

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RAVISSEMENT DU VIDE : DÉPLOIEMENT D'UN IMAGINAIRE DE LA FIN DANS *LES DÉMONS* DE
DOSTOÏEVSKI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIE DROLET

JUIN 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement mon directeur, Bertrand Gervais, professeur au département d'études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, pour son enseignement, son soutien ainsi que pour la rigueur de ses commentaires. Sa patience et son appui ont grandement contribué à l'accomplissement de ce mémoire. Merci aussi à Carole Damphousse dont la compréhension et les encouragements ont facilité la mise à terme de ce projet. Un merci tout particulier à ma famille, Micheline Claude, Martin, Réal, Ginette et Christian, qui ont toujours cru en moi et qui ont toujours su comment trouver les mots. Finalement, je remercie Marie-Hélène, Karine, Marianne, Julie, Luc, Roxanne qui ont subi mes grandes harangues eschatologiques. Sans votre soutien, votre écoute et vos encouragements, j'aurais abandonné.

Table des matières

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'IMAGINAIRE DE LA FIN : ESQUISSE DE L'IRREPRÉSENTABLE	
1.1 PENSER LA FIN.....	8
1.2 LE TEMPS DE LA CRISE.....	19
1.3 LA DÉCHIRURE SÉCULAIRE.....	28
1.4 CONCLUSION.....	35
CHAPITRE II	
L'ABÎME DU REGARD	
2.1 LE REGARD DU VIDE; L'APPARITION DE LA FIGURE.....	39
2.2 IDOLE ET AURA.....	49
2.3 LES CONSÉQUENCES DE LA FIGURE.....	56
2.4 CONCLUSION.....	62
CHAPITRE III	
LA FIN DU MONDE N'AURA PAS LIEU	
3.1 OUBLI ET MORT DE L'HISTOIRE.....	66
3.2 L'APOCALYPSE INTIME DE STÉPANE TROFIMOVITCH VERCHOVENSKI...	72
3.3 NIKOLAÏ VSÉVOLODOVITCH ET LA NIHILISATION DE L'HOMME.....	84
3.4 CONCLUSION.....	92
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	98

RÉSUMÉ

Le roman *Les Démons* de Fédor Dostoïevski se déploie dans les affres du chaos. Actes terroristes sanglants, questionnements sur Dieu et sur la nation et gestes incongrus posés par des personnages possédés scandent ce roman dense et éclaté. Or, dans tous ces bouleversements, c'est la crainte et l'espoir de l'Apocalypse qui surplombent tout le récit. Comment lire cette accumulation de désordres, tant dans le récit que dans la structure même de l'œuvre? Comment expliquer une temporalité qui, encore aujourd'hui, est problématique, même pour les lecteurs aguerris de Dostoïevski? C'est par l'entremise de l'imaginaire de la fin que nous essayerons d'apporter certaines réponses à ces questions. Nous tenterons, dans le premier chapitre, de comprendre les divers troubles inhérents au récit dans la logique d'un temps qui menace de se terminer, une Russie sur le point de s'effondrer. Il s'agira d'abord de comprendre les racines de ce temps hors de lui, sans cesse en cavale et toujours insaisissable. Un temps qui happe les protagonistes et, par le fait même, le lecteur. Un temps de la crise dont certains profiteront pour tenter de prendre possession du pouvoir. Tous les signes convergent, dans le roman, vers une fin des temps, une apocalypse programmée. Ce temps qui menace de se finir demande un héros, un homme d'action, un sauveur qui protégera les fidèles de cette fin des temps qui semble imminente. Or, dans le contexte de la Sainte Russie sur le point de s'écrouler, c'est l'idole du nihilisme qui apparaît. L'homme du vide, traquenard insondable, qui ravit l'homme qui le contemple, homme totalement habité par le désir de croire. L'idole, que nous comprendrons, dans le chapitre deux, comme étant une figure, est nimbée d'une aura qui plonge celui qui le regarde dans des actes inexplicables. Toutefois, l'apocalypse programmée n'aura pas lieu. Nous verrons dans le troisième chapitre que ce n'est pas toute l'Humanité qui expire, mais bien l'homme, seule apocalypse possible, aussi injuste soit-elle.

Mots-clés : imaginaire de la fin, Dostoïevski, figure, mort, temps, *Les Démons*, littérature russe.

INTRODUCTION

Terreurs apocalyptiques, anarchie, chaos, complots terroristes, tergiversations de l'âme humaine, le roman *Les Démons* de Dostoïevski, dont la première publication remonte à 1872, est une œuvre touffue, complexe et ambitieuse. Dostoïevski lui-même, en toute modestie, disait ne pas avoir été capable de traduire l'ampleur de l'idée qui l'habitait¹.

Aujourd'hui encore *Les Démons* fascine. Certes, une multitude d'ouvrages et de travaux ont été consacrés à cette œuvre qui a longtemps été considérée comme annonciatrice du totalitarisme du XXe siècle². Toutefois, certaines raisons nous poussent à croire qu'une nouvelle réflexion, par le biais de ce mémoire, avait lieu d'être. D'abord, l'intérêt pour *Les Démons* s'est ravivé avec la nouvelle traduction d'André Markowicz³. Le traducteur jette un regard nouveau et audacieux sur l'œuvre en tentant de rendre tous les défauts de langue, de style, voire de grammaire, qu'avaient cru bon « d'adoucir » ses célèbres prédécesseurs, tels qu'André Gide. Cette traduction permet une lecture autre du roman. De plus, il nous apparaît intéressant dans cette entreprise de lire l'œuvre de Dostoïevski à travers le spectre des théories de l'imaginaire de la fin, réflexions essentiellement élaborées par un groupe de chercheurs québécois en littérature – groupe constitué, entre autres, de Bertrand Gervais, Jean-François Chassay, Jean-Pierre Vidal et Anne-Élaine Cliche.

¹ Dans une lettre envoyée au tsar Alexandre III, au sujet des *Démons*, Dostoïevski ira jusqu'à dire : « Je n'y ai pas, de loin réussi, mais j'ai travaillé avec soin. » Lettre reprise dans *Les Possédés*, Paris, Gallimard, Coll. « folio », 1974, p. 27.

² D'ailleurs, le roman sera censuré en Russie sous l'ère soviétique.

³ Le roman *Les Démons*, traduit par André Markowicz, a été publié en 1995 en trois tomes aux éditions Actes Sud, Coll. « Babel ».

La peur de la fin du monde, dans *Les Démons*, est de l'ordre du politique et du social. Le roman est le récit d'un affolement, celui des citoyens d'une petite ville russe tout ce qu'il y a de plus conventionnelle – ville qui n'est jamais nommée par le narrateur. Dès les premières pages, le lecteur comprend que les habitants, suite à certains changements sociaux annoncés par le tsar, sont troublés et se questionnent sur l'avenir de Dieu et de la Russie. L'agitation et le désarroi sont attisés par une vague d'attentats terroristes. Ces troubles coïncident avec l'arrivée de Piotr Verkhovenski et de Nikolaï Stavroguine dans la ville. Alors que le premier est, selon ses dires, à la tête d'une organisation terroriste dans laquelle plusieurs membres de la communauté semblent être impliqués, le second envoûte, bien malgré lui, les gens qui l'entourent. Incendies, fête ratée, cohues, les événements dans ce roman se succèdent dans le désordre le plus total. Ces actes de chaos s'enchevêtrent aux discours des personnages diagnostiquant une Russie en crise : mort de Dieu, fin du servage, changements sociaux et montée du nihilisme⁴.

Certains éléments particuliers ont piqué notre curiosité. La temporalité du roman est totalement éclatée. Le présent est surchargé de gestes faits par des personnages apparemment déséquilibrés. Le passé, même récent, s'efface dans les mémoires et l'avenir semble incertain. Un vent de folie, aussi inéluctable que momentané, souffle sur une terre où prospèrent le vice et le chaos social. Le roman, tout comme ses personnages, déborde de ses limites. Le comte

⁴ À travers son roman *Les Démons*, Dostoïevski rend les humeurs agitées de son époque. Georges Nivat résume ainsi les événements sociaux-historiques qui ont inspiré le récit : « La Russie est en effet, en 1865, en situation paradoxale. L'ère des réformes, ouverte en 1861 par l'abolition du servage, bat son plein : réforme de l'administration locale avec introduction d'un self-gouvernement (les zemstvos), réforme de la justice (inamovibilité des juges, introduction des jurys, égalité de tous devant la loi) et réforme de l'enseignement secondaire (accès libre au gymnase pour les enfants de toutes origines et développement des Real-Schulen). Mais, surexcitée par la débâcle de l'ancien ordre, l'opposition, loin de désarmer, passe au terrorisme. Herzen, de Londres, n'est plus écouté ; la parole est aux extrémistes, à un type nouveau de "sectaires", qu'on appelle depuis le célèbre *Pères et fils* de Tourgueniev (1862) les nihilistes, et qui vont donner naissance à l'intelligentsia russe. Le mot d'intelligentsia ne paraît qu'un peu plus tard, vers 1868-1869. Mais le phénomène est déjà là, plus outrancier encore à ses débuts que par la suite. Comment le résumer ? Il s'agit avant tout d'une extraordinaire inflation idéologique. » *Vers la fin du mythe russe : essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*. Lausanne : L'Âge d'homme, Coll. « Slavica », 1988, p. 60.

Eugène Melchior de Vogüé, un des premiers à avoir fait connaître la littérature russe en France⁵, grâce à son livre *Le roman russe*, décrit d'ailleurs, à l'époque, *Les Démons* comme un « livre confus, mal bâti, ridicule souvent et encombré de théories apocalyptiques.⁶ » Évidemment, nous n'endossons pas ces propos. Toutefois, ils rendent compte d'une certaine impression que le roman peut laisser.

En regard de ce qui précède, nous faisons l'hypothèse que les désordres de toute nature dans *Les Démons* de Dostoïevski se comprennent par un déploiement de l'imaginaire de la fin dans le roman. Afin de le démontrer, nous structurerons notre réflexion en trois volets.

Dans notre premier chapitre, nous établirons les bases de l'imaginaire de la fin, en nous référant à Bertrand Gervais et à Frank Kermode. Nous démontrerons comment la fin, qui est de l'ordre de la pensée, hante toutes les réflexions, et parfois même imprègne le physique des personnages. Dès les premières pages du roman, l'esprit des personnages est distendu, et leur regard, nimbé d'espoirs et de craintes, tend vers l'horizon. Nous nous attarderons sur le concept de temps de crise, ou *kairos*, c'est-à-dire une temporalité hors d'elle-même, un temps de la fin, de déchirements et d'éclatements. Les écrits de Kermode et de Gervais nous aideront à mieux comprendre la temporalité éclatée des *Démons* et sa narration. Sans cesse, présent, passé et futurs se confondent dans le récit. Nous étudierons le *kairos* dans sa double acception. Celle de Frank Kermode, que nous venons d'esquisser, et celle d'Aristote, pour qui le *kairos* signifie l'occasion favorable qui passe. Piotr Stépanovitch, l'un des personnages des *Démons*, saisit l'occasion et profite du climat d'appréhension pour instaurer un désordre général. Dès son retour dans sa ville natale après un long séjour en Suisse, Piotr Stépanovitch Verkhovenski, chef d'une organisation secrète, s'adonne à des activités subversives : réunions secrètes, meurtres, actes séditieux. Loin d'être le héros que

⁵ Dans les faits, c'est Ivan Tourguéniev, parisien d'adoption et ami de George Sand, de Flaubert, de Maupassant et des Goncourt, à qui revient le mérite d'avoir fait connaître la littérature russe en France. *Le roman russe* de Vogüé est paru quelques années plus tard, soit en 1886 (Michel Aucouturier. « La révélation du roman russe », *Magazine littéraire*, n° 440 – Mars 2005, pp. 43-45).

⁶ Extrait cité dans le livre d'André Gide. *Dostoïevski, articles et causeries*, Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 1923, p. 14.

requiert la crise, il est plutôt un mercenaire de la fin qui ne désire qu'accroître son pouvoir personnel. Toutefois, Piotr est un être basement humain qui nécessite le charisme de Nikolaï Stavroguine afin d'arriver à ses fins. Sans Stavroguine, Piotr représente une apocalypse sans transcendance, les sept fléaux sans la promesse de la Jérusalem céleste. Nous terminerons ce chapitre en illustrant brièvement la tradition socio-apocalyptique en Russie. Sans nous targuer d'en faire une analyse exhaustive, nous tenterons de mieux comprendre les discours tenus par certains personnages en ce qui concerne Dieu, le peuple théophore et l'importance des lectures de l'*Apocalypse*.

Nikolaï Stavroguine possède un charisme troublant qui sert les dessins machiavéliques de Piotr Stépanovitch. Dans le deuxième chapitre de ce mémoire, il sera question de Stavroguine comme étant le Christ noir, l'Antéchrist qui pourra provoquer l'avènement de la Grande Russie. Nous tenterons de décrire ce personnage complexe et de le poser comme une figure. Pour ce faire, nous décrirons le processus de figuration de Stavroguine. Ce procédé nous permettra de mieux saisir la valse répulsion-attraction dans laquelle Stavroguine plonge les habitants de la ville. La figure est engendrée par le regard, ce que nous illustrerons par l'entremise de Georges Didi-Huberman. Nous expliquerons ensuite le concept d'aura, pensé par Walter Benjamin, puis relu par Georges Didi-Huberman et Bertrand Gervais. L'aura nous amènera à établir le statut d'idole, quasi christique, de Stavroguine. Les hommes qui, dans le roman de Dostoïevski, se perdent dans la figure de Stavroguine sont des hommes de l'espoir, c'est-à-dire des hommes qui ont perdu le lien sacré entre Dieu et la terre russe et qui sont animés par un brûlant espoir d'y croire à nouveau. Dans un troisième temps, nous démontrerons comment ces hommes de l'espoir se perdent dans la contemplation de la figure de Stavroguine. Ressac du dessaisissement, corollaire de l'expérience de figuration, le ravissement enchante et menace les personnages qui sont sous l'emprise de la dite figure. Ils sont exaltés à sa vue, mais, d'une même œillade, ils souffrent de troubles de la mémoire, de la parole et de la vue. Tout comme la Méduse de la mythologie grecque, Stavroguine transforme en quelque sorte ceux qui le regardent en pierre. Nous établirons que cette sidération est à la base des gestes chaotiques posés par les habitants de la ville. Bien qu'ils perçoivent en l'homme l'idole d'un temps nouveau et rénové, Stavroguine refuse d'en porter la croix.

La première partie des *Démons* nous porte à croire que les habitants de la petite ville vivront effectivement une fin du monde à la fin du roman. Il y aura une fin certes, cela est inéluctable, mais cette fin ne sera pas celle qu'ils appréhendaient. Nous disséquons d'abord l'idée de la fin de l'Histoire, au sens où l'entend le philosophe Pierre Bertrand. Nous démontrons comment l'oubli, principal trouble provoqué par la figure, pousse l'Histoire hors d'elle-même, au point de menacer ses bases. Les traces de l'oubli sont essentiellement perceptibles dans la narration. Or, cet oubli se dissipe peu à peu et fait place à la seule fin possible : la fin de l'homme. Dans cette dernière partie de notre mémoire, nous expliquerons l'imaginaire de la fin, celle du sujet, et comment il s'applique à la mort de Stéphane Trofimovitch. Le récit détaillé que fait le narrateur de la mort du vieux précepteur, nous poussera à réfléchir sur le concept d'agonie par le biais des écrits de Jean-Pierre Vidal. Finalement, nous soutiendrons que la mort de Stéphane Trofimovitch s'oppose en tous points à celle de son fils spirituel, Nikolaï Stavroguine. Alors que l'un semble accéder à une mort-vie, l'autre est condamné à la mort-mort, dans tout ce qu'elle a d'angoissant. Cet anéantissement de l'être dans le néant sera analysé à l'aide des propos du philosophe Vladimir Jankélévitch. Dans un même élan, nous mettrons en évidence comment ces propos sont à l'opposé d'un imaginaire de la fin.

CHAPITRE I

L'IMAGINAIRE DE LA FIN : ESQUISSE DE L'IRREPRÉSENTABLE

*Montrez aux compagnons assoiffés et enflammés de
Colomb les rives du Nouveau Monde; découvrez à l'homme russe
le monde russe... Faites-lui voir la rénovation future de toute
Humanité et sa résurrection, qui peut-être ne viendra que
de la pensée russe, du Dieu russe et du Christ russe.*

Fédor Dostoïevski

L'Idiot

*Les autres peuples achèveront le salut du monde,-
la Russie le recommencera.*

Dmitri Mérejkowski

Le Carnet de notes

Écrit au crépuscule d'une nation dont l'aube prochaine est incertaine, *Les Démons* de Dostoïevski porte en son sein les stigmates des récits apocalyptiques séculaires. Loin d'être une relecture de l'*Apocalypse* de Jean de Patmos, le roman de Dostoïevski est pourtant nimbé d'une fin, une fin proche, et qui plus est omniprésente bien que jamais vraiment nommée. Corollaire d'attente et d'appréhension, la fin est, dans ce contexte, ineffable, sous-jacente, voire structurante des troubles qui s'abattent sur la petite société russe. Les symptômes de la fin affligent le corps appauvri de cette dernière : un chaos social qui valse incessamment avec la volupté débridée de certains personnages; un feu vengeur versé par la quatrième coupe qui détruit une partie de la ville. Or, par-delà ces marques eschatologiques, la petite ville attend et craint tout à la fois l'avènement de la Fin. Celle-ci ne coïncide pas nécessairement avec la Jérusalem Céleste promise par *L'Apocalypse*, mais plutôt avec la venue du dieu russe. Un dieu qui pourra unir à nouveau une Russie lacérée et guider l'Humanité. Tous les

personnages du roman sont des déracinés de Dieu. Nomades sans horizon, ils errent dans l'espoir d'une terre d'accueil, d'une Russie rénovée dont le visage a vu la résurrection d'un dieu nouveau russe. Le roman illustre cette grande déambulation aveugle d'une quête eschatologique et métaphysique. Ce n'est pas un peuple, mais un homme qui retrouvera, dans le cœur de la terre russe, sa foi, son Dieu et sa Russie. La fin du monde est caduque, la fin de l'homme est inévitable.

Bien que la notion de fin parcourt toutes les réflexions inhérentes à ce travail, nous nous proposons dans ce chapitre d'en jeter les bases liminaires. Ce chapitre comprend trois volets : l'imaginaire de la fin, le temps de la crise et la tradition apocalyptique dans la culture russe. Il s'agira, dans un premier temps, de déployer les fondements de la théorie de l'imaginaire de la fin tels qu'énoncés par Frank Kermode et Bertrand Gervais et qui serviront d'échine à notre analyse. Nous tenterons d'esquisser le visage de cette fin dans le roman; fin chaque fois singulière et transitive, qui structure le récit et qui permet d'interpréter les événements. Cette étude nous amènera, dans un deuxième temps, à tenter d'expliquer les différents désordres temporels du *kairos* dans le récit. Ce *kairos*, ou temps de la crise, provoque dans l'univers eschatologique dostoïevskien une temporalité sans cesse fuyante ainsi qu'une hyperbolisation des événements racontés dans un espace temporel donné. Or, la crise *karique* est double. Non seulement exprime-t-elle ce temps qui sort de ses limites, mais elle signifie aussi, dans l'acception aristotélicienne du terme, l'occasion qui passe. Cette occasion, c'est le changement social. Cette opportunité est saisie au passage par Piotr Stépanovitch, un mercenaire de la fin, sans horizon autre que son gain personnel. Avidé de pouvoir, Piotr Stépanovitch, fils de Stéphane Trofimovitch, attisera le désordre dès son arrivée dans la ville. Ses gestes ne sont pas désintéressés, au contraire, ils visent des fins strictement personnelles et un pouvoir qui sera sien. Cet être stipendié n'arrive toutefois pas dans une ville déjà en crise, il met les pieds dans un terreau fertile d'attente, un sentiment de la fin latent, antérieur à la crise. Par conséquent, nous illustrerons dans un dernier temps comment, dans les racines de l'homme russe, comme dans l'imaginaire littéraire, se terrent les germes de la crise eschatologique. Cette crise, dans un même mouvement, précède et nourrit tout à la fois le roman de Dostoïevski. Afin de nous guider dans cette réflexion, nous ferons appel aux penseurs Georges Florovsky et Georges Nivat.

1.1 Penser la fin

Horizon insaisissable et pourtant omniprésent, la fin est fuyante par son impossibilité d'être cristallisée dans le récit. Dans *Les Démons*, les fins sont multiples et d'ordres différents : celles de l'autocratie, de Dieu et du servage. Cet effritement se confond alors en une seule et unique fin, universelle. Le géant aux pieds d'argile menace de s'écrouler et, par sa chute, emporter avec lui le salut de l'humanité. Tentons en premier lieu de cerner les principales bases de l'imaginaire de la fin ainsi que son déploiement dans le roman de Dostoïevski.

En soi, la fin est un objet de pensée éthéré. Il est impossible de vivre ou de décrire celle-ci, on ne peut qu'en effleurer les pourtours. Or, la fin est nécessaire à l'homme comme au récit. La fin donne un sens à ce qui la précède. L'épilogue de la vie donne une direction logique à l'existence qui est maintenant close par la mort. Devant l'impossibilité de vivre cette fin, il est important pour l'homme de l'imaginer. À travers les âges, les lectures apocalyptiques faites par les hommes ont toujours pris pour acquis que la fin est proche, imminente. Annonciatrice d'une catastrophe universelle, elle est également porteuse, dans la tradition judéo-chrétienne, et plus particulièrement dans *L'Apocalypse* de Jean, de la révélation pour les fidèles, soit l'accession à la Jérusalem céleste. Cette double acception s'enchevêtre sans cesse, dans une valse chaotique, aux désordres qu'offre l'actualité de l'histoire. Notre but ici n'est pas d'analyser les multiples relectures, chaque fois nouvelles, de ce texte biblique aux figures opaques, mais plutôt de penser la fin comme étant de l'ordre de l'imaginaire, non plus imminente, mais immanente. En effet, puisque la fin est nécessaire pour comprendre la genèse de l'homme et pourtant impossible à connaître, l'homme est poussé à la penser en dehors de toute expérience réelle. L'imaginaire est un espace de représentations propre à un individu ou à une culture donnée. Or, cet espace possède des frontières à la fois vastes et incertaines. Afin de circonscrire notre réflexion, nous emprunterons celles tracées par Jean-François Chassay et Bertrand Gervais. Ces derniers

résumant l'imaginaire comme étant un « ensemble d'images et de signes, d'objets de pensée, dont la portée, la cohérence et l'efficacité varient, dont les limites sont sans cesse à redéfinir, mais qui s'inscrit indéniablement au cœur de notre rapport au monde, de cette confrontation au réel.¹ » Cette pression de la réalité sur l'homme, qui se manifeste de différentes façons, fait de la fin une projection qui vient remplir ce néant angoissant et pourtant inexorable qu'est la mort. Dans le roman *Les Démons*, la fin habite l'esprit tout entier des protagonistes. Cette dernière n'est plus conjuguée dans un futur lointain, mais dans un temps qui menace par sa proximité et son caractère irrévocable. Bien que l'on ne sache quelle forme l'épilogue prendra, les sentiments d'attente et de crainte corollaires de la pensée de la fin y envahissent les êtres. La fin ne se conjugue plus comme une fatalité de l'être, mais plutôt une menace proche dans son avènement. Devant la paresse des Russes face à leur nation et à son destin, Stéphane Trofimovitch clame, avec grande émotion, la sombre conclusion qui semble maintenant, pour lui, un inéluctable traquenard :

- ...vous savez que cela ne manquera pas de s'achever par quelque chose?

-Ça, c'est sûr, dis-je.

-Vous ne comprenez pas... Mais... d'habitude sur terre cela se termine par rien, mais, là, il y aura une fin, et immanquablement, oui, immanquablement.²

La pensée de la fin envahit les fibres de cet homme au point où il voit son horizon apparaître. Puisque Stéphane Trofimovitch ne s'est pas encore réconcilié avec l'idée de Dieu, il voit la mort comme un néant. Toutefois, le fait qu'il oppose le « rien » habituel à une « fin » immanquable implique l'avènement d'une action extraordinaire, qui dépasse les limites de la réalité de l'homme. Ineffable appréhension, il n'en demeure pas moins que Stéphane Trofimovitch craint un événement, menaçant autant par son caractère exceptionnel qu'irréversible. Il n'est pas question ici de la mort, naturelle dans son essence et dans le

¹ Jean-François Chassay et Bertrand Gervais. « Présentation » in, *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, 2002, p. 22.

² Fédor Dostoïevski, *Les Démons* t. II, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel », 1995, p. 20.

périple de l'homme, mais de quelque chose qui dépasse l'entendement humain. Car, la fin est d'abord et avant tout de l'ordre de la pensée. Fort d'un passé qui accrédite les faits et d'un avenir alors incertain, l'esprit de l'homme est tourné vers l'idée de la fin et tend au décryptage de ses signes annonciateurs. Le personnage de Stépane Trofimovitch semble envahi par cette obsession, mais ce n'est pas cela. Comme le souligne Bertrand Gervais : « Penser la fin, c'est habiter le temps et le déployer en un cadre qui parvient à occuper l'horizon tout entier. La fin implique en effet une distension importante de l'esprit, qui se trouve partagé entre attention, attente et mémoire.³ » Il est important de noter que le fantasme de la fin occupe totalement l'esprit du sujet préoccupé par son irruption. Son regard est nimbé de cette pensée et pousse à une lecture constante des signes qui l'entourent et qui pourraient confirmer son avènement. Cette distension de l'esprit décrite par Bertrand Gervais habite tous les personnages du roman. L'un de ceux-ci porte en son être et sur les traits de son visage cette pression de la fin, cette attente. Il incarne physiquement l'idée de la fin. Le personnage de Chigaliou, dont l'apparence physique personnifie cet état d'expectation et d'attention à son paroxysme, provoque la crainte chez celui qui le regarde. Le narrateur raconte cette trace au fer rouge laissée dans sa mémoire par la vue de Chigaliou : « Jamais de ma vie je n'avais vu d'homme au visage plus sombre, plus renfrogné, et plus lugubre. Il avait l'air d'attendre la fin du monde, [...] avec une exactitude totale.⁴ » Alors que Stépane Trofimovitch vit avec l'intuition angoissante d'une fin imminente, Chigaliou, pour sa part, semble attendre celle-ci avec une rigueur qui provoque la crainte chez celui qui le regarde.

Cette pensée qui s'enchevêtre aux fibres de l'être se déploie essentiellement dans le temps. Celui-ci est l'élément fondamental de tout imaginaire apocalyptique. Devant la menace au présent d'une fin des temps ou du temps, conjuguée dans un futur proche et accréditée par des sources passées, le sujet est triplement happé par le temps. Comme nous

³ Bertrand Gervais, « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal : UQAM, *Figura*, no 12, 2005, p. 16.

⁴ Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel », 1995, t. I, p. 233.

l'avons souligné ci-haut : « Penser la fin, c'est habiter le temps.⁵ » La chronologie dans le roman *Les Démons* est d'ores et déjà une question problématique. Comme une stèle dont l'écriture est effacée par la corrosion, les repères temporels dans le roman donnent de rares indications sur l'action et son déroulement. Cet effacement des repères temporels propulse les acteurs du récit, comme le lecteur, dans une bulle temporelle qui les enveloppe d'un voile aveuglant. Les protagonistes semblent évoluer dans un univers où le passé appartient à l'oubli et où le présent, surchargé d'actions signifiantes, est tendu vers l'avenir. Un avenir velléitaire, redoutable pour certains, attendu par d'autres, mais toujours ineffable. Ce voile est à ce point opaque qu'il est difficile, même pour des lecteurs aguerris de Dostoïevski, de dire sur combien de mois ou d'années s'échelonne l'intrigue⁶. Le narrateur parsème çà et là de rares indices temporels qui rendent la question du temps encore plus complexe. Ce dernier donne deux dates sur le déroulement des événements, une au début du récit, soit « l'an cinquante-cinq, au printemps, au mois de mai.⁷ » et l'autre à la fin, « [...] jusqu'à notre année, 187...⁸ » Seules traces d'horizon dans ce récit qui se veut une chronique, le narrateur ne semble que renforcer le dédale dans lequel évoluent les personnages et le lecteur. Entre une amorce et un terme aux bornes fragiles, l'action se déroule dans un présent hyperbolique⁹. Ceci renforce le doute que le récit s'étale sur une trentaine d'années, même si la chronologie des événements donne plutôt l'impression au lecteur que le tout s'échelonne sur quelques mois à peine. La

⁵ Bertrand Gervais, *op. cit.* p. 16.

⁶ Peu s'entendent sur la question de la temporalité dans *Les Démons*, comme le note Joseph Frank : « Ludmila Saraskina (*Besi- Roman- Preduprezhdenie*, Moscou, 1990, pp.9-57) affirme que toute l'action du roman se déroule en trente jours... Pourtant, la thèse relativement convaincante de Saraskina soulève un autre problème, car Dostoïevski, dans *Les Démons*, fait allusion à des événements- la Commune de Paris, la mort de Herzen- qui se sont produits en 1870. Comment expliquer un tel anachronisme? » in *Dostoïevski. Les Années miraculeuses (1865-1871)*. Paris : Actes Sud/ Solin, 1998, p. 613.

