

« Je crois au démon, pas une allégorie » : folles croyances et images fantastiques dans l'œuvre de Fédor Dostoïevski

Nicolas AUDE

(Paris-Nanterre, EA 3931)

Périodique mensuel lancé en 1873 et publié de façon irrégulière jusqu'à la mort de Fédor Dostoïevski, le *Journal d'un écrivain* ne cesse de réagir à l'actualité européenne ainsi qu'aux grandes affaires qui rythment les années 1870. Aussi, dans le numéro de janvier 1876, Dostoïevski fait-il allusion à un procès retentissant qui s'est tenu dans la 7^e chambre du tribunal correctionnel de Paris les 16 et 17 juin 1875 :

On jugeait l'été dernier, à Paris, un photographe accusé d'escroquerie au spiritisme : il évoquait des défunts et les photographiait ; les commandes affluaient en masse. Mais il fut pris sur le fait, et au tribunal il avoua tout, il désigna même la femme qui l'aidait et simulait les ombres évoquées. Eh bien, croyez-vous que ceux qu'ils avaient trompés ont été convaincus ? Pas le moins du monde. L'un d'eux, paraît-il, disait : « J'ai perdu trois enfants et il ne me restait d'eux aucun portrait, or ce photographe m'en a fait trois épreuves absolument ressemblantes, je les ai tous reconnus. Qu'est-ce que ça peut me faire qu'il vous ait avoué une fraude ? Il a sans doute ses raisons, mais moi j'ai en mains le fait, et fichez-moi la paix¹. »

Le procès du médium Jean Buguet a fait les gros titres des journaux parisiens et ses échos sont même parvenus jusqu'en Russie. Condamné à un an de prison ferme et 500 francs d'amende, ce photographe spirite a avoué les ressorts de son escroquerie, reconnaissant avoir voulu leurrer de pauvres personnes endeuillées en prétendant leur restituer les images de leurs défunts². Sa peine exemplaire est un avertissement destiné à tous les escrocs qui voudront diffuser la doctrine spirite en produisant de fausses images. À partir de la fin des années 1840, l'essor de la photographie a accompagné la vogue des tables tournantes. À l'heure où le spiritisme se développe aux États-Unis comme en France, revendiquant bientôt le statut de « religion scientifique », cette nouvelle technologie imageante se voit reconnaître une capacité inédite : rendre visibles les esprits invisibles en tirant aux morts leurs portraits.

1. Fédor Dostoïevski, « Le spiritisme. À propos des diables. L'extraordinaire astuce des diables, si toutefois ce sont bien des diables. », *Journal d'un écrivain* (Janvier 1876), trad. du russe G. Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 380 – « В Париже, прошлым летом, судили одного фотографа за спиритские прутни; он вызывал покойников и снимал с них фотографии; заказов получал пропасть. Но его накрыли, и на суде он во всем сознался, даже представил и ту даму, которая помогала ему и представляла вызванные тени. Что ж вы думаете, те, которых обманул фотограф, поверили? Ничуть; один из них, говорят, сказал так: «У меня умерло трое детей, а портретов их не осталось; и вот фотограф мне снял с них карточки, все похоже, я всех узнал. Какое мне теперь дело, что он сознался вам в плутовстве? На то у него свой расчет, а у меня в руках факт, и оставьте меня в покое. » Fedor M. Dostoevskij, « Spiritizm. Neto o čertjah. Črezvyčajnaja hitrost' čertej, esli tol'ko èto čerti. », dans *Polnoe sobranie soinenij v tricati tomah* [Œuvres complètes en trente volumes], Léningrad, Nauka, 1972-1990, t. XXII, p. 32-33.

2. Sur le procès Buguet, voir Giordana Charuty, « La "boîte aux ancêtres". Photographie et science de l'invisible », *Terrain*, 1999, n° 33, p. 57-80.

