

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MOMENT DÉCISIF DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE DOSTOÏEVSKI

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
FRANÇOIS RACINE-POULIN

FÉVRIER 2011

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 ma directrice de maîtrise, madame Johanne Villeneuve, pour sa supervision éclairante et rigoureuse, mes parents, Claude et Marjolaine, pour leur soutien moral indéfectible, et la femme de ma vie, Marie, sans qui jamais je n'aurais eu la quiétude d'esprit nécessaire au traitement d'un sujet aussi tordu. À tous, donc, un immense merci.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CONCLAVE POLYPHONIQUE.....	5
1.1 <i>Introduction</i> .....	5
1.2 <i>Le repas de funérailles</i> .....	11
1.3 <i>Le retour de la grand-mère</i> .....	16
1.4 <i>L'anniversaire de Nastassia Filippovna</i> .....	20
1.5 <i>Le dimanche décisif</i> .....	24
1.6 <i>Le procès de Mitia</i> .....	28
CHAPITRE II	
LE COMPLEXE SITUATIONNEL DU SEUIL.....	33

2.1 <i>Introduction</i> .....	33
2.2 <i>Crime et renaissance</i> .....	34
2.3 <i>Le moment du jeu</i> .....	39
2.4 <i>Retour à l'idiotie</i> .....	45
2.5 <i>Meurtre et suicide</i> .....	50
2.6 <i>Extase et parricide</i> .....	55

### CHAPITRE III

RÉVÉLATION ET MALADIE.....	59
3.1 <i>Introduction</i> .....	59
3.2 <i>Sagesse de l'idiot</i> .....	60
3.3 <i>Temporalité élastique du mourant</i> .....	64
3.4 <i>Le suicide extatique</i> .....	67
3.5 <i>Le porteur de croix</i> .....	70
3.6 <i>Le diable d'Ivan</i> .....	77

CONCLUSION.....	80
-----------------	----

BIBLIOGRAPHIE.....	83
--------------------	----

## RÉSUMÉ

Dans le présent mémoire, nous tentons de démontrer que la poétique de Dostoïevski, dans sa période de l'après-baigne, s'articule essentiellement autour du concept-clé de « moment décisif ». Celui-ci renvoie notamment à l'ensemble des procédés narratifs inspirés du mélodrame auquel l'auteur a recours lors des scènes de rencontres extraordinaires et théâtrales qui foisonnent dans son œuvre et que nous qualifions de « conclave polyphoniques ». Ces passages d'une importance cruciale rassemblent toutes les caractéristiques du moment décisif : le temps y devient élastique, les événements s'enchaînent de façon incohérente et imprévisible, et les personnages, souvent malades ou délirants, s'y trouvent livrés à des forces inconnues qui marqueront pour toujours la fracture de leur destinée en un avant et un après. Du point de vue formel, ces passages sont caractérisés par une dynamique de rupture, de fracas et d'incohérence, modalité propre au moment décisif. Ce dernier tient également lieu de complexe situationnel dont dépend tant la mise en intrigue que la caractérisation des personnages. En effet, l'intrigue dostoïevskienne se joue à coups de brisure, et les héros y passent d'une crise à une autre, ce qui mène à la redéfinition complète de leur conscience de soi. Ces accès d'extrême lucidité qui leur permettent de poser un regard nouveau non seulement sur eux-mêmes, mais sur leurs semblables et sur le monde, sont accompagnés d'une altération des sens ou sont carrément causés par la maladie. Cette dernière joue d'ailleurs un rôle d'une importance capitale dans le discours de certains des personnages les plus marquants de l'œuvre de Dostoïevski. Comme l'auteur, ils ont connu le moment décisif de la révélation par le biais de la maladie ; ils ont vacillé sur le seuil entre deux mondes et, comme le condamné à mort ayant survécu à l'exécution (ce qu'a également connu l'auteur), ils ressentent le besoin d'en livrer un témoignage à leurs semblables. Le moment décisif représente ainsi beaucoup plus qu'un simple motif thématique ou encore qu'un strict procédé formel. Chez Dostoïevski, il est à la base même du discours philosophico-religieux qui sous-tend toute son œuvre de l'après-baigne.

(Mots clés pour la classification du document : Dostoïevski, *Crime et châtiment*, *Le Joueur*, *L'Idiot*, *Les Démons*, *Les Frères Karamazov*, temporalité, polyphonie)

## INTRODUCTION

Certains moments scindent pour toujours la vie en un avant et un après, marquant ainsi « la collision de l'avenir et du passé<sup>1</sup> » dans un accès de lucidité relevant parfois de la révélation. L'écrivain russe Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski connaît un tel instant lors du mois de décembre 1849, alors qu'incarcéré pour crime politique à la forteresse Pierre et Paul, à Saint-Pétersbourg, il apprend qu'il sera fusillé. Devant le peloton d'exécution, tandis qu'il s'apprête à traverser l'ultime frontière (« Nous serons avec le Christ<sup>2</sup> », confie-t-il à un camarade), il apprend que sa sentence sera commuée en quatre années de bagne. Cet événement marque à tout jamais sa vision du monde, et sa production artistique s'en ressentira. C'est en effet suite à sa libération, en 1854, qu'il écrit ses plus importants chefs-d'œuvre. Pour reprendre les mots de Joseph Frank, « there are numerous ways in which the Dostoevsky of the 1840s differs from his post-Siberian *alter ego* ; but first and foremost is a new grasp of existence profoundly shaped by this confrontation with death<sup>3</sup> ». Dès le retour dans sa cellule, après le simulacre d'exécution, il réalise en effet ne plus être le même homme, comme il l'écrit à son frère Mikhaïl, dans sa célèbre lettre du 22 décembre 1849 : « Life is a gift, life is happiness, each minute could be an eternity of bliss. Si jeunesse savait! Now, at this turning point in my life, I am being reborn in another form. [...] I shall be reborn to something better<sup>4</sup> ». Cet instant-charnière dans son existence, lors duquel, « sur l'échafaud, se forme chez le poète une représentation, qui l'a profondément bouleversé, du paradis sur terre, si

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, dans Michel Haar, *Heidegger et l'essence de l'homme*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2002, p. 68.

<sup>2</sup> Joseph Frank, *Dostoevsky. The Years of Ordeal, 1850-1859*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>4</sup> Fédor Dostoïevski, dans Joseph Frank et David Goldstein, *Selected letters of Fyodor Dostoyevsky*, Piscataway, Rutgers University Press, 1989, p. 53.

proche de nous et pourtant méconnu<sup>5</sup> », influencera de façon significative sa poétique de l'après-baigne. En effet, tous ses romans suivants sont profondément marqués par ce moment décisif, à la fois en tant que motif récurrent et comme modalité temporelle structurant le récit. Pour reprendre les mots de George Steiner, « à la racine de sa création se trouve l'événement tragique. Toujours, il commence par quelque cataclysme, quelque violente rafale qui, en disloquant l'existence normale, provoque un "moment de vérité"<sup>6</sup> ». C'est de ce concept de moment décisif que nous traiterons ici en nous basant sur cinq des romans les plus représentatifs de son oeuvre, à savoir *Crime et châtiment*, *Le Joueur*, *L'Idiot*, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*.

Il sera d'abord question du moment décisif que représente le conclave polyphonique, procédé narratif consistant en un regroupement des personnages les plus importants de l'intrigue lors duquel se décide, dans des circonstances chaque fois imprévisibles, le destin de l'un ou de plusieurs d'entre eux. C'est au coeur de ces conclaves que le concept de polyphonie suggéré par Mikhaïl Bakhtine prend à nos yeux tout son sens : les personnages y sont entraînés dans une avalanche d'événements et dépendent les uns des autres ; ce hors-temps les voit basculer dans le délire et l'état second. Ainsi, le personnage dostoïevskien échappe, au moment du conclave, à toute forme de déterminisme ; il est plongé en plein hasard polyphonique, chaque geste imprévu en provoquant un autre jusqu'à la catastrophe finale. Le temps peut alors tantôt se rétracter, tantôt s'étirer, puisque l'importance de l'instant, chez Dostoïevski, relativise sa durée. Il y a donc une constante oscillation entre la crispation et le tourbillon d'événements, entre le silence et le chahut. Nous démontrerons ainsi que la temporalité du conclave polyphonique relève des modalités de la rupture, de l'incohérence et du fracas.

---

<sup>5</sup> Viatcheslav Ivanov, *Dostoïevski : tragédie, mythe, religion*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 109.

<sup>6</sup> George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Éditions 10/18, 1959, p. 173.

Il sera ensuite question du moment décisif dans d'autres scènes que celles qui se rattachent au conclave polyphonique. Nous verrons qu'étant donné la multiplicité des formes qu'il emprunte, ce motif joue le rôle de « complexe situationnel » relevant de la notion de « seuil ». Il organise la mise en intrigue en tant que nœud et dénouement, marquant des points de concentration et de rupture de la tension au sein du récit. Il représente également l'un des principaux axes de définition du personnage, provoquant chez ce dernier l'avènement d'une nouvelle conscience de soi et du monde qui l'entoure. C'est alors tout le personnage qui se transforme lors de ces moments de redéfinition de sa personne, puisque chez Dostoïevski, comme l'écrit Bakhtine, la conscience de soi représente la « dominante esthétique dans l'élaboration du personnage<sup>7</sup> ». Le moment décisif, par son caractère extatique, est aussi porteur d'un discours philosophico-religieux ; le personnage, se retrouvant pris sur le seuil entre deux mondes, entre en contact avec une vérité supérieure qui lui fait voir la vie sous un nouvel éclairage, tenant parfois de l'absolu : il se sent ressusciter comme le condamné à mort subitement gracié.

Le motif du moment décisif sera finalement abordé sous l'angle de son rapport à la maladie, laquelle donne accès à une vérité supérieure inaccessible au commun des mortels. En effet, chez Dostoïevski, loin d'être un handicap, l'altération des sens permet, lors du moment décisif, d'entrevoir des parcelles de l'autre monde, ce qui marque à jamais l'existence du malade. Il sera question des effets que produit la maladie, notamment l'épilepsie, dont a lui-même souffert l'auteur, sur la destinée de personnages tels que Mychkine, Kirillov et Stavroguine. Nous verrons que le moment décisif de la révélation, qui passe le plus souvent par l'anomalie physique, marque à tout jamais la vie du personnage ; il devient alors porteur d'un discours sur le monde déconcertant pour ses semblables, qui n'ont pas connu un tel instant. Nous constaterons que le moment décisif peut s'étirer pour les personnages d'agonisants tel Hyppolite et que le discours provenant du seuil de la mort est marqué du contact

---

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 106.

avec une réalité inconnue de l'homme sain. L'hallucination, à titre de discours sur le monde produit par la maladie, fera aussi l'objet de notre étude ; telle qu'elle se présente à Ivan Karamazov, à l'heure des grandes décisions, elle marque à tout jamais une rupture dans sa vision du monde et dans sa conscience de lui-même.

À la lumière de ces observations préliminaires et avant de nous lancer dans l'examen successif des passages que nous avons choisis pour objet d'étude, nous emprunterons à Gilles Deleuze la notion de « kairós<sup>8</sup> », laquelle nous vient de l'Antiquité grecque et rejoint notre conception du moment décisif. Pour les Anciens, Kairós incarnait une « puissance cosmogonique<sup>9</sup> » associée à l'« Occasion propice<sup>10</sup> » ou, comme l'écrit Erwin Panofsky, « the brief, decisive moment which marks a turning-point in the life of human beings or in the development of the universe<sup>11</sup> ». Pour Deleuze, le « kairós » représente ainsi cette « sublime occasion » dans laquelle se trouvent « condens[ées] toutes les singularités, [se] précipit[ent] toutes les circonstances, les points de fusion, de congélation, de condensation, [et] qui fait éclater la solution comme quelque chose de brusque, de brutal et de révolutionnaire<sup>12</sup> ». C'est de ce type de moment dont il sera ici question.

---

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 246.

<sup>9</sup> Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 212.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 213

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, cité dans Phillip Sipiora et James S. Baumlin, *Rhetoric and Kairos : Essays in History, Theory and Praxis*, Albany, State University of New York Press, 2002, p. XII.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 246.

# CHAPITRE I

## LE CONCLAVE POLYPHONIQUE

### 1.1 Introduction

Nous nous pencherons d'abord sur la question du moment décisif tel qu'on le retrouve à de nombreuses reprises dans les romans de Dostoïevski, soit sous la forme du conclave polyphonique. Il s'agit de moments-clés dans l'intrigue où les personnages les plus importants sont réunis en un même lieu et où se joue chaque fois le sort de l'un ou de plusieurs d'entre eux, procédé fortement inspiré du mélodrame. Lors de ces passages, comme le souligne George Steiner, non seulement « Dostoïevski imagin[e] ses personnages et ses situations comme s'ils étaient sur la scène<sup>13</sup> », mais il « se conforme, pour le choix des situations, aux conventions du mélodrame contemporain<sup>14</sup> ». On peut donc qualifier ces passages de « mélodramatiques » en se ralliant à l'opinion de Ben Singer selon laquelle le mélodrame doit être considéré davantage comme un mode dramatique que comme un genre à part entière. Ce dernier écrit en effet : « I propose a definitional scheme that analyzes melodrama as a “cluster concept” involving different combinations of [...] constitutional elements : strong pathos ; heightened emotionality [...] ; nonclassical narrative mechanics ; and spectacular effects<sup>15</sup> ». Ces caractéristiques sont également propres aux scènes qui relèvent du concept de conclave polyphonique chez Dostoïevski. Seront ici abordés cinq passages différents, tirés des romans de l'auteur mentionnés dans l'introduction, à la lumière des travaux de Mikhaïl Bakhtine et de son concept de polyphonie. Le terme de « conclave », que

---

<sup>13</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 179.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>15</sup> Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 7.

nous reprenons, est quant à lui évoqué par Leonid Grossman dans son *Dostoïevski* pour qualifier les nombreux moments de « réunion exceptionnelle avec des tâches importantes et des complications imprévisibles qui révèlent le nœud principal de l'action<sup>16</sup> ». Nous tenterons de dégager les principales caractéristiques communes à ces passages décisifs dans le cadre de leur intrigue respective pour démontrer l'importance du rôle qu'ils jouent non seulement dans la structure du récit, mais dans la vision du monde propre à Dostoïevski.

Ces passages, de longueurs variables dans leur forme textuelle, correspondent à des moments de l'intrigue où la temporalité vécue par les personnages se voit complètement remodelée en fonction de l'importance des événements. Pour ces personnages, le temps devient alors élastique, ce qui se passe en une seconde pouvant d'un coup prendre plus d'importance à l'échelle de leur vie que des années entières. Bakhtine écrit à ce sujet que « dans la vision artistique de Dostoïevski, la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et l'*interaction*. Il vo[it] et pens[e] son monde principalement dans l'espace et non pas dans le temps<sup>17</sup> ». Ainsi, dans ses romans, tout peut être renversé, tout peut s'effondrer ou se jouer en l'espace d'une seule minute d'une importance capitale. Pour reprendre les mots de Louis Allain, « c'est la densité qui est la véritable mesure spirituelle du temps qui, détaché du sujet, n'est que le *temps menteur des calendriers*. À ce niveau, le rapport siècle-minute peut parfaitement s'inverser : une minute peut durer, c'est-à-dire valoir plus qu'un siècle<sup>18</sup> ». Les personnages réunis en conclave lors du moment décisif ne sont déterminés ni par leur milieu ni par leur personnalité, mais par les circonstances et la coexistence, ils réagissent davantage qu'ils n'agissent, emportés par le tourbillon de leurs passions et de leurs délires. Comme l'écrit André Gide, les idées des personnages sont « *obtenues* par un état particulier et momentané de ces personnages ; elles restent relatives ; en relation et fonction directe avec le fait

<sup>16</sup> Leonid Grossman, *Dostoïevski*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970, p. 391.

<sup>17</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, 1970, p. 64.

<sup>18</sup> Louis Allain, *Dostoïevski et l'Autre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 67

qu'elles nécessitent ou qui les nécessitent<sup>19</sup> ». Le comportement imprévisible de ces personnages les rapproche ainsi de ceux du mélodrame ; pour reprendre les mots de Steiner, « quand on relit un roman de Dostoïevski, comme lorsqu'on voit une représentation nouvelle d'une pièce de théâtre bien connue, l'impression de l'inattendu se renouvelle<sup>20</sup> ». L'auteur, en effet, cherche à soustraire ses personnages au déterminisme psychologique en vogue au dix-neuvième siècle, qui tend à les chosifier. Chez lui, les signes psychiques sont ainsi le produit de questionnements d'ordre moral et métaphysique, d'où son usage fréquent du mode mélodramatique, qui le distingue de la tradition réaliste du roman. En effet, comme l'écrit Peter Brooks, « there is no "psychology" in melodrama [...]. What we have is a drama of pure psychic signs [...] that interest us through their clash, by the dramatic space created through their interplay<sup>21</sup> ».

Parmi les caractéristiques communes aux cinq moments de conclave polyphonique que nous avons retenus, la thématique du rapport entre le personnage et son corps est des plus intéressantes. En effet, les extraits choisis mettent chaque fois en scène au moins un personnage plongé dans un état second qui, nous le verrons plus tard, est souvent présenté chez Dostoïevski comme une porte d'accès menant aux autres mondes. L'état second confère ainsi au moment décisif un caractère métaphysique ; il pousse le personnage vers des contrées impensables dans le monde réel, le jette hors de lui-même et fait reculer ses frontières, pour le meilleur ou pour le pire (le plus souvent pour le pire). Les acteurs principaux rassemblés au cœur de ce moment décisif sont ainsi emportés collectivement dans le même tourbillon où ils semblent ne rien contrôler ; ils sont souvent malades, fiévreux, bouleversés ou en plein délire. Si la conduite de ces personnages paraît inexplicable et semble même parfois absolument invraisemblable (ce que plusieurs, dont Viatcheslav Ivanov, dans son *Dostoïevski : tragédie, mythe, religion*, ont d'ailleurs reproché à l'auteur), c'est que

---

<sup>19</sup> André Gide, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1981, p. 110.

<sup>20</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 208.

<sup>21</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976, p. 35.

ses causes échappent à la raison et que ses justifications ne relèvent pas de ce monde. Lors du conclave, les personnages échappent à toute forme de prédétermination sociale ou psychologique que ce soit. Les événements semblent s'y jouer comme un coup de dés ; les apparitions imprévues, les scandales, les comportements en apparence injustifiables, la violence et les revirements de situation les plus invraisemblables se succèdent à un rythme effréné, sans la moindre suite logique en apparence. Dans ce climat de haute tension, les crises se succèdent et les personnages dépendent les uns des autres, le moindre geste pouvant à tout moment déclencher une avalanche de conséquences inattendues. Le conclave polyphonique ayant sa propre dynamique interne, le comportement de chacun ne peut donc être circonscrit dans un rapport de causalité qu'en lien avec celui des autres personnages présents au même moment et ne peut être expliqué rationnellement.

Si nous qualifions de décisif ce type de moment, c'est qu'il marque une rupture majeure à la fois dans l'intrigue et dans la vie des personnages impliqués ; il vient trancher le sort, scindant la vie en deux parties bien distinctes : celles de l'avant et de l'après. Ce moment du conclave polyphonique est ainsi celui de la révélation ; le personnage est subitement pris d'un accès d'extrême lucidité pour la première fois de sa vie, ce qui lui permet de poser un regard clair sur sa personne et son destin. Il s'agit, pour reprendre les mots de Gaston Bachelard, d'une « heure de lumière, [de] l'heure où [l'homme] comprend soudain son propre message, l'heure où la connaissance en éclairant la passion décèle à la fois les règles et la monotonie du Destin<sup>22</sup> ». Cet instant est aussi celui de la rupture, du sacrifice et de la chute, chaque personnage pris dans le moment décisif se trouvant comme au bord du précipice, sur le seuil entre son passé et son présent, entre la raison et la folie, entre la vie et la mort. Une fois cet instant élastique achevé, rien ne peut jamais plus être comme avant.

---

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1932, p. 6.

Ces moments d'une durée variable, où se succèdent les crises et les revirements de situation à une vitesse prodigieuse, comportent leur lot de temps morts où tout semble se figer ; voilà pourquoi nous qualifions leur temporalité d'élastique. En effet, tantôt les événements se bousculent en quelques secondes, emportant les personnages dans un tourbillon, tantôt le temps s'arrête dans une crispation générale. Louis Allain dit de la temporalité dostoïevskienne qu'elle relève d'une « double mesure [...] : celle du *tourbillon* et celle de l'*immobilité*<sup>23</sup> ». Tantôt le délire s'empare de la salle, et les discours fiévreux se succèdent sans relâche, tantôt un silence oppressant alourdit l'atmosphère dans une opacité insoutenable. Bachelard dirait à propos de cette temporalité mise en scène par Dostoïevski qu'elle relève d'une inadéquation entre « le temps du moi et le temps du monde<sup>24</sup> » et, citant Minkowski, que « tantôt le temps du moi semble marcher plus vite que le temps du monde [...] ; tantôt, au contraire, le temps du moi paraît retarder sur celui du monde, le temps alors s'éternise<sup>25</sup> ». Le regard joue ainsi un rôle capital lorsque les secondes s'étirent ; les personnages s'étudient, se jaugent les uns les autres, se livrant parfois une lutte titanesque, cherchant à déceler la faiblesse chez leur rival pour mieux le chosifier ou le condamner. Ces moments de cristallisation permettent au narrateur de dresser un portrait général de la scène en transformant les personnages en sujets immobiles au coeur de la cohue, procédé qu'on peut rapprocher du « tableau<sup>26</sup> » mélodramatique, à propos duquel Peter Brooks écrit ceci : « speech is silenced and narrative arrested in order to offer a fixed and visual representation of reactions to peripety<sup>27</sup> ». Les descriptions physiques se limitent alors à l'aspect maladif que présentent les personnages (visages parcourus de spasmes ou regards absents). Ces effets de somatisation font se dégager du tableau l'impression d'un malaise général ; l'état second semble ainsi s'être emparé de tous comme d'un grand corps collectif.

---

<sup>23</sup> Louis Allain, *op. cit.*, p. 66.

<sup>24</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 95

<sup>25</sup> Eugeniusz Minkowski, dans *Ibid.*, p. 95.

<sup>26</sup> Abel Hugo, Armand Malitourne et J.-J. Ader, dans Peter Brooks, *op. cit.*, p. 62.

<sup>27</sup> Peter Brooks, *op. cit.*, p. 61.

Ce procédé rappelle également celui de « l'instant prégnant<sup>28</sup> », propre à l'art pictural et à la photographie, qui vise à saisir le moment fuyant juste avant la crise, où tout est sur le point de basculer et qui ne se produit qu'une seule fois. Comme le peintre, le narrateur décrit le tableau d'ensemble dans son « instant de l'action [...] le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit<sup>29</sup> », pour reprendre les mots de Lessing, dans son célèbre *Laocoon*. En dressant un portrait bref et successif des différents personnages lors de cet instant, il fait *voir* au lecteur leur état d'extrême tension intérieure.