⁷ *Les Démons*, t. I, p. 27.

⁸ *Les Démons*, t. II, p. 337.

⁹ Jaques Cateau parle d'une saturation du temps : « Si Dostoevskij comprime le temps, ce n'est pas pour l'annihiler [...] Bien au contraire, il le concentre et l'accélère pour lui rendre sa fertilité agissante. Il sature le temps de ce qui importe dans le passé et de ce qui compte dans l'avenir immédiat : le choix. » *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris : Institut d'études slaves, 1978, p. 470.

ligne temporelle du récit est brisée : ni droite, comme le veut la tradition chrétienne, ni courbe, celle laissée par les mythologies antiques. Le temps semble éclaté, en dehors de ses propres limites. Ces éclats de temps qui obstruent la vue et la raison ne se sont pas déposés, même après la tombée du rideau. Après les incidents chaotiques qui ont ébranlé la petite communauté, le narrateur ne paraît pas encore comprendre les faits, ne semble pas pouvoir lire ceux-ci dans leur chronologie :

De mon côté, jusqu'à présent, je suis incapable de l'expliquer, et ce, malgré tous les événements qui suivirent...J'ajouterai aussi que, quatre ans plus tard, à la question prudente que je lui posai au sujet de cette aventure au club, Nikolaï Vsévolodovitch me répondit [...] ¹⁰.

Cette assertion du narrateur montre la tourmente temporelle dans laquelle il est plongé. Dans l'univers du roman, se confondent sans cesse présent, passé et futur. L'irrésolution par rapport à la durée du récit découle de cet amalgame des vecteurs temporels. Cette imprécision porte en son sein un lot de questions : Stavroguine se suicide-t-il tout de suite après la fin des troubles ou y a-t-il un laps de temps entre la révélation du mystère et sa pendaison, bien que les propos du narrateur semblent illustrer le contraire? Le lecteur, tout comme les personnages du roman, se retrouve dans la mouvance incontrôlée du temps. Toutefois, cette situation n'est pas seulement afférente à la ligne temporelle du récit. Un simple détail rapporté par un protagoniste est nimbé d'un passé effacé, d'un futur appréhendé et d'un présent confus. De ce point de vue, certains moments phares dans le roman se détachent de la forme même de la chronique. Or, la chronique est normalement un recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de succession. L'utilisation de ce terme accentue la contradiction par l'évanescence de leur ancrage temporel. Élément fondamental dans le récit – car son avènement marque le paroxysme et, par le fait même, la fin des troubles, l'assassinat de Chatov se déploie dans un discours narratif où la confusion est palpable :

« Guère plus de trois jours après son départ...Mais l'ordre vint trop tard, Piotr Stépanovitch se trouvait déjà alors à Pétersbourg [...] Du reste, j'anticipe terriblement.¹¹ » L'enchâssement

¹⁰ *Les Démons*, t. I, p. 81.

d'anticipations précipitées et de souvenirs sibyllins débouche sur un présent intangible. Ainsi donc, les trois vecteurs temporels s'imbriquent en une seule anecdote, en un seul récit, une chronique par surcroît, confondant le lecteur et les protagonistes dans le dédale temporel.

Ce labyrinthe temporel sur lequel s'érige le roman, c'est le temps de la fin, le « Endtimes¹² », comme l'esquisse Frank Kermode. Ce chronotope est celui d'un temps subjectif, qui, dans ses désordres, s'impose comme un temps de la fin. Sergueï Boulgakov définit cet « Endtimes » comme étant un « sur-temps ». Le philosophe russe et homme de foi du XIXe siècle voit davantage cet espace temporel comme étant à la frontière même du temps. Boulgakov explique le sur-temps par un « réseau temporel [qui] se déchire et un sur-temps y apparaît soudain, non pas comme événement calendaire, mais comme quelque chose qui dépasse notre temps.¹³ » Alors que Kermode pense le temps de la fin comme une temporalité aux limites de son état, Boulgakov y voit plutôt un temps suréminent, qui dépasse et qui transcende. L'un comme l'autre, ils dissocient le temps de la fin d'une unité calendaire, c'est-à-dire un instant calculé et calculable, d'un temps humanisé. Au contraire, le temps de la fin est de l'ordre du subjectif, un temps qui déborde de ses frontières. Un espace temporel donc, qui transcende le temps ainsi que la perception qu'a le sujet de la temporalité. Cet effacement des repères temporels que nous avons souligné ci-haut, ainsi que cette explosion du réseau temporel dans le roman se traduisent par une concentration d'actions dans le présent du narrateur. En effet, dans cette temporalité touffue, labyrinthique et exacerbée, le présent semble étiré jusque dans ses pourtours, au point où un instant semble s'étendre sur des heures et où une multitude d'actions se produisent dans un bref moment. À maintes

reprises, le narrateur traduit cette impression : « Du reste, la scène ne dura pas plus que, je ne sais pas, dix secondes. Et néanmoins, pendant ces dix secondes, il se passa une quantité de

¹¹ Fédor Dostoïevski. *Les Démons* t. III, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel », 1995, p. 263.

¹² Concept développé par Frank Kermode dans son ouvrage *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1967, 187 p.

¹³ Sergeï Nikolaevitch Bulgakov. *Philosophie du verbe et du nom*, Lausanne : L'Âge de l'homme, Coll. « Sophia », 1991, p. 295.

choses.¹⁴ » S'ensuit la description d'une scène dont la théâtralité est toute dostoïevskienne. Une réunion de tous les personnages principaux où le scandale éclate là où on ne l'attendait pas. Stavroguine, le grand aristocrate, l'homme qui ne connaît pas la peur, reçoit un violent coup de poing du serf Chatov. Le soufflet de Chatov à Stavroguine est un geste d'affront d'un ancien serf à son ancien propriétaire terrien. La gifle marque l'inversion carnavalesque, celle qui était crainte justement lors de l'annonce de l'abolition du servage par Nicolas II. Cet affront se produit alors que l'on ne sait plus quoi penser du mariage de Stéphane Trofimovitch et de Daria Pavlovna, que les rumeurs à propos de la sœur de Lipoutine s'intensifient et que Piotr Stépanovitch arrive de façon impromptue dans la scène. L'hyperbolisation des actes dans le temps s'accroît avec le désordre qui se fait de plus en plus persistant dans la petite société.

Dans un même ordre d'idées, alors que le feu éclate dans une des parties les plus pauvres de la ville, les intrigues semblent déferler à une vitesse affolante et débridée. En dépit de cette destruction, impromptue et sans pitié, les sinistrés sont plongés dans une attente troublante, quasi inconsciente : « le feu [...] se répandit [...] avec une force invraisemblable [...] l'agitation et la cohue étaient invraisemblables [...] les gens ne se décidaient pas à quitter leurs maisons, dans l'attente, ils restaient tous assis.¹⁵ » La répétition du terme « invraisemblable » souligne avec insistance la voracité du feu qui dépasse les spectateurs par sa gourmandise. Or, dans une même esquisse, le narrateur met en scène l'attente presque passive des sinistrés. L'incongruité apparente de la situation, cette valse en deux temps diamétralement opposés soit : l'urgence effrénée, d'une part, et l'attente passive, de l'autre, créent une indubitable tension dans le récit. Une fois de plus, l'explosion événementielle coïncide avec l'apparition d'un autre stigmaté de la fin des temps sur le visage de la Sainte Russie. Le feu qui ravage une partie de la petite ville fait écho au fléau versé par la quatrième coupe de l'*Apocalypse*. Cette dernière détruira de son contenu incandescent les terres. Cette tension produite dans le récit, enfant du temps de la fin, se comprend davantage par le résultat

¹⁴ *Les Démons* t. I, p. 350.

¹⁵ *Les Démons*, t. III, p. 98.

de la cohabitation des vecteurs de l'anticipation et de la révélation, corollaires à l'imaginaire apocalyptique¹⁶. L'anticipation, ce désir de toucher l'horizon, de rejoindre le bleu du ciel et d'atteindre au dévoilement de la vérité promise par l'*Apocalypse*, s'étale dans le temps, entraînant celui-ci dans ses frontières les plus reculées. Le temps est alors déployé jusque dans ses limites. La révélation, pour sa part, contracte ce temps en l'espace d'un instant, instant du dévoilement¹⁷. Bien que le feu détruise les quelques possessions des pauvres gens, ces derniers ne bougent pas de leurs demeures.

Le feu destructeur de l'*Apocalypse* annonce du même coup l'imminence du retour du Sauveur sur terre. L'impunité destructive du feu incarne, dans l'œil du fidèle, l'attente et l'espoir de la révélation. Ainsi, plus l'instant de la révélation approche dans *Les Démons*, plus le temps semble celui de la brièveté en regard des actes qui s'y déroulent. Dans l'imminence de la visite de Nikolaï Stavroguine, le Christ noir, Chatov contemple le temps que dure son attente, à la fois bref et interminable : « Chatov resta longuement à scruter une bonne minute.¹⁸ » Ceci n'est pas la mise en scène d'actions condensées, mais tout le contraire, c'est-à-dire la description d'un instant prolongé, d'une attente dilatée. Sans cesse, le récit de Dostoïevski valse entre ces deux pôles, dans un mouvement à la fois excessif et de lenteur contemplative. Le temps de la fin se détache d'un temps calendaire et devient un temps de l'éclat, de l'instantanéité, le temps d'une fin annoncée et attendue.

Le temps de la fin est un temps de déchirements et d'éclatements. Ces troubles présents, validés par des écrits passés et dont la réalisation s'exerce dans un avenir proche, portent les êtres qui les vivent dans un double mouvement d'anticipation et de désir de révélation. Face à la menace d'un temps qui risque de se clore dramatiquement, l'être, le

¹⁶ Louis Allen formule en d'autres termes l'enchevêtrement de ces deux vecteurs : « Si tout change, en un autre sens tout recommence. Le temps est à la fois un facteur apparent d'éclatement de la personnalité et la garantie concrète de son unité. C'est qu'il est vecteur de toute révélation. » *Dostoïevski et l'Autre*, Lille : Presses Universitaires de Lille, Coll. : « Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves », 1984, p. 51.

¹⁷ Bertrand Gervais. *loc. cit.* p. 117.

¹⁸ *Les Démons*, t. II, p. 47.

fidèle, est du même coup nourri par l'espoir de la rénovation de ces temps, l'espoir d'une résurrection, d'une humanité nouvelle. Bertrand Gervais résume ce phénomène comme étant celui d'une « pensée en mouvement » :

L'imaginaire de la fin, comme pensée en mouvement, oscille entre une anticipation de la fin et un désir de révélation...entre un temps subjectif qui, dans ses désordres mêmes, s'impose comme Temps de la fin (endtimes); et un temps projeté hors de soi, dans des dates ou un calendrier, dans une loi. Entre une volonté de maîtriser le temps et ce désir d'en finir avec le temps¹⁹.

L'imaginaire de la fin dans *Les Démons* ne se traduit pas seulement en secousses temporelles et à travers l'éclatement des limites du temps. Il est présent aussi dans les discours des personnages, discours qui permettent de réfléchir sur le temps. Ainsi, deux personnages emblématiques du livre tiennent des discours antinomiques sur le temps. Ces conceptions sont sculptées par leur foi et leur compréhension du monde. Chatov et Kirillov, l'un habité par l'espoir de Dieu et l'autre profond nihiliste, tentent de définir ce temps qui leur échappe fortement, d'intellectualiser ce qui glisse sans cesse. Les changements sociaux, soit la fin de la Sainte Russie et la mort de Dieu, les portent à réfléchir sur le concept du temps qui menace de s'éteindre. Ils vont par delà ce désir de maîtriser le temps et tentent, dans des attermoissements incessants, de comprendre celui-ci, de le saisir et de l'appivoiser. Déchirés entre la maîtrise et la fin de ce temps, les deux protagonistes font le procès, à bâtons rompus, du temps.

D'une part, l'ingénieur Kirillov, nihiliste, croit que la vie éternelle existe dans le présent. Pour lui, l'homme peut toucher une minute, c'est-à-dire toucher le temps en soi, et ce dernier devient moment d'éternité, dans le présent. Jusqu'à un certain point, Kirillov donne l'impression qu'il peut contrôler le temps, avoir une emprise sur ce qui normalement fuit entre les doigts de l'homme : « Je me couche, je me dis : sept heures, je me réveille à sept heures.²⁰ » Bien qu'il soit athée et malgré les allégories fuligineuses de l'*Apocalypse*, Kirillov

¹⁹ Bertrand Gervais. *loc. cit.* p. 118.

²⁰ *Les Démons*, t. II, p. 58.

lit le texte de Jean et trouve celui-ci très clair et très précis dans ses indications concernant le temps et sa fin. Il cite, afin d'appuyer sa réflexion, un passage de l'*Apocalypse* : « Quand l'homme tout entier aura atteint le bonheur, le temps n'existera plus.²¹ » Il retire des allégories eschatologiques que le temps est une idée qui s'éteindra dans l'esprit, car il ne sera plus utile une fois le bonheur éternel atteint. Paradoxalement, cet homme qui se dit heureux vit dans une temporalité confuse où les repères semblent décalés et nébuleux. Il dira par exemple : « [...] l'autre jour [...] j'avais dix ans [...] »²². Les propos de Kirillov trahissent une crise latente en son être. Malgré une dissertation parfaite de ses pensées, il pointe par ses paroles vers la brèche béante de ses convictions. Il décide de sa propre fin, il se suicide. Son dessein est, par ce geste, de nier l'existence de Dieu et de proclamer sa propre liberté, celle de devenir l'homme-dieu. La différence est que cette fin précipitée n'a rien de celle d'un homme-dieu. Au contraire, sans transcendance, elle est terriblement animale et sauvage. Kirillov dit se tuer pour démontrer sa terrifiante liberté. Or, quelques instants avant le geste fatal, la liberté n'y est pas. Kirillov agit comme un animal, beuglant effroyablement, habité d'une frénésie bestiale²³, mordant Piotr qui le pousse vers la mort. Les dernières paroles de l'homme-dieu surgissent dans un cri monstrueux : « Tout de suite, tout de suite, tout de suite... »²⁴ Sa mort est le spectacle de l'échec du suicide, dans sa thèse et non dans son exécution²⁵. Les troubles ont donc porté Kirillov à réfléchir sur le temps. Cependant, poussée à l'extrême, sa réflexion l'a précipité dans sa propre fin des temps.

D'autre part, il y a Chatov, l'homme qui arbore ostensiblement sur ses épaules et en son sein l'espoir de Dieu ainsi que l'idée d'une fin, une fin porteuse de la promesse d'une résurrection. Dans son verbe touffu et tourbillonnant, il harangue non pas sur le temps en

²¹ *Les Démons*, t. II, p. 54.

²² *Les Démons*, t. II, p. 56.

²³ *Les Démons*, t. III, p. 264.

²⁴ *Les Démons*, t. III, p. 288.

²⁵ Inspiré des propos tenus par Paul Evdomikov. *Gogol et Dostoïevsky: la descente aux enfers*. Paris : Desclée de Brouwer, Coll. « Théophanie », 1984, p. 261.

soi, mais sur la fin de tous les temps. Il s'oppose à Kirillov qui défend l'idée que tous les peuples sont animés par la force d'arriver jusqu'à la fin, un désir qui du même coup nie toute fin. L'*Apocalypse*, paradoxalement, participe aussi à la réflexion de Chatov : « C'est la force de l'affirmation continuelle, infatigable, de sa propre existence, et de la négation de la mort. L'esprit de la vie, comme le dit l'Écriture, *les rivières d'eau vive*, dont l'*Apocalypse* nous menace tant qu'elles ne se tarissent.²⁶ » À la fois affirmation de l'être et menace de son annihilation, la fin des temps prend un tout autre visage dans la bouche de Chatov. Alors que Kirillov pense pouvoir mettre la main sur le temps et le contrôler jusqu'à sa mort, Chatov le perçoit davantage comme un flot indomptable qui menace l'être²⁷. Penser le temps est de part et d'autre penser l'homme et sa mort. Les images vaporeuses de l'*Apocalypse* nourrissent leurs assertions et viennent conforter leurs vues. Ainsi donc, cette projection du temps hors de soi permet dans un même mouvement de le penser, non pas dans ses troubles présents, mais dans son essence.

En somme, l'imaginaire de la fin est d'abord et avant tout de l'ordre de la pensée. Une pensée complètement habitée par le temps, un temps labyrinthique et confus dans lequel se trouvent plongés tous les personnages des *Démons*. Véritables Thésée dans le dédale de la fin, ils tenteront de s'en extirper, afin de mieux comprendre leur parcours alors aveugle et leur irrémédiable finalité.

²⁶ *Les Démons*, t. III, p. 78.

²⁷ Louis Allen considère Dostoïevski comme étant un théoricien des deux temps : « Dostoïevski tient à cette double mesure qu'il lui donne *simultanément* : celle du *tourbillon* et celle de l'*immobilité*. Entre ces deux extrêmes, le temps paraît se dissoudre ou plus exactement s'enfouir [...] L'éclatement kaléidoscopique du temps, comme donnée fondamentale de la perception de Dostoïevski, explique et conditionne la philosophie du temps qui lui est propre : il est en quelque sorte le *théoricien des deux temps*. » *op. cit.* p. 66.

1.2 Le temps de la crise

Les troubles temporels esquissés ci-haut sont mis en scène dans une saison du *kairos*²⁸, un temps de la crise. Une crise qui traduit, entre autres, la gangrène politique dévastant le pays. Naguère forte et victorieuse, la Sainte Russie se désagrège dans un profond questionnement lié à la définition de son état, de son avenir. Alors que plusieurs quittent déjà le bateau qui menace de couler, Piotr Stépanovitch Verkhovenski s’immisce dans les failles de la fin. Il le fait non pas en Sauveur de cette Russie à l’abandon, mais plutôt en mercenaire de la fin.

Quels que soient ses atours, la fin vient toujours faucher une réalité déjà existante. Une Russie naguère auréolée de grandes victoires guerrières menace de s’effondrer et ainsi de laisser place à une entité dont personne encore ne connaît l’essence. Dans ce naufrage annoncé, les personnages du roman de Dostoïevski s’interpellent, se relancent et s’affrontent sur leur diagnostic concernant le pays et sur les drapeaux de jadis, maintenant en lambeaux, que la Russie a autrefois victorieusement portés. À travers les affres d’un temps en crise, ces individus momentanément déboussolés font le procès d’une nation déjà au pilori. La fin est vécue comme un espace de transition entre ce qui était avant et ce qui remplacera cette entité dans le futur. En d’autres termes, « La fin est toujours celle d’un ordre préexistant, d’un procès dont la durée est bousculée.²⁹ » Ce procès, cette transition est nécessairement traversée comme on traverse une crise, une phase grave dans l’évolution des choses qui est vécue dans son caractère singulier. La crise est du même coup une secousse soudaine et violente

²⁸ Frank Kermode décrit le temps du *kairos* en ces termes: « *kairos* is...a point filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to end. » *The Sens of an Ending*, p. 46.

²⁹ Bertrand Gervais, « En quête des signes : de l’imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, no. 20, automne 1999, p. 194.

qui touche ceux qui la traversent³⁰. À la fois fin et début, la crise provoque la projection des craintes passées vers le futur. Dans *Les Démons*, cette crise se développe, entre autres, au sein d'une Russie déchirée. Ses fondements menacent de s'écrouler de toutes parts : l'abolition du servage, un dieu à l'agonie, une certaine ouverture à la culture occidentale. Son visage se transforme et prend des traits méconnaissables. Les propos tenus par Stépane Trofimovitch illustrent bien la crise identitaire qui secoue les fondements de la Sainte Russie. L'homme qui pourtant, quelques minutes plus tôt, se sentait terriblement russe, dans un grand élan de patriotisme, spolie ensuite ce même peuple en regard de l'esprit français : « Oh, les Russes devraient être exterminés pour le bonheur de l'humanité, comme des parasites nuisibles! Ce n'est pas du tout, mais pas du tout cela dont nous rêvions.³¹ » À la fois juge et partie, Stépane Trofimovitch se perd dans le paradoxe de son propre jugement. Glissant dans le décalage entre le rêve russe de naguère et la réalité de son époque, il ne semble plus vouloir se battre pour voir changer les choses. Bien qu'il s'exprime par de beaux réquisitoires sur un ton assassin, il se perd dans la même paresse qu'il reproche à ses compatriotes en ce qui concerne leurs actes, leur implication et leur perception de la patrie. Il en est de même pour l'écrivain « national » tant adulé, presque déifié par la petite société qu'est Karmazinov. Alors que tous le perçoivent comme l'enfant prodigue dont la plume se nourrit à même la grandeur du peuple russe, Karmazinov compare la Russie à un navire en naufrage fui par les rats : « Là, tout est condamné, tout est fini. La Russie, telle qu'elle est, n'a aucun avenir. Je suis devenu allemand, et je m'en fais un honneur.³² » Bref, les personnages sont en crise. Dans *Les Démons* de Dostoïevski, l'espace de transition, corollaire d'un imaginaire de la fin, lacère les

³⁰ Georges Nivat explique bien la crise qui secoue la Russie de cette époque : « Bien sûr, beaucoup s'explique par la fragilité de l'édifice social russe : énorme corps paysan, agité de soubresauts, prompt aux jacqueries, impénétrablement mystérieux, et, aux franges de ce pays paysan, deux camps minuscules et fragiles : le pouvoir, avec son mélange de hardiesse et de timidité, qui, par ses réformes, fait avancer le pays d'un siècle, mais hésite devant les conséquences de ses propres actes, l'opposition, une poignée d'hommes vivant de phantasmes, mais qui font trembler le colosse. » *Vers la fin du mythe russe : essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*. Lausanne : L'Âge d'homme, Coll. « Slavica », 1988, p. 61.

³¹ *Les Démons*, t. II, p. 19.

³² *Les Démons*, t. II, p. 283.

individus dans leurs fibres. La crise, la fin comme espace de transition, est portée tel un joug par la conscience de ses protagonistes, luttant avec leurs propres paradoxes.

Le penseur anglais de la fin, Frank Kermode, avance, dans l'œuvre phare de l'imaginaire apocalyptique, *The Sense of an Ending*, le fait que nous pensons en termes de crise et non de fin. Pour lui, le moment de la crise est un moment dans le temps rempli de signification, «firmly associated it with a specifically modern sense of living in an epoch when the foundations of life quake beneath our feet.³³ » La crise est un élément central dans notre tentative de construire un monde qui a un sens. Le temps n'est pas libre, il est l'esclave d'une fin mythique. La crise se passe au présent et est en relation avec le passé et le futur. Le temps de la crise, ou *kairos*, s'oppose au *chronos*, soit le temps qui passe, ou le temps de l'attente, dans l'acception biblique du terme³⁴. Tout comme l'espace d'une singulière transition qui se doit de marquer le passage entre la fin d'une chose et le début d'une autre, dans ce cas-ci la Russie, le *kairos* est indissociable de la notion d'accomplissement. Le *kairos* transforme le passé, il établit une concordance avec les débuts comme avec la fin. Être dans la crise, c'est être happé par le *kairos*, c'est traverser l'espace unique et extraordinaire qui marque le périlleux passage entre fin et début. *Karifée*, la temporalité est éclatée, multilinéaire et même multidirectionnelle, arborescente, ramifiée. Le *kairos* s'oppose au temps générateur de la temporalité et brave la réalité temporelle pour en instituer une autre qui est la sienne. Le roman *Les Démons* se déploie dans cette temporalité *karique* comme l'entend Frank Kermode, une temporalité irrévérencieuse qui rythme le procès de la Sainte Russie, déchu de son auréole de gloire et de foi. Les désordres deviennent exponentiels dans une temporalité qui se débat et rue dans un présent glissant, tendant vers une fin certaine, une révélation espérée.

La crise *karique* telle que pensée par Frank Kermode est le résultat de la conception aristotélicienne du *kairos*. Célébrés entre autres par le poète grec Poséidippe, *Kairos* et

³³ Frank Kermode. *op. cit.* p. 47.

³⁴ *Ibid.* p. 28.

Chronos sont deux frères ennemis dans la mythologie grecque. Alors que Chronos est docile, Kairos est un être indomptable. Chronos crée et gouverne le monde alors que Kairos le détruit pour le reconstruire à sa guise³⁵. Pour Aristote, Kairos n'est pas seulement le dieu du temps rebelle et irrévérencieux, c'est aussi l'être de l'instant fugitif mais essentiel, soumis au hasard, mais lié à l'absolu. Du temps certes, mais hors de la durée, qu'il faut saisir au moment opportun. Kairos est en effet représenté comme un jeune homme ayant une épaisse touffe de cheveux à l'avant et une tête chauve à l'arrière; il s'agissait de le saisir par les cheveux lorsqu'il passait... toujours vite. Il incarne l'allégorie de l'occasion favorable.

Dans la crise *karique* esquissée par Kermode et pensée comme instant fugitif par Aristote, l'homme qui saisit Kairos par les cheveux, c'est Piotr Stépanovitch Verkhovenski. Homme diabolique et terriblement ambitieux, Piotr, que le narrateur appelle le « Serpent très sage³⁶ », pousse la communauté vers la tentation du changement par le bouleversement social et le désordre. Tout comme le serpent, symbole biblique de la tentation, Piotr est un être au sang froid qui, régulièrement, fait peau neuve³⁷. Certes, la petite communauté dans laquelle évoluent les personnages est déjà submergée par le ressac des changements sociaux annoncés par le tsar. Les esprits sont fébriles, habités par une certaine attente et la hantise d'une fin proche. Or, cet état d'esprit se cristallise autour du personnage de Piotr Stépanovitch. Il incarne l'homme de l'action³⁸ corollaire à l'imaginaire de la fin. Il est celui qui se lève en temps de crise, car la crise requiert une action. Selon les écrits de St-Jean, seuls les justes marqués de la croix seront sauvés lors de l'avènement final. La pensée du Jugement Dernier, et de la révélation qui en découle, pousse le fidèle, l'homme marqué par la croix de Dieu, à

³⁵ Propos inspirés par Evaghélos Moutsopoulos. « Chronos et Kairos; entretiens d'Athènes », *Diomita, Revue de recherche philosophique*, vol. 16, 1988, Paris : Librairie philosophique J.Vrin, p. 35.

³⁶ *Les Démons*, t. I, p. 273.

³⁷ Louis Allan. *op. cit.* p. 54.

³⁸ Paul Evdomikov va jusqu'à dire que « Pierre Verkhovensky [...] c'est le pur mécanisme du mal en action. Il est possédé, démonisé au point que son destin n'est plus humain. En Pierre, c'est l'humain que le mal décompose. » *op. cit.* p. 253.

l'accomplissement de son être dans l'action³⁹. En d'autres termes : « L'urgence, le caractère exceptionnel de la situation favorisent une posture héroïque et la recherche d'un ordre, qui n'est jamais que la version idéalisée d'un passé déjà caduc.⁴⁰ » Dès son arrivée, Piotr devient, pour un très bref instant, le visage du changement social, l'homme d'action qui annonce une fin certes, mais une fin qui engendre du même coup un monde meilleur, une Russie rénovée. Lui et ses acolytes, dont le penseur de la révolution sociale, Chigaliou, proposent, voire imposent un modèle de société qui remplacera l'ordre déchu. Le projet de Chigaliou est celui d'une liberté illimitée qui, par ricochet, deviendra un despotisme illimité. Par ses paroles, Chigaliou charcute de toute transcendance une fin imminente. Cette dernière devient terriblement politique, organisée : « je propose ici mon propre système d'organisation du monde.⁴¹ » Peu à peu, Piotr prend le visage d'une révolution désincarnée, d'une apocalypse sans révélation. Or, les protagonistes nourrissent des attentes, de grands espoirs envers Piotr : « même s'ils attendaient depuis le printemps Piotr Verkhovski [...] et même s'ils attendaient de lui des miracles extrêmes [...].⁴² » Malgré leurs espoirs de changements, les personnages manifestent une certaine méfiance envers l'homme. D'ailleurs, le narrateur, en insistant sur la locution « même si », note par le fait même une certaine réticence qui modère les individus. Les protagonistes ne se joignent pas à lui par passion, mais bien par faiblesse : « S'ils avaient accepté, cela va de soi, ça n'était que par honte magnanime⁴³ ». Cette ambivalence entre les espoirs et la résignation des individus découle du fait que,

³⁹ Il est important de souligner ici que longtemps dans l'histoire, la lecture de l'*Apocalypse* se faisait avec des lunettes révolutionnaires. Suite à la lecture de Joachim de Flore qui en extirpa la phrase emblématique « les derniers seront les premiers » beaucoup de « prophètes », souvent violents, ont utilisé l'argument de la fin dans le but de soulever les masses et de s'emparer du pouvoir. Piotr fait partie de cette catégorie d'hommes, il utilise la menace apocalyptique afin de soulever les êtres et atteindre un pouvoir personnel. Cette idée est développée dans l'article de Jean Delumeau. « Quand les hommes croyaient à l'Apocalypse », *L'Histoire*, no 228, Janvier 1999, pp. 34-42.