D'autres innovations techniques, comme la télégraphie sans fil ou le phonographe, viendront par la suite prolonger le fantasme spirite d'une communication où s'entrecroisent paroles, images et pensées par-delà la séparation entre les morts et les vivants. Publié six mois après les faits, l'article de Fédor Dostoïevski se présente néanmoins comme un texte de circonstance : il répond moins à l'actualité parisienne du procès Buguet qu'à la mise en place, au sein de l'université de Saint-Pétersbourg, d'une Commission de contrôle du spiritisme chargée d'examiner la validité de cette nouvelle science de l'invisible. À propos de cette commission présidée par l'éminent chimiste Dimitri Mendeleïev, Dostoïevski peut encore écrire :

Mais pour établir si ce sont ou non des diables, il faudrait que quelqu'un des savants de la Commission en question fût capable et eût la possibilité d'admettre l'existence de diables, fût-ce seulement à titre d'hypothèse préalable. Or il est plus que douteux qu'il en trouve un seul parmi eux qui croie au diable, nonobstant même le fait qu'énormément de gens qui ne croient pas en Dieu croient cependant au diable avec plaisir et empressement³.

De Paris à Pétersbourg, les religions révélées traditionnelles sont entrées en déclin : elles laissent peu à peu leur place à de nouvelles croyances. Les scientifiques eux-mêmes commencent à manifester de l'intérêt pour les phénomènes occultes. Dans le vaste mouvement spiritualiste caractéristique du XIX^e siècle, l'ambition des nouveaux médiums est de réconcilier science et croyance. Ce qui fascine Dostoïevski reste le défi que jette la nouvelle religion spirite au principe de la rationalité scientifique. Selon l'écrivain, celle-ci se révèle incapable d'admettre l'existence des diables, encore moins celle de Dieu, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse⁴. Les folles croyances du XIX^e siècle, quant à elles, semblent se défier tout autant des procédures de probation, qu'elles soient scientifiques ou judiciaires, comme l'atteste la réaction des témoins du procès Buguet, prompts à nier l'évidence du flagrant délit. Pour ces croyants demeure en effet, puissante et inébranlable, la preuve par l'image.

Les mots « diables » et « esprits » apparaissent étrangement équivalents sous la plume de Dostoïevski. Ceci explique que de telles figures s'entremêlent à l'intérieur des œuvres de fiction. Difficile d'évoquer la présence transversale du diable dans l'œuvre de l'écrivain russe sans s'aventurer dans un parcours interprétatif ambitieux qui irait du *Double*, deuxième roman fantastique publié en 1846, aux *Frères Karamazov*, le grand récit-testament de 1880. Entre ces deux textes, la référence aux *Démons* s'impose particulièrement à notre réflexion sur les rapports entre croyance et image. Nicolas Stavroguine, le personnage principal du roman anti-nihiliste de 1873, est un parent lointain du comique Jabob Goliadkine, le héros du *Double*. Il annonce aussi les traits d'Ivan Karamazov, l'idéologue halluciné d'une fratrie de parricides. Tous ces personnages ont en commun de confondre l'image du diable avec celle de leur double. Il revient en effet au héros des *Démons* de prononcer cette ténébreuse profession de foi : « [...] je vais vous dire une chose toute franche, toute nue : je crois au démon, j'y crois canoniquement, en la personne du démon, pas une allégorie⁵... ». Cette déclaration s'inscrit au début du chapitre « Chez Tikhone » censé clôturer la deuxième partie du roman de 1873. Censuré au moment de la prépublication en revue, le chapitre

3. Fédor Dostoïevski, « Le spiritisme. À propos des diables. L'extraordinaire astuce des diables, si toutefois ce sont bien des diables. », *op. cit.*, p. 375 – « Но чтобы исследовать: черти ли это? нужно чтобы хоть кто-нибудь из ученых составившей комиссии был в силах и имел возможность допустить существование чертей, хотя бы только в предположении. Но вряд ли между ними найдется хоть один, в черта верующий, несмотря даже на то, что ужасно много людей, не верующих в Бога, верят, однако же, черту с удовольствием и готовностью. » Fedor M. Dostoevskij, « Spiritizm. Neto o čertjah. Črezvyčajnaja hitrost' čertej, esli tol'ko èto čerti. », p. 35-36.