Hors de ces moments de crispation, l'assemblée des personnages, excluant les principaux protagonistes, est souvent décrite comme formant un tout ; elle est une masse grouillante et enveloppante qui peut à tout moment interférer dans l'action comme une tempête. Ainsi, les gestes les plus décisifs et les décisions les plus importantes ont souvent lieu, chez Dostoïevski, devant jury et témoins, face au tribunal populaire, dont l'influence sur le comportement des protagonistes est capitale. Le principe, propre au concept de polyphonie, de la contamination des idées des uns par celles des autres, de la « combinaison entre plusieurs volontés individuelles [menant] à la transcendance fondamentale du cadre de la volonté unique<sup>30</sup> », au sein de cet univers fermé sur lui-même à la fois dans le temps et dans l'espace, est ainsi incarné par le groupe, considéré en tant qu'entité propre ayant ses idées et son vouloir, en plus de la capacité d'influencer le déroulement de l'action au moindre faux pas d'une de ses composantes, toutes susceptibles de déclencher l'avalanche finale.

---

<sup>28</sup> Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 2001, p. 179.

<sup>29</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, p. 120-121.

<sup>30</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 56.

## 1.2 *Le repas de funérailles*

Le passage sur lequel nous nous pencherons tout d'abord est tiré de *Crime et châtiment*. Il s'agit de la scène du repas de funérailles chez Katérina Ivanovna, où sont rassemblés quelques-uns des personnages principaux de l'intrigue.

Nous avons souligné plus haut l'importance du rôle que joue le rapport du personnage à son propre corps dans le cadre du moment décisif, et ce passage en fait foi. Les sensations éprouvées par les personnages semblent relever d'un autre monde, à l'instar de leur conduite. En effet, dès le début de la réception chez Katérina, les convives peuvent pressentir, à la seule vue de leur hôtesse, que cette soirée sera inhabituelle : tantôt « son rire se transform[e] [...] en une toux insupportable, une toux qui dur[e] cinq minutes<sup>31</sup> », tantôt « les taches rouges sur ses joues s'empourpr[ent] de plus en plus, sa poitrine se soul[ève] et retomb[e] lourdement » (p. 195). Les conditions sont réunies pour que la veuve, dont le rapport aux sens est déjà altéré, bascule complètement dès le moindre remous. Dans un état de profonde irritation dû en partie à l'absence de plusieurs invités de marque, dont elle tient Amalia pour seule responsable, elle cherche querelle à cette dernière. « Rouge comme une écrevisse » (p. 201), celle-ci ordonne alors à une Katérina « pâle comme un linge et la poitrine oppressée » (p. 202) de quitter le logement sur-le-champ. Le conclave polyphonique entraîne ainsi les personnages hors d'eux-mêmes par une succession d'événements qui s'enchaînent dans le tumulte et les plonge dans un état second. Ainsi, Lébéziatnikov, après avoir pris la parole devant tout le monde pour invalider les accusations portées par Loujine à l'endroit de Sonia, « étouff[e] presque » (p. 217) et, après avoir achevé son plaidoyer, « se sen[t] fatigué terriblement, [...] la sueur ruissel[ant] même sur son front » (p. 219). Il a l'air d'avoir « maigri sous le coup de son exploit d'avocat » (p. 220). Katérina, pour sa part, alors que l'histoire scandaleuse des accusations de Loujine tire à sa fin, a « un

---

<sup>31</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, vol. 2, Paris, Actes Sud, 1996, p. 190.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 1.2 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

souffle rauque et difficile et [est] tombée, sembl[e-t]-il, dans un épuisement total » (p. 224). Elle ne semble reprendre des forces qu'au moment où Amalia, ayant finalement succombé à l'ivresse générale, jette par terre tous ses biens en lui criant de sortir du logement. Alors, « déjà presque complètement écrasée, presque évanouie, haletante, pâle, Katérina Ivanovna bondit du lit (sur lequel, épuisée, elle s'était laissée tomber) et se jet[te] sur Amalia » (p. 227). Le personnage ayant perdu tout empire sur lui-même se retrouve ainsi sous le joug des agissements d'autrui et de ce qu'ils nécessiteront, faisant du conclave polyphonique le moment par excellence du tourbillon, du choc inattendu et de la rupture, chaque action s'y déroulant comme par à-coups. On remarque bien cette influence des personnages les uns sur les autres et le caractère saccadé du moment lors de l'échange entre Amalia et Katérina, peu avant l'arrivée de Loujine : les répliques sont lancées « tout de suite », « brusquement », et les gestes sont « soudains », chaque fois en réaction à quelque autre geste ou réplique. Si les personnages sont déterminés, c'est donc non par leur passé, mais par la nécessité du moment ; ils sont régis par des forces supérieures qu'ils ne comprennent pas, celles du hasard et du destin. L'apparition subite et imprévue de Loujine chez Katérina relève de cette dynamique de la brisure ; elle vient réajuster les comportements des membres du groupe, qui doivent s'adapter à cette nouvelle présence. En effet, la querelle entre la logeuse et la locataire prend fin dès son arrivée pour laisser place à un nouveau nœud dans l'intrigue, celui qu'introduisent les accusations de vol portées par Loujine, que ni les personnages ni le lecteur ne voient venir. Ce choc altère les perceptions des convives à l'égard de Sonia ; elle semble effectivement coupable jusqu'à l'intervention de Lébéziatnikov, qui invalide les accusations de Loujine et crée un nouveau revirement de situation complètement inattendu. Le plaidoyer de Raskolnikov dissipe ensuite tout doute quant à l'innocence de Sonia et au mensonge de Loujine, menant au départ de ce dernier dans la cohue générale. Alors qu'il quitte la pièce, un nouveau choc se produit : l'intendant, furieux, jette en tombant un verre dans sa direction, mais celui-ci frappe plutôt Amalia, ce qui pousse la logeuse hors d'elle-

même. Elle se jette alors sur Katérina et la somme de quitter l'appartement. N'en pouvant supporter davantage, cette dernière se précipite à son tour sur Amalia et, après avoir poussé une fiévreuse tirade contre l'injustice, s'élance sur le boulevard « dans ce but indéfini de trouver quelque part, là, maintenant, immédiatement et coûte que coûte, la justice » (p. 227). Cette scène du repas de funérailles illustre bien que le développement saccadé de l'intrigue, qui fait passer les personnages d'une crise à l'autre, est l'une des caractéristiques principales du conclave polyphonique, moment décisif qui est à la fois celui de l'indétermination et de la co-dépendance.

L'étude de cette scène nous montre également qu'il s'agit d'un moment où se produisent des ruptures et des revirements non seulement sur le plan de l'intrigue, mais sur celui, plus étendu, de la conscience de soi des personnages. Le conclave polyphonique est ainsi pour certains d'entre eux le lieu d'une brisure définitive et de révélation ; il marque la division fatale de leur vie en un avant et un après ; soudain, tout se joue en un instant, et la solution peut leur apparaître d'un coup dans sa plus complète limpidité. La scène du repas de funérailles est l'occasion d'un tel moment. En effet, lors de cette réception, Loujine joue son va-tout. En essayant de faire passer Sonia pour une voleuse, il cherche à créer une brouille entre Raskolnikov, son défenseur, et sa mère et sa sœur, de façon à épouser cette dernière sans que son frère puisse s'y opposer. Or, il échoue lamentablement à la tâche et n'a d'autre choix, une fois l'issue scellée, que de disparaître dans le scandale, sa parole ayant été discréditée pour de bon au sein de cette petite société. Une demi-heure plus tard, il a déjà quitté son appartement. Ce conclave polyphonique représente ainsi un point tournant dans le destin de Loujine : son stratagème lui ouvre la possibilité d'épouser la sœur de Raskolnikov, mais s'il échoue, il est forcé de battre en retraite dans la honte. Sonia voit elle aussi sa vie scindée en deux lors de ce conclave : suite au départ de Loujine, une révélation lui est faite. Même si, par la nature même de son gagne-pain (la prostitution), elle a l'habitude d'être humiliée, « jusqu'à cette minute précise, il lui [a] semblé qu'elle pourrait toujours échapper au malheur — par la prudence, la timidité, la soumission devant tous et chacun » (p. 226). Elle a toujours

eu suffisamment foi en l'être humain pour s'estimer en sécurité malgré tout, jusqu'à cet instant où elle comprend que ce qu'il lui reste d'honneur aurait pu être complètement bafoué par Loujine avec une facilité déconcertante, n'eut été de Lébéziatnikov. Par conséquent, « elle [a] beau avoir gagné, être blanchie — [...] quand elle [a] tout compris, réalisé clairement —, le sentiment d'être sans défense et celui de son humiliation lui serr[ent] le cœur » (p. 226) ; en pleine crise de nerfs, elle se précipite alors dans sa chambre. Cette révélation sur l'humain et sur sa propre vulnérabilité au sein de la société représente pour elle un moment décisif des plus éprouvants qui altère de façon définitive la nature de son rapport au monde. Pour la première fois de sa vie, elle semble avoir vu le monde et ses injustices dans une insoutenable clarté.

Le rôle du groupe est également d'une importance capitale dans le conclave polyphonique. En effet, l'ensemble disparate des convives y exerce une influence cruciale sur le déroulement de l'intrigue, tantôt comme groupe de témoins, tantôt comme éléments déclencheurs de points de rupture dans la suite des événements. Si l'on peut dire que les membres du groupe jouent le rôle de témoins, c'est qu'à partir du moment où Loujine porte ses accusations contre Sonia, le logement se transforme en salle de tribunal improvisée. On y assiste à différents plaidoyers affirmant tantôt la culpabilité de Sonia, tantôt son innocence, on y présente des preuves (le billet de crédit de cent roubles), et chaque mot prononcé devient déterminant, pouvant être cité par la suite devant un véritable tribunal de justice. Chaque événement, lors du conclave polyphonique, devient ainsi décisif par la présence des témoins, qui garantissent sa survivance dans les mémoires. Loujine exprime cela très clairement avant de porter ses accusations : « Mais comment ça? [...] cela doit se faire devant, n'est-ce pas, la police... quoique, c'est vrai, il y a assez de témoins... Je suis prêt... » (p. 211) L'assemblée des convives peut également jouer un rôle beaucoup plus actif que celui de simples témoins. Ainsi, dans le passage qui nous intéresse, elle occupe également le rôle du jury lorsqu'après le discours de Raskolnikov, la foule, ayant établi la culpabilité de Loujine, s'agite au point d'enterrer Raskolnikov

avec ses cris et s'assemble autour du coupable. C'est alors que l'intendant, jusque-là simple figurant, rompt le fil des événements en lançant un verre en direction de Loujine, ce qui accroît le tumulte et déclenche une réaction en chaîne menant à la sortie sur le boulevard d'une Katérina en plein délire. On voit ainsi comment, au sein du conclave polyphonique, les membres du groupe, même les plus anonymes, peuvent interférer dans la suite des événements de façon complètement inattendue, contribuant à faire de ce type de moment le lieu par excellence de l'imprévisible.

Il importe aussi de souligner comment, à la manière du peintre qui fige son sujet juste avant la mort, sur le seuil de l'irréversible, en plein « instant prégnant », le narrateur dresse le portrait des personnages pris sur le seuil alors que tout est sur le point d'éclater. À la suite du discours de Raskolnikov, alors que le sort semble avoir finalement basculé en faveur de Sonia et que l'assistance est parcourue d'un remous inquiétant, le narrateur dresse un « tableau » de la scène, s'attardant tour à tour sur certains personnages :

L'intendant, même si, du reste, il ne comprenait pas tout, criait plus fort que les autres et proposait certaines mesures tout à fait déplaisantes pour Loujine. Mais d'autres n'étaient pas ivres ; les gens étaient venus de toutes les pièces. Les trois Polonais s'échauffaient terriblement et lui criaient sans cesse : « *pané laïdak!* », marmonnant encore d'autres menaces en polonais. Sonia écoutait avec tension, mais c'était comme si, elle non plus, elle ne comprenait pas tout, comme si elle se réveillait d'un évanouissement. Elle se contentait de ne pas quitter des yeux Raskolnikov, sentant que toute sa défense était en lui. Katérina Ivanovna avait un souffle rauque et difficile et était tombée, semblait-il, dans un épuisement total. Celle qui avait l'air le plus bête était Amalia Ivanovna, qui restait là, bouche grande ouverte, et ne comprenait rien du tout (p. 224).

Il s'agit d'un procédé auquel Dostoïevski a fréquemment recours lors des moments de conclave polyphonique. Il lui permet de dresser le portrait d'ensemble de ces corps trahissant le trouble intérieur des personnages pris dans le tourbillon chaotique

et polyphonique du moment décisif, de les figer sur le seuil de l'irréversible au cœur de ce moment élastique où le temps n'est plus.

### 1.3 *Le retour de la grand-mère*

*Le Joueur* n'est pas le roman de Dostoïevski dans lequel le procédé du conclave polyphonique est le plus présent, loin de là. Il comporte néanmoins une scène qui, bien que courte, s'avère cruciale pour l'intrigue et présente toutes les caractéristiques de ce procédé. Il s'agit de la scène lors de laquelle la grand-mère, présumée mourante, fait son apparition au sein de la petite société du général.

Les thématiques de l'état second et du corps trahissant le trouble intérieur du personnage y sont présentes, l'apparition inattendue de la grand-mère créant un immense remous chez le général et ses proches, qui savent tous que le mariage de ce dernier avec Blanche de Cominges dépend entièrement de l'argent qu'il s'attend à hériter de la grand-mère. Ainsi, leurs visages expriment ce bouleversement dès l'arrivée de la revenante : « Le regard de Polina exprimait une surprise extrême, de la stupeur, elle pâlit soudain, comme un linge ; une minute plus tard, le sang lui rejaillit au front, lui irradiant les joues<sup>32</sup> ». Le personnage que cette apparition trouble le plus profondément est cependant le général, dont le narrateur dit, à la suite du silence figé qui suit l'arrivée de la grand-mère, que si « [elle] gardait le silence quelques secondes de plus, il avait une attaque » (p. 90). Un peu plus tard, après que celle-ci a révélé devant tout le monde la précarité de ses finances personnelles, sous le coup de la stupeur, il a même de la difficulté à formuler des phrases cohérentes : « Euh... ma tante... commença le général, tout confus, je m'étonne, ma tante... je crois, je peux... sans le contrôle de quiconque... d'autant que mes dépenses ne dépassent pas mes moyens, et nous... » (p. 93) Ces paroles discontinues,

<sup>32</sup> Fédor Dostoïevski, *Le Joueur*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 90.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 1.3 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

entrecoupées de ruptures et d'hésitations, sont caractéristiques du conclave polyphonique, dont l'une des modalités principales est celle de la rupture et de l'incohérence. La grand-mère laisse ensuite entendre qu'il doit probablement passer tout son temps à jouer à la roulette, ce qui accroît son trouble : « Le général était tellement interloqué que le flux bouillonnant de ses sentiments indignés faillit lui couper le souffle » (p. 93). Puis, à la fin du passage, alors que tous se lancent à la suite de la grand-mère, qui part jeter un coup d'œil à sa chambre, le général « march[e] comme s'il venait de recevoir un coup de gourdin sur la tête » (p. 96). On voit donc encore une fois comment, lors du conclave polyphonique, un événement imprévu peut altérer le rapport du personnage à son propre corps et le plonger subitement dans ce que Dostoïevski appelle l'« état second ».

Ce moment décisif de l'intrigue, comme tout conclave polyphonique, est régi par la structure temporelle du choc, du bouleversement et de la rupture inattendue. Ce passage que Raphaël Baroni qualifierait de « rebondissement » « augment[e] la tension narrative en repoussant la survenue du dénouement, en intercalant de nouvelles péripéties, de nouvelles séquences enchâssées, de nouveaux “nœuds secondaires” [et] permet ainsi de “complexifier” l'intrigue<sup>33</sup> ». La grand-mère arrive en effet à l'hôtel « avec [...] bruit et [...] fracas » (p. 85), « pleine d'allant, d'entrain, [...] criant d'une voix tonitruante, autoritaire, injuriant tout le monde » (p. 85). Le narrateur dit d'ailleurs : « [elle] nous tombait dessus — un coup de tonnerre dans le ciel bleu » (p. 85). Son arrivée en grandes pompes présente les caractéristiques de l'ouragan venu tout renverser sur son passage ; il ne restera, suite à son court séjour à Roulettenbourg, que des décombres des relations qu'entretenaient auparavant les membres de la société du général. Le narrateur le pressent d'ailleurs : « Maintenant, c'est tout l'hôtel qu'elle va mettre sens dessus dessous » (p. 86). Ce bouleversement complet des plans de chacun force les personnages à réagir devant l'inattendu et à revoir tous les calculs qui sous-tendent

---

<sup>33</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 298.

leurs relations, eux qui tenaient pour acquis la mort imminente de la vieille dame. Ils sont ainsi soustraits pour un moment, jusqu'à ce qu'ils reprennent contact avec la réalité, à toute forme de prédétermination que ce soit ; ne pouvant plus se fier à leurs sens qui les trompent, ils sont précipités hors du registre de l'action calculée pour basculer dans celui de la réaction hasardeuse, qui est le propre du moment décisif.

Tout ce que la grand-mère dit ou fait semble d'ailleurs répondre parfaitement à l'isotopie caractéristique du conclave polyphonique, soit celle du fracas, de la saccade et de l'incohérence. En lien avec ce personnage, chaque instant s'inscrit en rupture avec le précédent, déterminé par le hasard davantage que par la logique de l'action. C'est pourquoi la grand-mère en impose tant auprès de ses semblables, qu'elle garde constamment sur le qui-vive par son comportement imprévisible et « plein d'allant ». En effet, lorsqu'elle s'adresse à quelqu'un, cela se fait « soudain », « brutalement » et « sans cérémonies » (p. 91). Elle pose des questions brusques et courtes au sujet des invités, puis se désintéresse aussitôt d'eux pour passer à un autre sujet. La grand-mère monopolise ainsi l'attention générale et plonge les membres de cette petite société dans un tourbillon marqué non seulement par le bouleversement initial que crée son apparition, mais par le comportement brusque qu'elle adopte immédiatement après, posant question après question et passant chaque fois du coq à l'âne, faisant trembler tout autour d'elle à la manière d'un ouragan.

Le regard et l'immobilité sont d'autres éléments qui contribuent à faire de ce passage un moment de conclave polyphonique. En effet, l'apparition de la grand-mère représente un tel choc pour les personnages du récit qu'en l'apercevant pour la première fois, comme ressuscitée des morts, ceux-ci restent pour la plupart figés sur place comme si le temps s'était arrêté. Au moment où elle entre dans la chambre d'hôtel, le général, en pleine conversation avec des Grioux, est « soudain pétrifié, gard[e] la bouche ouverte et n'ach[ève] pas sa phrase. Il la regard[e], les yeux écarquillés, comme s'il venait d'être envoûté par les yeux d'un vampire » (p. 89). La

grand-mère réplique alors par le même silence, fixant le général avec un air de défi « pendant dix bonnes secondes, dans un silence de mort » (p. 89). Ce moment catastrophique pour le général et pour sa société, lors duquel tout semble se figer en réaction à cette brutale et imprévisible rupture dans la logique des événements, ne dure que quelques secondes, mais altère considérablement le destin de chacun. On voit ainsi comment, dans une telle structure temporelle, certains instants peuvent avoir plus d'importance qu'une vie entière. C'est ce moment de la narration, cet instant prégnant où tout est sur le point de basculer, que le narrateur choisit pour marquer une pause dans le récit et dresser un « tableau » de l'ensemble : portrait insistant des regards, visages et expressions où s'exprime le malaise :

Des Grioux fut d'abord pris d'un saisissement, une inquiétude inouïe courut soudain sur son visage. *Mlle Blanche* fronça les sourcils, ouvrit la bouche, examinant la grand-mère, la folie dans le regard. Le prince et le savant, au comble de la stupéfaction, contemplaient ce tableau. Le regard de Polina exprimait une surprise extrême, de la stupeur [...]. Moi, tout ce que je faisais, c'était de promener mes yeux de la grand-mère à ceux qui l'entouraient. Mr. Astley se tenait à l'écart, comme à son habitude, très digne, très calme (p. 89-90).

Ce procédé mélodramatique de la description d'une scène figée comme un tableau juste avant le grand renversement est central dans la dynamique du conclave polyphonique, qui se joue chaque fois en fonction d'une temporalité élastique. Le moment décrit par le narrateur est celui qui survient alors que les personnages sont encore sous le choc, mais sur le point de réagir, juste avant l'éclatement, car, pour reprendre les mots de Lessing, l'instant du paroxysme est le moins susceptible de faire naître des idées chez le spectateur qui contemple l'œuvre ; « au-delà, il n'y a plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination<sup>34</sup> ».

---

<sup>34</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 56.

#### 1.4 *L'anniversaire de Nastassia Filippovna*

La scène de *L'Idiot* sur laquelle nous nous pencherons est celle de la soirée d'anniversaire de Nastassia Filippovna, moment décisif de l'intrigue vécu dans un état second par plusieurs des personnages, dont Nastassia elle-même. Cette dernière figure, avec le prince Mychkine, Rogojine et Gania, parmi les personnages centraux de ce conclave polyphonique et est au centre de ses revirements les plus inattendus. En effet, dès le début de la soirée, la fêtée, déjà pâle et enveloppée dans son écharpe, affirme qu'elle fait beaucoup de fièvre, « devena[nt] vraiment encore plus pâle et sembla[nt] même, de temps en temps, se retenir très fort pour ne pas être saisie de frissons<sup>35</sup> ». Elle passe ainsi toute la soirée sur le seuil, dans un état limite de délire entre la raison et la folie, perdant graduellement le contact avec le monde réel. Lors de cette soirée, ses paroles sont « saccadées, fiévreuses [et] hébétées » (p. 263), à certains moments, elle est « comme prise de transes » (p. 286), et l'impression qu'elle finit par laisser à tous les convives par son comportement scandaleux est qu'elle est devenue folle. Le prince Mychkine, quant à lui, passe une bonne partie de cette soirée dans un état de trouble entraîné par les actions fiévreuses et imprévisibles de Nastassia. Ainsi, lorsque cette dernière lui demande si elle doit oui ou non épouser Gania, elle l'entraîne dans son avalanche. Mychkine reste alors figé sur place et perd l'usage de la parole pendant quelques secondes : « le prince avait beau s'efforcer, il semblait ne pas arriver à dire un mot, comme si un poids terrible lui pesait sur la poitrine » (p. 261). Avec effort, il finit par reprendre son souffle et parvient à balbutier : « Nn... non... ne vous mariez pas! » (p. 261) Peu après, lorsqu'il s'adresse de nouveau à elle, c'est « d'une voix tremblante » (p. 273), comme sa main tremble au moment de remettre le papier attestant son héritage à

---

<sup>35</sup> Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 1, Paris, Actes Sud, p. 240.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 1.4 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

Ptitsyne. Ses nerfs sont ainsi maintenus dans un état de grande tension tout au long de la soirée. C'est aussi le cas pour Rogojine, qui se trouve, quant à lui, déjà dans un état second lors de son arrivée. En effet, il s'est enivré en matinée, a passé toute la journée à rassembler les cent mille roubles nécessaires pour convaincre Nastassia de l'épouser et, « en plus de toutes les émotions de la journée, il [vient] de passer une nuit dans un train et n'[a] pas dormi depuis bientôt deux jours » (p. 272). Rogojine est donc dans un état d'extrême fatigue, il « [a] eu presque entièrement le temps de dessoûler, mais il [est] comme abruti par toutes les émotions qu'il [a] supportées dans cette journée, la plus monstrueuse, la plus invraisemblable de toute sa vie » (p. 268). Comme le prince, il est maintenu par Nastassia au bord de l'abîme, dans un état de constante incertitude, basculant tantôt dans un profond désespoir, tantôt en pleine euphorie. Ainsi, après avoir affirmé devant tout le monde qu'elle épouserait le prince, la jeune femme change subitement d'idée et demande à Rogojine où il compte l'emmener, ce à quoi Lebedev répond à sa place, car « Rogojine ne fai[t] que sursauter et ouvrir des yeux ronds, sans arriver à croire ce qui lui arriv[e]. Il [est] réellement hébété, comme après un choc monstrueux sur la tête » (p. 285). Nastassia décide donc finalement de partir avec lui, ce qui le plonge « en extase, au septième ciel » (p. 291) et l'envoie tournoyer à travers la pièce, « dans un état second[,] étouff[ant] de joie [...] et cria[nt] à tue-tête » (p. 287). Le délire de Nastassia est contagieux ; elle maintient pendant toute la scène les personnages sur un terrain mouvant, les forçant à réagir à sa conduite imprévisible et scandaleuse. Elle les soustrait ainsi brusquement aux schèmes de la pensée rationnelle et aux règles de la conduite en société, ce qui a pour effet d'altérer leur rapport aux sens. Cette scène de conclave polyphonique s'organisant autour d'elle devient donc ce lieu coupé du monde où le passé de l'individu et son bagage de connaissances ne lui servent plus à rien. Tout s'inscrit, au cœur de ce « kairós », dans le registre de la folie, de la réaction et du hasard. Il est toutefois important de souligner que Nastassia, malgré le pouvoir qu'elle exerce sur ses semblables, n'est pas à l'abri de cette dynamique réactionnelle constitutive du **conclave polyphonique**. En effet, si elle ébranle chacun

par son comportement imprévisible, elle est aussi sujette au bouleversement lorsque, par un revirement de situation parfaitement inattendu, le prince admet qu'il la prendrait volontiers pour épouse et déclare être l'héritier d'une somme colossale. « Tout le monde affirm[e] par la suite que c'est depuis cet instant-là que Nastassia [est] devenue folle » (p. 281). Il s'agit d'un moment décisif pour la jeune femme, qui, après avoir vacillé longtemps entre la raison et la folie, finit par basculer dans cette dernière. Sa vie se trouve ainsi scindée en deux parties bien distinctes, celles de l'avant et de l'après.