⁴⁰ Bertrand Gervais. « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars. », *Études littéraires*, vol. 31, no2, hiver 1999, p. 68.

⁴¹ *Les Démons*, t. II, p. 337.

⁴² *Les Démons*, t. II, p. 319.

⁴³ *Les Démons*, t. II, p. 319.

contrairement à Stavroguine qui possède le charisme noir nécessaire pour embraser et aveugler les foules, Piotr n'a pour seules armes que la peur et la menace⁴⁴. Ce dernier brandit le glaive d'une organisation internationale qui contrôle le « groupe de Cinq ». Cette organisation secrète est un groupe soi-disant révolutionnaire dont l'obscurité n'a d'égale que l'idéologie nébuleuse qu'il défend. Or, sous menace de mort, Kirillov, Chatov, Lipoutine et tous les autres membres de l'organisation, doivent se plier aux commandements et participer aux actes de désordres sociaux. Maître des marionnettes, Piotr utilise l'argument de leur fin du monde personnelle, de leur mort propre, pour accomplir ses désirs de révolution et assouvir sa soif de pouvoir personnel. Ainsi, Piotr Verkhovenski est l'homme de l'action, celui qui saisit Kairos au passage et profite d'une certaine effervescence des esprits afin d'atteindre ses buts.

Malgré ses désirs, qui n'ont d'égaux que sa soif de pouvoir, Piotr Verkhovenski ne possède pas les atouts qui font de lui l'homme du changement et le fondateur d'une Russie ressuscitée. Il se révèle être un personnage basement humain, quasi animal, qui ne possède pas la foi en Dieu, mais seulement la lubie de la révolution. Sans le pouvoir quasi christique de Stavroguine, ses espoirs sont vains et non avendus. Il nourrit pour cet être une admiration, une dévotion quasi amoureuse qui dépasse son propre machiavélisme. Stavroguine, contrairement aux autres, n'est pas un outil qui lui servira à atteindre son but, il représente beaucoup plus : « C'est vous dont j'ai besoin, sans vous je suis zéro. Sans vous je suis une mouche, une idée en bouteille, Christophe Colomb sans Amérique.⁴⁵ » Piotr Verkhovenski est donc pleinement conscient de son état de mercenaire de la fin. Il a besoin de Stavroguine, sinon sa quête sera vaine et ses aspirations, vouées à l'échec. C'est en ce sens que Piotr symbolise une fin sans transcendance, caduque, une apocalypse sans révélation. Accompagné de Stavroguine, il a de la prestance; sans lui, il devient une apocalypse lue par un profane, il

⁴⁴ Henri Troyat explique de quelle façon Piotr brandit le glaive de la menace : « Il amène les membres du complot à se soupçonner les uns les autres. Il sème chez eux la crainte de la trahison. Il règne sur eux parce que personne autour de lui n'a confiance en personne. » *Dostoïevski*, Paris : Marabout, Coll. « Marabout université », 1983, p. 311.

⁴⁵ *Les Démons*, t. II, p. 366.

ne représente qu'une fin du monde dans de tragiques souffrances, le règne de l'Antéchrist sans le retour de Dieu sur terre. Piotr est orgueilleusement bas, concret et nullement croyant. De tous les personnages du roman, il est le seul représenté en train de manger. Cet homme, dans les plus graves instants, n'entend que sa faim. Peu de temps avant le suicide de Kirillov dont il sera témoin et dont il profitera grandement, ou encore après le meurtre de Chatov, il s'arrête à tout moment afin de dévorer avec plaisir un repas. Juste avant le suicide de Kirillov, alors qu'il est déjà en retard, il s'arrête et mange avec une délectation apparente : « Piotr [...] ne se pressait pas, il mangeait avec plaisir, sonnait, demandait une autre moutarde, puis de la bière.⁴⁶ » C'est une ingurgitation lente, soignée, attentive à tous les délices de sa pièce de viande et à son repas arrosé de bière. La satisfaction dont fait preuve Piotr n'a d'égale que le drame humain qui se prépare et dont il est le penseur. Cette aptitude à manger ainsi, sans se soucier des cadavres qui s'amoncellent, en vient à provoquer la haine et le dégoût chez ses acolytes. Lipoutine se consume littéralement de rage devant ce spectacle : « [...] il haïssait sa façon d'ouvrir la bouche, sa façon de mâcher, sa façon de tirer le jus – et avec quel plaisir – du morceau le plus gras.⁴⁷ » Sa bassesse devient, jusqu'à un certain point, un manque d'humanité presque inquiétant. Peu à peu, Piotr Stépanovitch perd son aura de héros et d'homme d'action.

Lors de son arrivée dans la petite communauté, Piotr Verkhovenski engendrait chez les autres la crainte, mais aussi l'espoir d'un changement social. Le meurtre de Chatov apparaît donc comme un pivot fondamental dans *Les Démons*. Cet assassinat est la démonstration de la cupidité et de l'égoïsme de Piotr. De grand porte-étendard, il devient mercenaire de la fin. La mort de Chatov marque le passage de l'espoir à la pure frayeur. Piotr se métamorphose peu à peu dans le regard de ceux qui naguère l'accompagnaient dans sa croisade. Et c'est à ce moment que les membres du groupe de Cinq s'aperçoivent que ses intérêts personnels passent avant les intérêts collectifs. La fureur et l'acharnement qu'alimente Piotr envers Chatov, pauvre étudiant sans aucune signification ou poids social et dont la femme est sur le

⁴⁶ *Les Démons*, t. III, p. 166.

⁴⁷ *Les Démons*, t. III, p. 166.

point d'accoucher, trahissent son terrible appétit de vengeance personnelle et sa perfidie, lui qui jusque-là semblait vouloir métamorphoser la Russie. Tous les habitants de la ville, et plus particulièrement les membres du groupe de Cinq, assistent, impuissants, à ce passage du désordre à « un effet de terreur sidérante, quasiment mystique.⁴⁸ » Le meurtre de Chatov marque l'avènement de la Terreur. Une mystique de la haine et de la mort, de l'élan terroriste, germe d'une Russie envahie par les relents fétides du nihilisme. En ce sens, Piotr incarne le plus foudroyant des chevaliers de l'*Apocalypse*, le quatrième, celui de la Mort. Comme le souligne Georges Nivat, ce quatrième chevalier a marqué des générations de terroristes russes, de tueurs anonymes se battant pour la Cause⁴⁹. Tout comme ceux de Piotr, les gestes de ces terroristes germent d'un vide philosophique et soulignent l'immoralisme de leurs actes. Une violence qui ne s'applique plus aux adversaires, mais aux frères. L'espoir du changement social qu'incarnait jusque-là Piotr Stépanovitch Verkhovenski s'éteint en un coup de pistolet. Dès l'arrivée du quatrième chevalier de l'*Apocalypse*, le traquenard se referme sur les habitants de la petite société : « Ils se sentaient, d'un coup, comme des mouches prises dans la toile d'une araignée géante; ils enrageaient, mais ils tremblaient de peur.⁵⁰ » Le peuple russe porte en son sein l'espoir de la révélation, l'arrivée de Piotr provoque en eux la peur de la fin, car elle finit par représenter la matérialisation du chaos, et non l'espoir de la révélation. L'homme attrape ainsi Kairos au passage et profite du temps de la crise. Toutefois, d'homme héroïque il se reconvertit en simple terroriste⁵¹.

⁴⁸ *Les Démons*, t. III, p. 263.

⁴⁹ Georges Nivat explique en ces termes le lien entre le nihilisme et le terrorisme en Russie : « L'idée de la terreur naquit en Russie et s'explique par une configuration politique, sociale, religieuse qui est spécifiquement russe : maintien tardif de l'absolutisme autocratique, développement d'une classe déracinée d'intellectuels refusant le service de l'État et cherchant à servir la Cause, culte du dévouement personnel, ascétique du militant (le nihilisme des années 60 [1860]). *op. cit.* 1988, p. 110.

⁵⁰ *Les Démons*, t. III, p. 163.

⁵¹ À la lecture des carnets de Dostoïevski, on comprend que le personnage de Piotr a été grandement inspiré par le terroriste russe Netchaïev. Dostoïevski décrit le processus : « Mon imagination peut différer au plus haut point de la réalité qui a eu lieu et mon Pierre Verkhovienski peut ne ressembler nullement à Netchaïev, mais il me semble que, dans mon esprit, frappé par l'événement, il a pu se créer par l'imagination, le personnage. » Propos cités dans le livre de Constantin Motchoulski. *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*. Paris : Payot, 1963, p. 339.

Le dévoilement de la vraie nature de Piotr est l'un des éléments déclencheurs qui compromettent la révélation tant espérée et l'avènement de la Grande Russie. Supplantée par la Terreur, la révélation n'aura pas lieu. Le meurtre de Chatov marque à la fois le point culminant, mais aussi le chant du signe de la crise, comme l'entendent Bertrand Gervais et Frank Kermode. Cette mort marque du même coup la fin de la période de désordres engendrée par Piotr et cet espace de transition dans lequel se déployait jusque-là l'action du roman. Comme nous l'avons souligné, le temps de la fin est celui d'un désordre où se confondent passé, présent et futur. Or, la fin permet de relire ces événements dans un ordre logique, soit le début, le milieu et la fin. Cette dernière permet un regard logique sur les actes passés. Comme le souligne Bertrand Gervais :

La fin est un principe structurant... Elle est ce qui permet d'interpréter un monde, une situation dont les signes ne se comprennent pas d'emblée, et de leur fournir une direction, un sens, même si, négatif, c'est celui de leur clôture. Le discours de la fin implique un regard qui a déjà pris ses distances et qui se veut critique.⁵²

Vécue comme crise, la fin permet de voir ce qui aurait pu être ou dû être fait. L'effervescence qui s'était emparée des esprits lors de l'arrivée de Piotr Stépanovitch et de Nikolai Stavroguine, peu de temps après l'annonce de l'abolition du servage, retombe suite au meurtre de Chatov. Les désordres causés par le serpent sage et ses acolytes ont laissé dans leur sillon les cadavres d'innocentes victimes. Après que les esprits se soient calmés et les corps découverts, les événements, qui jusque-là semblaient, dans le feu révolutionnaire, les stigmates de la fin, se révèlent dans les faits n'être que des faits divers à la fois vulgaires et terribles. Bien que tout ne soit pas encore élucidé, les esprits semblent voir plus clair dans ce qui est devenu un sordide complot : « À présent, trois mois plus tard, notre société s'est reposée, elle s'est remise, s'est détendue, s'est faite une opinion⁵³ ». Les gens de la petite ville découvrent la vérité sur les actes de Piotr Verkhovensky. Ceux-ci sont dénués du mystère quasi mystique qui les nimbaît. Témoins du commencement et de la fin, la plupart des habitants du petit microcosme semblent enfin capables, trois mois plus tard, d'interpréter les

⁵² Bertrand Gervais. *loc. cit.* p. 64.

⁵³ *Les Démons* t. III, p. 367.

faits avec une certaine logique, chose qui était impossible dans les méandres de la crise. Piotr Stépanovitch Verkhovenski n'incarne plus dorénavant l'homme héroïque de l'action, ni même l'espoir d'un changement social. L'imminence de la fin des temps, pourtant presque palpable lors de la crise, redevient, après la fin, un simple projet politique élaboré par Piotr : « Piotr Stépanovitch n'avait fait qu'une première tentative pour instaurer un désordre général, c'était, pour ainsi dire, le programme des actions ultérieures [...] »⁵⁴. » La fin permet donc de relogifier ce qui, dans le temps de la fin, semblait chaotique. Les possédés du roman retrouvent leurs esprits et peuvent considérer les événements dans leur ensemble et non plus dans leur caractère unique, exceptionnel, voire définitif. La clôture de l'espace de transition émanant de l'imaginaire de la fin permet donc une relecture réfléchie des faits et des agissements des individus dans la tourmente.

En somme, le roman *Les Démons* se déploie dans un temps de la crise propre à l'imaginaire de la fin. Dans cette temporalité *karifiée*, Piotr saisit le dieu grec *Kaïros* par la tignasse et profite de l'effervescence des esprits pour échafauder son plan de révolte sociale dont il sera le principal bénéficiaire. Piotr n'a pas pensé la crise, il en profite. De métaphysique, la fin devient politique. Sans Révélation, l'espace de transition se clôt sur des meurtres qui n'ont plus aucune signification, sur un homme qui n'est plus héroïque mais stipendié, sur une fin sans transcendance.

1.3. La déchirure séculaire

La crise, embrasée par Piotr, puise son énergie dans le discours et la conception politique de la Russie et de son avenir encore incertain. Or, cette crise, corollaire de l'imaginaire de la fin, est inexorablement liée à un germe, encore plus profondément ancré dans les flancs de la Russie, soit celui de Dieu et d'une Russie choisie pour être la prochaine nation théophore de l'humanité. Nous tenterons ici de disséquer certaines bases de la culture

⁵⁴ *Ibid.* p. 362.

apocalyptique russe, ce qui nous permettra de mieux comprendre le climat d'attente déjà présent dans le roman, ainsi que la portée de certaines paroles.

Les écrits apocalyptiques ont eu une grande influence dans la culture russe. Dostoïevski est lui-même imprégné de cette culture eschatologique. Dès le début du roman, les personnages des *Démons*, sont dans l'attente. Avant même l'arrivée du Christ noir nimbé de son charisme rassembleur, la population regarde aveuglément l'horizon. L'idée de la fin se développe dans les fibres des protagonistes. Une attente enchevêtrée à leur être, présente dans les racines de leur existence. Les esprits sont dans l'attente, mais sans les signes annonciateurs d'une fin. Certes, les personnages du roman sont d'ores et déjà conscients des changements politiques majeurs annoncés par le tsar, mais la crainte et la terreur ne semblent pas encore présentes dans les esprits. Toutefois, aucun signe annonciateur ne dicte ce qui pourrait arriver. Quelque chose se trame, une ombre plane au-dessus de leurs têtes. Le joug d'espoir et de fin qu'arborent depuis longtemps les personnages semble s'alourdir à nouveau sur leurs épaules. Stépane Trofimovitch, père de Piotr Stepanovitch et mentor de Nikolaï Vsévolodovitch, portait jadis le grade d'homme d'action dont son fils, plus tard, hérita. Le champ de la bataille apocalyptique a été foulé dans le passé par le père, nourri par ce même désir de changement social. Toutefois, dans les affres de la défaite, ses galons sont devenus surannés : « il avait appartenu à cette pléiade célèbre des glorieux hommes d'action de la génération précédente [...] Mais l'activité de Stépane Trofimovitch s'acheva presque à la minute précise où elle commençait.⁵⁵ » Grand rêveur, cet homme n'a jamais pu affronter la réalité. Toutefois, il entretient ce désir et cette attente d'un monde nouveau. Cet espoir d'une fin à venir porteuse de renouveau est toujours présent, dès les balbutiements du récit. Le groupe de Cinq, loin encore de l'engrenage machiavélique de Piotr, discute sans cesse de la Russie et de son couronnement à venir. Les esprits sont excités, avant même le début des événements. Les protagonistes cherchent dans tout incident une signification, le son d'une trompette ou le galop d'un des quatre cavaliers :

⁵⁵ *Les Démons*, t. 1, p. 11.

« Je remarquai que, chez nous, beaucoup de gens supposaient qu'il se produirait quelque chose d'extraordinaire [...] des choses dans le genre de ce que prédisait Lipoutine [...] et des grands connaisseurs, disait-on, du peuple et de l'État.⁵⁶ » Un imaginaire de la fin se déploie dès les premières pages du roman. Il n'éclate pas uniquement avec le désordre terrible qu'est la fête de Ioulia, mais précède de beaucoup tous les événements. Avant même sa matérialisation dans le mot, l'Apocalypse guette l'univers clos de la ville.

Cet imaginaire de la fin en dormance dans *Les Démons* est un leitmotiv récurrent dans la littérature russe. En effet, le livre de l'*Apocalypse* et ses nombreuses relectures ont joui d'une grande popularité dans le pays et se sont en quelque sorte intégrés aux mœurs. Barthélemy Vogels et Charles Hyart, dans leur livre *L'Iconographie russe de l'Apocalypse*, vont même plus loin en avançant que si la religion est la structure fondamentale de l'imaginaire collectif russe, l'eschatologie en est son échine⁵⁷. Bien que nous n'ayons pas ici la prétention de faire une analyse exhaustive du paradigme apocalyptique dans l'ensemble de la culture russe, la dissection de ce germe nous permettra par la suite de mieux comprendre la sujétion dont sont sujets les protagonistes du roman ainsi que le climat d'attente sur lequel *Les Démons* s'ouvre. Georges Nivat nous aide à mieux comprendre cette présence de Dieu et de la fin dans la culture russe : « La littérature russe est toute entière placée sous le signe de la séparation, du schisme, du *raskol*, [...] Elle appelle un temps futur, où l'homme sera nouveau en accord avec le Tout.⁵⁸ » Le schisme est en effet la pierre angulaire d'une utopie socio-apocalyptique⁵⁹, c'est-à-dire le premier paroxysme du drame russe du déracinement. Il

⁵⁶ *Les Démons*, t. I, p. 61.

⁵⁷ Barthélemy Vogels et Charles Hyart donnent quelques pistes afin de mieux comprendre la popularité du livre de l'*Apocalypse* en Russie : « Nous croyons que ce succès est dû d'une part qu'André de Césarée [évêque byzantin et exégète de l'*Apocalypse* de St-Jean] met l'accent sur le rôle de l'Antéchrist...et d'autre part à la position défensive qu'a dû prendre la Russie au point de vue religieux à partir du moment où se sont multipliés ses contacts avec le monde occidental. *L'Iconographie russe de l'Apocalypse : La mise à jour des livres saints*. Paris : « Les Belles Lettres », 1985, p. 212.

⁵⁸ Georges Nivat. « Le devoir de résurrection », *Le Magazine littéraire*, no 440, mars 2005, p. 32.

⁵⁹ Terme emprunté à Florovsky, *Les voies de la théologie russe*, Paris : Desclée de Brouwer, Coll. « Essais », 1991. 474 p.

exprime une rupture de l'unité. Événement fondateur de l'identité russe, le schisme, ou *raskol* qui signifie séparation en russe, marque le refus des Vieux-Croyants et de leur chef Avvakum des réformes religieuses apportées par le Patriarche Nikon en 1666 lors du concile de Moscou. Ces réformes, mineures, consistaient, entre autres, en l'imposition du signe de croix grec, c'est-à-dire un geste effectué par trois doigts plutôt que deux, et une révision de la traduction de certains passages de la Bible. Or, pour les Vieux-Croyants, l'adoption de ces nouvelles pratiques religieuses marque l'avènement de la fin des temps annoncée par l'*Apocalypse* où Nikon devient la figure de l'Antéchrist. Comme le souligne le philosophe Georges Florovsky, il ne faut pas considérer le schisme russe dans les détails, mais plutôt dans la signification de son ensemble : « La clé du Schisme russe [...] ne doit pas être recherchée dans un problème de *rituel*, elle réside dans le sentiment d'une imminence de l'Antéchrist.⁶⁰ » Ce sentiment d'attente hantera longtemps le peuple russe. De cet affrontement découle une profonde et vive déchirure sur le visage de la Russie dont le corps est sporadiquement marqué par des convulsions de fin du Monde.

Dès lors, deux factions s'affrontent : les slavophiles et les occidentalistes. Suite aux changements sociaux annoncés au milieu du XIXe siècle par Nicolas II, le spectre de l'Antéchrist se cambre à nouveau. Avec la résurgence d'attentats terroristes, la publication de multiples pamphlets qui contestent les décisions du tsar, que l'on considère comme la nouvelle préfiguration de l'Antéchrist, la Russie est de nouveau à feu et à sang⁶¹. De plus, le Schisme, en plus d'entraîner une revitalisation et une actualisation des lectures apocalyptiques, annonce l'apparition du mythe du peuple russe comme nation théophore. En effet, suite au Schisme, et par l'entremise de la menace de la fin des temps à venir, le clergé a utilisé la figure du Faux-prophète afin de conserver une foi pure et résolument russe. Le

⁶⁰ *Ibid.* p. 91.

⁶¹ Florovsky souligne « Les années [mille huit cent] soixante-dix mirent en évidence la tendance apocalyptique de l'histoire des sentiments russes.», *op. cit.* p. 287.

clergé brandissait la menace de la fin dans le but de « garder une foi qui risquait de s'altérer, une foi liée à la grandeur d'une Russie choisie par Dieu pour continuer la mission de l'Empire romain, quatrième et dernier empire selon les prophéties de Daniel.⁶² » Dieu est la force de la Russie. Le peuple russe est le corps de Dieu. Ce peuple a été choisi pour voir le retour de Dieu sur terre, pour recommencer le salut de l'humanité, comme l'écrit l'écrivain Dmitri Mérejkowski à l'aube du XXe siècle : « Les autres peuples achèveront le salut du monde, – la Russie le recommencera.⁶³ » Cette croyance, très présente dans la littérature russe, est en quelque sorte la fondation sur laquelle s'échafaude tout l'imaginaire de la fin du roman de Dostoïevski. C'est cet espoir qui nourrit et guide la petite société. Il n'est pas question d'une révolution vide de sens. Au contraire, le changement d'ordre coïncide avec l'avènement de la Grande Russie sur l'échiquier mondial, et cela, Piotr Verkhovensky l'a bien compris. Toutefois, comme nous l'avons montré, il se sert de cet élan à des fins personnelles. Le Schisme, que certains considèrent comme un véritable suicide spirituel, éveille donc l'ombre de l'Antéchrist qui longtemps planera sur la Russie. Se nourrissant du passé, se prolongeant dans l'espoir d'un avenir, le Schisme n'est jamais conjugué au présent. Outre une lecture sémiotique acharnée du peuple russe qui voit dans les changements sociaux décryptés des signes de la fin, le *raskol* marque l'éclatement de l'unité d'un peuple au pouvoir, dorénavant mutilé en son sein.

C'est dans ce spectre de la laceration que se développent les fondements de l'imaginaire de la fin des *Démons*. La rupture et la désunion sont omniprésentes dans le récit, elles sont structurantes d'un horizon à venir. Il y a d'abord la rupture entre la haute société et les serfs. Stéphane Trofimovitch, homme de la haute, truffe son discours de paroles empruntées à la langue française qui s'oppose au russe de la classe populaire, mots qui prennent toute leur ampleur quant à eux dans la bouche de Chatov. Le gouffre s'étend et se creuse aussi entre les slavophiles, Chatov par exemple, qui défendent une Russie qui renaîtra de ses cendres, et les occidentalistes, dont Stéphane et Kamarzinov entre autres, qui fuient un

⁶² Barthélemy Vogels et Charles Hyart, *op. cit.*, p. 188.

⁶³ Dmitri Mérejkowski. *Le Carnet de notes*, Paris : Éd. Brossard, 1921, p. 261.

pays en ruines. Or, de toutes les cicatrices encore vives sur le visage de la Sainte Russie, c'est celle de la mort de Dieu qui tous les personnages du roman. Plusieurs fléaux s'abattent sur les protagonistes, mais ce déchirement entre la croyance en l'existence de Dieu et l'éclosion du nihilisme est fondamental. Tous les habitants de la petite société portent le joug de ce questionnement spirituel. Chatov rappelle cette réalité de l'atermoiement de Stavroguine, l'homme qui pourtant ne semble ni froid, ni chaud à la question de Dieu, mais qui, d'un geste, pourrait renouveler le destin à venir de la Russie. Alors que Chatov le questionne incessamment sur sa position envers Dieu, Stavroguine perd patience et lui demande l'essence de cet interrogatoire. Chatov lui rétorque que : « Cet examen se fera pour des siècles et des siècles et jamais plus il ne se rappellera à vous.⁶⁴ » En ce dédale temporel qui symbolise l'ampleur de la crise eschatologique se terre inexorablement le Minotaure et sa menace. L'examen de conscience séculaire frappe les personnages, au cœur du labyrinthe et ils doivent affronter celui-ci. Répondre à cette question du lien entre Dieu et la terre russe, c'est tenter de réunifier à nouveau la Russie, déchirée depuis le Schisme. L'abolition du servage ne doit pas se lire seulement comme une transformation sociale fondamentale dans les mœurs russes, c'est aussi l'abandon de la terre russe par l'homme. Pour le peuple russe, travailler la terre, c'est du même coup entretenir sa foi envers Dieu. Délaisser les labours, c'est laisser en jachère le corps du Christ.

Cette conséquence est magnifiée dans une nation où l'abandon de Dieu signifie la fin de la gloire d'un peuple. Dostoïevski met en scène cette déchirure à même ses personnages. Ce combat entre la mort imminente d'un Dieu négligé et sa survie nécessaire à la force d'un peuple scande tout le roman. Kirillov, dont le discours est devenu emblématique, ne croit plus en Dieu, mais en un homme-dieu. Son suicide sera l'échec de sa thèse. Monsieur Kamazinov, qui est pourtant le fleuron de la littérature nationale, délaisse l'Église russe. Désenchanté,

⁶⁴ *Les Démons*, t. II, p. 76.

sans espoir aucun, il abandonne la Russie au profit de l'Allemagne : « La Sainte Russie est la dernière au monde à pouvoir se défendre de quoi que ce soit [...] moi, le dieu russe, je n'y crois plus du tout.⁶⁵ » Ce dernier démontre clairement que ne plus croire en Dieu, c'est ne plus croire en la Russie. Devenu athée, il quitte alors les terres russes pour une autre lande. Stépane Trofimovitch, pour sa part, se défend d'être athée, pourtant il s'enfonce dans une foi réfléchie, mièvre et désincarnée : « Dieu, j'y crois, *mais distinguons*.⁶⁶ » Ce dernier fera la rencontre avec Dieu à la toute fin du roman. Entre temps, il défend du bout des lèvres une foi polie et peu engageante. Alors que certains personnages dénoncent ou revendiquent une foi qui n'est plus vécue, mais intellectualisée, analysée puis inévitablement délaissée, d'autres, comme Chatov, dénoncent par de grandes logorrhées hyperboliques l'athéisme vampirisant qui extirpe d'une lapée la force de la nation. Chatov croit avec une passion acharnée en un peuple russe encore théophile : « celui qui vient renouveler et sauver le monde avec le nom d'un Dieu nouveau, le seul à qui soit donné les clefs de la vie et de la parole nouvelle.⁶⁷ » Selon lui, le Royaume de Dieu sur terre est la Russie alors que l'Europe est le terreau de l'Antéchrist. Un athée ne peut être russe car le peuple est le corps de Dieu, son incarnation. « Chaque peuple reste un peuple tant qu'il a un dieu qui lui est propre... Quand il perd cette foi, il cesse d'être un peuple.⁶⁸ » Ces paroles illustrent le courant de pensée slavophile qui sévit dans une partie de la Russie et qui s'oppose aux intellectuels qui ont délaissé l'idée de Dieu et la Russie par ricochet. Ces pensées résonnent dans les paroles de plusieurs. Ressac du Schisme passé, la petite société du roman porte encore les lacérations de naguère. L'unité n'est pas retrouvée, mais se perd plutôt dans le dédale de pensées de chacun. Rien ne les réunit. C'est en ce sens que le questionnement sur Dieu est fondateur d'un imaginaire de la fin. C'est dans cette tourmente séculaire que se sculpte la figure de Nikolai Stavroguine,

⁶⁵ *Les Démons*, t. II, p. 282.

⁶⁶ *Les Démons*, t. I, p. 65.

Notons que l'utilisation de l'italique dans cette citation marque l'utilisation de termes français dans la version originale russe. Dostoïevski illustre en quelques mots cette double séparation qui oppose certains personnages.

⁶⁷ *Les Démons*, t. II, p. 72.

⁶⁸ *Les Démons*, t. II, p. 80.

auquel nous consacrerons tout le chapitre deux. Seul Stavroguine, par son sacrifice, peut rallier les différends et unir un peuple. Nouveau Christ attendu par chacun, il est l'homme unificateur et charismatique en qui tous croient comme en un nouveau dieu, un dieu résolument russe. C'est Stavroguine, et non Piotr, qui porte en son sein l'espoir d'une rénovation pour le peuple. Or, Stavroguine est l'être vide qui refuse tout sacrifice.

Ainsi donc, l'imaginaire de la fin, incarné par des troubles temporels dans le récit et cristallisé par les désordres causés par Piotr, trouve son essence dans la question de Dieu. Problématique qui a longtemps hanté la culture russe, la résurrection unificatrice des lacérations séculaires devient ici l'horizon vers lequel se tournent les personnages du roman. Ce non-avènement d'un dieu salvateur est non seulement l'échec d'un changement tant attendu par la petite société, mais l'incertitude d'un peuple pour les siècles futurs.