4. Sur le conflit des interprétations entre Dostoïevski et Mendeleïev autour du spiritisme, voir Michael D. Gordin, « Loose and Baggy Spirits : Reading Dostoevskii and Mendeleev », *Slavic Review*, 2001, vol. 60, n° 4, p. 756-780.

5. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, dans *Œuvres romanesques, 1868-1874*, trad. du russe par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Thésaurus », 2016, p. 899 – « [...] я вам серьезно и нагло скажу: я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегорично... » Fedor M. Dostoevskij, *Безы* (1873), dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah*, *op. cit.*, t. XI, p. 10.

« Chez Tikhone » fut redécouvert en 1920 dans les Archives Centrales de Moscou. Il fut alors publié de manière autonome en Russie puis en Europe sous le titre approximatif de *Confession de Stavroguine*.

Dans ses travaux consacrés au fantastique, Tzvetan Todorov a bien montré que la dualité de sens inhérente au fonctionnement de l'allégorie annulait l'hésitation propre à cette catégorie esthétique⁶. Tout en déniaut au démon le statut d'allégorie, Stavroguine peine à rendre compte de l'objet de sa croyance. Il lui est en effet difficile de décrire les contours d'une telle vision :

[Stavroguine] raconta qu'il était sujet, surtout la nuit, à un certain genre d'hallucinations, qu'il voyait parfois, ou qu'il sentait à côté de lui une sorte de créature rageuse, moqueuse et « raisonnable », « en différentes figures, différents personnages, mais c'est toujours la même chose, et moi, j'enrage toujours⁷...

Dans le dialogue de Stavroguine avec le confesseur Tikhone sont employés indifféremment les mots « personnages », « caractères », les termes dérivés « fantôme » [*prividenie*] et « vision » [*videnie*]. Le concept nosologique d'« hallucination » vient finalement identifier ces images à des projections pathologiques, des chimères issues d'une intériorité morbide : « Je vais aller trouver le docteur. Et tout ça, c'est des bêtises, des bêtises monstrueuses. C'est moi-même, sous différents aspects, rien d'autre⁸. » La pensée romanesque de Dostoïevski débouche ainsi sur une véritable ontologie de l'image.

Chez l'écrivain russe, toute activité imageante demeure essentiellement prise dans une très ancienne contradiction, celle qui, dans la tradition gréco-byzantine, écartèle les images, au moins depuis Platon, entre deux catégories : celle des *idoles* et celle des *icônes*. Face à la diversité des termes qui composent le lexique russe du visible, il appartient au starets de convoquer sur le devant de la scène le grand mot de l'image sainte : « Et... vous le voyez en réalité ? demanda [Tikhone], c'est-à-dire après avoir mis de côté le moindre doute comme quoi c'était, sans l'ombre d'aucun doute, une hallucination fautive due à la maladie. Le voyez-vous réellement dans une image⁹ ? » Le seul emploi du terme *obraz* suffit à faire surgir la question centrale du chapitre : quelle croyance peut-on accorder aux représentations visuelles ? Comment résoudre le problème fondamental que pose la duplicité de toute représentation ? Pour saisir pleinement les enjeux de ce texte, il convient de rappeler l'un des traits essentiels de la foi orthodoxe : au fondement de toute croyance en Dieu se situe l'icône, en accord avec la définition paulinienne du Christ comme « image [*eikon*] du Dieu invisible » (Colossiens 1.15). De l'allégorie à l'image sainte, en passant par l'hallucination et par la technique photographique, c'est à un véritable parcours du champ occidental de la représentation que le texte dostoïevskien nous convie. Ce parcours pourra s'organiser en trois temps : un premier moment sera consacré au refus de l'allégorèse comme mode de lecture du roman ; le second temps concernera la mise en œuvre, dans le texte, de ce que Jean-Louis Cabanès appelle « une poétique de l'hallucinatoire¹⁰ », appuyée sur les nouveaux savoirs médicaux développés dans la première moitié du XIX^e siècle ; dans un troisième et dernier temps de l'analyse, il s'agira de nous pencher sur la théologie qui sous-tend le rapport texte-image chez Dostoïevski.

6. Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1970, p. 67-79.

7. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 898 – « [...] рассказал, что он подвержен, особенно по ночам, некоторого рода галлюцинациям, что он видит иногда или чувствует подле себя какое-то злобное существо, насмешливое и "разумное", "в разных лицах и в разных характерах, но оно одно и то же, а я всегда злюсь..." » Fedor M. Dostoevskij, *Бесы*, *op. cit.*, t. XI, p. 9.

8. *Ibid.*, p. 899 – « Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах, и больше ничего. » *Ibid.*, t. XI, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 899 – « И... вы видите его действительно? - спросил он, то есть устраняя всякое сомнение в том, что это несомненно фальшивая и болезненная галлюцинация, -- видите ли вы в самом деле какой-нибудь образ? » *Ibid.*, t. XI, p. 9.

10. Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif : essai sur la représentation au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 219.

Le refus de l'allégorèse

Au seuil d'une réflexion sur les *Démons*, il convient de rappeler qu'un double héritage culturel se situe au fondement de la notion d'allégorie. Une première tradition, antique et païenne, ancre l'allégorie dans l'héritage de la rhétorique. L'*allégorisme* se conçoit comme un trope, une figure d'analogie : cette « métaphore prolongée et continue¹¹ » peut même prendre l'ampleur d'un texte autonome. La deuxième tradition est religieuse et spécifiquement chrétienne : elle rapporte l'allégorie à la pratique de l'exégèse. La théologie chrétienne la définit comme un mode de lecture, une pratique interprétative au sujet de laquelle il est possible de parler d'*allégorèse*. Dans la culture latine, cette tradition renvoie à la doctrine aquinienne des quatre sens de l'écriture. Son histoire remonte néanmoins jusqu'aux sources de la prédication du Christ, faite en paraboles, ainsi qu'aux premières interprétations qu'en ont proposées les Pères de l'Église, à commencer par Origène ou par saint Jean Chrysostome.

Ceci explique que les personnages d'exégètes bibliques soient si nombreux dans l'œuvre de Dostoïevski. Ces derniers semblent souvent incongrus ou paradoxaux, à l'image du bouffon Loukian Timofeïtch Lebedev dans *L'Idiot*. Le prince Mychkine découvre avec surprise au milieu du roman que cet histrion aux allures grotesques cache un herméneute réputé, notamment reconnu pour son habileté à « dérouler le rouleau allégorique¹² » de l'Apocalypse [*razvernut' allegoričeskij svitok*]. Les scènes de lectures exégétiques sont elles aussi récurrentes dans les romans de la maturité, que l'on se réfère au fameux passage du quatrième livre de *Crime et châtiment* où l'étudiant Raskolnikov et la prostituée Sonia lisent ensemble le récit de la résurrection de Lazare (Jean 11, 1-45) ou que l'on s'intéresse aux *Frères Karamazov* et à l'interprétation proposée par le personnage du Grand Inquisiteur des trois tentations du Christ au désert (Matthieu 4, 1-11). Dans le dernier livre des *Démons*, c'est surtout le commentaire allégorique de l'expulsion des démons chez les Gadaréniens (Luc 8, 32-36) qui doit attirer notre attention. Ce commentaire sera attribué au vieil intellectuel libéral Stépane Trofimovitch Verkhovenski peu de temps avant sa mort :

À présent, il me vient une idée ; *une comparaison*. C'est fou, toutes les pensées qui me viennent en ce moment ; vous voyez, c'est exactement comme notre Russie. Ces démons qui sortent du malade et entrent dans les cochons, ce sont tous nos ulcères, tous nos miasmes, toutes nos immondices, tous ces démons, tous ces démonillons qui se sont accumulés dans le corps de notre malade grandiose et bien aimée, dans notre Russie, depuis des siècles¹³ !

