UNIVERSITÉ RENNES 2

LES YEUX DU REPENTIR

Des *Pensées-de-Pascal* à *Бесы* de Dostoïevski : le travail poétique de l'anti-humanisme entre le XVII^{e} et le XIX^{e} siècles

Mémoire de M2 en Littérature générale et comparée
présenté par Anthony Planchon
sous la direction de Mme Anne Teulade

Soutenance le 15 septembre 2021
devant un jury composé de Mesdames Anne Teulade et Audrey Giboux

Université Rennes 2
Année universitaire 2020-2021

UNIVERSITÉ RENNES 2

LES YEUX DU REPENTIR

Des *Pensées-de-Pascal* à *Бесы* de Dostoïevski : le travail poétique de l'anti-humanisme entre le XVII^{e} et le XIX^{e} siècles

Mémoire de M2 en Littérature générale et comparée
présenté par Anthony Planchon
sous la direction de Mme Anne Teulade

Soutenance le 15 septembre 2021
devant un jury composé de Mesdames Anne Teulade et Audrey Giboux

Université Rennes 2
Année universitaire 2020-2021

A Irène,
en témoignage de
ton inspiration

Remerciements

Sans le soutien de Madame Anne Teulade au long des deux dernières années, ce travail n'aurait sans doute pas vu le jour en cet état. C'est donc à elle que j'adresse en premier lieu mes remerciements, qui ne sont que la juste rétribution de son constant intérêt pour le sujet.

Je remercie également Madame Audrey Giboux, qui me fait l'honneur de lire cette étude et d'assister à la soutenance terminale.

Je dois encore mentionner l'apport du site internet communautaire de la « Bibliothèque solidaire » qui, au temps du confinement, m'aura permis de ne pas trop souffrir des spécificités de la langue russe. Soient à ce titre particulièrement remerciées Maria Galkina et Marina Pantina.

Que mes amies et amis de Rennes 1 et d'ailleurs me pardonnent si pour un temps je passe de l'autre côté de la barrière. Si par erreur ils me lisaient un jour, ils reconnaîtraient peut-être que je leur dois beaucoup.

NOTE LIMINAIRE

L'édition de référence sur laquelle repose notre étude des *Démons* est la traduction d'Elisabeth Guertik datant du milieu du XX^e^ siècle, qui a été revue par Jean-Louis Backès récemment. Elle sera bien entendu accompagnée d'un point de regard sur l'édition originale de Leningrad quand nous le trouverons nécessaire. Nous avons préféré cette traduction à celle plus récente d'André Markowicz dans la mesure où elle est plus pratique d'usage et où, dans les passages en prose, elle nous paraît plus attachée à la littéralité. Les commentaires éclairants de Backès ont aussi contribué à ce choix. Les citations en cyrillique seront toujours accompagnées d'une traduction. Les termes soulignés par Dostoïevski lui-même seront reproduits en majuscules d'imprimerie, tandis que les expressions en langue française (le plus souvent, de Stépane Trofimovitch) seront transposées en italiques suivies d'un astérisque, afin de les distinguer de nos propres appels.

La mention des *Pensées* de Pascal sera le plus souvent faite à partir de la classification Sellier [1991], indiquant la lettre « S. » suivie du numéro de fragment et, si le besoin s'en fait sentir, d'une pagination précise depuis notre édition de référence en poche, présentée en bibliographie. Nous citerons également le cas échéant l'édition Louandre [1854] que possédait Dostoïevski, qui n'est plus imprimée aujourd'hui.

INTRODUCTION

А, впрочем, что ж я, забыл старое правило: не в предмете дело, а в глазе: есть глаз – и предмет найдется, нет у вас глаза, слепы вы, – и ни в каком предмете ничего не отыщете. О, глаз дело важное, что на иной глаз поэма, то на другой – куча...[1]

А если уже не можешь говорить с озлобленными, то служи им молча и в уничижении, никогда не теряя надежды. <...> Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался: принеси и тогда жертву и восхвали Бога ты, единый оставшийся. <...>
Если же злодейство людей возмутит тебя негодованием и скорбью уже необоримою, даже до желания отомщения злодеям, то более всего страшись сего чувства; тотчас же иди и ищи себе мук так, как бы сам был виновен в сем злодействе людей. Приими сии муки и вытерпи, и утолится сердце твое, и поймешь, что и сам виновен, ибо мог светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил. Если бы светил, то светом своим озарил бы и другим путь, и тот, который совершил злодейство, может быть, не совершил бы его при свете твоем. И даже если ты и светил, но увидишь, что не спасаются люди даже и при свете твоем, то пребудь тверд и не усомнись в силе света небесного; верь тому, что если теперь не спаслись, то потом спасутся. А не спасутся и потом, то сыны их спасутся, ибо не умрет свет твой, хотя бы и ты уже умер. Праведник отходит, а свет его остается.[2]

---

[1] ДОСТОЕВСКИЙ. Федор М. *Дневник писателя*. 1876. Октябрь. Глава первая. I. Простое, но мудреное дело. // *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 13. СПб.: Наука, 1994. С. 314. Extrait du *Journal d'un écrivain* (octobre 1876), traduit in HADDAD-WOTLING, Karen, *Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 203 : « J'oublie la vieille règle : ce n'est pas l'objet qui importe, mais l'œil : si l'œil est là, l'objet se trouvera, et si vous n'avez pas l'œil vous êtes aveugle, et quel que soit l'objet vous n'y trouverez rien. Oh, c'est une chose importante que l'œil : ce qui pour un œil est un poème, pour un autre n'est que déchet. »

[2] ДОСТОЕВСКИЙ. Ф. *Братья Карамазовы*. 1881. // *Полное собрание сочинений*. Т. 14. Ленинград.: Наука, 1976. С. 291-292. Extrait des paroles du *starets* [*старец*] Zossime : « Mais si tu ne peux plus parler aux aigris, sers-les en silence et dans l'humilité, sans jamais perdre espoir. [...] Aie la foi jusqu'au bout, même s'il arrivait que tout le monde sur terre eût quitté le droit chemin et que toi seul fusses resté fidèle : offre alors aussi un sacrifice et glorifie Dieu, toi, le seul qui demeure. [...]
Mais si la scélératesse des hommes te soulève d'indignation et d'un chagrin incoercible, jusqu'au désir de vengeance envers les scélérats, crains le plus ce sentiment ; va aussitôt et cherche-toi les mêmes souffrances que si tu étais coupable de cette scélératesse des hommes. Accepte ces souffrances et subis-les, ton cœur sera apaisé et tu comprendras que, toi aussi, tu es coupable, car pouvant, comme l'unique être pur, éclairer les scélérats, tu ne l'as pas fait. Si tu avais répandu ta lumière, tu eusses éclairé aussi le chemin des autres, et celui qui a commis le crime ne l'eût peut-être pas fait dans ta lumière. Et si, en éclairant, tu voyais que les hommes ne sont pas sauvés, même dans ta lumière, demeure ferme et ne doute pas de la puissance de la lumière céleste ; crois que s'ils n'ont pas été sauvés maintenant, ils le seront plus tard. Et si, plus tard non plus, ils ne sont pas sauvés, leurs fils le seront, car ta lumière ne mourra pas, fusses-tu déjà mort. Le juste passe, mais sa lumière demeure. », trad. Elisabeth Guertik, *Les Frères Karamazov*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2016 [1948]. Dans la suite, les œuvres complètes en trente tomes de Dostoïevski seront abrégées en *ПСС*.

Alors que la curieuse Agathe de *L'Homme sans qualités*, assise derrière son frère, lui demandait avec intérêt ce qu'il était en train de lire, celui-ci répondait, tout penaud : "Ich unterrichte mich über die Wege des heiligen Lebens.[3]" Puis, plus explicite : "Du brauchst nicht zu lachen. [...] Ich bin nicht fromm; ich sehe mich den heiligen Weg mit der Frage an, ob man wohl auch mit einem Kraftwagen auf ihm fahren könnte![4]" Derrière la boutade, il y a une sérieuse interrogation qui mérite qu'on la relève. Robert Musil était viennois, et cette Cacanie qu'il peint dans son roman nous introduit dans un monde inquiet, inquiet parce que hésitant, et hésitant parce que vivant sur les traditions d'un régime dont l'agonie ne tardera pas à venir. La parole ironique qu'il attribue à Ulrich, le protagoniste, est un symptôme de ce monde changeant : personnage formé aux sciences nouvelles, il est embauché comme secrétaire pour un jubilé en l'honneur de Son Altesse l'Empereur d'Autriche. Dans ce cadre, il ne manque pas d'interroger les idées anciennes, et celle de Dieu n'est pas la moindre. Musil fait ainsi partie d'un large répertoire d'écrivains qui, pendant quelques décennies, de la fin du XIX^{e} siècle au début du XX^{e}, ne cessent d'interroger le bouleversement de la modernité sur les systèmes de la pensée religieuse. A ce titre, la littérature germanique n'est pas en reste : outre Musil, on pourrait citer Kafka, Broch, Mann, Hofmannsthal, etc. Leur point commun est le goût pour la prose, une confrontation des mondes qui les amène à une forme se prêtant à la réflexivité. Aussi vivent-ils dans le creux du Vieux-Monde, entre un Occident et un Orient dont la frontière tend à se faire toujours mieux sentir du fait de l'industrialisation et du progressisme politique à l'Ouest. Mais avant d'élaborer leur propre pensée, ils ont regardé vers d'autres horizons. En effet, Dostoïevski (1821-1881) est un des écrivains qui a le premier et avec le plus de force ressenti ce basculement des cultures, et ceux-là ne s'y sont pas trompés[5]. C'est sur lui que notre étude se concentre, pour ainsi dire, aux racines.

---

[3] « Je m'instruis des voies de la sainteté. », in MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités* [*Der Mann ohne Eigenschaften*], trad. Philippe Jaccottet, t. II, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1956 [1943], p. 104.

[4] « Il n'y a pas de quoi rire [...]. Je ne suis pas pieux ; j'examine la voie de la sainteté en me demandant si l'on pourrait y circuler en automobile ! », *ibid.*

[5] Pour l'intérêt des auteurs germaniques vis-à-vis de Dostoïevski, voir HAUSBEI, Kerstin, GÖDICKE, Stéphane (dir.), *Affinités électives. Les littératures de langue russe et allemande*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Monde germanophone », 2006, p. 83-97, 141-163 ; STRUC, Roman, "Kafka and Dostoevsky as 'Blood Relatives'", *Dostoevsky Studies*, n. 2, 1981.

1. Le contexte des années 1860 en Russie

La confrontation entre le problème religieux – chrétien – et les débats de la modernité n'a jamais été aussi sensible chez Dostoïevski que dans les années 1860. Sa production romanesque en témoigne : le personnage qui se décrit comme un « homme méchant » dans *Les Carnets du sous-sol* (1864) est encore celui qui interpelle son lecteur imaginaire en raison des opinions « nouvelles » de celui-ci sur la nature humaine ; dans *L'Idiot* (1867-1868), nous voyons apparaître dans un accoutrement peu reluisant un groupe de jeunes radicaux venus réclamer au prince Mychkine une somme qu'il ne leur doit pas ; dans *Les Démons* (1871-1873), surtout, les quelques radicaux du roman précédent deviennent des révolutionnaires acharnés dont l'ambition est la destruction de l'ordre social. Ces récits révèlent une inquiétude correspondant à la montée des courants politiques contestataires dans la Russie pétersbourgeoise de cette époque. Jusqu'ici, l'empire a vécu depuis le XI^e^ siècle sur une base mêlant le traditionalisme orthodoxe à un régime politique fondé sur la puissance du Tsar, assez clos sur lui-même jusqu'aux premières réformes entamées par Pierre le Grand à la fin du XVII^e^ siècle. Ces réformes ont ouvert le pays à l'économie européenne et, plus largement, ont permis aux Lumières françaises (Diderot, Voltaire) et allemandes (Kant, Fichte) de parvenir jusqu'à la capitale. Depuis lors, selon Dostoïevski, l'incertitude sur le destin de la « nation » russe est totale :

> On a balancé pendant deux siècles entiers. Toute notre réforme, à partir de Pierre le Grand, a consisté uniquement en ceci, c'est qu'il a pris une pierre qui était solidement posée et qu'il a réussi à la faire tenir sur son arête ; nous en sommes toujours à ce même point et nous balançons. Si le vent souffle, nous serons renversés.[6]

Les deux poids de cette balance imaginaire prennent pourtant une forme bien réelle ; autour de 1830 émergent deux courants antithétiques : l'occidentalisme et le slavophilisme. Ces termes désignent deux idéologies que soutiennent les intellectuels russes, dont l'une est favorable à l'ouverture au libéralisme européen, l'autre réticente et célébrant au contraire les valeurs d'une histoire singulière. Dans le camp occidentaliste, on trouve de célèbres critiques littéraires et des philosophes parmi lesquels Bielinski, Tchaadaev, Herzen. Dans l'autre, on peut citer Khomiakov ou Aksakov. Tchaadaev a par exemple écrit (en français) des *Lettres philosophiques* qui ont fait scandale, incitant ses lecteurs à observer le « retard » culturel de la Russie sur l'Europe. Dostoïevski a

[6] Cité in MOTCHOULSKI, Konstantin, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre,* trad. Gustave Welter, Paris, Payot, 1963, p. 343.

longtemps bifurqué entre ces deux camps sans jamais s'établir : il a renié le parti de Bielinski après les critiques de ce dernier sur la divinité du Christ, mais on ne peut pas dire qu'il s'accorde non plus avec tous les principes du slavophilisme[7]. Mais le plus important est ailleurs : la plupart de ces hommes, en 1860, sont déjà morts, tandis qu'une vague radicale se fait jour qu'ils n'avaient pas prévue. Ils ont la marque de l'âge, les radicaux sont des jeunes, souvent même encore étudiants.

Dans ses romans, Dostoïevski amplifie la nuance : le héros meurtrier de *Crime et châtiment* (1866) n'a pas encore terminé ses études ; de même pour Hippolyte (*L'Idiot*), tandis que la plupart des nihilistes des *Démons* sont à peine sortis du lycée. Voilà le mal : *nihilisme*, ou négation de Dieu. Les occidentalistes eux-mêmes n'allaient pas jusqu'à ce point. Pour Dostoïevski, la source de cette tendance est germanique : au temps de Bielinski, le courant hégélien de gauche (Feuerbach) avait déjà reçu une certaine audience de la part des intellectuels russes. La chose s'amplifie dans les années 1860 et, tandis qu'elle restait portée au niveau des idées, elle devient désormais le ferment de l'action politique : c'est dans le transfert d'une rêverie « idéaliste », utopique et théorique, vers une révolution pratique et techniciste que Dostoïevski situe l'évolution. Quelques faits plaident d'ailleurs en ce sens. Lorsque Dostoïevski participait lui-même au cours des années 1840 aux débats de Bielinski, on en était encore à réciter avec enthousiasme et éloquence les *Paroles d'un croyant* (1834) de Lamennais, tout droit venues du pays de la Révolution – et on n'imagine certes pas ce prêtre ouvert à la liberté sociale prendre la voie des barricades. Le groupe de Petrachevski réunissant quelques intellectuels pétersbourgeois aux idées un peu trop avancées est d'ailleurs réprimé durement et l'ordre monarchique ne souffre pas le danger : Dostoïevski est ainsi déporté avec quelques compagnons au bagne sibérien, entre 1849 et 1854. En revanche, le renouvellement au pouvoir et la progression dans le siècle aidant, le Tsar Alexandre II envisage à partir de 1855 de nouvelles réformes d'ampleur pour le pays. Ironie de l'histoire, la révolution éthérée des premiers gagne donc les plus hautes sphères qui en prennent le relais, avec de tout autres moyens. C'est notamment ainsi que la fin du servage entre en vigueur au cours de février 1861. La réception du courant hégélien chez de nouveaux périodistes commence à prendre une nouvelle allure : les articles

[7] S'étant rapproché de la pensée de Khomiakov concernant la possibilité d'une fraternité [*соборность*] entre les hommes autour de l'Église, il se détache de leur idée d'enracinement : « Auprès d'eux, écrit Berdiaev, il fait figure de vagabond. [...] En face de ces ennemis de l'Occident, il est le partisan de l'Europe ; en face de ces champions du vieux Moscou, l'admirateur de l'ère pétrovienne et le chantre de Saint-Pétersbourg. », Préface aux *Frères Karamazov*, éd. cit., p. II.

de Pisarev gagnent très vite une forte audience, qui promeuvent une forme de réalisme pratique, qui dénoncent l'esthétisme pour encourager l'action, qui valorisent le principe d'utilité et encore la supériorité de l'individualisme sur la charité chrétienne. Là où les occidentalistes étaient des critiques de métier et des « grands écrivains[8] », pour reprendre le mot teinté de mépris de Dostoïevski, là où ils étaient philosophes patentés, les hommes de la nouvelle génération se veulent plus directement engagés dans le siècle et plaident l'activité contre la façade. Ce n'est pas le moindre des paradoxes d'observer qu'ils sont pourtant nés dans un milieu croyant : Tchernychevski promeut dans un roman qui va devenir la bible de cette génération une forme d'ascétisme tout entier dirigé pour la cause politique ; l'anarchiste Netchaiev écrit un *Catéchisme du révolutionnaire* (1869). Le roman de Dostoïevski qui enregistre le plus authentiquement ce passage de l'utopie à l'action est *Les Démons*, et c'est lui qui va faire l'objet majeur de notre intérêt. Il présente la friction entre ces deux générations dans une petite ville de la province russe excentrée de Pétersbourg : d'un côté, Stépane Verkhovenski, libéral idéaliste et imprégné du romantisme allemand, qui a été inspiré de l'historien libéral Granovski ; de l'autre, nous trouvons le révolutionnaire Piotr Verkhovenski, dont le modèle est Netchaiev. Piotr est le fils du libéral occidentaliste, dont le lien de parenté est surtout symbolique : les libéraux auraient provoqué malgré eux le surgissement d'une vague d'individus contestataires. Ces personnages ne sont qu'un mince extrait de l'ensemble ; les autres arriveront en leur temps. Pour le dire brièvement, il s'agit d'une chronique (le narrateur se nomme « G. ») évoquant l'invasion de la ville par les « fils » de la révolution et dans laquelle sont commis des crimes et autres actes peu licites. La justice est débordée par un mouvement dont l'origine demeure abstraite.

2. Pascal à l'heure allemande

Si nous prenons quelque temps pour présenter le contexte, c'est que ce roman est le plus habité par l'actualité de tous ceux qu'a écrits Dostoïevski. Sans ce contexte en mémoire, il perd beaucoup de son intelligibilité. Lorsqu'il l'a élaboré, l'écrivain était en exil dans la Prusse du nouveau chancelier Bismarck (pour des raisons de défaut de paiement sur les dettes qu'il avait alors

[8] POULIN, Isabelle, « Le "grand écrivain" et les "moins que rien". Le nihilisme en question dans *Les Démons* de Dostoïevski », in BENOIT, Eric, RABATÉ, Dominique (dir.), *Nihilismes ?*, Pessac, PUB, « Modernités », n. 33, 2012, p. 133-144.

engrangées). Il y a passé de longs mois, entre 1867 et 1871, et davantage vers la fin, tandis que la rédaction de *L'Idiot* venait d'être achevée. La chose n'est pas anodine : dans l'esprit collectif, l'Allemagne est le pays de la Raison, celui de l'*Aufklärung*. A notre connaissance, le rapport de Dostoïevski à cette culture a été passé sous silence dans le cadre des études réservées aux *Démons*. Un paradoxe éveille pourtant l'intérêt : d'un côté, l'auteur et son écriture ont souvent été perçus comme faisant leur part à l'irrationnel, comme témoins d'une spécificité de l'« âme russe » face à la culture occidentale ; de l'autre, l'écrivain a fait le choix de s'établir dans une Prusse dont les données culturelles contemporaines ne coïncident pas du tout avec ce poncif. Serait-ce un défi ?

a. Présences pascaliennes, des années 1840 à *L'Idiot*

Pour éclaircir ce problème, il est temps de faire intervenir la figure de Blaise Pascal (1623-1662), dont il y a mille indices qui laissent penser que son recueil de fragments a été un livre de chevet pour le Russe tout au long des années 1860 et jusqu'aux *Frères Karamazov*. Bien des choses ont été relevées sur ce point[9]. Parmi les lecteurs illustres des deux écrivains, beaucoup ont pu faire le rapprochement entre les *Pensées* du premier et l'œuvre romanesque du second : André Suarès[10], André Gide[11], Albert Thibaudet[12] parmi les premiers. La critique universitaire, plus récemment, constate une familiarité de réflexions sur le « cœur » et l'idée de Dieu vivant (par opposition à un Dieu des philosophes), un regard critique sur la science[13]. C'est ce dernier point qu'il convient d'approfondir. Première chose : Dostoïevski s'étale très peu sur son sentiment à l'égard de Pascal. Nous avons quelques expressions explicites dans sa correspondance, une citation

[9] L'étude la plus exhaustive demeure celle de Konstantin Barsht en langue russe : БАРШТ. Константин. « *Мысли* Паскаля в художественном мире достоевского » // БАРШТ. Константин. БУДАНОВА. Лина (Колл.). *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 21. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 2016, С. 129-169. Concernant les textes accessibles en français, il faut mentionner : TARASSOV, Boris, « Fiodor Dostoïevski et Pascal », *Pascal et la culture russe*, trad. Françoise Lesourd, Paris, Classiques Garnier, « Univers Port-Royal », 2016, p. 277-303. Un article de l'an dernier reprend en grande partie les éléments du précédent dans un contexte plus global, à lire dans : LESOURD, Françoise, THIROUIN, Laurent (dir.), *Lectures russes de Pascal*, Paris, Classiques Garnier, « Constitution de la modernité », 2020, p. 15-57, 165-179.

[10] SUARÈS, André, *Trois hommes. Pascal, Ibsen, Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1913.

[11] GIDE, André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 559-655. On y trouve la célèbre allocution au Théâtre du Vieux-Colombier (1922) ainsi que des études de quelques romans de l'écrivain.

[12] THIBAUDET, Albert, « Le roman domestique » [1924], *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon, Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 880 : « Le grand œuvre de sa vie, tel que le concevait Dostoïevski, ce devait être un immense roman sur l'existence de Dieu, rêvé sous la forme de la *Vie d'un grand pécheur* [...]. Le pendant romanesque et russe, sans doute, de Pascal et de cet autre monument esquissé : l'*Apologie de la religion chrétienne* [*sic*] ».

[13] TARASSOV, Boris, « Fiodor Dostoïevski et Pascal », *art. cit.*

implicite dans *L'Idiot*, deux occurrences dans les brouillons des *Démons*, et une citation des *Provinciales* dans ce même roman. Pourtant, à chaque fois qu'il le cite, c'est en rapport avec le problème de la raison. Au XVIII[e] siècle déjà, les intellectuels russes ont pu s'intéresser aux traités du Pascal physicien (par exemple, le *Traité sur l'équilibre des liqueurs* en hydrostatique ; le récit des *Expériences touchant le vide*), mais aussi à sa conception primitive de la nature telle qu'il en fait état dans une *Préface* à son *Traité du vide* (traité disparu). Dostoïevski, étudiant à l'Ecole du Génie militaire de Pétersbourg, ne pouvait pas ignorer ces travaux : lui-même le compare à Ostrogradski, contemporain brillant du Russe dans le domaine de la physique théorique[14]. A la même époque, il cite pour mémoire à son frère un aphorisme des *Pensées* qui lui plaît : « Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher.[15] » Bien plus tard, son célèbre discours en l'honneur de Pouchkine (1880) témoignera de l'imprégnation de son éloquence. Comme le note Leonid Grossman, l'expression qu'il emploie à cette occasion (« Смирись, гордый человек, и, прежде всего, сломи свою гордость. Смирись, праздный человек ») ne peut que faire penser à l'exclamation : « Humiliez-vous, raison impuissante ! Taisez-vous, nature imbécile ! Apprenez que l'homme passe infiniment l'homme et entendez de votre Maître votre condition véritable que vous ignorez.[16] » Entre les deux mentions, il se sera écoulé plus de quarante ans, et pourtant Pascal est toujours là.

Dans *L'Idiot*, c'est-à-dire à mi-chemin de la période des grands romans de Dostoïevski, on trouve une autre occurrence significative. Retraçons la situation. Hippolyte est un de ces jeunes radicaux indiqués plus haut qui, à la différence de ses congénères, apparaît bien avant dans le roman comme ami de l'élève Kolia Epantchine (lui-même fils du général qui accueille le prince Mychkine à Pétersbourg). Présenté comme un garçon renfermé et très studieux par ailleurs, il est aussi très angoissé par la question de la mort. C'est un profil intermédiaire du savant tel qu'on le trouvera dans *Les Démons* avec le personnage de l'ingénieur Kirillov. Sa raison le porte à croire en l'absence de raison de vivre : il pense que la nature se moque des hommes, et bafouer la nature serait son seul

[14] C'est en ce sens qu'il écrit, dans une lettre du 5 mai 1839 à son frère, qu'il refuse de devenir « un Pascal ou un Ostrogradski », tandis que sa vocation littéraire se profile. Voir ДОСТОЕВСКИЙ. Ф. *ПСС*. Т. 28, 1. Письма 1832-1859. Ленинград.: Наука, 1985. С. 59.

[15] S. 671, p. 449. Dans la même correspondance à son frère, Dostoïevski observe : « Раз Паскаль сказал фразу: кто протестует против философии, тот сам философ. Жалкая философия! » (« Un jour Pascal a dit : celui qui critique la philosophie, celui-là est lui-même un philosophe. Pathétique philosophie ! »), *ПСС*. Т. 28, 1. С. 50.

[16] *ПСС*. Т. 26. С. 139, qui renvoie à S. 164, p. 117. La remarque provient de : Гроссман. Л. *Библиотека Достоевского. По неизданным материалам*. Одесса, 1919. С. 97-98.

moyen de réaliser sa liberté. Il envisage ainsi de se tuer. Dans son « Explication » qui est une forme de confession, laquelle nous est donnée à lire dans la troisième partie du roman, il raconte la gestation de son projet. Il fait alors mention d'un autre personnage, apparemment bien étranger à son propre caractère : c'est Rogojine, l'être ténébreux et violent que nous rencontrons dès l'*incipit*, et qui manque un jour de tuer Mychkine par orgueil. Un épisode de cette confession est celui-ci, tandis qu'il se rappelle avoir rencontré Rogojine chez lui par hasard :

> Он промолчал, он ужасно молчалив. Я намекнул ему, уходя, что несмотря на всю между нами разницу и на все противоположности, – *les extrémités se touchent** (*я растолковал ему это по-русски*), противоположности сходятся так что, может быть, он и сам вовсе не так далек от моего « последнего убеждения », как кажется.[17]

L'expression de Hippolyte – « je lui ai *expliqué cela* [*растолковал <...> это*] en russe » – indique clairement qu'il s'agit d'une mention extratextuelle, sans préciser qu'elle provient des *Pensées* de Pascal. Le critique Árpád Kovács note cette citation dans un article consacré aux deux écrivains, tout en indiquant que la citation est imparfaite[18]. Il est pourtant impossible que Dostoïevski se trompe : d'une part, le schéma des « extrémités qui se touchent » est présenté à deux reprises par Pascal de manière différente ; d'autre part, on sait que les personnages du romancier sont créés tels qu'ils s'approprient systématiquement des paroles étrangères quand la situation se présente. Dans tous les cas, l'idée de Pascal est presque la même :

(1) On se croit naturellement bien plus capable d'arriver au centre des choses que d'embrasser leur circonférence, et l'étendue visible du monde nous surpasse visiblement. Mais c'est nous qui surpassons les petites choses, nous nous croyons plus capables de les posséder, et cependant il ne faut pas moins de capacité pour aller jusqu'au néant que jusqu'au tout. Il la faut infinie pour l'un et pour l'autre. Et il me semble que qui aurait compris les derniers principes des choses pourrait aussi arriver jusqu'à connaître l'infini. L'un dépend de l'autre, et l'un conduit à l'autre. *Ces extrémités se touchent* et se réunissent à force de s'être éloignées, et se retrouvent en Dieu, et en Dieu seulement.[19]

(2) Le monde [= le commun, le peuple] juge bien des choses, car il est dans l'ignorance naturelle, qui est le vrai siège de l'homme. *Les sciences ont deux extrémités qui se touchent.*

---

[17] « Il n'a rien dit – il est d'un silence terrible. Je lui ai soufflé en partant que, malgré toutes les différences qui nous séparaient, malgré tous les contraires – *les extrémités se touchent** (je lui ai expliqué cela en russe), de sorte que, peut-être, lui-même, il était plus proche de ma « conviction dernière » qu'on n'aurait pu le croire. », trad. A. Markowicz, *L'Idiot*, Arles, Actes Sud, 1993, t. II, p. 142.

[18] KOVÁCS, Árpád, « "L'infini en petitesse". Pascal et Dostoïevski », *Studia Slavica*, n. 61-1, 2016, p. 150.

[19] S. 230, p. 165-166.

> La première est la pure ignorance naturelle où se trouvent tous les hommes en naissant. L'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes qui, ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien et se rencontrent en cette même ignorance d'où ils étaient partis. Mais c'est une ignorance savante, qui se connaît.[20]

Voilà donc ce que Hippolyte a « expliqué » à Rogojine : en accord avec le principe pascalien, deux hommes qui semblent s'opposer le plus en termes de savoir sont en fait bien plus proches qu'ils ne pensent, et c'est pourquoi l'ignorant Rogojine peut être mis ensemble avec le savant Hippolyte : tous deux, en somme, touchent à l'état de nature.

b. La partition des trois ordres

Ce qui importe le plus, et qui est commun à *toutes* les citations que nous avons exposées ici, est que Pascal ne parle jamais de la capacité raisonnante en elle-même, mais toujours en rapport avec les affects humains, entendons : l'orgueil et l'humilité. Dans l'horizon de saint Augustin, l'axe majeur qui lui permet de penser les « passions » de l'homme est celui de l'*amor sui* / *amor dei* [amour de soi / amour de Dieu][21] : l'orgueil est un dérèglement de l'amour-propre dont l'état stable est l'humilité. Il enjoint ailleurs son lecteur « à bien penser », car c'est là « le principe de la morale[22] » : autrement dit, savoir appliquer la raison dans le domaine qui lui est propre correspond à l'une des « leçons » que l'apologiste enseigne instamment à son lecteur incroyant. Il ne faut donc pas s'étonner qu'un savant de la première qualité comme pouvait l'être Pascal enjoigne par ailleurs à « humilier » la raison, et même avec un terme encore plus choquant, à s'abêtir[23]. On pourrait imaginer qu'il s'est renié et, qu'avec le temps, la préoccupation religieuse l'a emporté sur la scientifique jusqu'à éborgner la distinction faite en 1646 dans sa *Préface*[24]. Il en va pourtant différemment : au moment où l'élaboration des « pensées » l'occupait, Pascal participait encore à des organisations à caractère scientifique (c'est lui qui organise le problème de la roulette à

[20] S. 117.

[21] Sur ce point, voir STIKER-METRAL, Charles-Olivier, *Narcisse contrarié. L'amour propre dans le discours moral en France (1650-1715)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2007. Il y montre que Pascal s'inscrit dans une dynamique commune aux moralistes de l'époque qui, jusqu'à Fénelon, reprennent le fil augustinien de l'*amor sui* pour le mettre en rapport avec la juste connaissance de soi.

[22] S. 232.

[23] S. 680, p. 464-465 : « Suivez la manière par où ils [les libertins devenus chrétiens] ont commencé : c'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire *et vous abêtira*. »

[24] Dans la *Préface* au traité du vide, Pascal distingue deux domaines, ceux où la raison a sa part (les sciences), et ceux où l'autorité seule a droit de cité (histoire, langues, théologie).

l'Académie à la fin des années 1650). En fait, qu'on l'entende comme simple intuition naturelle (ce que Descartes appelle le « bon sens ») ou comme méthode de recherche appliquée, la raison est finalement parquée dans un *ordre* de la réalité humaine qui lui est propre, et duquel elle ne doit pas sortir. Le fragment-clef qui résume la position de l'apologiste sur ce point est celui-ci :

> La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle.
> ––––––
> Tout l'éclat des grandeurs n'a point de lustre pour les gens qui sont dans les recherches de l'esprit.
> ––––––
> La grandeur des gens d'esprit est invisible aux rois, aux riches, aux capitaines, à tous ces grands de chair.
> ––––––
> La grandeur de la sagesse, qui n'est nulle sinon de Dieu, est invisible aux charnels et aux gens d'esprit. Ce sont trois ordres différents. [...][25]

Le problème essentiel des libertins tel que le conçoit Pascal pourrait être ainsi décrit : leur intuition les porte à croire que la raison peut s'appliquer en tous lieux de la nature, alors qu'il s'agit de montrer, au contraire, qu'elle n'a ni place dans l'ordre des corps (le monde de la représentation publique, les affaires de politique et de justice), ni même dans celui de la charité (les Écritures, l'action de grâce, la liturgie, etc.). Il faut que la raison accuse la présence des discontinuités. Mais les *Pensées* ne sont pas un traité philosophique : si Pascal fait cette observation, c'est parce qu'il s'adresse directement à des hommes qui contestent l'ordre en place. Dans la France des années 1650, et parmi cette France, dans la « capitale du Royaume », ainsi qu'on appelait Paris, les libertins sont nombreux en effet qui discréditent la croyance millénaire. Alors que la campagne des *Provinciales* n'a pas encore trouvé son terme, le public change et, après les jésuites, ce sont eux qui vont faire les frais de son art. Au XVII^e^ siècle, ce qu'on appelle le « libertinage érudit[26] » a acquis dans les débats de salon un véritable âge d'or. Ce n'est pas un groupe constitué, encore moins une secte de rebelles ; ce sont simplement des gens qui pensent que le temps de la raison est venu après celui des cataclysmes des Guerres de Religion du siècle précédent. Leur élément est la conversation, la discussion de salon. D'une part, la raison doit permettre d'identifier ce que c'est que Dieu, et si

[25] S. 339, p. 226-227.
[26] Le terme est de René Pintard, qui a le premier perçu l'importance de cette société de pensée, in PINTARD, René, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e^ siècle*, Paris, Boivin, 1943.

même on peut prouver son existence théoriquement et, pour les plus extrêmes d'entre eux, trouver le moyen de le réfuter ; d'autre part, la nouvelle science, partie de Bacon et Boyle en Angleterre, doit s'élargir aux affaires de la cité : plus question d'accepter une politique de tyran, on réaliserait enfin la justice (les manipulations du cardinal Mazarin notamment, qui précèdent la Fronde). En intervenant à la fois vers le haut (les preuves de Dieu) et vers le bas (le jeu politique), la raison enfreint ainsi, selon Pascal, une double séparation : c'est elle qui devient proprement « tyrannique », s'il est vrai que la tyrannie « consiste au désir de domination universelle et hors de son ordre[27] ».

c. L'édition des *Pensées* de Dostoïevski

Muni de cette partition, nous sommes à même de comprendre le contexte d'ensemble dans lequel *Les Démons* voit le jour. En effet, il ne s'agit pas d'appliquer abstraitement la pensée pascalienne mais bien de voir par quels chemins Dostoïevski est susceptible de l'avoir concrètement entendue. Étant donné la faiblesse des marques explicites, la chose est sujette à caution, mais il nous a été possible de reconstruire au moins dans ses grandes lignes l'interprétation faite par l'écrivain russe à la fin des années 1860. Nous sommes d'accord avec Konstantin Barsht pour affirmer que la connaissance qu'avait Dostoïevski des *Pensées* est exceptionnelle à son époque, et étant donné son étendue, elle demeure le fruit d'une longue imprégnation[28].

C'est que sa vie coïncide en effet avec une révision globale de l'édition des fragments, révision sans laquelle une telle lecture eût été compromise. Il s'est passé au cours du XIX[e] une véritable révolution dans l'édition des *Pensées* qu'il vaut la peine de ressaisir. Avant le milieu du siècle, ce furent des éditions amputées et allégées par la correction qu'avait imposée le cercle de Port-Royal en 1670. On n'avait pas conscience de l'influence des « amis » de Pascal à sa mort ; on avait bien plutôt fait confiance au premier préfacier qui excusait les imperfections du texte imprimé. On considérait même qu'il fallait remplir les « trous » laissés par l'écrivain, et certains ont eu le front de proposer une édition qui fasse la part entre des pensées « philosophiques » et des

[27] S. 92, p. 79.

[28] Там же, С. 132: « Всё говорит о том, что освоение наследия Паскаля было для писателя не однократным знакомством, но процессом, который шел на протяжении всей его жизни. » (« Tout suggère que la maîtrise de l'héritage pascalien n'était pas pour l'écrivain une connaissance d'appoint, mais un processus qui s'est poursuivi tout au long de sa vie. »)

pensées « religieuses », partition des plus arbitraires et contraire aux vues de Pascal, qui insistait pourtant : « [...] si vous désirez de tout votre cœur de la connaître [la vérité], ce n'est pas assez regardé au détail. *C'en serait assez pour une question de philosophie, mais ici où il va de tout...*[29] » C'est ce choix (Bossut, 1779) qui conditionne une lecture de Pascal mise à profit par les hommes des Lumières. Stendhal, par exemple, n'a d'yeux que pour les différentes sentences des *Pensées* qui analysent la condition anthropologique à la manière de certains moralistes[30]. Ce n'est pas que son appréciation soit fausse ; c'est plutôt que l'état dans lequel les fragments étaient publiés induit facilement la propension à n'y voir aucune continuité véritable. On cherchait les aphorismes marquants, peu importe où ils se trouvaient. La vue d'ensemble était chose difficile à acquérir.

Avec un décalage temporel bien compréhensible, les traductions russes ne peuvent espérer faire mieux, puisqu'elles copient partiellement les françaises qui sont déjà lacunaires : ainsi, en 1843, celle de Butovsky comporte un florilège de pensées « morales » mises en parallèle des autres écrivains moralistes de l'époque : Pascal et La Bruyère font jeu égal[31]. Cependant, cette même année, Victor Cousin établit un *Rapport à l'Académie* dans lequel il recommande une révision totale s'appuyant sur le manuscrit autographe auquel on n'avait pas jusqu'alors accordé d'importance. C'est cette révision qu'entreprennent consécutivement Faugère et Havet (respectivement, en 1843 et 1852), et le travail de commentaire auquel ils s'astreignent est exemplaire. Encore aujourd'hui, nombre de remarques sur le sens d'un fragment trop élusif n'ont pas été dépassées. Les éditions futures auront toujours une dette envers eux, et c'est le cas de celle dont dispose précisément Dostoïevski dans les années 1860. L'étude de Kovács nous a mis sur la voie : il note que Dostoïevski a lu les *Pensées* « sans doute dans son édition de 1854[32] ». Elle a été menée par Charles Louandre à Paris, mais reprend pour l'essentiel les remarques de Faugère et Havet concernant la disposition aussi bien que le sens des fragments plus allusifs. Dostoïevski, comme la plupart de l'intelligentsia

---

[29] S. 183, p. 144.

[30] « La Fontaine et Pascal, voilà les deux hommes qui m'ont jamais inspiré le plus d'amour. », écrit STENDHAL, *Œuvres intimes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 462. L'homme du *Rouge et le Noir* s'est beaucoup inspiré de certaines maximes pour imaginer les faiblesses de Julien Sorel dans le monde, notamment S. 30 : « Nous avons une si grande idée de l'âme de l'homme que nous ne pouvons souffrir d'en être méprisés et de n'être pas dans l'estime d'une âme. Et toute la félicité des hommes consiste dans cette estime. »

[31] БУТОВСКИЙ. И. *О жизни Паскаля и его сочинениях* [« A propos de la vie de Pascal et de ses œuvres »] // *Паскаль Б. Мысли*. СПб. 1843. Voir KACHLIAVIK, Kira, « Les traductions russes des *Pensées* de Pascal », in ZAREMBA, Charles, DUTRAIT, Noël (dir.), *Traduire : un art de la contrainte*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, p. 167-175.

[32] KOVÁCS, Árpád, *art. cit.*, p. 148.

russe à l'époque, lit très bien le français. Si elle n'est pas citée dans la bibliothèque inventoriée par sa femme à sa mort, nous sommes certain que l'édition Louandre demeure la principale de Dostoïevski au moins jusqu'à la publication des *Démons* : notamment, le dernier chapitre est consacré aux « pensées publiées depuis 1843[33] », et parmi celles-ci figurent des fragments peu connus dont la nette influence est repérable sans ambiguïté dans le roman ; notre développement apportera, espérons-le, les preuves nécessaires à cette constatation.

Une telle édition rapporte avec cohérence le problème de la raison que nous avons décrit plus haut, et place le fragment de la « Disproportion de l'homme » où sont répertoriées les « extrémités [qui] se touchent » au début du chapitre II, ce qui permet de mettre d'emblée l'accent sur la capacité de connaissance de l'homme plutôt que sur des considérations dont le rapport à l'ensemble ne se fait pas sentir à première vue (« Vanité », dans nos éditions modernes). Elle concentre aussi les fragments ayant trait à la question de l'amour-propre, et d'autres aussi rares que celui-ci sont de ceux que Dostoïevski a longtemps parcourus :

> Quand on veut poursuivre les vertus jusqu'aux extrêmes, de part et d'autre il se présente des vices qui s'y insinuent insensiblement, dans leurs routes insensibles du côté du petit infini. Et il s'en présente, des vices, en foule du côté du grand infini. De sorte qu'on se perd dans les vices et on ne voit plus les vertus.
> On se prend à la perfection même.[34]

Ce fragment peut être mis en parallèle avec la question de la raison : faire preuve de raison est conçu de manière générale comme une « vertu », mais, comme Pascal veut le montrer par ailleurs, exercer la raison par en haut (le Dieu des philosophes, le « grand infini ») ou par en bas (le politique, le « petit infini ») est chose dangereuse. On peut aussi le placer uniquement sous l'angle de l'amour-propre, et pour expliciter le propos des *Pensées* il suffit alors d'écouter Hippolyte :

> Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение... Ну,

[33] *Pensées*, éd. Charles Louandre, Paris, Charpentier, 1854, p. 396. On trouve encore cette édition sur le site Internet Archive ; elle comporte les *Pensées*, certains propos prêtés à Pascal, ainsi que divers opuscules dont les plus notables sont *L'Esprit géométrique*, les *Discours sur la condition des Grands*, la *Vie de Pascal* par sa sœur, les lettres à Charlotte de Roannez.
[34] S. 645, p. 418.

> конечно, смирение есть громадная сила в этом смысле, я это допускаю, – хотя и не в том смысле, в каком религия принимает смирение за силу.[35]

L'amour-propre est alors conçu non pas comme une qualité, mais comme une catégorie à laquelle on affecte un gradient : le « petit infini » de l'amour-propre, c'est l'humilité, et son « grand infini », c'est l'orgueil. Comme le note Hippolyte et conformément à la pensée de Pascal, on peut se « prend[re] à la perfection même » de l'humilité, et trouver une jouissance dans celle-ci dès lors qu'elle est par trop poussée (c'est ce que le radical Hippolyte conçoit comme le propre de la religion chrétienne, annonçant significativement la pensée nietzschéenne, mais nous n'entrerons pas sur ce terrain). Ce que Pascal a mis en évidence, c'est qu'il n'y a pas d'exercice « pur » de la raison, celle-ci étant gouvernée par la passion de l'amour-propre. Ainsi utilise-t-il dans la « Disproportion de l'homme » un terme significatif : l'homme qui emploie sa raison, c'est un homme qui veut *posséder*. C'est avec de telles données que Dostoïevski observe une démarche critique à l'égard de la nouvelle culture prussienne, qui mettrait à mal la croyance chrétienne autant qu'elle déploierait une politique conquérante, et conquérante sous couvert d'être « éclairée ». Imitant leur modèle, les Russes seraient en train de reproduire (de manière tout à fait contemporaine !) la même logique d'infiltration généralisée des pouvoirs de la raison. C'est cela que combat l'auteur, et nous verrons plus loin comment le roman enregistre cette critique. Avant de revenir en territoire russe, un détour s'impose sur une notion qui, chez Pascal, concentre le problème des trois ordres, et qui se présente comme un outil herméneutique de choix.

3. La notion de figure : un imaginaire pascalien empreint de négativité

a. Ténèbres

Lorsque Victor Cousin qualifiait le recueil pascalien d'un terme qui ferait date (une « apologie[36] »), il ne faisait pas honneur à son originalité. Ce n'est pas parce que Pascal cherche à persuader son lecteur de l'existence de Dieu que son projet se démarque dans l'histoire de la littérature. Avec son traité des *Trois Vérités*, Charron, qui le précède de quelques décennies, procède

[35] « Sachez qu'il est une limite de la honte dans la conscience de son propre néant, de sa propre impuissance, une limite après laquelle on ne peut plus aller plus loin, et à partir de laquelle on commence à ressentir, dans cette honte qui est la sienne, une jouissance énorme… Oui, bien sûr, l'humilité est une force énorme, dans ce sens-là – je l'admets, cela – mais pas dans le sens où la religion dit que l'humilité est une force. », *L'Idiot*, *op. cit.*, t. II, p. 153.

[36] THIROUIN, Laurent, « Depuis quand Pascal a-t-il écrit une "apologie" ? », *Quaderni* LEIF, CESPES/Università di Catania, *« Tout hors le vrai » - Pascal ou la modernité brisée*, 2021, p. 43-57.

dogmatiquement en invoquant l'autorité de l'Eglise. Au contraire, Pascal pense qu'il faut partir du point de vue de son destinataire :

> Quand on veut reprendre avec utilité et montrer à un autre qu'il se trompe, il faut observer par quel côté il envisage la chose, car elle est vraie ordinairement de ce côté-là, et lui avouer cette vérité, mais lui découvrir le côté par où elle est fausse. Il se contente de cela, car il voit qu'il ne se trompait pas et qu'il y manquait seulement à voir tous les côtés. Or on ne se fâche pas de ne pas tout voir, mais on ne veut pas être trompé. Et peut-être cela vient de ce que naturellement l'homme ne peut tout voir, et de ce que naturellement il ne se peut tromper dans le côté qu'il envisage, comme les appréhensions des sens sont toujours vraies.[37]

Ce fragment nous donne deux idées fondamentales. Tout d'abord, l'homme ordinaire est conçu comme un homme égaré dans une obscurité. Il y a obscurité parce qu'il y a incertitude de jugement, de la même manière que « l'homme ne peut tout voir ». L'idée est formulée plus promptement dans un autre fragment qui présente un discours rapporté : « Que dois-je faire ? Je ne vois partout qu'obscurités. Croirai-je que je ne suis rien ? Croirai-je que je suis dieu ?[38] » L'obscurité est d'une seule nature : elle concerne l'existence de Dieu. C'est bien ainsi que Dieu règle tous les problèmes, ou que son manque cause tous les défauts : si on le connaît, on respecte ce qu'il a créé, donc le problème de la justice est réglé, et l'incroyant rédimé. Mais c'est bien là le souci : la confusion est si grande dans le jugement des hommes qu'elle obère tout discernement. Une conviction très ancrée de Pascal est que le défaut de jugement est chose bien naturelle, puisque le monde post-lapsaire est aussi un état déchu de la perfection. Au cœur de la démarche littéraire, il y a donc une attention réaliste et compréhensive de son lecteur qui implique que l'écrivain abandonne la position de surplomb canoniquement associée jusque-là au genre apologétique ; l'autorité n'est pas quittée pour autant (le scripteur apparaît toujours comme un meneur, quelqu'un qui ne doute pas) mais, au lieu d'emprunter une méthode positive démontrant la vérité divine, elle se fonde sur un itinéraire *négatif*. Elle entend destituer les certitudes libertines de leur piédestal. L'originalité des *Pensées* est dans le transfert de l'acharnement critique de Pascal, déjà observable dans les *Provinciales*, vers un horizon plus noble : celui de la croyance même. Alors que les deux « œuvres » sont élaborées au même moment, dans la deuxième moitié des années 1650, le lieu de l'anti-jésuitisme est déjà tout trouvé dans la forme épistolaire, qui n'est pas une forme élevée, mais qui se prête aisément à la satire.

[37] S. 579.
[38] S. 38.

Au contraire, les *Pensées* n'ont pas de forme unique : entre lettres, dialogues et éclats, Pascal hésite. Il agglutine et approfondit par touches plutôt qu'il n'unifie. La constance de son inspiration est de l'ordre d'une herméneutique plutôt que d'une écriture, d'un système de compréhension du monde qui trouve aussi à s'appliquer en poétique.

b. Par-delà la patristique

L'outil en question est ce qu'il appelle la « figure ». Elle a des racines bien anciennes qui ne surprennent pas : présente chez saint Paul (1 *Cor*, VII : 31), elle est comprise comme « figure *du monde* », figure d'un monde dont l'attribut est de passer, d'être non pas éternel mais passager, non pas absolu mais superficiel. Présente dans les *Pensées*, la citation paulinienne est tronquée : « *figura hujus mundi*[39] » et, tandis que saint Paul met en avant l'idée d'un monde comme passage, comme attente, la citation pascalienne relève son aspect d'inessentiel. Plus personnellement, elle est comprise ainsi : « Tout ce qui ne va point à la charité est figure.[40] » De la même manière que les Écritures s'offrent comme une parole de Dieu à décrypter, de la même manière le monde se présente comme un ensemble de signes qui ont pour trait principal de ne pas se montrer à l'homme dans leur vérité. L'épistémologie pascalienne tout entière est ainsi gouvernée par cette appréhension déceptive. En qualifiant le monde de figure, saint Paul permet de rendre raison de ce que le scientifique qu'est Pascal ne peut connaître par sa capacité raisonnante que des choses partielles :

> Chaque chose est ici vraie en partie, fausse en partie. La vérité essentielle n'est point ici, elle est toute pure et toute vraie. Ce mélange la déshonore et l'anéantit. Rien n'est purement vrai, et ainsi rien n'est vrai en l'entendant du pur vrai. On dira qu'il est vrai que l'homicide est mauvais. Oui, car nous connaissons bien le mal et le faux. Mais que dira-t-on qui soit bon ? La chasteté, je dis que non, car le monde finirait. Le mariage ? non, la continence vaut mieux. De ne point tuer ? non, car les désordres seraient horribles et les méchants tueraient tous les bons. De tuer ? non, car cela détruit la nature. Nous n'avons ni vrai ni bien qu'en partie, et mêlé de mal et de faux.[41]

« La chasteté, je dis que non », « De ne point tuer ? non » : voilà qui de la part d'un chrétien augustinien pourrait étonner à plus d'un titre. C'est pourtant bien là une singularité qu'il faut relever dans toute sa force : rien ne montre mieux que la vérité n'est pas de ce monde, que la

[39] S. 653, p. 427.
[40] S. 301, p. 204.
[41] S. 450, p. 309.

résistance de ce monde à la contradiction. Selon les catégories aristotéliciennes en effet (*Organon*), et qui continuent à valoir en général dans l'opinion, le vrai et le faux s'opposent en n'admettant pas de tiers exclu : soit l'on considère qu'il est mal de tuer, soit qu'il est bien de le faire ; jamais on ne penserait, comme Pascal tend pourtant à le dire ici, qu'il n'est pas en la capacité de l'homme de pouvoir décider absolument de ce genre d'assertion. En quelque sorte, on pourrait dire que les contradictions sont le signe que Dieu a laissé aux hommes pour percevoir que le monde où ils vivent n'est que figure ; elles sont le signe de la figure. Ainsi l'on perçoit que Pascal a dépassé le jugement de saint Paul, au sens où il l'a prolongé au monde quotidien, à une sphère étrangère *a priori* aux Écritures : toute la partie des « études de mœurs », dans les *Pensées*, est comprise dans les bornes de la contradiction. Pascal y procède en présentant des discours qui s'opposent les uns aux autres de manière dialectique : telle assertion décrivant la grandeur de l'homme – le camp stoïcien (Epictète) – sera d'emblée opposée à une autre indiquant sa misère – le camp pyrrhonien (Montaigne) –, sans que l'on puisse décider laquelle est la plus « vraie ». C'est pourquoi seul Jésus-Christ permet de résoudre ce paradoxe, lui qui est non pas grandeur, non pas misère, mais grandeur dans son état de misère. De la même manière, Pascal oppose aux arguments du « demi-habile » qui voudrait renverser l'état politique sous l'argument qu'il serait irrationnel, un autre argument : il y a le peuple qui pense que le monde suit un cours auquel il faut obéir, et le chrétien de même ; le premier pensant qu'il est juste, le second sachant qu'il est injuste, mais la justice faisant défaut, l'opinion du peuple est figure de vérité. Au contraire de ce qu'imagine Nietzsche, Pascal n'est pas le précurseur de la « mort de Dieu », mais le propagateur d'un réalisme à outrance, selon lequel, quoi qu'on fasse, Dieu se cache : il donne suite à l'imaginaire augustinien du *clair-obscur*. Dire que Dieu est caché équivaut à présenter le monde comme une figure de la vérité ; reconnaître la présence de Dieu dans le monde n'est possible qu'en partie, mais possible tout de même, dans l'exacte mesure où la figure est reconnaissable en tant que figure : lorsqu'il met en jeu des contradictions, Pascal relève cette présence.

c. Différents modes de compréhension

Il convient maintenant de baliser les voies par lesquelles Pascal parvient à spécifier cette notion, extrapolant celle-ci au-delà de son contexte primitif. C'est ici que l'on percevra la diversité de ses intérêts qui aboutissent à techniciser la figure.

Pascal fait d'abord une analogie avec la peinture dans la mesure où, comme elle, la figure présente deux choses (et non pas un mot signifiant à une chose signifiée) qui sont en rapport de ressemblance et dont l'une est modèle et l'autre copie : le sujet du peintre est le modèle et le rendu la copie. Ce XVII[e] siècle fonctionne encore sous le paradigme d'imitation ultra-dominant et, malgré les retouches que l'apologiste établit à cela, une telle relation est encore perceptible dans cette analogie. Ajoutons que la contemplation de la peinture est censée s'accompagner d'un sentiment mitigé : elle doit plaire par le sujet qu'elle met en présence, et « déplaire » selon l'idée que la personne peinte n'est pas présente en elle-même, mais seulement par artifice – Pascal ne pense pas à n'importe quelle peinture, mais aux portraits qui fleurissent alors même à Port-Royal. De la même manière, il écrit : « Figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir.[42] » On observera qu'une telle analogie n'est applicable exactement que dans le contexte biblique où nous trouvons d'ailleurs ce fragment (dans la liasse « Que la loi était figurative ») : une particularité de Pascal en son siècle est qu'il pense l'Ancien Testament comme un récit totalement figuratif dont la réalisation est donnée dans le Nouveau, celui-ci correspondant au modèle et l'autre à la copie. L'état de clair-obscur est alors un état frontière où l'observateur perçoit la copie pour ce qu'elle est (moins essentielle que le modèle), mais où le modèle demeure soustrait au regard. C'est l'état de tout spectateur de portrait, c'est l'état de tout lecteur de l'Ancien Testament qui ne dispose pas des Évangiles pour l'éclairer.

Il est une autre analogie plus complexe et qui correspond non plus aux Écritures mais à la « nature », entendue comme un ensemble de faits établis par la perception humaine. Cette analogie prend sens dans le contexte des découvertes de Girard Desargues et Abraham Bosse sur la perspective : selon l'angle avec lequel on coupe un cône de révolution par un plan, on pourra obtenir une hyperbole, une ellipse, une parabole, un cercle, et même à la limite une ligne droite. Ainsi toutes les formes apparentes ont une source unique dont elles ne sont que des états résultant d'un point de vue particulier, et de même les opinions humaines résultent d'un point de vue, devenant des faces de la vérité. On comprend que le mathématicien qu'il est pouvait dire par ailleurs : « Rien n'est purement vrai, et ainsi rien n'est vrai en l'entendant du pur vrai. » (*cf. infra*) Même en mathématiques, il existe potentiellement une infinité de démonstrations d'un même

[42] S. 296.

théorème, qui ne sont que des points de vue de la chose (par exemple, il existe des preuves géométriques et algébriques du théorème de Pythagore). Entendue en ce sens, la figure spécifie le terme pictural d'anamorphose[43].

Il existe enfin une dernière manière de mettre en évidence la figure, qui est décrite dans le célèbre fragment de la « Disproportion de l'homme » : « Quand on est instruit, on comprend que la nature ayant *gravé son image et celle de son auteur* dans toutes choses, elles tiennent presque toutes de sa double infinité [....].[44] »

Dans l'épanadiplose qui sert de trope rhétorique à l'évocation de la nature (« Qu'il y voie une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, [...] dans cette terre des animaux, enfin des cirons, dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné[45] »), Pascal nous donne non seulement une figure de l'infini virtuel, mais encore il nous indique la nature du langage comme figure : l'instrument optique nouveau qu'est alors la lunette permet d'aller toujours plus avant dans la perception, mais elle accuse en même temps les limites des signifiants linguistiques dans leur capacité à décrire les choses toujours plus lointaines. La technologie a fait une percée dans l'ordre des corps que le langage est impuissant à suivre et devant lequel il ne peut que se traîner misérablement : « Une ville, une campagne, de loin c'est une ville et une campagne, mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom campagne.[46] » Pascal avait le sens de l'infini, et ces « jambes de fourmis » ne représentent que les limites de la capacité visuelle de l'époque, limites dont aujourd'hui encore nous ne pouvons enregistrer le fond. Dans le fragment de la « Disproportion », Elisabeth Loevlie perçoit cette réflexion implicite sur le langage soumis à ce qu'il n'entend pas et ne peut entendre. Et en effet Pascal écrit : « Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui

[43] « Le mode de connaissance qui relève de l'ordre de la charité, écrit M. Le Guern, s'apparente à l'anamorphose. [...] Plusieurs fragments des *Pensées* montrent que Pascal a réfléchi sur la peinture. Il est fort probable que son herméneutique s'enracine dans une réflexion sur l'anamorphose. Pour voir dans les choses corporelles une image des spirituelles, il faut se situer à un point de vue qui permette d'interpréter autrement ce que reçoit la perception ordinaire. », in LE GUERN, Michel, *Œuvres complètes* de Pascal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. XXII-XXIII.
[44] S. 230, p. 164.
[45] *Ibid.*, p. 163.
[46] S. 99.

s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes.[47] » Édifier une tour, c'est imaginer de manière métaphorique que la juste coordination de quelques termes bien placés, bien combinés, puissent représenter la chose sans défaut : c'est illusoire. Ainsi : "The reference to the tower recalls Babel and hence introduces a parallel to language. Not only reality, but the language we have to define this reality, is slippery. Language [...] is equally at the mercy of the indefinable *point fixe* and we are at its mercy as we attempt to create a stable reality.[48]" La pensée de Pascal suit ici le cours d'une irrémissible perte de la référence.