1.4 Conclusion

Nous avons établi dans ce chapitre que l'imaginaire de la fin joue un rôle prépondérant dans le roman de Dostoïevski. *Les Démons* s'inscrit dans une longue tradition socio-apocalyptique russe dont les réminiscences apparaît en filigrane le roman. Devant l'impossibilité de vivre la fin – ce qui coïnciderait inéluctablement avec la mort du sujet – la fin est de l'ordre de la pensée. C'est une pensée totalement habitée par le temps. Par conséquent, la temporalité des *Démons* est éclatée : présent, passé et futur se confondent sans cesse. Non seulement les personnages semblent happés par ce temps, craignant et espérant sa fin, mais ils tentent aussi de le comprendre, de l'intellectualiser afin qu'il ne menace plus de disparaître. Le roman est scandé par un temps de crise, c'est-à-dire une rupture d'équilibre, un moment surchargé de sens. Il n'est plus question d'un temps calendaire, humanisé, mais bien d'un temps qui déborde de ses propres limites, comme le souligne Frank Kermode. À plusieurs reprises, nous avons insisté sur le fait que les actions des protagonistes s'accroissent, voire se précipitent en un laps de temps très court, laissant le lecteur incertain sur la durée réelle du récit. Piotr Stépanovitch Verkhovenski tente de tirer parti de ces troubles. Car le temps *karifié* est double; surchargé de sens, il est aussi, selon le mythe grec, l'opportunité qui passe et que l'on doit saisir. L'entreprise de Piotr, nourrie par son désir de pouvoir personnel, est vaine. Il incarne une apocalypse sans transcendance. L'homme n'a pas

l'étoffe nécessaire pour accomplir cette tâche. Il a besoin du charisme quasi christique de Nikolai Stavroguine.

CHAPITRE 2

L'ABÎME DU REGARD

« Si tu plonges longtemps ton regard dans l'abîme,

l'abîme te regarde aussi»

F. Nietzsche

Jeter son « regard dans l'abîme », c'est offrir celui-ci au traquenard de l'aveuglement et de l'oubli. Par son vide insondable, le néant se découvre devant l'homme qui regarde : l'abîme le menace et le mène à sa perte. L'abîme, dans *Les Démons* de Dostoïevski, c'est un homme sans regard, un homme vide, qui est à la fois l'espoir et la crainte d'une société tout entière. Et cet homme, c'est Nikolai Stavroguine.

Le déploiement de cette figure de l'absence ne s'esquisse pas dans le deuil ou la disparition, mais dans le vide et dans ce qu'il a de plus menaçant pour l'homme : la perte de soi, du regard et de la mémoire. La figure de Nikolai Stavroguine est principalement engendrée par le regard. Cette figure est sculptée par le regard d'individus qui sont porteurs d'un désir, celui de croire et de voir en Stavroguine l'idole qui enclenchera la rénovation de la Sainte Russie. Or, comme la Méduse, la figure de Stavroguine ravit ce regard à l'homme qui croise ses yeux. Dans un même mouvement, elle exalte l'homme qui la regarde et entreprend de lui voler son regard. C'est une cécité qui n'est jamais que momentanée, mais elle se résume en un obscurcissement du regard des personnages face aux événements passés, présents et futurs, et en un état d'oubli passager, voire transitoire, qui les pousse à des actes et

à des paroles décousues, anarchistes et involontaires. À l'image du tableau de Bruegel illustrant la parabole biblique des aveugles, cette absence de regard et cet oubli guident les personnages peu à peu vers le gouffre.

À partir du roman *Les Démons* et de son principal protagoniste, Nikolaï Stavroguine, nous nous proposons ici d'explorer la dialectique de la formation de la figure en tant qu'objet de pensée, de suivre son déploiement et d'identifier les conséquences de sa fascination. La figure permet d'avoir accès à l'imaginaire, comme le soutient Bertrand Gervais. Cette figure germe dans le terreau de l'agitation sociale qui règne dans la petite société des *Démons* et elle deviendra, pour plusieurs personnages, un emblème ou plutôt une idole d'une fin à venir. L'arrivée de Stavroguine dans le roman coïncide avec de nombreux troubles qui bouleversent la société et ses citoyens. L'abolition du servage annoncée par le tsar Alexandre II et un questionnement profond sur la position et l'avenir de la Russie Impériale sur l'échiquier européen se confondent sans cesse avec un atermolement sur l'idée de Dieu dans une Russie nouvelle qui s'apprête à renaître¹. Or, cette figure aux traits messianiques émane de ce pouvoir du regard, et de ce désir ineffable de voir et de croire. Afin d'appuyer et de nourrir cette assertion, nous nous baserons sur les écrits de l'historien de l'art, Georges Didi-Huberman, et plus particulièrement sur ses théories concernant l'homme de la croyance. Ce type d'homme, affrontant Méduse du regard, est sous l'emprise du ravissement, il est dépossédé de lui-même. Il est aux prises avec des troubles d'élocution et de perception qui sont antérieurs au chaos sur lequel s'érige le roman de Dostoïevski.

¹ Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, se questionner sur l'existence de Dieu, c'est nécessairement s'interroger sur le destin de la Russie. Travailler la terre russe, la cultiver, la faire fructifier, c'est du même coup méditer sur Dieu et renforcer sa foi. L'abolition du servage amène donc de façon métaphorique une remise en question de la façon de vivre sa foi.

2.1 Le regard du vide; l'apparition de la figure

L'intrigue des *Démons* se déroule dans un chaos tissé de comportements exaltés et d'actes anarchiques. Or, quelle est l'assise sur laquelle s'érige cet univers débridé qui, en l'espace d'un temps nimbé d'oubli et d'incompréhension, bat au son des sept trompettes de l'*Apocalypse*? Dès son apparition, Nikolaï Stavroguine prend les traits à la fois d'un Christ noir et d'une incarnation de l'espoir russe, figure d'un vide dont le ressac plonge ses admirateurs dans des troubles divers.

Ces troubles, socle sur lequel s'échafaude tout le désordre du roman, émanent essentiellement de la figure énigmatique, voire mystique, de Nikolaï Stavroguine, fils de Varvara Petrovna et du général Stavroguine, un homme frivole qui quitta très tôt la maison familiale. Cette figure est construite par la rumeur, les ouï-dire, les « paraît-il»; elle est marquée par le manque d'exactitude ainsi que par l'oubli.

Les paroles des habitants de la petite ville sculptent le visage de cet homme muet et flegmatique. Stavroguine est sublimé par cette part de rêve, d'attente messianique, d'angoisse collective et de ressentiment social qui sont ici le corollaire de la rumeur. Stavroguine parle peu. Ce sont les autres qui tracent son portrait. Cette esquisse est l'amalgame de récits touffus et disparates. Avides de savoir ce que devient le fils unique de Varvara Pétrovna, les habitants tissent l'effigie de l'homme avec les lambeaux de paroles qui parviennent à leurs oreilles, même si ces informations approximatives ne sont jamais confirmées par le principal intéressé. C'est ainsi qu'ils apprennent la démission de Nikolaï Stavroguine de l'armée : « On apprend enfin, par des voies détournées, qu'il était à nouveau à Pétersbourg.² » Même sa propre

² *Les Démons* t. I, p. 73.

mère épanche ses oreilles à ces ragots afin d'avoir des nouvelles de son fils : « Varvara Petrovna eut vent de rumeurs assez étranges.³ » Par conséquent, malgré son absence qui s'est étirée sur plusieurs années, tous les habitants de la ville savent, ou enfin pensent savoir, ce qu'il est advenu de l'homme. Construction de l'imaginaire collectif et de la confusion des racontars, Nikolaï Stavroguine surprend à son retour dans sa ville natale, au tout début du roman : « [...] c'est toute la ville qui s'étonnait, une ville qui, bien sûr, connaissait déjà toute la biographie de M. Stavroguine, et avec même de tels détails qu'il était impossible de simplement imaginer d'où ils avaient bien pu être tirés.⁴ » Il y a donc une avidité flagrante de la part des habitants face au sort de Nikolaï Stavroguine. Cet appétit, présent mais jamais expliqué, est tant bien que mal comblé par des paroles rapportées, des boniments et autres qu'en-dira-t-on indémontrables.

Avant même son arrivée dans le roman, Stavroguine tangué entre le mythe et la réalité. Il est en quelque sorte le miroir d'une conscience collective dans lequel la société scrute ses propres traits⁵. Héros du roman, il y est pourtant absent la plupart du temps et du même coup magnifié, ou plutôt mythifié par la rumeur publique. L'individu possède d'ailleurs un charisme troublant, il charme toutes les femmes sur son passage et parsème chez les hommes les semences d'idées contradictoires. Or, Stavroguine est un être essentiellement vide, sans regard aucun. Il est d'une insondable indifférence, incapable de faire la distinction entre le bien et le mal, et il cherche à provoquer par pur plaisir et par volupté morale. Toutefois, l'homme est conscient d'être porteur d'un néant abyssal. Il est d'ailleurs hanté par les réprimandes que Dieu a faites à la riche et prospère Église de Laodicée dans *L'Apocalypse* de Jean. Ces paroles résonnent dans tout le roman, comme les cloches d'une cathédrale, abandonnée de Dieu, vidée de ses croyants :

³ *Les Démons*, t. I, p. 72.

⁴ *Les Démons*, t. I, p. 75.

⁵ Inspiré des propos de François Ploux. *De Bouche à oreille : naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIX^e siècle*, Paris : Aubier, Coll. « Historique », 2003, 288 p.

Écris à l'ange de Laodicée : ainsi parle l'Amen, le témoin fidèle et véritable, le principe de la création de Dieu. Je sais tes œuvres et que tu n'es ni froid ni chaud. Si seulement tu étais froid ou chaud ! Parce qu'ainsi tu es tiède et ni froid ni chaud, je vais te vomir de ma bouche⁶.

Laodicée est la métaphore même de cet individu dont le magnétisme est vain. Les idées qu'il inculque aux hommes se résument à un jeu pervers, transformant ces derniers en de simples pièces sur un jeu d'échecs métaphysique. L'homme est une croix sans le Christ, un porte-étendard sans drapeau⁷. Son être est en complète rupture avec le mythe qu'il engendre malgré lui.

Dans une société qui s'apprête à renaître à travers les douleurs de l'enfantement, mais surtout dans le doute de la survie de l'entité naissante, l'arrivée du charismatique Stavroguine, ce porteur du vide, plonge les habitants de la petite ville dans un grand émoi. Comme nous l'avons souligné, Stavroguine est un être tissé par la rumeur : il attire inexorablement l'attention, il fascine, voire il hypnotise celui qui le regarde. Tous les regards convergent vers lui. Et il devient, malgré lui, l'espoir de l'avènement de la Russie rénovée. On lui donne le visage du Christ nouveau. Sans même qu'il le veuille, on l'affuble du rôle du Sauveur : il est celui qui pourrait rassembler le peuple. L'homme qui pourtant a longtemps habité à l'extérieur de la ville semble, à son retour, porteur de son salut. Il mystifie et effraie tout à la fois. Piotr, dans un moment d'extase, résume bien ce que provoque Stavroguine : « il vous envoûte!⁸ » Cet envoûtement, c'est-à-dire l'enchevêtrement du maléfice et de la séduction, c'est l'apparition de la figure, au sens où l'entend Bertrand Gervais⁹. Il dit du surgissement de

⁶ *Les Démons*, t. II, p. 450.

⁷ Il est à noter qu'en russe Stavroguine (Stavrogîn) évoque la croix sur laquelle on crucifiait les esclaves, dont un certain Jésus de Nazareth. Information tirée de l'article de George Nivat « L'enfer : de Dostoïevski aux écrivains du goulag », *Magazine littéraire*, no 356, juillet-août 1997, pp.75-79.

⁸ *Les Démons*, t. II, p. 365.

⁹ Le concept de figure est développé dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire t. I*, Montréal : Le Quartanier ; « Coll. Erres essais », 2007, 243 p.

la figure qu' « elle apparaît souvent comme un coup de foudre. [...] C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi.¹⁰ »

La figure est un foyer de l'attention, là où convergent les regards. Elle n'existe pas en soi, elle est plutôt le résultat d'une projection. La figure comme objet de pensée apparaît là où il y a absence. Elle vient colmater un vide. Comme nous l'avons vu à la fin du chapitre I, la Russie a besoin d'un être qui puisse rallier les troupes, raviver et fouetter les flancs de cette Russie théophore qui a perdu l'idée de Dieu. C'est dans ces circonstances, soit ce vide spirituel, qu'apparaît Stavroguine : « [...] l'on pouvait lire les attentes les plus impatientes dans tous les yeux dardés sur lui [...] une fois que l'on apparaît, il devient impossible de se cacher.¹¹ » Le verbe « apparaître » est important. Cette action qui traduit le fait de venir à l'existence illustre le procédé de figuration, c'est-à-dire l'émergence d'une chose qui était auparavant absente.

L'éclosion de la figure se fait en deux temps. Il y a d'abord la perception de celle-ci, une représentation qui vient combler un vide. Puis, il y a l'imagination, c'est-à-dire que le sujet voit en l'objet une signification particulière, qui lui est propre. La figure est engendrée parce que soudainement on lui prête un caractère singulier. Elle se démarque. Dès lors « elle engage [...] l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire.¹² » La figure de Stavroguine est générée par le regard, en ce sens où, comme le souligne Georges Didi-Huberman :

¹⁰ *Ibid.* p. 15.

¹¹ *Les Démons*, t. II, p. 160.

¹² Bertrand Gervais. *op. cit.* pp. 16-17.

[...] chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluçtable* lorsqu'une perte la supporte – fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignante, ou d'un jeu de langage –, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante.¹³

Soudainement, Stavroguine n'est plus un citoyen parmi tant d'autres que l'on remarque à peine d'une œillade, il hante implacablement les habitants. Revenons à la citation de Nietzsche, en exergue de ce chapitre : « Si tu plonges longtemps ton regard dans l'abîme, l'abîme te regarde aussi. » Cette citation nous permet de mieux comprendre la naissance de la figure de Stavroguine. Les individus plongent leur regard dans la figure du vide, comme hypnotisés par ce néant. Ils espèrent y déceler quelque chose. Ils se sentent soudainement concernés par la figure de Stavroguine, car ils ont l'impression que l'abîme les regarde à son tour. Cette figure émane d'un vide spirituel profond présent chez les habitants de la petite ville. Ils ont perdu ou plutôt oublié le lien sacré entre Dieu et la terre russe. Or, le retour de Stavroguine magnifié par la rumeur coïncide avec le désir de combler ce vide. Dès lors, le regard que les habitants posent sur lui n'est plus le même. Par une association d'idées et embrasés par la rumeur, ils voient en lui l'espoir en la réunification de Dieu et de la terre. Le fait qu'ils soient concernés subitement par cet homme explique du même coup toute l'attention et les ragots à son égard.

Stavroguine est perçu comme à la jonction entre les attentes des habitants de la ville et un espoir de rénovation des temps, l'aspiration à un retour de la Grande Russie. Pour ceux qui le contemplent, il porte en lui la promesse d'un temps à venir. C'est pourquoi nous avançons que la figure de Stavroguine est constituée par le regard. Il est investi d'un rôle qui ne concorde pas nécessairement avec ce qu'il est. En tant que figure, Stavroguine est encore et toujours un être à venir. Il incarne des aspirations futures, des idées qui ne sont pas encore présentes mais qui prennent racine dans le passé. Il est hors du temps. Une fois figure, il est

¹³ Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1992, p. 13.

revêtu d'un imaginaire propre à ceux qui le regardent¹⁴. En revanche, comme l'a confirmé l'écrit à l'ange de Laodicée précédemment, Stavroguine est un porte-étendard sans drapeau, un être charismatique sans cause. Cet homme est la figure du vide. René Girard, entre autres, a mis en évidence cet aspect du personnage, dans son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque* : « La transcendance déviée est une descente vertigineuse, une plongée aveugle vers les ténèbres.¹⁵ » Cette plongée est la fable des *Démons*. L'abysse est le regard de la figure.

La figure de Stavroguine, dans ce contexte social trouble, sert en quelque sorte de révélateur à celui qui la contemple, et elle lui sert à comprendre ou plutôt à interpréter les événements qui se produisent. Celui qui regarde la figure se projette en elle, l'investit et la sculpte de ses craintes et de ses espoirs. La figure est la médiation entre soi et la collectivité, fondée sur un acte d'imagination. Elle incarne une signification propre à chacun. Comme nous l'avons observé ci-haut, la figure, dans *Les Démons*, naît et se déploie dans ce pouvoir du regard que le regardant prête à l'objet regardé. Stavroguine n'éblouit pas seulement par son charisme, mais aussi à la manière d'un soleil dont la lumière trop franche aveugle. Piotr, le penseur de la révolution, se recueille et se prosterne devant l'astre qu'est Stavroguine. Ce dernier remarquera ce regard que les autres lui jettent, et s'interrogera, hébété : « Excusez-moi, reprit Nikolai Vsevolodovitch, réellement étonné, mais j'ai l'impression que vous me regardez comme un genre de soleil, et, vous-même, un genre de moucheron.¹⁶ » Le sujet qui regarde la figure met cette dernière sur un piédestal, et il doit lever la tête afin de la

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine parle de vision dialogique : « Chaque *vérité* d'autrui est nécessairement introduite dans le champ de *vision dialogique* [...] Dans *Les Possédés*, on ne peut trouver une seule idée qui ne se reflète dialogiquement dans la conscience de Stavroguine. » *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. «Points- Essais», 1970, p. 121

¹⁵ René Girard. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris; Bernard Grasset, Coll. Pluriel, 1961, p. 323. Girard n'est pas le seul à associer Stavroguine aux ténèbres et au vide. Georges Nivat dit, pour sa part, que : « Stavroguine ne peut pas être réduit à un provocateur, un terroriste, un barine qui s'ennuie, un original dépresso-maniaque, il est essentiellement vide. », « L'enfer, de Dostoïevski aux écrivains du goulag. », *Loc. cit.* p.76.

¹⁶ *Les Démons*, t. II, p. 65.

contempler. Le sujet devient même un « moucheron » devant l'astre, un tout petit insecte. Quiconque regarde Stavroguine dans les yeux risque d'y perdre son regard, de se faire brûler les yeux. Le moine Tikkhone prend ce risque : « [...] ses yeux se mirent à brûler; il mit les mains en geste de prière.¹⁷ » En d'autres termes, la figure ravit le regard de l'autre. Elle transporte le sujet dans une sorte d'extase, mais du même coup, elle menace d'embraser son regard au point de l'aveugler. Cet aveuglement provoqué par la vue de cette figure du vide est l'écho, chez Georges Didi-Huberman, du regard que le regardant jette à l'icône : « Mais cette ostension n'en constitue pas moins un fantastique pouvoir du regard que le croyant prête à l'objet puisque, dans ce qu'il voit, il ira jusqu'à voir son dieu lui-même [...] »¹⁸.

Dans *Les Démons*, ce n'est pas la représentation religieuse dans son essence qui provoque la dévotion, mais plutôt le regard qui est jeté sur elle, un regard empreint de désir : du désir de voir, du désir de croire. Il en est de même pour la figure, ici figure-icône, une représentation matérielle de la transcendance. Stavroguine ne représente pas un dieu en particulier, mais il réverbère les désirs des autres. Les hommes nimbés par le désir de la foi, mais qui ont oublié l'idée de Dieu dans la Grande Russie, se perdent dans la contemplation de leur conception intrinsèque d'un dieu. Ces visions diffèrent d'un personnage à l'autre. Par exemple, pour Chatov, Stavroguine est le visage du nouveau dieu d'une Russie appelée à renaître. Pour Piotr, il est plutôt l'agneau sanctifié dont le sacrifice instaurera le changement social. Par conséquent, le visage de la figure prend l'apparence d'un masque aux yeux du narrateur et de la petite société. Une icône certes, mais une icône au visage absent et vide, qui tient de l'irreprésentable. À maintes reprises, le visage de Nikolaï Stavroguine sera décrit comme un masque, troublant et mystifiant par sa présence. Lors de leur première rencontre, le narrateur est happé par son apparence:

¹⁷ *Les Démons*, t. II, p. 491.

¹⁸ Georges Didi-Huberman. *op. cit.* p. 108.

Ce qui me frappa aussi, ce fut son visage; ses cheveux étaient comme vraiment très noirs, ses yeux clairs comme vraiment très paisibles et limpides, le teint comme vraiment très tendre et pâle, mais d'une santé comme trop claire et certaine, ses dents, de vrais rangs de perles, ses lèvres, du corail - on aurait dit, le plus bel homme possible, et, en même temps, il avait comme quelque chose de repoussant. On disait que son visage faisait penser à un masque¹⁹.

Le narrateur manifeste une grande difficulté à décrire les traits du personnage. Il tangue sans cesse entre le beau et le laid, l'harmonie et la disparité. Cette beauté qui devient, par sa trop grande perfection, quasi laideur, transforme ce visage humain en un masque surnaturel. Le visage de l'homme, devenu masque d'un dieu, défie toute représentation, toute visualisation possible. Ce masque apparaît toujours dans l'œil du regardant. Plus les troubles tendent à s'intensifier, plus le masque sur le visage de l'homme tend à s'opacifier. Plus loin dans le récit, sa propre mère, Varvara Péetrovna, est sidérée à la vue de son fils assoupi : « Son visage était pâle et sévère, mais comme entièrement figé [...] il ressemblait à une figure de cire inanimée.²⁰ » Stavroguine porte le masque de Méduse. Quiconque croise son regard est par le fait même transformé en pierre. Celui qui regarde l'homme est dénué d'une partie de son humanité, ici : regard, mémoire et parole.

La figure ne relève pas seulement de l'apparition. Si elle occupe une place aussi importante dans le regard de l'autre, si elle est à ce point investie par ce dernier, c'est qu'elle a quelque chose de désirable, voire de sacré. En d'autres termes, la figure possède une aura. Bertrand Gervais développe cet aspect fondateur de la figure : « Le culte rendu à la figure est en fait indicatif de son aura, de sa désirabilité.²¹ » Le piédestal sur lequel s'érige Stavroguine portant son masque, c'est l'apparition de l'aura, telle que définie par Walter Benjamin. Selon lui, l'aura est « une singulière trame de temps et d'espace : apparition d'un lointain, si proche

¹⁹ *Les Démons*, t. I, p. 76.

²⁰ *Les Démons*, t. II, p. 42.

²¹ Bertrand Gervais. *op. cit.* p. 70.

soit-il.²² » Elle marque la désirabilité de l'objet. L'aura donne à ce dernier une valeur sacrée. La figure semble accessible, puisqu'elle est apparue dans le regard du sujet, mais menace du même coup de disparaître. Devant cette menace, ce double mouvement d'apparition et de disparition, le sujet ravi par la figure manifeste son désir pour elle, afin qu'elle ne disparaisse pas de façon définitive.

Avec Stavroguine, ce mouvement se manifeste par le jeu des contraires. Afin d'illustrer cette idée, revenons d'abord sur la description de son visage. Le narrateur le décrit comme le plus bel homme possible. Pourtant, sa beauté a quelque chose de repoussant. Il en est de même pour son attitude hostile : « Vous n'offensez personne et tout le monde vous déteste; vous avez l'air d'être l'égal de tous, et tout le monde a peur de vous [...] »²³. Malgré tout, Stavroguine fascine les habitants de la ville, il engendre une rumeur effrénée. Plusieurs seraient même prêts à le suivre, aveuglément : « je croirai ce que vous me direz, comme si c'était le bon Dieu... Comme un petit chien, je vous suivrai²⁴. » On remarque aisément le caractère duel du mouvement : Nikolaï Stavroguine est un être désagréable, néanmoins il envoûte, ravit et hypnotise au point où on le suivrait partout.

Poursuivons notre réflexion sur l'aura avec Georges Didi-Huberman qui reprend le concept développé par Benjamin et le déploie à travers le spectre du regard. Selon lui, l'aura est mue par le pouvoir du regard. Le penseur de l'image et grand passionné d'art contemporain veut, par le biais de ce concept, comprendre pourquoi certaines formes dénudées, voire épurées, éveillent puis hypnotisent le regard alors que d'autres laissent indifférent. L'aura participerait de ce phénomène. L'image auratique est pour lui « une œuvre de l'absence allant et venant sous nos yeux et hors de notre vue.²⁵ » Ceci implique que l'expérience auratique est essentiellement dynamique et double. Cette dernière n'est pas simplement engendrée par un être qui regarde un objet de prime abord intrigant, mais plutôt

²² Walter Benjamin. *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 144.

²³ *Les Démons*, t. II, p. 363.

²⁴ *Les Démons*, t. III, p. 129.

²⁵ Georges Didi-Huberman. *op. cit.* p. 104.

par le regard que le sujet et l'objet « s'échangent ». En d'autres termes, le sujet qui regarde l'objet est interpellé, interloqué par le sentiment que l'objet regardé le regarde à son tour. C'est en ce sens que nous avançons que la figure « apparaît ». Non pas que la figure devient visible, car l'objet ou la personne existent déjà, mais, soudainement, suite à cet « échange » de regards, la figure devient distincte, elle *apparaît*. La figure est révélée par ce regard. Comme nous l'avons souligné, le sujet est dorénavant hanté par la figure. Il est soudainement concerné par elle, se sentant touché, regardé et cela suite à une association d'idées. L'hypnotisme, la fascination, l'imaginaire sont les germes de ce regard qui émane de l'objet et qui fixe le sujet. La plupart des personnages des *Démons* posent sur Stavroguine ce type de regard qui engendre la figure. À sa vue, les regards s'illuminent : « Ses yeux s'étaient remis à briller. Il regardait toujours Stavroguine.²⁶ » ; et s'embrasent : « Chatov le regardait avec feu.²⁷ » Ce regard est double dans son ardeur. Il évoque le brasier de la passion, mais aussi la menace de la destruction. Le feu est à la fois vie et mort. Ce regard du regardé, double, semble pour le regardant s'imbriquer dans les ramifications les plus intimes de son être, tout en lui étant étranger. Tous ceux qui plongent leur regard dans celui de Stavroguine ne sont pas seulement hypnotisés, mais aussi happés par quelque chose de plus fort qui les remue et les trouble. Le narrateur décrit ainsi Varvara, qui ne peut cacher sa réaction quand elle regarde son fils : « Je me souviens d'elle tout spécialement à cet instant [...] elle pâlit, mais, soudain, ses yeux se mirent à briller.²⁸ » La vue de Stavroguine trouble. Elle perturbe les gens. Rappelons que la figure de Stavroguine est associée à l'astre solaire. Elle attire le regard par sa lumière, mais menace du même coup de brûler les yeux, d'aveugler celui qui la contemple trop longtemps. La figure de Stavroguine suscite une forme de ravissement. L'apparition de l'aura est aussi l'apparition du désir chez le regardant, celui de saisir totalement cet objet fascinant dont le va-et-vient est ininterrompu. C'est le désir de résoudre le mystère insoluble, de comprendre l'essence de cette attraction repoussante. L'hypnotisme, la fascination, l'imaginaire sont à l'origine de ce regard. L'expérience auratique, par le

²⁶ *Les Démons*, t. II, p. 58.

²⁷ *Les Démons*, t. II, p. 83.

²⁸ *Les Démons*, t. I, p. 306.

pouvoir du regard, éveille dans un même élan la mémoire involontaire qui semble enchevêtrée à même les fibres de l'homme. Par cette expérience, le sujet est interpellé. L'entrelacement du regard, de la mémoire et du désir fait à la fois apparaître une entité et la transforme du même coup. Il faut comprendre cette « apparition » de l'entité comme l'irruption de la figure. Ainsi donc, Didi-Huberman poursuit la réflexion entamée par Benjamin en développant l'idée d'une double distance et en appuyant fortement sa réflexion sur la puissance du regard.

Tout bien considéré, plus qu'un personnage, Nikolaï Vsévolodovitch Stavroguine apparaît, dans le regard des autres, comme une figure. Il est investi des craintes, mais aussi des espoirs qui animent les membres de la petite société. Mue par le regard, la figure de Stavroguine, trouble, charme et hypnotise ceux qui le regardent.

2.2 Idole et Aura

La figure n'est pas seulement envoûtement et relais de l'imaginaire. Elle appelle aussi à un culte. Elle a une valeur rituelle. Stavroguine séduit au point de devenir une idole. L'aura permet d'ériger en quelque sorte un piédestal transcendant à la figure.

L'aura propre à la figure fait de cette dernière le sujet d'un culte qui lui assure une fonction rituelle, voire sacrée, fondamentale²⁹. Elle n'est pas seulement cette marque du désir et de la fascination, elle est essentiellement ce qui donne à Stavroguine ses traits mythiques et messianiques. Walter Benjamin accorde une grande valeur à cette facette cultuelle de l'aura.

²⁹ En d'autres termes : « La figure a une valeur rituelle, ce que signale son aura.²⁹ », Bertrand Gervais. *op. cit.*, p.71.