Deuxième épigraphe du roman après le poème d'Alexandre Pouchkine intitulé « Les Démons » [*Бесы*] (1830), l'intertexte évangélique de Luc éclaire le sens d'une métaphore. Au vieux professeur mourant revient la tâche de débrouiller la construction allégorique de 1873 en proposant « *une comparaison* » (en français dans le texte original) : si les démons sont entrés dans la Russie, dans son intelligentsia, alors les nihilistes avec leurs idées nouvelles s'apparentent bel et bien à des « possédés ».

Le vieux romantique qu'est Verkhovenski semble lui-même familier de l'objet : il est en effet l'auteur d'une petite œuvre de jeunesse, « une espèce d'allégorie, sous forme lyrico-dramatique et

11. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1830), Paris, Flammarion, « Champs », 1977, p. 116, s. v. « Allégorisme ».

12. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, dans *Œuvres romanesques, 1865-1868*, trad. du russe par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Thésaurus », 2013, p. 1017 – Fedor M. Dostoevskij, *Idiot*, dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah, op. cit.*, t. VIII, p. 168.

13. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 867 – « Теперь же мне пришла одна мысль; *une comparaison*. Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, -- это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесения, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! » Fedor M. Dostoevskij, *Бесы*, *op. cit.*, t. X, p. 499.

qui rappelle la seconde partie du *Faust*¹⁴ ». Chez Dostoïevski, la lecture allégorique du démoniaque nous renvoie toujours au domaine du spectacle, notamment lorsque les forçats dépeints par l'écrivain dans ses *Souvenirs de la maison morte* (1862) décident de mettre en scène une version populaire du mythe de Don Juan. Dans cette version adaptée pour le théâtre russe populaire, le grand seigneur méchant homme se voit traîné jusqu'en Enfer par une horde de démons. Cette lecture allégorique remonte, en vérité, à la tradition ascétique des Pères du désert. Dans la littérature du désert, les démons, les anges et autres esprits surnaturels représentent surtout les idées, les pensées qui agitent l'espace psychique de l'ermitte sous forme de tentations. Un des aspects les plus fascinants du texte dostoïevskien réside néanmoins dans la volonté de retirer aux images leur statut de *figures*. Le personnage du nihiliste Kirillov peut par exemple rétorquer à Stavroguine :

Vous avez-vu une feuille – sur un arbre, une feuille ?

– Oui. [...] Qu'est-ce que c'est ? Une allégorie ?

– Non... Pourquoi ? Pas une allégorie, non, je dis une feuille, tout simplement, juste une feuille. Une feuille c'est bien¹⁵.

La négation du sens figural de la représentation se retrouve au cœur de l'évocation faite par Stavroguine : pas d'allégorie, juste l'image indescriptible d'un démon auquel on croit en lieu et place du Dieu chrétien. Un peu plus tard, dans le texte de sa confession, le personnage sera à l'initiative d'une ultime tentative d'interprétation allégorique qui se greffera à une ekphrasis. En prenant pour objet le tableau de Claude Lorrain *Acis et Galatée*, rebaptisé « L'Âge d'or » par Stavroguine, Dostoïevski nous rappelle que l'allégorèse se situe toujours entre texte et image. Cette ekphrasis s'inscrit, qui plus est, dans le cadre d'un récit de songe, ouvrant ainsi la porte au défilé des images hallucinées.