Toutes ces manières de percevoir la figure sont complémentaires. Dans l'état où les *Pensées* nous sont disponibles, y compris les éditions actuelles, il n'est pas possible d'aller plus avant dans l'idée que Pascal a de la figure : de la *figure-portrait*, à la *figure-langage*, en passant par la *figure-perspective*, les approches sont diverses et le moyen de l'unification demeure, à notre connaissance, introuvable[49]. Pascal n'écrit-il pas lui-même que les choses de la nature tiennent « *presque* toutes » de la double infinité, laissant ainsi paraître une faille dans le système des deux infinis, faille que la probité de ce savant ne peut pas même laisser de côté ? Peut-être était-il encore occupé à réfléchir à cette question au moment de sa mort. Ces différentes approches se rejoignent cependant dans l'idée d'une vérité à l'état de perte et où le regard joue une dimension centrale. En même temps, elles se rejoignent dans l'idée qu'il n'y a de figure que parce qu'il y a des hommes pour les voir (ou ne pas les voir), et c'est ici que la modernité de l'apologiste est la plus frappante. En un temps où la science essaye de se frayer un chemin en vantant son idéal d'objectivité, Pascal préserve la relation de l'homme à la nature qu'il perçoit : de même qu'il n'y a pas de beau en soi, mais des choses qui nous agréent selon notre caractère, de même le physicien qu'il est ne prédit pas l'existence d'un vide absolu dans la colonne de mercure, mais *constate* simplement de ses yeux l'absence de toute matière reconnaissable. Aujourd'hui encore, la physique quantique ne parvient

---

[47] S. 230, p. 167.

[48] LOEVLIE, Elisabeth, *Literary Silences in Pascal, Rousseau, and Beckett*, Oxford, Clarendon Press, p. 132 : « La référence à la tour rappelle Babel et introduit ainsi un parallèle avec le langage. Non seulement la réalité, mais aussi le langage que nous avons pour la définir nous échappent. Le langage [...] est également à la merci de l'indéfinissable < point fixe > et nous sommes à sa merci aussi longtemps que nous essayons de créer une réalité stable. » (Notre traduction.)

[49] Edouard Morot-Sir est le seul à donner à la figure pascalienne l'ampleur qu'elle tient véritablement, la mêlant autant à la question du langage qu'à celle de l'expérience visible, mais lui non plus ne donne pas d'approche unifiée. Voir MOROT-SIR, Edouard, « Figures de géométrie et figures de langage », *La Raison et la grâce selon Pascal*, Paris, PUF, « Écrivains », 1996, p. 129-138.

pas à extraire le regard de l'homme des « vérités » qu'il tend insolemment à isoler. Enfin, la figure se constatant par les « yeux » et la figure rendant compte de la tripartition des ordres, il est inévitable que Pascal ait abouti à une tripartition du regard : il y a des yeux pour le corps (ce qu'on entend communément par le regard sur les choses de la nature), des yeux pour l'esprit (c'est là précisément que sont les « idées »), des yeux pour la charité (ce sont les prophéties et plus largement, la lumière qu'apportent les enseignements de Dieu). Il faut enfin corriger notre approche du premier fragment de ce paragraphe : en disant que le libertin est dans l'obscurité, il ne décrit pas simplement son état à l'aide d'une métaphore ordinaire, il parle d'une obscurité de l'esprit qui est *figurée* par la notion d'égarement.

d. Figure et poétique : premiers pas

Pour introduire à l'imaginaire poétique de Pascal, on peut commencer par reprendre l'image d'Ulrich dans *L'Homme sans qualités* : circuler en « automobile » [*Kraftwagen*] sur la voie de la sainteté. Il y a peu de chance qu'ainsi décrite la phrase ait quelque signification pour le moraliste. Remplaçons la « sainteté » par la « charité », puisqu'il n'est pas question de faire du libertin un saint, mais de le disposer à croire. La voie de la charité est bel et bien tracée dans les *Pensées*, mais ne ressemble pas à une virée tranquille en automobile (l'image n'est toutefois pas incongrue quand on sait que Pascal s'intéressait aux transports au point d'avoir organisé le système de carrosses à bas prix dans Paris...) Cette voie n'est pas plate, elle suit une pente ascendante, légèrement ascendante, puisque la logique veut qu'il faut partir d'un état d'ignorance et progresser à partir de cet état. Il n'y a pas de voie de terre, mais plutôt une rivière, car la rivière porte, et l'on sait que Pascal veut entraîner. Cette rivière imaginaire figure à la fois le cours de la vie (« [...] il faut parier. Cela n'est pas volontaire, *vous êtes embarqué*.[50] ») mais aussi une rhétorique insinuative par laquelle le discours porte à l'imitation, à la reconnaissance, au ressassement (« Les rivières sont des chemins qui marchent, et qui portent où l'on veut aller.[51] ») Il n'y a donc pas une automobile, mais une barque, et dans cette barque il faut imaginer « Salomon de Tultie », scripteur attitré du projet, ramant en compagnie de son destinataire libertin. Il est directeur de conscience et sympathique à la fois. Il pratique la conversation car, comme le note Laurent Thirouin, celle-ci est un mode de discours que

[50] S. 680, p. 461.
[51] S. 595.

son lecteur qui est honnête homme ne peut qu'apprécier, mais qui surtout se transforme en une conversation intérieure qui imite la *conversion* à Dieu[52]. Son style est celui de la digression, à la fois dans les thèmes abordés, mais aussi dans le ton, puisqu'une musique trop consonante lasse[53] et qu'une « éloquence continue ennuie ». Sur le papier de ce dernier fragment, Pascal a dessiné une espèce de graphe qui pourrait indiquer les méandres de sa longue rivière :

> La nature agit par progrès, *itus et reditus* [(par) allées et venues], elle passe et revient, puis va plus loin, puis deux fois moins, puis plus que jamais, etc.[54]

La présence de l'expression latine insérée sans raccords semble indiquer qu'il s'agit d'une note à usage personnel, fragment du rhétoricien en réflexion. Aussi l'image de la barque n'est pas si mauvaise parce que, pour progresser, elle demande à imprimer un mouvement arrière à la rame : de la même façon, Pascal est un haut partisan de la méthode négative, et ainsi les premières liasses reproduisent souvent des opinions qu'il s'agit de dépasser ; le fragment préfaciel présente un argument de rétorsion[55], qui consiste à exposer un discours pour en montrer l'absurdité.

On pourrait diviser le monde imaginaire que parcourt cette rivière en deux zones, dont l'une serait celle de l'homme sans Dieu, et l'autre celle de l'homme disposé à Dieu. Autant dire que la première n'a rien pour plaire et tout pour angoisser : elle correspond à ce que Hall Bjørnstad appelle l'espace baroque[56] des *Pensées*, à peu près comparable à la période d'ascension de Moïse au Mont Sinaï, parcourue de ténèbres. C'est là que le pyrrhonisme de l'apologiste fonctionne à plein : « *Le pyrrhonisme est le vrai*. Car après tout les hommes, avant Jésus-Christ, *ne savaient où ils étaient*, ni s'ils étaient grands ou petits. Et ceux qui ont dit l'un ou l'autre n'en savaient rien et devinaient sans raison et par hasard, et même *ils erraient* toujours en excluant l'un ou l'autre.[57] » Dans les

---

[52] Thirouin discute de ce passage difficile mais inéluctable de la conversation à la conversion dans THIROUIN, Laurent, « Se divertir, se convertir », *Pascal ou le défaut de la méthode. Lecture des Pensées selon leur ordre*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 213-232.

[53] S. 230, p. 166.

[54] S. 636.

[55] S. 681, p. 471 : « Où peut-on prendre *ces* sentiments [l'indifférence] ? Quel sujet de joie trouve-t-on à n'attendre plus que des misères sans ressource ? [...] comment se peut-il faire que *ce raisonnement-ci* se passe dans un homme raisonnable ? » S'ensuit un discours prêté à l'extravagant imaginaire qui prétend être heureux de son état ; la succession des questions rhétoriques et la manière dont ce discours de l'incroyant est porté conduisent à le récuser de force.

[56] BJØRNSTAD, Hall, *Créature sans Créateur. Pour une anthropologie baroque dans les Pensées de Pascal*, Paris, Hermann, « République des Lettres », 2013.

[57] S. 570.

éditions contemporaines (depuis Lafuma), cet espace comprend des liasses telles que « Vanité », « Misère », « Ennui [...] », « Divertissement », etc. Il devrait aussi inclure certains fragments des derniers dossiers élaborés par Pascal (rassemblés dans la vaste catégorie des « Pensées mêlées »). Au sein de celui-ci, certaines séquences sont particulièrement brutes, par exemple : « Description de l'homme. / Dépendance, désir d'indépendance, besoins.[58] » Il y a là une lucidité qui est plus que de la prudence (« Je *prendrai garde* à chaque voyage.[59] », tout un programme), et qui tend vers un anti-humanisme à rebours de la culture renaissante. Le spectre de l'univers sans référence qui baigne l'ensemble de la première zone est bien à l'opposé de la représentation à l'honneur chez les néo-stoïciens qui prolongent le platonisme florentin au XVII[e] siècle : le libertin est poussé dans les retranchements de sa confiance illusoire, et on ne veut pas en faire un nouveau Zénon (comme Marguerite Yourcenar dans *L'Œuvre au Noir*). Pascal y déploie les célèbres images de l'homme condamné à mort, dont la vie est celle d'un prisonnier dans son « cachot » ou sur son île déserte : ce sont bien là des « pensées » qui fonctionnent sur le mode de la figure (la figure-portrait), puisque le roi malheureux est une copie du roi de charité de la Bible. Il y a ensuite une zone de transition qui se situe autour de la « Disproportion de l'homme », et dont le mouvement n'est jamais mieux senti qu'au fragment du « roseau pensant » :

> L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible des roseaux, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien.[60]

Maintenant que l'homme a été presque abruti dans l'estime qu'il peut avoir de lui-même (il est « roseau », c'est-à-dire creux et ployable à tous vents), il convient de lui laisser entrevoir une solution (il est « pensant »). Voir dans le roseau pensant un oxymore serait quelque peu hâtif, puisqu'il s'agit non pas de placer ces deux choses sur un pied d'égalité, mais plutôt d'imprimer le mouvement d'une descente que suit un *relèvement*. Comme le note Bjørnstad[61], Pascal emploie une épanorthose (une rectification qui vient accompagner la proposition première) pour simuler physiquement ce mouvement, le donner à sentir à son lecteur : « L'homme *n'est qu'un* roseau [...],

[58] S. 113.
[59] S. 650, p. 425.
[60] S. 231.
[61] BJØRNSTAD, Hall, *op. cit.*, p. 123.

mais c'est un roseau pensant. *Il ne faut pas que* l'univers entier s'arme pour l'écraser [...], *mais quand* l'univers l'écraserait [...] ». Il n'y a aucune contradiction sur le fait que celui-là même qui vient de condamner la raison déductive dans le fragment de la « Disproportion » (immédiatement antérieur) appelle ensuite à « bien penser » : l'homme est un être pensant, mais la pensée ne se réduit pas à la connaissance de type scientifique, et il reste au lecteur à entendre les Ecritures, ce vers quoi le mène précisément le scripteur. Remarquons cependant que si, dans l'état où elles nous sont parvenues, les pensées sur les preuves de la religion sont le dernier relais sur lequel le libertin doive s'attarder, il n'a pas acquis une once de charité pour autant. Conformément à la rigidité de la grâce augustinienne, Pascal ne peut pas « convertir » son lecteur, il peut seulement le disposer : la grâce demeure un mystère. Ainsi notre rivière finit étrangement, en chute libre, mais telle est la mystique.

On conçoit dès lors que la figure agit pratiquement dans les *Pensées*, et ce de deux manières : au niveau macroscopique, elle s'inscrit dans une structure déterminée menant de l'inconsistance de soi à la connaissance de Dieu, structure qui correspond assez aux classements modernes des fragments (où les miracles prophéties sont au bout du chemin, et l'anthropologie critique au départ) ; au niveau microscopique, elle contribue à faire de certains fragments, non plus des aphorismes ou des notes purement discursives, mais bien des images, des lieux de représentation.

4. Problématisation

a. Le château de Versailles *versus* le poulailler

S'agissant d'une étude de réception, notre attention se focalise en premier lieu sur le regard que Dostoïevski a pu porter sur son prédécesseur et la manière dont *Les Démons* en témoigne. On sait bien que le Russe dialogue souvent avec le panthéon littéraire passé : rien que dans notre roman, nous trouvons citées, par exemple, l'œuvre de Victor Hugo (*L'Homme qui rit*), celle de Shakespeare (*Hamlet*, *Henri IV*) ou encore George Sand. Ses préférences stylistiques vont généralement à des auteurs du XIX^{e} siècle, tandis qu'une proximité spirituelle le conduit à apprécier des auteurs de la Renaissance finissante (Cervantès et l'Anglais). Mais le Grand Siècle français ? Si les pièces de théâtre d'un Molière ou d'un Racine lui plaisent beaucoup, elles semblent davantage un intérêt de folklore, presque archéologiques, eu égard à sa propre manière de composition. Lorsque l'« orateur » Lebedev, dans *L'Idiot*, prend le prédicateur jésuite Louis

Bourdaloue pour modèle de sa propre éloquence[62], l'ironie est mordante mais on accordera que cela est d'un intérêt littéraire assez limité. Et Pascal, alors ? Nous le disions plus tôt, celui-ci est mentionné une seule fois à titre explicite dans *Les Démons*. Le personnage de Stépane Trofimovitch y cite une modeste séquence des *Provinciales*, où un certain « Louis de Montalte » (le narrateur des lettres) s'adresse à un homme de province pour le mettre au courant des malversations jésuites à l'égard des jansénistes. Il est question d'une querelle sur le « sens de Jansénius », selon laquelle les docteurs de Sorbonne refusent de considérer comme valable le plaidoyer d'Arnauld concernant l'*Augustinus* publié en 1643 par Jansénius lui-même. Ce faisant, les « jésuites » de Sorbonne mettent les propositions d'Arnauld à l'Index et Montalte reproche à ceux-ci leur mauvaise foi, « parce qu'*il leur est bien plus aisé de trouver des moines que des raisons* » (*Troisième lettre*). Stépane, quant à lui, s'approprie cette sentence en la déplaçant sur le problème qui le concerne en propre. Tandis qu'il reproche au gouvernement de censurer ses productions littéraires loufoques (un « poème » de sa jeunesse, notamment), il se plaint à son amie Varvara Stavroguine :

> – [...] J'ai bien le droit, si je veux, de ne pas être un bigot et un fanatique, et pour cela je serai naturellement haï par différentes personnes jusqu'à la consommation des siècles. *Et puis comme on trouve toujours plus de moines que de raison**, et comme je suis tout à fait d'accord là-dessus...
> – Comment, comment avez-vous dit ?
> – J'ai dit : *on trouve toujours plus de moines que de raison**, et comme là-dessus je suis...
> – Ce n'est certainement pas de vous ; vous avez dû le prendre quelque part ?
> – C'est Pascal qui l'a dit.
> – C'est bien ce que je pensais... que ce n'était pas vous ! Pourquoi ne parlez-vous jamais ainsi vous-même, *d'une façon si brève et incisive* [*так коротко и метко*], au lieu de traîner toujours en longueur ?[63]

Voilà l'image que renvoie Pascal dans ce livre, en la personne de Stépane, image appuyée par l'interprétation qu'en fait Varvara : Pascal serait remarquable pour son style « bref » et « incisif ». Il y a certes une part de subjectivité inhérente à la diégèse qui fait que nous ne pouvons pas associer directement leur avis à celui de l'auteur (on constate que la citation est volontairement inexacte), mais il n'empêche que cela demeure un indice de la perception dostoïevskienne. Elle met l'accent sur un aspect du profil pascalien, qui est celui d'un mécanicien du verbe et, en cela, très éloigné de la poétique générale de Dostoïevski. L'âge du réalisme, qui est aussi celui du roman, ne naît qu'à la fin

[62] *Cf. L'Idiot*, trad. Markowicz, éd. cit., t. I, p. 510-511.
[63] *Les Démons*, p. 95-96.

du XVIII[e] siècle. Telle que l'entend Pascal, la littérature n'est pas une *fabula*, la représentation d'une histoire vraisemblable, mais bien un art circonstancié de la persuasion par le pouvoir du langage. Les *Provinciales* sont là pour frapper leurs contemporains et peser dans le débat public, et le projet apologétique n'est pas différent en cela. N'oublions pas que Pascal n'est pas tombé dans la littérature comme Obélix dans sa marmite, mais qu'il l'approche en étant extérieur *a priori* aux cercles des écrivains. Il n'est pas l'homme des inspirations subites, concevant au contraire le langage comme un « corps de discours[64] », toujours attentif à sa rationalité. Dans les *Pensées*, une telle attitude est perceptible dans certaines structures de phrase, dont l'écrivain suppose qu'ainsi construites elles demeureront plus dans la mémoire de leurs lecteurs. Décrivant les contradictions inhérentes à la nature humaine, il écrit notamment : « Le nœud de notre condition prend ses replis et ses tours dans cet abîme. De sorte que *l'homme est plus inconcevable sans ce mystère* [du péché originel]*, que ce mystère n'est inconcevable à l'homme.*[65] » Ce sont de telles tournures, chiasmatiques, que l'on repère dans la parole de Stépane et qui, ainsi, relèvent une dimension du style pascalien sans le trahir. Mentionnons seulement l'indécision de Varvara quant au mariage qu'elle impose à Stépane avec sa jeune favorite, indécision que relève plaisamment Stépane :

> – *Cher ami**, если б я не согласился, она бы рассердилась ужасно, ужа-а-сно! но все-таки менее, чем теперь, когда я согласился.[66]

Ainsi conçues, les trouvailles pascaliennes sont trop littérairement inadaptées pour le Russe. On peut élargir ce constat au genre aphoristique lui-même, entrant dans la remarque sur la « brièveté » du discours proposée par Varvara. Nombre de fragments du recueil de 1662[67] témoignent de

---

[64] S. 575 : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : *la disposition des matières* est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un *la place* mieux.
J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées *ne formaient* pas un autre *corps de discours* par une disposition différente, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition. »

[65] S. 164, p. 118.

[66] « – *Cher ami**, si je n'avais pas consenti, elle serait entrée dans une colère terrible, ter-rible ! Mais tout de même moins que maintenant, malgré tout, quand j'ai eu consenti. » Nous traduisons ici nous-même, car il est significatif qu'en n'ayant pas en tête les procédés pascaliens, et Guertik et Markowicz ne rendent pas assez justement le tour de Stépane. Guertik ne marque pas suffisamment la rupture médiane en donnant : « Mais tout de même moins que maintenant que j'ai consenti. » *Cf. Les Démons*, p. 142. Markowicz élude la répétition pourtant nécessaire du verbe « consentir » [*соглашаться*], passant d'un « si j'avais refusé », à un « quand j'ai eu accepté ». *Cf. Les Démons*, t. I, p. 142.

[67] Sans entrer dans le détail générique et complexe de la forme brève, on dénombre environ un sixième de « pensées » assimilables à la sentence. Voir MAGNIONT, Gilles, *Traces de la voix pascalienne, examen des marques de l'énonciation dans les Pensées*, Lyon, PUL, 2003, p. 21-33.

l'imprégnation pascalienne de la société de salon, où le trait d'esprit est valorisé : Pascal était un familier des réceptions de Mme de Sablé autant que La Rochefoucauld ou Jacques Esprit. Si les *Pensées* dans leur ensemble étaient comparables aux *Maximes* de La Rochefoucauld, nous parions que Pascal n'aurait jamais fait l'objet d'une appropriation par Dostoïevski. Tout au plus son intérêt n'aurait été que local et mineur, simple clin d'œil à l'histoire littéraire. Dostoïevski est romancier parce qu'il cherche à incarner la parole comme représentative de la vie authentique des esprits. A ses yeux, seul le dialogue peut être compris comme une forme littéraire qui respecte le monde. Le dialogue est parole en mouvement, tandis que l'aphorisme le brise en le figeant. Il faudrait y ajouter la poésie, que seul pratique dans *Les Démons* le bouffon Lebiadkine comme Stépane pratique le trait d'esprit. Si la systématicité de la rime est étrangère à Pascal, le fragment des trois ordres témoigne d'un sens aigu de la reprise et de la variation assimilable à une poésie[68]. Aux yeux de Dostoïevski, nous semble-t-il, ces formes entrent à plein dans la critique opérée par l'homme « méchant » des *Carnets du Sous-sol*, qui refuse qu'une rationalité trop basse vienne enserrer la vie. Le célèbre Crystal Palace de Londres (construit en 1854), entendu comme symbole de cette outrance opérée en Occident, est encore comparé au château de Versailles dont les grands travaux datent de la deuxième moitié du XVII[e] siècle. Face à lui, le narrateur du souterrain préfère encore ce qu'il appelle un « poulailler[69] ». Voyons comment, de manière inattendue, Pascal en fait les frais.

b. La zizanie dans les *Pensées* et la mise à l'épreuve de la figure

Dans les premiers points de cette introduction, nous nous sommes efforcé de saisir l'acception pascalienne de la figure autant que l'ordonnancement global de sa pensée autour des trois ordres de réalité. Ceci est pourtant le fruit d'une sélection à laquelle l'état du recueil, dans son ensemble, est largement réticent. Le titre « *Pensées* » lui-même est posthume, issu d'un raccourci de Voltaire sur l'édition de Port-Royal qui n'avait, quant à elle, pas trouvé mieux que de donner : *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*. C'est qu'il y a bien « quelques autres sujets » dans ce recueil, y compris quelques notes des *Provinciales*. Pour ce qui nous intéresse, le plus important

[68] Philippe Sellier lit S. 339 comme un « poème en prose ». Voir SELLIER, Philippe, *Port-Royal et la littérature*, t. I, Paris, Champion, 1999, p. 289.
[69] DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Carnets du sous-sol*, trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Babel », 1992, *incipit* du chapitre 10.

est l'état d'indétermination dans lequel subsiste toute édition, quelque moderne et philologique soit-elle. Le problème majeur à la compréhension n'est pas celui d'un contexte thématique seulement familier à ce siècle (car Pascal parle de « grandes questions » que tout le monde connaît), mais consiste bien plutôt dans la lâcheté de son énonciation, l'impossibilité de la placer en des bornes sûres. A qui s'adresse-t-il ? Ce qu'« il » écrit est-il destiné en l'état à la publication ? Ce n'est pas que Pascal ait été négligent, c'est que sa mort a laissé en suspens un projet très loin d'être conclu, dont nous pouvons seulement remarquer que certains fragments démontrent un avancement plus prononcé que d'autres (ainsi des variantes sur le « Divertissement »). Rassemblés comme dans l'édition Louandre ou Sellier, ils nous donnent une vue assez paradoxale, nous éloignent de l'unité d'un propos tout entier commandité : comment associer les véritables coups de boutoir du fragment préfaciel (S. 681) qui dénigre les indifférents aux inspirations quasi-sublimes envers le Dieu aimable ? C'est dans cette brèche que Dostoïevski s'est engouffré, qui est en contradiction flagrante avec le désir rationnel de l'unité autant que le désir logique de linéarité. Les *Pensées* ont bien plus l'air d'un poulailler que d'un palais. Loin de pouvoir justifier sans ambages une unité du « projet de 1658 », la critique littéraire tend d'ailleurs aujourd'hui[70] à restituer la diversité des écritures à l'œuvre, parfois si difficiles à saisir. De toute évidence, la clarté classique n'y est pas. Par ailleurs, Michel Le Guern, dont les études se sont portées sur l'image dans les *Pensées*[71], aboutit à un constat similaire selon lequel il est parfois impossible de juger de la nature de celle-ci : tel fragment est-il fondé sur une métaphore filée, sur une comparaison, sur une figure-portrait ? Par exemple, on peut défendre que le fragment S. 195 qui présente « un homme dans un cachot » et porté à des occupations ridicules tienne à la fois de la figure-portrait (en ce que le cachot imite une situation spirituelle d'enfermement), et de la similitude sans changement d'échelle (de la même manière que le condamné joue au piquet, de la même manière l'homme est indifférent à ce qui l'intéresse le plus – Dieu).

---

[70] Après l'impulsion donnée par la méthode structuraliste de Louis Marin qui, dans les années 1980, mettait en évidence le fait que l'énonciation pascalienne est essentiellement instable, mouvante, une révision actuelle de la fragmentation des *Pensées* par Alain Cantillon et d'autres devrait permettre de jeter de nouvelles lumières sur cet état de choses. C'est ce dernier qui emploie l'expression de « *Pensées-de-Pascal* » pour souligner la valeur discutée de l'« œuvre ». Un colloque a eu lieu à la Sorbonne (2017) qui se situe dans cette dynamique, dont nous attendons les Actes.

[71] Voir Le Guern, Michel, *L'Image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969, ainsi que « L'image chez Pascal », in *Etudes sur la vie et les Pensées de Pascal*, Paris, Honoré Champion, 2015, étude qui revient de manière critique sur la première.

Notre hypothèse de recherche se dessine alors. Cette chose que Pascal cherchait à théoriser du mieux possible, la figure, est aussi claire dans la reconstitution systématique que l'on peut en faire qu'elle est obscure dans l'application poétique qui en est donnée dans les *Pensées*. Sur le plan de la figure-perspective, déjà. Pascal répète à qui veut l'entendre sa vision déceptive de la réalité, selon laquelle l'homme ne peut discerner une vérité en soi, mais seulement une vérité partielle, étroitement liée au *lieu* qu'il occupe (*cf. supra*, 3. a.). Or il y a des « pensées » qui, littérairement parlant, observent ce principe, et d'autres qui le refusent implicitement. Le fragment sentenciel, notamment, aux antipodes du dialogue, tend à éloigner toute voix personnelle : « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais.[72] » La vue théorique est, en quelque sorte, plus « mâture » (au sens de Dostoïevski), que la vue littéraire. La mondanité littéraire se pose en frein à la modernité conceptuelle. Pour ce qui est de la figure-langage, on constate aussi qu'il n'est parfois pas loin de se présenter lui-même en faiseur d'artifices, à l'encontre de ses propres remarques selon lesquelles « [c]eux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie.[73] » Il n'y a pas si loin d'une paronomase comme celle-ci à une « fausse fenêtre » : « Ce qui les fait *croire* [les chrétiens], c'est la *croix*[74]. » Aussi y a-t-il des fragments bâtis sur la vociférération et d'autres sur l'adoration, certains où le cœur est une puissance capable de recevoir l'amour divin, et d'autres où il n'est qu'un « cloaque d'incertitude et d'erreur[75] ». Quant à la figure-portrait, son problème est interne, au sens où le discernement entre un ordre inférieur et supérieur est toujours une torture pour l'entendement : le mystère du Christ est mystère en ce qu'il unit en un même être deux choses antithétiques. Pour ce qui est de la représentation, c'est une autre affaire dont on perçoit vite l'embarras : si l'expression de « roseau pensant » permet métaphoriquement de désigner la nature duale de l'homme, il est bien hardi d'associer certaines dimensions corporelles et d'autres spirituelles au niveau de la représentation elle-même et au sein d'un même fragment, au point de ne plus savoir discerner où est le figurant et où le figuré. En somme, Dostoïevski met le texte des *Pensées* devant ses propres limites en prenant la figure comme angle herméneutique. Il est beau de voir l'un des plus grands savants du XVII^{e} siècle, du fait d'une

[72] S. 197.
[73] S. 466.
[74] S. 427, p. 280.
[75] S. 164, p. 116.

mort qui l'a touché comme elle touche chacun, placé devant sa faiblesse. Et de rappeler que l'humiliation s'applique même aux meilleurs : « Humiliez-vous, raison impuissante ! Taisez-vous, nature imbécile ! [...] » (*cf. supra*).

Dostoïevski, en tant que porte-voix de la spécificité russe par sa littérature, a toujours été dans une situation de défi vis-à-vis de l'Occident. Notre propos est de montrer que même les plus aptes des spirituels du Grand Siècle font les frais de cette passion combattante. En guettant les failles de la figure, il s'agit de réécrire Pascal en écrivant contre lui. Écoutons un instant une allocution de Stépane Trofimovitch à son auditoire chéri :

> – Друзья мои, – учил он нас, – наша национальность, если и в самом деле « зародилась », как они там теперь уверяют в газетах, – то сидит еще в школе, в немецкой какой-нибудь петершуле [*Peterschule*], за немецкою книжкой и твердит свой вечный немецкий урок, а немец-учитель ставит ее на колени, когда понадобится. За учителя-немца хвалю; но вероятнее всего, что ничего не случилось и ничего такого не зародилось, а идет все как прежде шло, то есть под покровительством Божиим. По-моему, и довольно бы для России, *pour notre sainte Russie**.[76]

Les intellectuels russes versés dans les diatribes de l'actualité voient depuis les années 1840 la Russie comme une « élève » de l'Allemagne, un disciple qui écoute, devant son maître à la sainte parole. Les Russes ont le statut de parent pauvre. Il est alors intéressant de constater que Stépane place son propos dans le cadre, même métaphorique, d'une relation scolaire. En effet, les *Pensées* elles-mêmes étaient déjà conçues au XIX^e^ siècle comme un livre « classique », c'est-à-dire institué. Tous les Russes cultivés en avaient au moins entendu parler. En analysant les *Pensées* profondément au travers des imperfections pratiques de la figure, Dostoïevski a eu une idée qui est de prendre l'auteur au mot, à la manière d'un élève peu aguerri qui lirait l'œuvre du maître empli de raison, jouant le rôle de l'ignorant. Une telle attitude peut donner le sentiment que *Les Démons* est un roman confus, une œuvre d'appoint, écrite seulement comme un pamphlet dont la vente servirait à régler ses dettes. Dostoïevski fait passer *Les Démons* pour un roman écrit par un enfant, comme Perrault le

[76] « – Mes amis, nous enseignait-il, notre conscience nationale, si tant est qu'elle soit vraiment "née" comme on nous l'assure maintenant dans les journaux, est encore à l'école, dans quelque *Peterschule* allemande, devant un livre allemand et rabâchant son éternelle leçon d'allemand, et le maître allemand la fait au besoin mettre à genoux. Pour le maître allemand je l'approuve ; mais le plus vraisemblable est que rien n'est arrivé, qu'il n'est rien né de tel et que tout continue comme par le passé, c'est-à-dire à la grâce de Dieu. Cela devrait suffire à la Russie, *pour notre sainte Russie**. », *Les Démons*, p. 67.

faisait de ses *Contes*. En réalité, c'est la perturbation de la relation figurative qui donne ce sentiment, car le fond de son propos obéit à une systématique bien huilée.

Regardons comment il opère. La figure met en jeu deux choses : des *ordres* et des *distances*. La question des ordres est prise en charge par le portrait et la perspective. Mais là où l'ordonnancement, chez Pascal, est ascendant (corps < esprit < charité), le nihilisme rebat les cartes puisque son idéologie propose au contraire de dépasser les discontinuités. De même qu'il y a menace de *renversement* politique, il y a confusion entre corps et esprit, entre esprit et charité, enfin entre corps et charité. Ainsi il s'agit de repérer dans le texte pascalien tous les éléments qui laissent par trop indéterminées les discontinuités pour, au terme d'un renforcement de cette ambiguïté, faire que les ordres enfin se superposent. La superposition devient au langage de la représentation ce que l'équivocité sens propre/sens figuré est au mot signifiant. Quant à la question des distances, elle apparaît dans la mesure où figure-langage et figure-perspective font toutes deux intervenir des *limites*, entre un signifiant et un signifié, entre un lieu d'observation et un horizon. Il ne s'agit plus de renversement, mais de *disproportion*. Le terme est employé en son sens scientifique par Pascal pour désigner des réalités hétérogènes, et c'est ainsi que nous le reprenons. On conçoit que ces deux modes de fonctionnement de la figure poussent la représentation vers une opacité certaine. C'est la dernière étape de notre problème.

c. Diderot en orthodoxie

Dans une *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), Denis Diderot faisait montre de son athéisme par un dialogue confrontant un géomètre aveugle, nommé Saunderson, et un ministre. Le premier est athée, le second est croyant. Ce dernier tente de convaincre le géomètre de l'existence de Dieu par l'argument ancestral du spectacle de la nature. Inutile de dire que l'aveugle n'est pas du tout convaincu ! Il lui propose au contraire une démarche moins « orgueilleuse », plus réaliste, qui serait de se frotter seulement au « nœud difficile à délier » de la nature. Dostoïevski, grand lecteur des philosophes des Lumières, connaît certainement ce texte. Il nous frappe par ses accointances avec les *Pensées* : Pascal, en effet, parle déjà d'un « nœud[77] » de la nature (humaine). Il récuse par ailleurs avec ironie l'idée que « le ciel et les oiseaux[78] » prouvent Dieu. La démonstration

[77] S. 164, p. 118.
[78] S. 38.

pascalienne de l'existence de Dieu est négative. Dans la « Disproportion de l'homme », et après avoir exposé la relation de l'homme à l'univers, atteignant les limites de la représentation, il conclut : « Enfin c'est le plus grand {des} caractères sensibles de la toute-puissance de Dieu que notre imagination *se perde* dans cette pensée.[79] » La mise en défaut de l'imagination signe par contre-coup la possibilité d'un au-delà. C'est ce que Pascal entend comme une « contemplation ». Différente de la contemplation des mystiques, qui est proprement intérieure, celle de l'écrivain passe par le truchement de la représentation, et surtout sa description aux limites. Le fragment correspondant, dans sa première portion du moins, est bien une image dont le but est une auto-destruction, à la suite de quoi se présente une forme de « moralité » selon laquelle la capacité de connaissance de l'homme est un néant à l'égard de la nature même. De fait, l'expérience de ce fragment est un point-limite, et n'a pas vocation à être reproduite. Placée à la fin de la zone baroque des *Pensées*, Pascal en reconnaissait la puissance de persuasion. La « Disproportion » est persuasive parce qu'elle s'appuie sur la vision portée par un discours, et non sur un modèle argumentatif ; elle est une preuve par l'exemple. L'aveuglement, devenu travail sur soi par la lecture, peut porter, sinon à croire, à limiter les prétentions de la raison. C'est cette voie que Dostoïevski emprunte. Comprenant que la figure a partie liée avec la vision, elle peut s'adapter au roman en ce qu'il est un lieu particulièrement adapté à la représentation. Prenant fait de la « disproportion » à laquelle certain maniement de la figure peut mener, l'écrivain entend la développer jusqu'à faire de sa littérature un objet qui agisse par la négative sur son lecteur. Enfin, elle rencontre une spiritualité chère au Russe, cette orthodoxie qui ne sera « jamais une théologie abstraite, opérant avec des concepts, mais une théologie contemplative, élevant les esprits vers des réalités qui dépassent l'entendement.[80] »

5. Plan

Notre développement est divisé en deux parties.

Dans la première, nous montrons que Dostoïevski déplace la focale de « Disproportion de l'homme » de manière à faire apparaître une hétérogénéité entre les états de conscience respectifs de ses personnages, et non plus entre l'homme et une certaine « nature ». Ce sera l'occasion

[79] S. 230, p. 162.

[80] LOSSKY, Vladimir, « Les ténèbres divines », *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, Aubier, « Centre de recherches philosophiques et spirituelles », 1944, chapitre II.

d'introduire le célèbre fragment : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » Celui-ci, malgré sa brièveté, comporte certaines richesses d'énonciation qu'il convient de relever. Ce déplacement dans l'horizon des consciences permet, selon un modèle atomistique, de grossir de façon outrancière les individualités jusqu'à ce que chaque regard individuel paraisse ne jamais rencontrer son prochain : les personnages des *Démons* sont lancés dans le jeu nihiliste comme des boules de billard sur un tapis. Les opacités langagières sont subordonnées au problème des lieux d'observation et du mur des individualités : c'est parce que chaque personnage fonctionne en roue libre, parce qu'il se situe devant des événements dont il ne perçoit pas la source, trop occupé par ses démons intérieurs, qu'il est amené à prononcer des paroles dont le lecteur n'entend le sens qu'au prix d'un effort d'interprétation parfois soutenu. C'est seulement dans la seconde partie que le système de renversement sera étudié à plein. Contrairement au premier moment du développement, où notre intérêt se porte essentiellement sur des difficultés *locales* générées par une perspective intradiégétique, nous éloignons ici le regard de manière à considérer le déroulement des aventures dans leur *temps long*. Ici, nous nous intéressons aux différentes superpositions sémantiques, montrant que leur résolution n'est possible qu'en les considérant dans leur globalité et leurs résonances. Les ambiguïtés du langage servent alors à masquer les différentes strates de la représentation, posant des indices interprétatifs qui ne sont souvent compréhensibles qu'à partir de notre grille figurative. Si la perspective est centrale dans les deux parties, elle l'est de manière interne dans la première, mais résulte de notre propre comportement de lecteur dans la seconde. Enfin, la modalité principale de la figure devient celle du portrait, dans la mesure où c'est elle et elle seule qui peut être « renversée ».

Les premiers chapitres respectifs de chaque partie (I. 1. et II. 5.) jouent davantage un rôle d'embrayage interprétatif dans la mesure où, nous appuyant sur le texte russe, il s'agit surtout de fonder les jalons de notre lecture, cette lecture étant déployée de manière plus descriptive au sein des chapitres suivants.

PARTIE I

PERSPECTIVE ET ENJEUX D'ÉNONCIATION

CHAPITRE 1 Prologue – « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » Le nouvel horizon de la « Disproportion de l'homme » à la source de personnages psychiquement chaotiques

L'objet de ce chapitre est de mettre en lumière les conditions de possibilité d'un certain chaos inhérent aux *Démons*. Il y a un chaos dans la mesure où les personnages majeurs sont concentrés sur leur pensée au moment même où ils parlent. Leur fonctionnement est toujours à double voie : en même temps qu'ils conversent avec l'autre, ils conversent avec eux-mêmes. Les *Pensées*, au travers du fragment de la « Disproportion » et de ses adjuvants (S. 229, S. 231), ont ainsi servi à Dostoïevski de point d'impulsion pour dessiner les relations interindividuelles. Dans un premier point, nous montrons comment un tel déplacement s'opère, à partir de la notion paulinienne du « corps de membres pensants », puis nous développons un exemple concret dont l'intérêt réside dans l'anaphorisation des référents, témoignant par là-même du « silence éternel » qui s'infiltre. On comprend alors que ce ne sont pas tant les contenus de pensée qui doivent le plus au recueil de Pascal, que la morphologie irrégulière de ces pensées, dont il a dessiné le thème.

1. Le corps détraqué des membres pensants

Il peut paraître étrange de transporter un thème cosmologique dans le domaine de la psychologie, de la production des pensées (ou idées). En réalité, la progression de Dostoïevski a une logique que l'on peut reconstruire, car elle n'est pas si hétérodoxe que cela. En effet, il est devenu presque banal d'évoquer que les personnages du romancier sont essentiellement mus par des idées, qu'en somme nous pouvons les distinguer dans la littérature pour leur caractère de « personnages-idée ». La chose est d'autant plus constatable dans *Les Démons*, où il s'agit de montrer l'impact dévastateur de ces idées, le fait que, littéralement, elles peuvent « dévorer[1] » leur homme. Or Pascal utilise dans plusieurs fragments les termes de « membres pensants[2] », très ressemblants. Il réfléchit alors à la « morale chrétienne » (titre de la liasse) en procédant en deux temps : d'une part, les individus composant une communauté sont conçus sur le mode de l'analogie avec l'anatomie d'un corps, devant soumettre leur volonté particulière au tout de la même manière

[1] *Les Démons*, p. 789.
[2] S. 401-406.

qu'une main ou qu'un pied ne survivent qu'en se soumettant à l'organisme global (c'est pourquoi ils sont appelés des *membres* pensants) ; d'autre part, cette communauté bien ordonnée est une figure (dans l'ordre de l'esprit) du corps mystique dont Jésus est souverain (dans l'ordre de la charité). Pour ce qui nous intéresse, l'essentiel est que ce modèle mette en rapport un « tout » avec des parties pensantes, et que ces parties sont considérées comme malades dès lors qu'elles ne fonctionnent pas dans l'esprit de communauté mais selon un individualisme outrancier. Or les « démons » sont précisément des pensées malades, c'est-à-dire incontrôlées, permanentes, inarrêtables, envahissantes jusqu'à la folie. Le personnage victime du démon se singularise ainsi par une tendance au solipsisme, qui est l'analogue sur le plan psychologique du dérèglement de l'amour-propre que Pascal signale dans sa figure. De plus, nous constatons dans le roman que nos personnages se voient souvent affublés de l'attribut des planètes : Lebiadkine nomme Lisa son « soleil[3] » et Stavroguine « Jupiter[4] », le bagnard Fedka parle de Piotr comme d'un « astronome et [qui] connaît toutes les planètes de Dieu[5] », Piotr parle de Stavroguine comme de son soleil[6], etc. Il faut se souvenir ici de l'importance du fragment « Disproportion », qui met en regard plusieurs planètes. Avant de situer le phénomène d'hétérogénéité entre l'homme et la nature, Pascal le situe entre les astres eux-mêmes :

> [...] que la terre lui paraisse [à l'homme] comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que ces astres qui roulent dans le firmament embrassent.[7]

Il devient dès lors envisageable de substituer au modèle des « membres pensants » celui de la cosmologie, faisant ainsi des personnages des planètes pensantes. C'est ce qu'a bien vu Georges Nivat, qui parle des personnages de Dostoïevski comme de « planètes-idées[8] » : pour notre part, nous pensons que cette terminologie est spécifique aux *Démons*, ce que le propos qui va suivre devrait démontrer. On pourrait d'abord se dire : pourquoi les planètes ? Pourquoi ne pas garder l'analogie première des membres pensants ? C'est que le modèle cosmologique, au-delà de la

[3] *Les Démons*, p. 177.
[4] *Ibid.*, p. 231.
[5] *Ibid.*, p. 327.
[6] *Ibid.*, p. 517.
[7] S. 230, p. 161.
[8] NIVAT, Georges, « La poétique du fragment chez Dostoïevski », *Revue des études slaves*, vol. 70, 1998, p. 600.

similarité première, offre davantage de possibles parce qu'il est doté d'une structure plus déterminée : que faire d'une pensée qui serait comme une « main », comme un « bras », comme un « pied » ? Une planète, au contraire, est plus authentiquement liée au fonctionnement de la pensée : elle peut être soustraite à l'observation – c'est l'univers muet (a) –, elle peut être dotée d'une gravité de la même manière que la pensée se fait autonome et doit suivre une trajectoire précise comme une pensée qui suit un fil – c'est la structure orbitale (b) –, elle tourne sur elle-même et ouvre le chemin au « tourbillon » de pensées – c'est la rotation (c).

a. L'univers muet

En considérant un silence des consciences, Dostoïevski donne davantage de réalité à certaines expressions qui apparaissent dans les *Pensées* comme des métaphores. Pour l'homme isolé sur son île, l'univers est comme « muet[9] » puisqu'il ne fait pas sens ; dès lors que cet univers est un univers de pensée, cependant, le mutisme peut prendre une autre couleur. Le potentiel théâtral du roman est alors mis au service de l'expression de ce silence : taire les pensées, c'est faire de la spatialité de la représentation le cœur de la relation entretenue par deux personnages (regards, gestuelle, expression du regard), spatialité qui accapare l'attention du narrateur, et qui devient par contre-coup la seule voie d'entrée possible pour le lecteur. Pour des pensées qui fonctionnent sur le mode du secret et du solipsisme, il n'y a plus que les regards qui demeurent des points d'appui à l'interprétation : autant dire bien peu. Notons d'ailleurs une étrange coïncidence que Dostoïevski a pu remarquer. Dans un fragment relevant des « membres pensants », Pascal mentionne explicitement la prédominance du regard :

> Le membre séparé *ne voyant plus* le corps auquel il appartient n'a plus qu'un être périssant et mourant. Cependant il croit être un tout et, *ne se voyant point* de corps dont il dépende, il croit ne dépendre que de soi et veut se faire centre et corps lui-même.[10]

Le personnage séparé des autres est comme ce membre, il n'a plus que le regard, il ne peut plus parler. Par exemple, une dissymétrie d'information se fait jour au moment où Stépane cherche à comprendre pourquoi Varvara a voulu le marier à Daria. Il s'imagine des choses, à savoir que cette

[9] S. 229.
[10] S. 404.

« reine de village » voudrait préserver la réputation de Stavroguine qui est sous le fait d'une double relation conjugale (entre Lisa et Daria) : en épousant Daria, Stépane épouse les « péchés d'autrui [de Stavroguine] » (comme les appelle plaisamment Lipoutine) et conserve intacte l'image de la famille Stavroguine qui seule importe à Varvara Petrovna. Or le narrateur se décrit lui-même comme dépassé au moment de cet événement par la capacité imaginative de Stépane : il se décrit précisément comme séparé de lui, ne le comprenant pas. Stépane ayant pris de l'avance sur la clairvoyance du « secret » que semble dissimuler Varvara, les deux confidents ne se parlent plus puisqu'ils ne sont plus en phase. Dès lors se présentent des situations loufoques, que le narrateur note avec une ironie certaine :

> По жестокости моей я добивался его собственного признания предо мною во всем, хотя, впрочем, и допускал, что признаваться в иных вещах, пожалуй, и затруднительно. Он тоже меня насквозь понимал, то есть ясно видел, что я понимаю его насквозь и даже злюсь на него, и сам злился на меня за то, что я злюсь на него и понимаю его насквозь. Пожалуй, раздражение мое было мелко и глупо; но взаимное уединение чрезвычайно иногда вредит истинной дружбе.[11]

Une « solitude en tête à tête [*взаимное уединение*] » : voilà précisément le silence éternel exposé sur un mode grotesque. Le principe est là, et Dostoïevski peut l'exploiter plus profondément dans des situations-clefs qui sont des scènes à scandale ou des scènes à tension. Faire reposer ces scènes sur l'expression des visages en taisant les pensées des personnages devient un élément fort de la poétique d'indétermination menée par l'auteur dans ce roman. La scène précédant la mort de Kirillov est à cet égard exemplaire. Nous sommes dans l'un des derniers chapitres : après avoir exécuté Chatov, Piotr s'est libéré du groupe des cinq pour rejoindre Kirillov chez lui, afin que ce dernier respecte la promesse qu'il a faite de s'avouer responsable des crimes perpétrés par le groupe avant qu'il ne se suicide. L'impatience de Piotr grandit toujours davantage devant les circonvolutions de l'ingénieur et ce dernier finit par s'enfermer dans sa chambre. Le narrateur décrit les mouvements et quelques pensées de Piotr, mais Kirillov demeure dans l'inconnu, enfoncé dans un coin de sa chambre sans qu'on sache ni ce qu'il fait ni, surtout, ce qu'il imagine. Pour le narrateur lui-même, la chose est confuse : « [...] il se tenait dans une attitude étrange, immobile, tendu, les mains le long des

[11] « Dans ma cruauté, je voulais qu'il me confessât tout lui-même, tout en reconnaissant d'ailleurs qu'il lui était peut-être difficile d'avouer certaines choses. Il me perçait lui aussi à jour, c'est-à-dire qu'il voyait clairement que je le perçais à jour et que même je lui en voulais [de cacher ce que Stépane pensait], et il m'en voulait de son côté de lui en vouloir et de le percer à jour. Peut-être mon irritation état-elle mesquine et stupide ; mais la solitude en tête à tête nuit parfois beaucoup à la vraie amitié. », *Les Démons*, p. 119.

hanches, la tête levée et la nuque étroitement serrée contre le mur, tout au fond, *semblant* vouloir s'effacer et se cacher. Selon toute apparence, il se cachait mais il était, on ne sait pourquoi, impossible d'y croire.[12] » Se cacher : une telle description est déjà une interprétation, celle de G., qui est d'ailleurs incertaine comme il l'avoue, et qui pourtant ajoute à notre incertitude en imposant un jugement que nous ne pouvons pas ne pas prendre en considération. En fait, l'image est telle qu'on ne peut rien deviner. Alors Piotr s'approche, Kirillov lui fait tomber sa bougie et, chose incompréhensible, ce dernier lui mord le doigt avant que l'autre ne s'enfuie : « on attend qu'il [Kirillov] appuie sur la gâchette mais il ne le fait pas tout de suite, il se cache et il mord. [...] C'est une scène complètement délirante, juge Jérôme Ferrari[13] ». Voilà une pathétique morsure, certainement symbolique, mais en quel sens, nous ne savons pas. Kirillov ne mourra qu'ensuite et de son propre fait. Il est très difficile de se faire une idée des possibles à partir d'une simple « pâleur du visage[14] », le teint indiquant à la fois une situation extrême tout en laissant derrière lui ce qu'il ne peut évoquer. Voir « à travers » un visage est chose bien difficile.

b. Station orbitale

Le Christ est l'idée obsessionnelle des *Pensées*, et les commentateurs ont souvent été tentés d'appliquer à leur structure éparpillée des qualificatifs cosmologiques dans la mesure où l'ensemble s'apparente à une constellation[15]. Néanmoins, on atteint difficilement autre chose qu'une métaphore peu précise. Quand on s'attache un peu plus au détail, l'analogie a vite fait de tomber. Si Jésus est bien le centre, il est un centre qui ne s'atteint que dans la progression et non pas par un parcours circulaire stationnaire (comme c'est le cas d'une planète, qui tourne autour d'un centre sans jamais s'en rapprocher davantage). L'ordre de la charité ne semble pas distinctement pensable à partir de l'univers. Or il en va autrement dans *Les Démons*. Les personnages (principaux) y sont entièrement déterminés par leur idée : tandis que dans le roman réaliste européen, les personnages ont des idées qu'ils essayent de mettre en pratique, ici ils *sont* une idée incarnée. Ils ne peuvent vivre qu'à travers elle. Prenons Kirillov, sans cesse versé sur la question du suicide. Chaque fois que Piotr

[12] *Ibid.*, p. 798.
[13] FERRARI, Jérôme, *Les Mondes possibles de Jérôme Ferrari. Entretiens sur l'écriture avec Pascaline David*, Arles-Namur, Actes Sud, « Grands entretiens », p. 35.
[14] *Les Démons*, p. 799.
[15] BELIN, Christian, *La Conversation intérieure*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 229 : « Les *Pensées* font moins penser à un puzzle [...] qu'à une multitude de galaxies en cours de développement. »

lui rend visite pour tenter de l'apprivoiser et vérifier qu'il tiendra effectivement parole de se tuer pour le groupe, l'ingénieur se met en colère en répétant qu'il agit selon sa libre « volonté », son « devoir »[16], et que l'autre ne joue aucun rôle dans cette histoire. Nous pensons qu'un fragment a pu servir d'appui à Dostoïevski pour dessiner la relation que Kirillov entretient avec Piotr, et qui indique en contraste l'inflation démesurée de la théorie chez le premier :

> Le monde ordinaire a le pouvoir de ne pas songer à ce qu'il ne veut pas songer : « Ne pensez point aux paroles du Messie », disait le Juif à son fils. Ainsi font les nôtres souvent. Ainsi se conservent les fausses religions, et la vraie même, à l'égard de beaucoup de gens.
> Mais il y en a qui n'ont pas le pouvoir de s'empêcher de songer, et qui songent d'autant plus qu'on leur défend. Ceux-là se défont des fausses religions, et de la vraie même, s'ils ne trouvent des discours solides.[17]

Ce « Juif » qui prévient contre toute tentation devant les passages où il est question du Messie dans les textes sacrés, Pascal en a probablement trouvé la source dans une connaissance partielle du Talmud[18]. Cette note est très peu connue, mais nous avons remarqué qu'elle figure parmi les « Pensées publiées depuis 1843 » dans l'édition Louandre, qu'elle y est donc particulièrement mise à l'honneur. Transposée dans l'imaginaire des *Démons*, elle est des plus claires : Piotr est le Juif par excellence, celui qui succombe à l'envoûtement charnel de Stavroguine[19] ; il dirige de sa main de fer le groupe des cinq encore surnommé *les nôtres* (et Dostoïevski a pu emprunter cette expression à Pascal, chez qui elle doit désigner bien entendu les chrétiens, mais qui se laisse détourner comme cabale) ; il cherche à maintenir l'obscurantisme de ses troupes[20]. Kirillov est précisément celui qui s'élève contre les projets destructeurs de l'autre, qui ainsi se « [défait] des fausses religions » du nihilisme pratique, mais qui par sa tendance à ratiociner tombe dans l'autre extrême et se détache de Dieu en engageant sa raison dans le domaine interdit. Ses diverses apparitions dans le roman sont toutes (exception faite de la réunion chez « les nôtres ») dédiées à l'expression plus ou moins exacte de son idée : l'arrivée dans la ville accompagné de Lipoutine qui se charge de dévoiler les premières lueurs de celle-ci, la discussion avec le chroniqueur, la rencontre avec Stavroguine, les deux

[16] *Les Démons*, p. 464-465, 791.
[17] S. 659, p. 434 ; L. XXV, 21, p. 401-402.
[18] FRIGO, Alberto, LE GUERN, Michel, « Sur quelques sources inédites de Pascal », *Dix-septième siècle*, n. 4-269, 2015, p. 738.
[19] *Les Démons*, p. 517.
[20] *Ibid.*, p. 714.

rencontres avec Piotr, celles avec Chatov en fin de roman. Elles peuvent donc être comprises comme les différentes manifestations d'une « planète » à diverses étapes de sa révolution, d'une planète qui ne dévie pas de son cours dans la mesure où elle ressortit toujours de l'Homme-dieu.

Pascal ne donne peut-être pas textuellement d'exemples de la structure orbitale, mais il présente quelques pensées qui ont pu inspirer Dostoïevski sur un autre plan et qui sont mises en pratique sur d'autres personnages. L'apologiste est en effet hanté par une question depuis la querelle jésuite du « sens de Jansénius » qui faisait craindre la diversité de jugement qu'un panel de personnes peut imputer à un même énoncé selon leur conformation du moment : « Les sens reçoivent des paroles leur dignité au lieu de la leur donner.[21] » Une certaine inquiétude est encore perceptible dans le sens des termes primitifs (ceux que nous ne pouvons pas définir en raison, étant assez clairs par instinct) : « Nous supposons que tous les {hommes} conçoivent de même sorte. Mais nous le supposons bien gratuitement, car nous n'en avons aucune preuve. Je vois bien qu'on applique ces mots dans les mêmes occasions, et que toutes les fois que deux hommes voient un corps changer de place, ils expriment tous deux la vue de ce même objet par les mêmes mots [...]. Et de cette conformité d'action, on tire une conformité d'idée. Mais cela n'est pas absolument convaincant de la dernière conviction [...]. Cela suffit pour *embrouiller* au moins la matière.[22] » Certes, ce dernier fragment devait être intégré dans un ensemble dont la ligne générale eût été tout l'opposé de ce que cherche à faire Dostoïevski, puisqu'il s'intitule « Contre le pyrrhonisme », et qu'au contraire il faut produire des configurations textuelles qui insufflent le doute. Cependant, l'état dans lequel il est présenté par Louandre ne mentionne pas les quelques indices de l'ambition dernière de Pascal, et il a donc pu le valoriser comme tel dans sa généralité. Ce fragment a tout pour lui plaire, indiquant la possibilité d'un gouffre entre la surface et ce que Dostoïevski appelle le « souterrain » des êtres. Lorsque Lisa présente à Chatov son projet d'annales, l'écriture d'un livre qui rassemblerait les éléments de la vie russe des dernières années afin de leur donner une cohérence nouvelle, les deux personnages finissent par s'embourber. On ne peut pas accuser la ténuité des énoncés, car Lisa s'épanche longtemps sur ce projet qui lui tient à cœur : *a priori*, nulle raison de confusion. Et pourtant :

[21] S. 645, p. 419.
[22] S. 141.