Selon lui : « le mode d'existence de l'œuvre d'art³⁰ déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle [...]»³¹. » Ce qui se traduit chez Benjamin comme étant le corollaire du sacré est davantage, chez Didi-Huberman, la menace de l'aveuglement. Il sécularise l'aura. L'auteur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* illustre cet aspect fondamental chez Benjamin par l'image de l'icône religieuse, retirée, encadrée souvent de dispositifs éclatants, presque aveuglants. L'homme est aveuglé par sa propre foi. L'objet, en retrait sur son piédestal, surplombe le sujet et tient ce dernier en respect devant sa loi visuelle. Le sujet se prosterne, ébloui par l'icône qui le domine, édifiée sur son socle. L'icône appelle donc ce pouvoir du regard du croyant. Georges Didi-Huberman rapproche le concept de Walter Benjamin à l'inquiétante étrangeté de Freud :

Pourquoi reconvoquer encore un texte si connu? Parce que l'inquiétante étrangeté freudienne me semble répondre mieux qu'autre chose, à tout ce que Benjamin cherchait à appréhender dans le caractère "étrange" (*sonderbar*) et "singulier" (*einmalig*) de l'image auratique. Avec l'inquiétante étrangeté, nous aurions dès lors une définition non seulement "sécularisée", mais encore *métapsychologique* de l'aura elle-même, comme "trame singulière d'espace et de temps", comme pouvoir du regard...³²

L'expérience de l'*Unheimliche* se définit comme un état d'angoisse et de familiarité. Selon le psychanalyste, cette expérience est à la fois singulière et étrange. Ici, la double distance de l'aura, qui est originaire de la relation entre le regardant et le regardé, résonne dans les propos mêmes de Freud. Le pouvoir du regard, essentiel chez Didi-Huberman, devient chez Freud la toute-puissance des pensées de l'*Unheimliche* sur le sujet. L'objet est face au sujet, il se dresse devant lui comme s'il le surplombait, le faisant tanguer entre le respect et l'obsession. Double déchirement qui rappelle l'aura. Comme nous l'avons souligné ci-haut, l'aveuglement est aussi présent. Or, il ne découle pas de la foi, mais prend plutôt la forme

³⁰ Il est ici important de mentionner que le terme « œuvre d'art » utilisé par Benjamin réfère directement à ses recherches sur l'aura de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité. Toutefois, nous utilisons ici cette citation dans la logique où nous avons démontré précédemment que Stavroguine prend l'apparence et la signification d'une icône pour ceux qui le regardent.

³¹ Walter Benjamin. *op. cit.* p. 145.

³² Georges Didi-Huberman. *op. cit.* p. 179.

d'une chausse-trappe que sous-tend l'expérience et l'obsession possible du regardant. L'auteur nous montre comment l'expérience de l' *Unheimliche* « revient à entrer dans l'expérience visuelle de risquer de ne plus voir.³³ » Cette double lecture de l'aura est omniprésente dans *Les Démons* et sculpte le masque de Stavroguine. Toujours présent par la rumeur qui engendre son mythe, Stavroguine est pourtant absent la plupart du temps de l'action du roman. Cette absence envahissante de l'homme silencieux, cette présence d'un témoin dans une société qui parle sans cesse sans jamais réaliser ses paroles provoquent un double mouvement paradoxal qui produit l'aura. Cette absence magnifiée par la rumeur et investie d'un imaginaire collectif attribue un caractère mythique, quasi sacré, à l'homme, aux yeux de ceux qui le regardent.

Une partie de la société s'approprie la figure de Stavroguine au point de le baptiser, quasi inconsciemment : « notre prince³⁴ ». Or, cette figure est enfantée par la force du regard, certes, mais un regard qui provient d'un certain type d'individu. Ce n'est pas tous les hommes qui voient en Stavroguine l'être messianique essentiel à la Grande Russie. Ce type d'homme qui donne vie à la figure, nous pourrions l'associer au concept de l'homme de la croyance³⁵. Reconnaître en Stavroguine un être messianique est un exercice de la croyance qui est régi par une vérité qui va au-delà du regard. L'homme de la croyance est un être qui dépasse par l'imaginaire l'objet visible. Selon Didi-Huberman, l'homme de la croyance s'oppose à l'homme de la tautologie, c'est-à-dire l'être qui voit, mais qui en reste au domaine du visible. L'homme de la tautologie ne voit que la vérité plate des choses et des objets. Par contre, ce que voit l'homme de la croyance, selon Didi-Huberman, « sera éclipsé ou plutôt relevé par l'instance légiférante d'un invisible à prévoir ; et ce qui nous regarde s'outrepassera dans un énoncé grandiose de vérités au-delà, d'ailleurs hiérarchisés de futurs paradisiaques et de face-à-face messianiques [...]»³⁶. La figure modelée par la force que le

³³ *Ibid.* p. 181.

³⁴ *Les Démons*, t. I, p. 94.

³⁵ Les concepts d'hommes de la croyance et de la tautologie sont développés par Georges Didi-Huberman. *op. cit.* pp. 19-24.

³⁶ *Ibid.* p. 21.

regardant projette sur le regardé en fait une entité investie d'un désir plus grand, voire transcendant qui dépasse les limites de l'individu et qui fait de Stavroguine une idole, un objet d'adoration, de craintes et d'espoirs. Se perdre dans la contemplation de Nikolai Stavroguine, c'est projeter sur lui ses espoirs d'une révolution à venir et ses idées d'un dieu.

Toutefois, nuanceons. Le terme « homme de la croyance », emprunté à Didi-Huberman, devrait plutôt se lire dans ce contexte-ci comme « l'homme de l'espoir ». Dans le roman, ces hommes de l'espoir n'ont pas totalement oublié l'idée de Dieu, mais plutôt la relation sacrée entre Dieu et la terre russe. Comme nous l'avons souligné à la fin du chapitre I, les personnages sont désorientés, ils n'ont plus la foi en la Sainte Russie. Certains tendent vers le nihilisme, alors que d'autres s'exilent en Allemagne. Or, la plupart des personnages gardent l'espoir en l'avènement d'une Russie rénovée, réunifiée dans l'idée de Dieu. Par conséquent, ils s'égareront dans la figure et y perdent du même coup leur regard dans le prisme de l'espoir. Leur désir, leur espoir de croire à nouveau les amène par-delà l'objet. C'est dans ce « par-delà » que naît la figure et que Stavroguine prend l'apparence d'une icône ou plutôt d'une idole, symbole d'une Russie nouvelle. C'est ce terme d'ailleurs qu'utilise Piotr, pourtant nihiliste : « [...] j'aime une idole. Mon idole, c'est vous!³⁷ » Ainsi donc, l'homme de l'espoir voit toujours au-delà de ce qu'il voit, au-delà de l'objet qui se présente à lui. C'est le regard nimbé par un profond désir de croire qu'il entrevoit l'espoir comme le désarroi, le sublime comme l'effroyable. Dans ce cas, le fait de voir la figure de Stavroguine est un mouvement de rédemption et d'espoir en un temps futur. Ce voir qui émane de l'homme de l'espoir est, comme le mentionne Didi-Huberman, de l'ordre de la réélaboration constante de la fiction du temps : « Ce qui est vu ici toujours se prévoit, et ce qui se prévoit toujours concerne une fin des temps [...] Un jour arrivera pour qu'arrive tout ce que nous espérons si nous y croyons, et tout ce que nous redoutons si nous n'y croyons pas.³⁸ » Cette fiction du temps se traduit, dans *Les Démons*, en une constante recherche des signes d'une fin des temps proche, imminente; que ce soit dans les multiples citations de l'*Apocalypse* de Jean présentes dans le roman, un questionnement perpétuel sur le temps et sa forme ou dans une quête des

³⁷ *Les Démons*, t. II, p. 365.

³⁸ Georges Didi-Huberman. *op. cit.* p. 25.

sept sceaux dans les faits divers de la société – idée que nous avons explorée dans le chapitre I de ce mémoire.

Ce regard jeté par le sujet sur Stavroguine, c'est, comme nous l'avons mentionné, le regard de l'espoir : l'espoir d'être accepté, reçu dans la société nouvelle qui s'apprête à naître. Or, pour d'autres, c'est le regard de la crainte, crainte de l'Antéchrist qui amène avec lui la destruction d'un monde destiné à être conjugué au passé. Double mouvement incessant donc, qui rythme le pouls social dont le cœur est la figure du messie. Stavroguine, conscient certes de ce regard que les autres lui prêtent, ne sait quoi en faire. Jamais il ne jouera de ce pouvoir dont il est malgré lui investi. Nikolaï Stavroguine ne veut porter la croix de personne : ni celle d'un individu, ni celle d'une nation. Au contraire, c'est avec incrédulité qu'il constate les faits. Alors que Chatov, dans un élan de passion mystique, déclare à Stavroguine qu'il est son Dieu, ce dernier le repousse en disant : « Comment se fait-il que tout le monde tienne absolument à me confier des bannières? Piotr Verkhovenski aussi est persuadé que je pourrais “ lever la bannière pour eux ”, du moins, ce sont ses paroles.³⁹ » Le vide, terme par lequel nous avons défini Stavroguine, n'est pas seulement l'essence de Stavroguine, c'est le gouffre dans lequel se perdent les espoirs d'un dieu au visage nouveau pour une Russie dévastée, défigurée.

La plupart des personnages présents dans le roman de Dostoïevski sont des hommes de l'espoir. Toutefois, certains échappent au regard médusant de la figure. Alors que la majeure partie des protagonistes se bornent au masque de Stavroguine, et donc, voient sur son visage et en son être l'incarnation de la transcendance, deux d'entre eux sauront voir le visage de l'homme, et toucher l'essence de l'être humain. Ces personnages, que Dostoïevski baptise lui-même les « psychologues », sont des êtres menaçants par leur capacité de sonder les désirs et les craintes les plus ineffables et les plus purs inhérents à l'individu. Ce sont des hommes qui sont habités par l'idée de Dieu.

³⁹ *Les Démons*, t. II, p. 83.

Le premier est Chatov. Il ne croit pas encore en Dieu, puisque que *croire* en Lui implique une acceptation totale, sans limite ni concession dans la foi. Il se confesse; il *croira* en Dieu. Malgré tout, Chatov est capable de percevoir le joug qui oppresse Nikolaï Stavroguine et l'idée – jamais sciemment nommée dans le roman – qui le triture sous le masque de la figure. Dans un échange vibrant et passionné sur Dieu et la Russie, Chatov s'interrompt subitement, confronte le regard de son interlocuteur et lui lance : « est-ce que je ne vois pas à votre visage qu'il y a une nouvelle idée terrifiante qui lutte en vous [...] »⁴⁰. Chatov est, comme la plupart des personnages, sous l'emprise du charme de Nikolaï Stavroguine, mais, contrairement aux autres, son regard ne se déploie pas dans une grande construction fantasmatique, voire eschatologique. Il est capable d'outrepasser le masque médusant de la figure et de toucher le drame intime de l'homme. La preuve, c'est que suite à cette réplique, Stavroguine est visiblement troublé, ébranlé. Il s'adresse à Chatov avec une voix qui a perdu toute son assurance : « Je ne viendrai plus jamais vous voir, Chatov, prononça d'une voix basse Stavroguine tout en passant le portillon.⁴¹ » Par ces paroles, nous comprenons que Chatov a réussi à parler à l'homme, à identifier son drame personnel. Son regard a dépassé la figure, l'icône.

Le moine Tikhone est l'autre personnage du roman qui échappe au regard pétrifiant de la figure. Il est le porteur du message de Dieu. Si sa foi est certes imparfaite, elle est toujours vivace et tenace malgré les désordres qui agitent sa contrée. Ce vieux moine, non seulement n'est pas sous l'emprise de cette noire Méduse, mais il parvient, en l'espace d'un bref et éphémère instant, à faire tomber le masque que la société a posé sur le visage de l'homme. Alors que Stavroguine est venu se confesser d'un acte troublant, choquant d'inhumanité, le moine Tikhone entrevoit furtivement l'essence de l'humain : « Nikolaï Vsévolodovitch parlait avec une sincérité tellement étrange, que nul ne lui connaissait, [...] au point, semblait-il, que brusquement et sans faire exprès, sa personnalité ancienne avait complètement disparu.⁴² » Le moine porte sur Stavroguine un regard dénué de croyance.

⁴⁰ *Les Démons*, t. II, p. 86.

⁴¹ *Les Démons*, t. II, p. 88.

⁴² *Les Démons*, t. II, p. 446.

L'homme est libéré des atours de la figure. Brièvement, il devient vulnérable. Tikhone ne sera jamais sous l'emprise de la figure, car il a la foi en Dieu. Jamais il ne se perdra dans le vide de l'abysse. Ainsi, se perdre dans la figure de Stavroguine et être sous le joug du dessaisissement qui en découle, c'est avoir oublié l'idée de Dieu et du même coup l'idée de la grande Russie impériale. L'homme qui possède et porte en lui la foi en Dieu voit Stavroguine comme il est vraiment : un homme vide, désemparé par son existence vaine, portant un gouffre qui se creuse en lui.

La figure naît dans l'œil de celui qui la contemple. Non pas dans le regard de tous, mais bien dans l'œil de l'homme qui a oublié Dieu et qui redoute l'horizon qui se déploie devant lui. Alors que les personnages, toujours habités par l'espoir, ont perdu l'idée de la relation sacrée entre Dieu et la terre russe, ils projettent leurs profonds espoirs en la rénovation de la Sainte Russie sur la figure de Stavroguine. Or, ce remplacement n'est qu'illusoire et vain. Ce grand espoir de croire, projeté sur la figure, se perd dans l'être sans regard, dans l'idole faite de reflets. L'homme, dont le regard est sculpté par l'espoir et la crainte d'un au-delà, se perd ici dans le gouffre, y perd son regard, sa mémoire, sa parole. Homme, il devient pierre⁴³.

⁴³ Pascal Quignard fait le pont entre le mythe de Méduse, le regard et l'oubli : « Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue. » *Le nom sur le bout de la langue*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 1993, p. 56.

2.3 Les conséquences de la figure

Ces hommes qui se perdent dans la figure de Stavroguine sont frappés d'un dessaisissement. Cet état, corollaire de l'expérience figurale, pousse les habitants de la ville à faire des gestes qui les dépassent et provoque de nombreux troubles qui plongent la petite ville dans le chaos. Les habitants connaissent des troubles de la perception, de l'élocution et de la mémoire⁴⁴.

Le rapport à la figure est double. Elle est à la fois traquenard et force créatrice, dessaisissement puis ressaisissement du sujet. Comme nous l'avons souligné, la figure est de l'ordre du ravissement; tout en même temps, elle exalte et met en péril celui qui la regarde. Il y a danger de se perdre dans la figure. Le sujet la contemple, et il est envoûté au point d'être totalement absorbé par elle. Hypnotisé par l'aura de la figure, par ce va-et-vient incessant et cette crainte qu'elle disparaisse à jamais, le sujet ne peut cesser de l'observer. Cette anagogie excessive le pousse dans une longue errance de la pensée et elle coïncide avec un moment d'égarement. En d'autres termes, « la figure est l'objet d'un dessaisissement, d'une perte de soi dans la contemplation de sa forme.⁴⁵ » Cette perte de soi apparaît quand le sujet est totalement séduit, voire obsédé par la figure. Elle devient alors un piège, car elle envahit l'esprit au point où le sujet est complètement habité par elle, usurpé de sa pensée propre. Exactement de cette façon, les personnages du roman, envoûtés par la figure de Stavroguine, semblent frappés de troubles de la mémoire, de la vue et de l'élocution. Ils semblent agir sous l'impulsion de quelque chose qui est extérieur à eux.

Le sujet peut se perdre à jamais dans la figure. Toutefois, s'il parvient à s'extirper du piège, il connaît un ressaisissement, qui peut prendre la forme d'un chant ou d'une mise en récit. Cette mise en récit qui suit l'expérience figurale, et l'énonciation qui en découle sont un acte créateur. En ce sens, la figure est aussi une force créatrice, une fois que le sujet s'est soustrait à son envoûtement. *Les Démons*, qui prend la forme d'une chronique rendue par le

⁴⁴ Nous aborderons la question de la mémoire et de l'oubli en lien avec les idées du philosophe Pierre Bertrand dans le chapitre III.

⁴⁵ Bertrand Gervais. *op. cit.* p. 32.

narrateur, traduit cette volonté de ressaisissement. Le narrateur témoigne afin de mieux comprendre les événements, afin de les saisir dans un geste créateur et libérateur, et de les faire apparaître devant lui. Il veut revoir le spectacle de ses agissements, ainsi que ceux de ces compatriotes, jusque-là incompréhensibles.

Mais reprenons la question du dessaisissement. Dans le vide de Nikolai Stavroguine, les personnages se mirent, ils projettent sur sa figure leurs idéaux au point de s'y perdre, frappés d'un dessaisissement, contre coup de son apparition. Ils tenteront de crucifier ce Christ d'une Russie théophore, mais en vain. Un des principaux troubles provoqués par le dessaisissement du sujet est l'aveuglement. Le regard est voilé par la figure. Cette perte du regard se manifeste de deux façons.

D'une part, elle voile le regard de l'individu. Si, pour Mikhaïl Bakhtine, les personnages dostoïevskiens sont des porteurs d'idées⁴⁶, Stavroguine en est la magnificence. Il semble amplifier les idées des personnages qui croisent son regard, au point où ils se perdent dans leurs idées, totalement obsédés. C'est un aveuglement par les idées qui s'empare des personnages, les possède, les porte vers l'abîme et les mène à leur perte. En face de la figure, les protagonistes s'entêtent, s'enivrent d'idées qui ne collent pas à la réalité. Ils deviennent des possédés. Stavroguine est témoin de l'attitude d'un de ces êtres possédés par l'idée, Piotr. Celui-ci semble en transe et hors de lui-même, persuadé que la mort de Chatov, un pion, un pauvre étudiant sans rôle ni pouvoir social aucun, peut susciter des changements majeurs dans la société : « [...] haletant, comme pris de transes [...] et prenant Stavroguine par le coude, mais visiblement sans même le regarder [...] Ce n'était plus le même regard, plus la même voix que d'habitude.⁴⁷ » L'idée envahit son regard au point de lui crever les yeux, de le précipiter dans des situations vaines de conséquences. Piotr est hors de lui-même. L'idée le possède complètement.

⁴⁶ « L'Idée chez Dostoïevski », *op. cit.* pp. 125-153.

⁴⁷ *Les Démons*, t. II, p. 360.

Cet acharnement face aux idées touche tous les personnages et se manifeste de plusieurs façons. Le narrateur⁴⁸ insiste à plusieurs reprises sur le fait que Virguinski fonce dans les idées comme un taureau aveugle⁴⁹ et que Piotr a des yeux de bélier⁵⁰, particulièrement à certains moments décisifs du roman. Ces troubles de la perception se manifestent aussi dans cette obstination tenace et inexplicable qu'ont certains personnages à persévérer dans des situations vouées aux catastrophes les plus grandes. Malgré les avertissements et les supplications, ils se dirigent avec fermeté vers le précipice qui s'ouvre devant eux. Ainsi, alors que la société est littéralement déchirée par des soubresauts sociaux majeurs et où les humeurs sont d'une grande instabilité, Ioulia Mikhaïlovna, nouvelle gouverneure de la petite ville, s'entête à organiser une fête qui a pour but nébuleux de célébrer la belle jeunesse. Malgré les avertissements de ses proches, elle provoque le désordre le plus total : « Ioulia Mikhaïlovna lui attachait une sorte de signification particulière. Hélas, jusqu'au dernier instant, elle restait aveugle et ne comprenait pas l'humeur qui régnait dans le monde.⁵¹ » De surcroît, le précepteur Stépane Trofimovitch ne voit pas le désordre complet qui règne au seuil de sa lecture publique et se dirige vers l'estrade comme un empereur. La gloire tant attendue laissera place au chaos et au pathétisme. Cet état pousse les personnages à des actes extrêmes. Varvara Péetrovna et Daria Pavlovna sont prêtes à suivre Stavroguine jusque dans la mort, sans hésitation aucune. Ayant reçu une lettre de Nikolaï Stavroguine disant qu'il va s'installer dans une faille, une part de néant, glauque et oppressante, métaphore de la mort, les deux femmes n'hésitent pas un seul instant : « Moi aussi [...] je vivrai dans la faille.⁵² » À la lumière de ce qui précède, il est évident que les individus sont temporairement aveuglés par la figure de Stavroguine, et plongés dans un dessaisissement

⁴⁸ Louis Allen, en parlant de la narration confuse du récit, dit du narrateur qu'il est « myope ». *op. cit.* p. 397.

⁴⁹ *Les Démons*, t. II, p. 362.

⁵⁰ *Les Démons*, t. II, p. 256.

⁵¹ *Les Démons*, t. II, p. 7.

⁵² *Les Démons*, t. III, p. 373.

total de leur être. Cela les pousse à poser des gestes irréfléchis et impulsifs. Tous ces êtres de l'espoir sont aveuglés par le vide de l'idole qu'ils se sont modelée.

D'autre part, le mal qui touche la perception des personnages ne se manifeste pas seulement de façon individuelle, mais aussi collective. La vision est quasi totalement obscurcie par la rumeur qui nimbe les horizons sociaux. Œillères de la raison, la rumeur naît avec l'annonce du retour de Stavroguine et s'éteint en même temps que l'homme, quand il se suicide. Racontars, persiflages, médisances, ragots, la rumeur est omniprésente et prend les traits d'un bruit tonitruant, d'un tintamarre dévorant. Elle se répand comme une traînée de poudre et impose un carcan social tenace : dès l'annonce de l'arrivée de Lizavéta Nikolaïevna⁵³, tous les membres de la petite société ont déjà, sans jamais l'avoir vue ni connue, une opinion, de la rancœur ou de l'admiration pour elle. La rumeur grossit les faits à outrance : une simple fluxion devient une maladie qui pourrait emporter Stavroguine⁵⁴. Elle élimine les cloisons entre le public et le privé : une confidence de Stépane à Lipoutine se mue soudainement en un problème sociétal⁵⁵. En d'autres termes, être dans la société, c'est être nécessairement et malgré soi noyé dans la rumeur et dans le chaos. La voix publique est assourdissante à un point tel qu'il est impossible d'en connaître la source et de distinguer le vrai du faux. Une fois dans la foule, l'homme y perd son regard et sa raison. La seule façon de comprendre l'agitation qui s'accroît sans cesse est de se retirer momentanément de la société et, du même coup, de ne plus y participer.

Le narrateur tente brièvement de fuir la rumeur. Il relate dans sa chronique, écrite quelques mois seulement après les incidents, sa démarche afin d'avoir un certain recul par rapport aux événements : « [...] différentes choses nous paraissaient bizarres. Du moins, Stépane Trofimovitch et moi restions-nous enfermés les premiers temps, et de loin, non sans frayeur, nous observions.⁵⁶ » Or, les personnages ne peuvent vivre en ermites, coupés du

⁵³ *Les Démons*, t. I, p. 188.

⁵⁴ *Les Démons*, t. II, p. 22.

⁵⁵ *Les Démons*, t. I, p. 174.

⁵⁶ *Les Démons*, t. II p. 7.

pouls social. La rumeur semble être le seul contact avec le monde ambiant et l'action qui s'y déroule. Être hors de la société, reclus dans sa maison, c'est être du même coup hors du monde. Dans le roman, la rumeur émane sans contredit de l'homme de l'espoir. Répandre un ragot demande un grand désir de croire, une certaine foi, acquise ou espérée. La rumeur est l'expression d'une croyance, quelle qu'elle soit. Répandre la rumeur, c'est trahir son désir de croire en elle, en son objet véhiculé ainsi qu'au mythe qu'elle crée. Cet emportement est tel qu'il pousse la foule à des actes irréflectis, soudains et meurtriers. Lizavéta Nikolaïevna, accusée d'être la maîtresse de Stavroguine, sera sacrifiée sur la place publique, assassinée par une foule hors d'elle-même. Le narrateur tente tant bien que mal d'expliquer cet égarement aussi subit que funeste :

Moi aussi, comme témoin, quoique témoin éloigné, j'ai dû faire une déposition pendant l'enquête : j'ai déclaré que la chose avait été commise tout à fait fortuitement, par des gens... qui n'avaient que très peu conscience de leur geste... qui avaient déjà perdu le fil⁵⁷.

Le narrateur peut témoigner de l'histoire, car il était en retrait de la scène, hors du mouvement social. Il souligne lui-même que cet acte a été provoqué par des hommes quasi inconscients de leurs gestes. Les expressions « très peu conscience » et « perdu le fil », utilisées par le narrateur, expriment bien l'idée du dessaisissement, expliquée précédemment. En substance, la rumeur, tout comme la possession de l'homme par l'idée aveuglent les personnages et les poussent irrémédiablement vers l'abîme et le chaos.

Les troubles ne se résument pas seulement à un aveuglement passager. Le bruit que génère la clameur sociale est en quelque sorte la conséquence d'un problème d'élocution marqué. La rumeur se propage par la parole, une parole vidée de son sens qui dépasse ceux-là mêmes qui l'articulent. Tous les personnages, sous le joug de la figure, manifestent des troubles d'élocution flagrants. André Markowicz, dans sa note du traducteur, relève ce fait : « les gestes n'atteignent pas leur objet, les mots n'atteignent pas leur sens [...] le narrateur insiste toujours sur leur inaptitude à parler.⁵⁸ » Le langage est soumis à une désémotisation

⁵⁷ *Les Démons*, t. III, p. 143.

⁵⁸ André Markowicz. « Note du traducteur », in *Les Démons*, t. III, p. 385.

très forte, d'un oubli de l'objet même de la parole. Kirillov, l'homme qui se suicidera afin de se prouver que Dieu n'existe pas, parle en monosyllabes, avec une syntaxe quasi incompréhensible dont l'amorce est pleine d'émotions, mais dont le contenu se borne la plupart du temps à de grands dogmes vides. Une simple question de Stavroguine, à savoir qui est la jeune enfant avec qui il jouait lors de son l'arrivée, donne lieu à une réponse dont les circonvolutions monosyllabiques relèvent d'une parole labyrinthique, quasi impénétrable : « La mère dort, la vieille l'apporte; moi, avec la balle. La balle, de Hambourg. À Hambourg je l'ai achetée pour lancer-rattraper : ça renforce le dos. Une petite fille.⁵⁹ »

Pour sa part, Chatov, grand porteur de l'idée de la gloire de Dieu dans une Russie théophore, reste affable et muet, presque sauvage, ou déverse littéralement et dans un flot incessant ses idées sur Dieu et sur la Russie en d'interminables harangues. Par moments, il s'emporte et s'embrouille dans ses paroles : « Taisez-vous, taisez-vous! Dites-moi [...]»⁶⁰ ». Dans le même ordre d'idées, Karmazinov, le grand écrivain national dont la lecture d'un texte de son cru devait être l'apogée de la fête organisée par Ioulia, lit, en minaudant, un texte que personne ne peut comprendre. Le narrateur tente de rendre cette lecture : « Le thème... Qui aurait pu y comprendre quelque chose, à ce thème-là? Il s'agissait de je ne sais quel rapport sur je ne sais quelles impressions, je ne sais quels souvenirs.⁶¹ » Le narrateur insiste sans cesse sur cette inaptitude à parler des individus qui l'entourent. Pourtant, il est incapable de relater les événements sans trahir son dépassement et son incapacité à comprendre⁶². Trébuchant sur des détails oubliés ou de vagues impressions, il enfante un récit qui porte en son sein le chaos bien concret d'un éparpillement des esprits. Sa chronique traduit les désordres qui s'abattent sur la petite société. Nikolaï Stavroguine remarque aussi ce fait. Il s'emporte contre Liza : « Liza, cette langue détraquée me fait mal.⁶³ » Finalement,

⁵⁹ *Les Démons*, t. III, p. 54.

⁶⁰ *Les Démons*, t. II, p. 70.

⁶¹ *Les Démons*, t. III, p. 35.

⁶² *Les Démons*, t. III, p. 78.

⁶³ *Les Démons*, t. III, p. 110.

bien que tous les personnages ne possèdent pas une façon confuse de parler qui leur est propre, tous sont marqués par un trouble tenace de la parole. Les personnages s'expriment sous l'impulsion d'une force certaine qui les pousse à des mots qui dépassent leur être. Leurs paroles sont à la base même de l'aveuglante rumeur, mais sans qu'ils s'en aperçoivent, presque malgré eux. Ainsi, Lisavéta Nikolaïevna semble elle-même surprise des médisances qu'elle a proférées à l'encontre de Daria : « elle demanda, et non sans insistance, qu'on ne donne aucune valeur à ce qu'elle venait de dire, parce qu'elle avait dit cela “ sur les nerfs ”. Bref, tout semblait absolument obscur et même bizarre.⁶⁴ » Les paroles, tout comme les gestes des protagonistes, n'atteignent jamais leur objet, ratent sans cesse leur cible. Ses troubles de l'élocution qui n'épargnent personne participent ou plutôt annoncent, avec l'aveuglement, la confusion dans laquelle baigne le roman. La parole devient ici cacophonie, un vacarme déstructuré qui marque le désarroi dans lequel se trouvent les individus.

La figure, par le dessaisissement qu'elle impose, plonge les hommes et les femmes de la croyance dans une perte de contrôle de leurs agissements, même les plus quotidiens et, par conséquent, une perte de l'essence de leur être. Les troubles de perception et d'élocution sont les germes du chaos qui pourrait mener à l'avènement de bouleversements sociaux majeurs. Avènement attendu par certains et redouté par d'autres. Les êtres, ayant perdu leur regard et leur langage, deviennent de pierre, leur humanité ayant été dérobée par la « médusante » figure.