Ces instants de rupture compris à l'intérieur du conclave polyphonique, bien qu'ils soient pour la plupart très courts dans leur durée véritable, s'avèrent généralement interminables pour les personnages, qui sentent leur univers se figer. Dans cette temporalité élastique attribuable à l'importance du moment, ils sont pris d'une soudaine immobilité et ne semblent être plus que des regards convergeant vers la scène fatale. C'est souvent ce type de moment lors duquel le temps s'arrête que le narrateur choisit pour dresser le portrait général des membres du conclave. Il en va ainsi du passage suivant le moment où Nastassia demande à Mychkine si elle doit épouser Gania : « Afanassi Ivanovitch blêmit, le général fut frappé de stupeur ; tous les yeux se tournèrent, les têtes se tendirent. Gania était pétrifié » (p. 260). Le même propos peut être tenu au sujet du passage lors duquel Ptitsyne examine le document attestant l'héritage de Mychkine. Cet « instant prégnant » accapare l'attention de tous les convives, qui attendent le verdict de Ptitsyne ; tout semble alors se figer sur place :

Tous dirigèrent leurs yeux vers Ptitsyne qui était en train de lire la lettre. La curiosité générale venait de recevoir un élan nouveau et formidable. Ferdychtchenko n'arrivait pas à rester assis ; Rogojine regardait avec stupéfaction et faisait passer ses yeux, dans une inquiétude terrible, du prince jusqu'à Ptitsyne. Daria Alexeevna, dans l'attente, était assise comme sur une aiguille. Même Lebèdev n'y avait pas tenu, il venait de sortir de son recoin, et, littéralement plié en deux, se mit à regarder la lettre (p. 278).

Ce revirement de situation bouleverse littéralement l'assemblée lors de cette scène proprement théâtrale. Comme l'écrit Steiner, « Dostoïevski cède à toutes les tentations du mélodrame. [...] Les moments culminants de *L'Idiot* sont des moments de choc [et] les personnages donnent [...] cette impression de vie spontanée qui est le miracle propre du théâtre<sup>36</sup> ». Ainsi, un retournement imprévu n'attend pas l'autre, et les crises succèdent à la crispation. La temporalité du conclave polyphonique, comme nous l'avons vu, est donc élastique puisqu'elle met aussi en scène des moments d'ébullition où tout se déroule à la vitesse de l'éclair et simultanément. Ces instants chaotiques, qui précèdent parfois la rupture et parfois y succèdent, comme les moments de crispation, permettent également au narrateur de dépeindre le tableau d'ensemble. C'est le cas du passage suivant la décision brutale de Nastassia de partir avec Rogojine :

[Rogojine] étouffait de joie ; il marchait autour de Nastassia Filippovna et criait à tue-tête : « Approche pas ! » Toute sa bande s'assemblait déjà dans le salon. Les uns buvaient, les autres criaient et riaient, tous se trouvaient dans un état d'excitation des plus débridés. Ferdychtchenko commençait à essayer de se mêler à eux. Le général et Totski firent encore un mouvement pour filer au plus vite. Gania aussi tenait son chapeau à la main, mais il restait figé, muet, comme hors d'état de s'arracher à la scène qui se jouait devant lui (p. 287).

Au cœur du conclave polyphonique, le temps peut ainsi tantôt s'étirer, tantôt se replier sur lui-même. Le narrateur, dans ce dernier exemple, « concentre une multitude d'actions entremêlées dans le temps le plus bref qui soit plausible. Cette concentration contribue singulièrement à l'impression de cauchemar, de gestes et de paroles dépouillés de tout ce qui atténue et ralentit. [...] Dostoïevski tord et contracte

---

<sup>36</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 213.

le temps<sup>37</sup> ». Pour tel personnage, l'action se déroule à une vitesse prodigieuse, débridée, comme si tout se passait en une seule seconde, tandis que pour tel autre, la même seconde prend des allures d'éternité.

### 1.5 *Le dimanche décisif*

Le passage des *Démons* qui représente le mieux ce que nous entendons par conclave polyphonique est celui où le narrateur retrace les événements de « ce fameux dimanche où [doit] se décider d'une façon définitive le sort de Stépane Trofimovitch<sup>38</sup> ». Nous nous attarderons strictement à la partie de cette journée se déroulant chez Varvara Pétrovna et laisserons de côté l'extrait de la scène à l'église.

Cette réunion chez Varvara constitue à nos yeux l'une des scènes emblématiques du conclave polyphonique puisque presque tous les personnages principaux s'y trouvent, à un moment ou à un autre, plongés dans un état second. Certains le sont déjà avant même que les convives ne soient réunis, dont Stépane, qui, en arrivant chez Varvara et ne trouvant personne, « [a] l'âme dans un tel état que cette circonstance le fauch[e] tout de suite : c'est presque en s'évanouissant qu'il s'affaiss[e] dans un fauteuil du salon » (p. 258). Pendant toute la réunion, il semble épuisé : lorsqu'il s'assied, il « s'affaisse » (p. 280), et c'est lorsqu'il prend la parole, parfois « d'une voix mourante » (p. 273), que son état de trouble s'affiche le plus clairement. Le narrateur dit de lui qu'il « balbuti[e], fiévreux, rougissant, bafouillant, bégayant » (p. 289). Maria Timoféïevna passe elle aussi la soirée dans un état d'extrême fiébrilité et « complètement passionnée » (p. 274). Son comportement finit d'ailleurs par agacer sérieusement Varvara, dont l'énervement la fait paniquer au point qu'elle se « [met] à trembler vraiment d'une sorte de petits tremblements

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>38</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, vol. 1, Paris, Actes Sud, 1995, p. 257.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 1.5 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

convulsifs, comme si elle avait une crise » (p. 276). La pauvre jeune femme subit d'ailleurs un nouveau choc lorsque Varvara demande à Stavroguine s'il est vraiment fiancé avec elle :

Il est bien difficile de décrire le visage des gens à certains moments. Moi, par exemple, une chose s'est gravée dans ma mémoire : comment Maria Timoféïevna, à demi morte de frayeur, se leva pour se porter à [la] rencontre [de Stavroguine], et, comme pour le supplier, fit le geste de la prière ; et, en même temps, je me souviens de l'extase de son regard, une sorte d'extase complètement folle, qui lui déformait presque le visage, une extase que les gens ont du mal à supporter. Peut-être y avait-il là les deux ensemble, l'extase et la frayeur ; mais, je revois ça, je fis hâtivement un pas vers elle (je me tenais presque à côté), j'eus l'impression qu'elle allait s'évanouir (p. 314).

Maria passe ainsi la soirée sur le seuil, au bord de la crise, entre la conscience et l'inconscience, l'extase et la frayeur, complètement happée par le tourbillon des événements du conclave. C'est aussi le cas du capitaine, qui se présente chez Varvara presque en plein délire, « pas soûl, mais dans cet état lourd, pesant et vapoureux du type se réveillant soudain d'une crise d'ivrognerie qui a duré des jours » (p. 294). Il se trouve ainsi, comme sa sœur, dans un état de grande instabilité tant physique que psychologique : il peut basculer au moindre remous. Après s'être lancé dans un dialogue avec Varvara, il échappe un billet au sol et finit par « perd[re] les dernières traces de contrôle » (p. 297). Son « visage tout suant de douleur » (p. 297) s'empourpre, et, gesticulant avec frénésie, il se lance, « pas entièrement sobre » (p. 301), dans de grandes envolées fiévreuses qui ne font qu'accroître le trouble général autour de lui. Ce type de passage n'est pas sans rappeler l'un des procédés du mélodrame dont Dostoïevski s'est fortement inspiré : celui du monologue pathétique, qui, pour reprendre les mots de Jean-Marie Thomasseau, « sert à susciter et à entretenir le pathos. Soit le traître, après avoir menti à tout le monde, dit la vérité au public et met à jour la noirceur de son âme ou ses remords [...], soit la victime se lamente et invoque la Providence, avec [...]

points de suspension dans le texte<sup>39</sup> ». Dans ce passage, le capitaine combine les deux rôles : il occupe la fonction du traître invoquant la Providence.

Nous avons remarqué que le moment du conclave polyphonique s'organise autour de la rupture et de l'indétermination, et cette scène ne fait pas exception à la règle. En effet, les personnages s'y trouvent projetés les uns contre les autres dans un tourbillon qui les laisse impuissants ; ils sont ballottés sans relâche par une succession d'événements aussi bouleversants qu'inattendus. Lors de ce « jour de hasards et de coïncidences tout à fait étonnantes » (p. 257), il semble qu'absolument tout peut arriver et que les événements comme le comportement des personnages, pour la plupart hors d'eux-mêmes, ne relèvent plus de l'ordre habituel des choses. Ce moment devient ainsi le lieu de nombreuses apparitions inattendues, que ce soit celle de Maria et de Liza, main dans la main, à propos de laquelle le narrateur dit : « Si j'avais vu cette scène en rêve, même là, je n'y aurais pas cru » (p. 259), celle du capitaine, qui, qualifié d'« homme impossible » (p. 289) par Mavriki, n'aurait pas sa place au sein d'une telle société dans des circonstances normales, celle de Piotr Stépanovitch, qui arrive sans prévenir et bouleverse le déroulement de la soirée, ou encore, la plus importante, celle de Stavroguine lui-même, qui, absolument inattendu, provoque un immense remous au sein de la petite société. Ces nombreuses apparitions, toutes plus imprévues les unes que les autres, ont pour effet de provoquer chez les personnages un ajustement constant de leur comportement en fonction des convives en présence et de leurs réactions irrationnelles favorisées par l'état second ; ils échappent ainsi à toute forme de prédétermination extérieure à celle du conclave, régi lui-même par sa propre dynamique interne relevant de la rupture. Cette dernière ne se présente toutefois pas sous une forme unique : loin d'être réduite à l'apparition, elle peut également prendre la forme d'une question brutale, comme c'est le cas lorsque Varvara demande à son fils Stavroguine s'il est vraiment fiancé à Maria, question dont le narrateur dit qu'il « aurai[t] été incapable

---

<sup>39</sup> Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 23.

d[en] supposer même l'existence en Varvara » (p. 312). Pour elle, il s'agit d'une minute-clé qui voit son destin se jouer : s'il répond par l'affirmative, son fils la déshonore et confirme à ses yeux la folie que beaucoup soupçonnent chez lui, et s'il dit non, elle peut continuer d'espérer qu'il est toujours sain d'esprit. Contrairement aux moments cataclysmiques, lors desquels tout s'agite comme un ouragan et où le temps semble se contracter, cet instant décisif pour Varvara s'étire plutôt à l'infini, chaque seconde présentant subitement des allures d'éternité. Le narrateur dit d'ailleurs à cet égard : « la minute présente, vraiment, pouvait être pour [Varvara] de celles où c'est, soudain, comme dans un prisme, toute la substance de la vie qui se concentre, tout le passé, tout le présent, et, peut-être bien, tout l'avenir » (p. 313). Stavroguine met alors plusieurs secondes à répondre, savourant de toute évidence la sensation que lui procure cet instant de tension prolongé où tous les regards sont braqués sur lui dans une attente fiévreuse, tandis que sa mère semble sur le point de s'évanouir : « Elle se contentait de le regarder, toute fondue dans sa question, et toute son apparence disait que, un instant encore, et elle ne supporterait plus de rester dans l'inconnu » (p. 314). Les crises éclatant çà et là lors du conclave polyphonique peuvent ainsi se dérouler tant dans la violence et le tourbillon que dans le silence et l'immobilité. L'une des scènes les plus imprévues (et sans aucun doute l'une des plus marquantes) de cette soirée réunit d'ailleurs ces deux extrêmes : la gifle assénée par Chatov à Stavroguine plonge d'un coup toute l'assemblée dans un état de stupeur et d'attente des plus formidables : « ce fut immédiatement comme si tout, une fois encore, s'était figé. Du reste, toute la scène ne dura pas plus de, je ne sais pas, dix secondes » (p. 350). Ces dix secondes s'avèrent toutefois plus lourdes que des années entières tant pour les témoins que pour les deux protagonistes, qui, par le regard, se livrent une lutte sans merci que Stavroguine finit par remporter après avoir combattu de toutes ses forces le désir de répliquer physiquement à son offenseur. Cette réaction absolument étonnante du redoutable et redouté Stavroguine à l'offense imprévisible de Chatov constitue d'ailleurs, aux yeux du narrateur, « un

genre de miracle » (p. 353), événement emblématique du moment décisif puisqu'il relève de l'irrationnel, de l'imprévisible et du bouleversement.

### 1.6 *Le procès de Mitia*

Plusieurs scènes des *Frères Karamazov* auraient pu mériter notre attention dans le cadre de cette étude, mais aucune autant que celle du procès de Mitia, qui représente en quelque sorte l'apothéose du conclave polyphonique tel que nous l'avons défini jusqu'ici. En effet, ce n'est pas seulement le petit village où s'est déroulé le meurtre du père Karamazov qui est remué par le procès et s'y intéresse :

[...] cette affaire avait eu un écho dans la Russie entière, mais, malgré tout, personne n'imaginait qu'elle pût être tellement brûlante, qu'elle ait pu bouleverser tous et chacun jusqu'à un tel état de nerfs, et même pas seulement chez nous, mais, partout, comme cela devait s'avérer ce jour-là dans la salle même du tribunal<sup>40</sup>.

C'est ainsi toute la Russie qui se trouve, d'une certaine façon, dans un état second suite à l'affaire Karamazov, celle-ci ayant touché une corde sensible chez tous et chacun. Dans la salle du tribunal, lors du procès, on peut donc « [lire] sur tous les visages une curiosité hystérique, avide, quasiment malade » (p. 583), et les personnages impliqués dans le déroulement du procès ne font pas exception, à commencer par le procureur, qui semble « comme vraiment presque livide, le visage quasiment vert, comme bizarrement d'un seul coup amaigri » (p. 587). Ce n'est toutefois rien en comparaison de l'état dans lequel se trouve Ivan lors de son témoignage, lui qui, quelques heures seulement plus tôt, était victime

<sup>40</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Actes Sud, p. 582.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 1.6 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

d'hallucinations mettant le diable en scène. Dès son entrée dans la salle, son visage laisse « une impression malade » (p. 631) : « il y [a] dans ce visage quelque chose qui [est] comme touché par la terre, quelque chose qui ressembl[e] au visage d'un homme à l'agonie » (p. 631). Ivan se trouve ainsi déjà dans cet état-limite dont nous avons parlé plus tôt, qui représente l'une des caractéristiques les plus marquantes des personnages plongés au cœur du conclave polyphonique. Il commence son témoignage dans le calme, mais après quelques minutes, il tombe dans le délire, se blâmant lui-même pour le meurtre du père et alléguant avoir incité malgré lui le laquais Smerdiakov à commettre le crime. Par cet aveu absolument inattendu, il sème le trouble dans l'assistance, l'entraînant tout entière dans le tourbillon de son délire fiévreux. C'est ainsi que, peu après qu'on a fait emmener un Ivan « hurl[ant] et cri[ant] des choses incohérentes » (p. 636) hors de la salle d'audience, Katérina bascule à son tour dans un état second : elle est « prise d'une crise nerveuse. Poussant des cris aigus, elle se [met] à sangloter, mais refus[e] de sortir, se déb[at], implor[e] qu'on la laisse rester, et, soudain, elle cri[e] au président » (p. 636) qu'elle veut faire un autre témoignage sur-le-champ. Elle sort alors une lettre écrite par Mitia dans laquelle ce dernier affirme clairement ses intentions de tuer le père, revirement de situation inattendu qui plonge la salle dans un nouvel ahurissement. L'état second joue ainsi le rôle de catalyseur au sein du conclave polyphonique, forçant les personnages à réagir sur le coup aux comportements erratiques et imprévisibles de ceux qui l'entourent. Chacun s'inscrit alors dans une dynamique de rupture et de crise, passant d'un moment de renversement à l'autre jusqu'au dénouement fatal.

Le premier de ces renversements survient au chapitre très significativement nommé *LA CHANCE SOURIT À MITIA*, lors du témoignage d'Aliocha, « comme si le destin, d'un coup, et même sérieusement, souriait à Mitia et — voilà le plus remarquable — au point que la défense même ne s'y attendait pas » (p. 615). Aliocha se souvient alors brusquement d'un moment précis d'une de ses conversations avec son frère qui vient invalider l'un des arguments les plus

importants de l'acte d'accusation. Ce souvenir lui revient en mémoire sans avertissement, ce qui le plonge dans un état d'intense fièvre et laisse croire à tous que le vent vient de tourner en faveur de l'accusé. Ce sentiment est renforcé peu après par le premier témoignage de Katérina, qui raconte devant l'assemblée bouleversée comment Mitia a fait preuve envers elle d'une grande générosité en lui donnant cinq mille roubles peu avant le meurtre, ce qui, encore une fois, constitue une énorme surprise pour l'avocat Félioukovitch et contribue à faire pencher l'opinion générale en faveur de Mitia. Le narrateur dit d'ailleurs de Katérina qu'« elle-même, jusqu'à la toute dernière minute, elle ne savait pas si elle raconterait cet épisode devant le tribunal ou si elle le passerait sous silence, et elle attendait une espèce d'inspiration » (p. 624). Les témoignages, impulsifs, sont livrés dans la fougue du moment, sans préméditation, et surprennent souvent même en tout premier lieu le personnage qui les livre. Après ce témoignage lors duquel Katérina sacrifie son honneur pour sauver Mitia, « l'affaire [acquiète] soudain [...] une sorte d'éclairage nouveau » (p. 626) et tous les espoirs semblent permis pour Mitia jusqu'à ce que paraisse Ivan devant l'assemblée. Ce dernier pousse alors Katérina à témoigner de nouveau et à perdre Mitia pour de bon, cette fois, lors de la scène délirante du chapitre encore très justement nommé *LA CATASTROPHE SOUDAINE*. À propos de ce revirement de situation décisif déclenché brusquement par la maladie d'Ivan, le narrateur dit ceci : « cette catastrophe [...], éclatant brutalement, fut, de fait, peut-être, ce qui perdit Mitia. Car je suis persuadé, et tout le monde avec moi, tous les juristes l'ont dit par la suite, que, sans cet épisode, le criminel aurait eu au moins droit aux circonstances atténuantes » (p. 626-627). En quelques secondes d'une importance cruciale, le destin d'un personnage peut ainsi basculer de façon décisive au sein du conclave polyphonique.

Dans le cadre de ce conclave, Mitia est évidemment le personnage dont le sort se joue de la façon la plus décisive, mais il est impossible de passer sous silence l'importance que revêt son procès dans le destin d'autres personnages, dont Katérina Ivanovna, qui, à deux reprises, sacrifie son honneur sur la place publique. Le

premier de ces deux sacrifices survient au moment, déjà évoqué plus haut, où elle surprend tout le monde et se surprend elle-même en racontant l'épisode lors duquel elle s'est mise à genoux devant Mitia pour lui quémander les fameux cinq mille roubles, jouant son honneur de jeune fille pour réhabiliter l'accusé aux yeux de tous : « Il y avait là quelque chose de sans précédent, [...] d'une jeune fille aussi autoritaire et pleine d'un orgueil aussi dédaigneux qu'elle, il était presque impossible d'attendre une déposition aussi hautement sincère, un tel sacrifice, une telle offrande de soi à la pâture du public » (p. 624-625). Ce moment représente pour elle une rupture avec la Katérina d'autrefois et la naissance d'une nouvelle Katérina, désormais sans honneur et livrée impuissante aux ragots. Le moment décisif majeur pour elle, lors de ce conclave, survient cependant après qu'Ivan a été emmené hors de la salle. La jeune fille, le sachant innocent, prend alors la parole sous une espèce d'impulsion, « comme si elle était prise dans une avalanche » (p. 640), pour le sauver au détriment de son frère Mitia. Elle brandit la « lettre fatale » (p. 639) écrite par ce dernier avant de livrer un fiévreux plaidoyer lors duquel elle se vide le cœur au sujet de Mitia et explique « avec une clarté extraordinaire, qui fuse si souvent, ne serait-ce qu'une minute, dans ce genre d'états de tension » (p. 641), comment Ivan a pu basculer dans la folie au point d'en arriver à croire qu'il était lui-même coupable de l'assassinat du père. Ce moment décisif est pour Katérina non seulement celui du sacrifice, mais celui d'un brusque accès à une lucidité extraordinaire qui tient de la révélation. À ce propos, nous ne saurions d'ailleurs mieux dire que le texte lui-même :

[...] tenir de tels discours, faire de tels aveux n'est possible qu'une seule fois dans sa vie — une minute avant sa mort, par exemple, en montant sur l'échafaud. Mais Katia, justement, exprimait tout son caractère, c'était l'instant de sa vie. C'était cette même Katia si pleine de fougue qui s'était jetée aux pieds d'un jeune débauché pour sauver son père ; c'était cette même Katia qui, tout à l'heure, devant tout ce public, fière et pudique, s'était sacrifiée, elle-même et son honneur de jeune fille, en racontant « le geste noble de Mitia » pour adoucir ne serait-ce qu'un tant soit peu le sort qui l'attendait. Et voilà qu'ici encore elle s'offrait en

sacrifice, exactement de la même façon, mais, cette fois, pour un autre, et, peut-être, en n'ayant qu'à présent, là, à la minute, senti et compris parfaitement à quel point cet autre homme lui était cher! (p. 642-643)

Lors de ce moment décisif dans le cours du procès comme dans la vie des personnages, Katérina semble avoir gagné subitement l'accès à une vérité supérieure au sujet du monde qui l'entoure ; en plein état second, elle est subitement capable de poser un regard extérieur d'une lucidité sans précédent sur elle-même et sur les autres. Le monde parallèle que représente le conclave polyphonique, par l'ébranlement du monde rationnel qu'il opère, favorise ainsi le surgissement de moments épiphaniques chez le personnage plongé dans l'état second par le tourbillon des événements. Ayant connu cet instant de révélation suprême, celui-ci ne peut jamais plus être le même par la suite.