Poétique de l'hallucinatoire

Avec la référence à *Acis et Galatée* (1657), l'introduction d'une image mentale onirique permet la construction de nouveaux objets interprétables. Ces derniers s'articulent sur une catégorie du discours médical d'invention relativement récente : l'hallucination. C'est à partir de l'expérience nocturne du rêve que les premiers aliénistes français ont pensé le phénomène hallucinatoire. Avant de retracer les différentes définitions de ces images obsédantes qui débordent le sujet, il nous faut indiquer deux raisons qui président au rapprochement de Fédor Dostoïevski avec le discours médical de son temps. La première raison est d'ordre biographique. La vie de Dostoïevski participe d'une scénographie romantique : elle vient accréditer la mythologie de l'écrivain malade de son génie¹⁶. Pour se prémunir des attaques du haut mal, ce fils de médecin militaire s'est entouré toute sa vie d'hommes de l'art. Son intérêt pour la psychiatrie s'explique également pour des raisons intellectuelles et historiques. Derrière la diversité des catégories nosographiques, c'est la légitimité même de l'*expertise médico-légale* qui interroge Dostoïevski à l'heure où le discours clinique fait son entrée spectaculaire dans l'espace judiciaire européen. Les procès criminels seront rendus publics en Russie au milieu des années 1860, en même temps que seront instaurés les premiers jurys populaires. Le genre littéraire médiatique de la chronique judiciaire, auquel s'adonne Dostoïevski, fait une place abondante au nouveau discours de l'expertise. La question essentielle que pose

14. *Ibid.*, p. 194 – « ... какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть “Фауста” », *Ibid.*, p. 9.

15. *Ibid.*, p. 435 – « Видали вы лист, с дерева лист? »

– Видал. [...] Это что же, аллегория?

– Нет... зачем? Я не аллегорно, я просто лист, один лист. Лист хорош. » *Ibid.*, p. 188.

16. Irina Sirotkina, *Diagnosing Literary Genius: a Cultural History of Psychiatry in Russia, 1880-1930*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002, voir chapitre 2 : « Dostoevsky : From Epilepsy to Progenation », p. 45-74.

l'aliénisme à l'auteur de *Crime et châtiment* est bien celle de la responsabilité morale et pénale qu'il convient d'attribuer, ou non, au sujet de la folie.

Dans la première psychiatrie française, l'hallucination se donne comme le symptôme par excellence de l'aliénation mentale. À l'intérieur de son traité *Des maladies mentales* publié à Paris en 1838, Étienne Esquirol envisage ce symptôme comme un épanchement du rêve sur l'état de veille : « L'homme donne alors un corps aux produits de son entendement. Il rêve tout éveillé¹⁷ ». De son côté, Brierre de Boismont définit l'hallucination comme la « perception des signes sensibles de l'idée¹⁸ ». Chez les aliénistes, cette « idée », génératrice de troubles hallucinatoires, s'apparente à la pensée obsédante du monomane. C'est dire combien le motif de l'idée fixe, si cher à la pensée médicale du début du XIX^e siècle, informe la poétique dostoïevskienne, à commencer par la construction du personnage idéologue. Toujours dans le traité de 1838, Esquirol forge le concept de « démonomanie¹⁹ » pour décrire l'état de ces visionnaires qui s'estiment assaillis par des esprits d'origine surnaturelle. Avec cette notion, le médecin chef de la Salpêtrière ouvre la voie à une véritable guerre des interprétations entre représentants du corps médical et autorités religieuses. Cet état de guerre s'approfondira vers la fin du XIX^e siècle, comme l'atteste l'ouverture des recherches de Jean-Martin Charcot sur l'hystérie vers l'iconographie religieuse avec la parution des *Démoniaques dans l'art* (1887).

Dans la prose fictionnelle et journalistique de Dostoïevski, on trouve très peu d'occurrences du terme emprunté « *galljusinacija* » avant le début des années 1870. La description clinique du phénomène précède pourtant chez cet écrivain l'usage explicite du mot. Dans l'œuvre dostoïevskienne, les hallucinations sont d'abord de nature auditive. Ainsi, dans *Le Double*, l'autre Monsieur Goliadkine fait sa première apparition sous l'aspect sensible d'un écho, d'une parole ou plutôt d'une amorce de phrase :

Soudain... soudain... il tressaillit de tout son corps et, malgré lui, bondit de deux pas en arrière. Empreint d'une inquiétude indicible, il se mit à regarder autour de lui ; mais il n'y avait personne, il n'était rien arrivé de spécial – pourtant... pourtant, il venait d'avoir l'impression qu'il y avait eu quelqu'un, là, au moment même, à la seconde, qui s'était tenu là, près de lui, à côté de lui, lui aussi accoudé à la rambarde du quai – chose incroyable ! – qu'il lui avait même dit quelque chose, lui avait dit quelque chose très vite, d'une voix précipitée, pas tout à fait compréhensible, mais quelque chose qui lui était proche, quelque chose qui le concernait²⁰.