> – Значит, выйдет нечто с направлением, подбор фактов под известное направление, – пробормотал он, все еще не поднимая головы.
> – Отнюдь нет, не надо подбирать под направление, и никакого направления не надо. Одно беспристрастие – вот направление.
> – Да направление и не беда, – зашевелился Шатов, – да и нельзя его избежать, чуть лишь обнаружится хоть какой-нибудь подбор. В подборе фактов и будет указание, как их понимать. Ваша идея недурна.[23]

Dans l'exposition de son projet, Lisa avait insisté sur le fait que dans son livre elle voulait que les événements et documents soient intégrés « sous un certain angle, avec des indications, une intention, une idée éclairant l'ensemble[24] », et voilà qu'elle réagit au quart de tour quand Chatov semble la paraphraser en observant qu'il s'agit simplement de trouver « une certaine tendance » aux faits. Ainsi, pour Lisa, le terme de tendance serait rédhibitoire tandis qu'elle accorde volontiers la nécessité d'un « certain angle » : subtilité, dira-t-on, mais elle suffit à reconnaître que les deux personnages ne peuvent s'entendre même sur un terrain lisse. C'est bien ce qu'indique en outre la dernière réplique de Chatov puisque, comme on l'observe, il ignore complètement la récusation de Lisa et se conforte dans cette idée de « tendance ».

c. La rotation

Qu'est-ce qu'une pensée qui « tourne » sur elle-même en un sens qui ne soit pas métaphorique ? Dans le recueil de Pascal, il semble n'y avoir rien de tel ; tout au plus les pensées dites « mêlées » par les éditeurs modernes peuvent-elles donner un sentiment de confusion, mais ce mélange est artificiel et Dostoïevski ne pouvait pas y avoir accès. Cette propriété du tournoiement nous semble d'ailleurs étrangère à la plupart des personnages des *Démons* : tous les grands personnages à idée sont des personnages à idée *fixe*, tandis que le tournoiement appelle une diversité et une instabilité dans la composition même de celles-ci. Ces personnages (Lisa, Chatov, Kirillov, Stavroguine pour les principaux) ont un caractère peu vraisemblable dans la mesure où ils n'entrent pas du tout dans la catégorie pascalienne du divertissement qui est *a priori* le lot de tous

---

[23] « – Cela donnerait donc quelque chose à thèse, un choix de faits selon une certaine tendance, bredouilla-t-il, toujours sans lever la tête.
– Nullement, il ne faut pas choisir selon une technique et il ne faut pas de tendance du tout. L'impartialité seule, voilà la tendance.
– D'ailleurs la tendance n'est pas un mal, dit Chatov en s'animant, et puis on ne peut l'éviter dès que se manifeste le moindre choix. C'est le choix des faits qui indiquera comment on doit les comprendre. Votre idée n'est pas mauvaise. », *Les Démons*, p. 174-175.
[24] *Ibid.*

les hommes. Se divertir, c'est – conformément à l'étymologie – se *détourner* de la pensée de la mort, de la pensée de soi et de Dieu par rapport à soi. Il faut donc identifier un personnage qui soit perpétuellement détourné, accaparé par les conversations qui ne devraient pas autant l'intéresser car elles sont l'objet des autres. Tel est le propre de Stépane Trofimovitch. Lui qui est sans cesse en proie au divertissement est aussi celui pour lequel le combat qu'il livre à ses « ennemis » apparaît le plus extériorisé (notamment dans les joutes verbales qu'il livre lors des réunions avec les nihilistes). Stépane est singulier dans la mesure où, comme le note Bakhtine, « il n'a pas d'*idée maîtresse* définissant le noyau de sa personnalité.[25] » C'est ici que s'observe un point de jonction entre le divertissement et la nature de ses pensées : ces dernières sont orientées sur un ailleurs, sur des conversations qui ne le regardent pas directement, et qui ne concernent pas son destin. Ce ne sont pas seulement quelques opinions esthétiques qui sont l'objet de son attention et auxquelles il se mesure (*cf.* notre introduction) ; ce sont encore les opinions les plus communes et en apparence si peu « philosophiques », mais aussi les anecdotes, toutes choses référant aux « entretiens ordinaires de la vie[26] » censés être l'objet du discours de Salomon. En ce sens, il y a bien aussi un moment dans les *Pensées* où le scripteur se divertit. Ainsi du moment où il fait intervenir Epictète (le stoïcien) sur le problème du boiteux : « D'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas et un esprit boiteux nous irrite ? [...] Epictète demande bien plus fortement ; Pourquoi ne nous fâchons-nous pas si on dit que nous avons mal à la tête, et que nous nous fâchons de ce qu'on dit que nous raisonnons mal ou que nous choisissons mal ?[27] » Le propos du stoïcien est ici mis à profit pour servir non pas de caution scientifique mais de relais argumentatif, puisque Pascal cherche à montrer depuis le début de cette liasse « Raison des effets » que l'ordre du corps est très fiable et bien plus que celui des esprits (nous ne doutons pas d'un boiteux qu'il est boiteux, mais nous pouvons douter du raisonnement). Il s'agit bien d'un cas particulier de cette « digression[28] » qui est une des marques de l'ordre de la charité. Stépane, comme à son habitude, l'emploie de façon très comique lorsqu'il colporte à Varvara les ragots de la ville :

[25] BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 148.
[26] S. 618.
[27] S. 132, p. 100-101.
[28] S. 329.

– Господин фон Лембке поехал теперь по губернии. *En un mot**, этот Андрей Антонович, хотя и русский немец православного исповедания и даже – *уступлю ему это* – замечательно красивый мужчина, из сорокалетних...
– С чего вы взяли, что красивый мужчина? У него бараньи глаза.
– В высшей степени. Но уж я уступаю, так и быть, *мнению наших дам*...[29]

Ce genre de structure est très caractéristique du dialogisme inhérent à Pascal : citer, puis commenter, et ainsi de suite, apporte la dynamique nécessaire à l'entraînement du libertin mais aussi à la sienne propre (« Rien ne nous plaît que le combat [...] »). La familiarité d'un Bielinski avec les *Pensées* repose essentiellement sur ce fait stylistique ; Dostoïevski, élevé à l'école occidentaliste, le connaît également très bien et le reproduit[30]. Lorsqu'il fait intervenir un incrédule en papier dans le discours du « Pari », un Damien Mitton dans le fragment sur le « moi haïssable », plus largement un public chrétien ou impie, c'est le même procédé qui est à l'honneur. L'essentiel, pour nous, est cependant ailleurs : lorsqu'il use de ce dialogisme, Pascal adopte une écriture qui semble un moyen terme entre l'exposition pour un lecteur et la conversation intérieure (pour soi-même). Témoignent de cette ambiguïté la reproduction souvent cavalière du mot d'autrui ainsi qu'une brièveté plus marquée que celle du fragment de type sentenciel :

Quand Epictète aurait vu parfaitement bien le chemin, il dit aux hommes : « Vous en suivez un faux. » Il montre que c'en est un autre, mais il n'y mène pas. C'est celui de vouloir ce que Dieu veut. Jésus-Christ seul y mène. *Via, Veritas.*[31]

L'édition Sellier se voulant adaptée aux normes de l'écriture moderne, elle marque les guillemets en instanciant ce « Vous en suivez un faux » comme un propos réel d'Epictète, ce qu'il n'est pas (Louandre marque bien moins souvent les guillemets, sur ce point plus fidèle au manuscrit puisque les guillemets n'existent pas encore en 1660). Le propos qui suit (« Il montre que c'en est un autre [...] ») ne semble pas destiné à être reproduit comme tel dans un discours étendu, mais simplement une trace réflexive, idée que vient renforcer la citation coupée de Jean écrite comme pour soi-même : « Jésus lui dit : Je suis *la Voie, la Vérité* et la Vie. [*Jn*, XIV : 6] »

[29] « – M. von Lembke est en train de faire une tournée dans la province. En un mot, cet André Antonovitch, quoique Allemand russifié de religion orthodoxe, et même – *je le lui accorde* – un remarquablement bel homme...
– Où prenez-vous que c'est un bel homme ? Il a des yeux de mouton.
– Au plus haut point. Mais je ferai cette concession *à l'opinion de nos dames*. », *Les Démons*, p. 91.
[30] Белинский. В. Г. *Полное собрание сочинений.* Т. 8. Москва, 1955. С. 595. Pour un aperçu des relations critiques de Dostoïevski vis-à-vis de l'« Ecole naturelle » de Bielinski, voir Rolet, Serge, « La prose russe au tournant du XX^e^ siècle : interprétation zéro ou sacralisation du livre ? », in Boulanger, Alison, Wilker, Jessica (dir.), *La Posture de l'herméneute. Essais sur l'interprétation dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, p. 75.
[31] S. 172.

Résumons : l'opinion ou la citation, le commentaire, et enfin l'équivoque maintenue sur l'énonciation du fragment entre pensée écrite pour l'autre et écrite pour soi. Ces trois éléments nous paraissent les points d'appui qui ont servi à Dostoïevski pour créer le sentiment de rotation incombant à Stépane. Il y a deux épisodes où cette structure apparaît. Dans le premier, les Drozdov (Lisa et sa mère Prascovie) viennent d'arriver dans la province après un long voyage entre Paris et Genève. Elles amènent avec elles Julie Mikhaïlovna, la femme du gouverneur qui vient tout juste de prendre la place du précédent. La « société » (les dames de la province, s'entend) s'offusque de ce que les Drozdov ne leur rendent pas de visite de courtoisie. Pendant que G. est parti chercher Chatov pour une « affaire » que Lisa voudrait lui faire connaître, Stépane s'en va aux informations chez les Drozdov. L'épisode se situe à son retour chez lui où le narrateur le récupère « hystérique ». Le second épisode est situé à l'orée de la deuxième partie du roman : le scandale a eu lieu le dimanche du jour prévu pour les fiançailles de Stépane et Daria (qui n'ont pas lieu, bien entendu) et désormais Piotr Verkhovenski est en place pour commencer son œuvre de sabordage. Il a eu deux entrevues successives avec Stépane à la suite du scandale, le mercredi et le jeudi, pendant lesquelles G. n'était pas présent. Lorsque ce dernier le retrouve chez lui, « [Stépane] était étendu sur le divan, la tête entourée d'une serviette de toilette[32] ». Les conditions sont réunies : Stépane a pu rassembler intérieurement quelques éléments marquants de situations auxquelles nous n'avons pas eu accès. Cette disposition permet à Dostoïevski d'user du procédé pascalien en lui donnant une réalité conforme mais qui permet un travail de brouillage : de même que Pascal rapporte un propos d'une instance externe (Epictète), Stépane se retrouve dans le cas où il doit rapporter à G. les discussions qui ont eu lieu ailleurs (un autre temps, un autre espace, l'effet est identique) ; de même qu'on ne sait pas si Pascal destine cette pensée à un public, Stépane semble livrer un propos qui n'a pas eu le temps de s'ordonner, comme s'il l'avait devant lui dans son imagination débridée. En renforçant la dynamique citationnelle, Dostoïevski est alors à même de créer une « rotation » de pensées :

(1) C'est ici seulement qu'elles [Lisa, Prascovie] ont entendu parler pour la première fois des histoires que Nikolaï Vsevolodovitch a eues chez nous, il y a quatre ans : « Vous étiez ici, vous avez vu, est-il vrai qu'il soit fou ? » D'où cette idée a pu seulement venir, je ne le comprends pas. Pourquoi Prascovie veut-elle absolument que Nikolaï soit fou ? Elle le veut cette femme, elle veut qu'il en soit ainsi ! *Ce Maurice**, ou comment donc, Mavriki Nikolaïevitch, un *brave homme tout de même*, mais est-il possible que ce soit à son profit,

[32] *Les Démons*, p. 273.

et après avoir écrit elle-même de Paris *à cette pauvre amie**... [...] et puis il y a encore la femme du gouverneur, le manque d'égards de la société, le « manque d'égards » de Karmazinov, et puis tout à coup cette idée de folie, *ce Lipoutine, ce que je ne comprends pas**...[33]

(2) Jusqu'à ce moment il n'avait pas encore échangé un mot avec moi de la journée.
– « *Fils, fils chéri !** » et ainsi de suite, je conviens que toutes ces expressions sont absurdes, que c'est du vocabulaire de cuisinière, eh bien, soit, je le vois maintenant moi-même. Je ne lui ai pas donné à boire et à manger, alors qu'il n'était qu'un enfant au sein je l'ai expédié de Berlin dans la province de... par la poste, et tout ce qui s'ensuit, j'en conviens... « Tu ne m'as donné, dit-il, ni à boire ni à manger, tu m'as expédié par la poste, et par-dessus le marché tu m'as dépouillé ici. » Mais malheureux, lui ai-je crié, j'ai souffert toute ma vie pour toi dans mon cœur, bien que ce fût par la poste ! [...]
– *Passons**, reprit-il au bout de cinq minutes. Je ne comprends pas Tourgueniev. Son Bazarov est un personnage fictif qui n'existe point [...].
De nouveau il y eut un silence. [...]
– On dit que c'est l'esprit français... balbutia-t-il soudain comme en proie à la fièvre, c'est un mensonge, il en a toujours été ainsi. Pourquoi calomnier l'esprit français ? [...][34]

L'esprit de Stépane fonctionne comme une caisse de résonance dans laquelle baignent des idées assénées au coup par coup et sans continuité. Dans le premier passage, le lecteur doit faire preuve d'une bonne mémoire pour se rappeler l'ensemble des discussions auxquelles Stépane fait référence de manière très elliptique. Dans le second, l'ordre logique est battu en brèche : ce n'est pas la citation qui précède le commentaire, mais l'inverse, ce qui crée un sentiment de confusion et appelle le besoin d'une relecture.

2. L'usage situationnel du pronom indéfini et ses variantes

« ... Qu'ils apprennent au moins quelle est la religion qu'ils combattent, avant que de la combattre.[35] » Voilà la phrase par laquelle commencent les *Pensées* de Louandre. Quel début, quelle captation ! C'est certes un fragment inaugural par le thème – choquer les indifférents, les prendre à parti afin d'attirer leur attention –, mais étonnant par la forme. L'original en a été perdu. Dans les copies sur lesquelles se fondent les reproductions de ce texte, il n'y a pas de points de suspension ; c'est donc un ajout des éditeurs. Le bon sens semble bien de ne pas supposer comme définitive une note commençant de façon si étrange : il doit y avoir eu quelque chose avant, qui a été malencontreusement perdu entre le manuscrit et la copie par Etienne Périer. La raison la plus

[33] *Ibid.*, p. 164.
[34] *Ibid.*, p. 274-275.
[35] S. 681, p. 468. L. I, p. 105.

apparente de cette hypothèse est dans le pronom indéfini : quelle valeur peut-il avoir sinon de renvoyer à un propos précédent où l'objet serait présenté ? On peut pourtant identifier bon nombre d'autres notes qui laissent place à la même indétermination première, et pour lesquelles rien ne précède. Par exemple : « J'aime la pauvreté parce qu'*il* l'a aimée[36] ». Il apparaît que nous ne pouvons décider de manière générale s'il s'agit d'une stratégie ou d'un fil naturel d'une pensée surprise au travail, mais la propension avec laquelle ce trait d'écriture est répété fait pencher en tous cas en faveur d'une forme stylistique bien ancrée qui, selon Gilles Magniont, ne s'explique pas par la valeur indéfinie du pronom « héritée du latin et perpétuée jusqu'au XVI^{e} siècle[37] ». Elle serait singulière à Pascal. En fait, ce qui nous intéresse ici n'est pas tant de l'ordre du voile (que cache ce « ils » ?), mais plutôt du trouble qu'il occasionne dans l'orientation du discours porté par le scripteur. Si on observe seulement le texte dans sa dimension narrative, on a vite fait de passer sur ce pronom et de le remplacer par son objet quand il le faut, que l'on devine d'ailleurs assez vite (de l'indifférent du S. 681, à Jésus dans le S. 759). Si, en revanche, on tente de l'interpréter comme une image, il donne lieu à des possibles plus intéressant du point de vue de la poétique romanesque : la valeur indéfinie de l'adresse contribue beaucoup à élever l'iconicité du texte.

a. La découverte

Il est peu d'emprunts littéraires dont on puisse sans erreur attribuer la provenance. Dans le cas de ce pronom indéfini, cependant, la transmission est certaine. C'est Chatov qui nous en donne la preuve la plus claire. On sait que le vieux Verkhovenski est non seulement familier de la lecture essayiste (avec Tocqueville notamment), mais c'est aussi quelqu'un qui a lu Pascal. On sait encore que l'étudiant Ivan Chatov, trop vite recalé de l'université, lui emprunte désormais beaucoup d'ouvrages pour son usage personnel[38]. On ne sait certes pas ce qu'il lit mais, au vu de ce passage, ne pourrait-on pas imaginer avec quelque raison qu'il ait lu les *Pensées* que l'autre lui aurait prêtées ? C'est un passage qui a lieu peu avant sa mort. Marie, son ancienne épouse, est venue lui rendre visite aussitôt débarquée en Russie :

---

[36] S. 759, p. 589.

[37] MAGNIONT, Gilles, *Traces de la voix pascalienne, examen des marques de l'énonciation dans les Pensées*, Lyon, PUL, 2003, p. 74.

[38] « Il venait régulièrement aux soirées de Stépane Trofimovitch et lui empruntait des journaux et des livres. », *Les Démons*, p. 60.

– Эх, *Marie**, у нас и книг-то не читают, да и нет их совсем. Да и станет он книгу переплетать?
– Кто он?
– Здешний читатель и здешний житель вообще, *Marie**.
– Ну так и говорите яснее, а то: он, а кто он – неизвестно. Грамматики не знаете.
– Это в духе языка, *Marie**, – пробормотал Шатов.
– Ах, подите вы с вашим духом, надоели. <...>[39]

Ici, on est presque forcé de rire. Lorsqu'on trouve une mention dérangeante de l'indéfini dans les *Pensées*, ce n'est pas le cas puisque le lecteur comprend instinctivement qu'il s'agit d'un usage en situation. Mais, précisément, le propos de Chatov permet de relever cette forme dans la mesure où il la présente contre toute logique du discours. Il arrive certes souvent que dans une situation de communication à deux, les mots d'un locuteur suivent sa pensée de telle manière que la compréhension échappe à l'autre. Mais ici, le terme allusif est invraisemblable : le personnage usant d'abord d'un impersonnel, il devrait continuer avec ce « on », tandis que le « il [*он*]» rompt de façon grotesque la continuité de l'idée exposée. Tout se passe comme si Chatov avait littéralement reproduit la manière de Pascal sans en comprendre la nature. Il n'est pas innocent que ce radical devenu populiste soit aussi un typographe : il se comporte à l'égard des textes comme il est devenu à l'égard du peuple, incapable de prendre quelque distance, imitateur acharné, reproducteur des signes.

De façon générale, ce trait est utilisé par Dostoïevski pour donner à sentir le dérèglement des esprits que Pascal lui-même mettait en question : il s'agit d'une réception qui « tyrannise » un principe d'écriture présent dans les *Pensées* mais dont on ne pouvait deviner la fonction, n'en sachant pas le contexte. L'indéfini exacerbe désormais la maladie des membres pensants : il est une technique entrant pleinement dans le cadre du « silence éternel », puisque le personnage qui en use est un personnage dont la pensée fonctionne en roue libre, devenu comme étranger au monde ambiant. On pourrait ainsi reprendre les éléments analysés précédemment sur un mode

[39] « – Ecoutez, j'ai l'intention d'ouvrir ici un atelier de reliure, organisé selon les principes rationnels de l'association. Puisque vous vivez ici, qu'en pensez vous ? Cela marchera-t-il ou non ?
– Eh, *Marie**, chez nous on ne lit pas de livres et il n'y en a même pas. Et est-ce qu'il irait faire relier des livres ?
– Qui, il ?
– Le lecteur d'ici et l'habitant d'ici en général, *Marie**.
– Eh bien vous n'avez qu'à parler plus clairement au lieu de dire "il" [ici, les guillemets sont de la traductrice], et qui est cet "il", on n'en sait rien. Vous ignorez la grammaire.
– C'est conforme au génie de la langue, *Marie**, bredouilla Chatov.
– Ah, laissez-moi tranquille avec votre génie, vous m'ennuyez. [...] », *ibid.*, p. 745.

macroscopique (l'univers muet, etc.), et les voir se préciser à partir de cette seule formule du « il » et de ses variantes. Par exemple, lorsque Lisa s'en va pour la dernière fois de chez Stavroguine marchant égarée à travers champs, elle se trouve un temps en compagnie de Mavriki, et lui dit : « [...] auprès de vous, j'ai moins peur, tenez-moi par le bras, conduisez-moi... Où allons-nous maintenant, à la maison ? Non, je veux d'abord voir les cadavres. On a, dit-on, égorgé *sa* [*ее*] femme, et *il dit* [*он говорит*] que c'est lui-même qui l'a égorgée [...][40] ». Il n'a pas été question de Stavroguine depuis au moins quatre pages qu'elle l'a quitté, et le procédé permet de voir que Lisa demeure envahie par son souvenir au point de ne pas se rendre compte que Mavriki, qui la suit sur le chemin, ne peut comprendre ses paroles : c'est le caractère de la pensée en orbite qui est ainsi mis en valeur. Il faut encore mentionner les tribulations de Stépane. Lorsque Varvara l'envoie prendre un peu de repos à Berlin après sa sortie catastrophique dans le premier cercle des « idées nouvelles », le personnage écrit à sa dame une lettre désespérée : « Mon cœur est brisé [...], je ne puis rien oublier ! Ici, à Berlin, tout me rappelle les jours anciens, mon passé, mes premiers enthousiasmes et mes premières souffrances. Où est-*elle* ? Où sont-*elles* maintenant toutes les deux ? [Где *она*? Где теперь *они* обе?] [...][41] » Situation cocasse : alors que la lettre est destinée à Varvara, ce sont les deux épouses décédées du vieil homme qui surgissent du néant, d'où des pensées pour ainsi dire « happées » par le monde, un tournoiement qui n'en finit plus.

b. La création d'un monstre

Face à un pronom personnel, trois situations sont possibles : soit il reprend le nom cité précédemment (c'est une anaphore), soit il intervient avant la mention du nom (c'est une cataphore), soit il est prononcé sans référer *a priori* à personne. C'est parce qu'elle fait grand usage de la troisième option que l'écriture des *Démons* est la plus opaque. En général, le contexte permet tout de même de reconstruire le référent. Mais nous avons rencontré une situation, chez Dostoïevski, où l'indécision demeure, vraiment complexe à démêler. Dans un premier temps, nous la présentons, puis nous montrerons que sa construction a pu être inspirée par l'énonciation initiale du fragment préfaciel S. 681.

[40] *Ibid.*, p. 696.
[41] *Ibid.*, p. 54.

Dans *Les Démons*, il arrive à la boiteuse Maria de rêver tout en étant éveillée. Cela pourrait sembler le psychisme d'une folle (et c'est ce que Stavroguine lui reproche d'être, un instant), mais, d'une certaine façon, la chose peut se concevoir : lorsqu'on se réveille et qu'on est tout juste sorti du rêve, certaines images de celui-ci peuvent persister quelque temps, de sorte qu'on s'étonne et qu'on a peine à distinguer. Chez Maria, la résistance du rêve au monde réel est poussée seulement un peu plus loin, de sorte que le lecteur ne sait plus si les mots qu'elle exprime sont tirés de son rêve ou de son état conscient. Dans ses tribulations nocturnes, Stavroguine la rejoint chez elle, et les descriptions du narrateur semblent approfondir cette confusion entre le rêve et la réalité : « Nikolaï Vsevolodovitch n'était pas là depuis une minute que soudain elle se réveilla, *comme si elle eût senti son regard sur elle*, ouvrit les yeux et se redressa vivement.[42] » La jeune femme n'arrive pas à soutenir son regard et, gagnée par la peur, elle l'évite. Bizarrement, elle le nomme « prince ». Elle n'ose plus regarder, elle se retourne : peut-être ne supporte-t-elle pas l'image que lui renvoie le Stavroguine réel, tandis qu'elle rêvait d'un prince dont l'autre n'est qu'une ressemblance feinte ? Ou peut-être est-ce l'inverse : elle aurait entrevu en rêve la vraie face de Stavroguine, le diable, tandis qu'elle continuerait à croire qu'il y a devant elle un Stavroguine qui a les attributs d'un prince et dont l'aura fait qu'elle ne peut supporter la vue ? Alors elle devient plus volubile, lui fait part de son sentiment lorsqu'elle a été presque traînée chez Varvara le jour où le scandale s'est produit (c'est le scandale dont nous avons parlé plus haut, où devaient avoir lieu les « fiançailles » de Stépane), et alors l'étrange apparaît :

> Эта барышня хорошенькая [Лиза] на меня все время глядела, особенно когда *вы* вошли. Ведь это вы тогда вошли, а? Мать ее просто смешная светская старушонка. Мой Лебядкин тоже отличился; я, чтобы не рассмеяться, все в потолок смотрела, хорошо там потолок расписан. *Матери его* игуменьей бы только быть; боюсь я ее, хоть и подарила черную шаль.[43]

Ici se présente un cas de dédoublement qui défie notre capacité d'interprétation : en même tant qu'elle semble s'adresser à un Stavroguine réel en lui exposant la scène (la marque du « vous »), Maria fait exploser l'image stable que nous avions au préalable en externalisant l'« autre »

[42] *Les Démons*, p. 343.

[43] « Cette jolie demoiselle [Lisa] m'a regardée tout le temps, surtout quand *vous* êtes entré. C'est bien vous qui êtes entré, n'est-ce pas ? Sa mère [Prascovie] est tout simplement une drôle de vieille dame du monde. Mon Lebiadkine aussi s'est distingué ; pour ne pas éclater de rire, j'ai tout le temps regardé le plafond, il y a de belles peintures à leur plafond. *Sa mère à LUI* est faite pour être une mère supérieure ; j'ai peur d'elle, bien qu'elle m'ait fait cadeau du châle noir. », *ibid.*, p. 345.

Stavroguine dans un second temps (la marque du « LUI [*его*] » dans le texte en français, que l'auteur souligne lui-même dans l'original). Nous sommes bien dans une situation où la fille surimprime à la réalité des éléments de son rêve dont il l'a tirée en arrivant brusquement. A la fois elle est consciente dans la mesure où elle parvient à répondre à ses questions, à la fois elle semble vivre dans un ailleurs en ce qu'elle répond de manière extravagante :

> [...] maintenant j'ai de mauvais rêves et *mes rêves sont devenus mauvais parce que vous êtes arrivé*. On se demande pourquoi *vous* êtes arrivé, dites-le-moi, s'il vous plaît.
> – Ne voulez-vous pas retourner au couvent ?
> – Allons, je pressentais bien qu'*ils* me proposeraient de nouveau le couvent [что *они* опять монастырь предложат] !
> [...]
> Je dois être coupable envers *LUI* [перед *ним*] en quelque chose de très grave, *ajouta-t-elle soudain comme pour elle-même*, ce que j'ignore seulement, c'est en quoi je suis coupable; c'est là mon éternel tourment.[44]

C'est la première fois qu'un tel « ils » apparaît dans ce passage, et il rejoint l'usage que Maria applique au « LUI » : bien que tous deux ne réfèrent pas au même ensemble, ce sont des pronoms qui font penser que Maria se parle à elle-même, comme en rêve, et à voix haute en même temps.

C'est dans cette pratique de la divergence que l'apport pascalien nous semble le plus sensible. En effet, sans chercher à interpréter qui est le référent du « ils » indéfini (« ... Qu'*ils* apprennent au moins quelle est la religion qu'ils combattent, avant que de la combattre.[45] »), on remarque que le scripteur évoque des conditions que tantôt l'indifférent, tantôt le libertin de bonne volonté peuvent porter. D'une part, l'éloquence du fragment laisse penser qu'il était véritablement écrit en vue de l'apologie, ce qui implique que le discours soit orienté vers autrui. D'autre part, les marques de l'énonciation, favorisant le rapport indirect, semblent induire en sens contraire. On pourrait alors imaginer un lecteur en face d'un texte lui étant adressé par son objet, mais un lecteur que le scripteur ignore à la fois. N'est-ce pas la situation de Maria, qui parle ouvertement sur Stavroguine sans parler directement à Stavroguine, et cependant en sa présence ? Il est un endroit célèbre des *Pensées* où Pascal retrace l'argument du rêve, par lequel « personne n'a d'assurance – hors la foi – s'il veille ou s'il dort, vu que durant le sommeil on croit veiller aussi fermement que nous faisons. On croit voir les espaces, les figures, les mouvements. On sent couler

[44] *Ibid.*, p. 346.
[45] S. 681, p. 468. L. I, p. 105.

le temps, on le mesure, et enfin on agit de même qu'éveillé.[46] » Tout se passe comme si la formule de l'indéfini, ainsi exercée, reproduisait à l'échelle du texte ce que l'apologiste retrace ici à l'échelle du psychisme ; finalement, on pourrait dire que le fragment préfaciel a comme « enregistré » un rêve.

La déformation des consciences sur le mode du corps de membres pensants nous montre à quel point notre lecture cursive est dépendante de la référentialité des adresses. Là où une confusion se manifeste souvent à cause de l'indétermination des feuillets pascaliens, elle est ici transposée en texte à la fois achevé (au sens où il est définitif) et comme arraché. La notion de « fragment » [*отрывок*], dans la langue russe, évoque bien l'arrachement plutôt que l'éclat d'un tout non avenu ou perdu. En manipulant ainsi les indéfinis, Dostoïevski déstabilise les « pensées » au point de les ajuster sur des constructions propres au XIX^e^ siècle, comme en témoigne le rêve de Maria. Il a finalement opéré une assimilation à laquelle le texte pascalien ne prétendait aucunement. Du « corps de membres pensants » de la liasse « Morale chrétienne » aux planètes de la « Disproportion », en passant par le « silence éternel de ces espaces infinis », les écarts d'orientation, si évidents *a priori*, sont désormais rompus. Ce dernier fragment devient particulièrement intéressant pour la suite de notre première partie. C'est lui qui entame le titre du premier chapitre car il le résume le mieux. Pour Dostoïevski, c'est un silence qui paraît jeune, tout juste découvert par Faugère dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, et rangé au hasard par Louandre dans les « Pensées publiées depuis 1843[47] ». Il présente l'avantage de marquer une indétermination à la fois quant à la nature des « espaces infinis » (ce qui mène à nos chapitres I. 2. et I. 3.), et à la nature de la voix qui le prononce et qui s'effraie (ce sera le chapitre I. 4.).

[46] S. 164, p. 114.
[47] L. XXV, 18.

CHAPITRE 2 La menace incompréhensible des « idées nouvelles ». De la cosmographie fantasmatique à la contamination nihiliste

En progressant petit à petit vers la « Disproportion », Pascal réoriente aussi le problème des abîmes de la condition humaine. Dans les premières liasses, on peut avoir l'impression que les ténèbres ont beau être effrayantes, elles demeurent immobiles, immuables. Désormais, les schèmes du mouvement et de l'instabilité prennent le dessus, renforçant le poids de telles images. L'objet de ce chapitre est de questionner la valeur d'un tel mouvement, apparenté à une menace qui évolue vers soi, qui s'approche, et dont rend compte l'interprétation que fait Dostoïevski du fragment S. 231. Pascal permet ainsi de penser une spatialité du retrait dont nous allons déployer les tenants.

Le silence de *ces* espaces infinis... Peu importe ici qui en est la voix, le fragment induit une mise en scène dont la puissance est en bonne partie concentrée dans le déictique « ces ». Elle est une désignation, désignation d'un objet (les « espaces infinis ») dont le propre est de ne pas avoir de marque objective. Elle induit une vision qui prend la forme d'un danger (c'est l'« effroi »), danger provoqué par une irrémissible distance entre ce spectateur et la chose qu'il tend à montrer du doigt. Tout l'intérêt de ce petit mot est dans l'équilibre fragile entre une chose qui *arrive*, qui existe véritablement puisqu'elle provoque un sentiment, mais d'une chose dont on ne peut cerner la nature. Admettons que ce fragment soit directement lié au S. 229, celui de l'île déserte : on y trouve un homme échoué, certes (et ce serait ainsi le lieu solitaire de celui qui regarde « ces espaces infinis »), mais on y trouve surtout un homme qui est effrayé par un non-lieu, un inassignable. Il n'est pas tout seul, mais c'est comme s'il était seul, puisqu'avec lui ne se trouvent que de « misérables égarés ». Il demeure en *exil* puisqu'il ne peut se satisfaire de quelque « attache » que ce soit sur ce bout de terre qui s'effondre sous ses pieds lorsqu'il regarde au loin. Effroi, disons-nous. Dans *Les Démons*, il faudrait traduire par *peur*, ce qui supprime la connotation dix-septièmiste de l'homme étonné, foudroyé, à laquelle pense sans doute Pascal, mais qui ne fonctionne pas dans ce roman. Ici, les personnages ont bien peur, ils ont peur de la mort : de Stépane à Lisa, en passant par Kirillov, tous ont peur. La mort est bien quelque chose dont on a peur avant de l'avoir vécue, et il semble que Dostoïevski ait établi un lien avec le fragment « Imagination » pour que naisse sa pensée de ces menaces intangibles. Ecoutons-le, ainsi que l'ingénieur :

(1) Le plus grand philosophe du monde sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. Plusieurs [= Un grand nombre] n'en sauraient soutenir la pensée sans pâlir et suer.[1]

(2) – *Представьте*, <...> представьте камень такой величины, как с большой дом; он висит, а вы под ним; если он упадет на вас, на голову – будет вам больно?
– Камень с дом? Конечно, *страшно*.
– Я не про страх; будет больно?
– Камень с гору, миллион пудов? Разумеется, ничего не больно.
– А станьте вправду, и пока висит, вы будете очень бояться, что больно. *Всякий первый ученый, первый доктор*, все, все будут очень бояться. Всякий будет знать, что не больно, и всякий будет очень бояться, что больно.[2]

Les espaces infinis ne sont pas une pierre, mais ils provoquent à celui qui regarde le même effet que celle-ci avant qu'elle ne tombe sur soi. Dans la pierre qui tombe et qui n'a pas encore écrasé son homme, il y a ce même mouvement que dans les infinis qui s'approchent sans être visibles distinctement. Il y a ce même effet *sur* l'observateur. Dostoïevski aurait donc bien assimilé les deux visions fantastiques de Pascal, qui font appel à l'imagination. Ces deux images permettent de comprendre la relation à l'objet ainsi que la manière dont l'écrivain russe a pu s'approprier le fragment des espaces infinis. Cependant, elles ne font pas encore intervenir dans une large mesure la question de la perspective, qui nous intéresse en premier lieu. Il faut maintenant déplacer l'angle, et établir l'analogie qu'il a entrevue : de la même manière que les espaces infinis provoquent l'effroi par un indéterminé, *Les Démons* présente un point de rupture historique où des « idées nouvelles » submergent une petite ville de province ainsi gagnée par la peur. L'essentiel est dans le fait que ce qu'apportent avec eux les radicaux, ce qu'ils amènent de nouveauté dans un pays qui jusqu'alors demeurait planté sur des bases traditionnelles et apparemment solides, ce qu'apportent les radicaux est d'une confusion sans nom. Quelques dix années avant le début de l'histoire que rapporte le chroniqueur, la montée du radicalisme est toute récente à Pétersbourg :

---

[1] S. 78, p. 68.

[2] « – *Imaginez* [...] imaginez une pierre de la taille d'une grande maison ; elle est suspendue et vous êtes dessous ; si elle tombe sur vous, sur votre tête, aurez-vous mal ?
– Une pierre grosse comme une maison ? Assurément, *c'est effrayant*.
– Je ne parle pas de la peur ; cela fera-t-il mal ?
– Une pierre comme une montagne, d'un million de tonnes ? Bien entendu, cela ne fera aucun mal.
– Mais placez-vous pour de bon sous la pierre et, pendant qu'elle sera suspendue, vous aurez grand-peur d'avoir mal. *Le plus grand savant, le plus grand médecin*, tous, tous auront grand-peur. Chacun saura qu'on ne sent rien et chacun aura grand-peur d'avoir mal. », *Les Démons*, p. 158.

> Тогда было время особенное; наступило что-то новое, очень уж непохожее на прежнюю тишину, и что-то очень уж странное, но везде ощущаемое, даже в Скворешниках. <...> Факты были вообще известны более или менее, но очевидно было, что кроме фактов явились и какие-то сопровождавшие их идеи, и, главное, в чрезмерном количестве. А это-то и смущало: никак невозможно было примениться и в точности узнать, что именно означали эти идеи?[3]

Dostoïevski va se battre contre les tenants du « réel rationnel », ces hégéliens gagnés à la tyrannie de l'objectif : il se passe quelque chose dans *Les Démons* qui est à la fois sensible et non visible, dont nous voudrions ici montrer le fonctionnement.

1. Topographie

Un fait doit surprendre le lecteur : tandis que dans toute la production romanesque de l'écrivain jusqu'à *L'Idiot* l'histoire principale se passe à Pétersbourg, elle a ici lieu dans un endroit inconnu et, comme dit le narrateur, une « ville qui jusqu'alors ne s'était distinguée en rien[4] ». C'est une dimension capitale du récit et il faut bien en rendre raison : le narrateur n'a jamais quitté cette ville, ainsi la teneur de ses paroles en dépend directement. Indiquons donc quelle est précisément la nature de l'espace géographique du roman. Elle s'est construite en regard de quelques pensées de Pascal. Tout d'abord, la ville de province. L'idée de l'égarement dans le fragment S. 229 est étroitement liée au lieu où se trouve l'homme qui en est l'agent, c'est-à-dire un « recoin de l'univers ». La « Disproportion » mentionne plus longuement « ce *canton* détourné de la nature », « ce *petit cachot* où il se trouve logé[5] ». Dans les carnets, Dostoïevski place dans les mots du futur chroniqueur l'expression « notre *coin* du monde [нашего *уголка* мире][6] ». Il s'agit donc de faire de Skvorechniki (le domaine des Stavroguine) et de ses alentours une forme de province d'un « tout » qui l'englobe et même l'engloutit. A partir de là, on peut reconstruire une relation entre différents lieux du monde dont celui-ci est le plus petit. Il est en effet frappant que tous les fragments qui comportent une mention cosmographique dans les *Pensées* présentent une assez

[3] « L'époque était alors singulière ; quelque chose de nouveau était né qui ne ressemblait en rien à l'ancien calme, quelque chose de vraiment très étrange mais qu'on ressentait partout, même à Skvorechniki. [...] Les faits étaient connus, plus ou moins, mais il était évident qu'outre les faits il y avait des idées nouvelles qui les accompagnaient, et cela à profusion. Or c'est là ce qui était troublant : on ne parvenait pas à s'adapter et à savoir ce que ces idées signifiaient au juste. », *ibid.*, p. 47.
[4] *Ibid.*, p. 29.
[5] S. 230, p. 162.
[6] *ПСС.* Т. 11. С. 240.

grande empreinte sur l'espace de notre roman. Commençons par le plus important : la « Disproportion » expose non seulement le petit coin du monde mais aussi un astre mis « comme une lampe éternelle », une « terre qui [...] [paraît] comme un point », et encore plus au loin des « astres qui roulent dans le firmament ». Tous ces éléments ont une correspondance directe avec certains lieux des *Démons*. Notons que, chez Pascal, la terre n'est pas *a priori* le lieu où se trouve l'observateur, puisque dans l'image ainsi exposée elle est portée à distance de son regard, chose étonnante. Notons aussi que la « lampe éternelle » (*a priori* le soleil) tourne autour de cette terre. Ce qui est clair, c'est que Pascal a d'ores et déjà quitté le cadre héliocentrique puisque la lampe n'est plus un centre : il y a d'autres astres à l'horizon au regard desquels elle n'est qu'un trait, et les technologies nouvelles du macroscope ne sont pas étrangères à ce décalage. Notons aussi que, à le prendre au mot, Pascal n'adopte pas non plus vraiment un cadre géocentrique dans la mesure où, si la lampe tourne bien autour de la terre en ce début de fragment, il n'est pas dit que l'homme soit sur la terre. Ce décalage est très important : dans *Les Démons*, la petite ville est présentée comme reculée de *deux* « centres » que sont Moscou et Pétersbourg. Or, dans l'imaginaire commun du XIX^e^ siècle, Moscou est bien la ville terrestre par excellence car elle cultive la tradition et, tout en demeurant le lieu-dit des slavophiles (ces « enracinés », pour reprendre le mot de Berdiaev), elle est ancrée dans un passé très ancien de la Russie. Au contraire, Pétersbourg est une ville nouvelle, née sous l'ordonnance de Pierre Le Grand au début du XVIII^e^ siècle et tout entière « moderne » : ses relations avec l'Europe sont plus étroites, et elle privilégie le commerce plutôt que la propriété terrienne. Ici le déplacement impulsé par Dostoïevski est plus fort : Pétersbourg peut prendre l'appellation de « lampe éternelle » dans la mesure où elle se veut ville des Lumières, « rayonnante », « éclairante ». En fait, Pétersbourg serait la lune. En effet, Stavroguine est sans cesse associé à cette ville et, dans l'imaginaire de l'écrivain, il correspond comme Raskolnikov à l'être lunaire. Il passe un long moment dans cette ville éclairée : il a été élève au Lycée, il y a commis le viol de la fillette, et une partie de sa relation avec Maria Lebiadkine s'y passe. Or Stavroguine porte avec lui les traits de cette sombre lumière que renvoie la lune, héros plein de ténèbres et peut-être le plus grandiose. Les ténèbres ne sont pas assimilables à l'obscurité pure dont parle Pascal, mais plutôt à « ce petit luminaire » et « puissance de la nuit » dont parle la Genèse [*Gn*, I : 16]. Comme

prototype de l'astre lunaire, Louis Allain[7] cite d'ailleurs ce passage des *Démons* où, face à Kirillov, Stavroguine nous livre une expérience de pensée :

> – Положим, вы жили на луне, <...> – вы там, положим, сделали все эти смешные пакости... Вы знаете наверно отсюда, что там будут смеяться и плевать на ваше имя тысячу лет, вечно, во всю луну. Но теперь вы здесь и смотрите на луну отсюда: какое вам дело здесь до всего того, что вы там наделали и что тамошние будут плевать на вас тысячу лет, не правда ли?[8]

Il ne présente certes pas cette pensée comme le concernant : jamais il n'avouerait son crime hors de sa confession. Or on comprend entre les lignes qu'une telle pensée lui est née du crime qu'il a commis à Pétersbourg et, probablement, d'un certain remords qui le hante. Cet épisode décrit surtout une nette frontière entre un « ici [ou "d'ici", *отсюда*] » (la province ?) et un « là-bas [*там*] » qui est bien la « surface de la lune ». Il semble bien que cette pensée ne soit pas étrangère à une certaine note de Pascal, qui expose une parole qu'on peut prêter à un érudit de l'ancienne mode : « Il y a des herbes sur la terre, nous les voyons ; de la lune on ne les verrait pas. [...][9] » Bien entendu, le sujet n'est pas le même, mais nous trouvons une même distinction entre un « ici » et un « là-bas » (précisément *la lune*) et un rapport d'invisibilité d'un point à l'autre. Cette pensée est, dans Louandre, comprise parmi celles « publiées après 1843 », et ainsi connue du romancier.

Un coin perdu, une terre, une lune : la relation entre ces trois parties du monde connu devient sensible. Dans un premier temps et conformément à la révolution copernicienne, Pétersbourg aurait connu un essor particulier avec le courant occidentaliste des années 1840-1850, détrônant la « terre » de la prépondérance qu'elle croyait prendre dans l'enceinte de la Russie. C'est une première analogie entre politique et cosmologie : dans l'édition Louandre, le fragment sur Copernic (et la révolution dont il est l'instigateur) jouxte celui de la « Disproportion » ; comprenons que l'antique Moscou a été supplantée par un ailleurs qu'elle ne reconnaît pas, qui ne lui ressemble pas. Dans un second temps, l'espace s'élargit encore : Pétersbourg n'est plus la fin du monde connu, et c'est là qu'apparaît véritablement la nouveauté du radicalisme des années

[7] ALLAIN, Louis, *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*, *op. cit.*, p. 63.

[8] « Supposons que vous ayez vécu dans la lune [...], que vous y ayez commis, supposons, toutes ces vilenies ridicules [une "chose honteuse", un "crime"]... Vous savez à coup sûr, ici, que là-bas on se moquera de vous et qu'on crachera sur votre nom pendant mille ans, éternellement, sur toute la surface de la lune. Mais maintenant vous êtes ici et c'est d'ici que vous regardez la lune : que vous importe ici ce que vous avez fait là-bas et que les habitants de là-bas crachent sur vous pendant mille ans ; n'est-il pas vrai ? », *Les Démons*, p. 299.

[9] S. 645, p. 417.

1860-1870 en Russie qui est le cœur des *Démons*. Ce qui intéresse Dostoïevski autant que ce qui a hanté son prédécesseur, c'est bien l'entrée dans l'« univers infini ». Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ? demande le locuteur de la « Disproportion ». De même que l'espace cosmologique de Pascal s'est élargi sans limites[10], Dostoïevski comprend que le nouveau centre que pouvait paraître Pétersbourg au milieu du siècle perd lui-même ce statut dès lors qu'on sort de l'empire russe : comparée à Paris ou Berlin, elle ne sillonne plus qu'une « *pointe* très délicate à l'égard de celui que ces astres qui roulent dans le firmament embrassent.[11] » Notons la valeur indéfinie de « ces » astres, répétant le voile de notre fragment principal (« ces » espaces infinis). C'est donc d'une seconde révolution cosmologique qu'il s'agit, et celle-ci correspondrait comme la précédente à un autre niveau de lecture : les « idées nouvelles ». Si encore le vent de la jeunesse nous parvenait de Pétersbourg, il n'y aurait qu'à y aller observer un peu davantage, comme cherchent à le faire Stépane et Varvara au début du roman ; or les représentants de l'« idée » y sont décrits comme une vaste foule qui ne connaît pas elle-même le cœur qui la fait battre. Les personnages des *Démons* qui sont radicaux viennent bien de l'étranger, non plus de Pétersbourg : Genève, Paris, etc. Avec le jeu de rapports dans lequel nous entraîne aussi la « Disproportion », on comprend désormais que la Russie est devenue, à l'image du canton perdu d'où est racontée l'histoire, une province de l'Europe[12]. Ceci contextualise la difficulté à observer, *depuis le canton* qui est notre seul poste de regard en tant que lecteur, la menace fantôme en train de déferler.

2. Les apparitions

Ce roman est peuplé de voyageurs. Ils le sont presque tous, à l'exception notable du chroniqueur. Tout le long du récit, depuis l'enfance de Stavroguine dans les années 1850, le chroniqueur demeure dans son « recoin » de l'univers. Les effets d'un tel retrait sont nombreux, mais celui qui nous intéresse le plus est qu'à partir de ce principe d'ignorance, Dostoïevski peut créer des situations imprévisibles. Après la biographie du vieil homme, il est bien question du jeune Stavroguine devenu militaire après le lycée, mais les éléments qui nous sont rapportés n'ont rien de

[10] Dans le milieu scientifique autour de Pascal, on ne s'intéresse qu'assez peu aux théories de Copernic en comparaison des problèmes du vide ou de l'infini. Voir JULLIEN, Vincent, « Silences cosmologiques », *Dix-septième siècle*, n. 2-207, 2000, p. 235-256.
[11] S. 230, p. 161.
[12] LOUNSBERY, Anne, "Dostoevskii's Geography: Centers, Peripheries, and Networks in *Demons*", *Slavic Review*, n. 2-66, 2007, p. 213.

très concret : « très vite des bruits assez étranges commencèrent à parvenir à Varvara Petrovna : le jeune homme s'était subitement mis à faire une noce effrénée.[13] » Dans ce chapitre, on observe ainsi un fort contraste entre un premier mouvement qui peut s'apparenter à un palimpseste oral (les « bruits » entendus par G., les « rumeurs » propagées par les dames de la province), et un second mouvement marqué par l'entrée en scène effective de Stavroguine. L'atteinte à l'honneur du vieux Gaganov ou encore la morsure à l'oreille du gouverneur viennent préciser les rumeurs tout en demeurant inexpliquées. C'est ensuite très subtilement que Lisa est introduite dans le récit : « [...] Varvara reçut *de Paris* une lettre de la générale Prascovie Ivanovna Drozdov. [...] [Celle-ci] lui apprenait que Nikolaï Vsevolodovitch était devenu un familier de la maison, qu'il s'était lié avec Lisa (sa fille unique) et qu'il avait l'intention de les accompagner cet été en Suisse [...].[14] » Ce qui est notable, c'est qu'en faisant observer que « [la] lettre était brève et révélait clairement son but », G. ne nous l'expose pas, de manière que nous restons largement dans la confusion : que se passe-t-il entre Lisa et Stavroguine ? Varvara les rejoint ensuite en compagnie de Daria puis revient seule. Elle met Stépane au rapport :

> – Я вам говорю, я приехала и прямо на интригу наткнулась. Вы ведь читали сейчас письмо Дроздовой, что могло быть яснее? Что же застаю? Сама же эта дура Дроздова, – она всегда только дурой была, – вдруг смотрит вопросительно: зачем, дескать, я приехала? Можете представить, как я была удивлена! Гляжу, а тут финтит эта Лембке и при ней этот кузен, старика Дроздова племянник, – все ясно! Разумеется, я мигом все переделала, и Прасковья опять на моей стороне, но интрига, интрига.[15]

Il est vraiment difficile de comprendre cet épisode qui se présente pourtant à la manière d'une hypotypose, comme en témoigne l'expression « Vous pouvez vous *figurer* [Можете *представить*] », ou encore les déterminants (« *cette* [*эта*] Lembke », « *ce* [*этом*] cousin », etc.) laissant supposer une familiarité du récepteur avec des personnages dont le lecteur n'a pourtant aucune connaissance. Varvara sous-entend que la femme du futur gouverneur règle ses comptes

---

[13] *Les Démons*, p. 73.

[14] *Ibid.*, p. 88.

[15] « – Je vous le dis, en arrivant je suis tombée en pleine intrigue. Vous venez de lire la lettre de la Drozdov, que pouvait-il y avoir de plus clair ? Et qu'est-ce que je trouve ? Cette imbécile de Drozdov – elle n'a jamais été qu'une imbécile – me regarde tout à coup d'un air interrogateur : pourquoi es-tu venue ? Vous pouvez vous figurer comme j'ai été surprise ! Je regarde et je vois cette Lembke qui se pavane et auprès d'elle ce cousin, le neveu du vieux Drozdov – tout est clair ! Bien entendu, j'ai renversé la situation en un tournemain et Prascovie était de nouveau de mon côté, mais quelle intrigue, quelle intrigue ! », *ibid.*, p. 93.

avec celle-ci de manière interposée : tandis que Stavroguine se présente comme un partenaire possible pour Lisa, la Lembke aurait amené avec elle le cousin pour déjouer les plans du fils de Varvara. C'est sans compter l'arrivée de Daria qui complique encore les fils de cette affaire. Et pourtant cette scène est le seul élément dont nous disposions avant l'entrée en jeu de la jeune fille aux idées nouvelles, Lisa Drozdov. La description du narrateur est peu bavarde : accordant beaucoup à sa beauté qui l'avait frappé à l'époque, il nous dit seulement qu'« elle semblait toujours chercher son équilibre sans pouvoir le trouver, [qu'en elle] tout était chaos [...].[16] » Pour Piotr Verkhovenski, l'indétermination est la même : « nous apprîmes qu'il avait participé à la rédaction d'un tract clandestin [...] Puis on le retrouvait à l'étranger, en Suisse, à Genève [...].[17] » De même que Stavroguine, il apparaît subitement à l'époque de l'histoire peu avant le scandale qu'il provoque, c'est-à-dire dans le salon de Varvara. Ils effectuent des voyages en train. De même que Chatov a voyagé en Amérique par les nouveaux bateaux à vapeur qui permettent la traversée de l'Atlantique depuis les années 1840, le train devient capable d'effectuer des distances plus longues depuis le milieu du siècle. La vivacité des *Démons* doit ainsi beaucoup au progrès technique qui rend pour la première fois possibles de tels trajets : ils rendent sensible le processus d'apparitions soudaines de nos personnages, et donnent une réalité aux espaces infinis que Pascal ne pouvait que concevoir. Comme le remarque Lounsbery, alors que dans des romans contemporains comme *L'Idiot* du même auteur ou *Anna Karénine* de Tolstoï, le train est mis en valeur pour son aspect massif et presque monstrueux[18], sa place est ici de marquer la distorsion spatiale et d'apporter une dynamique toujours plus forte. Ce n'est donc pas un hasard si, dans l'opinion de la société, Piotr passe pour un énergumène « tombé de la lune [с луны соскочил][19] ». L'ingénieur des ponts, Kirillov, arrive de la même manière et ses bagages ne sont toujours pas défaits quand le chroniqueur vient le visiter. Ce système est d'ailleurs reproduit au cours du roman : Marie venant trouver Chatov alors qu'elle est prête à accoucher (eux qui se sont quittés *en Suisse*) et que nous n'avons jamais rencontrée ni même entendu quelque élément sur son compte, elle semble venir d'Allemagne, ayant dans les mains « un sac de voyage assez léger et bon marché, en toile, avec des

[16] *Ibid.*, p. 152.
[17] *Ibid.*, p. 113.
[18] LOUNSBERY, Anne, *art. cit.*, p. 223.
[19] *Les Démons*, p. 280.

clous en bronze, fabriqué *à Dresde*.[20] » Les portraits qui nous parviennent de ces personnages ne nous informent jamais sur leur passé ni sur leurs intentions, ce qui est le cas au contraire des hommes de l'ancienne génération, Stépane et Lembke parmi les premiers. C'est pourquoi le manque de fiabilité du chroniqueur nous semble aussi lié au fait qu'il est un homme du passé, peu apte à se faire un avis sur les jeunes gens : connaissant Stépane depuis 1853, son profil correspond au libéral du type de Belinski ou Herzen. De manière générale, on constate que les anciens sont totalement livrés à la secousse qui renverse leur cité. Pour Harriet Murav[21], en effet, le projet des annales où Lisa cherche à établir quelque rationalité sur le défilé récent des événements de la Russie peut être interprété comme une mise en abyme de la prolifération sans recul des « faits » qui nous sont livrés par G. De notre côté, c'est l'épisode de Lembke aux prises avec les manigances de Verkhovenski et la menace d'une rupture qui nous semble réfléchir la dislocation de l'histoire ici rapportée :

> Кучер рассказывал, что барин погонял всю дорогу, но только что стали подъезжать к господскому дому, он вдруг велел повернуть и везти опять в город: « Поскорей, пожалуйста, поскорей ». Не доезжая городского валу, « они мне велели снова остановить, вышли из экипажа и прошли через дорогу в поле; думал, что по какой ни есть слабости, а они стали и начали цветочки рассматривать и так время стояли, чудно, право, совсем уже я усумнился ». <...> пред зашедшим за дорогу Андреем Антоновичем расстилался суровый пейзаж обнаженного поля с давно уже убранным хлебом; завывавший ветер колыхал какиенибудь жалкие остатки умиравших желтых цветочков...[22]

Le gouverneur Lembke ne peut que subir le coup de vent provoqué par Piotr. Cette scène précède la rencontre devant le palais où les ouvriers de l'usine sont venus réclamer leur salaire et le révolutionnaire lui a mis dans l'idée qu'il s'agissait d'une manifestation violente. Il est dans tous ses états. De toute évidence, il n'est pas au bon endroit (le panorama qui nous est donné est complètement vide) : c'est de l'autre côté de la ville qu'est la vraie menace, celle de l'incendie

[20] *Ibid.*, p. 732.

[21] MURAV, Harriet, "Representations of the Demonic: seventeenth century pretenders and *The Devils*", *The Slavic and East European Journal*, n. 1-35, 1991, p. 67.

[22] « Le cocher racontait que son maître le pressa tout le long du chemin, mais qu'à peine en vue de la maison de Skvorechniki il ordonna brusquement de le ramener en ville : "Vite, je t'en prie, plus vite." Peu avant d'arriver au rempart de la ville, "il m'a de nouveau fait arrêter [raconte le cocher], est descendu de voiture et traversant la route s'est engagé dans les champs, je pensais que c'était pour un besoin, mais non, il s'arrête et se met à examiner les fleurs ; il est resté comme ça un moment, c'était bizarre, vrai, j'ai été tout à fait pris de doutes". [...] devant André Antonovitch qui avait quitté la route s'étendait le paysage austère des champs dénudés depuis longtemps moissonnés ; le vent qui hurlait secouait les quelques pauvres restes de petites fleurs qui se mouraient... », *Les Démons*, p. 585.

provoqué par le bagnard Fedka (certainement à la solde de Piotr, venu faire diversion). G. ironise assez largement sur la situation du pauvre gouverneur, mais lui-même est-il mieux servi ? Plus l'histoire avance, plus il est « débordé[23] », plus ses informations apparaissent douteuses. C'est bien pour les anciens que les nihilistes font figure d'apparitions, c'est-à-dire de surprise et d'inédit. C'est bien eux qui semblent avoir voix au chapitre dans ce fragment de Pascal que Dostoïevski ne peut pas avoir manqué : « Combien les lunettes nous ont-elles découvert d'êtres qui n'étaient point pour *nos philosophes d'auparavant*.[24] » Evidemment, ces « êtres » désignent pour le scripteur des choses de la nature, mais on peut l'entendre bien différemment dans notre contexte : il suffit de s'imaginer que les philosophes sont les libéraux ou les slavophiles, et qu'en face d'eux surgissent les radicaux qu'ils ne comprennent pas. L'extension peut sembler trop aventureuse, mais ce serait sans compter les occurrences que nous avons pu relever. Lorsqu'il est question du débiteur de Stépane sur son bois de coupe, celui-ci est qualifié par le vieil homme de « *bouffon orthodoxe à barbe*[25] » avec lequel il rivalise d'« érudition » et d'« idées avancées », personnage dont G. nous dit qu'il a de « grandes *lunettes* d'argent [больших серебряных *очках*][26] ». De manière plus ostensible, peut-être, le bizarre « quadrille de la littérature » organisé par Karmazinov (lui aussi, un ancien) met en scène deux « masques » dont l'un porte les traits de Moscou (avec un gourdin), et l'autre, qui représente Pétersbourg, possède précisément des lunettes et les dirige droit sur son « adversaire ». Ces indices nous semblent une manière ironique de reprendre le fragment, en exposant au grand jour l'aveuglement devant les « idées nouvelles », qui sont sans commune mesure avec les discours grandioses de Stépane. Ce que le fragment relève de nouveau, c'est qu'en plus d'apparaître brusquement, les radicaux défilent à ne plus pouvoir les compter. Or il y a un trait d'écriture qui permet à Dostoïevski de matérialiser textuellement l'impression de l'innombrable. Si l'auteur pratique depuis les *Carnets du sous-sol* la valeur dialogique du pronom indéfini (lorsqu'il fait s'adresser l'homme méchant à certains publics aux idées particulières[27]), il y a une variation de cet usage que nous ne décelons que dans *Les Démons*, et qui fait naître le sentiment d'infini. Singulièrement, il est seulement pratiqué par des personnages séparés du radicalisme :

---

[23] CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1978, p. 459.
[24] S. 645, p. 417 ; L. XXIV, 32, p. 368.
[25] *Les Démons*, p. 54.
[26] *Ibid.*, p. 55.
[27] TODOROV, Tzvetan, « *Notes d'un souterrain*. Le jeu de l'altérité », in *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 143.