2.4 Conclusion

Nous avons ici tenté de démontrer la constitution, le déploiement et les conséquences de l'apparition d'une figure dans le roman de Dostoïevski. La ville où se déroule le récit est accablée d'un désordre, apparemment aussi subit qu'inexplicable. Les personnages sont frappés de dysfonctionnements marqués qui les poussent à commettre des actes répréhensibles. Ces hommes semblent frappés de cécité, de troubles du langage et d'oubli momentanés. Ils sont en fait sous le joug d'une figure, qui les saisit et les déstabilise. Le

⁶⁴ *Les Démons*, t. I, p. 113.

concept de figure, tel que pensé par Bertrand Gervais, nous permet de mieux comprendre le rôle de Nikolaï Stavroguine dans les troubles qui secouent la ville. La figure, comme foyer de l'attention, enveloppée du regard de l'autre, est investie d'un imaginaire, ici un imaginaire de la fin. Il porte les espoirs et les craintes d'un temps nouveau et rénové. Ravissant tour à tour les êtres, cette figure les arrache à leur humanité et à leur conscience. Elle est essentiellement engendrée par le regard, comme l'entend Didi-Huberman. Elle fascine, hypnotise et aveugle tout à la fois. L'aura, corollaire de la figure, en fait un objet de culte. Stavroguine devient donc idole, icône. Il est la clef de voûte du changement. Comme nous l'avons maintes fois souligné, Nikolaï Stavroguine refuse de porter la croix du Christ. Il se retire, il se suicide. Par sa mort, par son refus d'incarner le rôle que tous attendent de lui, il symbolise le vide jusque dans ses derniers instants. Rejetant le rôle de l'Antéchrist, la fin du monde, à la fois attendue et crainte, n'aura pas lieu.

CHAPITRE 3

LA FIN DU MONDE N'AURA PAS LIEU

*Nuit, nuit blanche-ainsi le désastre, cette nuit à laquelle
L'obscurité manque, sans que la lumière l'éclaire.*

Blanchot, La Littérature du désastre

C'est du désordre suprême que naît l'ordre surnaturel.

René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque

La fin du monde n'aura pas lieu. Malgré les désordres, le temps de la crise et le Christ noir en qui les gens avaient perçu le visage de la rédemption, l'avènement de la Jérusalem céleste est reporté. La fin est, dans le roman, sans transcendance. Alors que les deux premiers chapitres de ce mémoire ont mis en scène le désordre qui annonce l'imminence de la fin des temps, nous tenterons de démontrer dans ce troisième et dernier chapitre que la fin n'est pas collective dans le roman, mais singulière. Nous traiterons d'abord de la fin de l'histoire, puis de deux facettes de la fin de l'homme.

Dans *Les Démons*, la fin collective n'a pas lieu. Mais, il y a certes une fin. Fin de l'Histoire d'abord : l'oubli est le dérèglement fondateur engendré par la figure de Nikolai Stavroguine. Par conséquent, nous développerons l'idée de l'oubli en termes d'événement, d'après les propos du philosophe Pierre Bertrand, pour qui l'oubli est un événement « révolutionnaire ». Selon lui, l'oubli permet une fin de l'Histoire, et le début d'une nouvelle

ère. Cependant, dans le roman, cet oubli qui annonce la fin de l'Histoire se résorbe et fait plutôt place à la fin de l'homme.

La fin collective appréhendée, qui est la fin de l'Histoire, laisse place à la fin du sujet dans sa dimension humaine, personnelle. Le roman se termine sur deux morts aux antipodes l'une de l'autre, différentes tant dans la narration que dans leur signification propre. Cette fin est, dans un premier temps, celle de Stépane Trofimovitch, vieil homme nourri, sa vie durant, par le désir d'être cet Agneau sacrifié à l'autel du changement social. Il acceptera et vivra sa fin des temps, son eschatologie personnelle. La mort de Stépane Trofimovitch, dans toute son humanité, harmonise du même coup la structure du roman de Dostoïevski. En effet, l'œuvre s'ouvre sur la genèse du personnage de Stépane Trofimovitch pour se clore sur sa mort. Nous relirons les dernières pages de son apocalypse intime à travers le spectre des pensées de Bertrand Gervais et de Jean-François Chassay concernant l'imaginaire de la fin de l'homme, ainsi que celles de Jean-Pierre Vidal, par lesquelles nous développerons l'idée de la mort de l'homme comme apo théose.

Dans un second temps, la disparition du vieux précepteur s'oppose à celle de Nikolaï Stavroguine, dont la mort est un véritable anéantissement de l'être. Pour comprendre cette seconde mort, nous nous servons des réflexions de Vladimir Jankélévitch sur la mort. Le philosophe présente une conception de la mort aux antipodes d'un imaginaire de la fin. Pour lui, la mort n'appelle aucune transcendance. Le néant y a toujours le dernier mot. Or, la mort de Stavroguine est décrite dans le roman de Dostoïevski justement en ces termes. Deux facettes de « l'apocalypse intime¹ » sont ainsi présentes dans *Les Démons*, l'une lumineuse et l'autre, terriblement noire.

¹ Jean-François Chassay. « Les Petites apocalypses de John Cassavetes », *Cinémas*, Printemps 2003, vol 13, no 3 p. 80

3.1 Oubli et mort de l'Histoire

L'oubli est l'élément originel sur lequel s'érige *Les Démons*. Le roman est une quête de la mémoire dans le dédale d'une amnésie aussi fulgurante que momentanée, un combat de l'écriture afin de retrouver l'origine du drame. D'une omniprésence latente, l'oubli préexiste aux troubles d'élocution et de perception. Or, cet oubli pourrait annoncer la fin de l'Histoire.

Dans *Les Démons*, les personnages semblent errer sans perspective sur les choses passées, présentes et futures. L'un ne se rappelle plus d'une lettre qu'il a reçue il y a à peine deux semaines², un autre ne peut dire pourquoi il a cru aux idées saugrenues d'un ténébreux individu³. Même après la fin des événements, un nuage semble toujours nimer certaines actions qui se sont pourtant passées récemment. Le récit prend racine dans un espace hors d'un temps continu, dénué des atours du passé, du présent et du futur. Les diverses situations prennent l'apparence d'un rêve dont le narrateur tente de retrouver le fil; espace d'une rupture indubitable avec le quotidien, mais dont les acteurs sont toujours frappés d'une amnésie ineffable. Cet effacement éphémère de la mémoire qui frappe tous les membres de la communauté se présente, dans les termes développés par Pierre Bertrand dans *Oubli, révolution ou mort de l'histoire*⁴, comme un « événement », c'est-à-dire une accumulation d'instantanés faits d'oubli, un moment extra-historique. Le préfixe « extra » doit ici être compris dans sa double acception. Pierre Bertrand souligne que « le caractère *extra* historique de l'événement signifie qu'il est à la fois *hors historique* et *extrêmement historique*.⁵ » Par conséquent, l'événement est double. Soldat de l'oubli, il extirpe l'histoire de ses propres limites. Cette dernière devient subitement intempestive, excessive, hors d'elle-même.

² *Les Démons*, t. III, p. 229.

³ *Les Démons*, t. III, p. 364.

⁴ Pierre Bertrand. *Oubli, révolution ou mort de l'histoire*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1975, 180 p.

⁵ *Ibid.* p. 160.

L'oubli ne détruit pas l'histoire en soi, ne l'affaiblit pas jusqu'à son agonie et par extension ne provoque pas sa disparition, mais il la pousse dans un espace-temps outrancier qui lui est étranger. Tout événement est composé de temps différents; à la fois de présent, de passé et de futur. Il se présente comme multiplicité, comme une révélation, une rupture. Le narrateur des *Démons* tente d'illustrer par des mots le caractère *extra*-historique des événements qui se produisent. D'une part, il raconte, un récit hors de l'histoire, par son caractère *in illo tempore*. La rumeur omniprésente plonge la narration dans un hors-temps, un temps de l'oralité, à jamais révolu qui rappelle les récits bibliques où le personnage de Stavroguine est mythifié. La rigueur des faits croule sous les discours rapportés par tout un chacun et véhiculés par des ouï-dire envahissants. Ces faits trahissent le grand désir de croire de la part des acteurs du récit. Le narrateur semble prendre la voix d'un aède où s'enchevêtrent les vérités historiques et des actes merveilleux. L'incipit du roman emprunte les traits d'une cosmogonie de la fin des temps: « Entamant la description des événements récents *si étranges* dans notre société, *cité que rien auparavant ne distinguait*, je suis forcé, vu mes faibles moyens, de commencer *d'un peu loin* [...] »⁶. D'autre part, le récit se veut du même coup historique dans la rigueur du narrateur à rapporter les faits, il dit de son récit que c'est une chronique. Il s'applique même à rendre certains faits dans leur extrême intensité : la fête ratée, le feu des ouvriers, l'émeute, l'assassinat « accidentel » de la maîtresse de Stavroguine, les dizaines de cadavres qui jonchent le parcours du révolutionnaire Piotr Stépanovitch... L'histoire se déchaîne et laisse dans son sillage des torts irréparables. L'oubli décloisonne donc l'Histoire et la pousse à sa perte, hors d'elle-même.

Ce moment d'amnésie permet de contrer l'Histoire, d'en sortir pour pouvoir du même coup en détruire les bases. Dans cette logique de l'oubli, l'histoire impérialiste régit le passé éternisé, c'est-à-dire « les Institutions à volonté d'immortalité dont l'état est le modèle⁷ », et donc la mémoire collective qui maintient son hégémonie en place. Pierre Bertrand soutient que « l'histoire maintient sa puissance sur le refoulement de l'oubli.

⁶ *Les Démons*, t. I, p. 9. Nous soulignons.

⁷ Pierre Bertrand, *op. cit.* P.144

L'oubli en détruit cette puissance.⁸ » Cette hégémonie de l'Histoire se construit sur trois institutions à volonté d'immortalité : l'état qui préserve la mémoire de la nation, l'Église qui protège celle des âmes et le parti qui conserve la mémoire des strates sociales. Le roman de Dostoïevski s'échafaude, dès les premières pages, sur la destruction de ces trois entités. L'abolition du servage annonce un grand trouble au niveau du parti, mais surtout au niveau des classes sociales qui seront nécessairement bouleversées par le fait que les grands propriétaires terriens de la Russie seront sur le même pied, idéologiquement du moins, que les serfs qui, dorénavant, pourront devenir propriétaires d'une terre. Il en est de même pour l'institution de la mémoire du parti. L'essoufflement du régime impérialiste russe, ainsi qu'un questionnement sur l'avenir de la Grande Russie impériale menacent la mémoire-nation. Toutefois, c'est l'oubli de Dieu, soit l'effacement de la mémoire de l'âme, qui forme les fondations du roman. L'oubli s'en prend donc directement aux institutions de la mémoire et, par conséquent, à l'Histoire en elle-même.

Cet oubli qui provoque l'événement assaille ce qui maintient l'Histoire en place, il s'attaque à sa structure et aux origines qui l'ont engendrée. En l'espace d'un instant, l'Histoire oublie le chaos dont elle est pourtant issue, « or, le chaos est exercice de l'oubli. C'est ainsi que la " loi " oublie l'anarchie qu'elle recouvre et qui la déborde, or, l'anarchie est exercice de l'oubli.⁹ » Ce monde qui retourne aux racines du chaos et de l'anarchie, ce monde qui préexistait à l'homme évoluant dans l'histoire impérialiste, refait surface dans *Les Démons*. Le récit est corollaire de l'événement et donc de l'oubli. Par exemple, la nouvelle gouverneure de la petite ville, Ioulia Mikhaïlovna, décide de donner une fête en l'honneur de la jeunesse. Elle ne semble pas consciente du climat d'agitation qui règne alors dans la communauté et ignore les avertissements de tous. Elle fonce aveuglément dans son projet. Cette fête, dont l'avènement est un échec aussi monumental que prévisible, devient rapidement l'expression du chaos social. L'incompréhension et l'oubli sont toujours présents, même après la fin des troubles. Par le biais de sa chronique, le narrateur s'interroge et se

⁸ *Ibid.* p. 45.

⁹ *Ibid.* p. 45.

raconte encore et encore les faits afin de comprendre ce qui s'est passé, afin de rappeler à lui sa mémoire défaillante, absente un moment :

À présent que tout cela est passé... Nos esprits les plus graves s'étonnent à présent eux-mêmes : comment purent-ils soudain se laisser prendre? En quoi consistait donc ce temps de troubles chez nous, et vers quoi se faisait la transition, je ne sais pas et personne, je pense, ne le sait...¹⁰

Ce chaos et cette anarchie, qui ressurgissent par le ressort de l'oubli, font basculer l'Histoire, mais aussi l'homme qui y évolue. Sous la semonce de l'oubli, l'événement produit un moment extra-historique. L'oubli fait éclater les limites qui définissaient jusque-là l'Histoire, dans un moment hors de toute temporalité. Or, l'éclatement de ces frontières ne s'applique pas seulement à l'Histoire, mais à l'homme. Dans cet espace extra-historique, les événements d'une extrême intensité engendrent dans leur ressac une nouvelle animalité, une nouvelle enfance et une nouvelle sauvagerie¹¹, qui échappent à l'histoire impérialiste et au passé éternisé.

Cette hésitation de l'homme qui est marqué par l'oubli se manifeste de deux façons dans le roman. D'une part, il y a l'apparition de la « canaille », nouvelle forme d'hommes qui se développe dans le terreau fertile de l'événement. La « canaille » est la manifestation du désordre et de l'anarchie. Comme le souligne le narrateur : « Chaque époque de transition fait se lever cette canaille [...] qui, elle, n'a pas le moindre but, n'a pas même une trace d'idée et, par son existence même, ne fait qu'exprimer de toutes ses forces l'inquiétude et l'impatience.¹² » Elle est l'incarnation d'une sauvagerie nouvelle qui ratisse tout sur son passage. D'autre part, cette histoire, amenée hors de ses gonds, pousse du même coup l'homme qui la vit, en tant qu'individu et non en tant que groupe, en dehors de ses propres limites. En d'autres termes, la résurgence de la sauvagerie ne touche pas seulement la collectivité, mais aussi l'individu. Dans le tourbillon des événements, l'homme oscille sans cesse entre un retour à son animalité latente et le civisme que l'histoire impérialiste lui a

¹⁰ *Les Démons*, t. III, p. 9.

¹¹ Pierre Bertrand. *op. cit.* p. 147.

¹² *Les Démons*, t. III, p. 8.

inculqué. Cette animalité et ce chaos présents dans la société sont par ricochets présents à même l'individu. Kirillov, à l'aube de son suicide, agit comme une bête féroce, s'agrippant aux murs, grognant avec violence et arborant une bouche écumante de rage. L'attitude de Chatov est décrite comme celle d'une bête de foire, un ours sauvage et farouche que l'on présente en spectacle derrière les barreaux. Finalement, Piotr persifle sans cesse comme le ferait un serpent, imitant du même coup ses déplacements paraboliques.

Bien que l'événement provoque un chaos certain et une sauvagerie nouvelle, il ne s'élabore pas seulement dans un but de destruction de l'histoire, au contraire. L'événement est destructeur, certes. Il porte en lui une force nihiliste provenant de l'oubli, qui s'attaque à celle-là même qui nie son existence : l'Histoire. Toutefois, l'oubli possède aussi une force créatrice très marquée. L'oubli détruit ici les bases d'un passé éternisé, échafaudé par l'histoire impérialiste, ainsi que les implications que ce passé a sur le présent et le futur. L'événement ne laisse pas que ruines. Sa force créatrice émane d'un avenir qui sera fondamentalement différent, du fait qu'il communique avec un passé réécrit par l'oubli. En d'autres termes, selon Pierre Bertrand « la réalité produite par l'événement révolutionnaire, c'est l'événement révolutionnaire lui-même; c'est l'événement révolutionnaire lui-même qui est *d'un temps à venir*.¹³ » Ici, « l'événement révolutionnaire » tend vers l'avenir tout comme le regard de l'homme de la croyance tel que décrit par Didi-Huberman. L'un comme l'autre entrevoient une réélaboration de la fiction du temps, un espoir ou plutôt un mouvement vers un avenir rénové, nouveau, fondamentalement différent de ce que l'Histoire et la mémoire transmettent. De part et d'autre, il y a espoir ou crainte d'une rupture. Chez Dostoïevski, l'homme de la croyance, marqué par l'oubli et marionnette de l'événement, porte en lui l'espoir messianique ou eschatologique d'un Au-delà, d'un futur à écrire, d'une révélation fondatrice. Cette fin de l'Histoire qui débouche sur le début d'une nouvelle Histoire, c'est du même coup l'idée d'une Russie nouvelle, dont le passé est rénové et le futur réécrit. Le narrateur, dès le début du roman, laisse poindre l'espoir d'un renouveau :

¹³Pierre Bertrand. *op. cit.* p. 159.

« au temps des premiers bruits sur la libération des paysans, quand toute la Russie, soudain, [...], s'apprêtait à renaître [...] »¹⁴. Sans événement, pas d'histoire.

L'événement est étoffé de l'oubli, mais il ne débouche pas sur un temps à venir, non-événement comme non-avènement de la fin du monde ou d'un monde. La chronique du narrateur se classe dans les réminiscences historiques qui inspireront peut-être d'autres révolutions. Car, selon Pierre Bertrand, si l'événement ne débouche pas sur une révolution, et donc sur une mort de l'Histoire, celui-ci se voit confiné dans les réminiscences historiques, avalé par la mémoire de l'histoire. Pierre Bertrand note que ce passage de l'événement, fils de l'oubli, à la mémoire, marque du même coup la victoire de l'histoire impérialiste. L'événement qui suivra cette transition événement-mémoire se présentera comme essentiellement nouveau, en rupture avec tout ce qui s'est passé avant, y compris avec les révolutions antérieures. C'est ici que la chronique qu'écrit le narrateur prend toute son importance. En effet, ce dernier insiste à maintes reprises sur ce fait : il n'écrit ni un roman, ni un article, mais bien une chronique afin de mieux comprendre les événements passés. Il baptise son récit ainsi, dès les premières lignes du roman : « [...] ces détails servent juste d'introduction à la chronique proposée.¹⁵ » Ainsi, il utilise le véhicule des historiens, c'est-à-dire un recueil de faits historiques narrés dans l'ordre de leur succession. Devant l'événement révolutionnaire raté, la mémoire prend le pas sur l'oubli, l'Histoire sur la révolution. En replaçant les faits dans leur ordre, le narrateur illustre le processus du passage de l'événement aux réminiscences historiques. Disjoints de l'oubli, les événements révolutionnaires seront gravés dans la mémoire de l'Histoire.

Mais, la mémoire du narrateur défaille encore parfois : « J'ai quelque peu oublié à présent comment tout cela s'est passé sur le coup.¹⁶ » Malgré tout, l'essentiel y est. Une fois la tempête événementielle passée, les esprits retrouvent leur calme; et l'histoire, sa mémoire :

¹⁴ *Les Démons*, t. I, p. 25.

¹⁵ *Les Démons*, t. I, p. 9.

¹⁶ *Les Démons*, t. I, p. 316.

« À présent, trois mois plus tard, notre société s'est reposée, elle s'est remise, s'est détendue, s'est fait son opinion.¹⁷ » Au sortir de l'aventure, la petite société semble revenir d'une possession exténuante, d'un oubli épuisant. Néanmoins, aux dires du narrateur, le récit n'est pas clos, l'histoire reprend son cours, laissant derrière lui une mer apparemment calme dont le ressac est à venir.

L'événement, fils de l'oubli, entame donc une fin de l'Histoire impérialiste et annonce dans un même mouvement la venue d'une nouvelle histoire. Cette dernière s'érige sur des bases restaurées. La révolution est pensée ici comme un phénomène antérieur à l'homme et à l'hégémonie de l'Histoire, antérieur aux revendications d'individus excédés par leur état. L'oubli ne doit pas être seulement pensé dans sa force destructrice, mais aussi dans l'apport créatif qu'il porte. Pierre Bertrand revient sur ce point, soit l'apport créatif de l'oubli, élément qui fonde toutes les puissances, la mémoire d'une gloire passée et l'oubli de ses revers.

3.2 L'Apocalypse intime de Stépane Trofimovitch Verkhovenski

L'oubli qui annonce la fin de l'Histoire se résorbe et fait plutôt place à la fin de l'homme. L'Apocalypse, menaçant jusque-là la communauté, refermera ses pages sur un seul homme. Elle se fera ainsi à la fois intime et cataclysmique. À travers le récit qu'en rend le narrateur, la mort de Stépane Trofimovitch prend les accents d'un imaginaire de la fin d'un homme, d'une apocalypse intime, d'une « petite » apocalypse¹⁸. L'état d'appréhension, d'attente et de désordre, présent chez tous les personnages s'estompera peu à peu pour laisser le personnage de Stépane Trofimovitch seul face à l'angoisse ultime, à la tragédie ineffable, celle de sa propre mort. Il n'y aura point de transition pour la collectivité du roman, mais

¹⁷ *Les Démons*, t. III, p. 366.

¹⁸ Cette appellation fait directement référence au roman de Tadeusz Konwicki. *La Petite apocalypse*, Paris : Robert Laffont, Coll. « Pavillons », 1981, 246 p.

l'ultime transformation pour un homme. Il n'y aura pas de fin du monde à proprement parler dans *Les Démons* de Dostoïevski, mais la fin d'un homme.

Un changement d'échelle s'opère à la fin du roman. L'imaginaire de la fin, jusque-là étendu à toutes les strates de la communauté, soudainement se rétracte, en conclusion de roman, et débouche sur la fin d'un homme. L'être qui aura tout fait pour être l'agneau sacrifié sur l'autel du changement social, portera l'ultime et l'inévitable destin de l'homme jusque dans ses derniers pas. Au début du roman, de son ton toujours aussi tragique et sentencieux, Stépane Trofimovitch annonce la fin. Face aux méandres et aux troubles qui accablent jusque-là la petite société, le lecteur peut comprendre les paroles que Stépane Verchovenski énonce comme étant l'augure d'une fin commune :

...vous savez que cela ne manquera pas de s'achever par quelque chose?

-Ça, c'est sûr, dis-je.

-Vous ne comprenez pas...Mais...d'habitude sur terre cela se termine par rien, mais, là, il y aura une fin, et inmanquablement, oui, inmanquablement.¹⁹

Or, sans le savoir, Stépane prophétise la clôture du récit et par le fait même, sa propre fin. Il annonce un aboutissement inmanquable certes, mais celui-ci ne sera pas commun, il sera singulier. Nous poursuivons notre réflexion sur l'imaginaire de la fin, c'est-à-dire une transition, un passage ou une conclusion qui nécessite une structure préexistante. Nous sommes dans une dialectique d'un monde qui se substitue à un autre. Toutefois, il n'est plus question du destin d'une communauté ou de l'humanité entière, mais bien de celui d'un homme. Jean-François Chassay résume ce changement de perspective par le terme de « petite apocalypse » ou de « apocalypse intime » : « Cette façon de penser la fin ne repose pas sur le terme du monde [...] Il s'agit du terme d'un monde, celui du narrateur, qui voit sa propre fin dans un horizon très proche.²⁰ » Cette définition illustre bien le passage présent à la fin du

¹⁹ *Les Démons*, t. II, p. 20.

²⁰ Jean-François Chassay. *loc. cit.* p. 80.

roman de Dostoïevski. Contrairement à la situation abordée dans l'article de Chassay, il n'y est pas question de la fin du narrateur, mais d'un personnage, précepteur de la jeune génération, dont la genèse a ouvert le roman et dont la mort participe à clore l'œuvre. Comme nous l'avons dit, cet homme a toujours voulu croire que ses actions avaient un retentissement dans sa société. Or, cet homme d'une autre génération, attachant de médiocrité, n'a fait que camper un personnage, celui de l'intellectuel persécuté, de l'exilé qui évolue dans un décor tissé de supposés scandales, de tourbillons intellectuels et sociaux qui ne sont en réalité que légers bruissements politiques et humains. À force de paroles et d'imagination, Stépane Trofimovitch a cru longtemps à son personnage. Toutefois, aux dires même de son meilleur ami, qui est aussi le narrateur du récit, Stépane Trofimovitch n'était qu'une « fiole vide²¹ ». Ses gestes ne suivent guère ses paroles. Cependant, en se dirigeant vers sa mort, un périple d'abord engendré par les désordres du moment²², Stépane, sans le savoir, fait un premier pas vers la vérité, vers la révélation. Le début de la fin pour Stépane arrive au moment où il provoque l'ultime esclandre d'une fête déjà vouée au chaos. En effet, Stépane Trofimovitch doit faire une lecture publique lors de la grande fête organisée par la nouvelle gouverneure. Cet événement est pour lui l'occasion de confirmer son rôle, soit celui du grand intellectuel qui embrase les foules par ses idées. Or, ignorant l'agitation qui anime les spectateurs, Stépane Trofimovitch, livre un discours aussi pathétique que passéiste. Son intervention déclenche l'ire de la foule et montre à tous qu'il est un homme aux idées dépassées. De son ton affecté, Stépane Trofimovitch se retire et confie à Daria Pavlovna : « Mon enfant, ma main tremble, mais j'en ai fini avec tout. Vous n'avez pas assisté à mon dernier combat contre les hommes; vous n'êtes pas venue à cette " lecture", et vous avez bien fait.²³ » Ces paroles marquent la disgrâce d'abord et avant tout du personnage qu'il s'est composé toutes ces années. Stépane Trofimovitch se retire du monde dont il a voulu pourtant changer tant de choses. C'est la fin d'une action sociale, une action alimentée jusque-là par l'orgueil et la

²¹ *Les Démons*, t. III, p. 58.

²² Jacques Cateau va plus loin en disant que « le départ de Stepan Trofimovitch dans *Les Démons* à travers la morne et vaste campagne russe est une évasion hors de la spirale maudite des événements. », *op. cit.* p. 490.

²³ *Les Démons*, t. III, p. 60.

facticité des gestes de l'homme. Cela marque aussi le début de sa longue marche vers la mort. Après cette scène, Stéphane quitte la ville, seul, pour un long voyage. Ce détail apparemment anodin revêt un caractère important puisque cet homme d'une autre génération n'est jamais mis en scène seul dans le roman. Il est toujours entouré de personnes, Varvara Péetrovna et le narrateur surtout, prêts à lui donner la réplique, à le conforter dans son rôle. Or, pour cette dernière représentation, le monologue est de mise. Il nous est difficile de bien rendre ce départ, parce que les causes qui animent Stéphane Trofimovitch sont confuses, même pour lui. Le vieil homme quitte la ville et ses proches afin d'arpenter les terres de la Grande Russie.

Entre la fin de l'homme et la fin du monde, une brèche s'ouvre. « Le monde est sur le point de s'écraser, mais avant de passer au suivant, la Jérusalem céleste, il reste le lieu même de la transition.²⁴ » Entre la mort annoncée du personnage et la mort de l'homme, s'amorce un voyage, une lente fuite de Stéphane vers un lieu qui n'est jamais nommé. Cette fuite, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, prend tout son sens par le récit rendu après-coup par le narrateur qui suit le fil d'Ariane des derniers jours du vieil homme. Le rôle du narrateur est fondamental dans cet imaginaire de la fin de l'homme puisqu'il interprète les signes de la fin après la conclusion qui aura donné une logique à l'histoire. Dans l'après-coup, le périple de Stéphane Trofimovitch n'est plus seulement un lent pèlerinage vers une destination ineffable, un point d'arrivée qu'il ne peut pas nommer, mais l'atteinte d'une vérité qui est primordiale. Il devient le symbole même de l'homme exécutant son dernier voyage. Dès le début de cette ultime aventure, le narrateur l'associe à la mort de l'homme :

Je suis certain que Stéphane Trofimovitch avait très peur en sentant approcher l'heure de sa folle entreprise [...] s'était couché très tard et [...] il avait dormi. Mais cela ne prouve rien ; les condamnés à mort, dit-on, dorment le mieux du monde pendant leur dernière nuit.²⁵

²⁴ Bertrand Gervais. « À qui la faute ? Marque de la corruption et signes de la fin chez Hawthorne », in *Nathaniel Hawthorne : La fonction éthique de l'oeuvre*, Annick Duperray et Adrian Harding éd., Paris, Éditions Publibook, 2006, p. 56.

²⁵ *Les Démons*, t. III, p. 297.

