incarne le fantôme muet, c'est-à-dire la mort qui œuvre chez son auteur. Mélancolie, névrose de deuil, mais de quel deuil ? Stavroguine ne cache pas un secret, il est l'incarnation du secret et de ses accointances avec la mort. On retrouve, prise au pied de la lettre, l'expression de Dostoïevski, « cette vie est celle d'un mort-vivant ». Elle est visualisée de manière inquiétante dans la scène où la mère de Stavroguine, au début du chapitre « la nuit », découvre son fils assoupi dans son cabinet de travail. Elle s'aperçoit qu'il est en réalité dans un état cataleptique et a l'impression dérangeante de se trouver devant un mort. Comment ne pas voir dans cette scène la description de Dostoïevski lui-même devant sa double expérience de la mort, la mort anticipée, l'épilepsie ? Mais aussi une annonce du destin de Stavroguine, que sa mère, comme la vierge mère de *la Pièta*, découvrira pendu dans un obscur réduit de la propriété familiale.

La dernière partie du roman décrit le triomphe du fantôme avec son cortège de morts violentes et de suicides auxquels nul n'échappe, excepté Piotr Verkhovenski. Le fils abandonné, saute dans le train pour fuir à l'étranger et échapper aux autorités, et auparavant, adoube, au moment de son départ, un dévoué disciple, le jeune enseignant Erkel, qu'il charge de continuer à propager le mal nihiliste dans le pays tel un vampire.

Comment, toutes proportions gardées, ne pas penser à Freud, disant, parlant de la psychanalyse en posant le pied en Amérique : « Ils ne savent pas que nous leur apportons la peste ! »

BIBLIOGRAPHIE :

Textes de Dostoïevski :

Les Démons : Traduction Backès, Livre de Poche, Paris, 2013.
Traduction André Marcowicz tome 2, éditions Babel, Paris, 1985.

Monographies :

Nicolas ABRAHAM, Maria TOROK : *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Paris, 1987.
BAKHTINE : *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
Alain BESANCON : *Être Russe au XIXème siècle* , Armand Collin, Paris, 1974.
Jacques DERRIDA : *Fors*, Champs-Flammarion, Paris, 1976.
Michel ELTCHANINOFF : *Dostoïevski, Le roman du corps*, Editions Million, Paris, 2013.
Sandor FERENCZI, : *Le Traumatisme*, Payot, Paris, 1982.
Journal clinique, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2014.
Nicolas MILOCEVITCH : *Dostoïevski penseur, l'Age d'Homme*, Paris, 1988.
Vladimir MARINOV : *Figures du crime chez Dostoïevski*, PUF, Paris, 1990. p. 393.
Sophie de MIJOLLA : *Penser la psychose*, Dunod, Paris, 1998.
Vladimir SOROKINE : *Roman*, Verdier, Paris, 2010.
Virgil TANASE : *Dostoïevski*, Folio Gallimard, Paris, 2012.
Serge TISSERON : *Le mystère de la chambre claire*, Champs arts, Paris, 1990.
Igor VOLGUINE : *La dernière année dans la vie de Dostoïevski*, Editions de Fallois, Paris, 1994.
Salomon VOLKOV, *Saint-Pétersbourg*, éditions du Rocher, 2003.

Articles :

Joseph FFRANCK : La conversion sibérienne de Dostoïevski, in *Les Cahiers de la nuit surveillée*, Dostoïevski, Verdier, 1983.
Sigmund FREUD : Dostoïevski et le parricide, in *Résultats, idées, problèmes*, PUF, 1985.
Vladimir MARINOV : Le statut épistémologique du personnage dostoïevskien, in *Psychanalyse à l'Université*, juillet 1991.
Douglas A. Davis (*Freud's Unwritten Case : The Patient E.*).

Films :

Steve Mc QUEEN : *Twelve years a Slave*, 2013.