(1) – Я у этого Алексея Нилыча [Кириллова] вчера чай пил, – заметил я, – он, кажется, помешан на атеизме.
<...>
– *Люди* из бумажки; от лакейства мысли все это <...>.[28]

(2) – А *который* профессор?
– А профессора вовсе и нет, мама.
– Нет, есть, ты сама говорила, что будет профессор; верно, вот этот, – она брезгливо указала на Шатова.
– Вовсе никогда я вам не говорила, что будет профессор. Господин Г-в служит, а господин Шатов — бывший студент.
– Студент, профессор, *все одно из университета*. Тебе только бы спорить.[29]

(3) – *Passons**, – начал он опять через пять минут. – Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе; *они* же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее.[30]

C'est d'abord le chroniqueur qui s'adresse à Chatov, puis Prascovie à Lisa, et enfin Stépane au chroniqueur. Dans chacun, nous voyons le déplacement de l'individu qui est l'objet de la conversation à un ensemble qui ne recouvre apparemment personne de précis, sinon ce même individu et des « autres ». Ce faisant, on comprend que les locuteurs étendent le destinataire à une multiplicité, laissant paraître qu'une zone grise existe où tous se ressemblent, toujours plus nombreux. On notera qu'une extension similaire s'opère dans le fragment sur la fragilité de la justice, où Pascal entre dans la polémique : « Sur quoi la fondra-t-*il*, l'économie du monde qu'il veut gouverner ? [...] *Ils* confessent que la justice n'est pas dans ces coutumes, mais qu'elle réside dans les lois naturelles communes en tout pays.[31] » Le décalage est assez proche entre ces deux séquences pour paraître peu naturel au lecteur quoique compréhensible. L'effet, cependant, n'est pas exactement le même : tandis que le tout et la partie sont équivalents dans ce cas chez Pascal, le

[28] « – J'ai pris le thé hier chez cet Alexeï Nilitch [Kirillov], dis-je, il me paraît entiché d'athéisme. [...] / – *Des gens* factices [le texte dit littéralement : "des gens en papier"] ; tout cela vient d'une servilité d'esprit [...]. », *Les Démons*, p. 184.
[29] « – *Lequel* est le professeur ?
– Il n'y a pas de professeur du tout, maman.
– Si, il y en a un, tu disais toi-même qu'il y aurait un professeur ; ce doit être celui-là, et elle indiqua dédaigneusement Chatov.
– Je ne vous ai jamais dit qu'il y aurait un professeur. Monsieur G. est un fonctionnaire et Monsieur Chatov est un ancien étudiant.
– Étudiant, professeur, de toute façon *ils sont tous de l'université*. Tu ne demandes qu'à discuter. », *ibid.*, p. 171.
[30] « – *Passons**, reprit-il au bout de cinq minutes. Je ne comprends pas Tourgueniev. Son Bazarov est un personnage fictif qui n'existe point ; *ils* ont été les premiers à le répudier comme ne ressemblant à rien. », *ibid.*, p. 274.
[31] S. 94, p. 81.

passage de l'un à l'autre, du singulier au pluriel, cause dans *Les Démons* le surgissement d'une zone indéterminée.

3. Une sphère infinie

Qu'on considère la fameuse expression reprise par Pascal dans la « Disproportion de l'homme » : « C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.[32] » Elle est ancienne, reprise de la tradition hermétique. Cependant, Pascal est le premier à l'appliquer à une entité qui ne soit pas Dieu, mais la nature : telle est bien l'une des marques de sa modernité. Il y a un infini hors de la divinité, infini virtuel certes, mais infini tout de même et qui dérange la perception du monde comme « cosmos » telle que véhiculée encore à la Renaissance. Qu'on remplace (comme convenu plus haut) les termes « sphère infinie » par « idées nouvelles » et nous voilà dans l'horizon du roman. Le point est bien que, dans *Les Démons*, elles et leurs détenteurs sont partout (c'est le « centre » de la sphère infinie), mais qu'on ne peut malgré tout pas les enfermer dans une interprétation objective (« la circonférence nulle part »). Ne soyons pas naïfs, on finit bien par comprendre à peu près ce qu'elles recouvrent : tandis que Virguinski parle de « *ces* clairs espoirs[33] » que représente pour lui la cause commune sans qu'ils ne soient explicités, le chroniqueur décrit Lipoutine (membre du groupe des cinq commandé par Piotr) comme quelqu'un « qui la nuit s'enivrait de la contemplation des images fantastiques du phalanstère futur.[34] » Ainsi les idées nouvelles seraient une forme d'actualisation de ce que les occidentalistes rêvaient comme d'une utopie sur le modèle des socialistes français (Chigaliev caricature Fourier). Mais le fait est qu'aucun discours ne propose d'aller plus loin. Une expression qui est souvent répétée demeure exemplaire de ce mutisme :

(1) В наше время было не так, и мы *не к тому* стремились. Нет, нет, совсем *не к тому*.[35]

(2) – Я согласен, что основная идея автора верна, <...> – но ведь тем ужаснее! Та же наша идея, именно наша; мы, мы первые насадили ее, возрастили, приготовили, – да

[32] S. 230, p. 162.
[33] *Les Démons*, p. 61.
[34] *Ibid.*, p. 87.
[35] « De notre temps, il n'en était pas ainsi et ce n'est *pas à cela* que nous aspirions. Non, non, *pas* du tout *à cela*. », *ibid.*, p. 53-54.

и что бы они могли сказать сами нового, после нас! Но, Боже, как *все это* выражено, искажено; исковеркано! – восклицал он [Степан], стуча пальцами по книге.[36]

(3) Когда же камни бьши подвязаны, а Петр Степанович приподнялся. Виргинский вдруг задрожал весь мелкою дрожью, сплеснул руками и горестно воскликнул во весь голос:
– Это *не то*, *не то*! Нет, это совсем *не то*![37]

Trois scènes situées respectivement à l'*incipit*, au chapitre médian « Tout le monde est dans l'attente », à la fin. Trois scènes : la première soirée radicale de laquelle Stépane finit sèchement répudié à cause d'un général d'armée aux propos un peu trop libres qui a offusqué les jeunes gens et auquel on a faussement associé le vieil homme ; Stépane commentant le livre de Tchernychevski dont nous avons exposé les tenants en introduction ; Virguinski s'exprimant à la suite de l'assassinat de Chatov commandité par Piotr et auquel il a participé, puisque telle était la directive du chef. Qu'est-ce donc que « cela » ? L'écrivain garde volontairement le terme en suspension, mais l'applique en tous endroits du roman.

Lorsque Piotr enseigne à ses troupes que la Russie est désormais organisée selon un « réseau infini[38] » de groupes révolutionnaires qui n'attendent qu'à se lever au premier ordre lancé, on le croit difficilement. Il joue clairement un rôle et se présente à tout lecteur comme un être manipulateur. Pourtant, ne dit-il pas vrai en un autre sens ? Il y a bien une contamination à l'œuvre et qui touche les plus âgés de la province. On voit par exemple Varvara devenir progressivement plus attentive à sa gestion financière (c'est le principe rationnel en économie), et finir par s'accorder avec les discours radicaux. La crise entre celle-ci et Stépane en est la preuve la plus claire : lorsqu'ils se rencontrent pour l'avant-dernière fois, elle critique le fait qu'il aime l'« idée » de charité sans la suivre en pratique. Non que ce soit faux, mais sa vindicte est telle que Stépane ne peut la supporter : « Oh, quel flot de paroles *qui ne sont pas de vous* ! Alors vous en êtes déjà à la nouvelle

[36] « Je reconnais que l'idée fondamentale de l'auteur est juste [...], mais c'est d'autant plus terrible ! C'est notre idée, précisément la nôtre ; c'est nous, qui les premiers l'avons implantée, cultivée, préparée, et d'ailleurs que pourraient-ils dire de nouveau d'eux-mêmes, après nous ! Mais Dieu, comme *tout cela* est exprimé, {comme tout cela} a été faussé, mutilé ! s'exclama-t-il [Stépane] en frappant des doigts sur le livre. », *ibid.*, p. 381.

[37] « Mais lorsque les pierres furent attachées et que Piotr Verkhovenski se releva, Virguinski fut brusquement saisi d'un petit tremblement, joignit les mains et s'exclama amèrement à pleine voix :
– Ce n'est *pas cela*, *pas cela* ! Non, ce n'est *pas* du tout *cela* ! », *ibid.*, p. 776.

[38] « Autant que j'aie compris, dit Chigalev, et on ne peut pas ne pas comprendre, vous avez vous-même, au début et encore une fois ensuite, brossé très éloquemment – quoique de façon théorique – le *tableau de la Russie recouverte d'un réseau infini de maillons.* De son côté, chacun des groupes actifs, faisant des prosélytes et *s'étendant à l'infini* par des ramifications latérales, a pour tâche, par une propagande systématique de dénonciation, de saper le prestige des autorités locales [...]. », *ibid.*, p. 709.

organisation ? Malheureuse, que Dieu vous vienne en aide ![39] » On reconnaît en effet certains éléments du radicalisme dans ce qu'il colporte des éléments de langage à la manière de citations non marquées, dont l'origine ne peut être connue. La remarque de Stépane met donc en évidence l'appropriation depuis un « ailleurs » dont la nature reste non identifiée. Lors de la dernière fête, la scène d'éloquence du vieux maître tourne en débandade et le chroniqueur lui reproche de s'être « brisé [...] comme un *flacon vide* [как *пустая стклянка*] [...] », et l'autre répète encore : « Vous êtes resté peu de temps avec eux, mais *vous avez déjà pris leur langage et leur ton* [Вы <...> заразились *их языком и тоном*].[40] » On peut donc dire que les « idées nouvelles » contaminent le langage à la manière d'une greffe qui aurait mal pris et dont on ne peut reconnaître le donneur. Cela n'est autre que la manifestation subtile d'un procédé quelque peu plus explicite selon lequel Dostoïevski a disséminé dans le roman des expressions tirées du *Catéchisme du révolutionnaire* de Netchaïev ou de manifestes d'époque mais sans leur attribuer de provenance. Chatov indique ainsi être parti en Amérique quand il était encore membre de l'organisation « dans le dessein "d'apprendre par une expérience personnelle"[41] » la réalité du travail. Pascal a pu contribuer à cette idée d'artifice dans la mesure où quelques pensées sont des citations non marquées (ni par les guillemets, bien sûr, ni même par l'identité d'un locuteur). Le cas le plus notable en est le fragment sur les dangers de la comédie[42] : c'est en réalité une note écrite par la marquise de Sablé et qui n'apparaît dans les éditions des *Pensées* que depuis Faugère. Il peut donc être compris comme un élément importé artificiellement dans le corpus d'ensemble (on l'a simplement retrouvé par hasard dans les papiers de l'apologie), élément étranger dont il est pourtant difficile de qualifier la nature sans les remarques érudites de la critique, puisque si certaines tournures rendent peu vraisemblables que Pascal en soit l'auteur, la provenance reste obscure. Le terme de contamination révèle la difficulté d'appréhender les « idées nouvelles ». Loin d'apparaître comme un tout déjà délimité, elles sont un processus en expansion. Retrouvant Stépane après que le lieutenant Blum est venu chez lui effectuer une « saisie » de deux tracts ridicules et de son poème, le chroniqueur demeure abasourdi. Comment un tel homme pourrait-il avoir fomenté quelque conspiration que ce soit ? La conversation est plaisante :

---

[39] *Ibid.*, p. 423.
[40] *Ibid.*, p. 642.
[41] *Ibid.*, p. 186.
[42] S. 630 ; L. XXIV, 60, p. 383-384.

> – Степан Трофимович, скажите мне как другу, – вскричал я, – как истинному другу, я вас не выдам: принадлежите вы к какому-нибудь тайному обществу или нет?
> И вот, к удивлению моему, он и тут был не уверен: участвует он или нет в каком-нибудь тайном обществе.
> – Ведь как это считать, *voyez-vous**...
> – Как « как считать »?
> – Когда принадлежишь всем сердцем прогрессу и... кто может заручиться: думаешь, что не принадлежишь, ан, смотришь, окажется, что к чему-нибудь и принадлежишь.[43]

La réplique de G. est compréhensible pour quelqu'un qui a du bon sens : « Comment est-ce possible ? C'est oui ou c'est non. » Ce que Stépane veut dire, cependant, c'est que leur sort à eux tous dépasse les limites de la raison. Ainsi va le monde.

André Markowicz écrivait : « Il y a dans *les Démons* un moment où quelque chose se produit en vous qui fait que la terre disparaît. Il n'y a rien – ou plutôt, il y a quelque chose, mais quelque chose de si noir et de si singulier que cela reste au-delà des paroles, au-delà des concepts, au-delà même de l'intuition. Une présence, justement, comme d'une rumeur muette, d'un chaos, et d'un chaos concret.[44] » En reproduisant à l'échelle du roman la topographie fantasmatique de la « Disproportion », nous nous trouvons bien en peine de fixer les données qui nous parviennent depuis le lointain dans la mesure où leur origine est perdue : la source pascalienne rend compte dans *Les Démons* de ce que le critique M. Eltchaninoff appelle justement une écriture dostoïevskienne du corps *inobjectif*[45].

---

[43] « – Stépane Trofimovitch, dites-moi comme à un ami, m'écriai-je, comme un véritable ami, je ne vous trahirai pas : appartenez-vous ou non à quelque société secrète ?
Et voilà que, à ma surprise, de cela non plus il n'était pas sûr, s'il appartenait ou non à quelque société secrète.
– Cela dépend de la façon de considérer les choses, *voyez-vous**...
– Comment, "de la façon de considérer les choses" ?
– Lorsqu'on appartient de tout cœur au progrès et... qui pourrait s'en porter garant : on croit n'appartenir à rien et voilà qu'il se trouve qu'on appartient bien à quelque chose. », *Les Démons*, p. 569.

[44] MARKOWICZ, André, « Note du traducteur », *Les Démons*, t. III, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 379.

[45] Après avoir rappelé le déséquilibre critique concernant l'œuvre de Dostoïevski entre ceux qui interrogent ses idées et ceux qui interrogent la représentation pour elle-même, Eltchaninoff constate que la thématique corporelle y est très peu étudiée, ce qui s'expliquerait par les réticences de l'écrivain à la manifestation « idolâtre » des sujets humains. Voir ELTCHANINOFF, Michel, *Dostoïevski. Le roman du corps*, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2013.

CHAPITRE 3 Où est le narrateur ? Une révolution du point de vue

Le présent chapitre entend interroger l'utilisation que fait Dostoïevski des éléments qui se rapportent à un traitement de l'imagination dans les *Pensées*. C'est le narrateur qui canalise ces réflexions, l'objectif étant de provoquer un doute sur la présence et la nature de sa parole.

Repartons du fragment S. 231. Avec l'analyse du déictique (« *ces* espaces infinis »), nous avons rapporté la question de l'indétermination à une impression d'observateur plutôt qu'à la nature des « espaces infinis ». S'ils apparaissaient infinis, ce n'était pas tant pour eux-mêmes que dans l'effet qu'ils manifestaient. L'infini consistait dans un sentiment lié à un objet dont on ne pouvait cerner les contours mais qui appartenait lui-même à la diégèse : les « idées nouvelles ». Désormais, il s'agit de considérer l'infinité des espaces dans leur dimension technique : qu'est-ce qui donne à un espace sa qualité d'infini, et à quoi se rapporte cet infini ? On pourrait répondre tout simplement : l'espace est infini parce qu'on ne lui voit pas de borne. Mais nous serions ramené à la question précédente, puisque ceci sous-entend déjà d'avoir conféré à l'espace une qualité (physique). Or le fragment du « silence éternel » ne prétend pas donner d'emblée à l'espace sa nature. On a d'ailleurs vu dans le premier chapitre qu'une telle équivoque avait permis à Dostoïevski de comprendre le fragment dans sa dimension psychique. C'est un autre fragment qui offre l'occasion d'un éclaircissement, annonçant le futur « roseau pensant » :

> Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point, par la pensée je le comprends.[1]

Dans une première approche, on pourrait dire que Pascal effectue ici un jeu de mots habile et à peine différent dans sa tonalité de quelques chiasmes dont le poète manifeste parfois le goût. La dialectique semble en effet entretenue par rapprochement de deux connotations différentes d'un même terme : d'un côté, l'univers me comprend parce qu'il me *contient* comme dans un réceptacle ; de l'autre, je le comprends parce que j'en ai *l'intelligence*. Mais ce dernier aspect est ambigu : dire que je le comprends, ce n'est pas dire, en fait, que je le connais, puisqu'on se rappelle les quelques coups de boutoir du fragment « Disproportion » où l'apologiste accuse « notre impuissance à connaître les choses[2] ». C'est simplement dire, donc, que je peux m'en faire une représentation. En

[1] S. 145.
[2] S. 230, p. 169.

faisant varier la valeur de l'espace, du physique au conceptuel, Pascal ne change pas d'échelle de lecture. Comme l'indique Michel Serres, l'inspiration de cette sentence est en réalité purement technique : « Seule la révolution introduite par Desargues en mathématiques permet de concevoir un point "comprenant" l'espace, dans un espace qui comprend le point.[3] » Un point comprenant l'espace : c'est un point qui n'est pas dans le champ déterminé par l'espace physique mais bien situé « à l'infini », et qui permet de rendre raison de certaines propriétés de cet espace par projection. Ce point, une fois admise l'analogie de Pascal, c'est aussi l'homme et sa pensée, qui ne dépendent pas du champ physique comme une fleur dépend de sa terre : « [...] je ne puis concevoir l'homme sans pensée. Ce serait une pierre ou une brute [= une bête].[4] » Nous voilà donc face à deux types d'espaces qui sont étrangers par nature (la pensée, les choses) et qui pourtant se rencontrent d'une certaine manière qu'il convient de nommer *projection* dans la mesure où il n'y a pas de raison que le terme perde sa valeur dans l'analogie. Au XVII[e] siècle, personne ne lit les fragments de Pascal de cette manière[5]. Nous tâcherons dans la suite d'en donner quelques caractéristiques mais disons d'ores et déjà que nous comprenons une projection comme un mode d'adaptation particulier du fragment pascalien au regard du lecteur, adaptation qui possède certains traits littéraires remarquables. Comme on le remarque avec la configuration géométrique, la projection ne doit surtout pas être comprise comme un type d'image (au contraire de la similitude, de la figure-portrait, de la métaphore, du symbole, etc.), mais bien plutôt comme un *rapport* entre l'objet littéraire et l'œil d'un observateur. On ne peut donc pas dire que tel ou tel fragment *est* une projection, mais qu'il possède des déterminants stylistiques lui conférant ce statut. On notera seulement ici, pour précision, que la projection est bien entendu à sens unique : de même que c'est le point à l'infini qui explique les lois de la géométrie euclidienne, « nous [...] *teignons* de nos qualités » le monde ambiant « [au] lieu de recevoir les idées de ces choses pures[6] ».

---

[3] SERRES, Michel, « Le paradigme pascalien », *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968, p. 693.
[4] S. 143.
[5] Le comité de Port-Royal a rejeté le fragment S. 145 de son édition de 1670 de même que, de manière générale, tous ceux qui marquent une originalité de Pascal sur le plan de l'optique (c'est-à-dire celles qui s'écartent du regard de type pré-sociologique où l'on trouve, entre autres, le « caractère »). Voir VAN DER SCHUEREN, Eric, « L'optique en sourdine : l'édition *princeps* des *Pensées* de Pascal », in ROUKHOMOVSKY, Bernard (dir.), *L'Optique des moralistes*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 123-124.
[6] S. 230, p. 170.

Nous voudrions montrer à partir du corpus pascalien la complexité des procédés qui s'y apparentent dans *Les Démons* et qui rendent toujours plus difficile la distinction entre l'espace physique et l'espace conceptuel, pour ainsi dire presque indiscernables. Comme c'est le narrateur fictif G. qui contrôle le récit, nous lui accorderons une attention particulière. Nous nommerons G' le personnage tel qu'il se représente comme étant témoin des événements au moment où ils se sont passés, conservant la lettre G. pour le narrateur extradiégétique.

1. Le spectre

Si le point permet d'ordonner tout l'espace de la géométrie, c'est parce qu'il est situé hors du cadre. Il maintient donc un rapport avec le champ physique d'une manière qui n'est pas celle de l'inclusion. Ce principe a-t-il pu être entendu par Dostoïevski, qui se passionnait tant pour les mathématiques de l'infini ? Pascal ne l'a certes pas aidé sur ce sujet, aucune pensée ne laissant présager de réflexion de ce type hormis celle citée en introduction. Cependant, il connaissait au moins de seconde main les travaux de Lobatchevski qui développent d'une manière nouvelle ceux de Desargues. Dans tous les cas, nous avons repéré quelques effets littéraires qui nous semblent coïncider avec ces configurations. Pendant quelques longues parties des *Démons*, non seulement G' disparaît (ce qui s'explique par le fait très cohérent qu'il ne pouvait pas être en contact avec la mouvance radicale au moment des faits), mais G. disparaît aussi. Précisément, il n'y a plus de marque forte de son passage dans la chronique. D'aucuns ont crié à la négligence technique ou ont cherché une explication dans le bouleversement des projets de l'auteur autour de 1870[7], entre la construction première d'une intrigue avec Verkhovenski et le brusque chambardement qu'aurait été la « découverte » du personnage de Stavroguine. Il ne peut être question d'une véritable inconséquence dans la structure du roman : du début à la fin, le narrateur extradiégétique manifeste une tendance à l'élaboration « personnelle » de son récit. Mais il demeure vrai que les absences manifestes restent étranges. L'absence complète du narrateur ne viendrait-elle pas trahir trop facilement le refus de narration omnisciente de la part de son auteur ? Notre idée est que l'espace projectif vient proposer des éléments d'identification à ce problème. Si on considère en effet l'espace de la représentation de manière analogue à un espace physique, c'est alors, conformément au

[7] Voir la mise au point de STROMBERG, David, "The Enigmatic G–v: a Defense of the Narrative-Chronicler in Dostoevsky's *Demons*", *The Russian Review*, n. 71, 2012, p. 460-461.

principe de projection, le point (qui rend raison de l'ensemble) qui doit être exclu de cet espace. Or, dans le cadre du roman, G. est la dernière main : bien que ses jugements reposent parfois sur des avis contrastés de la part des personnages ou de sources floues, il demeure celui qui représente. Tout l'enjeu serait dès lors de repérer les marques de l'emprise de G. sur « son » roman même lorsqu'il paraît en être absent. C'est ce que nous voudrions faire.

Le tableau dressé par Pascal de ce qu'il nomme « Imagination[8] » n'est pas du tout réjouissant. Situé à un endroit critique où il envisage de mettre à mal les pouvoirs de la raison, le moraliste met en scène dans ce fragment des expériences de pensée destinées à décrire l'impuissance de la volonté devant certaines circonstances de la vie. Il invente à ce titre un certain « magistrat[9] » ainsi qu'un « prédicateur[10] », tous deux voués à la gémonie des regards et des oreilles à cause d'un « tour de visage bizarre » et d'une « voix enrouée ». Ici, l'imagination est seulement considérée comme puissance trompeuse, qui vient perturber dans la vie réelle le fonctionnement de la raison. Son lieu est thématique, informatif. Mais, en même temps, cette expérience de pensée est bien instanciée par une voix, qui facilite la projection du lecteur-spectateur au travers de certains termes : le scripteur parle de « *ce* magistrat » à la respectable vieillesse. Il insiste encore : « *Voyez*-le entrer dans un sermon [...][11] ». Ces termes fonctionnent bien comme des espaces d'accueil pour le regard. Cependant, assez vite, nous nous demandons, lecteur, s'il ne s'est pas un peu emballé dans son image : il est d'abord question d'un magistrat, puis d'un prédicateur, dont les fonctions *a priori* ne se recoupent pas. Mais « Pascal » continue d'employer le singulier. On passe insensiblement de l'un à l'autre. Encore, il atteste : « Voyez-le entrer dans un sermon où il apporte un zèle tout dévot [...]. *Le* voilà prêt à *l'*ouïr avec un respect exemplaire.[12] » Peut-être est-ce le fruit d'une tournure d'époque, mais la syntaxe nous paraît étrange : en redoublant la particule, c'est comme si nous avions affaire à deux orientations distinctes. Le cadre restreint de cette scène permet encore d'y voir assez clair. Mais c'est parce qu'il est enserré dans un fragment dont nous connaissons les bornes. Si le contexte ne nous est pas donné, les choses se brouillent. Par exemple, nous pourrions avec

[8] S. 78.
[9] *Ibid.*, p. 67.
[10] *Ibid.*, p. 68.
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*

quelque raison émettre l'hypothèse que les deux notes suivantes s'intègrent dans une autre plus vaste, dont elles ne sont que de petits moments, et qu'elles ont ainsi été séparées par inadvertance :

(1) L'ennui qu'on a de quitter les occupations où l'on s'est attaché. Un homme vit avec plaisir en son ménage. Qu'il voie une femme qui lui plaise, qu'il joue cinq ou six jours avec plaisir, le voilà misérable s'il retourne à son occupation. Rien n'est plus ordinaire que cela.[13]

(2) Il n'aime plus cette personne qu'il aimait il y a dix ans. Je crois bien : elle n'est plus la même, ni lui non plus. Il était jeune et elle aussi : elle est tout autre. Il l'aimerait peut-être encore telle qu'elle était alors.[14]

La jonction serait possible si le terme de « ménage » n'évoquait au XVII[e] siècle un lieu de campagne plutôt qu'un couple de personnes. L'homme du fragment (1) est donc *a piori* célibataire, tandis celui du (2) ne l'est pas. En considérant que le deuxième correspond au premier au sein d'un tout, l'image perd en qualité de projection pour s'apparenter davantage à une représentation objective simple. Pascal a produit quelques notes courtes de ce type qui fonctionnent en unité autonome : on en comprend donc sans problème la nature. Mais de tels principes d'exposition peuvent assez rapidement être détournés. Là encore, Dostoïevski semble s'être joué de l'écriture de son homologue. Pascal écrit en effet dans l'« Imagination » une phrase qui peut recevoir un sens dont l'ironie doit être relevée. Peu avant l'épisode du magistrat, il écrit : « Mais étant le plus souvent fausse, [l'imagination] ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux.[15] » Si l'on rapporte le « magistrat » à cet énoncé, on peut renverser la sentence de Pascal en comprenant que lui-même use d'un principe dangereux : appliquée dans un espace textuel moins déterminé que celui du fragment, la projection peut en arriver jusqu'à « ne donn[er] aucune marque de sa qualité », se faire oublier. Dans *Les Démons*, une telle occasion se présente lors de la rencontre entre Stavroguine et Tikhone. Depuis son départ de Skvorechniki jusqu'à son arrivée au monastère, le cheminement de Stavroguine est tel qu'on pourrait le croire guetté par des yeux venus de nulle part. G., en effet, non seulement ne se montre pas par des remarques extérieures au déroulé des scènes (comme c'était le cas au début du roman), mais encore use de formules qui laissent à penser que nous sommes, lecteur-observateur, directement face à Stavroguine : « [...] il ne relevait

[13] S. 114.
[14] S. 552.
[15] S. 78, p. 66.

la tête que rarement, et parfois *il laissait voir* [*выказывал*] une inquiétude assez vague, mais très forte. [...] Dans la boutique près de laquelle il lui fallut attendre un instant, *quelqu'un dit que* [*кто-то сказал*] c'étaient les ouvriers de Chpigouline.[16] » G. serait-il assez proche pour les entendre et assez distant, tout à la fois, pour ne pas se montrer au héros ténébreux ? Le point est-il dans l'espace qu'il décrit ou hors de lui ? Nous aurions tendance à dire que Dostoïevski laisse exprès planer le doute. G. semble parcourir le monde avec une sorte de caméra emportée. Il est possible que l'écrivain ait eu l'idée d'assimiler l'imagination de son personnage au principe de la *camera obscura* : c'est un dispositif optique dont la fabrication simule la projection d'une vision humaine. Or on sait que G. est d'obédience romantique (il se présente comme un continuateur de l'« immortelle chronique[17] » de Shakespeare), et qu'au XIX[e] siècle des manipulations en tous genres rendent floue la distinction entre image et pensée :

> Pour les écrivains romantiques, [la *camera obscura*] est la métaphore de la négociation qui s'opère entre la perception du monde extérieur et le travail de l'imagination créatrice. [...] un temps ouverte sur le monde dont elle enregistre les aspects divers et changeants, elle permet ensuite, par la clôture de son volet, d'effectuer un retour vers l'idéal.[18]

Dans cet ordre d'idée, les pensées de Pascal où le déictique est mis à profit comme élément de projection ont pu nourrir la conception du dispositif narratif. Lorsque Stavroguine entre dans le cabinet de l'archimandrite, en effet, une occurrence nous paraît témoigner de l'ambiguïté de la présence « fantôme » de G. Il constate l'existence d'un étrange objet chez un homme d'Église :

> – Гм... Что это у вас там за карта? Ба, карта последней войны! Вам-то это зачем?
> – Справлялся по ландкарте с текстом. Интереснейшее описание.
> – Покажите; да, это недурное изложение. Странное, однако же, для вас чтение.
> Он придвинул к себе книгу и мельком взглянул на нее. Это было одно объемистое и талантливое изложение обстоятельств последней войны, не столько, впрочем, в военном, сколько в чисто литературном отношении. Повертев книгу, он вдруг нетерпеливо отбросил ее.[19]

---

[16] *Les Démons*, p. 523-524.
[17] *Ibid.*, p. 73.
[18] GLEIZES, Delphine, REYNAUD, Denis, « Chambres noires romantiques », *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII[e]-XIX[e] siècles)*, Lyon, PUL, 2017, p. 354.
[19] « – Hm... Qu'est-ce que c'est que cette carte ? Ah, la carte de la dernière guerre ? Qu'en faites-vous ?
– C'est pour m'expliquer ce texte. La description est très intéressante.
– Faites voir. Oui, c'est une bonne étude. Etrange lecture, tout de même, pour vous.

Les éléments d'énonciation (« cette carte [Что это <...> за карта] », « Faites voir [Покажите] ») favorisent l'incursion du lecteur : nous avons l'impression d'y être et, tout à la fois, d'oublier le narrateur. Le texte ne dit pas quelle est cette « dernière guerre » à laquelle réfèrent et la carte et le livre que l'évêque a devant lui. Jean-Louis Backès émet l'hypothèse qu'il s'agit « [p]robablement [de] la guerre de Crimée[20] » ou encore de la bataille de Sadowa en 1866, tandis qu'André Markowicz juge la première option la plus probable. Quant au livre, Markowicz évoque une possible « allusion aux *Récits de Sébastopol*[21] » de Tolstoï. L'attitude dont témoignent les commentateurs, qui est aussi la nôtre au départ, est bien de chercher la référence derrière les objets. La veine réaliste de Dostoïevski s'inspire d'ailleurs potentiellement des ressorts pascaliens de l'imagination : si ce dernier donne une « voix enrouée » au prédicateur, c'est bien parce que l'adjectif revêt en lui-même une force d'immersion. Le chroniqueur utilise le terme de « *dernière* guerre » qui maintient la suspension tout en se prêtant comme un déterminant efficace de projection. Mais, à bien considérer l'instanciation de l'image, les éléments de langage permettent aussi de trahir la nature de cette scène comme imagination : si vraiment G. était tout à fait parti, si Dostoïevski l'avait oublié en cours de route, il ne devrait plus y avoir de projection possible. Nous sommes donc sur une lisière qui demeure assez subtile pour ne pas être toujours aperçue par une lecture rapide ou qui, en tous cas, force une confiance intermittente dans le pouvoir de représentation.

2. Le dédoublement de l'instance narrative

Hormis dans le fragment S. 618 pour lequel la chose est discutable, ni Salomon de Tultie ni aucun scripteur des *Pensées* ne se représente lui-même comme personnage fictif. Au contraire, dans *Les Démons*, un dédoublement s'opère entre G. et G' : au commencement de la véritable chronique et après le récit biographique qui concerne Stépane, G' entre en place pour écouter son « ami » dans l'affaire qui le lie à Daria à propos du mariage[22]. Comme nous allons le voir, la manifestation intradiégétique de G' peut encore compliquer la marque de l'image.

Il attira le livre à lui et y jeta un coup d'œil : c'était une étude sur la dernière guerre, abondante et pleine de talent, menée d'un point de vue moins militaire que purement littéraire. Il feuilleta le livre, puis le repoussa avec une certaine impatience. », *Les Démons*, p. 528-529.

[20] *Ibid.*, n1 p. 528.

[21] MARKOWICZ, André, *Les Démons*, *op. cit.*, t. II, p. 445.

[22] *Les Démons*, p. 120.

Il s'agit ici de mettre en relation le fragment d'inspiration platonicienne avec les mésaventures de Lisa Drozdov, dont le récit contient les deux facettes du narrateur. Voyons le fragment en question :

> Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour ![23]

C'est l'un des fragments les mieux construits du moment tragique des *Pensées*. Il rappelle quelque peu le motif de la « caverne » présent chez Platon, à ceci près qu'ici les hommes se regardent et ne sont pas dans une grotte : les chaînes leur suffisent. En termes d'image, on peut le comprendre comme une figure-portrait, où sur le plan des corps est dessinée une relation communautaire qui correspondrait à celle que vivent les esprits (admettons que Pascal dramatise quelque peu). Qu'est-ce qui, maintenant et indépendamment de son caractère figuratif, en facilite l'appréhension ? On observe tout d'abord un commencement dont l'écrivain est assez coutumier : dans l'expression « Qu'on s'imagine », le premier terme enjoint nettement à suivre le scripteur, facilitant son *entrée* dans un espace de pensée. De la même manière qu'on parle d'entrée en matière, on pourrait donc parler d'entrée en pensée. Contrairement aux titres qui sont la plupart du temps dans les *Pensées* à usage d'archive, ici c'est véritablement un *incipit* littéraire. Le verbe « imaginer » relève ensuite le type d'opération de l'esprit que demande ce fragment, non pas un simple acquiescement mais plutôt un effort particulier pour vivre l'image par soi-même, *se projeter*. On trouve par exemple une telle formule autour des membres pensants (« Qu'on s'imagine un corps plein de membres pensants ![24] ») mais aussi du divertissement (« Quelque condition qu'*on se figure* [...], la royauté est le plus beau poste du monde. Et cependant, qu'*on s'en imagine* [un roi] accompagné de toutes les satisfactions qui le peuvent toucher. S'il est sans divertissement [...], cette félicité languissante ne le soutiendra point.[25] ») On observe également une démarche d'enchaînements successifs, une concaténation d'actions à suivre en pensée. Le fragment obéit encore à une stricte économie de moyens qui règlent l'image comme un physicien règle une expérience : comme le note Jean-Pierre Cléro, « l'apparente carence d'information est destinée à ne

[23] S. 686.
[24] S. 403.
[25] S. 168, p. 122.

mettre en scène que les seules qui permettent de penser le problème : toute autre mise en scène aurait dû laisser paraître une infinité de paramètres qui auraient dispersé l'attention sous couleur de la fixer davantage.[26] » A l'instar de la chambre où l'homme ne saurait « demeurer en repos[27] », nous possédons assez peu d'éléments. Ils suffisent cependant ici pour concrétiser l'image : des chaînes, des condamnés, une file d'attente, une durée instaurée par cette macabre succession. Le nombre restreint d'éléments semble nécessaire à la projection : dans un fragment destiné au « Souverain bien » qui n'a pas la même ambition, nous constatons au contraire une prolifération de détails : « Et depuis qu'il l'a quitté [depuis que l'homme a quitté Dieu, depuis la Chute] c'est une chose étrange qu'il n'y a rien dans la nature qui n'ait été capable de lui en tenir la place, astres, ciel, terre, éléments, plantes, choux, poireaux, animaux, insectes, veaux, serpents, fièvre, peste, guerre, famine, vices, adultère, inceste.[28] » Si une image n'est pas une projection, les fragments qui contiennent peu de traces d'iconicité ont en revanche *a fortiori* un faible degré de capacité projective. Pascal envisage ici une image simple, parce qu'elle doit être simple pour frapper l'esprit. On va voir que Dostoïevski en fait un usage bien moins « propre ».

Les épisodes des *Démons* qui nous servent de point de regard sont la crise d'hystérie de Lisa pendant le scandale provoqué par Verkhovenski à Skvorechniki (1), et celui de sa fuite en avant qui précède immédiatement sa mort au moment de l'incendie à l'autre bout de la ville (2). Deux épisodes très lointains dans la chronologie du roman, mais tous deux visiblement imprégnés du fragment des condamnés dans les chaînes. Première chose : tandis que Pascal offre un espace d'ouverture à tout observateur sans se poser de question (« Qu'*on* s'imagine [...] »), le roman impose une scission au préalable puisque c'est G. qui imagine les scènes auxquelles nous avons accès (descriptions, commentaires, dialogues). En tant que lecteur, nous sommes donc forcé de nous projeter dans ce qu'un autre est en train d'imaginer, ce qui double le rapport de départ. Deuxièmement : tandis qu'il n'y a qu'une voix pour porter l'expérience de pensée des condamnés

---

[26] CLÉRO, Jean-Pierre, *Essais sur les fictions*, Paris, Hermann, « Collections de la République des Lettres », 2014, p. 379.

[27] S. 168, p. 121. Voir LYONS, John, « Espace physique, espace conceptuel dans les *Pensées* », *Dix-septième siècle*, n. 4-261, 2013, p. 627 : « Quoique la chambre ressortisse à l'espace physique, l'expérience d'y rester n'émerge que dans la pensée, par l'imagination. Peu de lecteurs auraient accepté l'expérience pénible d'être immobilisés pendant une longue durée, mais du moins peuvent-ils se la représenter en faisant appel à leurs souvenirs de chambres pour participer à cette expérience de pensée (*thought experiment*). »

[28] S. 181, p. 134.

(le scripteur non identifié), nous avons désormais deux avatars du narrateur qui sont en perpétuelle relation. Dostoïevski fait visiblement reposer son système de base sur la double liaison que nous avons inscrite au départ de ce chapitre : « Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point [c'est G'], par la pensée je le comprends [c'est G.]. » Il s'agit bien de deux versions de la même « personne », celle de G' étant contrôlée par G. qui l'impose comme un élément de son histoire au même titre que les autres personnages. Reprenons les scènes. Dans la première, G' est présent et se montre ostensiblement muet. Dans la seconde, G' n'assiste qu'à la toute fin du tragique parcours de Lisa suivie de Mavriki et Piotr (elle vient de quitter Stavroguine pour se rendre sur les lieux du drame où les deux Lebiadkine ont été tués).

Déjà, la projection de base (qu'on peut nommer *esthétique*) est elle-même doublée par la projection intuitive de Lisa à travers son entourage, suivant le passage de Pascal où « les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent *voient leur propre condition* dans celle de leurs semblables ». En effet, le (2) nous apprend que Lisa rejoint la maison du Faubourg pour « voir [elle]-même ceux qu'on a égorgés...[29] » Ceci est bien une projection dans la mesure où elle impose sa hantise du membre coupé sans même être allée savoir les faits, sans quoi elle aurait appris que le bouffon a bien reçu des coups de couteau, mais non pas été égorgé. Dans le (1), nous apprenions que Lisa guettait sans cesse Maria Lebiadkine du regard pour avoir perçu en elle son avenir : « Mavriki Nikolaïevitch, me conduirez-vous *quand je serai boiteuse* ?[30] », demandait-elle. Ajoutons enfin qu'elle rencontre Stépane, lui-même parti pour son dernier voyage avant de mourir, ce qui rejoint sans ambiguïté la « douleur » et le désespoir terminal des condamnés. En tant que lecteur, nous sommes donc là à observer G. qui *imagine* que la projection simple dont Pascal parlait à mots couverts prend effectivement forme. Dostoïevski fait surgir un dédoublement de la vision qu'il n'y avait pas chez le moraliste, les termes de la fiction étant bien distincts.

C'est en ce qui concerne la projection esthétique que les déplacements sont les plus conséquents. Parmi les marques originales de la poétique de Dostoïevski, il y a le fait que les événements sont décrits d'une manière qui montre les effets plutôt que les causes. C'est un mouvement que l'on repère dans tous les grands romans, comme le note Karen Haddad :

---

[29] *Les Démons*, p. 696.
[30] *Ibid.*, p. 253.

> [...] ce qu'il y a d'intéressant dans la façon dont Dostoïevski décrit lui-même sa manière de procéder, c'est le refus de l'ordre logique, qui témoigne toujours d'une façon particulière d'aborder la réalité, de biais [...] pour adopter une démarche qui reproduise le mouvement même de l'esprit.[31]

L'économie de l'image pascalienne ne permet pas vraiment un « mouvement de l'esprit » : c'est la représentation qui doit apparaître d'une seule vue. Rien à voir avec la configuration permise par le roman. Par une propension très forte à l'utilisation des dialogues, par le peu de discours explicatifs qui les enserrent, nous sommes comme forcé de comprendre les effets produits à la fois dans le discours et dans le geste pour tenter d'appliquer soi-même un ordre logique qui rende compte des réactions chaotiques. Bakhtine explique ainsi que « le mot de l'auteur sur le héros est organisé [...] comme le mot *sur quelqu'un de présent* qui entend l'auteur et qui peut lui répondre.[32] » Pour notre part, nous dirions que c'est le propos du narrateur sur le héros qui intervient comme tel (les *Carnets* témoignent en effet d'une appropriation particulière par G. de la diégèse que Dostoïevski entendait construire). Chez Pascal, il y a une voix qui ordonne (« *Qu'*on s'imagine [...] ») et qui connaît la fin de son propos, qui agit toujours en maître. Chez Dostoïevski, ceci n'existe pas, ou donne l'impression de ne pas exister. Mais, dans *Les Démons*, G. possède tout de même une position de surplomb vis-à-vis du récit, de manière qu'il pourrait très bien exposer les faits avec assurance à son lecteur. Ce n'est pas ainsi que cela se passe. Pour appréhender la valeur de cette narration, on peut dire que G. se projette lui-même en esprit dans sa version passée, G', afin de paraître en synchronie avec les autres personnages. De cette manière, nous avançons à tâtons dans l'histoire comme si le narrateur extradiégétique lui-même ne connaissait pas la suite des événements. Un tel conflit entre les deux voix apparaît souvent. Dans l'épisode (1), nous trouvons ceci :

> И она [Лиза] болезненно рассмеялась. Остроты и намеки были плоски, но ей, очевидно, было не до славы.
> – Истерика! – шепнул мне Петр Степанович. – Поскорее бы воды стакан.[33]

Le commentaire précisant l'état de Lisa semble fait par G' lui-même, comme l'indique d'ailleurs la brusque secousse de Piotr, qui chuchote *directement à G'* ses recommandations. Tout se passe donc

---

[31] HADDAD-WOTLING, Karen, *Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, *op. cit.*, p. 207.
[32] BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 109.
[33] « Et elle [Lisa] éclata d'un rire nerveux. Ses plaisanteries et ses allusions [à l'obsession des membres coupés] étaient plates, mais manifestement elle n'était pas en état de chercher à se faire valoir.
– Une crise d'hystérie ! me chuchota Piotr Stépanovitch, vite un verre d'eau. », *Les Démons*, p. 254.

comme si G. prêtait sa propre voix à G' afin que nous assistions aux scènes de façon toute progressive. Inversement, G. mène si bien son jeu que lorsque G' n'assiste pas aux événements décrits et encore moins aux discussions, le lecteur pourrait se laisser embarquer quoiqu'il en ait. Considérons l'épisode (2). Nous avons indiqué que G' n'était présent qu'à l'ultime fin du passage. Pendant ce temps, Lisa file à travers champs poursuivie par ses deux admirateurs (Piotr et Mavriki). Tandis qu'elle rencontre le vieux sage sur son chemin, le chroniqueur s'écrie : « Lorsque j'imagine cela aujourd'hui, je pense que je n'en aurais pas cru mes yeux, même si j'avais été à la place d'Élisabeth Nikolaïevna [...].[34] » Le lecteur est donc clairement averti, pour le coup, des manœuvres douteuses de G. sur son récit. Vient ensuite une longue description de Stépane en habit de chevalier fou, puis une exclamation : « – Est-il possible que ce soit vraiment vous ? s'écria Lisa en l'examinant avec un étonnement affligé qui succédait à son premier élan de joie inconsciente.[35] » Et la discussion reprend, cette « solitude en tête à tête » dont tous les personnages sont coutumiers. Nous sommes comme pris par les paroles, nous ne pouvons pas supposer qu'elles fussent tirées d'une imagination externe, elles paraissent si vraies ! Dostoïevski va jusqu'à faire dire à G. quelques expressions qui rendent consistantes ses élucubrations : dans le discours de Stépane, on trouve un « disait-il », puis un commentaire à la manière toute française dont le vieux appelle sa servante : « Je vais à pied, parce que *Stasie** (c'est-à-dire Nastassia) aurait poussé les hauts cris si elle avait su que je partais [...][36] ». Stépane n'aurait jamais fait à Lisa la remarque entre parenthèses [*то есть Настасья*] sur le prénom de Nastassia[37]. C'est donc une remarque de G. sur un propos qu'il invente lui-même. Et le chapitre se termine ainsi : près de la maison d'horreur, G. se fond de nouveau en G' apparu comme par hasard : « Je remarquai Lisa pour la première fois, pétrifié de stupeur, loin déjà de moi dans la foule [...].[38] » Il est vraiment difficile de les suivre.

---

[34] *Ibid.*, p. 697.
[35] *Ibid.*, p. 698.
[36] *Ibid.*, p. 699.
[37] Ce genre d'expression dans le corps du discours nous fait penser à la manière qu'ont les auteurs médiévaux de rappeler constamment la *qualité* sociale ou parentale de leurs héros, sans que cela soit nécessaire à l'entente de l'histoire. On peut aussi penser aux contes de la fin du XVII[e] siècle : dans la scène du château de *La Barbe bleue*, l'épouse du tortionnaire s'adresse à volonté à « Anne, *ma sœur* Anne » pour lui signifier le danger imminent. On sait *a minima* que Dostoïevski a lu Perrault. Du reste, ces traces stylistiques sont significatives d'un âge de la représentation éloigné du réalisme romanesque dix-neuviémiste. Lorsqu'une interpellation semblable figure dans un roman du Russe, on peut être sûr qu'elle revêt une fonction discordante.
[38] *Ibid.*, p. 700.

Finalement, on constate que la projection (esthétique) n'est pas du tout du même ordre dans le cas du fragment et dans celui des aventures de Lisa. On pourrait penser à première vue que toutes les manifestations objectives de G. dans son texte viennent rompre la dynamique de l'image et révéler le subterfuge du chroniqueur jusqu'à en être dégoûté. A certains instants, il pousse même l'effronterie jusqu'à prêter des « pensées » intérieures à certains. Et pourtant, nous continuons de lire, puisque le dialogue entraîne et, vu le talent du narrateur, nous finissons par nous imprégner de personnages fictifs qui « existent » en un certain sens, malgré tout[39]. Dostoïevski semble jouer ici de la valeur immersive de la fiction, contredisant par le fait l'idée selon laquelle il y aurait une sérieuse contradiction à lire des choses dont on sait pertinemment le caractère « mensonger » (on reconnaît alors la lutte contre la toute-puissance de la raison). En venant donner beaucoup de grain à moudre aux espaces creux du fragment des condamnés, il perturbe également le rapport de projection compris comme tel : si, en lisant Pascal, nous n'oublions jamais qu'il s'agit d'une expérience de pensée (et il ne le voudrait certes pas), l'adaptation romanesque d'un fragment qui n'est pas prévu pour ce genre de manipulation vient provoquer un effet conséquent : derrière la bourrasque majestueuse du narrateur, on oublie qu'il n'y a rien, ou si peu, de tangible, de factuel.

Ce n'est pas seulement Stavroguine ou le groupe de Verkhovenski qui sont engagés dans les intempéries du siècle. G. est aussi un révolutionnaire, à sa mesure, qui est littéraire. Bien plus qu'une coquetterie de style, en effet, la sentence de notre point de départ (« Par l'espace l'univers me comprend et m'engloutit comme un point, par la pensée je le comprends[40] ») engage elle aussi révolution dans les possibles de la représentation romanesque. Dostoïevski imprime aux quelques formes « projectives » du moraliste un mouvement qu'elles n'avaient pas. De l'« ectoplasme[41] » au narrateur doublé, ce passage par le roman permet en retour de donner une idée des nouveautés dont était capable Pascal, et des chemins où il n'a pas voulu s'aventurer. Les espaces infinis, véritablement, ont de quoi assaillir nos présupposés de lecture.

---

[39] Stépane polémique sur le cas du Bazarov de Tourgueniev, affirmant qu'il est un personnage fictif qui n'« existe pas », *ibid.*, p. 274.
[40] S. 145.
[41] Catteau appelle le narrateur un « ectoplasme au sens spirite du terme », in CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 399.

CHAPITRE 4 Soi-même comme un autre. Stépane Trofimovitch et la duplication de la personnalité

En dépit des brillantes avancées scientifiques dont il est porteur, Pascal demeure dans la lignée de certaines normes esthétiques de la société de son temps. Tandis que dans la science nouvelle, il revendique l'autonomie devant les Anciens, la présence de modèles pré-existants demeure une loi intangible de l'écriture littéraire. Mais en dehors de ces emprunts dont on connaît l'identité (la Bible, saint Augustin, Montaigne en premier lieu), il y a une forme plus profonde des ressorts de l'imitation que nous aimerions ici mettre en relief. Au contraire de Descartes, qui pense l'être humain en termes de substance, pour Pascal l'homme pécheur n'est déjà plus qu'une image : il n'a plus de centre en lui-même. La nature humaine n'ayant rien pour se fonder, elle est soumise à la coutume qui n'est autre qu'une imitation que l'on n'a pas choisie. En regard de cette détermination, le champ littéraire ouvre un espace de liberté : le scripteur peut se choisir un profil, chercher à donner des effets particuliers à son lecteur, et finalement éprouver à son échelle la distorsion qu'implique l'idée d'imitation. Quand il entre dans son projet d'écriture, Pascal n'est plus, c'est un « autre » qui advient (en excluant bien sûr quelques notes personnelles). C'est un scripteur sans cesse entraîné à réfléchir à l'image qu'il veut donner de lui et, par voie de conséquence, sur l'image qu'il veut procurer à l'autre. Il éprouve à nouveau frais le « creux » de la personnalité. Ce chapitre voudrait faire sentir cette distance.

Le silence éternel *m'*effraie... Qu'est-ce à dire ? Qui subit cet effroi ? Serait-ce Pascal qui par une nuit d'orage aurait tracé quelques mots de ses angoisses, à la manière et tout au contraire des cris de joie qu'on entend dans le *Mémorial* ? Doit-on plutôt, comme Paul Valéry[1], s'offusquer de ce qu'il « calcule » ici des sentiments qu'il ne partage pas, qu'il cherche à provoquer contre toute sincérité dans la mesure où un chrétien ne pourrait pas penser cela ? Philippe Sellier met en évidence la difficulté qu'il y a à fixer une identité à la particule :

> A[lbert] Béguin, dans *Pascal par lui-même* (1952), voit dans cette phrase une réflexion prêtée à l'incroyant... Mais Pascal fait état des mêmes sentiments dans le fr. 230 et saint Augustin ne cesse de répéter à ses auditeurs, dans son église : « Tu lèves les yeux

[1] VALERY, Paul, *Variation sur une pensée*, 1923.

> vers le ciel, et tu es frappé d'effroi... Tu considères l'ensemble de la terre, et tu frissonnes. » [*Sur le Ps. CXLV*][2]

Notre idée est qu'on ne peut avancer dans l'interprétation si on oublie la donnée de l'imitation : les phrases de Pascal-écrivain valent rarement comme des éléments isolés, il faut comprendre le rapport à un ailleurs qui leur donne sens. Nous ne chercherons pas tant à résoudre le problème de ce *m'* secret qu'à développer l'ensemble de ses potentialités, ce qui permettra en retour de donner quelque lumière sur le fonctionnement « relativiste » de bon nombre de pensées. Là encore, c'est Dostoïevski qui ouvre une porte, c'est lui qui a perçu certaines particularités de ce mode d'écriture. Et pourtant, dira-t-on, Dostoïevski n'est pas un homme du Grand-Siècle, et, ce faisant, très éloigné des principes de Pascal. Il y a en effet un grand décalage à ce niveau : là où Pascal informe tout son texte d'une distorsion entre l'être-scripteur et l'image pour l'autre, le Russe travaille une forme littéraire qui se prête beaucoup moins à ce type d'approche. S'il y a un réfléchissement constant dans l'écriture de Dostoïevski, il est bien plutôt de l'ordre d'une multiplicité de sens (Bakhtine dirait « polyphonie ») que de l'imitation. D'ailleurs, G. lui-même se soucie assez peu de son lecteur. Mais la souplesse du roman permet d'intégrer des éléments génériques *a priori* dissonants sans qu'ils deviennent pour autant une loi globale de l'écriture. Le fait que l'univers romanesque soit essentiellement un univers de personnages offre alors la possibilité d'une telle intégration différenciée. Tous les personnages ne sont pas coulés selon le même moule. Non seulement ils n'ont pas le même caractère ni le même langage, mais ils sont encore construits, parfois, à partir de genres littéraires distincts. Nous voudrions montrer ici l'éclairage qu'offre le profil de Stépane Trofimovitch à cette tradition de l'imitation : ce n'est pas un hasard si, à son égard, il est souvent question d'image. S'il a bien été construit pour éprouver l'effroi des espaces infinis, l'analyse de l'énonciation ouvre alors un chemin pour expliquer *comment* il l'éprouve.

1. Miroir, mon beau miroir

Une chose nous frappe en lisant les *Pensées* : s'il y a bien des marques de la vie ordinaire qui viennent ancrer le propos dans l'imaginaire du lecteur, il n'y a pas pour ainsi dire d'individus, il n'y a pas de détails caractérisant physiquement ou biologiquement les agents du discours. Presque pas de femmes. Quand elles sont décrites avec quelque intérêt, c'est parce qu'elles ont atteint une

[2] SELLIER, Philippe, in *Pensées*, éd. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1999, n19, p. 256.

dimension qui n'est plus celle du commun : Cléobuline (*Le Grand Cyrus*), Cléopâtre (le fameux « nez ») sont de celles-ci. Les hommes ne sont pas mieux servis : on a beau nous citer Mitton, il ne ressemble à rien et son apparition ressortit probablement de la polémique. C'est que la manière par laquelle l'écrivain réfléchit à l'individu n'entre pas dans le cadre du descriptif mais plutôt de la combinatoire : on discute du rapport entre le tout, *l'homme*, et la partie, l'individu qui n'en est qu'une particularisation. L'homme et les hommes, c'est du pareil au même. Le principe de cette synecdoque, c'est la conviction qu'il n'y a pas tant de différence entre ceux-ci qu'ils ne puissent se reconnaître en un tout commun. Tous découlent d'Adam. Littérairement, ceci amène Pascal à construire nombre de fragments dans lesquels le lecteur est amené à se reconnaître lui-même, c'est-à-dire à identifier les traits qui le font coïncider avec le discours porté par l'agent de la fiction, à pouvoir en faire un modèle de vie. Il y a une trace de ce fonctionnement relationnel dans le fragment de la « Disproportion » : « [...] je souhaite avant que d'entrer dans de plus grandes recherches de la nature, qu'il la considère une fois sérieusement et à loisir, *qu'il se regarde aussi soi-même* et juge s'il a quelque proportion avec elle, par la comparaison qu'il fera de ces deux objets.[3] » Il semble que ce passage n'était pas destiné à entrer dans la composition globale du fragment, qu'il soit la trace d'une première tentative. Néanmoins, il dit beaucoup et Dostoïevski l'a forcément relevé (établi dans les notes relatives à ce fragment dans Louandre). Au centre de la « Disproportion », nous trouvons aussi un lexique pictural (« je lui veux *peindre* non seulement l'univers visible [...][4] ») qui entre en concordance avec ce mode relationnel au lecteur. On peut donc en déduire que Pascal a introduit la réflexion picturale à son dispositif et non seulement comme métaphore. Deux dimensions de la poétique sont donc rassemblées qui fonctionnent en concordance : la « peinture » et l'abstraction[5] du sujet de discours. Du côté des *Démons*, Stépane est bien rapporté à ces deux éléments. Il est bien sûr associé à un goût pour la peinture (la *Madone Sixtine* est un de ses sujets préférés) mais, plus significativement, il possède chez lui un miroir[6] dans lequel il se regarde à plusieurs reprises (or le miroir présente une homologie avec la peinture sur le

[3] S. 230, p. 161.
[4] *Ibid.*, p. 163.
[5] MEURILLON, Christian, « Le concept d'"homme" dans les *Pensées* », *Courrier international Blaise Pascal* [En ligne], n. 16, 1994, § 10.
[6] *Les Démons*, p. 98.

plan qui nous intéresse). D'autre part, les autres personnages du roman lui confèrent une nature *objectale* :

(1) <...> оказалось возможным простоять всю остальную жизнь, более двадцати лет, так сказать, « *воплощенной укоризной* » пред отчизной, по выражению народного поэта <...>. Но то лицо, о котором выразился народный поэт, может быть, и имело право всю жизнь позировать в этом смысле, если бы того захотело, хотя это и скучно. Наш же Степан Трофимович, по правде, был только *подражателем* сравнительно с подобными лицами, да и стоять уставал и частенько полеживал на боку.[7]

(2) <...> посетил Варвару Петровну один проезжий петербургский барон, человек с самыми высокими связями и стоявший весьма близко у дела. <...> Никого других не было, но Степана Трофимовича Варвара Петровна пригласила и *выставила*.[8]

Il y a bien d'autres manifestations de ce phénomène, impliquant toujours l'idée que Stépane est un homme public, un homme sur lequel est fixé cet œil sans visage qu'est celui de l'Autre. L'empreinte des *Pensées* sur sa personnalité peut alors être comprise avec précision.