Cette folle *entreprise*²⁶, terme par lequel sera désigné le voyage du vieillard, devient le lieu de la fin de l'homme. Un lieu qui vacille entre la métaphore et la matérialité, entre l'imaginaire et l'incontournable réalité. Le sujet ne peut signer les dernières lignes de son apocalypse intime. Cela se fera dans la brèche de l'imaginaire ou par la main de quelqu'un d'autre, qui lui survivra. Voilà où se déploie l'imaginaire de la fin : penser sa propre fin est en soi de l'ordre de l'inconcevable. C'est seulement sur le mode de la projection hors de soi et de la représentation que cette pensée est possible. En d'autres termes : « la fin est la reprise sur le mode imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper, l'expérience de sa propre fin, de sa mort.²⁷ » Dans le récit que nous fait le narrateur, Stéphane Trofimovitch est représenté comme un homme qui ne se rend pas compte clairement des choses. Il tanguait constamment entre une lucidité fuyante et une inconscience palpable. Le narrateur insistera à de nombreuses reprises sur cet état « inconscient » de l'homme agonique : « [...] il se remit en marche avec une inconscience encore plus grande. La grande-route passait à une demi-verste [...] au début, il n'avait même pas remarqué qu'il se trouvait dessus.²⁸ » Stéphane est donc guidé par quelque chose qui le dépasse. La tangibilité de l'expérience échappe au moribond. Il n'est jamais possible de freiner la marche du temps. Dans un même ordre d'idées, cette projection compensatoire sera comblée par Stéphane avec l'idée d'une folle entreprise qui ne sera jamais nommée, jamais explicitée : « Et voilà que c'était lui qui la quittait, qui brandissait "l'étendard de la grande idée" et qui allait faire le sacrifice de sa vie sur la grande route au nom de cet étendard.²⁹ » Voilà comment il devait se représenter son acte. Déjà une projection de l'imaginaire, sa quête n'est pas vaine, elle est un sacrifice. Elle est une offrande rituelle à la divinité, à la nation. Qui voudrait savoir que sa mort propre est inutile et sans importance, sans combat, sans impact aucun, un événement quotidien, voire banal ? C'est

²⁶ John Powys Cowper. « La Grande Idée », *Dostoïevsky*, New York : Haskell House Publishers, 1973, pp. 121-134.

²⁷ Bertrand Gervais. *loc. cit.* p. 22.

²⁸ *Les Démons*, t. III, p. 300.

²⁹ *Les Démons*, t. III, p. 298.

aveuglé par l'idée du sacrifice qu'il entreprendra son exil. En revanche, comme nous l'avons souligné, les explications, les bases de ce sacrifice et de cette « folle entreprise » sont tues, il est impossible de les rendre explicites dans la parole, même pour le principal intéressé. Le voyage est nommé certes, mais l'entreprise reste sans référent. Les mots comblent le vide de la catastrophe. Cette fuite vers le sacrifice stupéfie le narrateur qui reste coi devant certains aspects : « Mais une autre question se présentait à moi : pourquoi précisément s'enfuyait-il à pied, au sens propre, et pas, tout simplement, à cheval.³⁰ » Comme disaient les Grecs, *festina lente*, précipite-toi lentement.

Il y a une adéquation entre cette supposée « grande entreprise » de Stépane Trofimovitch et les moyens mis en œuvre pour la réaliser. En connaissant la conclusion de ce voyage, il est possible de comprendre que l'on ne se précipite jamais vers sa propre mort, dût-elle être un don de soi pour la patrie. Plus le récit avance, plus les références à cette lente marche vers la mort s'intensifient. La route elle-même devient la représentation de son destin à venir : « La grande-route, c'est quelque chose de très-très long, quelque chose dont on ne voit pas la fin, comme la vie d'un homme [...] La vieille route noire, creusée d'ornières, s'étendait devant lui comme un ruban interminable [...] un espace vide.³¹ » La route devient une allégorie de la mort : vieille, sombre, peu invitante, un espace vide dont les ornières témoignent que d'autres sont passés avant lui. C'est un chemin si long qu'il est impossible d'en voir la fin, et l'homme ne pourra avoir conscience qu'il en a atteint les bornes. Cette image de la route participe à la représentation de la mort du sujet. Le spectacle d'un homme évoluant seul sur une longue route remplie d'horizon, maintes fois utilisé dans les récits de fiction, emplit le vide des mots que l'on ne peut prononcer. C'est sur cette route que se matérialisera le lieu de l'imaginaire, la représentation de l'infigurable. Ainsi donc, la mort de Stépane Trofimovitch participe à un imaginaire de la fin de l'homme.

³⁰ *Les Démons*, t. III, p. 298.

³¹ *Les Démons*, t. III, p. 299-300.

Cette brèche de l'imaginaire émane de la catastrophe, car la mort est en soi aporie. En effet, comme penser sa propre mort, comment réfléchir froidement à sa disparition personnelle ? La pensée de sa propre mort est une impasse, une dialectique sans issue. Devant la difficulté de la penser et l'impossibilité de la vivre, l'espace de l'imaginaire se déploie. Jean-Pierre Vidal a d'ailleurs dit que l'homme pense la fin du monde afin de se venger de sa propre fin à venir. Notre fin est rationnellement inconcevable : « Toute pensée qui s'efforce de penser la fin absolue se heurte à l'aporie de devoir concevoir aussi une fin relative, la sienne propre. Et c'est sans doute le plus difficile, car la fin que l'on peut penser est toujours celle que l'on peut voir : celle des autres.³² » Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, l'appréhension d'une fin collective, portée par le climat de troubles et de désordres, ébranlait grandement Stépane Trofimovitch. Pourtant, ce grand voyage qu'il entreprend, seul, le projette hors de lui. Pour la première fois dans le roman, Stépane est à court de mots. Il évolue, entre conscience et inconscience, et reste coi. Il est impossible de penser sa propre disparition, même pour un intellectuel comme Stépane, comme il est impossible de tracer l'itinéraire de sa mort : « [...] il faut savoir où l'on se rend. Or, c'est de le savoir qui constituait sa plus grande souffrance à ce moment-là : il était incapable de fixer un lieu ou de le nommer [...] cela, il le pressentait énormément.³³ » Incapacité par conséquent de concevoir, de prévoir son dernier voyage, de nommer le lieu qui sera, après lecture des faits par le narrateur, celui de sa mort. Bien que souvent décrit comme étant inconscient, l'homme de la dernière marche « pressent » les choses, il a donc la connaissance intuitive et vague d'un événement qui ne peut être connu par un moyen naturel. Cette citation nous aide à mieux comprendre l'imaginaire de la fin de l'homme : c'est quelque chose que l'on anticipe, mais que l'on ne peut identifier. Car il est impossible de vérifier ce pressentiment. Stépane Trofimovitch pressent sa mort, mais ne peut la vivre.

³² Jean-Pierre Vidal. « Un mauvais moment à passer. Les Épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem » *Des fins et des temps; les limites de l'imaginaire*, Montréal, UQAM, Coll. « Figura », no 12, 2005, p. 163.

³³ *Les Démons* t. III, p. 299.

La métaphore de la route, du lieu que l'on ne peut pas nommer avant d'y être, cet itinéraire que l'on suit sans même l'avoir tracé, voilà où se manifeste l'aporie qu'est la mort. Cette mort impensable porte le sujet aux limites de son être : « Cette imminence d'une disparition par essence prématurée scelle dans l'être-à-mort l'union du possible et de l'impossible, de la crainte et du désir, du mortel et de l'immortel.³⁴ » La mort du sujet, mort qui arrive toujours trop tôt pour ce dernier, est une disparition qui arrive irrévocablement avant terme. C'est l'espace de toutes les contradictions, un combat de l'être devant l'impensable. L'instant de la mort est, selon Derrida, celui de toutes les fulgurances. Le narrateur relate cette union des contradictions que décrira plus tard à sa manière Derrida : « C'était une tension soudaine des forces de l'esprit, une tension...une lutte pour la vie.³⁵ » Dans l'extrait cité, Stéphane Trofimovitch semble à la fois très présent, brusquement très vif, alors qu'il est jusque-là décrit comme étant dans un état d'inconscience, de flottement et d'aveuglement. Nous assistons au spectacle de l'esprit rationnel qui se dresse devant l'inconcevable, l'impensable, conçu à la manière d'une maladie de l'âme. Ce sont les derniers soubresauts devant l'inévitable. Comme le souligne le narrateur, il s'agit d'une suprême « lutte pour la vie ». Le sujet vacille entre les pôles de son être, brûlant les dernières forces vives avant le terrassement ultime qui éteindra toutes traces de vie. En ce sens et afin de bien expliquer l'aporie, Jacques Derrida parle de « ma mort³⁶ » et non de la mort en général. Cette expression permet de neutraliser le pathos qui serait déplacé. L'utilisation des guillemets permet du même coup de souligner que ce n'est pas la mort de Derrida, mais une expression que n'importe qui peut s'approprier. Afin d'illustrer la mort comme aporie, l'expression « ma mort » exprime l'irremplaçable même de la singularité absolue. Personne ne peut mourir à ma place ou à la place d'un autre. « Ma mort » rend compte par conséquent de ce qui est de l'ordre de l'impensable. Il est possible de vivre, de voir et de ressentir celle des autres, mais pas la sienne. Voilà pourquoi il s'agit de l'aporie absolue. Dans cette

³⁴Jacques Derrida. *Apories : Mourir- s'attendre aux « limites de la vérité*», Galilée, Paris : Coll. « Incises», 1996, p. 23.

³⁵ *Les Démons* t. III, p. 327.

³⁶ Réflexion tirée du livre de Jacques Derrida. *Ibid.*

difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue, l'imaginaire de la fin de l'homme colmate cette brèche par une projection compensatoire. Dans l'impensable combat, Stépane Trofimovitch est décrit comme un homme inconscient, mais pourtant à l'esprit distendu, tremblant de peur et cela sans savoir pourquoi. Devant la mort, ou l'idée de la mort, l'homme vacille.

Le narrateur fait le récit de la lente agonie de Stépane Trofimovitch. Contrairement à Nikolaï Stavroguine, dont la mort arrive d'un coup – c'est une mort qui n'est pas représentée dans le récit, ni commentée et sur laquelle nous reviendrons plus tard –, le narrateur détaille, pas à pas, l'avancée de Stépane vers la mort. Le lecteur assiste aux derniers instants du moribond. Jean-Pierre Vidal dit de l'agonie que :

c'est mon irrémédiable désynchronisation qui dans ma mort me tue le plus...Quiconque me survit m'assassine. Dans l'agonie, l'homme est seul contre tous, contre tous les autres, contre l'Autre, cette bouche d'ombre qui s'ouvre sur l'hébétude de la fin. C'est le sens de ce combat singulier que dit le mot grec *agon*.³⁷

La racine latine du mot agonie, *agon*, signifie "lutte", "combat". Tout comme Derrida, Vidal associe les derniers moments de l'homme à une obnubilation des fonctions intellectuelles. Nous avons noté précédemment l'esprit arqué de Stépane devant l'idée de sa mort à venir. Toutefois, il est aussi possible de relever les signes physiologiques de l'homme au seuil de sa mort. Nous assistons au dernier combat de Stépane, non pas contre les hommes, comme il l'a annoncé auparavant, mais bien contre la mort qui s'immisce en lui. À de nombreuses reprises, la physionomie, le corps et le ton de Stépane prennent les allures d'une lutte, au premier sens du terme : « La sueur lui perlait sur le front et les tempes [...] Avec le geste de quelqu'un qui lutte pour son salut.³⁸ » Dans ce tragique duel entre lui et mort, il s'exprime

³⁷ Jean-Pierre Vidal. *loc. cit.* p. 166.

Nous ne résistons pas ici à la tentation de rappeler les propos emblématiques tenus par le narrateur du *Sous-sol* : « Moi, je suis seul et eux, ils sont tous » qui font étrangement échos aux propos de Vidal. In *Les Nuits blanches; Le Sous-sol*. Paris : Le Livre de poche, 1969, p. 145.

³⁸ *Les Démons*, t. III, p. 314.

« d'un ton hystérique³⁹ ». Ce combat de l'être au seuil de sa mort, peu à peu, culmine en une crise : « Ainsi, la cholérine s'était-elle transformée en une autre crise, une crise d'autoflagellation hystérique.⁴⁰ » C'est une bataille non pas contre les autres, le système et ceux qui menacent l'équilibre de la Russie – combats qui ont animé toute la vie de Stépane Trofimovitch – mais bien une rixe perdue d'avance contre la mort. Dans l'agonie du vieil homme, ce n'est pas seulement le corps qui est pris à partie, le langage aussi s'effrite à l'exorde de l'apocalypse intime qui se révèle lentement sous nos yeux. Dans cette agonie de Stépane Trofimovitch, on remarque un détraquement du langage, une parole vive, surabondante et pourtant sans base avec son quotidien. Une parole qui erre entre le fantasme et la réalité à laquelle l'être est lentement arraché. Il y a une perte de l'horizon devant la catastrophe, sa catastrophe à venir. Devant celle-ci, même les mots défont. Dans le même ordre d'idées, Bertrand Gervais parle de « [...] désémotisation, c'est-à-dire d'un langage qui se désagrège jusqu'à ne plus pouvoir signifier, et que la parole erratique et opacifiée qui en découle fait partie [...] de la représentation d'un temps et d'un monde de la fin.⁴¹ » En ce qui concerne l'agonie de Stépane Trofimovitch, il ne s'agit pas à proprement parler d'une désémotisation du langage ou d'une opacification de celui-ci, mais plutôt d'une parole qui se détache de sa réalité, d'une pensée qui tangue entre le passé, les souvenirs et le fantasme, entre le désir d'un passé qui ne s'est jamais produit et les quelques lambeaux d'expériences vécues qui ancrent fragilement le discours à la réalité. Devant la menace d'un temps sur le point de se terminer, Stépane semble retourner à des origines fantasmées, à un passé idéalisé qui n'a que peu d'attaches avec le réel. Voici l'illustration d'une des longues logorrhées de l'agonisant dont les flots sont rapportés tant bien que mal par le narrateur :

³⁹ *Les Démons*, t. III, p. 326.

⁴⁰ *Les Démons*, t. III, p. 331.

⁴¹ Bertrand Gervais. « L'Art de se brûler les doigts : le processus de désémotisation et l'imaginaire de la fin dans *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et images*, vol. 26, no. 2, hiver 2001, p. 9.

[...] ce qui mettait Stépane Trofimovitch dans un état d'exaltation et d'inspiration total, si bien qu'il raconta pas mal de mensonges... "Ne vous troublez pas, ma douce, ma chrétienne!" qui croyait presque entièrement lui-même à ce qu'il venait de raconter. "C'était quelque chose de sublime, quelque chose de si raffiné que nous ne nous sommes jamais déclarés." La raison de cet état de choses fut, cette fois, dans la suite du récit, une blonde (si ce n'était pas Daria Pavlovna, vraiment j'ignore qui Stépane Trofimovitch pouvait avoir en vue). Cette blonde devait tout à cette brune, et, en qualité de sa parente lointaine, elle avait grandi dans sa maison. La brune remarquant finalement l'amour que la blonde éprouvait envers Stépane Trofimovitch, se referma en elle-même. La blonde, de son côté, remarquant l'amour que la brune éprouvait envers Stépane Trofimovitch, se referma en elle-même à son tour. Et tous les trois, agonisant de grandeur d'âme mutuelle, restèrent ainsi muets pendant vingt ans, renfermés en eux-mêmes. " Oh, quelle passion c'était, oh, quelle passion! S'exclama-t-il dans un sanglot d'exaltation sincère. J'ai vu la pleine fleur de sa beauté (celle de la brune), je l'ai vue, tous les jours, non sans un « abcès au cœur», qui passait devant moi, timide d'être aussi belle." (Une fois, il dit : "timide d'être aussi pleine") À la fin, il s'enfuit, abandonnant ces vingt années d'un rêve torturant.⁴²

Varvara Péetrovna devient, on ne sait pourquoi, blonde, et Daria, la sœur de Chatov, brune. Certes, il y a eu une histoire d'amour jamais concrétisée, longtemps latente et jamais formulée, entre Varvara et Stépane. Or, Daria Pavlovna n'a jamais "brûlé" d'amour pour Stépane. Jusqu'à un certain point, Varvara non plus ; sa relation avec Stépane se passait à un autre niveau. Malgré tout, ces histoires avortées ou idéalisées deviennent, dans les dernières paroles de Stépane, un drame romantique plein de retenue et de passions assourdies où Stépane est l'objet de désir de ces dames, ce qui, dans la vraie vie, n'a jamais eu lieu. Par conséquent, devant le temps qui menace de se finir pour le sujet, sa parole se fond dans un flot étourdissant, où se croisent les souvenirs, l'oubli, le passé et le fantasme de ce qui n'a jamais été et ne sera, par ricochet, jamais. La parole se détache de son objet et se perd dans les limbes de l'homme.

Finalement, l'agonie de Stépane se termine par une profession de foi fulgurante. Suite au combat de l'esprit et du corps et à cette parole qui se défait et se perd dans les lambeaux du passé, Stépane Trofimovitch, se convertit à l'idée de Dieu. Dans les tout derniers instants de sa vie, il accepte l'idée, salvatrice, de Dieu et de la foi, et cela, malgré ses croyances

⁴² *Les Démons*, t. III, pp. 328-329.

antérieures. Le narrateur rapporte ses mots : « Mon immortalité est déjà nécessaire parce que Dieu ne voudra pas commettre une injustice et éteindre complètement cette flamme d'amour ressuscitée que lui porte mon cœur.⁴³ » Cette conversion est aussi soudaine qu'en contradiction avec ses discours précédents. Malgré tout, ce dernier clame la nécessité de son immortalité. Sa mort serait une injustice. Or, y a-t-il une mort qui soit juste? Devant la menace imminente de l'anéantissement total de son être, Stépane Trofimovitch invoque sa résurrection dans l'idée du Christ. Contrairement à Jaques Derrida, Jean-Pierre Vidal ouvre sa pensée sur l'idée de Dieu :

Car quand bien même il s'agirait d'être aboli en Dieu ou en quelque grand tout indistinct, cette disparition ne peut être perçue que comme une apothéose, au sens propre. Le sujet, incapable de penser son extinction, ne peut s'imaginer qu'en expansion.⁴⁴

Devant la gueule béante de la mort, Stépane se réfugie dans l'idée de la résurrection dans l'amour de Dieu. Effectivement, ses derniers mots prennent l'accent d'une apothéose ultime, de sa dernière, de sa suprême grande harangue. Son dernier discours sera le plus enflammé. De toutes les idées qu'il a professées dans sa vie, celle-ci sera défendue de la façon la plus ardente et la plus convaincue. Au crépuscule de sa vie, Stépane s'approche de la vérité⁴⁵. Ces dernières paroles font de lui un héros, grandi par la mort, victorieux, parce que ressuscité en Dieu. Devant le temps qui s'anéantit, Stépane clame l'idée de l'expansion de ce temps jusque par delà ses limites : « Si Dieu existe, alors moi, je suis immortel!⁴⁶ » Face à la tragédie de la finitude de l'homme, il se proclame immortel et exorcise la venue de sa mort par l'idée d'éternité. Ainsi, comme le dit Vidal, dans l'incapacité de penser son extinction, l'homme ne

⁴³ *Les Démons*, t. III, p. 350-351.

⁴⁴ Jean-Pierre Vidal. *op. cit.* p. 167.

⁴⁵ René Girard, dans son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ira même jusqu'à dire que Stépane « guérit dans la mort ». En référence à la parabole de Luc, les démons ont quitté le corps de Stépane pour aller se noyer dans les eaux. Stépane est donc guéri, finalement dépossédé des démons qui s'en prenaient à lui. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, Coll. « Pluriel », 1961, p. 327.

⁴⁶ *Les Démons*, t. III, p. 351.

peut se percevoir qu'en expansion, de l'autre côté du sas, dans l'Altérité absolue, la mort, « ma mort ». Devant sa fin, Stépane Trofimovitch récuse toutes les limites.

Même si les combats et les mouvements d'âme sont héroïques, les termes d'une tragédie sont toujours les mêmes à travers les âges. L'apocalypse de Stépane sera intime, à hauteur d'homme. Suite à sa mort, la vie continuera pour les habitants de la petite ville. La mort est aporie pour le sujet, et tout aussi grand que soit le combat, la conclusion est inéluctable. Pensant mourir sacrifié, Stépane Trofimovitch Verkhovenski a quitté la scène en homme, grandi, mais non en héros.

3.3 Nikolaï Vsévolodovitch Stavroguine et la nihilisation de l'homme

Bien qu'il y ait beaucoup de victimes dans le roman, le corollaire du désordre social étant sanglant, deux morts, les deux dernières, sont fondamentales. Juxtaposées, elles présentent deux figures dichotomiques de la fin de l'homme. Comme nous l'avons montré, la mort de Stépane Trofimovitch s'inscrit dans un imaginaire de la fin. Inversement, la mort de son fils spirituel, Nikolaï Stavroguine, représente la récusation de ce même imaginaire. Il incarne la mort anéantissement, le vide absolu, la mort telle que pensée entre autres par Vladimir Jankélévitch.

Tout le chapitre deux de ce mémoire a été consacré au personnage de Nikolaï Stavroguine, figure du vide, du néant. Une figure tissée par la part de rêves, d'attentes messianiques et d'angoisses de la collectivité. La mort de cet homme, que nous avons souvent désigné comme le Christ noir, est à l'image de sa vie. Le porteur du vide s'affaissant dans le néant. Dostoïevski clôt son récit sur ces deux morts antagoniques. René Girard a bien su résumer l'essence et l'importance de ces deux disparitions mises en parallèle :

L'Apocalypse ne serait pas complète sans une face lumineuse. Il y a deux morts antithétiques dans la conclusion des *Démons* : une mort qui est extinction de l'esprit et une mort qui est esprit; une mort qui n'est que mort, celle de Stavroguine, et une mort qui est vie, celle de Stépane Trofimovitch⁴⁷.

Après nous être penchée sur la mort-vie de Stépane, mort qui débouche sur l'apothéose de l'homme et l'expansion du temps jusque par delà ses limites, attardons-nous maintenant à l'autre facette de l'apocalypse de l'homme, la plus angoissante et la plus terrifiante de toutes, la mort-mort, l'apocalypse noire qui ne porte aucunement l'espoir de l'avènement de la Jérusalem céleste. Nous analyserons cette tragique disparition à l'aide des théories de Vladimir Jankélévitch concernant la disparition de l'être, pensées exposées dans son livre *La Mort*⁴⁸.

Chez Jankélévitch, la mort est conçue comme la négation de tout. Par sa conception très matérialiste, il échappe à un imaginaire de la fin. Toutefois, il ne faut pas confondre. Il ne sera pas question ici d'argumenter sur deux théories concernant ce qu'est ou n'est pas la mort en soi, mais plutôt de souligner le retrait d'un imaginaire qui n'a pas sa place dans les propos de Jankélévitch. Bertrand Gervais avance d'ailleurs que « L'imaginaire de la fin est la réponse au scandale d'une mort, d'un arrêt des fonctions vitales tout aussi radicale qu'inéluctable. (Jank. p. 205-230)⁴⁹ » Ainsi, chez Jankélévitch, il n'est pas question de transition, de reprises ou de projections apaisantes dans l'imaginaire d'une fin qui est faite pour se soustraire au sujet; le couperet mortifère de la mort tombe sur l'homme, de façon irrémédiable, inattendue et définitive. La mort, pour le philosophe, est le vide absolu et élude toute théorisation : « La mort, comme elle n'est pensable ni en termes de changement ni en termes de plus et de moins, c'est-à-dire en termes de posologie, récuse de même toute chronologie et toute topographie.⁵⁰ » La mort ici n'a, ni de lieu, ni d'espace. Il n'est pas

⁴⁷ René Girard. *op. cit.* p. 326.

⁴⁸ Vladimir Jankélévitch. *La Mort*, Paris : Flammarion, Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1966, 426 p.

⁴⁹ Bertrand Gervais, « Le Minotaure intérieur. Violence et répétition dans *Lost Highway* de David Lynch », *loc. cit.* p. 97.

⁵⁰ Vladimir Jankélévitch. *op. cit.* p. 272.

question de sas ou de seuil, mais plutôt de l'atteinte par le sujet de l'extrémité de l'expérience. Il est à noter que cette atteinte de l'extrémité n'est pas une expérience en soi, mais bien la fin de celle-ci. Il en est de même pour la mort de Stavroguine. Personnage central du roman de Dostoïevski, le moment de sa mort sera pourtant le seul qui ne sera pas mis en récit. Tout comme Stéphane qui prophétise sa fin à venir, Varvara prophétise, à son insu, la mort de son fils. Suite au décès de Stéphane, cette dernière affirme qu'elle est maintenant seule au monde. Alors que son interlocuteur lui rappelle qu'elle a un fils, elle lui rétorque en ces mots : « Je n'ai plus de fils! coupa Varvara Pétrovna- et ce fut comme une prophétie.⁵¹ » Dès lors, personne ne reverra Stavroguine vivant. À l'instar de Stéphane, personne n'assistera aux derniers moments, aux derniers atermoiements de l'homme avant son suicide. Il passera, dans le récit, d'état de non-mort à mort. La découverte du cadavre de Nikolai Stavroguine survient à la toute fin du roman. Dans le dernier chapitre intitulé « Conclusion », le narrateur passe d'abord en revue ce qui est advenu des personnages après les événements. Ce n'est que dans les dernières pages qu'il s'arrête sur la mort de celui qui fut la figure centrale du roman. Or, contrairement à toutes les autres péripéties, le narrateur, pour la première fois, ne fera aucun commentaire, aucune lecture après-coup : « Vraiment, je ne sais plus de quoi je pourrais encore parler pour n'oublier personne [...] Au demeurant, j'ai encore une histoire lugubre à raconter. Je me bornerai aux faits.⁵² » Ainsi, il n'y aura pas de commentaires. Ce narrateur, souvent omniscient, se tait sur les ultimes tribulations du Christ noir. On apprend simplement que Stavroguine envoie une lettre à Daria, puis on découvre son corps.

Nous insistons sur le fait que c'est le seul trépas du roman à ne pas être présent dans le récit. Cette situation se rattache parfaitement aux théories de Jankélévitch. Ce dernier élimine tout effort de représentation, d'imagination. Il n'est pas question ici de transition ou de segmentation. Jankélévitch refuse le passage d'un ordre à un autre, en ce sens, il refuse tout imaginaire de la fin. Pour le philosophe, la mort est nihilisation de l'être : « le cadavre n'est-il pas un affreux chaos et une masse brute, un corps sans forme organique? Cette

⁵¹ *Les Démons*, t. III, p. 354.

⁵² *Les Démons*, t. III, p. 368.

transformation en rien du tout n'est donc nullement une transformation; pas même une déformation! Cette "transformation" est plutôt une nihilisation.⁵³ » La mort est pensée de façon fortement matérialiste, conception qui s'oppose à toute religion, à toute transformation de l'homme. Dans la lettre que Stavroguine envoie à Daria, avant son suicide, il décrit le lieu, soit le canton d'Uri, où il terminera ses jours. Ce lieu devient, une fois de plus, la métaphore d'une mort à venir : « L'endroit est très morne, une faille, les montagnes oppressent la vision et la pensée. C'est très sombre.⁵⁴ » L'emplacement est effarant. L'homme y semble comprimé. Cette faille dont il parle est l'expression même du néant. La faille est représentée comme une fracture où il n'y a ni création, ni destruction, un lieu où la pensée et le regard sont impossibles : le vide de l'individu, l'anéantissement, le non-être. Il n'est plus question d'une longue route sur laquelle l'homme effectue son dernier voyage, mais plutôt d'une crevasse où se terre l'homme. Le calme de l'horizontalité fait place à une verticalité ténébreuse. Comme l'a dit René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Dostoïevski nous présente, par l'entremise du personnage de Stavroguine, la mort la plus scandaleuse qui soit, c'est-à-dire la mort-mort, la mort-néant, l'anéantissement de l'être où l'imaginaire de la fin n'a pas sa place.

Cette récusation d'un imaginaire de la fin par Jankélévitch émane essentiellement de sa perception temporelle du passage de l'état de vie à celui de mort. Il n'y est pas question d'agonie, de dernier soupir ou de transition, mais bien ici de l'instant mortel. Jankélévitch tente de comprendre le passage de la vie à la mort en des termes principalement qualitatifs. Cet instant mortel, c'est-à-dire une durée très courte dont le moment est insaisissable et qui marque le passage de la vie à la mort, va à l'encontre de la pensée de Vidal. Ce dernier décrit l'événement comme étant un sas, un passage obligé où le temps serait en expansion. Au contraire, avec Jankélévitch, il est plutôt question de suppression totale du temps. Il est pensé dans sa durée la plus courte, celle de l'instantanéité. Par instant mortel, Jankélévitch entend qu'« Ici l'avant et l'après coïncident en un point : la brève narration de

⁵³ Vladimir Jankélévitch. *op. cit.* p. 212.

⁵⁴ *Les Démons*, t. III, p. 369.

l'événement simplicissime est donc aussi vite finie que commencée.⁵⁵ » C'est dire que l'instant de la mort se soustrait sans cesse au récit. L'avènement de la mort en soi, et non pas l'agonie, est un événement indivisible, il traduit le fait pur et simple de mourir. Aucun récit, aucun auteur ne pourra rendre ce passage sans cesse fuyant par sa précipitation et sa soudaineté. La mort n'est pas l'aboutissement logique de la vie. En ce sens, Jankélévitch a déjà écrit : « La mort, cette gaffe suprême de l'existence⁵⁶ »; c'est une action intempestive qui se produit à contre-temps. L'intervalle entre le moment de la vie et celui de la mort se réduit à rien. La mort est un départ vers le néant qui ne cessera jamais. L'instant mortel marque l'expulsion de l'être hors de la vie. Le moribond est condamné au hors-lieu, au hors-temps et cela, de façon irréversible. La mort est un seuil certes, mais un seuil qui ne marque pas un passage, une transformation ou un apprentissage. La mort marque le pas entre le temps et le non-temps. L'instant de la mort marque donc un départ : « La mort est un exil qui ne cessera jamais [...] Celui qui meurt "quelque part" émigre ensuite "nulle part". La mort est un "mouvement" qui ne va nulle part comme un "devenir" qui ne devient rien.⁵⁷ » Le non-être est donc condamné, hors de la vie, au néant.