## CHAPITRE 2

### LE COMPLEXE SITUATIONNEL DU SEUIL

#### 2.1 *Introduction*

Le motif du moment décisif, loin de se limiter au procédé du conclave polyphonique, prend plusieurs formes dans l'œuvre de Dostoïevski. Nous verrons dans le présent chapitre qu'il joue un rôle d'une importance capitale tant dans le destin du personnage que dans la structure du récit, hors des scènes de conclave. Il constitue ainsi un complexe situationnel organisant à la fois la mise en intrigue, la psychologie du personnage et les discours philosophico-religieux véhiculés par ces derniers. Pour reprendre les mots de Bakhtine, « Dostoïevski [...] peint toujours l'homme au seuil de l'ultime décision, au moment de la crise et du retournement de l'âme, qu'on ne peut ni achever, ni prédéterminer<sup>41</sup> ». Le personnage passe ainsi d'une crise à l'autre tout au long du récit ; vacillant sur le seuil entre deux états, il traverse de nombreux moments de rupture qui représentent pour lui l'occasion d'une redéfinition de sa conscience de soi. Or, comme celle-ci joue, chez Dostoïevski, le rôle de dominante esthétique dans la construction du personnage, c'est tout l'univers de ce dernier qui bascule lors de ces moments : il lui devient alors impossible de continuer à mener sa vie comme auparavant. Le moment décisif du seuil, hors des scènes de conclave, se manifeste de différentes façons, ce pourquoi nous le qualifions de complexe situationnel. Il prend tantôt la forme d'un passage à l'acte irréversible, tantôt celle de la révélation. Ce moment crucial est souvent annoncé au personnage par des pressentiments qui lui font réaliser l'importance de l'événement

---

<sup>41</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 106.

à venir ; il peut alors poser un regard d'une lucidité sans précédent sur sa destinée. Cependant, le héros dostoïevskien n'est pas seul à se définir par ces moments-charnières, car toute l'intrigue repose sur eux. Ils remplissent en effet le rôle des « charnières essentielles que sont le *nœud* et le *dénouement*<sup>42</sup> » dans la structure narrative ; c'est par eux que se crispent et se délient toutes les tensions. Nous verrons également, dans ce chapitre, comment la dynamique de la rupture et du fracas, qui caractérise ce type de moment, rythme le récit non seulement dans sa structure narrative, mais dans son organisation textuelle.

## 2.2 *Crime et renaissance*

*Crime et châtiment* est certainement l'un des romans de Dostoïevski dont la structure est la plus profondément marquée du sceau du moment décisif. Dans ce texte, pour reprendre les mots de Bakhtine, « tout exige un changement et une renaissance. Tout est saisi au moment du passage inachevé<sup>43</sup> ». En effet, le personnage principal, Raskolnikov, passe d'un moment de crise à un autre tout au long du roman, sa conception de lui-même et du monde extérieur se transformant à chaque occasion.

Le premier de ces moments survient lorsque Raskolnikov, depuis longtemps torturé par l'idée d'assassiner la vieille usurière Aliona Ivanovna, croise dans la rue Lisavéta, la sœur de cette dernière, par un hasard déconcertant. Il apprend alors qu'Aliona sera seule chez elle pour une bonne partie du lendemain. Cette rencontre, Raskolnikov la considérera après coup comme ayant produit « l'effet le plus décisif, le plus définitif sur son destin<sup>44</sup> ». La suite de la scène se déroule ainsi :

---

<sup>42</sup> Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 40.

<sup>43</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

<sup>44</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, vol. 1, Paris, Actes Sud, 1996, p. 113-114.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 2.2 se limiteront aux numéros de la page et du volume, mis entre parenthèses, suivant la citation.

Il entra dans sa chambre comme condamné à mort. Il ne réfléchissait plus à rien du tout, il était incapable de réfléchir ; il avait ressenti soudain par tout son être qu'il n'avait plus aucune liberté de jugement, aucune volonté et que, soudain, tout était décidé définitivement (p. 116, v. 1).

Son destin lui semble tracé d'avance ; il réalise n'avoir plus aucune chance d'y échapper, comme le prisonnier qu'on amène à l'échafaud. Il se trouve alors plongé dans un état second établissant une distance entre lui et le monde, comme s'il s'élevait pour poser sur sa vie un regard extérieur ; il sait d'ores et déjà que l'instant décisif du crime l'attend. Un autre moment fondé sur l'anticipation survient peu après, dans une taverne, alors qu'il prête l'oreille à une conversation entre deux hommes abordant la question du meurtre moralement justifiable et donnant pour exemple l'assassinat hypothétique de la même vieille usurière. Pour Raskolnikov, il s'agit d'une nouvelle « sorte de prédétermination, d'indication » (p. 124, v. 1) qui confirme à ses yeux la nouvelle direction que devra prendre sa vie, « comme si quelqu'un l'avait pris par la main et l'avait entraîné derrière lui, irrésistiblement, aveuglément, avec une force surnaturelle, sans la moindre réplique. Comme si, par un lambeau de ses habits, il se retrouvait pris dans la roue d'une machine et se voyait entraîné » (p. 131, v. 1). Ces deux moments marquent pour lui la décision finale : son passage à l'acte devient dès lors inévitable ; sa vie ne sera jamais plus la même par la suite. Il est poussé inexorablement vers le moment du crime qui divisera pour toujours son destin en deux parties bien distinctes : celles de l'avant et de l'après.

Ce moment qui précède le passage à l'acte de Raskolnikov présente plusieurs des caractéristiques que nous avons pu remarquer précédemment dans notre étude du conclave polyphonique. En effet, le personnage pris au cœur de cet instant devient sujet à une perte de conscience, « sa raison pass[e] par des instants d'éclipse, et [...] il n'[a] presque plus aucune sensation de son corps » (p. 138, v. 1), il est pâle, ses mains tremblent, et la tête lui tourne. Raskolnikov, au moment de franchir le seuil du crime, se trouve ainsi en plein état second, non seulement entre la raison et la folie,

mais entre la santé et la maladie, l'expérience-limite qu'il traverse provoquant l'altération de ses facultés puisqu'elle n'est pas de ce monde. Comme le conclave polyphonique, le passage à l'acte, dans ce cas-ci, est un moment-charnière qui semble régi par des forces insaisissables pour l'homme, celles du hasard et du destin, auxquelles Raskolnikov n'a d'autre choix que de s'abandonner. En termes psychanalytiques, on dira que « ce *laisser tomber* est le corrélat essentiel du passage à l'acte [qui est le moment] du plus grand embarras du sujet, avec l'addition comportementale de l'émotion comme désordre du mouvement<sup>45</sup> ». Ainsi, même si Raskolnikov croit avoir tout planifié, « quand l'heure [sonne], tout se pass[e] tout autrement, comme, un peu, par hasard, et d'une façon presque inattendue » (p. 133, v. 1). Lui qui n'a au départ l'intention de tuer que la vieille usurière finit par assassiner également sa sœur, rentrée plus tôt que prévu, ce qui enlève, même à ses yeux, toute justification rationnelle possible à son projet. Ce revirement de situation brusque et inattendu s'inscrit parfaitement dans la dynamique du moment décisif chez Dostoïevski, puisqu'il marque une rupture dans la suite anticipée des événements. Tout s'y passe en effet par brisure, soudainement, « tout de suite » (p. 142, v. 1) et « d'un coup — comme aux ciseaux » (p. 149, v. 1). Les gestes posés tombent chaque fois brusquement, comme des coups de hache ; ils viennent rompre la linéarité et trancher le destin des personnages impliqués.

Une fois son crime commis, Raskolnikov bascule dans un nouveau rapport au monde, non seulement par les perceptions sensorielles inhabituelles qui sont maintenant les siennes, mais par le nouveau regard qu'il pose sur sa personne. Après son crime, il est pris d'une intense fièvre, et « c'est quelque chose d'absolument inconnu qui se produi[t] en lui, quelque chose de nouveau, de soudain, qui n'[est] encore jamais arrivé » (p. 186, v. 1) : il réalise qu'il ne pourra jamais plus livrer le fond de sa pensée à qui que ce soit, qu'« il [vient] comme de se couper des autres d'un coup de ciseaux » (p. 206, v. 1). Alors, « une sensation nouvelle, indéfinissable,

---

<sup>45</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, livre X : L'angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 136.

s'empar[e] de lui de plus en plus, presque à chaque minute : [...] une sorte de dégoût infini, presque physique, envers tout ce qu'il rencontr[e], tout ce qui l'entour[e], un dégoût obstiné, rageur, empli de haine » (p. 198, v. 1). Sa conscience de soi est brusquement modifiée : lui qui croyait pouvoir franchir le seuil du crime en lui donnant des fondements rationnels se rend maintenant compte qu'il n'est pas si fort. Comme l'écrit Jacques Madaule, Raskolnikov fait partie de ces personnages de Dostoïevski qui « se demandent ce que peut l'homme et [...] se choisissent eux-mêmes comme instruments de l'expérience<sup>46</sup> » ; « ils veulent savoir jusqu'où peut aller la résistance de l'étoffe<sup>47</sup> ». L'étoffe de Raskolnikov ne résistera pas longtemps : après avoir franchi le seuil, il bascule dans la maladie et comprend rapidement qu'il ne pourra vivre avec les conséquences de son geste. Il réalise graduellement ne pas être l'homme qu'il croyait, ce qui le pousse lentement mais sûrement vers son prochain moment décisif, celui de la renaissance spirituelle et du retour à Dieu.

Comme le moment du crime, celui de la résurrection est annoncé au personnage par des intuitions et des pressentiments qui confirment à ses yeux la nouvelle direction que devra prendre sa destinée. C'est ainsi que, peu après avoir été témoin de la mort de Marméladov dans les bras de sa fille Sonia, en pleine rue, Raskolnikov, tourmenté par le remords, se sent subitement renaître ; il est pris par la « sensation nouvelle, incommensurable, du grand flux d'une vie nouvelle et puissante » (p. 325, v. 1), sensation qui s'apparente à celle « d'un condamné à mort à qui, soudain, sans qu'il ait pu s'y attendre, on vient de lire sa grâce » (p. 325, v. 1). Il ressent alors de tout son être que la vie lui est encore possible. Pour renaître, il doit cependant avouer son crime, et c'est devant Sonia qu'il décide de le faire, juste après le repas des funérailles, alors qu'elle vient elle-même de traverser un moment de redéfinition de sa conscience de soi. Ainsi, elle se trouve déjà dans un état second au moment où Raskolnikov passe aux aveux, lors de cette minute qui, « dans la sensation qu'il en

---

<sup>46</sup> Jacques Madaule, *Dostoïevski*, Paris, Éditions universitaires, 1956, p. 71

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 72.

[a], [...] ressembl[e] terriblement à celle où il se tenait debout derrière la vieille, la hache déjà décrochée de sa boucle, et qu'il avait senti "qu'il n'y avait plus un seul instant à perdre" » (p. 234, v. 2) ; il éprouve cette même « sensation de se jeter du haut d'un clocher » (p. 236, v. 2). Comme le moment du crime, celui des aveux marque pour le personnage une rupture dans son existence : désormais, ce n'est plus seulement à ses propres yeux qu'il sera un criminel, mais à ceux de toute la société. Au moment de ce retournement décisif, le corps bouleversé s'emballe : le visage de Raskolnikov devient « pâle comme la mort » (p. 234, v. 2), ses lèvres se déforment, il « [a] à peine conscience de lui-même » (p. 235, v. 2) et « ressen[t] [...] qu'il ne [fait] que trembler de tout son corps » (p. 235, v. 2). Sonia, déjà affectée par le scandale survenu lors des funérailles de son père, bascule elle aussi dans un état second lors de cet instant : tout son corps est parcouru de convulsions, et, au moment où elle comprend ce que Raskolnikov a fait, « comme inconsciente, elle bondit et, se tordant les bras, [...] comme transpercée, elle tressaill[e], pouss[e] un cri et se jet[te], sans trop elle-même savoir pourquoi, à genoux devant lui » (p. 238, v. 2). Ce moment des aveux décisifs rappelle le mélodrame, genre où les personnages sont poussés au seuil de leurs limites respectives, tant physiques que psychologiques. C'est en plein remous que Raskolnikov éprouve « un sentiment qu'il ne connaissait plus depuis longtemps [qui] jaillit comme une vague dans son âme et l'adoucit d'un seul coup » (p. 239, v. 2). Il s'agit pour lui d'un signe avant-coureur de sa résurrection prochaine, dont il s'approche encore davantage au moment de faire ses aveux à la police.

La révélation finale, celle qui marque la résurrection véritable de Raskolnikov, survient toutefois après sa condamnation : tombé malade au bagne, il fait un rêve dans lequel se trouvent représentées les conséquences de ses théories sur le meurtre appliquées à l'ensemble de la société. Le rêve, comme c'est souvent le cas chez Dostoïevski, joue ici le rôle de moment-charnière dans la vie du personnage. Le sommeil représente en effet, au même titre que la maladie, un moyen d'accéder aux autres mondes et à une vérité supérieure ; il permet à Raskolnikov de jeter pour la

première fois un regard extérieur sur lui-même et sur ses idées subversives. Après ce rêve, c'est toute sa perception du monde qui change et, avec elle, sa conscience de lui-même. Sonia lui rend visite quelques jours plus tard, et il comprend alors qu'il l'aime. Il se jette à ses pieds en pleurant, et elle réalise « que *cet instant-là* [est] enfin venu » (p. 472, v. 2) ; « [leurs] visages malades et pâles [sont] déjà illuminés par l'aube d'un avenir renouvelé, d'une résurrection complète à une vie nouvelle » (p. 472-473, v. 2) qui passe par le « repentir biblique [et le] retour à Dieu, à l'Alliance, à la voie droite, sous le signe de la Loi<sup>48</sup> ». On se doit à ce sujet d'accorder une importance toute particulière au récit biblique de la résurrection de Lazare, qui, mentionné plusieurs fois dans le roman, « préfigure le miracle authentique qui se répète chaque fois qu'un pécheur revient à Dieu<sup>49</sup> ». On peut ici encore une fois remarquer l'influence du mélodrame sur la poétique dostoïevskienne ; comme dans *Les Frères Karamazov*, « l'action s'achève sur la "remontée", caractéristique du dénouement heureux du mélodrame<sup>50</sup> ». L'amour que Raskolnikov éprouve pour Sonia, en surgissant au cœur de sa conscience, marque pour lui la possibilité d'une renaissance, loin de son crime passé, et l'acceptation de cet amour représente le dernier maillon de cette série de moments décisifs qui jouent le rôle de nœuds et de dénouements dans l'intrigue de *Crime et châtiment*.

### 2.3 Le moment du jeu

Déterminé par les forces du hasard et du destin, le jeu d'argent, tel que représenté dans *Le Joueur*, est un moment décisif à part entière pour la grand-mère et Alexéï Ivanovitch. En effet, ces deux personnages se voient emportés hors d'eux-mêmes dans un temps situé hors du monde et régi par des forces supérieures qui

<sup>48</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 638.

<sup>49</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 362.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 251.

décideront de leur sort ; c'est à la fois le moment de la déchéance et celui d'une résurrection possible. Comme l'écrit Bakhtine, « la *mise* est semblable à la *crise* : l'homme s'y sent sur une sorte de *seuil*. Le temps du jeu est un temps spécial, la minute y vaut [...] des années<sup>51</sup> ». Il s'agit donc, pour reprendre la terminologie heideggerienne, d'une « *temporellité* [à titre d'] “*hors de soi*” *original en et pour soi-même*<sup>52</sup> », qui relève du « concept d'éternité au sens du “maintenant figé”<sup>53</sup> ». Nous verrons ainsi comment ces deux personnages se trouvent pris dans le tourbillon extatique du jeu et comment leur vie s'en trouve à tout jamais bouleversée.

La grand-mère est une sorte de mourante oscillant sur le seuil entre la vie et la mort ; ses proches croient son décès imminent, et à leurs yeux, elle arrive donc à Roulettenbourg comme une revenante. Elle semble également chevaucher deux âges, soit la vieillesse et l'enfance, par son comportement excessif, ses caprices et sa franchise pour le moins inhabituelle en société. Le narrateur la dépeint comme « une vieille femme excentrique, tyrannique et *tombée en enfance*<sup>54</sup> ». Le comportement de ce personnage qui veut tout, tout de suite, commande que tout aille toujours « plus vite » (p. 130) et n'a « pas de temps à perdre » (p. 130) est ainsi à la fois celui de l'enfant qui ne sait patienter et celui du condamné pris dans « la “situation-limite” originale de l'être vers la mort<sup>55</sup> ». Dans l'œuvre de l'après-baigne de Dostoïevski, on remarque plusieurs de ces personnages qui, comme la grand-mère, incarnent le motif central organisant sa poétique : celui du moment décisif. À la croisée des âges et des mondes, la grand-mère présente les caractéristiques du joueur idéal. En quête de sensations fortes, elle est rapidement happée par la fièvre du jeu : dès les premières mises, elle « se [met] même à trembler, comme secouée de transes » (p. 111), et finit par gagner, ce après quoi elle décide de quitter la salle de

<sup>51</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 242.

<sup>52</sup> Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 389.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>54</sup> Fédor Dostoïevski, *Le Joueur*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 119.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 2.3 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation.

<sup>55</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 410.

jeu pour rentrer à l'hôtel. Elle n'arrive cependant plus à fermer l'oeil après avoir joué d'un tel abandon : « on vo[it] que la roulette l'obs[ède] » (p. 126). Elle retourne donc jouer avec Alexéi et perd une importante somme, ce qui la précipite dans le « calme de la furie [...] le regard immobile, [elle est] comme plongée dans une méditation » (p. 129). L'instant du jeu, comme tout autre moment décisif, fait ainsi se côtoyer la violence et le calme, l'agitation de la bille et la crispation du regard. Par la nécessaire prise de risque qu'elle implique, la roulette plonge le joueur dans un état second qui lui fait perdre tout sens de la mesure et du calcul ; au coeur de cette extase, le temps devient alors élastique, et toute une vie peut se jouer en une seconde d'une importance décisive. Tout entière fondue dans cet instant d'abandon, la grand-mère finira par tout perdre pour quelques heures d'absolu.

Alexéi Ivanovitch vit également le jeu comme un moyen de s'oublier dans les sensations les plus fortes, mais ne perd jamais de vue l'importance de la mise. Il sait qu'elle peut jouer le rôle de moment décisif dans son existence, et donc mener tant à sa déchéance qu'à sa renaissance ; c'est en pleine connaissance de cause qu'il se plaît à jouer son va-tout. Il est un personnage parfaitement conscient de sa situation ; avant même d'arriver à Roulettenbourg, il sait déjà qu'un épisode décisif dans sa vie est sur le point de se jouer : « je l'avais décidé depuis longtemps — je ne partirais pas comme ça de Roulettenbourg ; il arriverait nécessairement quelque chose dans mon destin, quelque chose de radical et de définitif. Cela devrait être, cela serait » (p. 19). Le personnage court ainsi tout droit à l'embranchement décisif ; il est près d'arriver à un point tournant et le sait très bien ; c'est même ce qu'il désire le plus ardemment. La conscience de soi accompagne Alexéi tout au long du récit, et c'est alors qu'il assiste pour la première fois la grand-mère à la roulette et l'aide à réaliser des gains importants qu'il prend subitement conscience d'une vérité sur lui-même : « Moi aussi, j'étais un joueur ; c'est ce que je sentis à cette minute précise. Tous mes membres tremblaient, j'avais la tête en feu » (p. 112). Au coeur de cet état second qui voit ses sens bouleversés, il pose un regard d'une extrême lucidité sur lui-même pour la première fois de sa vie : il comprend qu'il est un joueur et ne cherchera jamais à

nier cette vérité par la suite. Il vacillera au bord de l'abîme en toute connaissance de cause. Dostoïevski, en effet, « ne peint pas son personnage avec des mots étrangers à celui-ci, avec des définitions neutres, il ne construit pas un caractère, un tempérament, un prototype et, d'une façon générale, un portrait objectivé du héros, mais le *mot* du héros sur lui-même et sur son monde<sup>56</sup> ». Le moment décisif du seuil, en marquant une rupture dans l'opinion que se fait le personnage de lui-même, est ainsi non seulement un point tournant dans la vie de celui-ci, mais une stratégie narrative propre à l'auteur, qui relève du concept de polyphonie. Si Alexéi Ivanovitch est un joueur, c'est que toute sa personnalité se définit par le jeu ; il n'a jamais l'impression de vivre autant que lors des moments où tout se joue pour lui, lorsque son existence vacille et qu'elle peut basculer d'un côté comme de l'autre. Il recherche l'instabilité par-dessus tout et l'obtient tant par le jeu que dans ses rapports avec Polina. Comme l'écrit Bakhtine, le personnage d'Alexéi est caractérisé par un « *inachèvement* systématique ; [son] caractère [...] se dévoile non seulement dans le jeu, les scandales carnavalesques, les excentricités, mais dans sa passion profondément ambivalente, relevant de la crise, pour [Polina]<sup>57</sup> ». Son amour pour celle-ci est en effet vécu sur le seuil, au bord de l'abîme ; Alexéi s'en remet à elle comme à une force supérieure, il lui confie son destin comme au hasard, lors du jeu d'argent. La phrase « dites un seul mot, et je saute dans le vide » (p. 49) résume ainsi leur relation jusqu'au moment où Polina finit par se livrer tout entière à lui. En véritable joueur compulsif, Alexéi ne souhaite cependant pas profiter de son gain (dans ce cas-ci, l'amour de Polina) ; ce qu'il désire, c'est le jeu, le moment décisif en soi et la possibilité du gain qu'il offre, non le gain pour lui-même ; il ne saurait qu'en faire, sinon le jouer. Pour reprendre les mots de René Girard, « il suffit que [Polina] se révèle vulnérable pour qu'elle perde son prestige aux yeux [d'Alexéi]. L'impératrice devient l'esclave et vice versa<sup>58</sup> ». Lorsqu'il comprend que Polina l'aime, l'idée d'aller jouer à la roulette pour assurer leur avenir s'empare aussitôt de

<sup>56</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>58</sup> René Girard, *Dostoïevski : du double à l'unité*, Paris, Librairie Plon, 1963, p. 76.

lui comme « quelque chose de fatal, d'indispensable, de prédestiné, quelque chose qui, déjà, ne peut pas ne pas être, qui est forcé de survenir » (p. 161). Il a le pressentiment qu'il va gagner, et c'est ce qui arrive en effet dès les premiers instants. Lorsqu'il mise de nouveau, il se retrouve en plein moment décisif : s'il perd, il ne peut s'établir de façon stable avec Polina, mais s'il gagne, leur avenir lui semble assuré. Alexéï le dit alors lui-même : « Je le ressentis avec horreur, je venais de le comprendre : ce que cela signifiait, pour moi, de perdre maintenant! C'est toute ma vie que je venais de miser! » (p. 163) Dès ses premiers gains, l'euphorie s'empare de lui. Grisé par la chute possible au fond du gouffre, il bascule « dans une espèce d'état second » (p. 165) : « comme délirant de fièvre » (p. 163), sa conscience traverse des moments d'éclipse, « des picotis de feu cour[ent] dans tous [ses] membres » (p. 163), ses tempes sont moites, et ses mains tremblent. Le temps, alors, devient élastique, et tout se bouscule à une vitesse folle :

À cette minute, je me bourrais les poches de billets que je froissais littéralement en boule, et je ramassais l'or qui restait sur la table. Saisissant le dernier rouleau de cinquante frédéric d'or, j'eus le temps, sans que personne ne s'en rende compte, de le laisser dans la main de cette dame si pâle ; j'eus une envie terrible de le faire à cet instant, et ses petits doigts fins et maigres, je m'en souviens, s'agrippèrent aux miens en signe de la reconnaissance la plus vive. Tout cela se fit en une seconde (p. 166).