Prenons d'abord la relation allant du particulier au général, celle qui présente un individu dont la fonction est d'être extensible à tout homme. Les modes d'énonciation correspondants dans les fragments sont de plusieurs sortes : notamment « *un* homme » (1) et « *je* » (2). Prenons quelques exemples de ces catégories :

(1) Un homme dans un cachot, ne sachant pas si son arrêt est donné, n'ayant plus qu'une heure pour l'apprendre, cette heure suffisant, s'il sait qu'il est donné, pour le faire révoquer, il est contre nature qu'il emploie cette heure-là non à s'informer si l'arrêt est donné, mais à jouer au piquet.[9]

(2) J'ai passé longtemps de ma vie en croyant qu'il y avait une justice, et en cela je ne me trompais pas, car il y en a, selon que Dieu nous l'a voulu révéler. Mais je ne le prenais pas ainsi, et c'est en quoi je me trompais, car je croyais que notre justice était essentiellement juste et que j'avais de quoi la connaître et en juger. Mais je me suis trouvé tant de fois en faute de jugement droit, qu'enfin je suis entré en défiance de moi, et puis des autres. J'ai

[7] « [...] il put tout le reste de sa vie, pendant plus de vingt ans, se dresser pour ainsi dire en un "*reproche incarné*" devant la patrie, selon l'expression du poète national [Nekrassov] [...]. Mais le personnage dont parlait le poète national avait peut-être le droit de poser ainsi toute sa vie s'il le voulait, quoique ce soit ennuyeux. Tandis que notre Stépane Trofimovitch n'était qu'un *imitateur* en comparaison de ces personnages-là, d'ailleurs il était parfois fatigué de rester debout et bien souvent se cachait sur le flanc. », *ibid.*, p. 37.

[8] « [...] Varvara Petrovna reçut la visite d'un baron pétersbourgeois de passage chez nous, un homme aux plus hautes relations et touchant fort près au gouvernement. [...] Il n'y avait personne d'autre, mais Varvara avait invité Stépane Trofimovitch et *l'avait mis en vedette*. », *ibid.*, p. 41.

[9] S. 195.

> vu tous les pays et hommes changeants. Et ainsi, après bien des changements de jugement touchant la véritable justice, j'ai connu que notre nature n'était qu'un continuel changement, et je n'ai plus changé depuis. [...][10]

> J'avais passé longtemps dans l'étude des sciences abstraites, et le peu de communication qu'on en peut avoir m'en avait dégoûté. Quand j'ai commencé l'étude de l'homme, j'ai vu que ces sciences abstraites ne sont pas propres à l'homme, et que je m'égarais plus de ma condition en y pénétrant que les autres en l'ignorant. [...][11]

Soit le premier fragment. Cet homme n'a pas de référent. La particularisation semble liée à l'objet de l'image elle-même : on ne pourrait imaginer « l'homme » dans un cachot. C'est une expérience qui est suivie d'une similitude indiquée en partie par Pascal dans la suite du fragment (« *Ainsi* il est surnaturel que *l'homme* [se préoccupe des moindres incidents plutôt que de Dieu] »). Or Stépane est ainsi fait que son comportement obéit au plan agencé par le fragment. De même que Pascal dépeint souvent la pensée de la mort comme l'ultime enjeu de la vie (« On mourra seul. / Il faut donc faire comme si on était seul.[12] »), le personnage entend livrer bataille à ses risques et périls. Alors que les péripéties deviennent plus soutenues, il se présente enfin devant le palais du gouverneur en proie à l'instabilité. Il déclare à G. : « Partez, mon ami, j'ai tort de vous exposer. Vous avez devant vous votre avenir, votre propre carrière, alors que moi, *mon heure a sonné** », puis le narrateur nous fait remarquer : « Il avait l'air d'un homme qui s'est *condamné* [*обрекшего*] pour ainsi dire à une mort certaine pour la patrie.[13] » Par ailleurs, il s'est certes montré longtemps en proie au divertissement dans le cours du récit, mais il le déplore lui-même intensément : « Vous auriez dû le voir chez nous au club, quand il se mettait à jouer aux cartes. Toute son attitude disait : "Les cartes ! Je joue avec vous au whist ! Est-ce admissible ? Qui donc en est responsable ? Qui a brisé mon activité et l'a réduite à une partie de whist ? Eh, périsse la Russie !"[14] » Le « whist » peut apparaître comme une version moderne du jeu du « piquet » à l'honneur au XVII[e] siècle. Non seulement Stépane se conforme à une image (de manière inconsciente) dont l'origine est artificielle (« Un homme »), mais il semble l'étendre à une généralité qui n'est plus Dieu mais sa « Russie » : tout homme russe devrait agir comme lui le fait, livrer sa « dernière bataille » avant l'apocalypse nihiliste. Passons à la deuxième catégorie : celle du « je ». Il arrive bien souvent que nous trouvions

[10] S. 453, p. 316.
[11] S. 566.
[12] S. 184.
[13] *Les Démons*, p. 589.
[14] *Ibid.*, p. 37.

un usage de la première personne dans les fragments, et ces deux-là en font partie. Ceci est *a priori* contraire à la morale en vigueur à Port-Royal, selon laquelle il est malséant de rapporter sans cesse le discours à son nom propre. Mais un tel paradoxe tombe dès lors qu'on accepte que ce n'est pas Pascal qui s'exprime pour lui-même : il s'agit de « portraits » dont l'effet de trompe-l'œil est dû à une particularisation plus forte de l'agent face auquel un lecteur devrait se reconnaître. En effet, à un moment intermédiaire de l'élaboration de son projet, Pascal aurait prévu une étape sur la connaissance de soi, étape lors de laquelle ces fragments auraient pu être exposés. Leurs caractéristiques sont similaires : même effet de clôture indiquant une certaine autonomie du fragment (comme un portrait « carré »), même profil de l'agent, même ton et commencement (« J'ai passé longtemps [...] » / « J'avais passé longtemps [...] »). Toutefois, il y a un certain décalage par rapport au fragment (1). Ici, la reconnaissance ne signifie plus exactement repérer la coïncidence de traits communs, mais opère plutôt comme un modèle qui justement ne nous correspond pas au préalable, visant de cette manière à modifier le comportement libertin. Plutôt qu'un miroir, il est donc plus juste dans ce cas de parler de portrait. Il est compréhensible que de tels portraits, à cause de l'inachèvement des *Pensées*, n'ont souvent pas été compris comme tels. Un ancien, par exemple : Arnauld s'est vu choqué de ce que « Pascal » désavoue toute justice naturelle[15]. Pourtant, on sait aussi que Pascal n'est pas sorti de la France, tandis que l'agent du fragment sur la justice a « vu tous les pays et hommes changeants ». D'ailleurs, sa vie fut assez courte (trente-neuf ans), alors que l'autre a « passé longtemps » à chercher justice et savoir. Ce vieux sage qui a vécu tous les affres de la vie et qui fait ici une « confession » sur la vérité qu'il a entrevue à la cime de l'âge doit pouvoir être entendu de tous. Et de Stépane, peut-être un peu trop. Lui aussi a bien vécu, lui aussi apparaît comme un sage : « [n]otre maître[16] », l'appelle le chroniqueur. Lui aussi a renoncé à la mise en pratique de la justice pour en préserver l'idée (c'est le rejet de l'utopie à la Tchernychevski), et son rapport à la science est... spécial :

> <...> это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек, так сказать, даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не

[15] Lettre à F. Périer du 20 novembre 1669, in *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*, vol. 3, Éditions du Luxembourg, Paris, 1951, p. 160, cité par LEBRETON, Lucie, « "Nous, bons Européens" : le portrait de Pascal esquissé par Nietzsche dans *Par-delà bien et mal* », *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, n. 2-13, 2020, p. 194.
[16] *Les Démons*, p. 68.

так много и, кажется, совсем ничего. Но ведь с людьми науки у нас на Руси это сплошь да рядом случается.[17]

Все чаще и чаще он говаривал нам: « Кажется, готов к труду, материалы собраны, и вот не работается! Ничего не делается! » – и опускал голову в унынии. Без сомнения, это-то и должно было придать ему еще больше величия в наших глазах, как страдальцу науки <...>.[18]

Dans le fragment, ce sont d'abord les sciences abstraites qui ont été discréditées au profit des sciences de l'homme, et en un dernier temps celles-ci le sont également eu égard aux « dernières fins de la vie » : « Mais n'est-ce pas que ce n'est pas encore là la science que l'homme doit avoir, et qu'il lui est meilleur de s'ignorer pour être heureux ? » Voilà la plus belle science, la science de n'en avoir aucune, la science de l'ignorance. C'est certainement une idée qui a frappé Stépane pour son côté « spirituel[19] », et à laquelle il désire se conformer (de façon grotesque bien entendu). En quelque sorte, il colle au portrait. Tout se passe comme s'il rompait la distance qui existe chez Pascal entre l'instance individuelle et l'instance générale, comme son corps intégrer l'équivalence logique en équivalence physique. On va voir que la relation inverse donne le même résultat en ce qui le concerne.

Parmi les marques les plus notables de la généralité figurant dans les *Pensées*, la première personne du pluriel et ses dérivées (« nous », « notre », etc.) apparaissent en bonne position. D'où vient-elle ? De même que Pascal souhaite rendre la religion « aimable » à l'incrédule, de même le scripteur doit paraître tel : on ne peut concevoir l'un sans l'autre. C'est donc le principe de charité et de *com*-passion (au sens étymologique) qui dirige l'essentiel de cette forme : moi-même comme vous

[17] « [...] c'était un homme des plus intelligents et des plus doués, même pour ainsi dire un homme de science, quoique en ce qui concerne la science... enfin, en un mot, en ce qui concerne la science il n'avait pas tant fait que cela et même, semble-t-il, rien du tout. Mais c'est bien ce qui arrive fréquemment aux hommes de science chez nous en Russie. », *ibid.*, p. 31.

[18] « De plus en plus souvent, il nous disait : "Il semble bien que je suis prêt à me mettre à l'œuvre, la documentation est rassemblée, mais voilà, je n'arrive pas à travailler ! Rien ne vient !" et il baissait la tête, découragé. A n'en pas douter, c'est cela précisément qui devait conférer à nos yeux encore plus de grandeur, comme à un martyr de la science [...]. », *ibid.*, p. 47.

[19] SALVESTRONI, Simonetta, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, Qiqajon Edizioni, « Spiritualità orientale », 2001, p. 134 : « [Dostoevskij] è profondamente convinto che le risposte importanti ai problemi dell'esistenza non si trovano nelle idee astratti – ovvero nella "testa" –, ma in armonia con gli insegnamenti degli *starcy*, dei padri della chiesa d'oriente [...] » (« [Dostoïevski] est profondément convaincu que les réponses importantes aux problèmes de l'existence ne se trouvent pas dans les idées abstraites (dans la "tête"), mais en communion avec les enseignements des *startsy*, des pères de l'Eglise d'Orient [...] », notre traduction). On notera aussi la similarité de cette pensée avec les écrits *Aréopagitiques* du pseudo-Denys, l'un des points d'ancrage de l'orthodoxie.

autres, en quelque sorte. Salomon de Tultie et les autres scripteurs veulent faire du lecteur leur « ami », c'est entendu. Prêtant la parole à un homme extravagant qui s'aviserait de se montrer totalement indifférent aux choses du ciel, « Pascal » réplique : « Qui souhaiterait d'avoir pour *ami* un homme qui discourt de cette manière ?[20] » Il est visible que dans *Les Démons* ce trait soit répété plus qu'abusivement dans les mots du vieux sage : « Mon ami », « Cher ami », etc., souvent en français. Jamais il ne devient « méchant », même contre ceux qui s'attaquent le plus ostensiblement à ses manières mondaines : devant toutes les menaces à son intégrité, il reste « digne ». De la même façon que l'emploi du « nous » découle de la charité appliquée par Pascal à l'écriture, il s'agit ici de montrer que l'usage du « nous » par Stépane fait montre d'un détournement aussi net que celui de l'« ami », devenant l'objet d'une critique implicite. Un élément nous indique que Dostoïevski s'est spécialement intéressé à cette marque en lisant le recueil. Comparons :

(1) Certains auteurs, parlant de leurs ouvrages, disent : *Mon* livre, *mon* commentaire, *mon* histoire, etc. Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un chez moi à la bouche. Ils feraient mieux de dire : Notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc., vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'autrui que du leur.[21]

(2) Замечу от себя, что действительно у многих особ в генеральских чинах есть привычка смешно говорить: « Я служил государю *моему*... », то есть точно у них не тот же государь, как и у нас, простых государевых подданных, а особенный, ихний.[22]

La séquence (1) ne figure pas dans l'édition Sellier mais bien dans l'avant-dernier chapitre de Louandre. Si la propriété d'un tel discours fait débat, toujours est-il que celui-ci s'accorde parfaitement avec la démarche d'ensemble de Pascal dans les *Pensées* et que le Russe a lu ce propos comme lui appartenant. La parole suivante est une remarque du chroniqueur en début de roman. Jusque-là, rien d'inquiétant. Mais le style de G. fait état de ce jugement : il parle de Varvara comme de « *notre* [*нашею*] dame et patronne [патронессой, "patronnesse"][23] », de Stavroguine comme de « *[n]otre* prince [*Наш* принц][24] ». Le problème est que Stépane procède de même tout en parlant de quelque chose qui concerne le pays dans son entier :

---

[20] S. 681, p. 472.
[21] L. XXIV, 95.
[22] « Je ferai remarquer pour ma part que nombreux sont en effet ceux qui, parvenus au grade de général, ont la ridicule habitude de dire : "J'ai servi *mon* empereur..." comme s'ils n'avaient pas le même empereur que nous, simples sujets, mais un empereur spécial, qui n'est qu'à eux. », *Les Démons*, p. 52.
[23] *Ibid.*, p. 57.
[24] *Ibid.*, p. 87.

> – Mes amis, nous enseignait-il, *notre* conscience nationale [*наша* национальность], si tant est qu'elle soit vraiment « née » comme on nous l'assure maintenant dans les journaux, est encore à l'école [...]. *Chez nous* [*У нас*], tout vient de l'oisiveté [...][25]

Il utilise encore à deux reprises l'expression « *notre sainte Russie** » : ce faisant, la parole de Stépane se manifeste comme si elle était la voix de la Russie. Son discours contient une prétention à l'universel, certes inoffensive et presque inconsciente, mais significative d'une démesure du personnage. Une telle équivalence artificielle entre le tout (la Russie) et la partie (une voix particulière, le « simple » Stépane) semble devenir pour l'auteur une règle de construction du profil de ce vieil homme. En effet, de nombreux fragments reposant sur une structure à la première personne du pluriel décrivent point après point son propre comportement. Par exemple : « Si *nous* rêvions toutes les nuits, écrit "Pascal", que *nous* sommes poursuivis par des ennemis et agités par ces fantômes pénibles, et qu'on passât tous les jours en diverses occupations, comme quand on fait voyage, on souffrirait presque autant que si cela était véritable [...].[26] » Stépane se croit poursuivi du début à la fin du roman par un être indistinct, un « marchand[27] » dont on ne découvre jamais l'identité puisqu'il appartient certainement à ses rêves. Pourtant, sa souffrance est bien réelle et sa maladie (il parle d'une « cholérine ») qui n'a rien de physique demeure enracinée psychiquement. On peut même penser qu'il est mort un peu précocement à cause de son angoisse.

Résumons : le processus relationnel de l'image a été complètement bafoué par Dostoïevski afin de faire de Stépane un être volontairement « abstrait ». Cette abstraction provient du fait que les limites ne sont plus claires entre la partie et le tout comme Pascal le fait encore bien transparaître. Un tel détournement entre dans la caractérisation d'ensemble du personnage : en tant qu'homme des Lumières, il est aussi un homme « universel », qui cherche à embrasser toutes les réalités du monde connu, pour qui rien de ce qui est humain n'est étranger. Ici s'observe dans toute sa clarté l'adage pascalien : « [...] le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête[28] ». Tout se passe comme si le procédé pascalien avait été compris d'un peu trop près.

---

[25] *Ibid.*, p. 67.
[26] S. 653, p. 429.
[27] *Les Démons*, p. 807.
[28] S. 557.

2. Le moi

Si le noyau de la personnalité consiste dans la présence d'un « moi », celui-ci n'a nulle part où se situer : telle est la leçon du célèbre fragment intitulé « Qu'est-ce que le moi ?[29] » : la négation successive de divers emplacements potentiels (la mémoire, la beauté, le jugement) conduit à l'aporie. Notre difficulté à élucider la nature du scripteur dans les *Pensées* serait liée à cette pleine conscience de la friction interne au sujet. Ce n'est pas seulement le résultat de l'inachèvement et de la concaténation artificielle de différents projets, mais une tendance profonde de l'auteur à se démultiplier, à adopter des positions diverses et qui ne correspondent pas toujours directement à sa propre pensée : il a inventé Louis de Montalte pour les *Provinciales*, Salomon de Tultie pour les *Pensées*, Amos Dettonville pour le *Traité de la roulette*, pour citer les seules instances auctoriales ayant bénéficié d'un pseudonyme. Certes, la censure en vigueur favorise les manœuvres de dissimulation, et Pascal n'est alors qu'un cas parmi tant d'autres. Mais ceci n'explique pas tout : il semble éprouver un goût pour la création de personnages de circonstance, un goût de dédoublement. Bienheureux qui saura dire où parle Salomon de Tultie, cette autorité fantôme jaillie du projet d'apologie. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater dans ce dernier écrit de Pascal le creusement d'une personnalité vers l'image qu'elle tend à renvoyer à son lecteur, et ce qu'en fait Dostoïevski. C'est ainsi, en effet, que Stépane a grossi certains traits bien observables par ailleurs. Souvent, un scripteur établi une distance avec un « moi », et de la même manière le personnage des *Démons* :

(1) La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir ses admirateurs. Et les philosophes mêmes en veulent, et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit, et ceux qui les lisent veulent avoir la gloire de les avoir lus, *et moi qui écris ceci ai peut-être cette envie*, et peut-être que ceux qui le liront…[30]

(2) [Степан] нуждался в няньке, потому что становился иногда очень странен: в средине самой возвышенной скорби он вдруг зачинал смеяться самым простонароднейшим образом. Находили минуты, что даже о самом себе начинал выражаться *в юмористическом смысле*. Но ничего так не боялась Варвара Петровна, как юмористического смысла.[31]

[29] S. 567.

[30] S. 520 ; L. III, 3, p. 136.

[31] « [Stépane] avait besoin d'une bonne d'enfant car il se montrait parfois très étrange : au milieu de la douleur la plus élevée, il se mettait soudain à rire d'une façon tout à fait populaire. Il y avait des moments où, même sur son propre

Le début du fragment semble indiquer qu'il devait prendre place au sein de l'apologie : aujourd'hui classé parmi les « Pensées mêlées », il aurait tout aussi bien pu figurer dans la liasse « Misère » (non pas « Vanité », car le sens de cette dernière liasse est particulier chez Pascal). Si tel est le cas, on peut supposer que le scripteur en est Salomon. Mais alors Pascal se serait-il si bien imprégné du personnage que celui-ci en serait venu à prendre ses libertés au point de parler *au nom de Salomon* : « moi qui écris [...] » ? Serait-ce donc Salomon qui, avec quelque impertinence, avouerait nourrir son amour-propre de papier dans l'écriture de sa propre apologie ? Il est troublant d'observer que d'autres fragments laissent place à une même ambiguïté, comme : « J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein. [...] Je ferais trop d'honneur à mon sujet, si je le traitais avec ordre [...].[32] » Le fragment entend répondre au « Pyrrhonisme » qui conteste toute possibilité de discours ordonné logiquement dans la description de l'homme. Mais si Pascal semble bien orienter la thématique de son fragment sous l'égide de cette « secte », il n'en reste pas moins que ce « moi » qui parle est étrange : tout se passe comme si, avant même la rédaction finale, il s'était déjà mis dans la peau d'un autre. Serait-ce ce dernier qui aurait pris la main ? On observe une même tendance avec Stépane : il est capable de se regarder comme de l'extérieur. Concrètement, il sait quand grandit en lui un sentiment d'orgueil, même s'il n'y peut rien faire : savoir que son envie d'écrire sans réserve s'avère parfois futile ou moralement douteuse ne l'empêche pas de le faire.

(1) Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on moi ? Non, car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi. Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme ? Et comment aimer le corps ou l'âme sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables ?[33]

(2) Тотчас же по возвращении из Петербурга Варвара Петровна отправила друга своего за границу: « отдохнуть » <...> Степан Трофимович поехал с восторгом. <...> Но с первых же писем из Берлина он затянул свою всегдашнюю ноту. « Сердце разбито, – писал он Варваре Петровне, – не могу забыть ничего! Здесь, в Берлине, все

compte, *il se prenait à s'exprimer dans un sens humoristique*. Or Varvara Petrovna ne craignait rien tant que le sens humoristique. », *Les Démons*, p. 38.

[32] S. 457, p. 321 ; L. VI, 1, p. 172.

[33] S. 567.

> напомнило мне мое старое, прошлое, первые восторги и первые муки. <...> Где, наконец, *я*, *я сам*, *прежний я*, стальной по силе и непоколебимый, как утес <...>.[34]

Pascal, observe Vincent Carraud[35], est l'inventeur de l'usage substantivé du « moi » dans la langue française (après que Descartes a opéré le tournant en latin, « *ego ille* », le moi). Désormais, peu importe de savoir qui parle : c'est la formulation, de laquelle naît une distance interne au sujet, qui compte. Le titre du fragment met en évidence cette étrange tournure : « Qu'est-ce que *le* moi ? », et non plus, par exemple, « qui suis-je ? » Les deux questions semblent introduire *a priori* un même clivage dans le sujet, mais l'expression pascalienne est plus éloquente, plus choquante, évoquant davantage un : « où suis | je | ? », « où est le "je" ? ». Ceci donne lieu à des expressions qui interrogent les limites de la langue : dans le « m'aime-t-on moi ? », les termes *m'* et *moi* paraissent redondants, mais en même temps il existe une différence, dans la mesure où l'individu a une intuition de sa singularité (c'est le *m'*) sans qu'il sache où la placer (c'est le *moi*). Une forme de vertige s'instaure. Stépane entre dans ce gouffre : son existence est partagée entre un « avant » (la vie grandiose en Europe, l'idéal républicain) et un « maintenant » (la vie misérable en Russie, la conscience de l'impossibilité de la justice). Littéralement, il ne se reconnaît nulle part. On observe un usage similaire de la substantivation (« mon ancien moi ») avec toutefois quelque décalage : la façon dont est prononcée cette redondance tend à faire penser que le personnage éprouve un goût pour les jeux de mots, pour l'aspect matériel de la langue. En langue russe, en effet, la dérivation est encore plus lourde dans la mesure où le « je » est traduit par « я », ce qui crée une triple homologie morphologique et phonétique : « я, я сам, прежний я ». Ce qui nous amène à une dernière forme d'étrangeté :

> (1) La manière d'écrire d'Epictète, de Montaigne et *de Salomon de Tultie* est la plus d'usage, qui s'insinue le mieux, qui demeure plus dans la mémoire et qui se fait le plus citer, parce qu'elle est toute composée de pensées nées sur les entretiens ordinaires de la vie, comme quand on parlera de la commune erreur qui est dans le monde que la lune est cause de tout, *on ne manquera jamais de dire que Salomon de Tultie dit que* lorsqu'on ne sait pas la

[34] « Dès son retour de Pétersbourg, Varvara Petrovna envoya son ami à l'étranger : pour " se reposer". [...] Stépane Trofimovitch partit avec enthousiasme. [...] Mais dès les premières lettres de Berlin, ce fut sa litanie habituelle : "Mon cœur est brisé, écrivait-il à Varvara Petrovna, je ne puis rien oublier. Ici, à Berlin, tout me rappelle les jours anciens, mon passé, mes premiers enthousiasmes et mes premières souffrances. [...] Où suis-je, enfin, *moi-même*, *mon ancien moi*, acier par la force et inébranlable comme un roc [...]. », *Les Démons*, p. 54.

[35] CARRAUD, Vincent, « Qui est le moi ? », *Les Études philosophiques*, n. 1-88, 2009, p. 63.

vérité d'une chose il est bon qu'il y ait une erreur commune, etc. (qui est la pensée de l'autre côté).[36]

(2) Я попросил его выпить воды; я еще не видал его в таком виде. Все время, пока говорил, он бегал из угла в угол по комнате, но вдруг остановился предо мной в какой-то необычайной позе.
– Неужели вы думаете, – начал он опять с болезненным высокомерием, оглядывая меня с ног до головы, – неужели вы можете предположить, что *я, Степан Верховенский*, не найду в себе столько нравственной силы, чтобы, взяв мою коробку, – нищенскую коробку мою! – и взвалив ее на слабые плечи, выйти за ворота и исчезнуть отсюда навеки, когда того потребует честь и великий принцип независимости? *Степану Верховенскому* не в первый раз отражать деспотизм великодушием, хотя бы и деспотизм сумасшедшей женщины, то есть самый обидный и жестокий деспотизм, какой только может осуществиться на свете, несмотря на то что вы сейчас, кажется, позволили себе усмехнуться словам моим, милостивый государь мой![37]

Tout d'abord, même problème que dans le premier parallèle : Pascal parle-t-il de Salomon ou Salomon de Salomon lui-même ? Pour M. Le Guern, la chose ne fait pas de doute : « C'est la distance créée par ce jeu de rôle qui permet à Pascal de faire une remarque sur "la manière d'écrire de Salomon de Tultie". Pascal ne pourrait pas parler de sa propre manière d'écrire, il peut parler de la manière d'écrire de son double.[38] » Mais le critique n'est-il pas trop cartésien ? Dostoïevski, en tout cas, pencherait davantage pour la deuxième possibilité. Dans l'extrait (2), Varvara vient de décider subitement que le vieux sage était un « homme marié », qu'on le fiançait à Daria, et qu'ainsi sa « liberté » était perdue sans qu'il ait un mot à dire. Il s'émeut alors comme rarement, et le voilà qui, devant G., prend une « pose extraordinaire ». Tout au long de sa vie, Stépane s'est constitué un profil de « grandeur d'âme » face à toutes sortes d'ennemis oppressifs et celle-ci en est venue à prendre une telle dimension qu'elle apparaît à Stépane comme un élément artificiel, à sa disposition. Il y a d'un côté un Stépane commun, un Stépane du quotidien, et de l'autre un Stépane-officiel qu'il peut porter en effigie. Il nous semble même que cette distorsion permette

[36] S. 618 ; L. p. 208-209.
[37] « Je le priai de boire de l'eau ; je ne l'avais jamais encore vu dans cet état. Pendant tout le temps qu'il parla, il arpenta vivement la pièce, mais brusquement il s'immobilisa devant moi dans une pose extraordinaire.
– Est-il possible que vous pensiez, reprit-il avec une douloureuse hauteur en me toisant des pieds à la tête, est-il possible que vous puissiez croire que *moi, Stépane Trofimovitch*, je ne trouverais pas assez de force morale pour prendre ma besace – ma besace de mendiant – et, la jetant sur mes faibles épaules, franchir la porte et disparaître d'ici à jamais, quand l'honneur et le grand principe d'indépendance l'exigent ? Ce n'est pas la première fois *que Stépane Trofimovitch* a à opposer la grandeur d'âme au despotisme, fût-ce au despotisme d'une femme folle, c'est-à-dire au despotisme le plus blessant et le plus cruel qu'il puisse y avoir au monde, bien que vous soyez permis, je crois, de sourire à mes paroles, Monsieur ! », *Les Démons*, p. 129.
[38] Le Guern, Michel, *Etudes sur la vie et les Pensées de Pascal*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 206-207.

d'interpréter comiquement le début du fragment « Disproportion » : « Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté, qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde *cette éclatante lumière* mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers, que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que *cet astre* décrit.[39] » Et voilà que Stépane devient triple : il y a l'homme abstrait que nous avons présenté plus haut, qui est capable de regarder une autre version de lui-même – l'astre Stépane[40], le Stépane de la grandeur d'âme –, et encore la version misérable – « la terre », le Stépane qui ne sait quoi faire dans sa petite province.

Revenons à notre entrée : « Le silence éternel de ces espaces infinis *m'*effraie. » Le fragment présente la même forme que ces quelques autres étudiés dans la première partie, investissant la relation du particulier au général. Il y a donc peu de chance qu'il soit une exclamation étrangère à l'apologie. Le portrait distendu de Stépane peut-il permettre d'en dire quelque chose de plus ? Dostoïevski, au contraire de bien d'autres de ses personnages, considère ce personnage comme un des plus sincères dans *Les Démons.* Avec lui, il nous montre qu'il est possible de concevoir l'alliance d'un artifice (le « double ») et d'une authenticité : croire en son image. De la même manière, on peut concevoir, en un sens, que « Salomon de Tultie » ait vécu l'effroi qu'il entend transmettre. Par le processus imitatif, nous perdons la rigidité d'une conception qui lie la personne et le scripteur.

[39] S. 230, p. 161.

[40] « Enfin on se souvint de lui aussi, d'abord dans les publications paraissant à l'étranger, comme d'un martyr en exil, puis aussitôt à Pétersbourg, *comme d'une étoile qui avait fait partie jadis d'une constellation connue* [как о бывшей *звезде* в известном *созвездии*] [...]. », *Les Démons*, p. 48.

PARTIE II

PERSPECTIVE ET DUALITÉS SÉMANTIQUES

CHAPITRE 5 Prologue – Les acrobaties de Lebiadkine. Une interprétation de la notion d'allégorie à l'aune de la relation figurative

« Pascal nihiliste en tout [...], ne doute pas. Il tient Dieu et s'y tient. Mais il ne le tient que dans Jésus-Christ et de Jésus-Christ. Tout est pendu à la Croix, tout en découle, tout en descend, tout y remonte.[1] » A une époque où le nihilisme gagne les cœurs des Européens, André Suarès voit encore clair en l'homme des *Pensées*. Il est temps désormais d'identifier la véritable empreinte des « deux natures » sur la poétique fragmentaire du moraliste. Car en vérité elle est partout. Elle dépasse la morale chrétienne et devient un point nodal de son imaginaire. Jésus-Christ, à la fois corps et esprit, cet incompréhensible qui pourtant demeure dans le dogme et dans la foi du missionnaire qu'il était aussi. L'essentiel est pour nous de comprendre comment un tel domaine peut non seulement rejoindre la pratique littéraire, mais aussi nourrir l'angle par lequel nous abordons cette étude. En elles-mêmes, les deux natures n'impliquent pas vraiment un problème de perspective, mais c'est l'usage qu'en fait Dostoïevski qui nous a enjoint à les penser dans ce cadre. Nous allons voir en effet qu'il n'a pas été étranger aux racines premières du poète, qu'il les a entendues d'une manière assez originale pour être relevée, et adaptée à son siècle. Car le Russe a actualisé à sa manière cette dualité inhérente au dogme chrétien, mais qui *a priori* semble si mal s'accorder avec le réalisme romanesque à l'honneur au XIX^e^ siècle, et auquel il se conforme en partie. Il y a travail de penseur autant que d'écrivain, l'un avec l'autre, l'un par l'autre.

Pour ce faire, notre démarche se veut différente de celle de la première partie. Ici, nous ne chercherons pas à creuser l'explication d'un fragment que Dostoïevski aurait lu avec précision et ténacité, et qui donnerait le fil de son interprétation. La chose est trop peu certaine : contrairement à la pensée remarquable du « silence éternel » et dont la mesure ne peut être trop surestimée, rien de tel ne peut être obtenu dans le domaine de la poétique chrétienne. Le sujet est en effet trop vaste pour être ainsi enserré. Nous avons donc emprunté un autre chemin, externe cette fois-ci. Il existe un fragment remarquable et pourtant peu connu, reposant sur l'idée de symétrie, et qui nous servira de clef herméneutique au déploiement de cette partie. A partir de ce fragment, il s'agira d'abord d'analyser en quoi la poétique pascalienne ne s'y conforme pas du tout (selon un certain

[1] SUARÈS, André, « Vues sur Pascal », *Valeurs et autres écrits historiques, politiques et critiques. 1923-1948*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 29.

sens), et en quoi au contraire elle se prête particulièrement aux déplacements qu'effectue le Russe sur les mêmes points. C'est un fragment intéressant parce qu'il est analytique dans sa structure. Nous le posons ici et y reviendrons souvent dans ce chapitre, puis plus jamais :

> Symétrie,
> en ce qu'on voit d'une vue,
> fondée sur ce qu'il n'y a pas de raison de faire autrement.
> Et fondée aussi sur la figure de l'homme.
> D'où il arrive qu'on ne veut la symétrie qu'en largeur, non en hauteur, ni profondeur.[2]

Exploité comme nous allons le faire, il donnera le fil des trois prochains chapitres. Celui-ci vise, on l'aura compris, à poser les jalons techniques d'une interprétation des deux natures. Contrairement à la première partie, où chaque chapitre possédait son propre centre parce que le domaine de l'énonciation ne posait pas les mêmes questions selon les angles par lesquels on l'aborde, on trouve ici une seule ligne qui permet de donner son unité à l'étude. Les prochains chapitres obéiront en effet à une même trame d'ensemble, observée à partir de thèmes et de personnages tous distincts, qui éclaireront chacun à leur manière les distinctions ici données.

Déplacement, avons-nous dit. Dostoïevski n'est pas l'homme des paraphrases, et il convient d'évaluer la forte désorientation qu'il fait subir à une pratique fragmentaire qui chez Pascal se voulait claire. Nous mettrons en regard du fragment ci-dessus le personnage bouffon de Lebiadkine, dont certaines caractéristiques dérangeantes pour le regard épris de clarté permettront ainsi d'être relevées.

1. Une histoire de formes

Une réflexion sur le rapport de l'homme au monde, prise sous l'angle des corps, telle apparaît la configuration d'ensemble de ce fragment. Des corps, seulement des corps ici. La symétrie dont parle Pascal, c'est celle qu'il appelle « en largeur », celle qui s'offre instinctivement à l'homme lorsqu'il regarde le monde, qui se présente de gauche à droite ou de droite à gauche mais qui ne demande surtout pas même de tourner la tête. Elle se présente d'« une vue » et on est comme forcé de la voir ainsi, parce qu'elle se présente d'emblée. Lorsqu'il mettait en évidence la « vanité » au début des *Pensées* (il y a vanité lorsqu'une action ne peut être justifiée en raison), Pascal donnait cet

[2] S. 482, p. 338.

exemple : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance.[3] » Si deux personnes aux « visages semblables » se trouvent jointes dans notre champ de vision, nous sommes comme forcé d'en percevoir la coïncidence. C'est la nature de l'homme qui implique de voir d'une vue ce type de configuration lorsqu'elle se manifeste : « il n'y a pas de raison de faire autrement ». S'il voit ces symétries, c'est aussi selon Pascal parce que l'homme se projette toujours : l'identification est « fondée [...] sur la figure de l'homme », c'est-à-dire simplement sur le fait que son corps (qu'il appelle en tant que géomètre sa « figure », comme on parle d'une figure de géométrie) est lui-même en symétrie selon un axe en largeur (pensons à l'homme de Vitruve). Il existe une symétrie « en hauteur » lorsque l'axe n'est plus vertical mais horizontal, lorsque par exemple une figure au sol se retrouve au plafond. Il en existe une autre, « en profondeur », lorsque les objets qui se ressemblent sont posés l'un à l'avant-plan et l'autre à l'arrière-plan. Ces deux dernières ne sont pas visibles à l'homme d'« une vue » dans la mesure où notre corps lui-même ne leur ressemble pas et aussi parce que leur captation demande un déplacement de regard (jusqu'à maintenant nous n'avons ni un œil au-dessus de l'autre, ni devant l'autre).

Ce fragment est ainsi, et l'interprétation ne peut prêter à aucune ambiguïté. Mais il ne va pas nous servir pour cela, et nous voudrions qu'il soit déplacé sur le plan herméneutique, simplement comme un outil. Il nous est apparu en effet qu'il portait une certaine richesse dès lors qu'on l'entendait non plus sur le seul plan des corps, mais du point de vue de la connaissance. « Voir d'une vue » a une correspondance chez Pascal lui-même, qui est une caractéristique de ce qu'il appelle un esprit de *finesse*. Un esprit est fin lorsqu'il est capable de considérer un grand nombre de « principes » qui sont dans le commun du monde. Il ajoute : « Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard.[4] » Au contraire, un esprit est *géomètre* lorsqu'il peut entendre quelques principes seulement, mais dont la vue ne s'offre pas de la même manière : « les principes [y] sont palpables, mais éloignés de l'usage commun, de sorte qu'on a peine à tourner la tête de ce côté-là, manque d'habitude.[5] » Ce sont bien ici de vues de l'esprit dont il est question, d'une possibilité de se créer une image mentale qui fasse sens. Cette distinction n'est pas sortie par hasard

[3] S. 47.
[4] S. 670, p. 447.
[5] *Ibid.*, p. 446.

de l'esprit du moraliste, mais semble bien tirée de son expérience. En effet, les principes qui sont d'ordre commun ont trait pour l'essentiel au règlement des mœurs et à la question de la vie bonne : « Toutes les bonnes maximes sont dans le monde : on ne manque qu'à les appliquer. / Par exemple, on ne doute pas qu'il ne faille exposer sa vie pour défendre le bien public, et plusieurs le font, mais pour la religion point.[6] » Ainsi Montaigne et saint Augustin apparaissent toujours comme des hommes fins (quand ils le sont, car il arrive que Montaigne « se trompe » aussi…) dont les ouvrages respectifs des *Essais* et des *Confessions* témoignent chacun. En revanche, ajoute ailleurs Pascal, ce ne sont pas des esprits géomètres car ils ne parviennent pas à discerner les raisons des effets :

> Saint Augustin a vu qu'on travaille pour l'incertain : sur mer, en bataille, etc., mais il n'a pas vu la règle des partis, qui démontre qu'on le doit. Montaigne a vu qu'on s'offense d'un esprit boiteux et que la coutume peut tout, mais il n'a pas vu la raison de cet effet.
> Toutes ces personnes ont vu les effets, mais ils n'ont pas vu les causes. Ils sont à l'égard de ceux qui ont découvert les causes comme ceux qui n'ont que les yeux à l'égard de ceux qui ont l'esprit : car les effets sont comme sensibles, et les causes sont visibles seulement à l'esprit.[7]

Pascal physicien sait combien la nature ne se montre pas à l'homme qui la regarde simplement, comme les défauts des Anciens sont là pour le prouver. De la même manière, les hommes suivent des comportements qui obéissent à des motivations sous-jacentes et auxquelles presque tous sont aveugles : le géomètre a élaboré des éléments d'une théorie des probabilités, qui permet de rendre raison de ce que l'homme joue sa vie de manière apparemment inconséquente (« la règle des partis » démontre « qu'on le doit »).

De façon générale, s'il y avait une catégorie où placer les destinataires potentiels des *Pensées*, ce serait parmi les esprits fins. Même le chevalier de Méré, qui a beau s'intéresser aux sujets mathématiques, n'aurait jamais été considéré par Pascal comme un égal de son correspondant toulousain Fermat : il ne parvient pas même à comprendre qu'une droite est sécable à l'infini, et à cet égard il aurait figuré parmi les victimes de la « Disproportion » auxquels le scripteur s'associe par une gentillesse feinte : « […] comme *on* fait dans les choses matérielles, où *nous* appelons un point indivisible celui au-delà duquel nos sens n'aperçoivent plus rien, quoique divisible infiniment

[6] S. 458, p. 323.
[7] S. 480, p. 336-337.

et par sa nature.[8] » A cet égard, il nous semble pouvoir établir un lien entre la structure parcellaire de la poétique moraliste et la catégorie de finesse. Comme nous l'avons montré en première partie, de nombreux éléments de l'énonciation ne s'offrent à aucune « ligature » potentielle (permettant de relier les fragments), si bien qu'ils définissent parfois à eux seuls les cadres restreints d'une pensée. Plus généralement, on observe qu'aucun fragment ne dépasse quelques pages : l'usage d'une écriture serrée nous paraît donc non seulement lié à la difficulté d'adopter un ordre rigide dans les choses de la morale, mais plus encore en conformation avec l'idée d'offrir au lecteur des segments limités « en largeur ». Si, comme l'indique Christian Belin, le parcellement à l'œuvre dans les *Pensées* obéit à une dynamique de « ressassement » continuel, on comprend l'intérêt de présenter des segments facilitant la mémoire immédiate. Dans le cadre du texte littéraire, on peut ainsi définir une symétrie en largeur comme le lieu d'exposition d'un dualisme au sein d'un même fragment : « Différence entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse » en est un parmi tant d'autres. Il faudrait alors interpréter la symétrie non pas comme une symétrie de sujets mais bien de structure formelle. La chose n'est d'ailleurs pas inconvenante puisque les confrontations sont nombreuses dans les *Pensées*, dans la mesure où c'est le « combat » qui plaît à l'homme : la symétrie en largeur, exposant paradoxes et binarités en lutte incessante, se retrouve ainsi conforme à la « figure » de l'homme[9]. On comprend que l'essentiel des pensées se situe alors dans l'horizon d'un lecteur « fin », expliquant par ailleurs la valeur pédagogique de nombreux fragments traitant de rapports entre le divin et l'infini (le « Pari » au premier rang).

Ce n'est pas à dire qu'il n'y a aucune dimension d'esprit de géométrie dans les *Pensées*, mais celui-ci nous apparaît bien plus agir au niveau de la structure épistémique et propre à l'écrivain, plutôt que destinée à son lecteur. La critique à l'égard de Montaigne et Augustin exposée ci-dessus est d'ailleurs la preuve que Pascal considère le système de la « raison des effets » comme un système qui ne doit pas être entendu pour lui-même par des esprits fins : les « tyrans » de la justice ont bien intérêt à prendre conscience de l'enseignement de celui-ci, on ne leur demande pas d'identifier par eux-mêmes des occasions où il s'applique, ni de le posséder intrinsèquement, mais simplement de suivre les exemples exposés par Pascal. Eu égard aux travaux de l'apologiste et du littérateur, nous

[8] S. 230, p. 165.

[9] SUSINI, Laurent, « "Je ne vois partout qu'obscurité" : clairs-obscurs du paradoxe dans les *Pensées* de Pascal », in DENIS, Delphine (dir.), *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 103.

pouvons d'ailleurs définir spécifiquement ce que seraient une symétrie « en hauteur » et une symétrie « en profondeur » au plan de l'herméneutique, et nous verrions qu'elles n'entrent pas non plus spécialement dans l'horizon d'intelligibilité de la finesse. Considérons déjà la hauteur. La symétrie correspondante serait bien celle de la ressemblance qui agit dans la figure-portrait. Or, on l'a vu au chapitre troisième de la première partie, Pascal ne semble pas tant demander à son lecteur de décrypter la figure (on voit mal un libertin exégète) que de se projeter à travers elle. L'injonction à s'imaginer ne recoupe pas selon nous l'idée d'un décryptage. Celui qui est porté à imaginer le « corps de membres pensants » n'est pas un philologue ou un spirituel connaisseur de la tradition du corps mystique[10]. D'une manière analogue, c'est bien l'auteur qui organise en surplomb la tripartition des ordres de réalité, pour ne la rendre au lecteur « que » sous la forme d'un poème où sont décrits des personnages correspondants à chacun, afin de donner à penser (Archimède est à la fois prince et homme de science, tandis que Jésus est bien sûr le seul témoin de charité). Deuxièmement, la symétrie « en profondeur » entre en correspondance directe avec l'économie des variations à l'œuvre dans le recueil[11], si nous acceptons d'entendre par celle-ci l'effet de résonance entre deux fragments éloignés des *Pensées*. Regardons de quelle manière elle intervient par un exemple :

> Talon de soulier.
> O que cela est bien tourné ! Que voilà un habile ouvrier : Que ce soldat est hardi ! Voilà la source de nos inclinations et du choix des conditions. [...][12]
>
> Métier.
> Pensées.
> Tout est un, tout est divers. Que de natures en celle de l'homme ! Que de vacations, et par quel hasard ! Chacun prend d'ordinaire ce qu'il a ouï estimer. Talon bien tourné.[13]

[10] Nous ne nous accordons pas avec les vues d'Hélène Bouchilloux sur ce point, pour qui « [l]e discours de Pascal contient [...] lui aussi un dispositif pour *discriminer les charnels* et les spirituels, pour éclairer les spirituels et aveugler les charnels. » Son jugement nous paraît certes correct en un sens, mais s'appuyant sur une lecture abstraite des *Pensées* à la manière d'une Bible, où Jésus-Christ serait la clef comme le Nouveau Testament l'est de l'Ancien. L'écriture pascalienne ne nous semble pas porter l'*ethos* de la discrimination, ce qui s'associe du reste difficilement avec la propension à la charité. Voir BOUCHILLOUX, Hélène, *Avec Pascal*, Paris, Classiques Garnier, « Univers Port-Royal », 2020, p. 62-64.

[11] Pour un développement sur ce point, nous renvoyons à : THIROUIN, Laurent, « Les premières liasses des *Pensées* : architecture et signification », *Pascal ou le défaut de la méthode. Lecture des Pensées selon leur ordre*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 71-95.

[12] S. 69.

[13] S. 162.

Les deux fragments ont en commun de traiter l'objet « talon de soulier », entendu comme élément d'un habit qui décide de la vocation d'une vie chez les jeunes gens (en l'occurrence, le métier de cordonnier). Cependant, le premier fragment est intégré dans la liasse « Vanité », le second dans les « Contrariétés ». Une centaine de notes les séparent, et derrière l'apparente ressemblance, ils sont différemment orientés : tandis que le premier présente des discours inventés pour prouver la vanité des vocations (c'est une vanité au sens où une petite cause – un discours appréciatif – produit un effet considérable – un destin), le second fait du hasard l'élément explicatif d'une contradiction : le « talon de soulier » explique que la nature humaine soit à la fois une et diverse (le métier contribue à modeler singulièrement une nature apparemment uniforme). Un critère de la profondeur chez Pascal serait donc la séparation par liasses. Cependant, convenons du fait que, là encore, si le lecteur est amené à visiter ces différents lieux concernant l'étude de mœurs, il ne lui est pas demandé en l'état d'étudier dans quelle mesure le premier fragment « ressemble » au second. Ce n'est affaire que de composition, et à ce titre la compréhension entière des variations demeure celle du géomètre Pascal. La méthode escarpée de la charité, qui est la sienne et qui s'inspire d'une digression continuée sur le modèle des Écritures, doit surtout intervenir dans l'horizon de la lecture par ses *effets* sur la mémoire. On ne demande pas plus.

Finalement, les différentes pensées sont adaptées dans une large mesure à l'esprit de finesse qui « voit d'une vue », et n'aurait donc qu'à se préoccuper des symétries en largeur telles qu'elles se présentent au fur et à mesure du parcours, la hauteur et la profondeur demeurant de la responsabilité du scripteur. Jusqu'ici, la perspective n'intervient pas ou de manière extrêmement mineure (exception faite, bien entendu, des quelques fragments où elle est prise pour objet) puisque réservée à un déplacement de regard selon la seule unité du fragment. Une chose qui est considérée d'une seule vue est tout entière en elle. Pascal n'a aucun intérêt à « perdre » définitivement son incrédule en quête de solution. Nous voudrions montrer dans la suite qu'au contraire, Dostoïevski renverse la stabilité et la « simplicité » du système des *Pensées* de façon à annihiler toute possibilité de trouver des symétries en largeur tandis qu'il impose au lecteur d'identifier celles en hauteur et en profondeur. Celles-là mêmes ne doivent pas demeurer claires à l'entendement. Si la perspective entre ici en jeu, c'est bien parce que la hauteur et la profondeur

(nous indiquerons ci-après ce qu'elles recouvrent) imposent précisément de déplacer le regard. Avant d'entrer dans de telles considérations, il nous faut cependant ouvrir la voie au bouffon.

2. Le défi de la hauteur

Les bouffons figurent en bonne place parmi les créatures les plus loufoques qu'ait créées Dostoïevski. On doit pourtant distinguer ceux qui le sont par égard à un « roi » qui les traite comme une extension pittoresque d'eux-mêmes, pratiquant ainsi le jeu de rôle, et ceux qui possèdent un caractère propre de cette dimension « carnavalesque ». Piotr Verkhovenski est le bouffon de Stavroguine parce qu'il intervient en son nom dans la société mondaine pour provoquer la morale établie. Lebiadkine n'est pas du même ordre. Frère de Maria Lebiadkine dont il a la garde, par la force des choses détenteur du secret de Stavroguine, il apparaît surtout comme un composé de contradictions. Il se dit « capitaine en retraite [штабс-капитаном][14] », capitaine au sens de la hiérarchie militaire, mais on apprend en même temps qu'il n'en est rien. Il a les tendances les plus grossières, il boit et se comporte en parasite. En homme de littérature, il pratique les vers d'une manière très relâchée. Proust n'a probablement pas lu *Les Démons*, mais ce qu'il appelle chez Dostoïevski une pratique de l'« illusion qui frappe » convient parfaitement à un tel personnage : « Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir [le peintre de *La Recherche*] où la mer a l'air d'être dans le ciel.[15] » Lorsqu'on considère objectivement les données qui nous sont rapportées à son sujet, Lebiadkine a tout l'air d'un homme violent : Lipoutine note qu'il « frappe tous les jours sa charmante sœur, la folle, avec une cravache, une vraie cravache de cosaque [précisément, une "нагайка"][16] ». Pourtant, on se souvient aussi que Virguinski l'a sèchement attrapé lorsque sa femme l'a trompé pour ce gredin. Même le gringalet Kirillov a eu raison de sa cravache un jour que, soi-disant, Lebiadkine portait ses coups. Le personnage paraît en tous cas concerné par les affaires de mœurs d'une manière qui passe toute mesure : se décrivant comme un « chevalier *de l'honneur* [рыцарь *чести*][17] », on apprend encore qu'il a commencé par haïr Lisa d'une haine féroce le jour où il l'a vue dans la rue « monter à cheval[18] », ou qu'il se plaint de n'avoir

[14] *Les Démons*, p. 61.
[15] PROUST, Marcel, *La Prisonnière*, in *A la recherche du Temps perdu*, t. III, Paris, Laffont, « Bouquins », 1987, p. 302.
[16] *Les Démons*, p. 136.
[17] *Ibid.*, p. 162.
[18] *Ibid.*, p. 163.

pu participer à la guerre de Crimée « pour *la gloire*[19] ». Pour le dire en termes pascaliens, chez lui la frontière entre la force et l'esprit est totalement brouillée. Certains éléments nous laissent à penser qu'il est inspiré d'un fragment pastiche de Montaigne :

> Je n'admire point l'excès d'une vertu, comme de la valeur [= du courage], si je ne vois en même temps l'excès de la vertu opposée, comme en Epaminondas, qui avait l'extrême valeur et l'extrême bénignité [= bonté]. Car autrement, ce n'est pas monter, c'est tomber. On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais en touchant les deux à la fois et remplissant tout l'entre-deux. [...][20]

Avant Pascal, Montaigne décrivait déjà ce général de la Grèce classique comme un assemblage de contrariétés : « Voilà une âme riche de composition. Il mariait aux plus rudes et violentes actions humaines la bonté et l'humanité [...]. Ce courage si gros, enflé et obstiné contre la douleur, la mort, la pauvreté, était-ce nature ou art qui l'eût attendri jusqu'au point d'une si extrême douceur et débonnaireté de complexion ?[21] » Lebiadkine semble frapper sa sœur en réponse à une hantise de la souffrance : il a conscience que celle-ci est outragée dans son honneur par le prince Stavroguine, mais ne peut porter ailleurs ses coups. L'apport pascalien est double : d'une part, il synthétise les deux contraires dans un langage qui n'est plus étranger à Dostoïevski (les « extrémité[s] »), d'autre part il emploie un vocabulaire métaphorique répété : « monter », « tomber », « grandeur », etc. Souvenons-nous : c'est quand Lisa est *montée* à cheval que Lebiadkine l'a houspillée ; plus tard, alors qu'il entre dans le salon de Varvara peu avant le scandale dont sa sœur est l'objet, « à la porte il *trébucha* tout à coup sur le tapis[22] » ; enfin, notons qu'avec son mètre quatre vingt-six, il est décrit comme un « géant [гиганта][23] ». Bref, chez lui, une hésitation semble apparaître entre des qualités proprement physiques et d'autres morales, certaines dont il est maître et qui tiennent à ses réactions, d'autres dont il dépend de manière externe (son profil physique). De telles choses font la particularité des *Démons* dans la mesure où le côté carnavalesque (le *renversement* des qualités) ne tient pas seulement au parasitisme : la « révolution » se perpétue en termes de sémantique, et c'est ce point qui nous intéresse.

---

[19] *Ibid.*, p. 177.
[20] S. 560, p. 373-374.
[21] Cité par Sellier dans l'édition de référence des *Pensées*, n2 p. 373.
[22] *Les Démons*, p. 223.
[23] *Ibid.*, p. 62.

Le problème sémantique nous apparaîtra ensuite dans le traitement littéraire, mais il en est d'abord question de manière thématique : *Les Démons*, tout en nous en entraînant dans une aventure politique et spirituelle, manie avec une singulière propension les valeurs cognitives de la représentation : doit-on prendre ceci au sens propre, au figuré ? C'est déjà le chroniqueur qui en joue de façon ironique : « Je sais pour sûr qu'elle [Varvara] lisait toujours ces lettres [de Stépane] avec la plus grande attention [...], et après avoir lu les rangeait dans un coffret spécial, datées et classées ; en outre, *elle les rangeait dans son cœur* [*слагала их в сердце своем*].[24] » Mais ceci n'est qu'un avant-goût. En réalité, Lebiadkine introduit plus profondément le jeu interprétatif, de manière détournée. En se présentant comme poète, il demande tantôt à être entendu « en vers » ou « en prose ». Le lecteur observe pourtant que ces termes ne recoupent pas toujours le sens ainsi conçu en littérature, mais plutôt comme des synonymes du figuratif et de la littéralité. Lorsqu'il écrit à Lisa une lettre transmettant sa proposition de mariage, il annonce aussi : « Regardez ceci comme un poème mais pas plus, car les poèmes sont quand même bêtises et justifient ce qui en prose serait considéré comme de l'insolence.[25] » Il ajoute : « La lettre de l'infusoire [comme il se nomme] doit s'entendre en vers [в стихах].[26] » Au début de sa lettre, Lebiadkine a transmis quelques vers. Ceux-ci paraissent pourtant on ne peut plus explicites et on voit mal comment il faudrait les regarder « comme un poème » puisqu'elles en sont déjà un dans la forme. C'est donc de la seconde partie du texte qu'il s'agit. Celle-ci est écrite en prose, mais, contrairement à la partie rimée, le sens n'apparaît pas clair. On trouve entre autres : « Même le club protecteur du gros bétail à Pétersbourg [société protectrice des animaux] [...], compatissant à bon droit envers le chien et le cheval, méprise le bref infusoire, n'en faisant aucune mention parce qu'il n'est pas assez grand. Moi non plus, je ne suis pas assez grand.[27] » Il assimile sa « bassesse » de condition à la bassesse animale : de même que certains chiens ne correspondent pas aux normes corporelles pour entrer dans la société des animaux, lui ne satisfait pas aux réquisits humains qui lui feraient intégrer la haute société.