Il est en de même pour Stavroguine qui, tout au long du roman, a été la figure emblématique du vide. Lors de la découverte de sa dépouille, le corps de l'homme est désigné ainsi : « Le citoyen d'Uri était pendu.⁵⁸ » Dès lors, il n'est plus question de Nikolai Vsévolodovitch Stavroguine, mais bien du citoyen d'Uri. Par la découverte du cadavre, ce dernier perd toute identité, tout passé, toute histoire. Le citoyen d'Uri désigne de façon terriblement impersonnelle l'homme qui s'est pendu. Dominique Arban souligne d'ailleurs que : « le suicide [...] est celui non plus de [...] Stavroguine, héritier d'un domaine de

⁵⁵ Vladimir Jankélévitch. *op. cit.* p. 201.

⁵⁶ Vladimir Jankélévitch. *Penser la mort?*, Paris : L.Lévi, Coll. « Piccolo », vol. 16, 2003, p. 63.

⁵⁷ Vladimir Jankélévitch. *La Mort.* p. 272.

⁵⁸ *Les Démons*, t. III, p. 374.

Russie : mais celui d'un individu préalablement condamné au néant.⁵⁹ » Son errance éternelle dans les affres du néant est maintenant commencée. Comme nous l'avons affirmé, le canton d'Uri est décrit comme le lieu de la non-vie, de la mort comme anéantissement de l'être. Le personnage du roman, mort, est condamné à être citoyen du néant. Ce changement de nomination souligne du même coup l'abolition de toutes les caractéristiques de l'homme vivant : nom, prénom, patronyme... L'attitude catastrophée des proches lors de la découverte du corps est gommée dans le récit. Le narrateur ne revient pas sur les réactions de Varvara ou Daria. Le citoyen d'Uri est la marque de l'expulsion de l'homme du monde des vivants. Car, l'instant mortel est un instant nihilisateur. La mort advient à un moment donné et, dès ce moment, inaugure pour le défunt une éternité anhistorique et parfaitement vide de tout. Jankélévitch fait ressortir l'unicité de l'instant mortel, cet instant seul est corollaire du néant. En d'autres termes : « Le néant a donc le dernier mot.⁶⁰ » Le terme "instant" ne signifie pas ici une altération temporelle, mais bien une suppression de toute temporalité. La mort est un non-passage, une non-transition, une impossibilité de l'expérience. C'est cet instant de l'annihilation de l'homme que met en scène la mort de Stavroguine, devenu le citoyen d'Uri. Homme de la vacuité, Stavroguine porte les stigmates du vide. Comme nous l'avons noté dans le chapitre deux, Stavroguine est l'icône du nihilisme, le Christ sans croix, le reflet de toutes les projections d'espoirs de révolution qui s'affaissent dans l'abîme de l'homme. Sa mort est à l'image de ce qu'il est. Le porteur de néant se ploie dans celui-ci. C'est dans ce sens que nous associons la mort de Stavroguine aux théories de Jankélévitch. La disparition à l'infini, la mort-mort de cet être du vide est la plus choquante de toutes. Celle qui récuse tout espoir de rédemption, de renaissance de l'âme ou d'expérience.

La mort pour Jankélévitch est une catastrophe, c'est-à-dire le dénouement, le dernier et principal événement d'une tragédie. Tout comme le héros tragique, le sujet affronte seul son destin, sans aucun espoir d'échappatoire. Cette solitude ajoute au désastre : « Celui qui va mourir meurt seul, affronte seul cette mort personnelle que chacun doit mourir pour son

⁵⁹ Dominique Arban. *Dostoïevski par lui-même*, Paris : Éd. Du Seuil, Coll. « Écrivains de toujours », 1962, p. 161.

⁶⁰ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.* p. 320.

propre compte, accomplit seul d'un pas solitaire... Et personne non plus ne nous attend sur la rive ultérieure.⁶¹ » Malgré le caractère œcuménique de la mort, cette catastrophe demeure irrémédiablement une fatalité que le sujet affronte seul. Bien que la mort soit universelle, elle demeure encore et toujours de nature privée. Il est impossible d'apprendre ou de transmettre quoi que ce soit de la mort. L'homme meurt seul et l'expérience est inaccessible.

Cette solitude est accrue en ce qui concerne la mort de Stavroguine. Nous l'avons dit, il est l'unique personnage à mourir seul dans le roman. Personne n'assiste à sa mort, pas même le lecteur par l'entremise du narrateur omniscient. Alors que Kirillov se suicide devant Piotr, que Stéphane – parti seul sur le chemin de la mort – meurt dans les bras de Varvara, venue le rejoindre au dernier moment, et que Chatov est assassiné par le groupe de Cinq, Stavroguine, lui, ne laisse aucune trace de sa disparition, outre son cadavre. La description des lieux où se trouve le corps reflète cette claustration de l'homme dans la mort : « Il fallait monter presque sous les combles, par un escalier de bois interminable, très étroit [...] Là, il y avait une dernière petite pièce.⁶² » Isolée, cette pièce semble difficile d'accès. L'étroitesse de l'escalier rappelle que deux personnes n'auraient pu le gravir côte à côte. Un homme l'a escaladé seul et n'en est jamais redescendu. Il n'est pas question de la fin d'un monde, d'un homme qui meurt et des autres qui lui survivent, mais bien de la fin du monde. Cette conception de la mort comme nihilisation de l'être est la tragédie métaphysique par excellence :

la mort de quelqu'un est un incident, un chaînon insignifiant dans un enchaînement indéfini; mais ma mort-propre pour moi est la tragédie du dernier instant; ma mort propre est pour moi la fin du monde et la fin de l'histoire, en un mot la fin de tout : ce qui en soi n'est nullement la fin du temps et pour moi la fin des temps.⁶³

La disparition de Stéphane Trofimovitch est l'affaissement d'un monde. Après son dernier soupir, la vie continue : « Sa tombe est dans l'enceinte de l'église, elle est déjà

⁶¹ *Ibid.* p. 26.

⁶² *Les Démons* t. III, p. 374.

⁶³ Vladimir Jankélévitch. *op. cit.* p. 209.

couverte d'une plaque de marbre. Pour l'inscription, on attendra au printemps.⁶⁴ » Donc, cette fin n'est pas ultime. L'inscription qui doit se faire au printemps sur la tombe du mort illustre bien qu'un être a disparu, mais que la vie reprend son cours, même si les proches en sont ébranlés. Un monde se termine, mais un autre le remplace. Le narrateur poursuivra son récit et Varvara reviendra aux Skvorechniki, le domaine familial. En revanche, la mort de Stavroguine signifie la fin du monde. Suite à la découverte de son cadavre, aucune parole n'est prononcée. Le temps, les personnages et tout ce qui est corollaire au roman se terminent. L'univers, l'espace romanesque est clos. Varvara découvre le corps, perd connaissance et c'en est fini, le narrateur se tait. Donc, en ce sens, la mort de Stavroguine, contrairement à toutes les autres morts dans *Les Démons*, signifie en quelque sorte la fin du monde, le monde du récit et de l'action. Cette mort est l'ultime conclusion du roman. La mort de Stavroguine n'est pas représentée et elle implique la fin de la représentation : l'arrêt brusque du récit, l'arrêt brusque du livre. Le livre-monde se referme.

En ces termes, la conception matérialiste de la mort de Vladimir Jankélévitch s'oppose à l'imaginaire de la fin. Tout au long de ce mémoire, nous avons abordé l'imaginaire de la fin comme étant un espace de transition, une projection sur le mode de l'imaginaire d'une réalité qui ne pourrait être vécue autrement par le sujet, une réponse au scandale de la mort. Contrairement à cela, Jankélévitch soutient que la mort est l'anéantissement total de l'être. Le récit en est impossible. La mort se soustrait à tout imaginaire, car elle est insaisissable. L'instant de la mort est si bref qu'il ne fait que marquer le passage de la vie à la non-vie, au néant. Le suicide de Stavroguine illustre cette idée. Sa mort se soustrait au récit, aux personnages et au lecteur. Elle est en quelque sorte une fin du monde, certes, mais pas de celle que les protagonistes espéraient ou craignaient. C'est la fin la plus effarante qui soit : la suppression totale de l'être. Et le roman joue, oscille entre ces deux conceptions de la mort. Il joue entre le symbolique et le réel, tous deux inscrits dans le roman.

⁶⁴ *Les Démons* t. III, p. 353.

3.4 Conclusion

Nous avons fait la démonstration dans ce chapitre qu'il y aura effectivement une fin dans *Les Démons*. Cependant, cette fin n'est pas collective, comme l'appréhendaient les personnages. La fin est d'abord la menace de la fin de l'Histoire. L'oubli, désordre provoqué par la figure de Stavroguine, est pensé par Pierre Bertrand comme un événement, c'est-à-dire une accumulation d'instantanés faits d'oubli qui pousse l'Histoire hors d'elle-même. Jusqu'à un certain point, l'oubli pourrait provoquer une mort de l'histoire impérialiste et le début d'une nouvelle ère. Or, cet oubli se résorbe et fait place à la seule fin possible : la mort de l'homme. Le père spirituel et son fils meurent dans les dernières pages du roman. La disparition du père spirituel, Stépane Trofimovitch, est l'expression de l'imaginaire de la fin de l'homme. Une mort-vie comme l'a souligné René Girard : la face lumineuse de l'Apocalypse. La mort de Stépane est une apothéose, un moment culminant, la renaissance de l'homme dans l'idée de Dieu. Devant la menace de la suppression du temps, Stépane Trofimovitch accède au temps porté hors de ses limites, à l'éternité.

La mort de son fils spirituel, Nikolaï Stavroguine, symbolise la face noire de l'Apocalypse. Sa mort est anéantissement, telle que pensée par Jankélévitch. À l'opposé de tout imaginaire de la fin, sa disparition échappe au récit et ne laisse derrière elle qu'un vide insondable. Aucune vérité, aucun apprentissage n'en ressort. L'inéluctable destin du nihiliste est l'effondrement de son être dans le néant. Ces deux morts cohabitent dans le roman. C'est au lecteur que revient la tâche de faire la synthèse entre les deux. Dostoïevski nous laisse sur deux pistes de lecture possible : l'espoir de la mort symbolique ou alors l'angoisse de la mort-anéantissement.

CONCLUSION

Si le roman *Les Démons* de Dostoïevski est nimbé de la crainte et de l'espoir d'une fin à venir, celle-ci n'advient jamais pour les membres de la petite société qui y est présentée. Il n'y aura qu'une seule fin du monde dans ce roman, et c'est celle de Nikolaï Stavroguine. Cette fin est aussi celle du roman et de la représentation, conclusion qui donne au lecteur l'impression d'un silence angoissant et sans réponse. Dostoïevski laisse le lecteur sur deux morts, l'une symbolique, celle de Stépane Trofimovitch, et l'autre réelle, celle de Nikolaï Stavroguine. Fervent défenseur de l'idée de Dieu, l'auteur nous fait comprendre qu'en refusant le Christ, la mort est la fin de tout, le silence ultime, pour le défunt et pour ses proches. Voilà, en quelque sorte, la plus angoissante des fins du monde.

Nous avons montré qu'un imaginaire de la fin se déploie bel et bien dans *Les Démons* de Dostoïevski. Notre démonstration s'est développée en trois volets. Il était d'abord nécessaire d'illustrer quelles formes prend l'imaginaire de la fin dans le roman. Un climat d'attentes apocalyptiques et de changements sociaux hante tout le récit et hypnotise ses acteurs. Toutefois, afin que cette fin soit effective, une figure du dieu, de l'idole doit apparaître. Un Christ nouveau doit se sacrifier pour assurer la renaissance des fidèles. Or, cette idole qui pourra engendrer une rénovation, le passage d'un monde à un autre, c'est Nikolaï Stavroguine. L'idole se refuse pourtant au sacrifice. Fédor Dostoïevski plonge le lecteur dans le même dédale que ses protagonistes. L'on en vient à croire que la fin des temps est inévitable dans le roman. La fin y est représentée dans ce qu'elle a de plus angoissant pour l'homme, non pas la fin de l'Humanité, mais sa mort propre, toujours injuste bien qu'inéluctable. Il y a donc un renversement dans les dernières pages du roman. Alors que tous les personnages tendent leur regard vers l'horizon d'une fin collective et cataclysmique, c'est le spectacle tragique et inévitable de la mort de l'homme qui leur apparaît. L'appréhension de la fin collective laisse place à une angoisse encore plus grande, celle de la fin de l'homme, dans sa fragile solitude. Ce n'est pas un peuple, mais un homme qui

retrouvera, dans le cœur de la terre russe, sa foi, son Dieu et sa Russie. La fin du monde est caduque, la fin de l'homme est inévitable.

La question de la temporalité dans *Les Démons* est problématique, même pour les lecteurs aguerris de l'œuvre. Sans apporter de réponses claires à cette question, l'imaginaire de la fin nous a permis de mieux comprendre ce temps en éclats. Devant l'impossibilité de la vivre, la fin est donc de l'ordre de la pensée. Comme nous l'avons établi, le temps dans le roman est en crise, la temporalité est *karifiée*. Elle apparaît dans ce contexte comme un temps qui déborde de ses frontières, une temporalité hors d'elle-même. Le temps de la fin se détache du calendrier et devient un temps de l'éclat et de l'instantanéité, le temps d'une fin annoncée. La crise *karique* nous permet de mieux cerner la temporalité tapageuse du récit. Les personnages baignent dans un présent surchargé d'actes signifiants. Leur mémoire vacille et le futur est incertain.

Le désordre n'est pas seulement temporel, il se manifeste aussi dans les gestes que font les protagonistes. L'effervescence des esprits est palpable et provoque un chaos social manifeste. La crise traduit la gangrène politique qui menace la Russie. Nous avons mis en évidence que le *kairos* n'est pas seulement de l'ordre d'un temps en crise, au sens où l'entend Kermode, c'est aussi l'occasion qui passe, comme le souligne Aristote. Piotr Stépanovitch saisit cette occasion. Il profite de l'état d'esprit des habitants afin d'accroître son pouvoir personnel. Il met en scène les troubles, planifie les meurtres, conçoit un nouvel ordre social afin de régner sur les esprits. Il s'immisce dans les failles de la fin. Il n'est pas le Sauveur, comme certains sont portés à le croire, mais le mercenaire de la fin. Nous avons longuement insisté sur le fait que Piotr Stépanovitch Verkhovenski incarne une fin sans transcendance. Or, il a besoin du charisme de Nikolaï Stavroguine pour accomplir son dessein; sans lui, son projet est vain. Sans lui, tous les signes que les habitants de la ville avaient vus comme annonciateurs de la rénovation des temps – cohues, incendie, actes anarchiques – deviennent un misérable et oiseux carnage. Cette attente du Sauveur, qui prend les traits de Stavroguine, et la croyance en un temps où la Russie recommencera le monde sont des éléments récurrents dans l'imaginaire apocalyptique russe. Depuis le Schisme, il est possible de constater les multiples références à cette attente, cet espoir en un dieu russe qui pourra porter l'étendard de

la Sainte Russie. En somme, tout notre chapitre un s'est concentré sur les troubles temporels et sociaux qui sont corollaires de l'imaginaire et de la fin et dont les racines sont séculaires.

Un homme, un héros, un dieu nouveau sont nécessaires à l'avènement de la Grande Russie, car la crise favorise une posture héroïque. Cet homme n'est pas Piotr Stépanovitch Verkhovenski, mais Nikolaï Stavroguine. Il exerce une grande fascination sur les habitants de la ville. Nous avons étudié le personnage emblématique de Stavroguine par le biais du concept de figure. Nous avons illustré le processus de figuration de Stavroguine et les conséquences qui en découlent. La figure de Stavroguine « apparaît » dans un climat de troubles. Elle est soudainement investie d'une signification. À ceux qui sont sous l'emprise de la figure, Stavroguine sert de révélateur pour interpréter les événements. Les personnages projettent, ou plutôt, jettent sur lui leurs espoirs et leurs craintes d'une fin à venir. Car Stavroguine est la figure du vide. Il est sans cesse un être « à venir », c'est-à-dire que les citoyens de la ville voient en lui l'espoir d'une rénovation des temps. Le dessaisissement, contrecoup de la figure, nous permet de comprendre les gestes désordonnés faits par les protagonistes et qui s'inscrivent dans un imaginaire de la fin. La figure est de l'ordre du ravissement, elle exalte le sujet et lui enlève regard, parole et mémoire. Par l'entremise de Georges Didi-Huberman, nous avons fait ressortir que la figure de Stavroguine est engendrée par le regard : elle aveugle et éblouit tout à la fois, comme l'astre solaire. L'aura, définie d'abord par Walter Benjamin, puis reprise par Gervais et Didi-Huberman, fait de la figure de Stavroguine un objet de culte, une icône. Pour certains, il devient l'être messianique par qui l'avènement de la nouvelle Russie est possible. Grâce à Georges Didi-Huberman, nous avons constaté que les personnages qui se perdent dans la figure de Stavroguine, ce sont les hommes de l'espoir, ceux qui voient par-delà l'objet. Ces hommes, dans le roman de Dostoïevski, ce sont ceux qui, s'ils ont perdu l'idée de Dieu sont tout de même habités par un profond espoir et un désir de croire à l'avènement de la Grande Russie. Par contre, Stavroguine refuse de porter la croix. L'icône du nihilisme ne veut pas être un porte-étendard. L'imaginaire de la fin se déploie dans *Les Démons*, mais l'avènement de la fin collective n'a pas lieu. Ainsi, notre chapitre deux a démontré toute l'importance de la figure de Stavroguine dans l'imaginaire de la fin manifeste dans le roman.

Les deux premiers chapitres de ce mémoire montrent certes qu'il y a déploiement d'un imaginaire de la fin dans *Les Démons*. Seulement, malgré le climat d'attente et d'appréhension qui y est palpable, la fin du monde est repoussée, retardée. Notre réflexion nous a menée à développer l'idée de l'avènement d'une fin certes, mais une fin qui n'est pas celle de l'Humanité. L'oubli, trouble principal provoqué par la figure, nous a mené à disserter sur la fin de l'Histoire, telle que pensée par Pierre Bertrand. L'accumulation d'instantanés faits d'oubli porte l'Histoire hors d'elle-même, au point d'en devenir un événement révolutionnaire. L'oubli menace l'histoire impérialiste et l'avènement d'une histoire nouvelle. Nous avons souligné les traces de cette mémoire défaillante dans les paroles des personnages, mais surtout dans la narration du récit. Toutefois, nous avons constaté que l'oubli se résorbe. Comme nous l'avons soutenu dans les chapitres un et deux, l'avènement d'une entité sociale nouvelle est espéré, sans jamais se matérialiser. Dostoïevski clôt son roman sur la seule Apocalypse possible, la plus effrayante de toutes et pourtant inévitable, celle de l'homme. En partant des réflexions de René Girard, nous avons échafaudé notre réflexion sur l'idée que Dostoïevski met en scène deux facettes de l'Apocalypse, l'une lumineuse, la mort de Stépane Trofimovitch, et l'autre terriblement noire, l'anéantissement de Nikolai Stavroguine.

La mort de Stépane Trofimovitch est de l'ordre de la mort-vie. Il nous a été possible, par le récit de la mort fait après-coup par le narrateur, d'explorer les bases de l'imaginaire de la fin du sujet. Notre réflexion était toujours dans la logique d'un monde qui se substitue à un autre, d'un changement d'ordre, toutefois il n'était plus question de la collectivité, mais bien de la singularité de l'individu. Nous avons nourri l'assertion de la mort-vie de Stépane, amenée par Girard, en développant le concept d'apothéose, tel que formulé par Jean-Pierre Vidal. Devant la menace de son extinction, l'homme ne peut se penser qu'en expansion. La conversion subite de Stépane à l'idée de Dieu relève effectivement de l'idée de l'être en expansion. Nous avons terminé ce chapitre en démontrant en quoi la mort de Nikolai Stavroguine s'oppose en tous points à celle de Stépane Trofimovitch, son père spirituel. Soutenu par les théories sur la mort de Vladimir Jankélévitch, nous avons illustré en quoi le récit de la mort de Stavroguine, l'homme porteur de néant, récuse tout imaginaire de la fin. Contrairement à ce que nous avons décrit, Jankélévitch conçoit la mort comme une fin de

l'expérience, un anéantissement de l'être dont le récit est impossible. Donc, notre troisième et dernier chapitre s'est concentré sur deux fins : celle de l'Histoire et celle de l'homme.

L'imaginaire de la fin et le concept de figure participent à la compréhension des désordres temporels et sociaux qui scandent tout le récit. Cette trame de pensée instaure une certaine logique, une nouvelle façon de lire ce roman effervescent. Suite à notre analyse, une lueur d'espoir demeure. La mort-vie de Stépane est la renaissance fondatrice. Le changement d'ordre ne s'est pas produit au niveau collectif, mais individuel. Or, la conclusion du roman nous porte à nous questionner. La crise – crise sociale, apocalyptique et spirituelle – se résorbe-t-elle définitivement? Plusieurs éléments nous amènent à penser que non. D'abord, le fait que ce soit Lizavéta, et non Stavroguine qui soit le bouc-émissaire des tensions sociales, instaure une accalmie temporaire. Seul Stavroguine aurait pu, par son sacrifice, instaurer un ordre nouveau. Le meurtre de Lisavéta marque la fin des troubles, comme le souligne le titre du chapitre « Le roman est fini », mais non le passage à une restauration de la Russie. Le despotique Piotr Verkhovenski est en cavale, certes, mais n'est pas mort. La volonté de pouvoir personnel, au détriment de l'épanouissement social, est, par conséquent toujours présente, bien que loin de la petite ville. La résurgence de l'imaginaire de la fin dans la littérature russe du début du XXe siècle, particulièrement lors de l'avènement de la Russie communiste et de Lénine, perçu comme le porteur de l'idée du changement social à l'époque, reste une piste de réflexion à explorer. Le roman *Les Démons* annoncerait-il, comme l'ont longtemps pensé certains hommes politiques russes, l'avènement des troubles corollaires au communisme? Certes, il est possible de voir, dans cette œuvre colossale, l'incessante quête de l'utopie qui passe par le despotisme cérébral d'abord, puis par celui des idées et dont la concrétisation laissera, pendant tout le XXe siècle, des millions de morts dans son sillage.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Féodor Dostoïevski. *Les Démons*, t. I; trad. du russe par André Markowicz, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel», 1995, 354 p.

_____. *Les Démons*, t. II; trad. du russe par André Markowicz, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel», 1995, 493 p.

_____. *Les Démons*, t. III; trad. du russe par André Markowicz, Paris : Actes Sud, Coll. « Babel», 1995

Corpus théorique

Allan, Louis. *Dostoïevski et l'Autre*. Lille : Presses universitaires de Lille, Coll. « Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves», 1984, 202 p.

Arban, Dominique. *Dostoïevski par lui-même*. Paris : Éd. Du Seuil, Coll. « Écrivains de toujours», 1962, 191 p.

Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991, 389 p.

Blanchot, Maurice. *La Littérature du désastre*. Paris : Gallimard, 1971 [1948], 127 p.

Bertrand, Pierre. *Oubli, révolution ou mort de l'histoire*. Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Philosophie d'aujourd'hui», 1975, 180 p.

- Bougalkov, Sergeï Nikolaevitch. *Philosophie du verbe et du nom*; trad. du russe par Constantin Andronikof, Lausanne : L'Âge de l'homme, Coll. « Sophia », 1991, 251 p.
- Catteau, Jacques. *La Création littéraire chez Dostoïevski*. Paris : Institut d'études slaves de l'Université de Paris, Coll. « Bibliothèque russe de l'Institut d'étude slave », 1978, 609 p.
- Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais. *Les Lieux de l'imaginaire*. Montréal : Liber, 2002, 306 p.
- Chassay, Jean-François. « Les Petites apocalypses de John Cassavetes », *Cinémas*, Printemps 2003, vol 13, no 3 pp. 79-94.
- Delumeau, Jean. « Quand les hommes croyaient à l'Apocalypse », *L'Histoire*, no 228, Janvier 1999, pp. 34-42.
- Evdokimov, Paul. *Gogol et Dostoïevsky; la descente aux enfers*. Paris : Desclée de Brouwer, Coll. « Théophanie », 1984, 288 p.
- Derrida, Jacques. *Apories : Mourir- s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris : Galilée, Coll. « Incises », 1996, 140 p.
- _____. *Chaque fois unique la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003, 413 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1992, 208 p.
- Dostoïevski, Fédor. *L'Idiot*; trad. du russe par Albert Mousset, Paris : Gallimard, Coll. « Folio », 2001, 781 p.
- _____. *Les Nuits blanches; Le Sous-sol*; trad. du russe par Pierre Pascal et Boris de Schloezer, Paris : Le livre de poche, 1969, 341 p.
- Evdokimov, Paul. *Gogol et Dostoïevsky : la descente aux enfers*. Paris : Desclée de Brouwer, 1984, 298 p.

Florovsky, Georges. *Les Voies de la théologie russe*; trad. du russe par J. C. Roberti, Paris : Desclée de Brouwer, Coll. « Essais », 1991. 474 p.

Frank, Joseph. *Dostoïevski. Les Années miraculeuses (1865-1871)*; trad. de l'anglais par Aline Weill avec la collaboration de l'auteur, Paris : Actes Sud/ Solin, 1998, 710 p.

Gervais, Bertrand. « Les phasmes de la fin. Anticipations, révélations et répétitions dans *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette », *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, UQAM, Figura, no 12, 2005, pp. 18-29.

_____. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire t. I.* Montréal, Le quartanier; Coll. « Erres essais », 2007, 243 p.

_____. « L'Art de se brûler les doigts : le processus de désémiotisation et l'imaginaire de la fin dans *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », *Voix et images*, vol. 26, no. 2, hiver 2001, pp. 8-17.

_____. « Le Minotaure intérieur. Violence et répétition dans *Lost Highway* de David Lynch », *loc. cit.* pp. 95-117.

_____. « En quête des signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, no. 20, automne 1999, p. 33-47.

_____. « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars. », *Études littéraires*, vol. 31, no2, hiver 1999, pp. 53-70.

_____. « À qui la faute ? Marque de la corruption et signes de la fin chez Hawthorn », in *Nathaniel Hawthorne : La fonction éthique de l'œuvre*, Annick Duperray et Adrian Harding édés., Paris, Editions Publibook, 2006, p. 53-66.

Gide, André. *Dostoïevski, articles et causeries*. Paris: Gallimard, Coll. « Idées », 1964, 248 p.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, Coll. « Pluriel », 1961, 351 p.

- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University press, 1967 [1965], 171 p.
- Konwicki, Tadeusz. *La Petite apocalypse*. Paris : Robert Laffont, Coll. « Pavillons», 1981, 246 p.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique», 1966, 426 p.
- _____. *Penser la mort?* Paris : L.Lévi, Coll. « Piccolo», vol. 16, 2003, 136 p.
- Mérekowski, Dmitri. *Le Carnet de notes*. Paris : Éd. Brossard, 1921, 301 p.
- Motchoulski, Constantin. *Dostoïevski; l'homme et l'œuvre*; trad. du russe par Gustave Welter, Paris : Payot, Coll. « Bibliothèque historique», 1962, 547 p.
- Moutsopoulos, E. (dir. publ.). « Chronos et Kairos; entretiens d'Athènes », *Diomita, Revue de recherche philosophique*, vol. 16, 1988, Paris : Librairie philosophique J.Vrin, 183 p.
- Nivat, Georges. *Vers la fin du mythe russe; essai sur la culture russe de Gogol à nos jours*. Lausanne : L'âge de l'Homme, Coll. « Slavica», 1988, 403 p.
- _____. « L'enfer : de Dostoïevski aux écrivains du goulag.», *Magazine littéraire*, no 356, juillet-août 1997, pp.75-79.
- _____. « Le devoir de résurrection», *Le Magazine littéraire*, no 440, mars 2005, pp. 32-34
- Ploux, François. *De Bouche à oreille : naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIXe siècle*. Paris : Aubier, Coll. « Historique», 2003, 288 p.
- Powys Cowper, John. *Dostoïevsky*, New York : Haskell House Publishers , 1973 [1948], 208 p.
- Salvestroni, Simonetta. *Dostoïevski et la Bible*; trad. de l'italien par Pierre Laroche, Paris : Lethielleux, 2004, 354 p.

Troyat, Henri. *Dostoïevski*. Paris : Marabout, Coll. « Marabout Université », 1960, 396 p.

Vidal, Jean-Pierre. « Un mauvais moment à passer. Les Épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem.» *Des fins et des temps; les limites de l'imaginaire*, Montréal, UQÀM, Coll; « Figura», no 12, 2005, pp. 163-214.

Vogels, Barthélemy et Charles Hyart *L'Iconographie russe de L'Apocalypse : La mise à jour des livres saints*. Paris : « Les Belles Lettres», 1985, 214 p.