Dans cet espace-temps situé hors du monde, régi par les lois du hasard et du destin, les événements se bousculent sans avertissement, tout y est « soudain » (p. 165), et le joueur mise d'un coup, sans réfléchir et sans hésitation. Cet abandon de ses facultés de raisonnement comporte un risque énorme, mais Alexéï le réalise parfaitement ; il sait aussi que plus le risque est élevé, plus les sensations sont fortes, et plus l'abandon est complet ; c'est d'ailleurs précisément ce qu'il recherche :

[...] j'avais envie d'étonner les spectateurs par un risque dément, et — une impression étrange — je me souviens très bien que je fus soudain, et sans aucun appel à la gloriole, réellement envahi par une soif de risque démentielle. Peut-être, après être passée par tant de sensations, l'âme ne parvient-elle plus à se rassasier — elle ne fait que s'exciter toujours plus fort, elle a besoin de sensations nouvelles, plus fortes, toujours plus fortes, jusqu'à l'épuisement final (p. 167).

Le joueur, comme Stavroguine, recherche l'absolu par la sensation forte, et la prise de risque représente pour lui le meilleur moyen d'atteindre cette sortie de soi dans l'extase, cet avant-goût de l'autre monde où le temps n'est plus. Au cœur de son moment décisif, il est emporté dans un tourbillon, perd le contrôle et oublie jusqu'aux raisons qui l'ont poussé à jouer : « Je ne me souviens pas si j'ai pensé une seule fois à Polina » (p. 166). Lorsqu'il reprend finalement conscience, Alexéï rentre à l'hôtel pour retrouver cette dernière avec sa nouvelle fortune, mais il est déjà trop tard. Alors qu'il croit avoir assuré leur avenir par ses gains, il la convainc plutôt qu'il ne pourra jamais rien y avoir de sérieux entre eux. Comme Polina ne veut plus de lui, il confie alors son destin à une autre femme qui le traite comme son laquais : Blanche de Cominges. Après l'avoir laissée dilapider son argent, il se retrouve à la case départ et peut se remettre au jeu. Le récit se termine ainsi sur un long cri d'espoir :

Dès demain, oh si je pouvais partir demain!... Pour renaître à nouveau, ressusciter. Il faut que je leur prouve... Qu'elle sache, Polina, que je peux encore redevenir un homme. Il suffit seulement... Aujourd'hui, pourtant, c'est trop tard, mais — demain... Oh, j'ai un pressentiment, ça doit se passer ainsi! (p. 209)

Ce discours est symptomatique du caractère maladif d'Alexéï ; il se sent de nouveau emporté par la fièvre du jeu et est sur le point de retomber dans le tourbillon du moment décisif. À ses yeux, l'instant du jeu présente la possibilité d'une **vie nouvelle, d'une résurrection**, alors que tous le croient aussi perdu qu'ils croyaient la

grand-mère morte au début du récit. Ce rapport qu'entretient le personnage avec le jeu confirme à nos yeux ce que dit Louis Allain de la temporalité chez Dostoïevski, à savoir que « tout événement particulier n'a de signification qu'ultérieure et ultime, par rapport au tout achevé<sup>59</sup> ». Alexéï croit fermement qu'il peut effacer par le jeu ses erreurs passées et regagner l'amour de Polina. Comme c'est souvent le cas chez Dostoïevski pour d'autres moments décisifs, le jeu représente l'espoir d'une renaissance possible lié à une conception du temps cyclique ; en une heure seulement, Alexéï peut resurgir d'entre les morts et commencer une vie nouvelle. Le lecteur reste évidemment sceptique quant à cette possibilité, mais c'est justement l'une des caractéristiques du moment décisif que d'altérer la raison du personnage s'y trouvant plongé. Dans l'extrait ci-haut, le narrateur est en plein état second ; ses phrases saccadées sont entrecoupées de points de suspension et d'exclamation qui témoignent de son extrême fièvre. Pour reprendre les mots du traducteur André Markowicz, ces « phrases inachevées, incohérentes, [...] ces cassures [et] ces sauts logiques définissent la structure même du livre<sup>60</sup> » ; elles font partie du projet littéraire de Dostoïevski, qui s'organise autour du moment décisif.

#### 2.4 Retour à l'idiotie

Le prince Mychkine, dit *L'Idiot*, est un personnage que nous qualifierons de « personnage du seuil ». Nous examinerons en profondeur, dans le troisième chapitre, comment sa maladie fait de lui un être exceptionnel dont la perception du monde est déterminée par l'expérience du moment décisif. Pour l'instant, nous nous pencherons sur les principaux instants-charnières du roman, ces péripéties, ces nœuds et ces dénouements qui marquent une rupture fondamentale dans la vie du personnage comme dans le cours du récit, autrement dit, cette « “saillance” ou [cet]

<sup>59</sup> Louis Allain, *op. cit.*, p. 62.

<sup>60</sup> André Markowicz, dans Fédor Dostoïevski, *Le Joueur*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 212.

“éclat” de l’événement narratif qui noue le texte pour le lecteur<sup>61</sup> », comme l’écrit Baroni. Outre la scène de conclave analysée plus tôt, certains passages de *L’Idiot* sont particulièrement décisifs ; ils mettent chaque fois en scène le prince Mychkine et déterminent la progression (ou la régression) du récit jusqu’à la scène finale, qui marque la chute des trois personnages principaux dans la mort ou la folie.

Le premier de ces moments survient lorsque Mychkine rencontre Rogojine dans les escaliers de l’hôtel et est frappé d’une crise d’épilepsie au moment même où ce dernier s’apprête à le poignarder. Il s’agit d’un « retournement imprévu de situation<sup>62</sup> » d’une importance capitale dans la structure narrative ; à partir de ce moment, le lecteur comprend que la maladie du prince n’est pas guérie et que la tension qui l’unit à Rogojine ne pourra être déliée que dans la violence. Ce passage comporte plusieurs des caractéristiques communes aux moments décisifs que nous avons analysés plus tôt, notamment l’état second dans lequel se trouve plongé le héros, son pressentiment quant à la gravité du moment à venir et le caractère inattendu de ce qui survient. Le prince Mychkine se promène à travers la ville dans un « état de contemplation<sup>63</sup> » avant de rencontrer Rogojine ; il est tourmenté par des pensées de toutes sortes qui lui tourbillonnent dans la tête. Comme c’est souvent le cas chez Dostoïevski, l’altération des facultés permet au personnage d’anticiper la venue du moment décisif : Mychkine a une vision des yeux de Rogojine pour la troisième fois dans la même journée, et son démon lui suggère l’« idée soudaine » (p. 380, v. 1) que Rogojine va tuer, pressentiment qui se transforme rapidement chez lui en certitude :

Il avait eu le temps de vivre, presque en une seule seconde, un autre changement extraordinaire : il avançait, une fois encore, pâle, faible, souffrant, inquiet ; ses genoux tremblaient ; un sourire bizarre, perdu,

<sup>61</sup> Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 54.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>63</sup> Fédor Dostoïevski, *L’Idiot*, vol. 1, Paris, Actes Sud, 1993, p. 377.

N.B. Les prochaines références au texte de l’auteur dans la section 2.4 se limiteront aux numéros de la page et du volume, mis entre parenthèses, suivant la citation.

errait sur ses lèvres bleuies ; “l’idée subite” s’était brusquement confirmée, justifiée, et — et, de nouveau, il croyait son démon (p. 384, v. 1).

Mychkine anticipe non seulement le crime à venir, mais aussi la crise qui le sauvera du coup de couteau : « Sa maladie revenait, oui, pas de doute ; peut-être sa crise allait-elle lui arriver, à coup sûr, aujourd’hui » (p. 381, v. 1). Il pressent aussi que ce jour-là, il faut que « tout soit clairement posé » (p. 381, v. 1) entre Rogojine et lui, et, alors qu’il prend en chasse son frère ennemi dans les escaliers de l’hôtel, il se dit en lui-même : « Tout va se jouer maintenant ! » (p. 388, v. 1), livrant ainsi sa vie aux forces du hasard et du destin comme le joueur misant sa vie sur un tour de roulette. Mychkine est pleinement conscient de l’importance du moment ; son état second lui permet de poser un regard extérieur d’une mystérieuse acuité sur sa destinée. Il sait que tout est sur le point de se briser : il prévoit que Rogojine va devenir un assassin, pressentiment qui s’avère à la fin du récit, et, s’il n’en est pas lui-même la victime lors de cette rencontre, c’est grâce à la crise d’épilepsie qui le sauve au tout dernier instant. Ce revirement de situation imprévisible est caractéristique du moment décisif, celui-ci se jouant à coup de brisures, de chutes et de crises. Mychkine et Rogojine se trouvent ainsi tous deux sur le seuil lors de cet instant de grands déchirements. Ce dernier s’apprête à basculer dans le crime en forçant le prince à franchir l’ultime frontière, celle de la mort, et c’est une crise qui sauve la victime en plein instant prégnant : « brusquement, ce fut comme si quelque chose se déchirait devant lui : une lumière *intérieure* extraordinaire illumina toute son âme » (p. 389, v. 1). Pris entre la conscience et l’oubli de soi, Mychkine sombre alors dans l’inconscience, et la description qu’en dresse le narrateur illustre bien ce qu’expérimente le corps pris sur le seuil entre deux mondes :

Au cours de cet instant, soudain, le visage se déforme d’une manière terrible, surtout le regard. Les convulsions et les soubresauts s’emparent de tout le corps, de tous les traits du visage. Un hurlement horrible,

inimaginable, qui ne ressemble à rien, jaillit de la poitrine ; ce hurlement, il fait comme disparaître soudain tout ce qui est humain, et il est absolument impossible, du moins très difficile, à un observateur d'imaginer, et puis d'admettre que, ce qui crie, c'est le même homme (p. 389-390, v. 1).

Cette rencontre décisive entre les deux frères ennemis se joue ainsi sur plusieurs seuils : entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, entre l'humain et l'inhumain, entre la conscience et l'inconscience, et entre la santé et la maladie. Elle se tient également sur le seuil du premier palier de l'hôtel ; le prince, au moment de sa crise, « tomb[e] soudain à la renverse, jusqu'en bas de l'escalier et se cogn[e] la nuque dans son élan sur une marche de pierre » (p. 390, v. 1). Cette rupture dans la suite attendue des événements, en plus du spectacle bouleversant que représente la crise d'épilepsie, marque pour Rogojine l'extrême-limite du supportable. Il s'enfuit en courant, « dans un état presque second » (p. 390, v. 1), et laisse derrière lui le prince inconscient.

Ces deux personnages se retrouvent lors du dénouement tragique du récit, qui confirme la prémonition du prince au sujet des intentions meurtrières de Rogojine. Celui-ci finit en effet par poignarder Nastassia chez lui et s'enfermer avec elle pour veiller son cadavre. C'est « entre la vie et la mort » (p. 446, v. 2) que le prince parcourt la ville à la recherche de Nastassia et est frappé par un nouveau pressentiment semblable à celui ayant précédé la scène du coup de couteau dans l'escalier. « Une sensation étrange s'empar[e] de lui [...], une impression qui s'effor[ce], avec une grande douleur, de s'incarner dans une idée diffuse » (p. 449, v. 2), et le souvenir des yeux de Rogojine lui revient en mémoire comme un mauvais présage. C'est donc en plein vertige qu'il prend conscience d'une forme de vérité sur sa destinée, sans comprendre de quoi il s'agit au juste, comme si des bribes d'un autre monde lui parvenaient dans un langage inconnu. Sans le savoir, il pressent la venue du dénouement et court à sa rencontre sans hésiter. Il se rend chez Rogojine, qui l'invite à s'allonger avec lui près du cadavre. Le prince, tremblotant, accepte, et

ils passent la nuit à veiller leur amour perdu. Lors de cette scène, leur conversation se déroule dans un calme relatif jusqu'au moment où ils entendent la morte se mettre à marcher. Selon Markowicz, « c'est à ce moment précis que leur raison s'effondre<sup>64</sup> ». Les deux personnages franchissent alors le seuil de la folie pour de bon, instant de rupture dans le cadre du moment décisif plus étendu que représente cette scène finale de la nuit passée chez Rogojine. Au moment de traverser la frontière séparant la raison de la folie, Mychkine est frappé par un ultime élan de lucidité ; il pose alors un regard critique sur sa vie et réalise qu'il l'a ratée :

Une sensation nouvelle, triste, sans joie, lui serra le cœur ; il comprit soudain qu'à cette minute, et depuis longtemps déjà, il parlait toujours d'autre chose que ce dont il devait parler, qu'il faisait toujours autre chose que ce qu'il devait faire (p. 464, v. 2).

Le prince se trouve à cet instant sur le seuil entre deux mondes : pas encore complètement fou, il connaît un dernier sursaut de lucidité et s'accroche à sa raison comme le condamné à mort s'accroche aux dernières parcelles de vie qu'il lui reste avant l'ultime traversée. Il est saisi par le narrateur en plein instant prégnant, à la dernière seconde avant la chute, et bascule aussitôt dans un nouvel ordre temporel oscillant entre les temps morts et les surgissements inattendus caractéristiques du moment décisif. Les longs silences sont suivis des cris fracassants et des éclats de rire de Rogojine, qui a lui aussi perdu ses derniers restes de raison : « Il se passa environ une demi-heure ; soudain, Rogojine se mit à crier et à rire d'une voix frénétique et puissante, comme s'il avait oublié qu'il ne fallait parler qu'en chuchotant » (p. 464, v. 2). Les extrêmes se côtoient dans cet espace-temps à la frontière des mondes ; la tempête succède au calme jusque dans les propos des personnages, qui sont parsemés d'hésitations et d'exclamations : « L'officier, hein, l'officier... tu te rappelles, l'officier, là, à la musique, comment elle l'a... à la

---

<sup>64</sup> André Markowicz, dans Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 2, Paris, Actes Sud, 1993, p. 463.

cravache, tu te rappelles, ha ha ha! Et le cadet... le cadet... le cadet qui accourait... » (p. 464-465, v. 2) Rogojine tient ces propos incohérents à Mychkine après une demi-heure de silence, ce qui fait bondir ce dernier, puis « se [tait] soudain » (p. 465, v. 2). Toute la nuit se passe ainsi en plein délire, entre les larmes et le rire, le silence et le fracas, la crispation et l'éclat ; « Rogojine, rarement, et soudain, se me[t] parfois à marmonner, d'une voix haute, violente, des mots sans suite ; il commen[ce] à crier ou à rire ; le prince ten[d] alors vers lui sa main tremblante [et] lui touch[e] doucement la tête » (p. 465, v. 2). Le matin venu, « les larmes [du prince] coul[ent] de ses yeux sur les joues de Rogojine, mais lui-même, peut-être, à ce moment, il ne sen[t] plus rien de ses propres larmes, et il n'en [a] plus aucune conscience... » (p. 465, v. 2) Mychkine vient de franchir avec son frère ennemi le seuil de la folie ; lorsque des gens finissent par entrer, « ils découvr[ent] l'assassin complètement inconscient, dévoré par la fièvre » (p. 465, v. 2), et le prince « ne compren[d] déjà plus rien de ce qu'on lui demand[e], il ne reconn[ait] plus ceux qui [sont] entrés et l'entour[ent] » (p. 465-466, v. 2). Le prince, Rogojine et Nastassia, dont les destins sont étroitement liés, se trouvent ainsi réunis lors de ce dénouement qui marque pour eux la traversée finale de leurs seuils respectifs : celui de la mort pour Nastassia et celui de la folie pour les deux frères ennemis.

### 2.5 *Meurtre et suicide*

Nous nous attarderons maintenant à deux passages des *Démons* qui mettent en scène des personnages vacillant sur le seuil. Il s'agit des scènes décisives du meurtre de Chatov et du suicide de Kirillov, qui remplissent toutes deux la fonction de dénouement au sein de l'intrigue et qui, pour reprendre les mots de Bakhtine, figurent parmi ces « rencontres *décisives* de l'homme avec l'homme, de la conscience avec la conscience [qui] ont toujours lieu dans "l'infini", "pour la

dernière fois'' (dans les derniers instants de la crise), c'est-à-dire dans un espace et un temps propre au carnaval et aux *mystères*<sup>65</sup> ».

La scène de l'assassinat de Chatov par ses anciens camarades représente un moment décisif tant dans la destinée que dans la conscience de soi des personnages impliqués. Il s'agit évidemment pour Chatov de l'instant-charnière de son existence, celui de l'ultime traversée. Alors que sa femme vient d'accoucher et qu'il lui semble désormais possible de commencer une nouvelle vie, il bascule au contraire dans l'autre monde. Les personnages qui se rendent complices du meurtre sous les ordres de Piotr vivent eux aussi ce passage à l'acte comme un moment décisif ; ils cessent d'être de simples révolutionnaires pour devenir des meurtriers et en prennent conscience aussitôt. Une fois la frontière du crime traversée, c'est ce brusque constat qui pousse Virguinsky, « soudain parcouru de la tête aux pieds par de petits frissons, [à s'exclamer], d'une voix claironnante, avec douleur : — Ce n'est pas ça, pas ça! Non, ce n'est pas ça du tout!<sup>66</sup> ». Ce changement dans sa conscience de soi le fait basculer dans un état second, et son exclamation inattendue entraîne avec elle une autre réaction des plus violentes, celle de Liamchine, qui, « soudain, et de toutes ses forces, [...] se jet[te] sur lui, le serr[e] par-derrière et se [met] à glapir — une sorte de hurlement invraisemblable » (p. 255). « Dans un élan convulsif, il hurl[e] sans s'arrêter, sans s'interrompre, les yeux exorbités, la bouche ouverte outre mesure, en trépigant à toute vitesse sur le sol, comme s'il battait du tambour avec les pieds » (p. 255). Bouleversé par le crime dont il s'est rendu complice et par les cris de son camarade, Liamchine bascule à son tour dans un état second dont la description rejoint celle de l'épileptique en pleine crise, dans *L'Idiot*. Il est projeté hors de lui-même et « se met à crier d'une voix qui n'est pas la sienne » (p. 255). La frénésie s'empare alors des autres personnages, eux aussi troublés par le crime qu'ils viennent de commettre, par le changement brusque dans leur conscience de soi qui

<sup>65</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 251.

<sup>66</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, vol. 3, Paris, Actes Sud, 1995, p. 254.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 2.5 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation. Les extraits seront tous tirés du troisième volume.

en résulte et par la réaction en chaîne qu'ont déclenchée les cris de Virguinsky. Comme lors du conclave polyphonique, les personnages sur le seuil sont ainsi précipités dans un espace-temps à la frontière des mondes, déterminé par l'incohérence et la brisure, où les silences succèdent aux hurlements soudains et où les réactions sont violentes et inattendues.

La scène du suicide de Kirillov, l'un des plus importants personnages du seuil dans l'œuvre de Dostoïevski, est un autre moment décisif marquant des *Démons*. Il s'agit pour Kirillov de l'ultime traversée, instant qu'il envisage durant tout le récit et qui revêt une importance capitale non seulement pour lui, mais pour Piotr Stépanovitch, dont les projets dépendent de son suicide. La mort de Kirillov représente ainsi l'un des plus importants dénouements de l'intrigue : tout au long du récit, le lecteur se demande s'il passera véritablement à l'acte et en vient à penser, lors de cette scène, que Kirillov pourrait plutôt choisir d'assassiner Piotr. La scène se passe toutefois comme ce dernier l'avait initialement prévu, à peu de choses près. Plusieurs des tensions du récit se dénouent ainsi lors de cette scène décisive ; le lecteur comprend que le crapuleux Piotr va probablement s'en sortir, ce qui finit par s'avérer.

C'est ainsi la destinée des deux personnages qui se joue lors de cet instant prégnant situé à la frontière entre la vie et la mort. « Kirillov, qui [va] devoir mourir dans plus ou moins une heure, [paraît] un peu déjà comme humain à moitié » (p. 274) aux yeux de Piotr ; « son visage [est] étrangement blême, son regard insupportablement pesant [et] il [est] comme pris de fièvre » (p. 279). Pour lui, ce moment passé avec Piotr représente l'instant juste avant la chute, autrement dit son instant prégnant, et il semble vouloir étirer le plus possible son passage sur le seuil avant d'entreprendre l'ultime traversée. À partir de sa fuite dans la chambre avec le revolver, Kirillov est comme possédé ; plus il approche de la mort, plus il renonce à son humanité. En effet, lorsque Piotr le rejoint dans la chambre, « quelque chose rugit et se jet[te] sur lui » (p. 284) avec une « espèce de frénésie bestiale » (p. 284), et il a tout juste le temps de refermer la porte sur ce « quelque chose » qu'est devenu Kirillov. Au

moment de faire ses adieux à la vie, ce dernier n'a donc déjà plus grand-chose d'humain. Lorsque Piotr retourne dans la chambre quelques instants plus tard, il est frappé par « une chose comme incroyable » (p. 286) : il trouve Kirillov caché près d'une armoire, dans l'obscurité, « [dressé] d'une façon réellement bizarre — immobile » (p. 286), et « la pâleur de son visage n'[est] plus naturelle, ses yeux noirs complètement immobiles fix[ent] on ne [sait] trop quel point dans l'espace » (p. 287). Piotr le tire de sa contemplation en l'agrippant à l'épaule, et la réaction de Kirillov est encore une fois celle d'un homme poussé à l'extrême limite : il se penche pour mordre Piotr au doigt, et ce dernier l'assomme en panique avant de prendre la fuite. Quelques secondes plus tard, Kirillov s'enlève finalement la vie.