[24] *Ibid.*, p. 39.
[25] *Ibid.*, p. 177.
[26] *Ibid.*, p. 178.
[27] *Ibid.*

Ce n'est pas un hasard si celui-là même qui se présente comme un « auteur » use le plus ostensiblement du différentiel sémantique de la *lettre* et de l'*esprit*. Il apparaît en effet comme un prolongateur de certains enseignements religieux : appelant le monde « la création », il lui assigne encore la longévité de « sept mille ans[28] », chronologie qui concorde avec les données de la Bible (et donc avec celles de Pascal, à peu de choses près) ; il avouera plus loin à Stavroguine vivre comme le *cmapey* Zossima, moine russe du XV^e^ siècle dont on trouve une incarnation dans *Les Frères Karamazov* : « Tempérance, solitude, misère – vœu des anciens chevaliers.[29] » Si les exégètes du Moyen Age distinguent bien quatre sens d'interprétation des Ecritures, la partition essentielle est entre le littéral et le spirituel. C'était celle de saint Paul, c'est aussi celle de Pascal, qui distingue le littéral du « mystique ». Dostoïevski semble adopter les mêmes catégories dans la mesure où il souhaite brouiller les cartes de son roman : en mentionnant une partition duale du prosaïque et du poétique, il confond en apparence les domaines *a priori* étrangers de l'exégèse et de la littérature. En tant que lecteur, il nous faut donc explorer ces bifurcations dont, intentionnellement, Lebiadkine ne représente que le signe avant-coureur. C'est à son encontre que le terme d'*allégorie* revient d'ailleurs le plus souvent. Le problème est de comprendre ce qu'il recouvre, et Dostoïevski ne nous facilite pas la tâche dans la mesure où nous ne disposons que du roman pour identifier les ressorts de sa sémantique, roman où le seul terme ayant trait aux catégories de l'interprétation est celui-ci. Dans la tradition profane, l'allégorie est associée à la personnification : une qualité particulière (la colère, la patience, l'amour, etc.) est représentée par une personne. C'est ainsi que la définit C. Lewis en étudiant son rôle dans la culture médiévale européenne[30]. Elle ne paraît pas absente des *Démons* : Stépane Trofimovitch peut passer à maints égards pour une personnification de la Sagesse, et le gouverneur Lembke pour celle de la Justice. L'un se considère en effet comme un maître de vie et qui a lui-même assez vécu, l'autre tient seul les (fragiles) rênes du pouvoir. Dans les *Pensées* se trouve un discours prononcé par la « Sagesse[31] » qui est une prosopopée car l'instanciation de la voix est abstraite, ce qui ne peut qu'avoir frappé Dostoïevski : on se rappelle que, dans le poème de Stépane, il y a une tortue qui dispense des paroles en latin[32]. Mentionnons également la bizarrerie du

[28] *Ibid.*, p. 229.
[29] *Ibid.*, p. 331.
[30] LEWIS, Clive, *The Allegory of Love : A Study in Medieval Tradition*, 1936.
[31] S. 182, p. 142-143.
[32] *Les Démons*, p. 34.

fragment « Justice force[33] », où « [la] justice sans force est *contredite* », « sujette à dispute », tandis que « la force a *contredit* la justice, et *a dit* qu'elle était injuste » : la forme empruntée par Pascal peut donc être entendue comme une personnification. C'est dans cet ordre d'idées que certains personnages sont associés à des planètes, ou que le motif de l'araignée s'applique à Stavroguine. Nous écartons de notre analyse ce type de relation, et notamment l'allégorie comme personnification dans la mesure où elle ne rejoint jamais les caractéristiques de la figure chrétienne. On la conserve au contraire dans son rapport à la tradition chrétienne où, comme l'interprète Augustin, commentant saint Paul, l'*allegoria* implique un sens littéral comme médium d'un sens spirituel : « un trope tel qu'à partir d'une chose on en comprend une autre[34] ». Prenons un exemple qui témoigne parfois de la difficile distinction entre ces aspects. Là encore, le bouffon est à l'affiche. Peu avant le scandale, Lebiadkine récite une fable de son cru à l'assemblée. Il dit qu'elle est de Krylov, le La Fontaine russe, puis il se reprend et l'annonce comme étant la sienne (peut-être faut-il entendre qu'elle est écrite sur le modèle de cet auteur) :

> Жил на свете таракан,
> Таракан от детства,
> И потом попал в стакан.
> Полный мухоедства...[35]

Cette fable (dont est ici donnée la première strophe seulement) est censée répondre à la question : pourquoi la boiteuse ne peut-elle pas accepter l'argent que lui a donné Varvara plus tôt sur le parvis de l'église ? La réponse est « spirituelle » : Stavroguine l'a entraînée dans une relation de prostitution, si bien que la mère ne ferait que renforcer le drame qui s'abat sur la jeune femme déguenillée. Pourtant, dans sa fable, ce n'est pas ce que Lebiadkine dit (il ne faut pas révéler le secret). On trouve seulement un « cafard [таракан] » dans un verre [стакан], avec des « mouches » qui crient vers un certain Jupiter, puis le verre où tous sont rassemblés finit par être renversé par un certain Nikifore. Jupiter personnifie certainement Stavroguine (comme on a vu en première partie), et Nikifore serait la nature (c'est l'« auteur » qui le dit). Le cafard est Lebiadkine, « cafard depuis l'enfance », puisque le bouffon annonce après sa récitation à Varvara : « notez-le,

[33] S. 135 ; L. VII, 10, p. 184.
[34] *De Trinitate*, XV : « *tropus ubi ex alio aliud intelligitur* ».
[35] « Un cafard vivait au monde, / Cafard depuis l'enfance, / Dans un verre un jour il tombe / Plein de mort aux mouches », *Les Démons*, p. 230. Nous donnons la version russe qui est rimée, comme toujours avec Lebiadkine.

notez-le, le cafard ne murmure pas ! » Dans le cours de l'histoire, on a bien vu en effet que les bruits qui surgissent vis-à-vis de Stavroguine viennent d'ailleurs et non du bouffon : les dames, les curieux, le chroniqueur, etc. Les deux formes de l'allégorie sont ainsi entremêlées dans la mesure où la personnification sert de composante au sens littéral, dont l'objectif est de transmettre un miroir de l'intrigue dans ses grandes lignes, où le plateau formé par la province finit renversé (le radicalisme étant contre-nature, il vacille de lui-même, comme l'indique la mort absurde de Jupiter en fin de roman). Si Lebiadkine est donc un maître d'œuvre de l'allégorie, l'influence pascalienne apparaît déjà à ce niveau : dans le fragment du roseau pensant, il est question d'un « univers entier [qui] s'arme pour l'*écraser* [l'homme] ». Lebiadkine disait plus tôt vouloir « écraser[36] » Daria pour le déshonneur qu'elle faisait subir à Lisa, et il se décrit maintenant comme un insecte. C'est lui qui finira écrasé par le bagnard.

De tout ceci l'on déduit que la puissance allégorique opère à un autre niveau que thématique : loin de se limiter au contenu d'une fable, il est extensible à toute la personne de Lebiadkine, dont on comprend que la grandeur physique est la réfraction de sa souffrance morale. L'information allégorique ne s'appliquerait plus seulement aux contenus de nature livresque (les « poèmes » si nombreux du bouffon), mais bien aux contenus de représentation : tout élément du texte romanesque pourrait dès lors faire l'objet d'un traitement réflexif de sa valeur (est-ce à comprendre comme quelque chose de corporel ? de spirituel ?) Nous entrons bien dans le domaine qui intéresse Pascal et que nous désignons par la figure-portrait. L'expérience de Lebiadkine indique pourtant que cette figure apparaît sous une forme toute bizarre. On se rappelle de l'accointance probable avec le fragment sur Epaminondas, qui faisait intervenir les « extrémités » par lesquelles le héros de guerre composait un tout étonnant. Dans la « Disproportion », on nous disait que « la nature ayant gravé son image et celle de son auteur dans toutes choses, elles tiennent presque toutes de la double infinité[37] ». Dostoïevski a donc probablement établi une analogie consistant à appliquer au corps le petit infini, et le grand aux choses de l'esprit. Une remarque barrée par Pascal nous paraît d'ailleurs donner des éléments du détournement qu'on voit s'opérer dans la poétique du Russe :

---

[36] *Ibid.*, p. 162. L'écraser « avec deux doigts » : « Дашку я двумя пальцами... ».
[37] S. 230, p. 164.

> Est-ce donc que l'âme est encore un sujet trop noble pour ses faibles lumières [de l'homme] ? Abaissons-la donc à la matière. Voyons si elle sait de quoi est fait le propre corps qu'elle anime, et les autres qu'elle contemple et qu'elle remue à son gré. Qu'en ont-ils connu, ces grands dogmatistes qui n'ignorent rien ?[38]

Elle communique en effet directement avec la fin de la « Disproportion » où il est question de l'impuissance des hommes à connaître, dans la mesure où ils sont composés d'âme et de corps tandis que la nature extérieure est uniquement corporelle. Un mot d'esprit de Stépane nous semble prouver que le romancier connaissait bien ces discussions. Au cours d'une soirée,

> Липутин, при этом случившийся, язвительно заметил Степану Трофимовичу:
> – А жаль, если господам помещикам бывшие их крепостные и в самом деле нанесут на радостях некоторую неприятность. И он черкнул указательным пальцем вокруг своей шеи.
> – *Cher ami**, – благодушно заметил ему Степан Трофимович, – поверьте, что это (он повторил жест вокруг шеи) нисколько не принесет пользы ни нашим помещикам, ни всем нам вообще. Мы и без голов ничего не сумеем устроить, *несмотря на то что наши головы всего более и мешают нам понимать.*[39]

Le renversement allégorique peut alors être comparé à une stratégie d'écriture « folle » : étant donné que les hommes sont fous (sous-entendu : le public auquel je m'adresse est « réaliste » au sens le plus outré du terme, qui consiste à ne se fier qu'aux données matérielles), « ce serait être fou par un autre tour de folie n'être pas fou[40] » avec eux. Le coup de génie étant alors qu'en abaissant l'âme à la matière, nous ne voyions plus rien. C'est ce que nous tenterons de montrer dans les prochains chapitres.

Nous avons encore assez peu parlé de la figure-langage, c'est-à-dire du langage entendu dans sa capacité à (ne pas) représenter la chose. C'est ici qu'elle intervient. En un sens, la figure-langage peut être vue comme partageant avec la figure-portrait le même cadre technique des deux infinis : de même qu'il y a le corps et l'esprit, il y aurait un gradient d'infini applicable au langage, selon qu'il

---

[38] S. 111, p. 89-90.
[39] « Lipoutine qui se trouvait là fit remarquer fielleusement à Stépane Trofimovitch :
– Ce serait dommage si dans leur joie les anciens serfs causaient quelque ennui à messieurs leurs propriétaires.
Et de l'index il fit un geste autour de son cou.
– *Cher ami**, lui dit Stépane Trofimovitch avec bénignité, croyez bien que cela (il refit le geste autour du cou) ne serait d'aucun profit ni à nos propriétaires ni à nous tous en général. Même sans tête nous ne saurons rien organiser, *encore que ce soient surtout nos têtes qui nous empêchent le plus de comprendre*. », *Les Démons*, p. 65.
[40] S. 31.

est haut (métaphorique, de style sublime, « hardi[41] ») ou qu'il est bas (littéral, purement descriptif, plat, « prosaïque »). On sait qu'une particularité des *Pensées* dans toute la production pascalienne est de réserver une place conséquente à la métaphore : « Amos Dettonville [le scripteur de la *Roulette*, 1658-1659], observe Michel Le Guern, évite les phrases interrogatives, dont se servent abondamment Louis de Montalte et Salomon de Tultie. Il évite soigneusement les métaphores, dans des pages strictement contemporaines des fragments des *Pensées* les plus foisonnantes en images.[42] » Qu'il nous suffise ici de rappeler la présence d'une « lampe éternelle » dans la « Disproportion », tableau dont aurait eu horreur le physicien. En outre, le sublime n'est pas absent. Faisant parler la Sagesse, Pascal commence : « C'est en vain, *ô hommes*, que vous cherchez dans vous-mêmes le remède à vos misères.[43] » L'imaginaire sidéral se déploie dans une même emphase : « Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ?[44] » Ecoutons maintenant l'« auteur » qui répond à la demande instante de Varvara (*pourquoi* elle ne peut pas donner d'argent à Maria) :

> – Сударыня! – взревел он вдруг, – позволите ли сделать вам один вопрос, только один, но открыто, прямо, по-русски, от души?
> – Сделайте одолжение.
> – Страдали вы, сударыня, в жизни?
> <...>
> – Не ответил « почему »? Ждете ответа на « почему »? – переговорил капитан подмигивая. – Это маленькое словечко « почему » разлито во всей вселенной с самого первого дня миросоздания, сударыня <...>. Неужто отвечать одному капитану Лебядкину, и справедливо ли выйдет, сударыня?[45]

On observe le même trait stylistique que dans l'allocution de la Sagesse (l'usage de l'adresse « Madame » répond à « ô hommes ») ainsi que la répétition de questions très courtes et dont les termes ne laissent présager aucune référence (de l'infini pascalien à la « souffrance »). Dostoïevski nous paraît avoir eu l'idée de pratiquer la « disproportion » au niveau de la capacité linguistique

---

[41] S. 529.
[42] Le Guern, Michel, *Etudes sur la vie et les Pensées de Pascal*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 243.
[43] S. 182, p. 139.
[44] S. 230, p. 162.
[45] « – Madame ! rugit-il soudain, me permettez-vous de vous poser une question, une seule, mais ouvertement, franchement, à la russe, du fond de l'âme ?
– Je vous en prie.
– Avez-vous souffert, Madame, dans la vie ?
[...]
– Je n'ai pas répondu "pourquoi" ? Vous attendez une réponse au "pourquoi" ? répéta le capitaine en clignant de l'œil ; ce petit mot "pourquoi" est répandu dans tout l'univers depuis le premier jour de la création, Madame [...]. Est-ce donc au seul capitaine Lebiadkine de répondre et est-ce juste, Madame ? », *Les Démons*, p. 227, 229.

alors que ce terme désigne *a priori* seulement la relation de l'homme au monde qui le contient : ce serait donc une extension, extension que l'on peut comprendre étant donné par ailleurs la « hauteur » avec laquelle le scripteur de ce fragment s'exclame lui-même. En quelque sorte, le risque que Pascal a encouru en sortant de ses bases de scientifique est ici entrevu à plein : il a donné le bâton pour se faire battre. La réponse de Varvara aux expressions du bouffon est d'ailleurs significative de la pensée de l'écrivain : « Tout cela est absurde et à côté de la question [...], *c'est une allégorie* [*это аллегории*][46] ». Si on n'introduit pas un parallèle entre les deux infinis primitifs (sens littéral/sens spirituel) et les deux infinis « version Dostoïevski » du langage, on ne peut pas comprendre pourquoi Varvara s'exprime ainsi. Sans vouloir aller trop loin, il nous semble ici que c'est une preuve de ce que l'auteur réfléchit directement *à partir* des *Pensées* pour élaborer la diégèse. De cette façon, on obtient une nouvelle résistance du texte à la signification par accentuation artificielle de l'écart. Si Pascal use de métaphores, en effet, ce ne doit pas être compris comme l'exercice d'une opacité : c'est parce qu'il pense que l'objet de son discours mérite qu'on élève le ton[47]. En quelque sorte, lui garde les proportions, et cela aurait été au contraire insuffisant de décrire les espaces infinis avec les mots moins hardis qu'il a dans d'autres fragments. Par transfert de ce niveau de langage dans des situations ordinaires, *Les Démons* produit la confusion.

Les deux déplacements, de la figure-portrait et de la figure-langage, engagent ensemble un problème de perspective majeur. Par le premier déplacement, nous ne savons plus tout à fait de quelle nature est tel ou tel objet représenté : le théâtre en papier construit par Lembke[48] dans son enfance doit-il être compris comme tel ou comme une « allégorie » de la manière dont il gère le pouvoir dans la province ? Rien ne le dit, et nous sommes bien en peine de deviner. Par le second déplacement, on est forcé de se demander si le personnage a bien quelque chose à énoncer derrière les paroles qu'il profère. En détruisant l'ordonnancement qui faisait règle chez Pascal, Dostoïevski a créé le *vide* :

> [...] ce que nous appelons un espace vide est un espace ayant longueur, largeur et profondeur, immobile et capable de recevoir et contenir un corps de pareille longueur

[46] *Ibid.*, p. 229. Le mot est au pluriel dans l'original.
[47] GHEERAERT, Tony, « Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal », *Etudes Epistémè*, n. 9, 2006, p. 301.
[48] *Les Démons*, p. 388.

> et figure [= forme] [...]. D'où l'on peut voir qu'il y a autant de différence entre le néant et l'espace vide que de l'espace vide au corps matériel ; et qu'ainsi l'espace vide tient le milieu entre la matière et le néant.[49]

Il est toujours un peu risqué de parler de « vide » en littérature. Mais dans cette configuration, la correspondance nous paraît licite : l'espace de la représentation, tant physique que discursif, devient vide dans la mesure où il est tel une étendue (nous avons bien des objets) mais sans matière (sans détermination sous-jacente). La représentation devrait ainsi être comprise au potentiel : ceci *peut* évoquer cela, etc. On verra cependant que la concordance avec les *Pensées* permet de résoudre des difficultés d'interprétation dont le lecteur ne peut au départ qu'ignorer la nature.

3. L'abolition de la largeur

Qu'en est-il, maintenant, du côté de la « largeur » telle que la présente le fragment de l'*incipit* ? On se doute que la correspondance risque dans le cas du roman d'être improbable : rien n'indique que la structure du roman observe quelque forme de « fragment » que ce soit, au sens de discours ayant une autonomie d'interprétation entière[50]. De manière plus précise : tandis qu'un fragment est adapté à la mémoire immédiate, il n'y a pas ici de tel appui. La logique pascalienne est celle du ressassement de choses déjà comprises (au moins en surface), celle du Russe est de l'ordre de l'imprégnation perpétuelle. René Girard fait à ce titre une comparaison avec l'œuvre reine de Proust :

> C'est le lecteur qui doit se souvenir ; ce n'est plus le romancier, comme chez Proust, qui se souvient pour lui. On peut comparer le développement romanesque à une partie de cartes. Chez Proust la partie se déroule lentement ; le romancier interrompt sans cesse les joueurs pour rappeler les levées précédentes et anticiper sur les suivantes. Chez Dostoïevski, par contre, les cartes s'abattent très vite et le romancier laisse la partie se dérouler tout entière sans jamais intervenir. *Le lecteur devrait être capable de tout conserver dans sa mémoire.*
> Chez Proust la complexité se situe au niveau de la phrase, chez Dostoïevski au niveau du roman tout entier. On peut ouvrir *La Recherche du temps perdu* n'importe où et l'on comprend toujours. Mais il faut lire une œuvre dostoïevskienne de la première à la dernière page sans sauter une ligne. [...]

---

[49] PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Mesnard, Paris, Desclée De Brouwer, p. 526.

[50] Bien sûr, les fragments de Pascal gagnent à être compris en rapport avec d'autres et surtout conformément à l'orientation imposée par la liasse qui le contient. Mais, en eux-mêmes, ils ne nécessitent pas d'information externe pour être entendus.

> Des deux romanciers c'est évidemment Dostoïevski qui court les risques les plus graves de ne pas être compris.[51]

Ceci est vrai de tout Dostoïevski. En général, même les parcelles de texte qui concernent un discours exposé *a priori* objectivement sont sans cesse dialogisés de manière à ce que la non-connaissance du contexte rend improbable la possibilité de comprendre. Quant à identifier la présence d'une « symétrie » dans un tel espace réduit, la chose est d'autant plus compliquée. A la limite, nous avons discerné dans *Les Démons* un passage qui pourrait y entrer. Il s'agit du début du chapitre « Avant la fête » où l'autre bouffon, le pittoresque Liamchine qui est encore pianiste à ses heures, vient jouer une pièce de son invention à Julie Mikhaïlovna pour s'excuser de ses incartades (d'avoir notamment fait le jeu des manigances radicales en abusant une femme mariée ou en outrageant la vendeuse d'Evangiles). La pièce s'appelle : « Guerre franco-prussienne ». On devrait s'attendre au départ d'une musique mais on lit autre chose, une mise en scène fictionnelle (au second degré, donc) où un être nommé *Mein lieber Augustin* et un autre qui est *La Marseillaise* parlent et ne se comprennent pas. On leur prête des mouvements, on voit une *Marseillaise* qui tombe au champ d'honneur devant son adversaire : « c'est Jules Favre sanglotant sur la poitrine de Bismarck et lui abandonnant tout, tout...[52] » S'ensuit le règlement du butin et la fin de la pièce de Liamchine. On se demande ce qui s'est passé, on ne comprend pas la nature de ce qu'on vient de lire. A la relecture, *La Marseillaise* personnifie la France et Jules [53]Favre aussi, et l'autre la Prusse conquérante. Avec un peu de perspicacité, on se rend compte alors que c'est une variation sur le fragment de la « Justice force », où Favre personnifie la Justice (puisque la République vient d'être constituée peu après l'échec de Napoléon III) et Bismarck la Force. Avec une connaissance assez large des événements de la guerre, on remarque avec effort que les paroles concordent. C'est l'entrevue de Ferrières (septembre 1870) qui apparaît au centre, alors qu'on entend « des clameurs d'indignation, [...] des larmes et des serments [de *La Marseillaise*], les bras tendus vers la Providence[54] ». Nous finissons par comprendre qu'il s'agit d'une « réécriture » du fragment

[51] GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, p. 277.
[52] *Les Démons*, p. 403.
[53] On remarque ici, conformément à notre propos introductif, que Dostoïevski interprète la puissance allemande comme une puissance conquérante et qui, après avoir mis à l'honneur ses industries pour l'effort de guerre (transgression de la discontinuité des premier et seconde ordre dans la hiérarchie pascalienne), ne peut que s'emparer de cet esprit éthéré qu'incarne Jules Favre (missionnaire de la République tout récemment instituée).
[54] *Ibid.*, p. 402.

« Justice force » de Pascal qui est bien, elle aussi, une « symétrie » au sens où nous l'avons décrite plus haut :

> La justice sans la force est impuissante. | La force sans la justice est tyrannique.
> La justice sans force est contredite parce qu'il y a toujours des méchants. | La force sans la justice est accusée.[55]

C'est *Mein lieber Augustin* qui se bat contre la justice, et qui finit par gagner. En reprenant les éléments de cette symétrie, c'est une allégorie-personnification qui apparaît (doublée d'ailleurs, entre les chefs et les chants) ; mais on remarque encore que c'est un « esprit » qui a été renversé puisqu'il s'agit au départ d'une musique (au sens de Hegel, la musique est le sommet des arts de l'esprit), devenue corps : « [...] *Augustin* se renforce, *Augustin* se fait toujours plus impudent, et voilà *que les mesures* [*маκты*] d'*Augustin* commencent à l'improviste à coïncider avec celles de *La Marseillaise*.[56] » Finalement, il ressort que ce qui au départ apparaissait peut-être comme une symétrie sur le modèle de Pascal est comme vampirisé par la dualité de la lettre et de l'esprit même là où elle n'existe en rien chez le moraliste, réduisant l'appréhension par la largeur à celle par la hauteur.

En conclusion de ce chapitre, il nous reste un mot à dire sur la symétrie « en profondeur ». Celle qu'offre la hauteur ne concerne que l'ordre de l'esprit et, comme telle, engage une perspective qui est abstraite : voir un rapport entre le haut et le bas, c'est identifier la ressemblance entre l'ordre spirituel et l'ordre matériel. Or le roman n'est pas statique. Dostoïevski pratique largement le jeu des variations[57], qui consiste à répéter un même motif dans des configurations différentes de l'intrigue. Par exemple, dans *Les Démons*, le tutoiement est d'abord engagé par Piotr Verkhovenski vis-à-vis de son père (qui, bien sûr, continue de le vouvoyer) puis par Chatov vis-à-vis de Marie (« la voyageuse »). Ici, les variations ne sont plus le fait du seul « géomètre » comme elles nous apparaissent dans les *Pensées* ; pour certaines, elles sont même essentielles à l'interprétation du récit. Nous voudrions nous détourner cependant de l'appréhension des variations pour elles-mêmes : elles ne nous intéressent qu'en tant qu'elles se rapportent au jeu des hauteurs. Pascal écrivait dans ses

[55] S. 135, fr. cit.
[56] *Ibid.*
[57] Voir GRIBINSKI, Elsa, « Dostoevskij ou l'art de la variation », *Revue des études slaves*, vol. 71, n. 2, 1999, p. 319-332.

notes que contrairement à la nature, qui « diversifie » des principes pour les « imite[r] » ensuite, l'art consiste à « imite[r] et diversifie[r][58] », à imiter *puis* à diversifier. Nous avons établi un principe à imiter : la désorientation d'une symétrie en hauteur. La profondeur consistera alors dans sa diversification tout au long du roman.

[58] S. 459.

CHAPITRE 6 Frères de corps sinon d'esprit. Les voies (presque) parallèles de Chatov et Kirillov et l'architecture des idées

« La grande route c'est quelque chose de long, très long, dont on ne voit pas la fin – comme la vie humaine, comme le rêve humain. Dans la grande route il y a une idée ; et dans la feuille de route quelle idée y a-t-il ? La feuille de route c'est la fin de l'idée... *Vive la grande route**, et ensuite à la grâce de Dieu.[1] » C'est en ces termes que le chroniqueur commente la dernière traversée de son vieil ami. Stépane poursuit depuis son retour en Russie la quête d'une « grande idée » qui, à l'instar de l'utopie de Tchernychevski, ne devrait jamais trouver sa réalisation. G. emploie tous les atours de son style pour nous décrire ce dernier départ : s'agit-il d'une métaphore ? La grande idée, si elle trouve sa fin, est perdue ; la grande route, si elle trouve sa fin, est perdue. Mais Stépane s'en va bien par le chemin. Il progresse avec son parapluie et son accoutrement fleuri. Il demande à ne surtout jamais rejoindre Spassov, parce que Spassov, un bourg non loin de là, signifierait sa propre mort. Il y a ici une forme d'homologie entre le lieu et l'idée, qui ne s'éteint pas dans le passage de l'un à l'autre : les deux existent en même temps. Si le symbole est pure destruction, l'allégorie renverse et conserve tout à la fois.

Les idées ne sont pas les mœurs. Nous parlerons de l'étrange coalescence entre les mœurs et l'espace dans le prochain chapitre. Ici, il ne s'agit que d'idées. Toutes deux ont en commun de se rapporter à l'ordre de l'esprit, mais les mœurs concernent davantage ce que Pascal appelle le « cœur » tandis que les idées se rapportent à l'intellect. Dans la « Disproportion », un passage intéressant nous permet de comprendre la « pensée de derrière la tête » de Dostoïevski :

> [...] presque tous les philosophes confondent les idées des choses et parlent des choses corporelles spirituellement et des spirituelles corporellement. Car ils disent hardiment que les corps tendent en bas, qu'ils aspirent à leur centre, qu'ils fuient leur destruction, qu'ils craignent le vide [...]. *Et en parlant des esprits, ils les considèrent comme en un lieu*, et leur attribuent le mouvement d'une place à une autre, qui sont choses qui n'appartiennent qu'aux corps.[2]

Pascal rapporte bien des idées de physiciens qui, comme Marin Mersenne et malgré leur mérite personnel, emploient la métaphore là où le travail du premier a consisté à évincer tout langage de ce

[1] *Les Démons*, p. 808.
[2] S. 230, p. 169-170.

type dans les sciences. Le romancier a perçu dans ce passage une subtilité dont les effets ne peuvent être surestimés. Dire que les corps craignent le vide (thèse du père jésuite Noël), c'est bien attribuer un sentiment humain à une pure matérialité, et cela demeure une métaphore. C'est pourquoi Pascal fait observer à propos de ces hommes qu'ils considèrent les « esprits *comme* en un lieu », non pas *en un lieu*. Le romancier décide de s'affranchir de la comparaison. Ce faisant, la métaphore est subsumée dans une relation plus vaste, du ressort de l'allégorie, venant par là-même brouiller la lecture d'une manière parfois très conséquente.

Au centre de notre recherche, il y aura deux personnages : Ivan Chatov, Alexeï Kirillov. Nous avons quelque raison de penser qu'ils sont loin d'être secondaires. Ce sont par excellence deux hommes à idées mais, en plus de cela, leurs correspondances méritent d'être soulignées selon un axe que seul Pascal permet d'identifier, qui repose principalement sur la « confusion » exposée ci-dessus. Il y a en effet quelque chose qui les fait tenir ensemble et qui nous paraît offrir l'une des clefs de la structure des *Démons*. Le voile est assez opaque, il nous faut le lever.

1. Terre de mystère

Le finale de *L'Idiot* a quelque chose de mémorable. Nastassia, la jeune femme que le prince Mychkine cherchait en vain à sauver du mal qui la guettait, est allongée morte sous un drap blanc. C'est Rogojine, l'homme aux façons grossières présenté dans notre introduction, qui lui a planté un coup de couteau dans le cœur. Les deux hommes devraient se haïr et s'entretuer ; pourtant, ils demeurent devant le corps de Nastassia et attendent patiemment dans l'obscurité. Un tel comportement implique que la scène ait un sens religieux. La femme a été tuée au cœur comme certains martyrs de la chrétienté, rapport à l'amour[3]. Deux hommes que tout sépare se trouvent de part et d'autre de celle-ci. Cette scène semble offrir quelques correspondances avec un passage de la « Disproportion », dont on rappelle que Dostoïevski avait déjà connaissance en 1867 :

> [...] il ne faut pas moins de capacité pour aller au néant que jusqu'au tout. Il la faut infinie pour l'un et l'autre. Et il me semble que qui aurait compris les derniers

[3] DUMAS, Georges, « La plaie du flanc chez les stigmatisés chrétiens », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1907, p. 32 : « Quelques-uns d'entre eux [les martyrs] ont été marqués à gauche parce qu'ils ont substitué mentalement l'idée du cœur à l'idée du flanc ; c'est dans l'organe de leur amour qu'ils ont reçu le stigmate et Jésus lui-même leur est apparu comme frappé au cœur malgré les tableaux, les crucifix et la tradition qui plaçait sa blessure à droite. »

> principes des choses pourrait aussi arriver jusqu'à connaître l'infini. L'un dépend de l'autre, et l'un conduit à l'autre. Ces deux extrémités se touchent et se réunissent à force de s'être éloignées, et se retrouvent en Dieu, et en Dieu seulement.[4]

Il est assez difficile de comprendre exactement dans quelle mesure Rogojine et Mychkine sont des « extrémités », mais leur déplacement dans la chambre obscure a quelque chose d'étrangement similaire avec les données littérales de ce fragment : ils « se touchent » presque, en un lieu manifestant le divin. La similitude n'est pas très convaincante, mais nous l'entendons comme un premier essai du travail que Dostoïevski va opérer dans *Les Démons*, atteignant cette fois une interprétation précise dans la mesure où elle a été réfléchie de longue date.

Au commencement, il y a les extrémités. Et avec les extrémités, il y a les idées. A la différence de Hippolyte, Mychkine et Rogojine ne se présentent pas vraiment comme des personnages à idée unique : Rogojine semble n'en avoir pas du tout ; le prince semble en avoir trop. Pour que le schéma fonctionne, il faut seulement deux idées, conférées à deux personnages distincts. Dans *Les Démons*, nous les avons : Chatov et Kirillov. Quelles sont leurs idées respectives ? Chatov est partisan du « Dieu russe », croyant dans l'équivalence entre Dieu et le peuple [*народ*] de son pays. Kirillov veut se suicider pour prouver à la face du monde sa liberté, et montrer ainsi que l'existence est un mensonge auquel seule la peur nous fait acquiescer. Elles sont antithétiques dans la mesure où la première cherche Dieu sur la terre (c'est l'idée de Dieu-homme), tandis que l'autre l'évacue du ciel (c'est l'idée d'homme-dieu). Comme on l'apprend dans le cours du récit, c'est Stavroguine qui leur a « révélé » à chacun leur vérité, qu'ils entendent attester. Ce Stavroguine a quelque chose du diable séducteur[5] : c'est le serpent qui s'infiltre insensiblement pour broyer ses proies. Lebiadkine (dont on sait l'arrière-plan biblique) aurait dit de lui : « Je suis frappé par cet homme, c'est un *serpent subtil* [*премудрый змий*].[6] » On constate que Stavroguine visite tour à tour Kirillov puis Chatov au début de la deuxième partie, où chacun expose quelques éléments de son idée ; de telles correspondances ne se trouvent pour aucune autre personnage. Backès qualifie à ce titre le héros lunaire d'un « lieu où s'engendrent les axiomes[7] ».

---

[4] S. 230, p. 165-166.
[5] SALVESTRONI, Simonetta, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, *op. cit.*, p. 137.
[6] *Les Démons*, p. 143.
[7] « Préface. Logique, hyperbole, allégorie », *ibid.*, p. 15.

Comment ces idées se manifestent-elles ? Il est curieux de constater que les termes employés à leur encontre ressortissent souvent du lexique corporel. Lorsque Stavroguine représente à l'ingénieur ses réflexions sur le suicide, ce dernier le reprend : « Vous avez *senti* une idée ?[8] [...] », et il lui confirme que tel est aussi son cas. Quant à Chatov, le chroniqueur établit une comparaison avec ces « idéalistes russes que *frappe* [*поразит*] soudain quelque *forte* pensée et qui d'un coup en sont comme assommés, parfois même pour toujours. Ils ne peuvent jamais l'*assimiler* [*Справиться*] complètement [...][9] ». Une idée qui serait telle un corps étranger, c'est ainsi qu'apparaît la parole que Stavroguine a transmise à l'ancien étudiant. Chatov croit en son idée comme en un corps étranger qu'il essaye de faire sien en le répétant mécaniquement : « Qui s'accoutume à la foi la croit [...][10] », écrit Pascal. L'idée de Chatov semble bien être dans l'horizon de ce que l'apologiste appelle abêtissement : c'est la simulation de la croyance à partir d'une procédure qui engage le corps. Mais, là où Pascal propose de « [prendre] de l'eau bénite, [de faire] dire des messes[11] », Chatov se situe bien plutôt dans l'horizon d'un texte, une parole qu'il s'engage à suivre à la lettre, qui est le discours que Stavroguine lui a exposé deux ans avant le début du récit et dont les termes du roman sont le souvenir. Il avoue d'ailleurs être « un misérable *livre* ennuyeux[12] ». A cet égard, Dostoïevski aurait mis ensemble l'abêtissement et certains éléments du judaïsme. Considérons en effet cet avatar de Verbe révélé que nous récite Chatov. Un passage où il est question du peuple russe dans l'histoire a beaucoup à voir avec ce que Pascal dit du « peuple juif » :

(1) Против факта идти нельзя. Евреи жили лишь для того, чтобы дождаться Бога истинного, и оставили миру Бога истинного. Греки боготворили природу и завещали миру свою религию, то есть философию и искусство. Рим обоготворил народ в государстве и завещал народам государство.[13]

(2) Ce peuple [juif] n'est pas seulement considérable par son antiquité, mais il est encore singulier en sa durée [...]. Car au lieu que les peuples de Grèce et d'Italie, de Lacédémone, d'Athènes, de Rome, et les autres qui sont venus après, soient péris il y a si longtemps, ceux-ci [les juifs] subsistent toujours [...].[14]

[8] *Ibid.*, p. 299.
[9] *Ibid.*, p. 59.
[10] *Ibid.*, p. 466.
[11] S. 680, p. 465.
[12] *Les Démons*, p. 320.
[13] « On ne peut aller à l'encontre du fait. Les juifs n'ont vécu que pour attendre le vrai Dieu et ils ont donné au monde le vrai Dieu. Les Grecs ont déifié la nature et ont légué au monde leur religion, c'est-à-dire la philosophie et les arts. Rome a déifié le peuple dans l'État et a légué aux peuples l'État. », *ibid.*, p. 318.
[14] S. 691, p. 490.

Dès lors, si l'idée de Chatov demeure aussi en tant que corps, non assimilée, c'est parce que, à la manière du peuple juif qui a détenu le Livre saint sans en comprendre le sens, celui-ci n'entend pas la véritable valeur de la parole léguée par Stavroguine. D'ailleurs, une petite incise de ce dernier permet de comprendre que l'idée qui nous est exposée est faussée : « [...] vous les avez recueillies [ces mots] avec passions et *altérées* avec passion sans vous en apercevoir. Le seul fait que vous réduisiez Dieu à un simple attribut de la nation...[15] » En langage pascalien, on doit dire alors que l'idée de Chatov est un corps dans la mesure où elle est un *témoin* de la parole sainte restée inentendue, mais conservée : « [la] principale fonction du témoignage est d'être là pour recevoir, d'offrir son corps percevant comme un organe d'enregistrement de la situation.[16] » Concernant Kirillov, nous n'avons rien de tel dans la mesure où son idée est étrangère à la tradition (on se rappelle du premier chapitre que le « Juif » qui déconseille à son fils de penser aux « passages du Messie » est associé à Piotr, ennemi de l'ingénieur). A ce stade, nous pouvons seulement dire que l'idée de Kirillov suppose un orgueil énorme (se mesurer à Dieu), tandis que celle de Chatov est toute en humilité (« périsse mon nom ![17] », dit-il).

Qu'est-ce qui nous donne le droit de dire que Kirillov et Chatov *sont* des idées ? C'est précisément l'intrication étonnante que l'on observe entre leur corps et leur pensée. Leurs gestes et leur profil physique sont comme signifiants, par eux-mêmes. Si nous n'avions pas indiqué dans le paragraphe précédent pourquoi Chatov n'arrive pas à assimiler son idée, nous aurions des difficultés à comprendre l'observation du chroniqueur : « Le physique de Chatov correspondait à ses convictions : il était gauche, blond, hirsute, de petite taille, les épaules larges, le front plissé, le regard peu accueillant obstinément baissé [...]. Sur sa tête il y avait toujours une mèche rebelle qui se dressait.[18] » De telles descriptions sont rares dans un roman : peu d'auteurs associent de manière aussi outrancière l'intériorité et l'extériorité de leurs personnages. Lorsque Kirillov apparaît pour la première fois, le procédé est sensiblement égal : « [...] j'examinai en hâte le visiteur. C'était un homme encore jeune, de vingt-sept ans environ, correctement vêtu, brun, élancé et mince, au visage d'*une pâleur un peu terreuse* et aux yeux noirs sans éclat.[19] » Plus tard, Piotr évoquera succintement

[15] *Les Démons*, p. 317-318.
[16] BAH OSTROWIECKI, Hélène, *Pascal et l'expérience du corps*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 109-110.
[17] *Les Démons*, p. 320.
[18] *Ibid.*, p. 59.
[19] *Ibid.*, p. 131.

sa « figure *fatale*[20] » : son idée est mortifère. Dostoïevski se sert d'un moyen plus subtil pour évoquer leur singularité : il les place devant le vieux sage, et la valeur de contraste renvoyée par les gestes porte mieux qu'un long discours. Lorsqu'il rencontre Kirillov, Stépane, « pétrifié », lui tend « machinalement la main[21] ». A la fin de la discussion, Kirillov le remercie « la main *tendue* », et l'autre répond « en lui serrant la main *avec bienveillance et sans hâte*.[22] »

Nous sommes maintenant amené à reconsidérer le passage de la « Disproportion » : « Ces deux extrémités se touchent et se réunissent à force de s'être éloignées, et se retrouvent en Dieu, et en Dieu seulement.[23] » Chez Pascal, les extrémités qui se « touchent » renvoient à une capacité de connaissance : il y a ceux qui arrivent à tout connaître, et ceux qui ne connaissent rien. Or nos deux idées correspondantes se prêtent exactement à cette disparité. Chatov, en obéissant comme une machine (certes déréglée) à la parole sacrée, accepte l'ignorance. Kirillov, au contraire, entend s'affranchir : « II réunit des observations[24] » sur le suicide comme phénomène social. Si Pascal, ensuite, fait bouger les extrémités entre éloignement et rapprochement, c'est bien par une métaphore. Or, les deux « idées » du roman sont aussi des corps : ils ne le sont pas par métaphore. En donnant donc une valeur de corps aux extrémités, il lui devient licite de faire se déplacer les idées *spatialement* à la manière du fragment. Il déplace le lieu métaphorique tel que le comprenait l'apologiste en allégorie ; ce faisant, Dostoïevski joue le rôle de cet élève qui n'entend rien à l'affaire[25].

Voyons ce que cela donne. Il est frappant de constater qu'avant le chapitre de « la voyageuse » où Marie rentre trouver Chatov, ce dernier et l'ingénieur ne se sont jamais parlé de tout le récit. L'un est dans la province depuis l'année précédente, l'autre arrive seulement en train au début des événements. Ils se tiennent à distance d'une manière qui paraît étrange car, foncièrement,

---

[20] *Ibid.*, p. 465.
[21] *Ibid.*, p. 131.
[22] *Ibid.*, p. 135.
[23] S. 230, p. 165-166.
[24] *Les Démons*, p. 134.
[25] Il efface volontairement la distinction sémantique que résume bien Laurent Susini : « [...] on ne saurait identifier la figure *rhétorique* qu'est la métaphore à la figure *exégétique* en tant que telle. La figure au sens exégétique est en effet destinée à aveugler celui qui ne cherche pas Dieu de tout son cœur, mais non la métaphore. Au-delà d'évidentes ressemblances et d'une même participation à l'esclavage du signe dénoncée par Augustin, les erreurs d'interprétation concernant la métaphore et la figure engagent donc des problèmes sensiblement différents : l'analogie ne vaut pas identité, et la confusion du langage et du monde ne recoupe qu'imparfaitement la confusion de la lettre et de l'esprit. » Cet effacement est au contraire le moyen pour Dostoïevski de faire s'interpénétrer les deux sphères du profane littéraire et du sacré biblique. *Cf.* SUSINI, Laurent, *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2008, n98, p. 200.

ils n'ont aucune raison de ne pas communiquer ou, du moins, de se croiser. C'est qu'ils habitent au même endroit, comme le fait remarquer Lipoutine à G. et Stépane :

> – Именно, *в том же самом доме* <...>, – только Шатов наверху стоит, в мезонине, а они внизу поместились, у капитана Лебядкина.[26]

Lipoutine prend le soin de distinguer les espaces au sein du même logement. Il doit y avoir quelque chose là-dessous. Une seule fois, nous les voyons dans la même pièce, lors de la réunion « chez les nôtres » : ils sont situés aux points opposés, Chatov à s'apitoyer, l'autre à griffonner un rapport de la séance que Piotr lui a demandé, s'ignorant ostensiblement. Lorsque Piotr lui rend visite, Kirillov esquive la question de son opposant de savoir où est Chatov, et ajoute : « [...] nous ne sommes pas fâchés, *nous nous détournons seulement* [*а только отворачиваемся*] l'un de l'autre.[27] » Or il fut une époque où ils étaient ensemble. En 1868, les deux partirent voyager en Amérique dans l'objectif d'éprouver le travail ouvrier par eux-mêmes et de connaître le monde « nouveau ». « En Amérique, rappelle Chatov à Stavroguine, j'ai passé trois mois couché sur la paille à côté d'un... malheureux et j'ai appris de lui qu'en même temps que vous implantiez Dieu dans mon cœur [...], vous instilliez le poison dans le cœur de ce malheureux, de ce maniaque[28] ». Il y a une insistance sur le fait qu'alors ils étaient côte à côte. Nous identifions par ailleurs les connotations diaboliques : chez Pascal, le cœur vide de l'homme esseulé est empli de venin ; ici, il s'agit d'un « poison » que Stavroguine a répandu. On note encore la coïncidence temporelle entre le charme des idées et la bifurcation des deux hommes : c'est à partir du moment où ils ont eu leur « vérité » à eux qu'ils se sont détournés l'un de l'autre. Enfin, si le passage de la « Disproportion » nous indique bien que les extrémités se sont « éloignées », il ne nous indique pas l'origine de cet éloignement. Dostoïevski semble également entretenir le mystère : au chroniqueur, Chatov enseigne qu'« il y a deux ans, nous sommes partis *à trois* sur un bateau d'émigrants[29] » sans que l'on sache qui est précisément le troisième. On suppose intuitivement qu'il s'agit de Stavroguine. Mais on sait aussi (d'après Stavroguine lui-même) que leur dernière conversation a eu lieu *avant*[30] la lettre envoyée par Chatov

[26] « – Précisément, *dans la même maison* [...], seulement Chatov loge en haut, dans la mansarde, et lui s'est installé en bas, chez le capitaine Lebiadkine. », *Les Démons*, p. 133.
[27] *Ibid.*, p. 467.
[28] *Ibid.*, p. 313-314.
[29] *Ibid.*, p. 185.
[30] *Ibid.*, p. 306.

depuis outre-Atlantique : une incohérence apparaît. Notre hypothèse est qu'elle est volontaire de la part du romancier : manifester la nature diabolique du protagoniste impliquerait de dissiper les informations claires, respectant par là même le mutisme de l'origine dans le fragment de Pascal. Quand le serpent s'insinue, il dissimule ses traces ; ici, de même. La suite des événements donne raison aux correspondances : tandis qu'il y a une progression très précise du déplacement dans la « Disproportion » (les extrémités se touchent *puis* se réunissent *puis* se retrouvent), Chatov et Kirillov finissent par se rencontrer (physiquement) lors de l'accouchement de Marie, et enfin se « retrouvent en Dieu » du fait de leur mort toute proche.

Avec sa « grande route », Stépane Trofimovitch apparaît donc comme un maigre éclaireur relativement à la dimension allégorique qui se dessine autour de Chatov et Kirillov. Tandis que la première est explicite, celle-ci implique de connaître le passage de Pascal pour être interprétée en regard. Il n'y a jamais d'explication dans le texte. Aussi, la complexité est bien plus notable : Stépane est seul sur une route rectiligne, eux empruntent chacun un chemin, divergent Nous sommes passé de la géométrie d'Euclide à celles de Desargues et Lobatchevski, qui conçoivent toutes deux un rapprochement de parallèles à l'infini. Sémantiquement, l'interprétation n'est pas facile non plus : le fait que idée-Chatov et idée-Kirillov se « réunissent » à l'occasion de l'accouchement serait-il une manière de dire qu'un retour au monde commun est la solution à tous leurs problèmes, et la dernière épreuve avant l'accès à Dieu ? On pourrait le croire, à voir Kirillov jouer gaiement (pour une fois !) avec l'enfant du pavillon[31], et surtout la joie de Chatov à la naissance de « son » enfant (celui de Stavroguine) : « – Le mystère de l'apparition d'un nouvel être, le grand et inexplicable mystère, Arina Prokhorovna [l'accoucheuse], et quel dommage que vous ne le compreniez pas ![32] »

2. Les idées en enfance

Accordons encore une chance à Stépane Trofimovitch : il peut mieux faire pour allumer notre lanterne. Ses auditeurs de tous les jours, ses libéraux et ses repentis, il les considère tous comme des enfants. Kirillov et Chatov ont vingt-sept ans : admettons que relativement au vieux sage, ce sont des enfants. D'ailleurs, ils ont l'air de l'aimer, quand même. Le chapitre initial se

[31] *Ibid.*, p. 295.
[32] *Ibid.*, p. 762.

termine par une violente altercation au sujet du Dieu russe, et Stépane propose : « Si nous faisions la paix, Chatov, après toutes ces aimables paroles ? » Et bien sûr il lui tend la main. Après avoir « piétiné comme un ours », Chatov laisse poindre un « sourire inattendu[33] ». Kirillov s'apprêtant sèchement à partir après leur première rencontre, Stépane lui lance un beau calembour :

> – Понимаю, что если вы, по вашим словам, так долго прожили за границей, чуждаясь для своих целей людей, и – забыли Россию, то, конечно, вы на нас, коренных русаков, поневоле должны смотреть с удивлением, а мы равномерно на вас. *Mais cela passera**. В одном только я затрудняюсь: вы хотите строить наш мост и в то же время объявляете, что стоите за принцип всеобщего разрушения. Не дадут вам строить наш мост![34]

Et l'autre « éclata du plus gai et du plus clair des rires ». Il n'y a pas à dire, Stépane sait s'y prendre avec les enfants, même quand ils se situent de l'autre côté de la barrière. Aurait-il quelque chose de plus à dire au sujet de l'enfance que quelques bons mots et quelques mains tendues ? En spécialiste de l'enfance et spécialiste des « idées », il devrait bien avoir aussi quelque chose à enseigner à son lecteur. Regardons s'il nous donne des informations à propos des deux hommes. Voilà comment il rapporte l'« idée » de Chatov décrite dans le premier point : s'adressant à G. à propos de son sacrifice de fiançailles : « Mon pauvre ami, vous ne connaissez pas les femmes et moi je n'ai fait que les étudier. "Si tu veux vaincre le monde, vaincs-toi toi-même [Если хочешь победить весь мир, победи себя]"[35] ». Le langage du sage semble touché par la disproportion et le décalage. En connaissant l'idée de Chatov, on constate qu'il dit pourtant vrai en un sens, mais combien la clarté en a été affectée par le rideau de la « grandeur » et de la « misère » ! Le comprendre n'est pas une mince affaire, mais c'est aussi un signe de la valeur que Dostoïevski lui accorde. Il est temps de regarder de plus près au passage qui nous intéresse, où il est encore question de Chatov bien que Stépane s'adresse pour l'heure à Vriguinski. Ici, une véritable difficulté de traduction se présente, si bien que nous préférons mettre l'original en regard pour la commodité du lecteur :

---

[33] *Ibid.*, p. 70.

[34] « Je comprends que si, d'après ce que vous dites, vous avez vécu si longtemps à l'étranger en fuyant les gens pour des raisons personnelles, et si vous avez oublié la Russie, vous devez forcément nous regarder avec surprise, nous Russes de souche, et nous de même en ce qui vous concerne. *Mais cela passera**. Il n'y a qu'une chose qui m'embarrasse : vous voulez construire notre pont [Kirillov est affilié aux "ponts et chaussées"] et en même temps vous vous déclarez partisan du principe de la destruction universelle. On ne vous laissera pas construire notre pont ! », *ibid.*, p. 136.

[35] *Ibid.*, p. 168.

> – Все вы из « недосиженных », – шутливо замечал он Виргинскому, – все подобные вам, хотя в вас. Виргинский, я и не замечал той огра-ни-чен-ности, которую встречал в Петербурге *chez ces séminaristes**, но все-таки вы « недосиженные ». Шатову очень хотелось бы высидеться, но и он недосиженный.[36]
>
> – Vous êtes tous des gens « à demi couvés », disait-il en plaisantant à Virguinski, vous et tous vos semblables, quoique chez vous, Virguinski, je n'aie pas remarqué cet esprit borné que j'ai rencontré à Pétersbourg *chez ces séminaristes**, mais tout de même vous êtes des gens « à demi couvés ». Chatov aurait bien voulu être complètement couvé mais lui non plus ne l'est pas.[37]

Dans l'épisode précédent, Stépane avait proposé une « maxime ». Cette fois-ci, l'allocution n'est pas moins bien travaillée. Certainement a-t-il passé du temps devant son miroir pour nous la concocter : il parle « en plaisantant [шутливо] », c'est-à-dire avec recherche. Elisabeth Guertik semble d'ailleurs gênée par le mode allusif de son discours : elle traduit le mot à rallonge « ограниченности » par « esprit borné », alors qu'il s'agit d'une « limitation » sans référent. Cela nous introduit au véritable problème de ce passage, qui est dans le terme répété entre guillemets au pluriel puis au singulier : « недосиженные ». L'usage des guillemets, dans le contexte d'un discours non rapporté[38], est très rare dans *Les Démons* : il fonctionne plutôt ici comme un avertissement au lecteur à considérer le terme avec attention. Qu'évoque-t-il ? La traductrice nous donne : « à demi couvé ». La parole de Stépane semble ne pas vraiment faire sens avec cette expression. On peut certes entendre « couvé » comme une métaphore, mais « à demi », est-ce dire trop ou pas assez ? Et « couvé », à propos de quoi ? L'incise autour de la « limitation » n'éclaire pas quoi que ce soit. En russe, le passage est un peu moins opaque : le préfixe -недо renvoie à un manque, une arriération, un sous-développement ; -сиженные est le participe du verbe « couver ». On comprend donc que les gens de la jeune génération auraient un retard de développement, ne seraient « pas assez couvés » [*sic*]. Du moins, nous gagnons en cohérence : on peut ne pas être « assez développé » et demeurer à la fois ouvert d'esprit, au contraire de « *ces séminaristes** » de la capitale. Ajoutons que la traduction ne fait pas ressortir le sens premier de -недо, employé ordinairement pour des

[36] *ПСС*. Т. 10. С. 29.
[37] *Ibid.*, p. 61.
[38] Si on considère nos analyses du troisième chapitre, un doute subsiste sur la nature d'un tel discours selon la position envisagée sur G.

poussins qui ont éclos prématurément[39]. Le personnage a en tête une pensée dénotant l'enfance, assimilant ses ouailles à des « poussins ». Sans les carnets de l'auteur, nous ne pouvons dire mieux. Mais voilà ce qu'on y trouve :

> Паскаль.
> Недосиженные и пересиженные.[40]

« Pascal », suivi de « sous-développé et sur-développé ». Aucune mention de Stépane/Granovski, mais l'occurrence de « недосиженные » nous frappe. En outre, il y a son contraire, absent du roman. Que peut-on en penser ? Où Dostoïevski est-il aller chercher ceci ? Nous avons fini par trouver, en nous rappelant les « poussins » (inutile de dire que ce n'est pas Pascal qui pense aux poussins) :

> Le monde juge bien des choses, car il est dans l'ignorance naturelle, qui est le vrai siège de l'homme. Les sciences ont deux extrémités qui se touchent. La première est la pure ignorance naturelle où se trouvent tous les hommes en naissant. L'autre extrémité est celle où arrivent les grandes âmes qui, ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir, trouvent qu'ils ne savent rien et se rencontrent en cette même ignorance d'où ils étaient partis. Mais c'est une ignorance savante, qui se connaît. Ceux d'entre-deux, qui sont sortis de l'ignorance naturelle et n'ont pu arriver à l'autre, ont quelque teinture de cette science suffisante et font les entendus. Ceux-là troublent le monde et jugent mal de tout. Le peuple et les habiles composent le train du monde, ceux-là le méprisent et sont méprisés. Ils jugent mal de toutes choses, et le monde en juge bien.[41]

Une partie de ce fragment a été citée en introduction dans le cadre des trois ordres. Nous le donnons ici en entier. Nous nous doutions que la distinction faite dans les carnets avait quelque rapport avec les classifications établies par Pascal lui-même. Mais, ici, le regard de Dostoïevski a été attiré par les expressions touchant le lexique des poussins, chose étonnante : du « vrai *siège* de l'homme » à « la pure ignorance naturelle où se trouvent tous les hommes *en naissant* ». Ce que fait Stépane, c'est appliquer la grille pascalienne à l'échelle d'une vie. En naissant, il n'y a pas d'idée : la connaissance est à l'état zéro. Pour les plus anciens, les « sages » comme lui, les idées sont bien maîtrisées (« пересиженные » renvoie à cet état) et de telle manière qu'elles rejoignent l'état

[39] A ce titre, Markowicz est quelque peu plus explicite, qui traduit « недосиженные » par « libéré avant terme », *Les Démons*, *op. cit.*, t. I, p. 55.
[40] *ПСС*. Т. 11. С. 286.
[41] S. 117.

d'ignorance. Pour les « enfants » qui n'ont pas atteint l'âge de raison, autrement dit tout l'auditoire (les « sous-développés »), le bât blesse : ils ont perdu le *siège* des nouveaux-nés et des vieillards. Il reste à expliciter la dernière phrase qui concerne Chatov : « Шатову очень хотелось бы высидеться, но и он недосиженный. » Dostoïevski emploie les mots « бы высидеться », signifiant « s'asseoir ». Il faudrait donc traduire par : Chatov voudrait bien s'asseoir, mais lui aussi est sous-développé. De cette manière, nous comprenons que le personnage demeure à l'état d'enfance à cause de la fragilité dans la maîtrise de son idée. En fait, la chose s'applique aussi bien à Kirillov, comme le montre leur rencontre comique alors que Chatov cherche de l'aide pour sa femme :

> – Кириллов, жена родит!
> – То есть как?
> – Родит, ребенка родит!
> – Вы... не ошибаетесь?
> – О нет, нет, у ней судороги!... Надо бабу, старуху какую-нибудь, непременно сейчас... Можно теперь достать? У вас было много старух...
> – Очень жаль, что я родить не умею, – задумчиво отвечал Кириллов, – то есть не я родить не умею, а сделать так, чтобы родить, не умею... или... Нет, это я не умею сказать.
> – То есть вы не можете сами помочь в родах; но я не про то; старуху, старуху, я прошу бабу, сиделку, служанку![42]

Cette incompréhension mutuelle laisse à la fois apparaître l'innocence touchant à la bêtise de Chatov et la folie théorique de l'autre. Kirillov est obnubilé par ses idées. Il ne pense qu'à « accoucher » de la vérité. A cet égard, la « Disproportion » est toujours présente, inattendue : « Nous avons beau, écrit "Pascal", *enfler* nos conceptions au-delà des espaces imaginables, nous n'*enfantons* que des atomes au prix de la réalité des choses.[43] » Dostoïevski a ainsi accentué de façon disproportionnée la « misère » de chacune de leurs paroles afin d'en montrer la fébrilité

[42] « – Kirillov, ma femme accouche !
– C'est-à-dire, comment cela ?
– Elle accouche, elle accouche d'un enfant !
– Vous... ne vous trompez pas ?
– Oh, non, non, elle a des contractions !... Il faut une femme, une vieille quelconque, tout de suite, sans faute... Peut-on en trouver une maintenant ? Vous aviez beaucoup de vieilles femmes...
– Il est bien dommage que je ne sache pas accoucher, répondit pensivement Kirillov, c'est-à-dire non pas accoucher moi-même, mais que je ne sache faire en sorte qu'on accouche... ou... Non, je ne sais pas dire cela.
– C'est-à-dire que vous ne savez pas aider vous-même à l'accouchement ; mais je ne parle pas de cela ; une vieille, une vieille, je demande une femme, une garde-malade, une servante ! », *Les Démons*, p. 749.
[43] S. 230, p. 162.

sous-jacente à leur idée. Du côté de Chatov, d'abord : le monologue qu'il récite à Stavroguine, par exemple, témoigne d'une violence incontrôlée qui nous semble parodier la rhétorique du « Pari ». Dans le « Pari », en effet, un incrédule fictif est placé devant une parole assurée, dont la puissance persuasive repose pour partie sur les lourdes répétitions de termes qui sont l'essence de la règle des « partis » (raison, hasard, espérance). Or le discours est bien plus abouti du côté du scripteur que du côté de la parole rapportée du libertin : pour ce dernier, il n'y a le plus souvent que quelques réponses à usage adversatif. Cet écart crée un effet de surplomb, dont témoigne d'ailleurs la réplique libertine : « Oui, mais j'ai les *mains liées* et la bouche muette. On me *force* à parier, et je ne suis pas en liberté, on ne me relâche pas. [...][44] » Le mot de Stépane semble venir de là : « Avec Chatov, il faut d'abord le *ligoter* [*связать*] et ne discuter qu'ensuite.[45] » Stavroguine a le même comportement que le libertin naïf du « Pari » : « je réponds docilement à vos questions et... à vos cris[46] », soutient-il devant le « ton presque impérieux[47] » de l'illuminé. C'est dans cet esprit que Chatov utilise sans cesse les répétitions des termes « peuple » ou « raison ». Quant à Kirillov, c'est la façon d'exposer sa théorie en procédant par divisions multiples qui est ridicule[48], et qui déteint d'ailleurs sur sa diction ordinaire : « Vous vous êtes rencontrés à l'étranger ? » demande Stépane au sujet de son fils. Et l'autre répond : « Et ici | et à l'étranger [И здесь | и за границей].[49] » Peut-être Dostoïevski s'est-il inspiré d'une tendance à la concision maximale observable dans certains fragments : « Le respect est : Incommodez-vous.[50] »

Ces considérations nous amènent à insister de nouveau sur l'étrangeté de la coalescence entre idées et espaces. La trouvaille de Stépane à l'égard du sous-développement nous paraît relever stylistiquement de la métaphore ; une métaphore bien cachée, mais métaphore tout de même. Nous nous trouvons dans la même situation avec l'enfantement rapporté au cours de la « Disproportion ». Si Dostoïevski joue du rapport littéral/figuré, celui-ci semble alors réservé à un mot, non à une chose. Mais, à considérer le mode allégorique dont nous commençons à prendre la

[44] S. 680, p. 464.
[45] *Les Démons*, p. 59.
[46] *Ibid.*, p. 314.
[47] *Ibid.*, p. 312.
[48] *Ibid.*, p. 157-158.
[49] *Ibid.*, p. 131.
[50] S. 115. Cette expression condense le comportement auquel doit s'astreindre tout honnête homme (notamment, ne pas imposer sa préséance dans le dialogue avec un correspondant).

main, on peut imaginer que le défaut de « siège » dont parle secrètement Stépane pourrait avoir sa contrepartie comme *chose*, ainsi que l'*enfantement* de l'idée. Nous émettons l'hypothèse que tel est bien le cas, et que ces extensions sémantiques intéressent Stavroguine au premier chef. N'est-ce pas lui qui a « accouché » des idée-Chatov et idée-Kirillov ? Dans sa lettre finale à Daria, il avoue : « Sur une poutre on peut traverser une rivière, on ne le peut sur un copeau.[51] » Et c'est avec Stavroguine, responsable intellectuel indirect de la révolution, que le monde *s'écroule*. Dostoïevski aurait fait se rejoindre de manière improbable le « siège » enfantin à ce sol qui tremble sous les pieds du libertin, motif récurrent de la zone baroque. Quant à l'enfantement… Marie, l'ancienne épouse de Chatov, accouche bien d'un enfant de Stavroguine :

> – <…> Ах, да: как же мы его назовем, *Marie**?
> – Его? Как назовем? – переговорила она с удивлением, и вдруг в лице ее изобразилась страшная горесть.
> Она сплеснула руками, укоризненно посмотрела на Шатова и бросилась лицом в подушку.
> – *Marie**, что с тобой? – вскричал он с горестным испугом.
> – И вы могли, могли… О, неблагодарный!
> – *Marie**, прости, *Marie**… Я только спросил, как назвать. Я не знаю…
> – Иваном, Иваном, – подняла она разгоревшееся и омоченное слезами лицо, – неужели вы могли предположить, что каким-нибудь другим, ужасным именем?[52]

Ivan… « le tsarévitch Ivan » comme l'appelle Verkhovenski, est l'une des énièmes impostures du Christ qu'a connues l'histoire russe au tournant du XVIII[e] siècle. C'en serait bien une nouvelle à laquelle Stavroguine aurait donné naissance, imposture dont Chatov et Kirillov seraient les porteurs malgré eux.

Qu'il est difficile de comprendre le sentiment de Dostoïevski devant ces personnages à idée ! Kirillov, n'en déplaise à Albert Camus, ne semble pas être en odeur de sainteté à côté de Chatov,

---

[51] *Les Démons*, p. 855.

[52] « – […] Ah, oui, comment allons-nous l'appeler, *Marie** ?
– Lui ? Comment nous allons l'appeler ? répéta-t-elle avec surprise, et soudain une profonde douleur se peignit sur son visage.
Elle joignit les mains, regarda Chatov avec reproche et enfouit le visage dans l'oreiller.
– *Marie**, qu'as-tu ? s'écria-t-il avec une frayeur peinée.
– Et vous avez pu, vous avez pu… Oh, l'ingrat !
– *Marie**, pardon, *Marie**… J'ai seulement demandé comment nous l'appellerons. Je ne sais pas…
– Ivan, Ivan, dit-elle en levant son visage empourpré et baigné de larmes ; est-il possible que vous ayez pu penser à un autre nom HORRIBLE ? », *ibid.*, p. 765.

l'homme « théophore ». Mais celui-là même, au regard des données de ce chapitre, apparaît comme faillible : son rapport au peuple n'est pas le bon. Il nous apparaît en tous cas impossible de prêter à Dostoïevski l'idée d'une défense du messianisme russe dans *Les Démons* si l'on en fait de Chatov l'élément cardinal[53]. Nous n'avons plus de certitude du côté de la valeur positive de la pensée de l'auteur. L'appui pascalien invite cependant à considérer Stavroguine comme le point véritablement maléfique de ce roman. De tous côtés, il paraît tirer les ficelles. Si on considère bien le roman comme étant à deux échelles, l'une politique, l'autre métaphysique, le chahut imposé au médium allégorique ne serait-il pas alors la voie par laquelle opère ce personnage ?

[53] Ainsi de GOLDSTEIN, David, *Dostoïevski et les Juifs*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976, p. 124-127.

CHAPITRE 7 Sion en suspension. Le renversement de l'ordre de charité et la prophétie aplatie, un décryptage de l'errance

Avec ce dernier chapitre, nous voudrions revenir à la source, en montrant de quelle manière Dostoïevski est parvenu à donner une nouvelle vigueur à la notion scripturaire de la figure, celle qui faisait raisonner des événements de l'Ancien Testament dans le Nouveau. Initialement, nous ne croyions pas qu'elle pût faire l'objet d'une analyse littéraire : Pascal lui-même imprime sa marque de « moderne » en la détournant de sa valeur initiale pour en faire d'emblée un mode de constitution de l'image, si bien qu'il n'y a pas de figure au sens historique du terme dans les *Pensées*. La cause en est peut-être qu'au XVII[e] siècle, les domaines de la littérature (les « Belles-Lettres ») et de la théologie sont encore assez éloignés l'un de l'autre pour qu'un tel objet situé aux sources du christianisme fasse l'épreuve d'une adaptation. Elle en est aussi que cette figure concerne l'Histoire sainte (qui gouverne l'histoire humaine), phénomène que Pascal ne peut concevoir que de manière dogmatique. Il enseigne en effet les prophéties et leur consistance, sujets qui reposent sur l'autorité et sur lesquels il n'y a rien à ajouter que la manière de mieux les exposer. De façon générale, l'empreinte des Écritures sur la littérature française de ce siècle concerne avant tout les champs de la rhétorique et de la stylistique, tandis que la figure est un objet purement exégétique et déjà circonscrit par la tradition. Même chez un auteur comme Bossuet, qui investit l'histoire chrétienne d'une dimension poétique (avec son *Histoire universelle*), il n'est pas question de ce type d'objet. Aussi, une condition de la représentation de l'histoire est déjà celle de la continuité narrative : le récit doit être assez vaste pour mettre en jeu des événements qui se répondent ou sont liés de quelque manière – or les propos pascaliens sur le peuple juif ne sont pas de l'ordre du descriptif, mais de l'argumentation.

Au XIX[e] siècle, la tendance est inverse : tandis que la littérature européenne investit pleinement le champ de l'histoire avec le genre romanesque, cette histoire s'est à ce point détachée des cadres dogmatiques qu'on voit mal comment la figure paulinienne pourrait encore être à l'ordre du jour. Il est d'ailleurs beaucoup question d'histoire dans *Les Démons*, et la dimension profane paraît l'emporter sur la biblique. Le narrateur présente son œuvre comme une « chronique [*хронике*] », Stépane a pour modèle Granovski qui était professeur d'histoire, et surtout les

événements de cette ville sont compris comme une résurgence de l'époque des Troubles qu'a connus la Russie pendant le flottement de l'interrègne (autour de 1700). La seule mention notable du versant religieux vient de l'Evangile selon Luc : c'est l'épisode du possédé de Gérasa (*Lc*, VIII : 32-36), exposé en épigraphe et encore dans le chapitre du « dernier voyage de Stépane Trofimovitch ». Cette mention, à première vue, paraît décisive : elle semble « annoncer » (telle une prophétie) les événements qui se déroulent tout au long du roman – l'homme que les démons ont envahi évoquant la Russie aux prises avec les idées nouvelles, dont seul Jésus peut les sortir. Qu'y a-t-il de plus à dire ? Notre figure n'est-elle pas déjà là ? Cette épigraphe n'est-elle pas, selon les mots de Pascal, une « clef du chiffre » qui rendrait compte à la fois des crimes perpétrés et d'une possible rédemption de la Russie ? Il ne faut certes pas contester son importance : c'est une conviction de l'auteur. Pourtant, ce serait faire peu de cas de la figure que de nous la donner à voir ainsi, et refaire du roman un pauvre support polémique. En fait, lorsque Dostoïevski mentionne explicitement les Ecritures dans son roman, il vaut mieux faire attention à ne pas inférer trop vite. Par exemple, lorsque Kirillov rencontre Chatov pour la dernière fois et qu'il lui dit :

> К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы Божии. Намек.[1]

Kirillov se souvient – même si le verset n'est pas cité – de Matthieu : « Car après la résurrection, les hommes n'auront point de femmes, ni les femmes de maris ; mais ils seront comme les anges du ciel. » (*Mt*., XXII : 30) Ici comme ailleurs, les personnages du roman (et pas seulement Kirillov, tous) ont tendance à prendre les énoncés à la lettre. Pour eux, les « allusions » [*намеки*] sont transparentes et les analogies toujours unidimensionnelles, directes. Et voilà le souci : le propos de Luc lui-même n'est pas instancié de manière extérieure au roman, mais présenté comme une trouvaille du narrateur lui-même. Lorsque Stépane entame son dernier voyage, et avant que le passage ne soit cité pour la seconde et dernière fois, G. écrit : « Sophie Matveïevna connaissait bien l'Evangile et trouva aussitôt dans saint Luc ce même passage *que j'ai* [*комроe я*] *mis en épigraphe* à ma chronique. *Je le transcris* encore une fois ici.[2] » La chose est d'importance puisque G. est un narrateur faillible, souvent fautif, toujours sujet à caution, et qu'en tant que libéral de sa province, il

[1] « A quoi bon les enfants, à quoi bon l'évolution, si le but est atteint ? Dans l'Evangile il est dit que dans la résurrection on ne procréera plus et qu'on sera comme les anges de Dieu. Une allusion. », *Les Démons*, p. 760.
[2] *Ibid.*, p. 832-833.

souffre des mêmes défauts que ses camarades concernant l'interprétation. Il faut en conclure que, si les versets de Luc s'apparentent clairement au déroulé du roman, l'analogie est trop facile, et certainement n'est pas la « clef ». Poser une clef avant même le début du propos serait assez contraire à la dynamique du secret qui irrigue foncièrement ce roman. D'ailleurs, la logique figurative est différente : c'est l'Ancien Testament qui annonce, les Évangiles ne peuvent qu'éclairer l'Ancien et, par eux-mêmes, n'ont rien à annoncer. Nous en avons conclu, d'abord, que l'intertextualité testamentaire n'avait qu'une faible valeur dans *Les Démons*, qu'elle était informative, de surface. Pourtant, les quelques critiques recueillies à ce sujet posaient un diagnostic parfois divergent et, significativement, elles citaient Erich Auerbach comme appui théorique. Ce dernier s'est intéressé à l'exégèse dans le rapport qu'elle peut avoir avec la représentation littéraire. Dans son article consacré au rapport entre les Troubles et la génération radicale, Harriet Murav[3] s'appuie sur le travail de *Mimesis* où Auerbach expose la tradition biblique comme un moyen de rompre avec la linéarité de l'histoire des modernes : la confusion des temps serait ainsi directement en lien avec l'idée d'une stratégie divine à l'œuvre, stratégie qui surpasse le pouvoir du chroniqueur lui-même. Toutefois, s'il est vrai que la figure dérange *a priori* la linéarité (puisque la « copie » précède temporellement le « modèle » sur lequel elle est bâtie), cette perturbation ne semble pas directement en rapport avec le désordre analysé par H. Murav : toute inspiration biblique n'est pas figure. De son côté, Louis-Thomas Leguerrier[4] fonde son étude du mal dans *Les Démons* à partir de l'ouvrage *Figura* d'Auerbach. La figure, note ce dernier, a ceci de particulier qu'elle n'annule pas la copie lorsque le modèle apparaît : la chose signifiante se maintient après l'avènement de la chose signifiée, l'Ancien Testament n'est pas détruit par le Nouveau. Dès lors, Leguerrier expose une hypothèse intéressante : « C'est dans ce sens bien précis que j'appelle Stépane Trofimovitch une figure. Si la génération qu'il représente est une réalité historique irréductible, il n'en demeure pas moins que celle-ci ne trouve son véritable accomplissement que dans le nihilisme de la nouvelle génération.[5] » La thèse est peu appuyée sur le récit, mais son orientation nous paraît très juste : Stépane est constamment présenté comme le précepteur de service, et le fait qu'à chacun des jeunes

[3] MURAV, Harriet, "Representations of the Demonic: seventeenth century pretenders and *The Devils*", *The Slavic and East European Journal*, n. 1-35, 1991, p. 65-67.
[4] LEGUERRIER, Louis-Thomas, « Le sens du mal comme transfiguration du sacré dans *Les Démons* », in LECLERC, Natalia, PINOT, Anne (dir.), *« La Révolution a été faite par les voluptueux » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, Paris, Hermann, « Des Morales et des œuvres », 2019, p. 219-228.
[5] *Art. cit.*, p. 225.

manque une relation paternelle semble indiquer de manière sous-jacente qu'il est leur véritable « père », le responsable indirect des idées nouvelles. La manière par laquelle Leguerrier aborde le sujet implique qu'il évacue une dimension centrale de la figure : entre la copie et le modèle, il doit y avoir une forme de ressemblance. C'est sur celle-ci que se concentrera notre chapitre, avec en tête le problème de la « hauteur ».

1. Le mur

Les sens cachés de l'Ancien Testament ne se découvrent pas facilement. Si Pascal appelle ce texte, selon un point de vue moderne qui est celui de la cryptologie, un *chiffre*, c'est bien parce qu'il apparaît dans une certaine mesure codé. Un code suspend le regard : on aura beau lire cent fois la même chose, si on n'a pas la clef, on ne pourra pas l'interpréter correctement. Les premiers écrits chrétiens sont, à cet égard, entièrement dépendants de l'avènement du Christ et de sa mise en registre : « La figure a été faite sur la vérité, et la vérité a été reconnue sur la figure.[6] » Le lien ne peut être brisé. Si le peuple juif n'a pas reconnu la vraie valeur du texte vétérotestamentaire, c'est parce que la clef vivante ne leur est pas apparue pour ce qu'elle est. Au regard non averti, en effet, la figure ne se montre même pas comme un secret, mais comme un fait naturel qui n'est pas interrogé. Dans son *Livre à venir*, Maurice Blanchot avait cette belle expression que nous faisons nôtre (ou presque) :

> [...] si les paroles prophétiques parvenaient jusqu'à nous, ce qu'elles nous feraient sentir, c'est qu'elles ne détiennent ni allégorie [*sic*] ni symbole, mais que, par la force concrète du mot, elles mettent à nu les choses, nudité qui est comme celle d'un immense visage qu'on voit et qu'on ne voit pas et qui, comme un visage, est lumière [...], immédiatement présente et infiniment étrangère, toujours à venir [...].[7]

Excepté la mention exclusive de l'allégorie qu'il n'entend pas de la même manière (notre figure, conformément aux observations du cinquième chapitre, est une espèce d'allégorie), il nous semble que Blanchot situe bien l'opacité première de la prophétie. A la différence du symbole, la *lettre* n'est jamais effacée dans la mesure où elle est le vecteur du sens de l'histoire, elle doit vivre « par la force concrète du mot », et la dualité de sa nature (entre figurant et figuré) engendre l'aveuglement d'un

[6] S. 667.
[7] BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 117.

clair-obscur : « Car pour connaître qu'on a perdu, *il faut voir et ne voir pas* [...][8] », écrit Pascal. De manière quelque peu différente, dans le cas du roman, c'est à nous de trouver la vérité pour y reconnaître sa copie : aucune clef ne se présente. C'est un cercle vicieux qui fait marcher à plein la « mémoire longue » dont parlait Girard à propos de Dostoïevski. Nous avons recommencé plusieurs fois la lecture. Il nous fallait repartir de la base après avoir tout lu. Nous avions beaucoup entendu parler de Stavroguine, mais, initialement nous ne voyions pas qu'il portât en lui de germes pascaliens. Ce chapitre vise à montrer que tel est pourtant le cas. Comprendre la valeur de Stavroguine dans *Les Démons*, c'est en même temps comprendre la valeur d'une réception de Pascal chez l'auteur, car ce n'est pas un vain mot de dire que celui-ci a refondu tout son roman après avoir eu l'idée de ce personnage. Nous pensons en effet que c'est lui qui est la « vérité » de la « figure » Stépane, au sens où il est son modèle esthétique et tout à la fois son aboutissement historique : les deux dimensions tiennent ensemble. La grande difficulté qui se présente alors est que, pour le lecteur, il est impossible d'identifier le « caractère » de Stavroguine sans lui trouver des relations externes de « symétrie », c'est-à-dire les ressemblances de la figure-portrait au sens esthétique du terme. Cela ne surprendra pas le lecteur de rappeler que Stavroguine se cache : c'est un trait constitutif du personnage. C'est pourtant l'une des raisons premières qui font qu'il apparaît toujours obscur. Il faut pouvoir contourner ce problème *via* le système d'interprétation préalablement dessiné.

Stavroguine est la vérité, a-t-on posé. Comment le vérifier ? Pour trouver sa vérité, il faut comprendre ce qu'il pense. Or, et c'est véritablement là un coup de génie de l'écrivain, Dostoïevski se sert de la science pour la retourner contre elle-même. Voyons comment il procède. Ceci montrera que nous n'avons aucune chance de percer le secret du personnage en le considérant à lui seul. Stavroguine se cache, disions-nous. Mais ce n'est pas de la manière dont un homme se cache en se plaçant en-deçà de la représentation. Non, en considérant l'ensemble des *Démons*, il y a bien quelques séquences où le personnage apparaît. Non seulement il apparaît, mais il est même mis en vedette. Dans le passé, il se présentait face à Gaganov puis au premier gouverneur. Dans le salon de Varvara, il s'expose face à Chatov et avec la boiteuse, annonçant ses fiançailles. Au duel qui le confronte au fils de Gaganov (cherchant à rétablir l'honneur bafoué de son père), il apparaît encore,

[8] S. 690, p. 489.

et même en maître. Dans sa confession, surtout, il apparaît même comme le cœur du roman. C'en est même au point que le premier traducteur français de ce texte (seulement publié en 1922 pour cause de censure), pouvait affirmer : « Les chapitres [*sic*] inédits, intitulés la Confession de Stavroguine, se lisent, en effet, comme *un récit qui se suffit*, n'exigeant nul rappel des faits antérieurs et postérieurs à l'épisode.[9] » Ce chapitre a fait l'objet de toutes les attentions, il a lui-même étoffé l'intérêt pour *Les Possédés*, comme était alors traduit le titre général. C'est Halpérine qui a décidé de nommer la « Confession de Stavroguine » en ces termes, car le chapitre réel de l'écrivain est « Chez Tikhone » : par ce détail, on voit bien que le personnage faisait figure de héros tout spécial. « L'effet n'est pas indifférent, observe Jean-Louis Backès : plus d'un lecteur a eu l'impression que le roman reposait sur un secret, et que la révélation de ce secret allait le rendre enfin transparent ; c'était l'époque où l'on se figurait que la mise au jour de la scène primitive suffisait à dissiper une névrose.[10] » Notre chapitre vise à démontrer que, dans une certaine mesure, ces lecteurs des premiers temps avaient tout de même raison, au fond : Stavroguine recouvre bien un secret, mais connaître ce secret, c'est exactement dévoiler la figure : le véritable secret n'est pas dans le crime de la fillette exposé comme le point central de la confession. Qu'est-ce que la confession ? D'abord, ce texte est exposé par le narrateur, défaut de transparence majeur et qu'il ne faut pas oublier : « Je reproduis ce document mot pour mot dans la présente chronique. On doit supposer qu'il est aujourd'hui largement connu. Je me suis permis de corriger les fautes d'orthographe, assez nombreuses, qui m'étonnent un peu [...]. Je n'ai rien changé au style, malgré les incorrections et les obscurités.[11] » Soyons naïf et acceptons de considérer le chroniqueur comme un homme sincère. C'est lui qui mène la barque, nous n'avons pas tellement le choix. Ce qu'il faut dire, pourtant, c'est bien que la confession ne dévoile aucun secret : elle est piégée par l'acte d'énonciation. C'est bien Stavroguine qui écrit à la première personne, en effet. Mais, ce faisant, nous sommes tributaire de son intention. Or on nous dit encore, et cette fois-ci sans doute possible, que le texte que nous possédons n'est pas une confession au sens propre du terme : elle a été « imprimée » et « réalisée à l'étranger : trois feuilles imprimées et brochées, trois feuilles d'un papier à lettres de petit format.[12] » Stavroguine annonce à la fin de sa confession les envoyer « aux rédactions de tous les journaux, en

[9] HALPÉRINE-KAMINSKY, Elie, « Introduction de l'auteur », *La Confession de Stavroguine*, Plon, 1922, p. I.
[10] Préface, *Les Démons*, p. 9.
[11] *Ibid.*, p. 535.
[12] *Ibid.*

les priant de les diffuser, et à un grand nombre de personnes qui [le] connaissent, à Pétersbourg et en Russie.[13] » Tikhone lui demande à la fin de sa lecture s'il n'est pas possible d'effectuer « quelques corrections ». L'autre lui répond avoir « écrit en toute sincérité[14] ». L'élément que nous avons indiqué précédemment (l'impression) couplé à toutes les données que nous possédons de Stavroguine et de son comportement dans l'ensemble du roman nous prouvent que c'est impossible. Il faut faire ici une petite incise.

Souvenons-nous, à l'*incipit* ou presque : Gaganov vient d'être outragé en public à une soirée du club, parce que l'autre lui a tenu « le bout du nez » (mettant ainsi à bas les expressions figées du commun des mortels). Et ce que fait Stavroguine ensuite : « Sur le coup, tout le monde ne retint que l'instant qui suivit, alors que certainement il comprenait fort bien ce qui se passait et que, loin de se troubler, il souriait méchamment et gaiement [...]. [Il] se retournait *et jetait des regards autour de lui* [*посматривал кругом*] sans répondre à personne et en examinant avec curiosité ceux qui s'exclamaient.[15] » Voilà l'une des marques de Stavroguine devenu adulte : il ne peut s'empêcher non seulement de jouer un rôle, comme beaucoup de personnages des *Démons* et Piotr au premier rang, mais surtout son jeu consiste à provoquer des effets en société pour voir comment le monde réagit à ces intempérances. Dans sa dernière lettre avant le suicide, destinée à Daria Pavlovna, il écrit : « J'ai essayé ma force partout. Vous me l'avez conseillé, "pour me connaître". *Dans les essais pour moi-même et pour la galerie*, comme aussi toute ma vie auparavant, elle se révélait sans limites.[16] » Ce qu'a fait Stavroguine, c'est exposer au grand jour la tendance nihiliste que nous décrivions en introduction, c'est trahir la grille des trois ordres en s'imposant selon deux manières : par la recommandation de Daria, il applique des principes scientifiques à la vie en communauté (ordre des corps) et il se fait un nouveau diable selon la formule gœthéenne (*Faust*) ; par la suggestion de Piotr[17], on comprend aussi qu'il lui est certainement venu à l'idée de rejouer le drame de l'Ancien Testament en s'imposant comme une doublure du « Dieu Sabbaoth », ce Dieu *des armées* d'Israël qui est *littéralement* un Dieu violent et maniant la force : ce faisant, il tourne en dérision la liturgie

[13] *Ibid.*, p. 552.
[14] *Ibid.*, p. 553.
[15] *Ibid.*, p. 78.
[16] *Ibid.*, p. 855.
[17] Piotr a dans l'idée que Stavroguine pourrait devenir un nouveau Messie qui serait une parodie noire du Dieu caché, *ibid.*, p. 520-521.

pascalienne, selon laquelle « *Deus vere absconditus* » (*Is.*, XLV : 15), Dieu est « véritablement » *caché*. Bref, tous les agissements de Stavroguine obéissent à un seul principe : faire des « effets » en public et parce que le public le regarde, l'éprouver par le corps en détournant tous les principes sociaux.

Revenons à la confession : c'est un texte qui n'est pas neutre, il est *adressé* à un public immense, interminable. Il s'agit ici de s'exposer entièrement. Ici, l'imaginaire de Dostoïevski nous semble bien habité par des considérations anciennes, liées à la nature théologique de la confession. On se souvient d'un minuscule indice. Lorsque Kirillov et Piotr se retrouvent et que ce dernier demande à l'ingénieur s'il a toujours son « idée » en tête (se suicider au nom du groupe), Piotr rappelle alors :

> – <...> вы были членом Общества еще при старой организации и открылись тогда же одному из членов Общества.
> – Я не открывался, а просто сказал.
> – Пусть. И смешно бы было в этом « открываться », *что за исповедь*? Вы просто сказали, и прекрасно.[18]

Le protestantisme issu de la Réforme a constitué la confession [*исповедь*] comme sacrement *public*, alors que les théologiens n'avaient jamais statué sur cette question, n'étant pas traitée sans équivoque par les Pères. Et voilà ce que dit « Pascal », dans un fragment notable sur l'amour-propre :

> La religion catholique n'oblige pas à découvrir ses péchés indifféremment à tout le monde. Elle souffre qu'on demeure caché à tous les autres hommes ; mais elle en excepte un seul, à qui elle commande de découvrir le fond de son cœur, et *de se faire voir tel que l'on est*. Il n'y a que ce seul homme au monde [le prêtre] qu'elle nous ordonne de désabuser, et elle l'oblige à un secret inviolable, qui fait que cette connaissance est dans lui comme si elle n'y était pas. [...] la corruption de l'homme est telle qu'il trouve encore de la dureté dans cette loi ; et c'est une des principales raisons qui a fait révolter contre l'Eglise une grande partie de l'Europe.[19]

[18] « – [...] vous étiez membre de la société encore du temps de l'ancienne organisation et vous vous en êtes ouvert dès ce moment-là à l'un des membres de la société.
– Je ne m'en suis pas ouvert, je l'ai simplement dit.
– Soit. Et puis il aurait été ridicule de "s'en ouvrir", *vous n'étiez pas à confesse.* Vous l'avez simplement dit, et c'est parfait. », *ibid.*, p. 463.
[19] S. 743, p. 564.

C'est bien la règle protestante contre laquelle polémique l'apologiste. Or Stavroguine a lui-même étudié à Göttingen, ce qui nous semble un indice qui, ajouté au *Faust*, prouve que les liens sont ainsi maintenus dans l'idée de Dostoïevski. L'écrivain a forcément lu ce fragment qui repose parmi les plus considérables des *Pensées* (en longueur, en travail), et on y voit également la mention d'une expression significative : par la confession réformée, on *se fait voir* de quelque manière. Le problème est que l'exposition en public casse la sincérité du secret de façon non négociable : c'est inhérent à la nature humaine. Il n'y a pas que les *Confessions* de Rousseau qui aient permis au Russe de réfléchir sur ce sujet. Il y a aussi eu Augustin. Mais il y a encore Pascal. N'est-ce pas lui qui reproche à Montaigne d'avoir voulu se confier au monde ? « Le sot projet qu'il a de se peindre ! Et cela non pas en passant et contre ses maximes, comme il arrive à tout le monde de faillir, mais par ses propres maximes et par un dessein premier et principal.[20] » Stavroguine est exactement dans la situation du « sot projet » : Tikhone lui reproche des incorrections de style et, à travers cela, naît l'idée que la confession ressemble littérairement à un protocole de sciences expérimentales. Le narrateur indique déjà qu'en lisant ce texte, « on voit bien que l'auteur n'est pas un homme de lettres.[21] » Ses phrases sont en effet saccadées, courtes, sans fioritures. Sujet, verbe, complément : aucun effort, simplement les « faits ». Les deux inconvénients sont donc liés pour dissoudre la valeur de ce texte comme représentatif du secret de Stavroguine : le style scientifique, l'exposition en public. Quant à la dernière lettre à Daria (qui, pour le coup, est censée être privée même si le chroniqueur la rapporte), elle ne dévoile pas le secret mais seulement la nature du jeu de rôles (par l'« effet »).

La relation qui lie Stavroguine à son secret ne peut pas être objective. Elle ne peut pas dépendre de « documents » posés comme cela. De la même manière, on n'a pas le droit de suivre les opinions du chroniqueur en la matière, lequel nous attire pourtant malicieusement de ce côté : « J'ai *étudié* Nikolaï Vsevolodovitch tous ces derniers temps et, par suite de circonstances particulières, je sais sur lui, aujourd'hui que j'écris, un grand nombre de *faits*.[22] » Étudier des faits : cela sent trop bien la couleur de l'objectif pour qu'il nous soit permis d'accorder quelque confiance. On sait le mépris que Dostoïevski pense de la science expérimentale quand elle se préoccupe des choses humaines (qui ne dépendent pas que du corps, à la différence de la médecine). La nature des

[20] S. 644, p. 415.
[21] *Les Démons*, p. 535.
[22] *Ibid.*, p. 262.

sources que possède G. ne peut d'ailleurs être que de seconde main : lui-même n'a jamais parlé au personnage. Au moment de la gifle et des réactions qui s'ensuivent, il avoue d'ailleurs : « Il était seulement extrêmement pâle. Bien entendu, je ne sais pas ce qui se passait en lui, *je voyais l'extérieur*.[23] » C'est ce à quoi est vouée toute étude objective.

La nature de la figure impose que le chroniqueur y soit lui-même aveugle : c'est le Hasard qui la commande, à savoir la stratégie divine, et non pas l'homme avec sa faible raison. De nombreux indices nous laissent à penser que Dostoïevski comprend cette notion de la même manière que Pascal : ce qui apparaît « hasard » aux hommes est dans l'ordre du plan divin. Par exemple, Tikhone est à la fois le seul être « représentant » l'ordre de la charité dans *Les Démons* (en tant qu'archimandrite) et son nom dénote étymologique le hasard (du grec *τύχη*, la fortune). On sait aussi que le gouverneur en papier, Lembke, a été propulsé au pouvoir par le hasard et qu'il possède quelques traits de la culture germanique (André *von* Lembke) : « [...] ce fut soudain Julie Mikhaïlovna qu'il trouva sur son chemin. D'un seul coup sa carrière se haussa d'un degré. Le modeste et méticuleux von Lembke sentit qu'il pouvait avoir de l'amour-propre.[24] » Par ailleurs, nous avons déjà indiqué au troisième chapitre combien G. pouvait faire preuve d'imagination, comme si de rien n'était. Enfin, n'oublions pas le peu de recul qu'il possède sur les événements : trois mois seulement. L'histoire des hommes ne se décide pas en quelques mois. Une dissociation entre les pouvoirs du narrateur et le sens réel du monde semble bien apparaître au moment où il déblatère sa verve contre Karmazinov :

> С год тому назад я читал в журнале статью его, написанную с страшною претензией на самую наивную поэзию, и при этом на психологию. Он описывал гибель одного парохода где-то у английского берега, чему сам был свидетелем, и видел, как спасали погибавших и вытаскивали утопленников. Вся статья эта, довольно длинная и многоречивая, написана была единственно с целию выставить себя самого. Так и читалось между строками: « Интересуйтесь мною, смотрите, каков я был в эти минуты. Зачем вам это море, буря, скалы, разбитые щепки корабля? Я ведь достаточно описал вам все это моим могучим пером. <...> Смотрите лучше на меня, как я не вынес этого зрелища и от него отвернулся. <...> » Когда я передал мое мнение о статье Кармазинова Степану Трофимовичу, он со мной согласился.[25]

[23] *Ibid.*, p. 264.
[24] *Ibid.*, p. 389.
[25] « Il y a un an environ, j'ai lu dans une revue un article de lui écrit avec une terrible prétention à la poésie la plus naïve et de surcroît à la psychologie. Il décrivait le naufrage d'un navire, quelque part près des côtes de l'Angleterre, naufrage dont il avait été témoin et où il avait vu sauver des passagers et retirer des noyés. Tout cet article, assez long et verbeux,

En lisant ce passage, on se dit que Dostoïevski profite de temps en temps d'une occasion pour détruire Tourgueniev par roman interposé, faisant de G. son porte-parole direct, ou plutôt le laissant de côté. Mais une expression telle que « [on] lisait littéralement entre les lignes [*sic*] » ne nous laisse pas indifférent, et semble au contraire indiquer que l'auteur parle ici selon deux voix, comme il lui arrive : d'un côté, il y a G. qui polémique, de l'autre il y a ce navire et ces noyés, qui rappellent étrangement plusieurs éléments du roman que le chroniqueur, pour intelligent qu'il soit, n'était pas voué à lier ensemble : la « nef » à plusieurs rames que Piotr a toujours eue en tête, le lac et ses noyés de l'épisode de Gérasa (lac qui s'avère aussi longer le chemin de traverse de Stépane lors de son voyage), et le fait que Karmazinov compare l'Europe au fleuve de Babylone dans sa conversation avec Piotr[26]. Si le chroniqueur a bien pensé à Gérasa pour la mettre en regard de sa Russie, le « hasard » semble faire fonctionner de manière plus consistante des indices que lui-même ne met jamais ensemble. Ici, le lecteur possèderait une marge de regard supérieure sur le scripteur.

C'est là que se fait jour la nécessité de considérer Stépane avec attention. Une chose peut être notée d'emblée qui, avec le recul, est tout à fait instructive. C'est lui qui est un mur. Il arrête le regard, il attire l'attention du lecteur avec une telle propension qu'on en oublierait presque ce qui est hors de lui. C'est par lui que tout commence : « [...] je suis obligé, faute de savoir-faire, écrit G., de remonter un peu en arrière, c'est-à-dire de commencer par quelques détails biographiques[27] ». C'est par lui que tout fini (excepté la conclusion tardive et séparée du dénouement principal) : « [Il] expira trois jours plus tard, mais déjà tout à fait inconscient. Il s'éteignit doucement, comme un cierge qui s'est consumé.[28] » Il est à l'avant-scène de plusieurs chapitres, dans les deux acceptions du terme : il les introduit (la première partie, comme indiqué, mais aussi « La nuit » pour la deuxième partie, et bien sûr « La fête » pour la dernière), il les domine par l'importance qui lui est accordée. Malgré l'inflexion nihiliste du narrateur, il a aussi sa sympathie. Le narrateur fait certes tout pour le

---

avait été écrit dans l'unique dessein de se mettre en valeur lui-même. On lisait littéralement entre les lignes : "Intéressez-vous à moi, voyez comme j'étais dans ces moments-là. Qu'avez-vous besoin de cette mer, de cette tempête, des rochers, de l'épave ? Je vous ai assez décrit cela de ma plume puissante. [...] Regardez-moi plutôt, je n'ai pu supporter ce spectacle et m'en suis détourné. [...]" Lorsque je dis à Stépane Trofimovitch ce que je pensais de l'article de Karmazinov, il fut de mon avis. », *ibid.*, p. 124.

[26] « Si vraiment Babylone s'écroule là-bas et si sa chute est retentissante [*Ap.*, XIV : 8] [...], chez nous en Russie il n'y a même rien qui puisse s'écrouler, relativement parlant. », *ibid.*, p. 458.

[27] *Ibid.*, p. 29.

[28] *Ibid.*, p. 844.

dissocier de Stavroguine. Pour informer leurs liens, nous disposons de quelques observations explicites. Comme avec les autres radicaux, Stépane a enseigné à Stavroguine quelques rudiments scolaires avant le lycée mais, brusquement, leur relation s'est interrompue : « Il est à présumer que le pédagogue avait quelque peu ébranlé les nerfs de son pupille.[29] » C'est peu de chose. Pour le reste, le lecteur se rend compte qu'une fois l'histoire principale entamée, Stavroguine l'évite le plus possible : s'il leur arrive d'être ensemble au moment du scandale et au palais du gouverneur (à la fin du chapitre des « flibustiers »), jamais ils ne se parlent. Stépane ne manque pas d'avoir essayé, mais ses lettres demeurent sans réponse. Or la figure est toujours marquée par une discontinuité : on la constate ici physiquement. Mais pourquoi, dira-t-on, considérer Stépane en particulier ? Stavroguine est aussi distant avec lui qu'il l'est avec toute l'ancienne génération (un peu moins, bien entendu, avec sa mère). Pourtant, ce personnage a une caractéristique qui le singularise vraiment dans tout le roman, et qui est notée dès le départ :

> Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, – так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани Боже, тем более что сам его уважаю. Тут все могло быть делом привычки, или, лучше сказать, беспрерывной и благородной склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке.[30]

La différence est si subtile qu'on s'y laisserait vite prendre : contrairement à Stavroguine, à Piotr, à Varvara, etc., Stépane ne joue pas un rôle au sens où celui-ci serait intentionnel, provoqué, comme celui d'« un acteur sur le théâtre ». Le mot important est ici l'habitude, ou ce que Pascal nomme plus souvent « coutume ». Le vieux sage a en effet passé l'essentiel de sa vie sous le regard d'un public, en homme observé. C'est à cause de cette propension à l'exposition qu'il a adopté un langage brillant, une tendance à l'éloquence, et qu'il ne peut se passer d'un auditeur. Il est la démonstration parfaite de la sentence pascalienne : « Que la nature est corrompue, par la nature même.[31] » Dans le système pascalien, c'est bien la coutume qui est le truchement par lequel Dieu

[29] *Ibid.*, p. 72.

[30] « Stépane a toujours joué parmi nous certain rôle particulier et pour ainsi dire civique, et ce rôle, il l'aimait passionnément, au point qu'il me semble même qu'il n'aurait pu vivre sans le jouer. Non que je le compare à un acteur sur le théâtre : Dieu m'en garde ! personnellement, j'ai pour lui du respect. Ce pouvait être simplement une question d'habitude ou, pour mieux dire, un constant et noble penchant, depuis l'enfance, à rêver agréablement à une belle attitude civique. », *ibid.*, p. 29.

[31] S. 40.

intervient de loin dans l'univers humain. Si Stépane est bien le personnage à considérer, ceci viendrait donc soutenir l'idée d'une stratégie à l'œuvre en sa personne. La remarque du chroniqueur passe d'abord inaperçue, car nous avons l'impression en lisant qu'ils se sont tous mis à jouer un rôle. On a donc vite fait de l'assimiler aux autres de ce point de vue. Stavroguine, Stépane, même combat. Mais c'est bien là tomber dans le piège de la ressemblance : comme dit Pascal, « [...] le diable trompe les hommes par cette ressemblance apparente fondée sur le fondement le plus différent.[32] » Tandis que nous constations une discontinuité physique claire entre les deux personnages, il semble que leur profil finalement tourne autour d'un même sujet : Stépane veut faire de l'effet, il veut disposer de cet « *éclat* des grandeurs[33] » mentionné dans les « trois ordres », tandis que Stavroguine continue d'« éclater » parmi les hommes avec ses expériences à la nouvelle mode. Rationnellement, il nous apparaît difficile de distinguer vraiment les deux manières d'appréhender ces apparitions. Trop de choses sont en jeu. Nous nous sommes pourtant aperçu d'un élément qui ouvre une voie.

Chez Pascal, la notion d'*effet* a deux sources qui ne se recoupent pas exactement. Dans les *Pensées*, nous ne trouvons que son application au domaine de la morale : un effet est alors une observation (par exemple, le « peuple » a confiance en l'ordre politique) dont une élaboration conceptuelle permet de rendre *raison* (dans ce cas, le fait que l'homme soit « déchu » d'une nature telle qu'il ne peut nécessairement pas trouver par lui-même une justice vient rendre raison de l'opinion du peuple). C'est une observation paradoxale qui permet de comprendre la valeur de cet effet : le peuple a confiance en la justice, mais l'homme de raison voit bien que la justice est injuste. Par la charité, on résout le problème : la justice humaine est injuste, mais le peuple a raison de la considérer comme consistante. La racine de la notion d'effet est pourtant à chercher du côté de la physique nouvelle : « Les effets [réglés dans les *Expériences nouvelles*, *L'Eq. des liqueurs*, *La pesanteur et la masse de l'air*] comprennent toujours plusieurs faits qu'une disproportion ou une incompatibilité rend surprenants, parfois incroyables, mais aussi pleins de sens.[...] La même technique transparaît dans les réflexions morales des *Pensées*.[34] » Par exemple, que le niveau de la colonne de mercure laisse apparaître un espace dans lequel aucune matière connue n'est observable

[32] S. 796, p. 627.
[33] S. 339. « [Stépane] revint de l'étranger et *jeta un éclat* en qualité de maître de conférences à l'université, tout à la fin des années 1840. », *Les Démons*, p. 31.
[34] DESCOTES, Dominique, *L'Argumentation chez Pascal*, Paris, PUF, « Écrivains », 1993, p. 276-277.

a constitué pour le XVII[e] siècle un « effet » physique majeur. Le point commun est donc dans l'idée d'une observation qui paraît surprenante, imprévisible au regard d'une perception première. Or nous sommes certain que Dostoïevski comprend bien l'effet comme objet moral (les fragments, considérés attentivement, suffisent à l'identifier). Nous n'avons en revanche aucune preuve qu'il ait connu l'autre versant de l'effet. Cependant, comme l'indique très bien le terme employé par Stavroguine (« J'ai *essayé* ma force partout », dit-il à Daria), le Russe dispose d'une certaine connaissance du protocole scientifique. Si on se doute qu'il n'a rien d'un Ostrogradski ou d'un Mendeleïev, il s'est cependant bien assez intéressé à la chose pour comprendre les tenants modernes par lesquels la science « provoque » la nature, ce qui finit par rejoindre les découvertes de Pascal qui, elles, étaient exceptionnelles à son époque. Notre hypothèse est que, en construisant le personnage de Stavroguine, il a pu lire la « raison des effets » pascalienne à l'aune de son XIX[e] siècle. L'idée est qu'alors toutes les manifestations de Stavroguine ne sont pas seulement des effets au sens d'éclats, comme dans le fragment des trois ordres, mais bien comme des éléments disruptifs dont il faut rendre raison. De même qu'il y a une vérité de la nature dont seule la considération d'expériences réglées par un protocole spécifique rend compte, il y aurait la vérité de Stavroguine qui n'est pas perceptible si l'on s'attache uniquement à observer ses effets. Les hommes ont toujours su qu'il y avait des planètes qui n'étaient pas la terre, mais ils ont longtemps pensé que l'univers était fini. Il a fallu des outils particuliers, initiés par Galilée, pour interrompre le paradigme scolastique. De la même manière, si on considère Stavroguine en lui seul, il est impossible de comprendre son secret. Le système des symétries que nous avons mis en place au chapitre précédent peut apparaître comme un procédé de mise au jour de ce secret. C'est Stépane qui servira d'élément déclencheur.

2. La double cloison

L'heure est venue de cette étude de mœurs telle que la pratique Dostoïevski, bien éloignée du discours moraliste Grand-Siècle. La description des mœurs est ici mise au service d'une compréhension de la chaîne causale qui unit Stépane à Stavroguine : c'est le rapport caché de ressemblance entre leurs caractères qui permet d'inférer l'existence d'une « prophétie ». Le renversement allégorique sert alors de filtre pour *ne pas voir* ces ressemblances. Tâchons de les relever.

Il est souvent question de l'amour-propre du vieux sage. Le caractère superficiel de sa manifestation est souvent mis en évidence par G., qui s'en amuse. A propos des « idées nouvelles », l'« opinion de Stépane Trofimovitch sur le mouvement général était des plus hautaines ; pour lui, tout se réduisait au fait qu'il était oublié et que personne n'avait besoin de lui. [...] Ensuite quelqu'un annonça qu'il était mort et promit un article nécrologique. Stépane Trofimovitch ressuscita instantanément et reprit beaucoup d'assurance. Toute la hauteur dédaigneuse de ses vues sur ses contemporains le quitta en un clin d'œil [...].[35] » Au début du roman, on apprend que les termes d'« exilé » et de « persécuté » lui plaisent à ravir parce que, « le rehaussant peu à peu dans sa propre opinion, au cours de si nombreuses années, [leur brillant classique] avait fini par le placer sur une sorte de piédestal fort élevé et bien agréable à l'amour-propre.[36] » On note la récurrence d'une association entre la hauteur et cet orgueil personnel. Il est visible que Dostoïevski s'est inspiré des *Voyages de Gulliver*, par Swift, qui mettaient justement à l'honneur cette similitude en faisant apparaître des « géants » dans un monde lilliputien. Toutefois, la connotation morale y était moins relevée. Ici, le lecteur comprend parfaitement la métaphore entre hauteur et orgueil, si commune qu'on n'y attache pas même quelque attention. Pourtant, lors du dernier voyage du vieil homme, un passage a attiré notre regard. Parti seul pour son périple, Stépane rencontre une femme et son mari, gens du peuple, traînant leur charrette pour faire affaire au prochain village. Le choc est saisissant :

> В соседстве телеги ему, естественно, показалось благонадежнее, но, догнав ее, он тотчас же опять забыш обо всем и опять погрузился в свои обрывки мыслей и представлений. Он шагал и, уж конечно, не подозревал, что для мужика и бабы он, в этот миг, составляет самый загадочный и любопытный предмет, какой только можно встретить на большой дороге.
> – Вы то есть из каких будете, коли не будет неучтиво спросить? – не вытерпела наконец бабенка, когда Степан Трофимович вдруг, в рассеянности, посмотрел на нее. <...>
> – Вы... вы ко мне обращаетесь? – с прискорбным удивлением пробормотал Степан Трофимович.
> – Из купцов, надо-ть быть, – самоуверенно проговорил мужик. <...>
> – Нет, я не то что купец, я... я... *moi c'est autre chose**, – кое-как отпарировал Степан Трофимович и на всякий случай на капельку приотстал до задка телеги, так что пошел уже рядом с коровой.

[35] *Les Démons*, p. 47-48.
[36] *Ibid.*, p. 30.

– Из господ, надо-ть быть, – решил мужик, услышав нерусские слова, и дернул лошаденку.
– То-то мы и смотрим на вас, точно вы на прогулку вышли? – залюбопытствовала опять бабенка.
– Это... это вы меня спрашиваете?[37]

Cette scène met l'accent sur les regards. Stépane considère « distraitement [*рассеянности*] » la femme qui lui parle, comme si, plongé dans ses idées, il ne l'avait pas aperçue. Son chemin vacillant montre d'ailleurs qu'il ne leur prête aucune attention, « march[ant] maintenant à côté de la vache » : s'il y regardait vraiment, Stépane se serait empressé de partir (on ne met pas un homme d'esprit à côté d'une vache). Sa réponse à leur interrogation ne fait que souligner cette absence. Finalement, il monte dans la charrette, pressé de trouver un endroit où s'attabler. Dans le petit restaurant de Khatovo où il s'installe, il découvre la vendeuse d'Evangile, Sophie Matveïevna, qui lui paraît digne de confiance. Il lui lance, après avoir bien sûr quitté les paysans : « Voyez-vous, je... *J'aime le peuple, c'est indispensable, mais il me semble que je ne l'avais jamais vu de près**.[38] » Le peuple, de près... Voilà qui nous reporte vers des considérations de perspective. Après un retour sur le passage précédent, nous ne pouvons nous empêcher d'observer que la conduite de Stépane témoignait d'une certaine *hauteur* vis-à-vis de ces gens, c'est-à-dire d'une distance, mais d'une distance réelle : depuis ses yeux, il ne les voyait pas, il poursuivait son chemin vers l'infini. Nous sommes dans la situation inverse des premiers passages, où la « hauteur » apparaissait distinctement dans son sens figuré : ici, *a priori*, rien de tel, de la hauteur littérale. C'est cette contradiction qui nous a mis sur la voie, et nous allons devoir revenir à Pascal.

---

[37] « Dans le voisinage de la charrette il se sentait sans doute plus en sûreté, mais l'ayant rattrapée il oublia aussitôt tout et se replongea dans ses bribes de pensées et d'images. Il marchait et, certes, il ne se doutait pas que pour le paysan et sa femme il représentait en cet instant l'objet le plus énigmatique et le plus curieux que l'on puisse rencontrer sur une grande route.
– C'est-à-dire qui êtes-vous s'il n'est pas impoli de vous le demander ? s'enquit enfin la femme, ne pouvant plus y tenir, alors que Stépane Trofimovitch la regardait soudain distraitement. [...]
– Vous... c'est à moi que vous vous adressez ? bredouilla Stépane Trofimovitch avec un étonnement peiné.
– Ça doit être un marchand, dit le paysan avec assurance. [...]
– Non, je ne suis pas exactement un marchand, je... je... *moi c'est autre chose**, répondit tant bien que mal Stépane Trofimovitch, et à tout hasard il resta légèrement en arrière de la charrette, de sorte qu'il marchait maintenant à côté de la vache.
– C'est un monsieur, faut croire, décida le paysan en entendant des mots qui n'étaient pas du russe, et il tira sur les guides.
– C'est pour ça que nous vous regardons, on dirait que vous êtes sorti pour une promenade ? reprit la femme, curieuse.
– C'est... c'est à moi que vous posez une question ? », *ibid.*, p. 809-810.
[38] *Ibid.*, p. 821.

Dans le fragment de la « Disproportion », ne trouve-t-on pas un homme auquel le scripteur a demandé de prendre de la hauteur et de considérer l'univers depuis sa cime ? C'est ici qu'intervient la révolution. Il faut être attentif à la progression de la pensée pascalienne. En premier lieu, il demande à l'homme « qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent[39] » afin de considérer la nature dans son étendue d'immensité. Il s'agit ensuite de jeter un regard sur soi-même pour que, en comparaison, l'homme comprennent qu'il est comme un point devant l'infini. Il revient ensuite sur la nature, montrant que son infinité touche aussi les insectes. A nouveau, il revient à l'homme. De ces considérations physiques, il passe presque insensiblement au niveau de la connaissance : le monde étant infini de partout, nous lui sommes étranger en ce sens. Mais « Pascal » a bien changé de niveau de lecture, comme il l'indique après en une phrase importante : « Notre intelligence tient dans l'ordre des choses intelligibles le même rang que notre corps dans l'étendue de la nature.[40] » Ceci est la preuve que l'écrivain fait fonctionner lui-même la figure-portrait : passant de l'étendue à la connaissance de celle-ci, il a franchi une discontinuité qui n'est pas très facile à voir. C'est cela que Dostoïevski a renversé. Il a joué aux aveugles tout en sachant bien que Pascal voulait rester prudent, et il a appliqué sur la « Disproportion » une grille de lecture morale qui anticipe largement le déplacement du premier. De cette manière, il renverse la signification que l'apologiste conférait à certains termes : « éloign[er] sa vue des objets bas[41] », « surpass[er] les petites choses[42] », ce sont des expressions qui désormais prennent un sens tout autre et font basculer la valeur entière du fragment. En progressant avec Pascal, nous atteignons l'humilité par la réduction des prétentions rationnelles. En progressant avec Dostoïevski, nous sommes amenés à nous considérer comme des êtres étrangers pour lesquels les « objets bas » sont des vétilles, ne méritent pas d'y attacher notre regard.

Ceci éclaire d'une lumière nouvelle le comportement de Stépane, mais s'avère aussi la clef pour identifier la valeur de l'orgueil chez Stavroguine. Nous pouvons alors imprimer sur cette observation la singularité de chacun : Stépane est dans le cas d'une disproportion de type « sublime » tandis que Stavroguine invertit l'orientation vers des considérations expérimentales. C'est ainsi que prend sens la relation qui le lie à la boiteuse. Il est venu la visiter, rappelons-nous,

[39] S. 230, p. 161.
[40] *Ibid.*, p. 166.
[41] *Ibid.*, p. 161.
[42] *Ibid.*, p. 165.

une seule fois. C'est le moment où nous avons l'impression qu'elle rêve. « [Il] scrutait son visage fixement et d'un regard perçant [...]. [...] le visage de la pauvre femme refléta une véritable terreur : des crispations la parcoururent, *elle leva les mains* [...][43] ». Les gestes de Maria prennent sens seulement dès lors que nous savons qu'il la considère comme un pur objet : elle sent en lui le diable, ce diable de science dont l'amour-propre grandit chaque fois qu'il se sent pouvoir posséder le monde qui l'entoure. Du même coup, le sens historique de la figure se fait sentir : ce sont les errements sublimes de l'un, qui par le détachement vis-à-vis du monde commun, ont entraîné une réaction proportionnée sur le plan de l'expérimentation : les hommes pratiques ont succédé aux philosophes.

Stépane est non seulement victime des hauteurs, mais il est encore un homme *désolé* : il lui manque quelque chose pour être satisfait de sa vie de province. Cette tendance, G. la nomme une « intense hypocondrie[44] ». Cependant, il est clair que lorsqu'il regarde cette « image » de la désolation (on sait que Stépane peut devenir *autre*), le personnage doit éprouver une forme de plaisir devant sa propre tristesse :

> Каждое лето он перебирался в этот флигелек, стоявший почти в саду, из огромного барского дома Скворешников. Только что он вошел к себе и, в хлопотливом раздумье, взяв сигару и еще не успев ее закурить, остановился, усталый, неподвижно пред раскрытым окном, приглядываясь к легким, как пух, белым облачкам, скользившим вокруг ясного месяца <...>.[45]

Le décor de sa petite demeure semble imprimé en carton-pâte depuis les plus grands clichés du romantisme. Selon le narrateur, avec le costume que lui avait concocté Varvara, « il ressemblait à un patriarche ou, mieux encore, au portrait du poète Koukolnik dont une lithographie orne une des éditions des œuvres de celui-ci publiées vers 1830.[46] » Koukolnik était un dramaturge qui faisait fureur à cette époque, et dont les dates coïncident sensiblement avec la vie de Stépane lui-même (1809-1868). Il était brun, et le portrait effectué par Brioullov lui donnait, selon le mot de Backès,

---

[43] *Les Démons*, p. 343.
[44] *Ibid.*, p. 47.
[45] « Chaque été il quittait l'énorme maison de Skvorechniki pour s'installer dans ce petit pavillon situé presque en plein jardin. Il était à peine entré chez lui et, plongé dans des réflexions soucieuses, prenant un cigare et n'ayant pas eu le temps de l'allumer, s'était arrêté, fatigué et immobile, devant la fenêtre ouverte en regardant les petits nuages blancs, légers comme du duvet, qui glissaient autour de la lune [месяца, un "croissant" de lune] limpide [...]. », *ibid.*, p. 44.
[46] *Ibid.*, p. 45.

« un air de beau ténébreux[47] ». Il semble qu'en le représentant devant la fenêtre, G. adopte une voix assimilable à celle que Stépane aurait pu avoir, car le style est appuyé fort intentionnellement. Il place par exemple des adjectifs sans mesure autour des termes : les « petits nuages blancs », la « lune limpide ». Son allure en partant pour le dernier voyage confine assez à un pastiche du « promeneur solitaire » de Rousseau (1782), inspiré aussi de la relation courtoise entre Saint-Preux et sa « nouvelle Héloïse » (l'exil romantique). Le grotesque bat son plein. On apprend encore qu'il s'ennuie beaucoup. Serait-ce le fin mot de l'histoire ?

De Stavroguine, la critique a beaucoup relevé l'idée d'ennui et toutes les connotations afférentes : vide, néant, etc. Girard parle d'« *acedia*[48] », terme renvoyant à une forme de mélancolie qui touchait les moines dans l'Antiquité et au Moyen Age. Pour Anne Pinot, « il est sans forces, il est vidé et épuisé[49] ». Nous avons donc pensé que c'était là un point de regard potentiel pour une réception pascalienne. Il est souvent question d'un vide moral dans les *Pensées*, touchant l'homme que le divertissement pousse à se désintéresser de Dieu. Mais nous ne voyions pas comment appuyer cette idée par le texte des *Démons*. Nous avons un temps pensé que, de manière vague, le silence de Stavroguine était un moyen de représenter sa faiblesse intérieure. Cela semblait peu. Avec le système des symétries, l'interprétation devient plus consistante. Revenons sur l'ennui. C'est un terme qui, chez Pascal, n'est pas vraiment défini, mais dont l'inspiration relève clairement d'une tradition chrétienne ancienne : Daniela Palašan a montré qu'il était directement nourri des écrits d'Evagre le Pontique traitant de l'acédie[50]. Pourtant, l'histoire littéraire nous indique qu'on a souvent prêté à ce terme des connotations de type romantique : Baudelaire, proche de Pascal à maints égards, n'est-il pas aussi le propagateur du *spleen* ? C'est une fausse idée. Comme le rappelle Pierre Magnard, même le désespoir de la Bérénice de Racine (« Dans l'orient désert quel devint mon ennui ») a plus à voir avec le romantisme que l'ennui de type pascalien[51]. Il y a donc, ici, une dissociation qui s'opère, entre une tradition patristique et un courant esthétique contemporain des

[47] *Ibid.*, n1 p. 45.
[48] GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 190.
[49] PINOT, Anne, « "A quoi bon ?" – ou la tragédie de Stavroguine au principe de l'économie romanesque des *Démons* », in LECLERC, Natalia, PINOT, Anne (dir.), *« La Révolution a été faite par les voluptueux » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 182.
[50] PALAŠAN, Daniela, *L'Ennui chez Pascal et l'acédie*, préf. Vlad Alexandrescu, Cluj-Napoca, Eikon, 2005.
[51] MAGNARD, Pierre, « Pascal et le sens du vide », *Baroque* [En ligne], n. 12, 2013, § 20.

jeunes années de Dostoïevski. Dans *Les Démons*, elle est du même genre en ce qui concerne les deux personnages : c'est là que l'on peut situer à la fois une ressemblance, et une discontinuité.