Comme beaucoup d'autres moments décisifs, cette scène sur le seuil relève du mélodrame à la fois par son caractère imprévisible et par l'importance cruciale de ses enjeux. Pour reprendre les mots de Steiner, elle « illustre point par point comment l'imagination néogothique et la machinerie de l'horreur nous conduisent jusqu'à l'effet tragique. [Ses] préliminaires sont du gros mélodrame<sup>67</sup> ». De plus, sa temporalité élastique marque une alternance constante entre le mouvement et la crispation. La conversation entre les deux personnages, avant la fuite de Kirillov dans la chambre, se déroule par à-coups : elle est ponctuée de cris soudains qui sont lancés « de façon tout à fait inattendue » (p. 279), et les tentatives de Piotr de dicter à Kirillov sa lettre d'aveux sont interrompues à trois reprises par ce dernier, qui crie : « Halte! » (p. 280- 281) Ainsi, tandis que la rédaction de la lettre tire à sa fin, Piotr est « pris soudain de rage » (p. 282), alors que Kirillov, « qui oscille entre des moments d'extase métaphysique et de cinglant mépris<sup>68</sup> », « hurl[e] presque de joie [et] éclat[e] de rire » (p. 282). Dès que la lettre est terminée, sans avertissement, Kirillov « bondit de son divan, et, d'un seul coup, d'un geste vif, saisit son revolver, cour[t] dans la pièce voisine, et referm[e] soigneusement la porte derrière lui » (p. 282-283). Les brusques réactions des personnages sont ainsi chaque fois

---

<sup>67</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 253.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 253.

inattendues et s'inscrivent dans une dynamique de rupture et de co-dépendance ; elles sont dictées par leur état second et s'entraînent mutuellement dans un mouvement de chute saccadé. Après que Kirillov a fui dans la chambre, Piotr attend une dizaine de minutes qu'il s'enlève la vie, mais le coup de feu ne retentit toujours pas. Piotr, alors, « d'un seul coup, [est] pris de rage » (p. 283) : il ouvre la porte et a tout juste le temps de la refermer avant que Kirillov, dont il aperçoit le visage « en un éclair » (p. 284), se précipite sur lui dans un geste absolument imprévisible. L'instant suivant, tout reprend son calme ; la maison est replongée dans « un silence de mort » (p. 284). La scène est ainsi partagée entre silence et vacarme, immobilité et fracas. Complètement déstabilisé par le comportement de Kirillov, qui l'entraîne avec lui dans son délire, Piotr reste longtemps devant la porte de la chambre, et « des idées pass[ent] comme des tourbillons dans son cerveau » (p. 284). Au coeur de cet interminable silence, il finit par se dire « en un éclair » (p. 286) que c'est le moment ou jamais et « donn[e] un coup de pied dans la porte, [...] mais, pas un coup de feu, pas un cri » (p. 286). Il y a là, encore une fois, alternance entre le calme et l'agitation. Après cet accès de panique, Piotr se retrouve dans l'obscurité de la chambre silencieuse et aperçoit, au bout de quelques secondes, contre une armoire, un Kirillov immobile comme une statue. C'est au beau milieu du calme le plus plat que se précipitent les événements menant au suicide de ce dernier ; le temps semble se rétracter sur lui-même et les événements se compactent en quelques secondes d'une densité rare et d'une importance capitale. Survient alors « quelque chose de si indescriptible et de si rapide que, par la suite, Piotr Stépanovitch ne parvint jamais complètement à remettre ses souvenirs dans un ordre quelconque » (p. 287) : Piotr saisit Kirillov à l'épaule, ce dernier le mord au doigt, et « le bougeoir tomb[e] avec fracas » (p. 288) des mains de Piotr, qui, « dans un état second » (p. 288), frappe Kirillov à trois reprises avec la crosse de son revolver avant de déguerpir. Alors qu'il court avec effroi jusqu'à la sortie, il entend Kirillov hurler « tout de suite » (p. 288) une dizaine de fois avant la détonation finale, qui lui fait traverser l'ultime seuil. Le temps, lors de cette scène décisive, peut ainsi tantôt s'étirer, tantôt se replier sur lui-

même, et les événements, passer en quelques secondes de l'immobilité complète à l'agitation la plus violente.

## 2.6 Extase et parricide

Deux scènes des *Frères Karamazov* retiendront notre attention dans cette section : celles de la révélation d'Aliocha et de l'intrusion de Mítia chez son père, le soir de l'assassinat.

Les événements entourant la mort du starets Zossime bouleversent profondément Aliocha : non seulement celui-ci perd son mentor, mais sa foi est fortement ébranlée lorsqu'au matin, le cadavre du saint homme se met à dégager une odeur de putréfaction étonnamment puissante, ce qui provoque un important remous au sein du monastère. Découragé de voir l'entourage du starets médire à son sujet après sa mort, Aliocha est pris d'une « pitié plaintive, geignante [et] torturante<sup>69</sup> », puis, en soirée, il retourne au monastère rendre une dernière visite à son défunt starets. Il s'agit pour lui du moment-charnière de la révélation. Alors que le père Païssy lit l'Évangile au chevet du cadavre, « il [arrive] quelque chose d'étrange au jeune homme » (p. 72) : celui-ci prend subitement conscience de son rôle sur terre et, « brusquement, comme fauché d'un coup, il tomb[e] sur le sol » (p. 72) et se met à l'embrasser. Cet instant marque pour lui le commencement d'une vie nouvelle rendue possible par l'avènement d'une nouvelle conscience de soi :

Il y eut comme une espèce d'idée qui s'instaura dans son âme — et, cette fois, pour toute sa vie, pour les siècles des siècles. Il était tombé à terre comme un pauvre jeune homme, il se releva pour toute sa vie comme un combattant ferme, et, cela, il en eut conscience, il le sentit tout de suite, à la minute même de son exaltation. Et jamais, jamais Aliocha ne put

<sup>69</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, vol. 2, Paris, Actes Sud, 2002, p. 68.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 2.6 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation. Les extraits seront tous tirés du deuxième volume.

oublier par la suite, de toute sa vie, cette minute-là. “Quelqu’un est entré dans mon âme à cet instant”, disait-il par la suite avec une foi ferme dans ses paroles... (p. 73)

La vie d’Aliocha est scindée en deux par cet instant-charnière : après être entré en contact avec une vérité supérieure par l’entremise de la voix du défunt qui résonne dans sa tête, il comprend sa mission sur terre. Il décide alors de quitter le monastère pour « rester dans le monde » (p. 73) et s’efforcer de le changer. Ce moment décisif, comme tous les instants de révélation chez Dostoïevski, se joue pour lui sur le seuil, à la frontière qui sépare le réel des autres mondes possibles. Aliocha se sent lors de cet instant « comme si tous les fils de ces mondes de Dieu innombrables venaient de se rejoindre d’un seul coup dans son âme, et elle frissonnait tout entière, “au contact des autres mondes” » (p. 73). Au sortir de cette ivresse exaltante, il est en mesure de poser un regard tout nouveau sur la terre, sur lui-même et sur ses semblables.

Comme tout moment décisif, ce passage du récit est caractérisé, du point de vue formel, par l’alternance entre l’immobilité et le choc, la crispation et l’éclatement. Tandis que le père Païssy lit l’Évangile, « étrangement » (p. 72), Aliocha tombe endormi. Lorsqu’il se relève, « brusquement, à pas rapides et fermes, il s’approch[e] du cercueil » (p. 72) et fixe le défunt « immobile » (p. 72) pour une trentaine de secondes, avant que, « brusquement, il se tourn[e] violemment et ressort[e] de la cellule » (p. 72). Dans les secondes qui suivent, Aliocha s’effondre au sol en pleine exaltation. C’est ainsi après avoir fait une sieste, dans le calme plat de la cellule, auprès du cercueil du défunt starets, que le bouleversement inattendu de la révélation s’abat sur lui. Cette alternance entre le calme et le choc représente l’un des procédés stylistiques les plus récurrents dans l’œuvre de Dostoïevski et caractérise la dynamique du moment décisif.

En ce qui concerne la scène du parricide, on peut la considérer à la fois comme le nœud principal de l’intrigue des *Frères Karamazov* et comme le moment décisif par excellence pour plusieurs des personnages, dont Mítia. La vie de ce dernier est en

effet bouleversée à tout jamais par cette soirée lors de laquelle son père, Fiodor Pavlovitch, est assassiné par le valet Smerdiakov, crime dont Mitia est par la suite inculpé. Lorsque ce dernier se rend chez son père avec « la fièvre chaude » (p. 111), il vient de passer plusieurs jours dans un tourbillon d'événements, à la recherche de trois mille roubles, et est en plein état second. Comme c'est souvent le cas lors des moments décisifs, il n'est toutefois pas seul à souffrir de facultés affaiblies : Smerdiakov, alité, se remet d'une violente crise d'épilepsie, Marfa, saoule, dort « d'un sommeil de mort » (p. 126) et le vieux Grigori souffre d'une « douleur dans les reins et la jambe droite [qui est] insupportable » (p. 127). Les personnages sont donc tirés hors d'eux-mêmes, en plein état second ; ils ont perdu tout empire sur leurs sens et ne sont plus guidés par la raison. C'est ainsi que Mitia, à la seule vue du visage de son père, « n'[a] plus conscience de lui-même et, d'un seul coup, sor[t] de sa poche le pilon de cuivre » (p. 126) qu'il traîne avec lui. C'est également ainsi que Grigori, en l'apercevant prendre la fuite, « dans un état second, oubliant sa douleur dans les reins, [s'élanç] pour couper la route au fuyard [et], hors de lui, se [met] à hurler [et] se jet[te] sur lui » (p. 127). Ce n'est alors qu'après avoir assommé Grigori avec le pilon que Mitia reprend conscience. Dans cette scène, les personnages passent aux actes malgré eux et semblent poussés par une force extérieure. Leurs gestes sont imprévisibles, incohérents et surgissent sans avertissement, marquant l'alternance entre « le calme le plus total » (p. 122) et le choc violent caractéristique du moment décisif. Des idées, « comme un éclair, [traversent] Mitia » (p. 125), des vers (« Et seul chuchote le silence » (p. 122)) jaillissent dans sa tête, et des mots (« Chinois » (p. 123) et « Endimanché » (p. 123)) fusent dans son esprit de façon décousue, comme par à-coups. Au milieu du silence total, alors qu'il observe de la cour un Fiodor « visiblement pensif », Mitia est tantôt « figé » (p. 122), tantôt forcé de bondir en arrière pour se cacher du regard de son père. Quelques secondes passent, et il est subitement pris par « l'afflux de cette rage la plus soudaine, la plus vindicative et la plus frénétique dont, la pressentant, il [a] parlé à Aliocha [...] quatre jours auparavant » (p. 125). C'est également de façon inattendue que « soudain,

Grigori, brusquement, se réveill[e] au milieu de la nuit, réfléchit une petite minute et, même s'il ressen[t] aussitôt une douleur cuisante dans les reins, se [lève] de son lit » (p. 126). Il aperçoit alors Mitia et le prend en chasse, geste impromptu qui fait basculer à tout jamais le destin de ce dernier. On remarque ainsi que la destinée des personnages de Dostoïevski tient à peu de choses. Lors des moments décisifs, ils sont pris sur le seuil et, comme des funambules, peuvent voir leur vie basculer d'un côté comme de l'autre au moindre caprice du hasard.

## CHAPITRE 3

### RÉVÉLATION ET MALADIE

#### 3.1 Introduction

Nous nous attarderons dans ce chapitre à la question du moment décisif en tant que révélation métaphysique faite au personnage dont les sens sont altérés. Comme nous l'avons vu précédemment, le moment décisif favorise l'état second, et les romans de Dostoïevski foisonnent de héros malades qui, suite à la révélation d'une minute, voient leur existence basculer à tout jamais. Nous verrons comment la maladie devient alors productrice de discours ainsi que d'une vision du monde impensable à l'homme sain et nous relèverons les effets d'un tel moment sur la vie du personnage. Comme l'écrit Jacques Madaule, « on dirait que, dans ces moments-là, une certaine révélation [lui] est faite et il en demeure quelque chose ensuite, qui colore la vie tout entière<sup>70</sup> ». Il sera ainsi question de cinq des personnages du seuil les plus marquants de l'œuvre dostoïevskienne. Sous cette appellation, nous regroupons les personnages qui portent en eux la marque des autres mondes, découlant de leur expérience du moment décisif. Nous considérons en effet que si, comme l'écrit Bakhtine, chez Dostoïevski, « la conscience du héros [...] ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur<sup>71</sup> », il serait par ailleurs faux d'affirmer que les consciences de chacun des personnages s'équivalent, en termes d'importance, par rapport au projet romanesque de l'auteur. En effet, s'il était possible de hiérarchiser ces différentes consciences du monde (tâche à laquelle nous éviterons de nous attaquer ici), nous trouverions sans doute au sommet celles des personnages du seuil. Ceux-ci représentent en effet les « *personnages-*

---

<sup>70</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 75

<sup>71</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 35.

*embrayeurs*<sup>72</sup> » par excellence de la poétique dostoïevskienne, qui est marquée par le concept de moment décisif. Ils sont, pour reprendre les mots de Philippe Hamon, « des constructions [à la fois] tributaires d'un *projet esthétique et romanesque* de l'auteur [et] imposées par une donnée psychique inconsciente<sup>73</sup> ».

### 3.2 *Sagesse de l'idiot*

Nous n'avons d'autre choix que d'attaquer ce chapitre en nous penchant sur le cas emblématique du prince Mychkine. En effet, toute la vie du prince est marquée par ces moments de révélation que lui cause la maladie. Étant épileptique, il est sujet à des éclairs de plénitude, alors que « son cerveau, par instants, sembl[e] comme s'embraser, et toutes ses forces vitales se tend[ent] à la fois dans un élan extraordinaire. La sensation de la vie, de la conscience de soi, décupl[e] presque au cours de cet instant qui se prolong[e] le temps d'un éclair<sup>74</sup> ». L'importance du rôle que joue le concept de conscience de soi chez Dostoïevski mérite ici encore une fois d'être soulignée. Cet instant de révélation qui bouleverse radicalement les perceptions du héros est en effet caractérisé par une intensification de sa conscience de soi et du monde. Lors de ces moments décisifs qui précèdent la crise, juste avant la chute dans l'inconscience, le prince expérimente une « sensation de soi à l'état supérieur, et donc, [...] de "l'existence supérieure" » (p. 375, v. 1). Il se trouve alors à la croisée des mondes, sur le seuil de la vie terrestre ; il a l'impression « de se fondre, en prière extatique, dans la synthèse supérieure de la vie » (p. 375, v. 1). Il s'agit d'« instants », au sens où l'entend Heidegger, lors desquels « la temporalité totale se trouve recueillie et résumée. [...] C'est le temps le plus bref où l'être-au-

<sup>72</sup> Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 122.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>74</sup> Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 1, Paris, Actes Sud, 1993, p. 374-375.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans les sections 3.2 et 3.3 se limiteront aux numéros de la page et du volume, mis entre parenthèses, suivant la citation.

monde aperçoit “en un éclair” sa situation, “tient son monde sous le regard”<sup>75</sup> ». Cette élévation de la conscience de soi lui donne le recul nécessaire pour comprendre la futilité des problèmes terrestres et entrevoir « le “but final idéal” de l’humanité [:] la fusion totale du moi individuel avec le tout dans une communauté mystique réellement [...] libérée des contraintes et des limites de la chair<sup>76</sup> ». Ce moment décisif rendu possible par l’épilepsie marque donc une profonde et définitive altération de la conscience de soi du personnage et de sa vision du monde. En effet, le prince est un homme d’une bonté sans pareille, à la limite de la candeur, qui semble toujours détaché du monde, comme s’il avait peine à comprendre les règles arbitraires de la conduite en société. À ses yeux d’homme ayant contemplé l’absolu, tout serait tellement plus simple si les humains se donnaient seulement la peine de réaliser qu’ils font partie du même Grand Tout, « que l’état de béatitude promise par le Christ, peut être atteinte immédiatement, si l’âme humaine se renie et se résigne elle-même<sup>77</sup> ». Le prince cherche ainsi à transmettre son message d’amour à ses semblables, mais sans succès, son « expérience mystique authentique [étant] plus réelle que le monde perçu par les sens, mais non transmissible à d’autres, inexprimable dans la langue des concepts, insaisissable pour la raison<sup>78</sup> ». En véritable personnage du seuil, il est obsédé par l’image du condamné à mort subitement gracié (« histoire qui incarne l’événement le plus décisif de la propre vie de l’écrivain<sup>79</sup> », pour reprendre les mots de Joseph Frank) et aborde cette question avec plusieurs personnages au cours du récit. Elle semble pour lui porteuse d’une vérité supérieure qu’il a lui-même rencontrée lors de ses moments de crise et qu’il voudrait partager. Le criminel sauvé de l’échafaud à la dernière minute, comme Dostoïevski l’a lui-même vécu, traverse en effet l’instant décisif précédant la mort et revient parmi les vivants pour en témoigner. Il ressuscite donc et n’est jamais plus le même par la suite ; cet avant-goût de l’autre monde lui donne la perspective

<sup>75</sup> Michel Haar, *op. cit.*, p. 67.

<sup>76</sup> Joseph Frank, *Dostoïevski : Les années miraculeuses (1865-1871)*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 462

<sup>77</sup> André Gide, *op. cit.*, p. 148.

<sup>78</sup> Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 129-130.

<sup>79</sup> Joseph Frank, *op. cit.*, p. 441.

nécessaire pour poser un regard neuf sur la vie terrestre et sur ses semblables. Mychkine, lors de ses crises, connaît lui aussi de tels moments et, comme le condamné à mort qui se dit : « Et s'il ne fallait pas mourir? Et si l'on ramenait la vie — quel infini! et tout cela serait à moi! Alors, je transformerais chaque minute en un siècle, je ne perdrais plus rien, je garderais le compte de chaque minute, cette fois, je ne gaspillerais plus rien! » (p. 111, v. 1), il ressent l'absolue nécessité de profiter de chaque instant pour améliorer le sort de l'humanité en partageant son expérience. C'est ainsi que, comme le condamné gracié dont l'histoire le hante, il constate avec dépit, à la fin du récit, n'avoir su profiter de chaque minute comme il se l'était promis. Ce n'est toutefois pas faute d'avoir essayé. Au risque de passer pour simple d'esprit, Mychkine tente sans relâche d'éveiller son entourage à cette existence supérieure qu'il a déjà pu contempler l'espace d'un moment : lors de la réception chez le général, dans un état second, il lance devant tout le monde : « J'ai toujours peur, avec mon air comique, de compromettre ma pensée et *l'idée principale*. [...] Je veux tout expliquer, tout, tout, tout! Oh oui! Vous me prenez pour un utopiste? un idéologue? Oh non, je vous jure, j'ai des idées si simples! » (p. 372, v. 2) Ses idées, justement, semblent trop simples à l'homme normal n'ayant pas connu la révélation du moment décisif. Mychkine reste donc incompris dans un monde où la plupart le regardent de haut, tout en étant néanmoins conscients de ses qualités extraordinaires dissimulées sous une naïveté presque enfantine. Le prince exerce ainsi un charme extraordinaire auprès de ses semblables ; bien vite, toute la société du général Epantchine gravite autour de lui, et les jeunes filles les plus convoitées s'éprennent de lui, en dépit de son manque total d'expérience avec les femmes, ce qui n'est pas sans lui attirer la haine de certains. Les sentiments sont très partagés à son égard : certains le vénèrent, comme Lebedev, qui ne tarit pas d'éloges à son endroit (« prince toute bonté, toute sincérité, prince toute noblesse [...] prince toute clarté [...] prince très respecté » (p. 213, v. 2)), bien qu'on détecte parfois de l'ironie dans ses propos, et d'autres le détestent, comme Hyppolite et Gania. Quoi qu'il en soit, le prince dérange et ne laisse personne indifférent ; il suscite les passions par sa

différence, qui crève les yeux de tous. Même ceux qui prétendent le détester le tiennent en fait en très haute estime, comme si son immense bonté exposait au grand jour leur bassesse. C'est notamment le cas d'Hyppolite, qui, dans les instants précédant sa tentative de suicide, dit au prince : « taisez-vous ; ne dites rien ; ne bougez pas... je veux regarder vos yeux. Ne bougez pas, je vais vous regarder. Je fais mes adieux à l'Homme » (p. 162, v. 2). Le prince, ainsi, frappe l'imaginaire même de ceux qui ont perdu tout espoir en la vie. Il est un personnage du seuil marqué par l'autre monde, et « c'est pourquoi les femmes les plus difficiles [...] ne lui peuvent résister. C'est pourquoi même un coquin tel que Lebedev recule devant lui épouvanté. C'est pourquoi Rogojine lui-même balance entre la haine mortelle et l'amour pour le prince<sup>80</sup> ». Mychkine est comme un enfant contraint d'évoluer dans un monde d'adultes, comme il le dit lui-même : « vraiment, je n'aime pas être avec les adultes, les gens, les grands [...] je n'aime pas, parce que je ne sais pas [...] et je suis heureux terriblement quand je peux vite partir, rejoindre mes camarades, et mes camarades, ils ont toujours été des enfants » (p. 133, v. 1).

Or, chez Dostoïevski, l'enfant représente le symbole de pureté par excellence, il est l'un des derniers vestiges du paradis perdu ; « pour [l'auteur] l'amour des enfants, le commerce joyeux avec eux, leur proximité immédiate sont le sceau d'une grâce exceptionnelle [...] : l'enfant est au cœur de son enseignement sur le monde et sur l'homme<sup>81</sup> », il incarne ce que les hommes n'auraient jamais dû cesser d'être, comme Mychkine, qui, après son expérience du moment décisif, « a réellement retrouvé l'innocence, c'est-à-dire un état antérieur à la connaissance du bien et du mal, ce qui est [...] l'un des traits de l'ancien paradis. De là l'impression de candeur que donne le prince<sup>82</sup> ». C'est probablement la raison pour laquelle Hyppolite choisit de regarder son visage plutôt qu'un autre, au moment de faire ses adieux à la race humaine. Il sait qu'il a devant lui un joyau d'humanité, un homme

---

<sup>80</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 76.

<sup>81</sup> Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 111.

<sup>82</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 76.

exceptionnellement bon, comme le Christ, dont il n'arrive pas à supporter la perte. Par ce personnage, Dostoïevski cherchait à représenter « un “homme absolument parfait” [et] la fascination spirituelle singulière qu'exerce le prince Mychkine découle en grande partie de la projection [...] de l'image de cet idéal<sup>83</sup> », qui a pour catalyseur l'expérience du moment décisif.