Il est question, dans un fragment des « Prophéties » où Pascal traduit des versets de l'Ancien Testament, d'un « fils unique », que Sion, l'antique cité, aurait perdu : « Vous serez tous dans la tristesse et dans les souffrances, et je mettrai cette nation en une désolation pareille à celle de la mort d'un fils unique, et ces derniers temps seront des temps d'amertume.[52] » La mort d'un fils unique, tel est encore l'exemple qu'il met à profit pour illustrer l'horreur du divertissement : c'est un homme qui vient de perdre son fils et qui chasse le sanglier[53]. Ceci prouve que, le concernant, la *désolation* biblique touchant les hommes dans le désert et celle touchant toujours leur cœur ont la même valeur. Revenons à nos *Démons* : le narrateur parle constamment de Stavroguine comme du « fils unique[54] » de Varvara. Or les premiers événements de 1866 montrent qu'elle a perdu tout contact réel avec lui, sinon physique : elle ne le comprend plus depuis l'époque du Lycée de Pétersbourg. Il y a donc lieu de penser que Stavroguine se rapporte en quelque manière à la désolation d'Israël. Dans sa confession, il affirme avoir voyagé dans les contrées anciennes : « Je suis allé en Orient ; au mont Athos, j'ai assisté à des offices nocturnes qui duraient huit heures ; je suis allé en Egypte [...].[55] » Là-dessus, nous ne pouvons douter : ce sont des « faits ». Toujours est-il que l'étau se resserre. Or, lui aussi, Stépane a « perdu » son fils : « *Fils, fils chéri*[56] », dit-il à Piotr dans un dernier élan, que l'autre ignore superbement. Il lui arrive aussi, parfois, de jeter des regards au portrait de son « Allemande » décédée qui trône dans son salon. On a appris par Piotr qu'une histoire obscure[57] avait mêlé cette femme à un autre homme alors qu'ils étaient encore à l'étranger (si bien que Piotr n'est peut-être pas le fils biologique de Stépane). Mais Isaïe nous enseigne : « Et cependant Sion a osé dire : "Le Seigneur m'a abandonnée et n'a plus mémoire de moi"[58] ». La ressemblance est troublante une fois reconnue : faut-il en conclure que Stavroguine est cet être abandonné, ou qu'il est lui-même en quête d'une nouvelle Jérusalem ? Ces indices nous paraissent suffisamment répétés pour comprendre le sentiment de l'écrivain. Si Stépane est bien, là encore, à la

[52] *Amos*, VIII : 10 ; S. 718, p. 515.
[53] S. 168, p. 126.
[54] *Les Démons*, p. 48.
[55] *Ibid.*, p. 548.
[56] *Ibid.*, p. 274.
[57] *Ibid.*, p. 384-385.
[58] S. 718, p. 512.

base de tout, on peut lui appliquer les symétries. Ici, le fonctionnement est inverse du passage sur l'amour-propre : c'est en Stavroguine que s'opère le renversement des hauteurs. Il y a un fragment qui s'intitule « Ennui » mais, dans lequel, là encore, les termes employées contiennent un flottement sémantique :

> Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être *dans un plein repos*, sans passions, sans affaires, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide.
> Incontinent il sortira du fond de son âme l'ennui, *la noirceur*, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.[59]

Ce fragment aujourd'hui célèbre est demeuré inconnu jusqu'à Faugère : Dostoïevski le trouve parmi les « Pensées publiées depuis 1843 », bien mis en évidence. Nous n'y avions pas prêté attention jusqu'alors, l'effet de liste nous laissant aveugle à ces subtilités : parmi les expressions employées, le « plein repos » et la « noirceur » peuvent être comprises comme des métaphores aussi bien qu'au sens littéral, ce qui ne nous semble pas le cas des autres. En effet, la noirceur et le repos ouvrent la part à la matérialité. Et c'est précisément ce que nous trouvons dans le roman. Il n'est pas indifférent que les deux premiers chapitres de la deuxième partie s'intitulent « La nuit » et « La nuit (suite) » : ce sont les épisodes où Stavroguine est le plus mis en avant, rendant visite aux radicaux ainsi qu'aux Lebiadkine du côté du Faubourg. On le trouve encore dans sa chambre, où « [les] côtés et les coins de la grande pièce restaient plongés dans l'ombre.[60] » Par ailleurs, il se maintient toujours dans un grand calme : après la gifle de Chatov, il demeure stoïque ; pendant le duel avec le fils Gaganov, il est de marbre. Sans risque de confusion, on peut donc affirmer que c'est son vide intérieur qui rend raison de son comportement en public. Faut-il conclure de là que les rêveries éthérées des occidentalistes, leur « nostalgie sacrée[61] » d'âmes d'élites, ont apporté l'« ennui » véritable dans le cœur des contemporains ? Il semble bien que ce soit ce chemin que le « hasard » a emprunté.

Pascal entrait dans les limites du langage lorsqu'il exposait dans sa diatribe à l'indifférent : « Que s'il est avec cela tranquille et satisfait, qu'il en fasse profession, et enfin qu'il en fasse vanité, et

[59] S. 515 ; L. XXV, 25, p. 402-403.
[60] *Les Démons*, p. 277.
[61] *Ibid.*, p. 72.

que ce soit de cet état même qu'il fasse le sujet de sa joie et de sa vanité, *je n'ai point de termes* pour qualifier une si extravagante créature.[62] » Il est probable que Stavroguine ait quelque chose à voir avec cet indifférent ici décrié. Par la dimension figurative, Dostoïevski a néanmoins trouvé un moyen de l'exprimer implicitement et plus puissamment : « Une figure [...], observe en effet Pierre Guénancia, n'est pas une façon de dire ou d'exprimer une idée qui pourrait être conçue sans cette médiation [...], mais c'est la seule façon de représenter ce qui ne peut être soi-même présent.[63] » Le passage de Stépane à Stavroguine, tel qu'il est déployé dans *Les Démons*, acquiert donc une triple valeur : non seulement il est historique (l'un « annonce » l'autre), non seulement il est esthétique (le système des symétries est un moyen d'opacifier la compréhension de l'un par l'autre), mais encore il devient critique, tel un chant de désolation.

[62] S. 681, p. 471.

[63] GUÉNANCIA, Pierre, « Remarques sur le corps comme figure chez Pascal », in JAQUET, Chantal, PAVLOVITS, Tamas (dir.), *Les Significations du corps dans la philosophie classique*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, p. 95.

CONCLUSION

1. Synthèse

A l'issue de cette étude, nous sommes à même de mieux comprendre la raison du choix qu'a fait Dostoïevski de s'appuyer sur Pascal pour construire *Les Démons*. Car Pascal est bien à l'origine de ce choix. L'intérêt est double.

D'une part, les *Pensées* témoignent d'une réflexion sur l'homme et son langage en qualité de représentation, de jeu de rôle. La chose n'est pas des plus étonnantes pour la période classique, mais la singularité pascalienne est qu'il s'agit d'une écriture en prose et non d'une pièce de théâtre ; ce faisant, il permet de réfléchir à la parole littéraire dans sa dimension relationnelle (et ici, c'est l'écriture apologétique elle-même qui en est la preuve) ; il donne des éléments thématiques de compréhension du pouvoir de la « force » sur les comportements individuels. On comprend que Karmazinov, qui se situe dans l'horizon de la critique pascalienne de l'« Auteur », incarne l'exagération extrême de toutes ces caractéristiques. Ainsi, lors même qu'il pensait à Tourgueniev, Dostoïevski pensait *par* Pascal. L'apport de Pascal à la pensée du dialogisme peut également être compris dans le cadre de la parole relationnelle : dans de nombreux fragments des *Pensées*, il apparaît impossible de décider si la parole est une conversation avec soi-même, simplement retranscrite, ou au contraire ostensiblement dirigée vers un destinataire qui devrait recevoir le message. L'expression la plus symptomatique de cet état de fait dans *Les Démons* est le statut d'une parole qui « trahit » son dépositeur.

D'autre part, il n'y a pas d'œuvre littéraire plus intimement inclinée à mettre en évidence des paradoxes. Le goût de Dostoïevski pour le paradoxe a déjà été relevé par la critique[1], mais il faut aller beaucoup plus loin, car il nous semble vraiment la raison d'être des *Démons*. Parler de ce roman comme d'un défi à l'entendement repose directement sur ce constat : le paradoxe accuse les limites de la binarité logique, du vrai *ou* du faux, des oppositions qui s'excluent. Dans le dernier chapitre, nous avons montré que dans l'esprit de l'auteur, c'est l'intellectualisme allemand qui, détaché des réalités quotidiennes par une inspiration idéaliste, aurait rendu sensible l'aspiration de la nouvelle génération russe à une matérialité « pratique » et presque sauvage. Sur le plan littéraire, un tel

[1] Voir MORSON, Gary S., "Paradoxical Dostoevsky", *The Slavic and East European Journal*, n. 3-43, 1999, p. 471-494.

jugement conduit à rejeter autant Rousseau que Diderot ou Voltaire, dont on sait que Dostoïevski les a lus à la même époque que les *Pensées*, à la fin des années 1860[2]. Le premier est trop spiritualiste, les autres évidemment athées et matérialistes. Ce n'est pas à dire qu'il n'a pu les admirer ou leur emprunter quelque trait poétique, mais bien plutôt qu'il ne pouvait en faire la clef de voûte de son œuvre. Ç'aurait été se trahir soi-même.

Le dernier point mérite davantage de considération : il permettra de résumer l'entièreté de la réception dostoïevskienne des *Pensées*. La lecture « paradoxale » de ce recueil apporte beaucoup d'éléments de réponse aux questions que nous nous sommes posées au long de cette étude, et même à l'orée de celle-ci. En effet, en entreprenant une recherche comparée sur ces deux œuvres, le doute était initialement très fort de ne pas trouver grand-chose à analyser. Expliquons-nous et, pour cela, un détour s'impose.

L'étude qui se rapproche le plus de la nôtre, dans l'esprit (comparer Dostoïevski à l'œuvre d'un autre auteur dans son ensemble, et non sur un point particulier), est celle de Karen Haddad sur Dostoïevski et Proust[3]. Sa démarche méthodologique est la suivante : à partir des traces écrites laissées par l'écrivain de *La Recherche* au sujet de l'œuvre du Russe, elle étudie de manière parallèle les éléments d'une esthétique du roman qui serait commune aux deux auteurs, et dont l'œil aguerri de Proust aurait fait le rapprochement. Il y a donc une reconstruction de la poétique dostoïevskienne à l'aune d'une lecture serrée de Proust lui-même. Notre orientation se distingue de celle-ci par plusieurs aspects. Les *Pensées* et *Les Démons* ne se situent pas d'emblée sur un plan d'égalité quant au support littéraire, et ceci nous a conduit à concevoir une réception plutôt qu'un parallèle. Ensuite, K. Haddad dispose d'indices textuels intéressants, notamment dans *La Prisonnière*, où Marcel émet un jugement d'ordre esthétique sur le travail du Russe. Pour notre part, rien de tel : nous n'avons que l'appréciation cavalière de Varvara Stavroguine sur un certain style des *Provinciales*. Même après une première lecture attentive, on se demande bien pourquoi la matrice pascalienne serait plus fructueuse dans l'analyse des *Démons* que celle de Hugo, par exemple. On pourrait même imaginer, au contraire, que *L'Homme qui rit* est plus intéressant dans la mesure où il fournit à travers le motif du rire monstrueux de Gwynplaine un modèle certain de la

[2] Par exemple : КИРПОТИН. В. « Лебедев и *племянник Рамо* » [« Lebedev et *Le Neveu de Rameau* »] // *Вопросы литературы*. 7. 1974, С. 146-184.
[3] HADDAD-WOTLING, Karen, *Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, *op. cit.*

composition des Nikolaï Stavroguine et Lisa Touchine[4]. Les indices des *Carnets*, en première approche, ne sont pas plus probants. D'ailleurs, la réception de Dostoïevski est là pour le prouver. L'œil des critiques ne s'est que très peu dirigé sur leur similarité, sinon selon une approche thématique vague. A notre connaissance, les écrivains de *La Nouvelle Revue française* eux-mêmes, au début du siècle, pourtant parmi les mieux placés pour discerner un rapprochement, conservent un angle d'interprétation moraliste qui ne leur permet pas d'aller vraiment plus avant[5]. C'est qu'il y en a, pourtant, du discours de type moral dans *Les Démons*. Chatov est même moralisateur, lorsque, dans son célèbre monologue, il prononce à Stavroguine une diatribe contre la « demi-science [*полунаука*][6] ». Les connaisseurs de Pascal diront que cela ressemble fort à une critique des « demi-savants[7] », mais nous sortons de l'analyse littéraire et, dans tous les cas, l'idéologie du peuple-roi répandue par Chatov n'est pas assimilable aux positions des *Pensées*. En fait, la voie d'interprétation moraliste est un piège en ce qui concerne Dostoïevski. Il nous semble que c'est la raison pour laquelle *Les Démons* échappe pour l'essentiel aux grands inquisiteurs.

A notre idée, et telle est la raison de notre approche herméneutique figurative, l'apport de Pascal à Dostoïevski est profondément d'ordre *structurel*. C'est pour cela que ni son nom ni sa trace lexicale n'apparaissent. Alors que la poésie russe de l'époque et jusqu'à l'Âge d'argent reprend aisément l'« image » du roseau pensant (Tiouttchev par exemple, en 1865), elle est littéralement absente du roman. Nous y trouvons bien, au contraire, des séquences qui jouent de la dualité entre ce que Pascal appelle « misère » et « grandeur » de l'homme. Peu avant l'incendie du bourg, nous retrouvons Karmazinov attablé au palais du gouverneur avec Julie, G. et Stépane, et le « poète » ne manque pas d'affirmer :

> – Что до меня, то я на этот счет успокоен и сижу вот уже седьмой год в Карльсруэ. И когда прошлого года городским советом положено было проложить новую

[4] *Les Démons*, p. 128.

[5] Voir GIBOUX, Audrey, « Le mal dostoïevskien à l'épreuve du modèle moraliste français : la réception critique de Dostoïevski dans le cercle de la *NRF* (années 1900-1920) », in LECLERC, Natalia, PINOT, Anne (dir.), *« La Révolution a été faite par les voluptueux » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 273-291.

[6] « [...] le plus terrible des fléaux de l'humanité, pire que la peste, la famine et la guerre, et qui était resté inconnu jusqu'à notre siècle. La demi-science est un despote comme il n'y en a jamais eu jusqu'à nos jours. Un despote qui a ses prêtres et ses esclaves, un despote devant qui tout s'est prosterné avec un amour et une superstition jusqu'alors inconcevables [...]. », *Les Démons*, p. 317.

[7] S. 134. Boris Tarassov a perçu cette proximité : ТАРАСОВ, Б. « Достоевский и Паскаль (творческие параллели) » // *Вопросы литературы*. 1999. С. 91.

> водосточную трубу, то я почувствовал в своем сердце, что этот карльсруйский водосточный вопрос милее и дороже для меня всех вопросов моего милого отечества... за все время так называемых здешних реформ.[8]

Qui penserait *a priori* que Pascal se cache derrière ce genre d'énoncés ? On repère pourtant que Karlsruhe est une ville prussienne et que le seul élément qui lui est attaché est cette « conduite d'eau [водосточную трубу] » ridicule (ne serait-ce qu'à la sonorité du tuyau, « трубу ») , à laquelle Karmazinov oppose les réformes oisives de l'« aimable patrie » russe : Dostoïevski choisit ces termes de manière à ce qu'ils s'insèrent dans une dualité de la basse matière et de la noble politique, ce qui est une construction à partir des jalons posés dans les *Pensées*. Dostoïevski capte une structure et l'actualise, modalité de création qui rend indiscernable son origine.

Si nous n'avons pas insisté sur la dichotomie misère/grandeur en tant que telle, pourtant largement présente dans le roman, c'est parce qu'elle est étrangère aux procédés littéraires de renforcement des opacités référentielles et sémantiques. Nous sommes alors dans une structure duale qui n'est pas paradoxale au sens épistémique. Avec l'entrée en scène de la figure, Dostoïevski a trouvé mieux, allant même plus loin que Pascal sur une voie que l'apologiste avait dessinée. C'est ce que nous avons tenté d'exposer dans les deux parties du développement. Il a assimilé l'imaginaire chrétien aux ténèbres de la zone baroque. Tandis que, pour Pascal, les ténèbres (notamment représentés au travers des fragments S. 229-231, de l'île isolée au silence éternel) sont une étape primitive et préparatoire à la foi (au pari sur le Dieu qui se cache), Dostoïevski superpose les deux éléments. La folie mystique (ou *stultitia*) devient le pendant de l'esseulement. Selon l'orthodoxie, en effet, les abîmes [*глубины*[9]] sont inséparables de la croyance. Ce n'est pas un hasard si le roman commence ainsi, par ces quelques vers de Pouchkine tirés d'un poème dont le titre est identique à celui de notre roman :

[8] « – Quant à moi, je suis tranquille à ce sujet [la censure] et voilà sept ans déjà que j'habite Karlsruhe. Et lorsque, l'an dernier, le conseil municipal a décidé de poser une nouvelle conduite d'eau, j'ai senti dans mon cœur que cette question de la canalisation de Karlsruhe m'était plus proche et plus chère que toutes les questions de notre aimable patrie... que tout ce qu'on appelle les réformes ici. », *Les Démons*, p. 597.

[9] LARANGÉ, Daniel, *Récit et Foi chez Fédor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain »*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 60-61.

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам? <...>[10]

« следа не видно » signifie « aucune trace visible », et « что делать <...> ? », évoquant étrangement le titre du roman nihiliste de Tchernychevski contre lequel Dostoïevski se bat, signifie « que faire ? » C'est à peu près sur les mêmes termes que Pascal demande à son libertin de s'activer dans sa recherche de Dieu : « que gagerez-vous ?[11] », rappelant par ailleurs que « [la religion chrétienne] dit [...] que *les hommes sont dans les ténèbres* et dans l'éloignement de Dieu[12] ». C'est en ceci que les personnages des *Démons* sont paradoxaux : leurs ténèbres, tout en étant associées à la contamination par le nihilisme, ont une consonance christique. Du fait que Dostoïevski savait bien la nature de pseudonyme conférée par Pascal à « Salomon de Tultie[13] », fondé littéralement sur le mot *stultitia*, on peut même émettre une hypothèse : autant le vieux libéral (*St*épane *T*rofimovitch), que le jeune pécheur (Nikolaï *St*avroguine) ou encore Lisa (Л*иза Ту*шина donne |za| et |tou| pour les syllabes médianes, ce qui est proche phonétiquement), tous auraient dans leurs noms mêmes la trace de la folie chrétienne. Seule une telle structure permet que Stavroguine passe pour un héros ténébreux au comportement sacrificiel. On voit que c'est outrepasser les limites de l'imaginaire pascalien que d'associer la juste solitude du bon chrétien[14], qui est seulement un détachement mesuré conforme à la pratique des spirituels du XVII^{e} siècle, à la désolation de l'exil poétisé par l'image du condamné. On peut appeler cela un paradoxe des imaginaires, sensible dans les chapitres 1 et 7. Une autre manière de ne pas voir Pascal est de tourner en dérision les belles techniques qu'il a trouvées, les beaux procédés qu'il propose, en les accentuant à outrance ou en les manipulant de façon hésitante. Tels nous apparaissent notamment les sorts réservés à l'énonciation, qui interpelle à la fois la figure-perspective (intradiégétique) et la figure-langage. C'est un fait qu'aucun des personnages importants ne maîtrise l'anaphorisation du nom (I. 1., 2.), que le narrateur projette étrangement les scènes qu'il nous décrit (I. 3.), que Stépane se projette lui-même artificiellement

[10] « Dans la nuit impénétrable / Sous la neige nous errons », *Les Démons*, p. 25. La traduction de Guertik prend ici quelque distance avec la littéralité, facilitée par le fait qu'il s'agit d'un poème rimé.
[11] S. 680, p. 460.
[12] S. 681, p. 468.
[13] En lisant le fragment S. 618, aussi répertorié dans l'édition Louandre, il est impossible de ne pas voir que « Salomon de Tultie » se présente comme un « secrétaire » (M. Le Guern) de Pascal qui enregistre ses « pensées » tout en prenant une distance réelle avec la personne de l'auteur lui-même.
[14] Les fragments du corps de membres pensants décrivent cet état, ainsi que l'une des notes personnelles insérée par erreur dans les *Pensées* (présente également dans Louandre), S. 15 : « Il est injuste qu'on s'attache à moi, quoiqu'on le fasse avec plaisir et volontairement. [...] »

(I. 4.). C'en est un autre que Lebiadkine emploie énigmatiquement un langage trop élevé pour ce qu'il a à dire (II. 5.) ou que, lorsque Chatov et Kirillov parlent et agissent, nous ne savons jamais vraiment s'il faut les interpréter à la lettre ou si cela nécessite une extrapolation (II. 6.). Cette situation est particulièrement bien décrite par Stépane, qui livre une fois encore de manière détournée les pensées de derrière la tête qu'avait Dostoïevski :

> (1) [Parlant du socialisme, il s'écrie :] – L'idée est grande mais ceux qui la professent ne sont pas toujours des géants [...].[15]
>
> (2) Oh, mes amis ! s'exclamait-il parfois d'un air inspiré en s'adressant à nous, vous ne pouvez vous figurer quelle tristesse et quelle colère envahissent votre âme quand des ignares s'emparent d'une grande idée que vous vénérez religieusement depuis longtemps, la traînent vers des imbéciles comme eux, dans la rue, et que vous la retrouvez brusquement au marché aux puces, dans la boue, méconnaissable, placée absurdement de guingois, sans proportions, sans harmonie, jouet entre les mains de gosses stupides ![16]

Les « pensées » de Pascal ont subi le même affront que la « grande idée » dont a toujours rêvé Stépane. Il est même possible que le parallèle ne s'arrête pas là : peut-être Dostoïevski imagine-t-il que les procédés pratiquement appliqués par Pascal ne sont pas à la hauteur de son attirail théorique figuratif, et qu'ainsi, littéralement, les *Pensées* elles-mêmes demeurent une utopie. On sait en effet que le Russe laisse une impression souvent déceptive de sa propre création[17], qui laisse à croire qu'il a été sensible aux tourments vécus par son correspondant. Bref, la seconde entreprise que Dostoïevski a effectuée vis-à-vis des *Pensées* s'apparente à un *déclassement* stylistique. Du paradoxe au déclassement, c'est bien une réflexion structurelle qui est à l'honneur. Ainsi s'achève le travail de sape de la figure pascalienne.

2. Apport historiographique

En un dernier temps, nous aimerions interroger ce que nous apprend cette étude de la manière dont Dostoïevski envisage l'aspect *théorique* de son roman (nous nous limitons aux

[15] *Les Démons*, p. 600.
[16] *Ibid.*, p. 53.
[17] De manière détournée, nous le percevons par exemple dans la remarque que fait Hippolyte à la fin de sa confession : « Et cependant, j'ajouterai que toute pensée géniale, ou bien nouvelle, ou bien, tout simplement, toute pensée sérieuse qui prend naissance au fond du cerveau de quelqu'un contient toujours quelque chose qu'il est impossible de transmettre aux autres, quitte à ce que ces autres écrivent des volumes entiers et passent trente-cinq ans à commenter la pensée en question [...]. », *L'Idiot*, éd. cit., t. II, p. 122. On constate aussi que Dostoïevski ne sera jamais parvenu à écrire son « idée » de bout en bout, en une *Vie d'un grand pécheur* toujours commençante.

Démons). Le lecteur aura certainement remarqué que ce travail possède une teneur théorique importante, dans la mesure où notre méthode consiste déjà en un objet de ce type. Mais il est possible, nous semble-t-il, de proposer une interprétation plus précise des enjeux théoriques à travers la notion d'essai fictionnel.

Ce terme est employé par Vincent Ferré dans un ouvrage récent[18], qui vise à démontrer la singularité d'une certaine intrication de la pensée et du genre romanesque chez des écrivains du XX^e^ siècle. Le *corpus* choisi est significatif, présentant bien le siècle dernier comme une époque reine où se côtoient le roman et la pensée. La notion d'essai fictionnel nous semble bien représenter ce que fait Dostoïevski, en anticipant sur ces écrivains. *A priori*, ce n'est certes pas une notion évidente dans la mesure où, si l'essai favorise l'expression d'un sentiment personnel, l'écriture d'un auteur qui parle en son nom propre, il se distingue d'une fiction, où l'écrivain semble plus distant. Dans l'essai, il y a aussi l'idée de défendre une idée, tandis que les romans de Dostoïevski ne sont pas des romans à thèse. V. Ferré propose de distinguer chez Broch, Proust et Dos Passos des « séquences essayistes » qui feraient montre d'une rencontre entre l'essai et la fiction au sein du roman.

Nous pensons que le grotesque, tel qu'il est pratiqué dans *Les Démons*, s'insère dans une telle perspective. Le grotesque évoque un objet extravagant, difforme, une coïncidence du « haut » et du « bas », en tous cas de choses qui ne vont pas ensemble. Jacques Catteau a déjà montré que *Les Démons* est le roman de Dostoïevski qui en est le plus imprégné[19]. A notre idée, c'est directement lié au fait que ce roman est construit sur le patron pascalien. Le paradoxe et le déclassement n'entrent-ils pas exactement dans l'horizon d'une difformité ? Le paradoxe, déjà. Il suffit de considérer le profil de nos personnages pour voir combien ils entrent difficilement dans les catégories logiques. Stépane Trofimovitch passe ainsi son temps à décrier l'aventure nihiliste et les manières sauvages de ses ouailles. Il semble offrir l'archétype d'une défense spiritualiste. Pourtant, à le considérer de près, lui-même n'est pas exempt d'une contamination par le monde. Voyons :

---

[18] FERRÉ, Vincent, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », 2013.

[19] Tel est l'objet de cet article : CATTEAU, Jacques, « Le Christ dans le miroir des grotesques (*Les Démons*) », *Dostoevsky Studies*, n. 4, 1983, p. 29-37.

> <...> я в Бога верую, но *distinguons**, я верую, как в Существо, себя лишь во мне сознающее. Не могу же я веровать, как моя Настасья (служанка) или какой-нибудь барин, верующий « на всякий случай » <...> Что же касается до христианства, то, при всем моем искреннем к нему уважении, я – не христианин. <...> И уже то, что христианство не поняло женщину <...>.[20]

Nourri de l'école idéaliste allemande dont les termes ici employés sont le symptôme (le Soi, concept hégélien), et non exempt des tentations charnelles de l'amour, Stépane dévoie l'ordre de charité par deux fois. Il y a ainsi de « hautes » idées, telles que Dieu, et que lui-même le plus souvent garde à cœur, mais qui sont traitées de manière perverse, mal interprétées. Ici, le bon mot du personnage vient appuyer cette structure. Cette friction des ordres provoque souvent le rire. Il faut alors se rappeler une chose : après avoir écrit *L'Idiot*, son seul roman « positif » au sens où il tente de faire exister le principe religieux, Dostoïevski s'est convaincu par l'épreuve de l'irreprésentabilité du Christ. Autrement dit, la littérature ne serait pas à même d'incarner (par le *corps* de l'écriture) un principe de charité en en respectant la dignité du troisième degré. C'est ainsi que le seul moyen d'écrire le Christ devient de le déformer, et c'est là qu'opère le renversement figuratif. Stépane possède de manière surjouée et drôlatique le caractère de la « sagesse » ; la Sagesse pascalienne dont, n'oublions pas, Dostoïevski avait déjà perçu dans les *Pensées* le caractère artificiel, parce que portée par aucune voix humaine. Ainsi le grotesque des *Démons*, présent dans de si nombreux domaines, apporte avec lui un message, une forme de « *castigat ridendo mores* » à la sauce orthodoxe : si vous riez en lisant ces passages, c'est parce qu'ils témoignent littérairement, par l'effet, de ce que l'association des différentes natures du Christ demeurent un mystère à l'entendement. De cette manière, on comprend que le grotesque porte avec lui un message authentique, message qui ne se transmet que par l'intermédiaire d'une fiction. Et tel serait l'« essai » de Dostoïevski : *Les Démons* est une démonstration poétique de ce que « l'homme [en tant que créature divine] passe infiniment l'homme [en tant qu'être de raison][21] ».

[20] « [...] je crois en Dieu, mais *distinguons**, j'y crois comme en un Être qui n'a conscience de Soi qu'en moi. Je ne peux tout de même pas croire comme ma Nastassia (sa servante), ou comme tel gentilhomme qui croit "à tout hasard" [...]. Pour ce qui est du christianisme, malgré tout le sincère respect que j'éprouve pour lui, je ne suis pas chrétien. [...] Ne serait-ce que parce que le christianisme n'a pas compris la femme [...]. », *Les Démons*, p. 68.
[21] S. 164, p. 117.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES LITTÉRAIRES

CORPUS D'ÉTUDE

ДОСТОЕВСКИЙ. Федор. Михайлович. *Полное собрание сочинений*. Т. 10-11 [*Бесы* / « У Тихона »], Ленинград.: Наука, 1974.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Démons*, trad. Elisabeth Guertik, revue et annotée par Jean-Louis Backès, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2011.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Carnets des Démons*, trad. Boris de Schlœzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2000 [1991].

PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Charles Louandre, Paris, Charpentier, 1854.

TRAVAUX CRITIQUES

ÉTUDES COMPARÉES DES ŒUVRES DU CORPUS

БАРШТ. Константин. « *Мысли* Паскаля в художественном мире достоевского » // БАРШТ, Константин, БУДАНОВА, Лина (Колл.). *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 21. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. 2016, С. 129-169.

KOVÁCS, Árpád, « “L’infini en petitesse”. Pascal et Dostoïevski », *Studia Slavica*, n. 61-1, 2016, p. 145-157.

ЛАПШИН, Иван, « Достоевский и Паскаль » // *Научные труды Русского народного университета в Праге*. Т. 1. Прага. 1928, p. 55-63.

LESOURD, Françoise, THIROUIN, Laurent (dir.), *Lectures russes de Pascal*, Paris, Classiques Garnier, « Constitution de la modernité », 2020, p. 11-57, 165-179.

TARASSOV, Boris, « Fiodor Dostoïevski et Pascal », *Pascal et la culture russe*, trad. Françoise Lesourd, Paris, Classiques Garnier, 2016, « Univers Port-Royal », p. 277-303.

ÉTUDES SUR LES *PENSÉES* DE PASCAL

ADORNO, Francesco Paolo, *Pascal*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

ALEXANDRESCU, Vlad, *Le Paradoxe chez Pascal*, Indiana, Peter Lang, « Sciences pour la communication », 1997.

BAH OSTROWIECKI, Hélène, *Pascal et l'expérience du corps*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

BALTHASAR, Hans Urs von, « Pascal », in *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la révélation* [1965], t. II : « Styles, de Jean de la Croix à Péguy », trad. Robert Givord, Hélène Bourboulon, Paris, Aubier, « Théologie », 1972, p. 69-127.

BELIN, Christian, *La Conversation intérieure*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 220-243.

BJØRNSTAD, Hall, "The road not taken: A Benjaminian approach to a Pascalian Baroque", in WETSEL, David, CANOVAS, Frédéric (dir.), *Pascal. New Trends in Port-Royal Studies*, « Biblio 17 », 2001, p. 157-166.

BJØRNSTAD, Hall, *Créature sans Créateur. Pour une anthropologie baroque dans les Pensées de Pascal*, Paris, Hermann, « République des Lettres », 2013.

BLANCHOT, Maurice, « La main de Pascal », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1949, p. 249-262.

BOUCHILLOUX, Hélène, *Avec Pascal*, Paris, Classiques Garnier, « Univers Port-Royal », 2020, p. 273-285.

BRAS, Gérard, CLÉRO, Jean-Pierre, *Pascal. Figures de l'imagination*, Paris, PUF, « Philosophies », 1994, p. 38-69.

CANTILLON, Alain, TOURRETTE, Éric, *Pascal. Pensées*, Paris, Atlande, « Clefs concours », 2015, p. 79-95.

CARRAUD, Vincent, in LAURENT, Jérôme, ROMANO, Claude (dir.), « Pascal », *Le Néant*, PUF, « Épiméthée », 2011, p. 353-381.

CAVALLIN, Jean-Christophe, « Pascal et la maladie de la pensée », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n. 28-2, 2013, p. 143-160.

CIOCOIU, Elena, *Les Configurations de l'imaginaire pascalien*, Paris, Classiques Garnier, « Univers Port-Royal », 2019.

DAGEN, Jean (dir.), *La Morale des moralistes*, Paris, Honoré Champion, « Moralia », 1999, p. 107-122, 139-148.

DEMOREST, Jean-Jacques, *Dans Pascal. Essai en partant de son style*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 186-193.

DESCOTES, Dominique, *L'Argumentation chez Pascal*, Paris, PUF, « Écrivains », 1993.

DESCOTES, Dominique, « Introduction », in PASCAL, Blaise, *Pensées*, éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, « GF », 2015.

ESCOLA, Marc, « Penser, classer, avec ou sans Pascal », *Acta Litt&Arts* [En ligne], 2016.

FERREYROLLES, Gérard, *De Pascal à Bossuet. La littérature entre théologie et anthropologie*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2020.

FORCE, Pierre, *Le Problème herméneutique chez Pascal*, Paris, Vrin, 1989.

FUMAROLI, Marc, « Pascal et la Tradition rhétorique gallicane », in MESNARD, Jean (dir.), *Méthodes chez Pascal*, PUF, 1979, p. 359-372.

FUMAROLI, Marc, « De Montaigne à Pascal : les humanités, la science moderne et la foi », *Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry*, Paris, Gallimard, « Bibliothèques des Idées », 2006, p. 293-326.

GEFEN, Alexandre, « Productivité d'un malentendu théorique : le fragment pascalien », in RIPOLL, Ricard (dir.), *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, PUP, « Etudes », 2002.

GEFEN, Alexandre, « Pascal, métaphysique de la représentation », *La Mimésis*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2003.

GHEERAERT, Tony, « Pascal et les reines de village : baroque et maniérisme à Port-Royal », *Etudes Epistémè*, n. 9, 2006, p. 285-305.

GHEERAERT, Tony, « Les "accidents de la vie". Maladie, traumatisme et création chez Blaise Pascal. », *Dix-septième siècle*, n. 2-255, 2012, p. 285-308.

GOUHIER, Henri, « Le Dieu qui se cache », *Blaise Pascal. Commentaires*, Paris, J. Vrin, « Philosophies », 1984, p. 187-243.

GOUHIER, Henri, *Blaise Pascal. Conversion et apologétique*, Paris, J. Vrin, 1986.

GUÉNANCIA, Pierre, « Remarques sur le corps comme figure chez Pascal », in JAQUET, Chantal, PAVLOVITS, Tamas (dir.), *Les Significations du corps dans la philosophie classique*, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, p. 91-105.

HEYNDELS, Ralph, *La Pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens : Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

ICARD, Simon, « Eloge de la folie et désaveu de la raison dans les *Pensées* de Pascal », *Dix-septième siècle*, n. 247-2, 2010, p. 235-246.

JOUSLIN, Olivier, « Pascal poète en prose », *Dix-septième siècle*, n. 221-4, 2003, p. 715-747.

KUENTZ, Pierre, « Les ciseaux de Pascal », in LAUFER, Roger (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, Editions du CNRS, 1985, p. 65-72.

KUHN, Reinhard, « Le roi dépossédé : Pascal et l'ennui », *French Review*, vol. 42, n. 5, 1969, p. 657-664.

LEBRETON, Lucie, « Nietzsche, lecteur de Pascal : "le seul chrétien *logique*" », Paris, PUF, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n. 142-2, 2017, p. 175-194.

LEBRETON, Lucie, « Pascal et la "preuve par la force". L'examen nietzschéen d'une conscience intellectuelle "blessée" », *Nietzsche Studien*, n. 1-47, 2018, p. 217-239.

LEBRETON, Lucie, « "Nous, *bons Européens*". Le portrait de Pascal esquissé par Nietzsche dans *Par-delà le Bien et le Mal* », *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, n. 2-13, 2020, p. 181-204.

LEDUC-FAYETTE, Denise, « Pascal et le "vide du cœur" », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 74, n. 1, 1990, p. 15-22.

LEDUC-FAYETTE, Denise, *Pascal et le mystère du mal. La clé de Job*, Paris, Éditions du Cerf, « Cogitatio fidei », 1996, p. 85-95.

LE GUERN, Michel, *L'Image dans l'œuvre de Pascal*, Paris, Armand Colin, 1969.

LE GUERN, Michel, *Etudes sur la vie et les Pensées de Pascal*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 197-207, 237-246.

LYONS, John, « Espace physique, espace conceptuel dans les *Pensées* », *Dix-septième siècle*, n. 4-261, 2013, p. 623-640.

MAGNARD, Pierre, *Pascal. La clé du chiffre*, Paris, Editions Universitaires, 1991.

MAGNARD, Pierre, « Pascal et le sens du vide », *Baroque* [En ligne], n. 12, 2013 [1987].

MAGNIONT, Gilles, *Traces de la voix pascalienne, examen des marques de l'énonciation dans les Pensées*, Lyon, PUL, 2003.

MARIN, Louis, *La Critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Editions de Minuit, « Le Sens commun », 1975.

MARIN, Louis, « Le portrait-du-roi naufragé », *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Editions du Seuil, « L'Ordre philosophique », 1993, p. 186-195.

MARIN, Louis, *Pascal et Port-Royal*, Paris, PUF, « Collège international de philosophie », 1997, p. 11-70, 92-116.

MCKENNA, Antony, « Pascal et le corps humain », *XVII^e siècle*, n. 177, 1992, p. 481-494.

MCKENNA, Antony, *Pascal et son libertin*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2017, p. 11-16, 101-106.

MESNARD, Jean, « Pascal », *La Culture du XVII^e siècle : enquêtes et synthèses,* Paris, PUF, 1992.

MESNARD, Jean, *Les Pensées de Pascal*, Paris, SEDES, 1995.

MESNARD, Jean, « Point de vue et perspective dans les *Pensées* de Pascal », *Treize études sur Blaise Pascal*, Clermont-Ferrand, P. U. B. P., 2004, p. 11-24.

MICHON, Hélène, « L'irreprésentable dans les *Pensées* de Pascal », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 1-102, 2002, p. 33-43.

MOLARD-RIOCREUX, Ingrid, « Négations, silences et espaces blancs. Une heuristique du non-dit dans les *Pensées* de Pascal et les *Maximes* de La Rochefoucauld », in SCHNYDER, Peter, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 149-162.

MOROT-SIR, Edouard, « Figures de géométrie et figures de langage », *La Raison et la grâce selon Pascal*, Paris, PUF, « Écrivains », 1996, p. 129-138.

PALAŠAN, Daniela, *L'Ennui chez Pascal et l'acédie*, préf. Vlad Alexandrescu, Cluj-Napoca, Eikon, 2005.

PAPASOGLI, Benedetta, « Espace/espaces : le fragment des trois ordres », *Littératures*, n. 55, 2006, p. 149-164.

PAPASOGLI, Benedetta, « Pascal et les voies négatives de la mémoire », *La Mémoire du cœur au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 223-246.

PARISH, Richard, “Mais qui parle ? Voice and Persona in the *Pensées*”, *Seventeenth-Century French Studies*, n. 8-1, 1986, p. 23-40.

PARMENTIER, Bérengère, « Le fragment », *Le Siècle des moralistes*, Paris, Editions du Seuil, « Essais », 2000, p. 253-260.

PÉROUSE, Marie, « La structure énonciative », *L'Invention des Pensées de Pascal. Les éditions de Port-Royal (1670-1678)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 283-330.

VAN DER SCHUEREN, Eric, « L'optique en sourdine : l'édition *princeps* des *Pensées* de Pascal », in ROUKHOMOVSKY, Bernard (dir.), *L'Optique des moralistes*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 105-124.

SELLIER, Philippe, « L'avènement de la transparence », *Pascal et saint Augustin*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995, p. 359-421.

SELLIER, Philippe, « Imaginaire et rhétorique », *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal, Racine, Précieuses et Moralistes, Fénelon*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 141-155.

SELLIER, Philippe, *Port-Royal et la littérature*, t. III : « De Cassien à Pascal », Paris, Honoré Champion, 2020, p. 147-160, 201-211.

SERRES, Michel, « Le paradigme pascalien », *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968, p. 645-712.

SHIOKAWA, Tetsuya, « L'arc-en-ciel et les sacrements : de la sémiologie de la *Logique de Port-Royal* à la théorie pascalienne des figures », *Revue Internationale de Philosophie*, n. 199-51, 1997, p. 77-99.

SUSINI, Laurent, « L'arc-en-ciel et le vide. De *L'Essai des merveilles de nature* de Binet aux *Pensées* de Pascal : mesure d'un écart », in DIERKENS, Alain, GUGELOT, Frédéric, PREYAT, Fabrice, VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile (dir.), *La Croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e^-XXI^e^ siècles)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, « Problèmes d'histoire des religions », 2007, p. 41-51.

SUSINI, Laurent, *Laurent Susini commente : Pensées de Blaise Pascal*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

SUSINI, Laurent, *L'Écriture de Pascal. La lumière et le feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2008.

SUSINI, Laurent, « “Je ne vois partout qu’obscurité” : clairs-obscurs du paradoxe dans les *Pensées* de Pascal », in DENIS, Delphine (dir.), *L’Obscurité. Langage et herméneutique sous l’Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 93-106.

SUSINI, Laurent, *L’Insinuation convertie. Pascal, Bossuet, Fénelon. La colombe et le serpent*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

THIROUIN, Laurent, *Le Hasard et les règles. Le modèle du jeu dans la pensée de Pascal*, Paris, Vrin, 1991.

THIROUIN, Laurent, « La santé du malheur. Santé et maladie dans la *Prière pour demander à Dieu le bon usage des maladies* », in DESCOTES, Dominique (dir.), *Pascal auteur spirituel*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 275-298.

THIROUIN, Laurent, « Éclats de rire pascaliens », in DAGEN, Jean, BARROVECCHIO, Anne-Sophie (dir.), *Le Rire ou le Modèle ? Le dilemme du moraliste*, Paris, Honoré Champion, « Moralia », 2010, p. 363-390.

THIROUIN, Laurent, *Pascal ou le défaut de la méthode. Lecture des Pensées selon leur ordre*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 97-120, 213-232.

VAN DELFT, Louis, « Pascal et “la troisième oreille” de Nietzsche », in *Poétique de la pensée. Études sur l’âge classique et le siècle philosophique*, 2006, p. 915-926.

« Pascal, *Pensées* », *Littératures classiques*, supplément au n. 20, 1994, p. 67-79, 81-88.

« Pascal a-t-il écrit les *Pensées* ? », *Littératures*, n. 55, 2006.

« Pascal, le cœur et la raison », *Dix-septième siècle*, n. 290, 2021, p. 43-56, 117-123.

ÉTUDES SUR *LES DÉMONS* DE DOSTOÏEVSKI ET CONTEXTUALISATION

ALLAIN, Louis, *Dostoïevski et Dieu. La morsure du divin*, Lille, PUL, 1981.

ALLAIN, Louis, *Dostoïevski et l’Autre*, Lille, PUL, 1984.

ALTHEN, Gabrielle, *Dostoïevski. Le meurtre et l’espérance*, Paris, Editions du Cerf, « Littérature », 2006.

AUDE, Nicolas, « Sémiotique de la honte : lire les “signes du repentir” dans le confessionnal du roman (Ann Radcliffe, Fédor Dostoïevski), *Fabula / Les colloques* [En ligne], 2017.

AUDE, Nicolas, *Les Aveux imaginaires. Scénographie de la confession dans le roman du XIX^e siècle (Angleterre, France, Russie)*, Thèse sous la direction de Karen Haddad, Paris-Nanterre, 2018.

AUDE, Nicolas, « "Je crois au démon, pas une allégorie" : folles croyances et images fantastiques dans l'œuvre de Fédor Dostoïevski », Journée d'études doctoriales de la SERD [En ligne], 2019.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, préf. Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970 [1929].

BLAKE, Elizabeth, *Dostoevsky and the Catholic Underground*, Illinois, Northwestern University Press, 2014.

CADOT, Michel, « Peinture et fiction », *Dostoïevski d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 229-243.

CATTEAU, Jacques, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1978.

CATTEAU, Jacques, « Le Christ dans le miroir des grotesques (*Les Démons*) », *Dostoevsky Studies*, n. 4, 1983, p. 29-37.

CATTEAU, Jacques, « De l'esprit du nihilisme chez Dostoïevski », *La Revue russe*, n. 10, 1996, p. 21-34.

CITATI, Pietro, « Les années des *Démons* », *Le Mal absolu*, trad. Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 2009, p. 343-369.

DARRIULAT, Jacques, « Mourir pour vivre. Autour de Dostoïevski (*L'Idiot*) » [En ligne], 2017.

ELTCHANINOFF, Michel, *Dostoïevski. Le roman du corps*, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2013.

EVDOKIMOV, Paul, « La vision iconographique », *Gogol et Dostoïevski ou la descente aux enfer*s, Bruges, Desclée de Brouwer, « Présence chrétienne », 1961.

FÖLDÉNYI, László F., *Dostoïevski lit Hegel en Sibérie et fond en larmes*, trad. Natalia Zaremba-Huszsvai et Charles Zaremba, préf. Alberto Manguel, Paris, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2008.

FRANK, Joseph, *Dostoïevski : un écrivain dans son temps*, trad. Jean-Pierre Ricard, Genève, Éditions des Syrtes, 2019.

FRATTO, Elena, "Getting the Story Straight: The Poetics of Non-Euclidean Space in Dostoevsky's 'The Grand Inquisitor' and Kaverin's 'The Eleven Axiom'", *The Russian Review*, n. 77, 2018, p. 396-410.

GOLDSTEIN, David, *Dostoïevski et les Juifs*, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.

GRIBINSKI, Elsa, « Dostoevskij ou l'art de la variation », *Revue des études slaves*, vol. 71, n. 2, 1999, p. 319-332.

GROSSMAN, Leonid, « Dostoïevski et le judaïsme », *Confessions d'un Juif*, Paris, Phébus, « D'Aujourd'hui. Etranger », 2001, p. 163-181.

HADDAD-WOTLING, Karen, *Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, 1995.

IVANOV, Viatcheslav, *Dostoïevski. Tragédie, mythe, religion : essai*, trad. Louis Martinez, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

ЙОВАНОВИЧ. Миливои. « Техника романа тайн в *Бесах* » // *Dostoevsky Studies*. 5. 1984, С. 3-36.

KATZ, Michael, "Dostoevsky and Natural Science", *Dostoevsky Studies*, n. 9, 1988, p. 63-77.

KOVACSHAZY, Cécile, « L'inflexion de Dostoïevski », *Simplement double. Le personnage du double, une obsession du roman au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 63-78.

LARANGÉ, Daniel, *Récit et Foi chez Fédor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain »*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LECLERC, Natalia, PINOT, Anne (dir.), *« La Révolution a été faite par les voluptueux » : la force du mal dans l'œuvre de Dostoïevski*, Paris, Hermann, « Des Morales et des œuvres », 2019, p. 167-186, 219-228, 273-291.

LOJKINE, Stéphane, « Le dispositif de la chambre double dans *Les Démons* de Dostoïevski », *Utpictura18* [En ligne], 2006.

LOUNSBERY, Anne, "Dostoevskii's Geography: Centers, Peripheries, and Networks in *Demons*", *Slavic Review*, n. 2-66, 2007, p. 211-229.

MATICH, Olga, "Time and Memory in Dostoevsky's Novels, or Nastasya Filippovna *in absentia*", *The Slavic and East European Journal*, vol. 60, n. 3, 2016, p. 397-421.

MESSAOUDI, Abderhaman, *La Transversalité du thème religieux dans Les Démons de Dostoïevski*, Paris, Ed. indépendant, 2006.

MORSON, Gary S., "Paradoxical Dostoevsky", *The Slavic and East European Journal*, n. 3-43, 1999, p. 471-494.

MOTCHOULSKI, Konstantin, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre,* trad. Gustave Welter, Paris, Payot, 1963, p. 335-392.

MURAV, Harriet, "Representations of the Demonic: seventeenth century pretenders and *The Devils*", *The Slavic and East European Journal*, n. 1-35, 1991, p. 56-70.

NIVAT, Georges, « La poétique du fragment chez Dostoïevski », *Revue des études slaves*, vol. 70, 1998, p. 597-605.

NOCERA, Antonina, « Icona vs quadro. Il dualismo visuale dell'*ekphrasis* dostoevskiana », *Kaiak. A Philosophical journey*, n. 2, 2015., p. 1-25.

PASCAL, Pierre, *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.

POULIN, Isabelle, « Le "grand écrivain" et les "moins que rien". Le nihilisme en question dans *Les Démons* de Dostoïevski », in BENOIT, Eric, RABATÉ, Dominique (dir.), *Nihilismes ?*, Pessac, PUB, « Modernités », n. 33, 2012, p. 133-144.

ROLET, Serge, « La prose russe au tournant du XX^e^ siècle : interprétation zéro ou sacralisation du livre ? », in BOULANGER, Alison, WILKER, Jessica (dir.), *La Posture de l'herméneute. Essais sur l'interprétation dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, p. 71-84.

SALVESTRONI, Simonetta, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano, Qiqajon Edizioni, « Spiritualità orientale », 2001.

SARASKINA, Liudmila, *Fiodor Dostoïevski. Une victoire sur les démons*, trad. Bruno Bisson, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008.

SÉMON, Marie, « La nostalgie de la Beauté ou l'expression du Sacré dans le texte prosaïque profane », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 29, n. 3/4, 1988, p. 375-386.

SIGOV, Konstantion, « Image, dissemblance, caractère dans l'expérience de Dostoïevski », *Rue Descartes*, n. 8/9, 1993, p. 125-151.

СИЛАРД. Лена. « Своеобразие мотивной структуры *Бесов* » // *Dostoevsky Studies*. 4. 1983, С. 139-164.

STEINER, Georges, *Tolstoï ou Dostoïevski*, trad. Rose Celli, Paris, Ed. 10/18, « Bibliothèques 10/18 », 2004.

STROMBERG, David, "The Enigmatic G–v: a Defense of the Narrative-Chronicler in Dostoevsky's *Demons*", *The Russian Review*, n. 71, 2012, p. 460-481.

TELLONI, Agnese Ilaria, TOFFALORI, Carlo, *Dostoevsky as mathematician* (I, II), *Lettera Matematica*, n. 3, 2015, p. 147-155, 197-204.

THÉLOT, Jérôme, « Dostoïevski. Passion de l'image et image de la passion. Le portrait photographique de Nastassia Philippovna », in MÉAUX, Danièle, *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes, « Etudes romanesques », 2006.

THOMPSON, Diane, PATTISON, George (dir.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, New York, Cambridge University Press, 2001.

TODOROV, Tzvetan, « La beauté sauvera le monde », *Etudes théologiques et religieuses*, n. 82-3, 2007, p. 321-335.

TODOROV, Tzvetan, « *Notes d'un souterrain*. Le jeu de l'altérité », in *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 133-160.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

AUDE, Nicolas, « "Le hasard, dieu inventeur" : sémiotique de l'aléatoire dans la culture russe du XIX^e^ siècle », *Réseau ALEA* [En ligne], 2020.

BELIN, Christian, LAFONT, Agnès, MYERS, Nicholas (dir.), *L'Image brisée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Breaking the Image in the Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2019, p. 7-15, 65-74.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p. 109-124.

CLÉRO, Jean-Pierre, *Essais sur les fictions*, Paris, Hermann, « Collections de la République des Lettres », 2014.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DEL LUNGO, Andrea, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e^ siècle », in DEL LUNGO, Andrea, LYON-CAEN, Boris (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e^ siècle*, Saint-Denis, PUV, « Essais et Savoirs », 2007, p. 5-21.

DENIS, Delphine, « Approches de l'obscurité au siècle classique », in DENIS, Delphine (dir.), *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 23-38.

DRUJON, Fernand, « Préface », *Les Livres à clef. Étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, t. I, Bruxelles, Éditions Culture et civilisation, 1966, p. V-XVI [1888].

ESCOLA, Marc, « Littérature seconde : le commentaire comme réécriture », in JOUVE, Vincent (dir.), *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, Rennes, PUR, 2013.

ETKIND, Efim, NIVAT, Georges, SERMAN, Ilya, STRADA, Vittorio (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. II, 2 : « Le XIX^{e} siècle. Le temps du roman », Paris, Fayard, 2005.

FLORENSKY, Pavel, « L'Amulette de Pascal », *La Colonne et le fondement de la vérité*, trad. Constantin Andronikov, Lausanne, L'Age d'Homme, « Slavica Sophia », 1994, p. 365-367.

FRIGO, Alberto, « Le portrait à Port-Royal, entre ressemblance et icône », *Chroniques de Port-Royal*, n. 59, p. 241-253.

GHEERAERT, Tony, *Le Chant de la grâce. Port-Royal et la poésie d'Arnauld d'Andilly à Racine*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2003.

GIMARET, Antoinette, *Extraordinaire et ordinaire des Croix. Les représentations du corps souffrant (1580-1650)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

GLEIZES, Delphine, REYNAUD, Denis, « Photographie spirite », *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^{e}-XIX^{e} siècles)*, Lyon, PUL, 2017, p. 207-215.

KLEIBER, Georges, « Quand *Il* n'a pas d'antécédent », *Langages*, n. 97, 1990, p. 24-50.

LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *De la duplicité : les figures du secret au XVII^{e} siècle*, Paris, Editions de la différence, « Mobile matière », 1994.

LESOURD, Françoise (dir.), *Dictionnaire de la philosophie russe*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2010.

LOSSKY, Vladimir, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, Aubier, « Centre de recherches philosophiques et spirituelles », 1944.

MALIA, Martin, *L'Occident et l'énigme russe : du Cavalier de bronze au mausolée de Lénine*, Paris, Éditions du Seuil, « L'Univers Historique », 2003.

NIQUEUX, Michel, *L'Occident vu de Russie. Anthologie de la pensée russe de Karamzine à Poutine*, préf. Georges Nivat, Paris, Institut d'Études Slaves, 2017.

POULOUIN, Claudine, *Le Temps des origines. L'Eden, le Déluge et « les temps reculés », de Pascal à L'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion, 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *La Chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, « Incises », 1998.

RÉGENT-SUSINI, Anne, « Histoire de l'œil, œil de l'histoire : Can We See Universal History? », in BJØRNSTAD, Hall, JORDHEIM, Helge, RÉGENT-SUSINI, Anne (dir.), *Universal History and the Making of the Global*, Leiden, Brill, 2018, p. 116-132.

REGUIG-NAYA, Delphine, « Les contrariétés du langage à Port-Royal : incarnation et expression », *Littératures classiques*, n. 50, 2004, p. 51-62.

REGUIG-NAYA, Delphine, *Le Corps des idées. Pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal*, Paris, Honoré Champion, 2007.

SIMIZ, Stefano, « Eloquence de la chaire et éloquence du barreau : une rivalité dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle ? », *Histoire, monde et cultures religieuses*, n. 35-3, 2015, p. 23-34.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1993, p. 1-40.

WOLKENSTEIN, Julie, VILLENAVE, Baptiste (dir.), *L'Image, le secret*, Rennes, PUR, 2020, p. 13-29, 225-240.

« Hiéroglyphes, langages chiffrés, sens mystérieux au XVII^e^ siècle », *Dix-septième siècle*, n. 158, 1988.

« Lectures à clés », *Littératures classiques*, n. 54-2, 2004, p. 5-26, 235-244.

TABLE DES MATIÈRES

NOTE LIMINAIRE p. 11

INTRODUCTION p. 13

PARTIE I. PERSPECTIVE ET ENJEUX D'ÉNONCIATION p. 47

CHAPITRE 1 Prologue – « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » Le nouvel horizon de la « Disproportion de l'homme » à la source de personnages psychiquement chaotiques

1. Le corps détraqué de membres pensants p. 49
2. L'usage situationnel du pronom indéfini et ses variantes p. 60

CHAPITRE 2 La menace incompréhensible des « idées nouvelles ». De la cosmographie fantasmatique à la contamination nihiliste

1. Topographie p. 69
2. Les apparitions p. 72
3. Une sphère infinie p. 78

CHAPITRE 3 Où est le narrateur ? Une révolution du point de vue

1. Le spectre p. 85
2. Le dédoublement de l'instance narrative p. 89

CHAPITRE 4 Soi-même comme un autre. Stépane Trofimovitch et la duplication de la personnalité

1. Miroir, mon beau miroir p. 98
2. Le moi p. 106

PARTIE II. PERSPECTIVE ET DUALITÉS SÉMANTIQUES p. 111

CHAPITRE 5 Prologue – Les acrobaties de Lebiadkine. Une interprétation de la notion d'allégorie à l'aune de la relation figurative

1. Une histoire de formes p. 114
2. Le défi de la hauteur p. 120
3. L'abolition de la largeur p. 129

CHAPITRE 6 Frères de corps sinon d'esprit. Les voies (presque) parallèles de Chatov et Kirillov et l'architecture des idées

1. Terre de mystère p. 134

2. Les idées en enfance p. 140

CHAPITRE 7 Sion en suspension. Le renversement de l'ordre de charité et la prophétie aplatie, un décryptage de l'errance

1. Le mur p. 152
2. La double cloison p. 162

CONCLUSION p. 171

BIBLIOGRAPHIE p. 179

TABLE DES MATIÈRES p. 193