### 3.3 Temporalité élastique du mourant

Le personnage d'Hyppolite, dont Dostoïevski comptait au départ faire « le principal axe de tout [*L'Idiot*]<sup>84</sup> », occupe à notre avis une place très importante au sein de son œuvre, bien que la plupart des critiques l'aient jusqu'ici presque entièrement ignoré. Joseph Frank, l'un des rares à s'y être intéressé, le qualifie avec raison de « double de Mychkine [...] qui partage son obsession de la mort et son appréhension extatique de la vie, mais à qui il manque la foi religieuse réconfortante du prince en une harmonie ultime du monde<sup>85</sup> ». À notre avis, Hyppolite est donc, comme le prince, l'un des personnages les plus représentatifs de la poétique de Dostoïevski, qui s'organise autour du concept de moment décisif. En effet, il est un personnage du seuil pris entre la vie et la mort dans une temporalité élastique : lors des interminables moments qu'il passe sur son lit à contempler le mur de briques par la fenêtre, les minutes lui semblent être des heures, mais chaque nuit peut s'avérer sa dernière, et il le sait. Hyppolite est ainsi comme le condamné à mort qu'on amène à l'échafaud, pour qui les secondes s'étirent ; il a pris connaissance de l'infini sur terre, accessible à tous, mais dont personne ne profite. Comme il le dit lui-même dans son « explication indispensable », il s'attend à ce qu'on le prenne pour « un condamné à mort qui, naturellement, a d'un seul coup eu l'impression que tous les hommes, sauf lui, aiment trop peu la vie, s'en servent d'une manière éhontée, et

<sup>83</sup> Joseph Frank, *op. cit.*, p. 437.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 455.

donc — oui tous, jusqu’au dernier — en sont indignes » (p. 121, v. 2). C’est effectivement ainsi qu’il faut comprendre Hyppolite. Contrairement à Mychkine, il n’est pas revenu du moment décisif pour en livrer témoignage ; il est pris *au cœur* de ce moment qui s’étire à n’en plus finir. Chacune de ses paroles provient donc tout droit du seuil ; elle est le fruit de l’attente rageuse et insupportable de cet inévitable renversement qui peut survenir à tout instant. Hyppolite, à chacune de ses apparitions, est ainsi coincé seul dans son propre instant-charnière ayant pour cause la phtisie. Il appréhende la rupture finale et désire, comme tant d’autres grands malades chez Dostoïevski, livrer son message à ses semblables pour leur faire réaliser l’ampleur de ce qu’ils ratent. Comme pour Mychkine et le condamné gravissant l’échafaud, le moment décisif du seuil de la mort donne à Hyppolite le recul nécessaire à une transfiguration de sa conception du monde. Toute chose perd alors de son importance, hormis le portrait général, et c’est ce regard extérieur sur la vie terrestre qu’il veut partager en guise d’héritage. Comme il le dit lui-même, « vivre comme j’ai vécu pendant six mois, c’est déjà vivre jusqu’aux cheveux blancs » (p. 121, v. 2). En effet, « le vieillissement [...] se précipite pour les condamnés [...] de Dostoïevski [...] dans l’intervalle de quelques heures<sup>86</sup> ». Il n’est ni un jeune homme ni un vieillard, mais presque un mort-vivant. Or, comme il le dit lui-même avec ironie : « Un mort a le droit de tout dire » (p. 488, v. 1). Il ressent l’absolue nécessité de lancer son dernier cri avant l’ultime traversée et veut partager son expérience du moment décisif avec ses semblables, qui vivent dans le mensonge : « Je voulais vivre pour le bonheur de tous les hommes, pour découvrir, pour proclamer la vérité... Je regardais le mur [...] par la fenêtre, et j’ai pensé parler, juste un quart d’heure, et convaincre tout le monde, tout le monde » (p. 490, v. 1). En apprenant que ses heures sont comptées, Hippolyte se voit jeter dans l’ultime situation-limite. Il s’apprête à subir cet « “échappement” du présent, [ce] dévalement dans l’être-perdu, [cet] abandonnement de l’existence à l’origine

---

<sup>86</sup> Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Éditions Flammarion, 1977, p. 200.

négative qui est la sienne<sup>87</sup> », bref, le retour au cosmos que les personnages de suicidaires chez Dostoïevski recherchent. Comme tout condamné à mort, il a connu la révélation et, pour reprendre les mots de Jankélévitch, il est pris dans « un présent énorme, amorphe, invertébré, mais qui par moments entre en furie<sup>88</sup> », état d'ennui « qui semble préluder à la tragédie comme l'*aura* annonce la crise<sup>89</sup> ». Dès lors, il n'arrive plus à admettre que les humains puissent laisser le temps leur filer entre les doigts : « À quoi bon leur tristesse éternelle, leur éternelle agitation, leur inquiétude ; leur éternelle rage noire, leur méchanceté [...] ? À qui la faute s'ils sont malheureux, qu'ils ne savent pas vivre en ayant devant eux soixante ans de vie ? » (p. 119-120, v. 2) lance-t-il dans son « explication indispensable », qu'il lit à haute voix face aux amis du prince : effort encore une fois vain d'éclairer les hommes au sujet d'une vérité supérieure par des moyens terrestres. Dès le début de sa lecture, conscient de son état second, il admet d'ailleurs la possibilité qu'il ait perdu la raison : « ne serais-je pas fou à cet instant, c'est-à-dire par instants ? On m'affirme que les phtisiques au dernier degré peuvent parfois devenir fous » (p. 111, v. 2). Il sait que la maladie altère ses perceptions et conséquemment, son discours sur le monde. Or, pour reprendre les mots de René Girard, chez Dostoïevski, « plus on se rapproche de la folie, plus on se rapproche également de la vérité et, si l'on ne tombe pas dans celle-là, c'est à celle-ci, forcément, que l'on doit aboutir<sup>90</sup> ». Le malade ayant connu la révélation oscille donc entre ces deux pôles tel un funambule ; il peut basculer d'un côté comme de l'autre, mais qu'il s'agisse de folie pure ou d'une « vérité ultime et solennelle » (p. 111, v. 2), il sait qu'il doit partager son expérience. Comme pour d'autres personnages du seuil dont nous parlerons plus loin, la révélation par la maladie cause à Hyppolite un immense dégoût face à l'existence terrestre. L'idée qu'il s'en fait est représentée dans le *Christ mort* de Holbein, tableau qu'il a vu chez Rogojine et que le prince non plus « n'arrive pas à [...] oublier » (p. 362, v. 1). Cette

<sup>87</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 410.

<sup>88</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Mouton, 1963, p. 127.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>90</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 155.

toile lui fait voir « la nature comme une espèce de bête énorme, impitoyable et muette [...] qui, d'une façon absurde, aurait [...] brisé et englouti, obtuse et insensible, un être grandiose, inestimable, [...] qui, à lui seul, aurait valu toute la nature et toutes ses lois » (p. 145, v. 2). Ce sont ainsi les limites de la vie terrestre qu'il veut dénoncer dans son explication finale ; si la nature en vient à ravalier la perfection faite homme, l'existence sous cette forme ne vaut pas la peine d'être vécue. Il tente donc de mettre fin à ses jours, comme d'autres personnages du seuil qui cherchent à « dépasser la condition humaine, car cette condition [leur] est parfaitement insupportable [...] dès qu'ils en prennent conscience<sup>91</sup> ». Le moment décisif dans lequel sa maladie le plonge lui fait voir la vie sous un angle insoutenable, et il lui tarde de franchir « la grande Frontière de toutes les frontières<sup>92</sup> » qui sépare cette forme d'existence des autres mondes. Comme « tous les grands suicidaires de Dostoïevski, [il rêve] de fuite dans le cosmos, de *dilution dans l'éther*, comme antidotes ou substituts à la société des hommes<sup>93</sup> ».

### 3.4 *Le suicide extatique*

Kirillov est un autre personnage du seuil dont la conscience de soi et du monde est déterminée par cette expérience du moment décisif qui passe par la maladie. En effet, Kirillov, que plusieurs considèrent comme « un maniaque [et] un fou<sup>94</sup> », croit que la liberté passe par le suicide accompli en toute connaissance de cause et dans la volonté réfléchie de devenir Dieu en abolissant les contraintes terrestres. Or, pour reprendre les mots de Gide, « s'il est nécessaire que Kirillov soit malade pour avoir de telles idées, [...] ses idées contiennent néanmoins une part de vérité<sup>95</sup> ». Comme

<sup>91</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 71.

<sup>92</sup> Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Éditions Flammarion, 1997, p. 75.

<sup>93</sup> Louis Allain, *op. cit.*, p. 128.

<sup>94</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, v. 2, Paris, Actes Sud, 1995, p. 257.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans les sections 3.4 et 3.5, sauf deux, se limiteront aux numéros de la page et du volume, mis entre parenthèses, suivant la citation.

<sup>95</sup> André Gide, *op. cit.*, p. 181.

le prince Mychkine, il connaît des « minutes d'harmonie éternelle » (p. 229, v. 3) qui font de lui un être unique. Il voit en effet sa vie basculer après avoir connu l'extase de ces instants de déchirement sur le seuil entre deux mondes. Ces moments décisifs, qu'il qualifie tantôt de « minutes », tantôt de « secondes », pendant lesquels « c'est comme si, d'un seul coup, vous ressentiez toute la nature, et, d'un seul coup, vous disiez : oui, cela est juste! » (p. 230, v. 3), sont trop intenses pour être supportés longtemps par l'être humain. Il l'exprime lui-même en ces mots : « Si c'est plus de cinq secondes – l'âme ne le supporterait pas, elle devrait disparaître. Pendant ces cinq secondes, je vis toute une vie et, pour ces cinq secondes-là, je donnerais toute ma vie, parce que ça les vaut » (p. 230, v. 3). Ces minutes sont pour lui des instants prégnants qui précèdent une chute reportée coup sur coup. Ils le font osciller comme le funambule sur son fil, pour le faire chaque fois retomber du même côté. Par la sensation d'unité qu'ils procurent, ces instants sont pour lui « le point-source ekstatique d'où jaillit la temporalité entière, complète, indivise, enveloppée en un atome, invisible pour la banalité des jours, et comme éternellement recommencée<sup>96</sup> ». Ainsi, comme « l'éternité *est* dans l'instant<sup>97</sup> », pour reprendre les mots de Michel Haar, Kirillov prend la décision de franchir l'ultime frontière par le suicide, la vie sur terre ayant perdu pour lui toute saveur en comparaison de cette autre forme d'existence à laquelle il a déjà pu goûter. Contrairement à Hyppolite, Kirillov ne souhaite pas quitter la vie terrestre par rancune envers elle ; il veut au contraire se délivrer des contraintes corporelles pour mieux se fondre en elle. Comme Mychkine, il s'émerveille devant la beauté, mais cherche à en atteindre le degré suprême par la « sortie de soi dans l'extase cosmique », concept à propos duquel Louis Allain écrit ceci :

[Elle] consiste à mourir à soi-même, à s'anéantir [...] pour s'identifier à l'univers entier, s'égaliser au Tout, et se transformer à la limite en Dieu lui-même. *L'épileptique* Kirillov va pousser jusqu'au paroxysme les

<sup>96</sup> Michel Haar, *op. cit.*, p. 68.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 68.

conclusions d'une expérience qu'il partage avec son créateur. Il veut tenter de prolonger à l'infini *la minute de sensation* dont parle Mychkine<sup>98</sup>.

Kirillov est donc plus près d'un Mychkine que d'un Hyppolite, puisque son expérience du moment décisif n'occasionne chez lui ni colère ni aigreur, mais un besoin de renouer avec l'absolu. D'ailleurs, pour reprendre les mots de Joseph Frank, « Dostoïevski n'hésite pas à attribuer à Kirillov un grand nombre des traits psychologiques du prince Mychkine — son amour des enfants, son affirmation extatique de la vie, son appréhension eschatologique de la fin des temps<sup>99</sup> ». La principale différence entre les deux personnages réside sans doute dans le fait que Mychkine cherche à transformer les hommes pour reproduire sur terre le paradis perdu, alors que Kirillov s'est résigné : la vie terrestre n'est pas pour lui le lieu d'un tel absolu. À ses yeux, le paradis ne peut être retrouvé que si les hommes l'imitent et s'enlèvent la vie pour devenir Dieu, le rejoignant ainsi dans le cosmos. Évidemment, son expérience du moment décisif marque profondément non seulement sa vision du monde et de lui-même, mais aussi la façon dont il se présente. Il a « un physique fatal » (p. 292, v. 2) et une façon bien à lui de s'exprimer : ses phrases sont généralement courtes et asyntaxiques ; elles semblent indépendantes les unes des autres, comme tranchées au couteau. Il « parl[e] par à-coups et comme sans grammaire, il dépla[ce] les mots d'une manière un peu bizarre, et s'embrouill[e] dès qu'il [faut] construire une phrase un tant soit peu complexe » (p. 159, v. 1). La langue de Kirillov relève ainsi de la structure même du moment décisif : celle de la saccade, de la rupture et de l'incohérence : « Je me disais, du thé, pour vous, [...] j'ai acheté du thé. Vous voulez? [...] J'aime le thé, [...] la nuit ; beaucoup, je marche, j'en prends ; jusqu'à l'aube. À l'étranger, la nuit, ce n'est pas pratique » (p. 195, v. 1). Comme le prince Mychkine, qui, lors de ses épisodes de crises à répétition, « [perd] complètement la mémoire [et a l'impression que] tout se pass[e]

<sup>98</sup> Louis Allain, *op. cit.*, p. 135.

<sup>99</sup> Joseph Frank, *op. cit.*, p. 647.

comme si la suite logique des idées s'était brisée<sup>100</sup> », Kirillov peine à tenir des discours cohérents et à organiser sa pensée de façon structurée. Il est par conséquent lui aussi considéré par plusieurs comme un fou, bien que certains, dont Varvara, lui reconnaissent de la sagesse : « ce Kirillov, il doit comprendre les gens avec une très grande profondeur » (p. 326, v. 1). Bien souvent, chez Dostoïevski, la maladie, et plus particulièrement l'épilepsie, est associée à la profondeur d'esprit et à la connaissance d'une vérité. Pour lui, comme l'écrit si bien Gide, « il est naturel que toute grande réforme morale [...] soit due à un déséquilibre physiologique. Dans le bien-être, la pensée se repose, et [...] à l'origine d'une réforme, il y a toujours un malaise<sup>101</sup> ». On comprend ainsi mieux pourquoi, dans *Les Démons* comme dans *L'Idiot*, les épileptiques sont associés au prophète Mahomet, qui a lui aussi traversé un moment décisif causé par la maladie, lorsqu'en une seconde, tandis que la cruche d'eau se renversait, « il a eu le temps d'observer toutes les demeures d'Allah<sup>102</sup> ». La maladie, dans l'œuvre de Dostoïevski, joue donc le rôle d'intermédiaire entre la vie terrestre et les autres mondes : en altérant le rapport aux sens du personnage, elle force une transfiguration de sa conscience de soi et du monde. Celui-ci devient alors porteur d'un nouveau message et d'une vérité qu'il cherche à transmettre à ses semblables.

### 3.5 Le porteur de croix

Nous nous attarderons maintenant à l'un des personnages les plus intéressants de l'œuvre de Dostoïevski, à savoir Nicolas Stavroguine, que Jacques Madaule considère comme « l'âme secrète<sup>103</sup> » des *Démons*. Il s'agit en effet d'un personnage-phare de l'intrigue, d'une sorte de « comète désaxée [qui] traverse [...]

<sup>100</sup> Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, v. 1, Paris, Actes Sud, 1993, p. 103.

<sup>101</sup> André Gide, *op. cit.*, p. 174.

<sup>102</sup> Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, v. 1, Paris, Actes Sud, 1993, p. 377.

<sup>103</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 80.

un ciel plein d'ennui<sup>104</sup> » et redonne à ses semblables une raison de croire en une force supérieure. Stavroguine, « dont le nom [...] contient non seulement le mot russe qui signifie “cornes”, mais encore le mot grec qui signifie “croix”<sup>105</sup> », exerce une immense fascination sur ceux qui l'entourent. Comme le prince Mychkine, il est marqué par l'autre monde, et, bien qu'il ne soit écrit nulle part qu'il souffre lui aussi d'épilepsie, il est sujet à des minutes d'abandon qui s'y apparentent fortement, comme celles que connaît Kirillov, et qui affectent sans nul doute sa vision du monde. Pour reprendre les mots de Madaule, il « est une grande âme [qui] a été, au moins une fois dans sa vie, ébloui[e] par une réalité qu'il faut bien comparer à la vision béatifique, à celle qu'eut Lucifer, au face à face avant la chute<sup>106</sup> ». Ainsi, lorsqu'il est encore un tout jeune homme, avant son voyage en Italie, Stavroguine se distingue par son « air presque pensif, “comme s'il était un peu devenu fou” » (p. 79, v. 1), et par les frasques scandaleuses auxquelles il se livre alors qu'il est en proie à une « migraine terrible » (p. 85, v.1). Il traverse ainsi « une crise terrible de delirium tremens » (p. 90, v. 1) après laquelle il « rest[e] malade pendant un peu plus de deux mois » (p. 90, v. 1). Dès le début du récit, il est donc dépeint comme un jeune homme troublé à la santé fragile. Plus loin, certains passages décrivent les minutes d'abandon qu'il traverse, lors desquelles il perd tout contact avec la réalité et semble se fondre dans l'absolu :

[Varvara] avait comme été frappée qu'il se fût endormi si vite, et qu'il pût dormir de cette façon, assis tellement droit, tellement immobile ; même sa respiration était presque devenue imperceptible. Son visage était pâle et sévère, mais comme entièrement figé, sans mouvement [...] — vraiment, il ressemblait à une figure de cire inanimée (p. 42, v. 2).

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>105</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 374-375.

<sup>106</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 80.

On remarque dans cette description une parenté frappante avec celle que dresse le narrateur de Kirillov au moment où il attend Piotr dans le noir, immobile, avant de s'enlever la vie. L'effet que produit cette scène sur le spectateur est d'ailleurs identique : il est frappé d'épouvante, comme celui qui observe un malade en pleine crise d'épilepsie. Le simple spectacle de Stavroguine assoupi est insoutenable même pour sa propre mère, tant l'étrangeté de cette scène lui paraît troublante. Les pertes de conscience de son fils sont effectivement plus que de simples siestes ; elles sont en vérité des minutes d'absolu qui le poussent à la croisée des mondes, ce qui fait d'elles un spectacle nécessairement bouleversant pour l'être humain : « si Varvara Pétrovna était restée trois minutes de plus, elle n'aurait sans doute pas supporté la sensation de terreur qu'engendrait cette immobilité léthargique » (p. 43, v. 2). Il nous semble donc pertinent de ranger ces instants d'harmonie que connaît Stavroguine dans la catégorie des moments décisifs découlant d'un rapport altéré aux sens et donnant au personnage l'accès à une vérité métaphysique qui altère de façon définitive sa vision du monde. L'existence de Stavroguine en est marquée au fer rouge, et cela transparait tant dans sa manière d'agir que dans le regard que portent sur lui les autres personnages du roman.

En effet, alors qu'il n'est qu'un tout jeune homme, Stavroguine se démarque par ses frasques scandaleuses. Il cherche constamment à repousser ses propres limites et celles de la société, dont il ébranle les bases par son comportement imprévisible et hors-norme. Ainsi, très rapidement, on dit de lui qu'il « s'[est] brusquement — et avec quelle furie! — lancé dans la débauche [et] qu'il cherch[e] des querelles et offens[e] par pur plaisir de l'offense » (p. 72, v. 1). Piotr affirme à son sujet qu'il mène une vie « sarcastique » (p. 320, v. 1) d'« homme fatigué avant l'heure [et] rassasié de tout » (p. 323, v. 1). Comme le joueur, Stavroguine est à la recherche de sensations fortes, lui qui a déjà connu l'extase du moment décisif et veut la retrouver. Il s'efforce, par ses actions scandaleuses, de renouer avec cet absolu. Ainsi, le moyen le plus efficace, pour lui, de satisfaire son « besoin de ces sensations

immédiates et globales » (p. 352, v. 1) est de transgresser l'ordre établi, comme il l'explique dans sa confession :

[...] c'est l'ivresse qui me plaisait, celle de la conscience torturante de ma bassesse. [...] c'est cela que je cherchais, parce que cette sensation, pour moi, elle est plus forte que toutes les autres de ce genre. Quand je recevais des gifles [...], c'était là également, malgré une colère terrifiante. Mais si je retiens ma colère à ce moment-là, alors, la jouissance surpasse tout ce qu'on peut imaginer (p. 457, v. 2).

L'expérience des moments décisifs auxquels lui donne accès sa maladie pousse ainsi Stavroguine à l'irréparable, lorsque Matriocha, une toute jeune fille, s'enlève la vie après qu'il lui a fait des attouchements sexuels. Cet événement, qualifié de « moment décisif<sup>107</sup> » par Viatcheslav Ivanov, le marque à tout jamais. Quelque temps après, Stavroguine fait un rêve bouleversant lors duquel une vision du paradis terrestre lui est représentée, évoquant le tableau *Acis et Galatée* de Claude Lorrain. Ce rêve est pour lui le moment d'une révélation : il se réveille en larmes, le cœur empli d'une sensation de bonheur, et a une vision : il aperçoit la fillette sur le seuil, qui le fixe d'un regard accusateur. La souffrance qu'il en éprouve est alors insoutenable, et il doit traîner celle-ci comme une croix à compter de cette nuit-là. La vision lui apparaît tous les jours, par la suite, altérant pour de bon sa conception du monde. Il comprend, suite à cette apparition venue d'un autre monde, que le paradis terrestre est inatteignable et que si sa quête de sensations fortes a semblé lui permettre un certain temps de s'en approcher, elle ne faisait en vérité que l'en éloigner. À force de vouloir renouer avec le paradis perdu par des moyens terrestres, Stavroguine ne sera parvenu, au bout du compte, qu'à « tu[er] le bon Dieu » (p. 463, v. 2).

---

<sup>107</sup> Viatcheslav Ivanov, *op. cit.*, p. 84.

Ces visions impliquant Matriocha ne sont toutefois pas les seules hallucinations dont il est victime, comme il l'explique à l'évêque Tikhone lors de sa visite au monastère : « il racont[e] qu'il [est] sujet, surtout la nuit, à un certain genre d'hallucinations, qu'il vo[it] parfois, ou qu'il sen[t] à côté de lui une sorte de créature rageuse, moqueuse et "raisonnable", "en différentes figures, différents personnages" » (p. 445, v. 2). Comme c'est le cas pour Ivan Karamazov, dont nous reparlerons plus loin, Stavroguine est victime de ses sens altérés, qui lui font voir des choses autrement inaccessibles, marquant pour de bon sa conscience de soi et du monde. Comme la plupart des personnages de Dostoïevski ayant pu goûter aux autres mondes, il ne se sent à sa place nulle part, même si tous ceux qui l'entourent le vénèrent. La maladie dont il souffre, en lui donnant accès à ces moments décisifs porteurs d'une vérité inaccessible au commun de mortels, lui confère en effet un charme irrésistible auprès de ces derniers. Pour reprendre les mots de Jacques Madaule, Stavroguine incarne « l'image de l'archange déchu<sup>108</sup> ». Comme le prince Mychkine, il frappe l'imaginaire de ceux qui l'entourent, comme par une force mystique ; son expérience du moment décisif en fait un être marqué par les autres mondes, ce que chaque personnage ressent malgré lui à son contact. Dès le début du récit, le narrateur dit du jeune Stavroguine qu'il ne laisse aucune femme indifférente :

Toutes nos dames étaient enragées du nouvel hôte. Elles se divisèrent violemment en deux partis : le premier l'adorait, le second lui vouait une haine sanglante ; mais les dames des deux partis étaient aussi folles de lui les unes que les autres. Ce qui séduisait surtout certaines, c'est qu'il portait, possiblement, dans l'âme, un genre de secret fatal (p. 75, v. 1).

Ainsi, elles pressentent qu'il détient la clé d'une énigme qui leur échappe à tous ; sa façon d'être et d'agir est symptomatique de son expérience du moment décisif ; la

---

<sup>108</sup> Jacques Madaule, *op. cit.*, p. 80.

plupart le vénèrent donc et le craignent tout à la fois. Comme lui, ils sont conscients de sa force immense, mais ne savent à quoi au juste il pourrait décider de l'employer. Varvara est, elle aussi, effrayée et fascinée par son fils, sans trop savoir pourquoi ; elle « crai[nt] quelque chose d'indéfini, de mystérieux, qu'elle n'aurait pas, elle-même, su exprimer » (p. 78, v. 1). Les passages illustrant le mieux l'envoûtement que Stavroguine exerce sur les autres personnages sont ceux lors desquels il se retrouve seul à seul avec l'un d'entre eux. On peut en mesurer l'effet, notamment, lorsqu'il rend visite à Chatov, peu après que celui-ci l'a giflé, et qu'il le trouve dans un état de fiévreuse fébrilité. Pendant leur conversation, Chatov est même si énervé que « sa transe touch[e] au délire » (p. 71, v. 2). Cette visite de Stavroguine est pour lui si bouleversante qu'il se sent emporté hors de l'espace et du temps : « Nous sommes deux êtres, et nous nous retrouvons dans l'infini... la dernière fois dans le monde » (p. 70, v. 2). La force de Stavroguine est telle que même un athée comme Chatov peut se remettre à croire en une force supérieure, à son contact. Il voit en lui une sorte de messie : « vous avez signifié tant de choses dans ma vie... Je... [...] Je vous ai attendu trop longtemps » (p. 61, v. 2). Conscient de sa force extraordinaire, Chatov perçoit Stavroguine comme le sauveur dont la Russie a besoin et met tous ses espoirs en lui. Il le vénère, même si c'est avec lui que sa femme l'a trompé : « Stavroguine, pourquoi suis-je condamné à croire en vous dans les siècles des siècles? [...] Est-ce que je n'embrasserai pas la trace de vos pas quand vous serez parti? Je ne peux pas vous arracher de mon cœur, Nikolai Stavroguine! » (p. 86-87, v. 2). Les dialogues pouvant servir d'exemple à notre thèse sont nombreux. Chaque personnage se retrouvant seul avec Stavroguine est ébloui par sa présence, à l'exception, peut-être, de Kirillov, qui a lui aussi connu le moment décisif et partage donc son détachement par rapport aux choses terrestres. Lorsque Fédka le bagnard, après avoir attendu Stavroguine quatre nuits d'affilée sur un pont, réussit finalement à le rencontrer, il lui dit : « moi, monsieur, devant vous, je me tiens comme devant le Vrai — la quatrième nuit ça fait, pour Votre Grâce » (p. 93, v. 2). Puis, l'homme-phare rencontre le capitaine, qui, en plein délire, lui réclame de

l'aide et lance : « l'importance que vous avez eue dans mon destin!... En ce moment, je passe par de grandes frayeurs, c'est de vous seul que j'attends le conseil et le soleil » (p. 100, v. 2). Ils sont donc nombreux à remettre leur destinée entre les mains de Stavroguine comme entre celles d'un dieu, invoquant sa miséricorde, mais acceptant de subir son courroux. Comme l'écrit Girard, « [ils] sont suspendus à la bouche de ce messie négatif [...]. Tous parlent de lui en termes religieux. Stavroguine est leur "lumière", leur "étoile" ; on s'incline devant lui comme "devant le Très-Haut"; les requêtes qu'on lui adresse sont de très humbles prières<sup>109</sup> ». Mavriki va même jusqu'à lui offrir sa fiancée Lizavéta, sachant qu'au moindre de ses gestes, elle lui sauterait au cou sans hésiter : « sachez-le, quand bien même elle serait devant l'autel, prête à dire oui, il suffirait que vous l'appeliez pour qu'elle m'abandonne, moi et tout le monde, et qu'elle vous suive » (p. 302, v. 2). Piotr Pétrovitch, quant à lui, même s'il est l'un des personnages les plus forts du récit et même si sa « philosophie consiste à n'être dupe de rien, fait acte de soumission religieuse à l'énigmatique personnage<sup>110</sup> » ; il est lui aussi subjugué par la présence de Stavroguine. C'est « comme amoureux, comme si, vraiment, il était ivre » (p. 369, v. 2), qu'il lui fait part des projets qu'il envisage pour lui, selon lesquels il deviendrait le prince Ivan, figure emblématique de la révolution qu'il prépare, à propos duquel on lancerait des légendes et qu'on élèverait au rang d'idole :

Et vous savez, on pourrait vous montrer à un type sur cent mille, par exemple. Et ça se répandra, sur toute la terre : "On l'a vu, on l'a vu." Et le Dieu Sabaoth Ivan Filippovitch, on l'a vu, il s'est élevé, dans son char, jusqu'aux cieux, devant tout le monde, de "nos propres yeux à nous", on a vu ça. Mais, vous, vous n'êtes pas Ivan Filippovitch ; vous êtes beau, vous êtes fier comme un dieu, vous ne cherchez rien pour vous, vous avez l'auréole d'une victime, "vous vous cachez". L'essentiel, c'est la légende! Vous triompherez d'eux, vous jetterez un coup d'œil, et vous triompherez (p. 371, v. 2).

<sup>109</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 93.

Piotr est en admiration devant Stavroguine au point d'en vouloir faire le porte-étendard de sa révolution et un nouveau messie, faisant fi de sa propre idéologie nihiliste prônant la destruction de l'ordre établi. Le charme de ce personnage du seuil, qui porte en lui la trace des autres mondes, est donc assez fort pour redonner foi même aux personnages les plus matérialistes. Comme tant d'autres, dans *Les Démons*, Piotr s'en remet entièrement à Stavroguine comme à un sauveur : « C'est de vous, de vous dont j'ai besoin, sans vous je suis zéro » (p. 366, v. 2). L'expérience du moment décisif auquel donne accès la maladie, dans ce cas-ci comme dans *L'Idiot*, confère au personnage dostoïevskien une aura qui subjuge et provoque chez ses semblables une transfiguration de leur conception du monde, ce qui rappelle les propos de Gide selon lesquels « à l'origine de chaque grande réforme morale, si nous cherchons bien, nous trouverons toujours un petit mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquiétude, une anomalie<sup>111</sup> ». Stavroguine, qui est au coeur des bouleversements sociaux mis en scène dans *Les Démons*, souffre d'une telle anomalie.

### 3.6 *Le diable d'Ivan*

Nous terminerons ce chapitre en nous intéressant au cas d'Ivan Karamazov, qui est victime d'une hallucination la veille de l'ouverture du procès de son frère Mítia. Il « [est] à ce moment-là, ce soir-là, précisément à la veille de la fièvre chaude qui [va] finir par s'emparer totalement d'un organisme ébranlé depuis longtemps mais [qui] continu[e] obstinément de résister à la maladie<sup>112</sup> ». Ivan traverse alors un instant prégnant qui marque pour lui l'avènement d'une nouvelle conscience de soi

---

<sup>111</sup> André Gide, *op. cit.*, p. 173.

<sup>112</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, v. 2, Paris, Actes Sud, 2002, p. 543.

N.B. Les prochaines références au texte de l'auteur dans la section 3.6 se limiteront au numéro de la page, mis entre parenthèses, suivant la citation. Elles seront toutes tirées du deuxième volume.

et du monde. À bout de nerfs, il voit le diable apparaître devant lui et entre en discussion avec celui-ci. Ses sens altérés lui donnent ainsi l'accès à un tout nouveau regard sur la vie, comme le rêve laisse entrevoir la possibilité d'autres formes de réalité. Le diable lui dit : « J'ai beau être ton hallucination, n'empêche, comme dans un cauchemar, je dis des choses originales, des choses qui ne t'étaient encore jamais venues à l'idée » (p. 552). L'hallucination présente donc pour lui toutes les caractéristiques d'une révélation métaphysique ; par son interaction avec le diable, il entre en contact avec son Double, qui lui fait prendre conscience d'une vérité qu'il portait en lui sans le savoir. Il lui fait réaliser qu'il « réfléchi[t] toujours en fonction de [leur] terre de maintenant » (p. 561), alors qu'un autre monde existe, où « en l'espace de [...] deux secondes on [peut] passer non pas un quadrillion, mais un quadrillion de quadrillions » (p. 561) de secondes, bref, un monde où le temps n'est plus et où « une seule âme [...] vaut parfois toute une constellation » (p. 564). Sa vision incarne la part de foi qu'il refoule et cherche à nier par la raison ; le diable fait ainsi directement référence à lui lorsqu'il se moque de ces hommes qui « peuvent contempler en même temps de tels abîmes de foi et d'incroyance que, réellement, parfois, on a l'impression qu'encore un tout petit cheveu de plus et il se retrouvera en l'air, le bonhomme, "cul par-dessus tête" » (p. 564). Ivan se tient en effet sur le seuil entre l'athéisme et la foi totale, et cette hallucination qui le fait basculer dans la foi représente pour lui le moment décisif de son existence. Ici, à nouveau, le personnage du malade est associé chez Dostoïevski aux grands réformateurs de la morale. Lorsqu'Ivan lance un verre à la tête du diable, ce dernier, ébahi, établit un parallèle entre ce geste et le légendaire lancer de l'encrier par Luther à la tête de son démon. Comme Luther, Ivan voit ainsi sa vision du monde se transformer à tout jamais après avoir vu ses sens le trahir. Une fois le diable envolé, il reçoit la visite de son frère Aliocha et semble encore sous le choc ; il porte désormais en lui les traces de cet autre monde dont il vient de réaliser l'existence. Après avoir qualifié Aliocha de « pur chérubin » (p. 574), il ajoute, fiévreux : « peut-être, c'est toute la constellation qui n'est juste qu'une espèce de molécule chimique... » (p. 574). Ce

moment décisif lui fait prendre la décision de se dénoncer lui-même, devant le tribunal, pour avoir laissé Smerdiakov tuer leur père alors qu'il soupçonnait ses intentions. En écoutant parler son frère, Aliocha réalise que celui-ci vient d'avoir une révélation : « Il commençait à comprendre la maladie d'Ivan : "Les tortures d'une décision de la fierté, la conscience profonde!" Dieu, en qui il ne croyait pas, et Sa vérité s'emparaient de son cœur qui refusait toujours de se soumettre. [...] "Dieu vaincra!" se dit-il » (p. 580). Le dernier mot sur l'instant que vient de vivre Ivan est donc laissé à Aliocha. Cet événement-charnière marque la conscience de soi du malade au point de le pousser à se rendre coupable d'un meurtre qu'il n'a pas commis pour sauver son frère, qu'il sait innocent. Il est prêt à se sacrifier et à devenir un martyr, tant sa culpabilité le tourmente. Comme Raskolnikov, sa mauvaise conscience le fait basculer dans la maladie, ce qui mène au moment décisif de la résurrection et du retour à Dieu. On voit ainsi comment la maladie, dans l'œuvre de Dostoïevski, loin d'être un handicap, constitue bien au contraire le privilège des plus éclairés, de ceux qui ont repris contact avec les autres mondes à l'origine de la vie humaine, en d'autres termes, avec le paradis terrestre.

## CONCLUSION

Il apparaît clairement, à la lumière de ces observations, que le concept de moment décisif occupe un rôle d'une importance capitale au sein de l'œuvre romanesque de Dostoïevski, dans sa période de l'après-baigne. Son face à face avec la mort, lors de son passage à la forteresse Pierre et Paul, a sans doute eu un impact aussi grand sur sa vie que les nombreux moments décisifs qui structurent ses romans ont pu en avoir sur le destin de ses personnages. L'instant prégnant du simulacre d'exécution, dont l'auteur est revenu vivant pour en témoigner, marque ainsi son œuvre tant au niveau formel que thématique, et est en grande partie redevable des discours philosophico-religieux fortement inspirés des Évangiles qui la sous-tendent. Le moment décisif, dans son œuvre, est ainsi ce laps de temps d'une durée élastique lors duquel les points de repère sensoriels du personnage le laissent tomber et qui marque pour toujours une rupture dans sa destinée.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, les scènes de conclave polyphonique sont celles qui regroupent toutes les caractéristiques, à la fois formelles et thématiques, de ce que nous appelons le moment décisif. Renvoyant au concept de polyphonie suggéré par Mikhaïl Bakhtine, ce procédé narratif qui consiste à regrouper les personnages les plus importants de l'intrigue en un même lieu et en un même moment d'une importance capitale, fait s'entrechoquer les voix et volontés des personnages dans une avalanche imprévisible d'événements saccadés régie par les forces du hasard et du destin. Chacun se voit alors projeter hors de lui-même, en plein état second, et perd d'un coup ses points d'ancrage dans le monde réel. C'est alors que certains sont sujets à des moments d'épiphanie permettant de leur faire entrevoir une réalité jusqu'alors inconnue sur eux-mêmes et sur le monde, phénomène relevant d'une transfiguration de la conscience de soi qui est

caractéristique du moment décisif. Comme pour le condamné à mort qu'on amène à l'échafaud, le personnage dont la destinée est sur le point de basculer voit le temps s'étirer, une seconde à l'intérieur de laquelle tout se joue valant plus que des années entières. Ainsi, lors du moment décisif du conclave polyphonique, les personnages sont pris dans un hors-temps, loin du déterminisme et de la linéarité ; ils se retrouvent au cœur d'un de ces nombreux mondes possibles qui transcendent la réalité terrestre.

Le moment décisif emprunte toutefois bien d'autres formes. En fait, il structure la poétique dostoïevskienne à tant de niveaux qu'on ne peut les regrouper sous un même vocable, raison pour laquelle nous avons choisi les termes « complexe situationnel du seuil » pour le qualifier, dans la mesure où il organise tant la mise en intrigue du récit que la psychologie des personnages et les discours philosophico-religieux qu'ils véhiculent. Le moment décisif s'incarne ainsi dans les passages qui, caractérisés par une crispation ou un relâchement de la tension narrative, marquent un point tournant dans le récit à titre de nœud ou de dénouement. Il sert également de moteur à la transfiguration de la conscience de soi du personnage en le faisant passer par des instants de crise à caractère épiphanique, comme dans *Crime et châtiment*, ou de prise de conscience de sa condition, comme dans *Le Joueur*. Le motif du moment décisif, dans ce dernier cas, permet à l'auteur de définir son personnage en le faisant vaciller sur le seuil entre son identité précédente et celle qui s'impose à lui désormais. Il est d'ailleurs important de souligner que ces épisodes cruciaux dans le récit sont caractérisés par les mêmes procédés stylistiques que les passages où le conclave polyphonique est en jeu : ils relèvent d'une temporalité élastique marquée par les modalités de la rupture, du fracas et de l'incohérence.

La fonction du moment décisif qui est cependant la plus représentative de la vision du monde de l'auteur est sans aucun doute celle de donner au personnage l'accès à une vérité supérieure au sujet de l'existence humaine. En effet, comme ce fut le cas pour Dostoïevski devant le peloton d'exécution, le personnage entré en contact avec

les autres mondes n'est jamais plus le même par la suite. La maladie joue le plus souvent, à cet égard, le rôle de catalyseur dans l'avènement de ces instants épiphaniques, qu'il s'agisse de l'épilepsie, de la phtisie ou de délires hallucinatoires. Le moment décisif devient alors le vecteur de discours métaphysiques rejoignant une conception profondément ancrée chez l'écrivain depuis son expérience personnelle de l'ultime seuil, conception qu'ont probablement renforcée les crises d'épilepsie dont il s'est mis à souffrir de plus en plus fréquemment dès son retour du bain. Avec le recul, il nous semble ainsi peu surprenant que l'auteur ait structuré sa poétique autour de cela même qui l'a profondément marqué en tant qu'homme : l'expérience du moment décisif.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Dostoïevski

Dostoïevski, Fédor. *Crime et châtiment*, volume 1, Paris, Actes Sud, 1996, 477 p.

\_\_\_\_\_. *Crime et châtiment*, volume 2, Paris, Actes Sud, 1996, 483 p.

\_\_\_\_\_. *Le Joueur*, Paris, Actes Sud, 1991, 233 p.

\_\_\_\_\_. *L'Idiot*, volume 1, Paris, Actes Sud, 1993, 529 p.

\_\_\_\_\_. *L'Idiot*, volume 2, Paris, Actes Sud, 1993, 489 p.

\_\_\_\_\_. *Les Démons*, volume 1, Paris, Actes Sud, 1995, 353 p.

\_\_\_\_\_. *Les Démons*, volume 2, Paris, Actes Sud, 1995, 493 p.

\_\_\_\_\_. *Les Démons*, volume 3, Paris, Actes Sud, 1995, 396 p.

\_\_\_\_\_. *Les Frères Karamazov*, volume 1, Paris, Actes Sud, 2002, 583 p.

\_\_\_\_\_. *Les Frères Karamazov*, volume 2, Paris, Actes Sud, 2002, 790 p.

### Œuvres sur Dostoïevski

Allain, Louis. *Dostoïevski et l'Autre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, 202 p.

\_\_\_\_\_. *Dostoïevski et Dieu : La Morsure du divin*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 112 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 366 p.

- Bourmeyster, Alexandre. « Le Double de Dostoïevski », dans Pérouse, Gabriel-A. *Doubles et dédoublements en littérature*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1995, 252 p.
- Chardin, Philippe. *Un Roman de clair-obscur : L'Idiot de Dostoïevski*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1976, 112 p.
- Frank, Joseph. *Dostoevsky. The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 401 p.
- \_\_\_\_\_. *Dostoevsky. The Years of Ordeal, 1850-1859*, Princeton, Princeton University Press, 1983, 320 p.
- \_\_\_\_\_. *Dostoevsky. The Stir of Liberation, 1860-1865*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 395 p.
- \_\_\_\_\_. *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*, Paris, Actes Sud, 1998, 710 p.
- \_\_\_\_\_ et Goldstein, David. *Selected letters of Fyodor Dostoyevsky*, Piscataway, Rutgers University Press, 1989, 543 p.
- Gide, André. *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1923, 197 p.
- Girard, René. *Dostoïevski : du double à l'unité*, Paris, Librairie Plon, 1963, 189 p.
- Grossman, Leonid. *Dostoïevski*, Moscou, Éditions du Progrès, 1970, 538 p.
- Ivanov, Viatcheslav. *Dostoïevski : Tragédie, Mythe, Religion*, Paris, Éditions des Syrtes, 1932, 172 p.
- Madaule, Jacques. *Dostoïevski*, Paris, Éditions Universitaires, 1956, 125 p.
- Mccarthy, Karen Anne. *Transcendance de la pluralité chez Fédor Dostoïevski*, Québec, Université Laval, 1997, 112 p.
- Mousseau, Benjamin. *La polyphonie agnostique dans «L'Idiot» de Dostoïevski : La parole réconciliatrice versus le regard chosifiant, deux systèmes de représentation*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Faculté des arts, Département d'études littéraires, 2007, 143 p.
- Steiner, George. *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Éditions 10/18, 1959, 413 p.

### Œuvres complémentaires

- Aristote. *L'homme de génie et la mélancolie : problème XXX, 1*, Paris, Rivages, 1999, 129 p.
- Amherdt, François-Xavier. *L'herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son importance pour l'exégèse biblique : en débat avec la New Yale Theology School*, Paris, Éditions du Cerf, 2004, 865 p.
- Aumont, Jacques. *L'image*, Paris, Nathan, 2001, 248 p.
- Bachelard, Gaston. *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1932, 152 p.
- \_\_\_\_\_. *La dialectique de la durée*, Paris, Presse Universitaires de France, 1963, 150 p.
- Baroni, Raphaël. *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 437 p.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 277 p.
- \_\_\_\_\_, Booth, Wayne C., Hamon, Philippe et Kayser, Wolfgang. *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 180 p.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976, 235 p.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 409 p.
- Détienne, Marcel et Vernant, Jean-Pierre. *Les ruses de l'intelligence : La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, 316 p.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 817 p.
- Gutwirth, Rudolph. *La phénoménologie de J.-P. Sartre : de « l'Être et le Néant » à la « Critique de la raison dialectique »*, Bruxelles-Anvers, Éditions scientifiques Érasme, 1973, 283 p.
- Haar, Michel. *Heidegger et l'essence de l'homme*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2002, 259 p.
- Heidegger, Martin. *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, 589 p.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, 1963, 222 p.

- \_\_\_\_\_. *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, 474 p.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre X : L'angoisse*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 389 p.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, 239 p.
- Lojkine, Stéphane. « La jambe d'Hersé : Écriture de l'image et cristallisation scopique dans les *Salons* de Diderot », dans Auraix-Jonchière, Pascale. *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, 492 p.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.
- \_\_\_\_\_. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 689 p.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*, New York, Columbia University Press, 2001, 363 p.
- Sipiora, Phillip et Baumlin, James S. *Rhetoric and Kairos : Essays in History, Theory and Praxis*, Albany, State University of New York Press, 2002, 75 p.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 127 p.
- Thomasset, Alain. *Paul Ricoeur, une poétique de la morale : aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1996, 715 p.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 188 p.
- \_\_\_\_\_. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 322 p.
- Vouilloux, Bernard. *L'art des Goncourt — une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, 171 p.
- Zweig, Stefan. *Les très riches heures de l'humanité*, Paris, Belfond, 1989, 236 p.

### Articles de périodiques

- André, Robert. « Dostoïevski, découvreur de l'inconscient », *Revue de Paris*, n° 76, juillet-août 1969, p. 41-59.
- Cabanis, José. « Dostoïevski ou la tentation de l'innocence », *Preuves*, n° 107, 1960, p. 81-83.
- Crépu, Michel. « Dostoïevski lu et relu », *Esprit*, n° 91-94, juillet-août 1984, p. 115-119.
- David, Jean. « Le Suicide de Dostoïevski », *Esprit*, avril 1956, p. 544-549.
- Filhol, Emmanuel. « Freud, lecteur de Dostoïevski : Épilepsie et rivalité oedipienne », *Neophilologus*, vol. 77, n° 2, avril 1993, p. 171-177.
- Fodor, Istvan. « Dostoïevski et André Gide », *Europe*, n° 510, 1971, p. 106-112.
- Girard, René. « Métaphysique du souterrain dans *Les Possédés* », *La Table Ronde*, vol. 183, 1963, p. 73-76.
- Gromczynski, Wieslaw. « La conception de l'Homme chez Dostoïevski : L'Histoire, la liberté, la solitude », *Textes et Langages*, vol. 11, 1985, p. 67-85.
- Klimov, Alexis. « La raison de l'idéal et l'idéal de la déraison chez Dostoïevski », *Synthèses*, n° 283-284, janvier-février 1970, p. 38-43.
- Krysinski, Wlodzimierz. « L'acte gratuit ou l'expérience de l'authenticité chez Dostoïevski et Gide », *Les Problèmes des Genres Littéraires*, n° 14, vol. 1, 1971, p. 39-56.
- Maire, Gaston. « Le Refus de Dieu dans l'œuvre de Dostoïevski », *Cahiers du Sud*, vol. 52, n° 383-384, 1965, p. 65-82.
- Parisot, Roger. « Dostoïevski et le mystère du mal », *Nouvelle Revue Française*, n° 494, 495, 496 ; mars, avril, mai 1994 ; p. 83-101, 104-111, 105-114.
- Van Buuren, Marten. « Quelques aspects du dialogisme : Pouchkine, Dostoïevski, Joyce », *Degrés*, n° 24-25, 1980, p. 1-18.