La « première confession dramatisée²¹ » écrite par Fédor Dostoïevski semble projeter la folie du personnage en images sonores, c'est-à-dire en hallucinations, pour mieux transformer le dialogue intérieur en conflit externe. Publié en parallèle des *Démones*, le récit *Bobok* confirme ce primat de l'auditif sur le visuel. Il met en scène un narrateur fictif aux prises avec le même type de perceptions hallucinatoires lors d'une promenade dans un cimetière. Ce dernier croit alors discerner des voix d'outre-tombe qui s'entremêlent dans un dialogue aux allures de danse macabre.

Des *visionnaires* à proprement parler, il y en a pourtant beaucoup dans l'œuvre de Dostoïevski, à commencer par ce cas d'apparition évoqué au début de « Vlas ». Publié dans le

17. Étienne Esquirol, *Des maladies mentales : considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838, t. I, p. 192.

18. Alexandre Brierre de Boismont, *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, Paris, G. Baillière, 1845, p. 22.

19. Étienne Esquirol, *Des maladies mentales*, op. cit., t. I, chapitre « Démonomanie », p. 482-526.

20. Fédor Dostoïevski, *Le Double*, dans *Œuvres romanesques*, 1846-1849, trad. du russe par A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Thésaurus », 2015, p. 228 – « Вдруг... вдруг он вздрогнул всем телом и невольно отскочил шага на два в сторону. С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом; но никого не было, ничего не случилось особенного, — а между тем... между тем ему показалось, что кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и — чудное дело! — даже что-то сказал ему, что-то скоро сказал, отрывисто, не совсем понятно, но о чем-то весьма к нему близком, до него относящемся. » Fedor M. Dostoevskij, *Dvojnik*, dans *Polnoe sobranie soinenij v tricati tomab*, op. cit., t. I, p. 139.

21. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 279.

Journal d'un écrivain du mois de janvier 1873, cet article présente une figure de *starets* comparable à celle de Tikhone. Le moine en question reçoit la confession d'un jeune paysan : ce dernier lui avoue qu'alors qu'il s'apprêtait à tirer à la carabine sur du pain consacré, l'image du Christ en croix lui est apparue pour l'empêcher de commettre cet horrible blasphème. Ce récit empêché donne lieu au commentaire suivant de la part de l'écrivain-journaliste :

L'hallucination est un phénomène par excellence pathologique, et une anomalie fort rare. La possibilité d'une brusque hallucination, même en état d'extrême émotion, chez un homme d'ailleurs parfaitement bien portant, est peut-être un cas encore inconnu. Mais c'est là affaire de praticien et je n'y connais pas grand-chose²².

En dépit de sa prétendue ignorance, l'écrivain mène, à partir des *Démons*, une réflexion soutenue sur l'imaginaire hallucinatoire. Le sommet d'une telle démarche se situe dans le Livre XI des *Frères Karamazov*. Le chapitre intitulé « Le diable. Le cauchemar d'Ivan Fiodorovotich » rappelle bien l'effacement des frontières entre rêve et réalité que décrivent les aliénistes. À l'image bouffonne d'un Satan raisonneur qui aspire à s'incarner dans une « marchande de cent-vingt kilos²³ », Ivan Karamazov rétorque avec mépris : « Tu es mon hallucination. Tu es l'incarnation de moi-même, mais d'un seul de mes côtés, du reste... de mes pensées et de mes sentiments, mais des plus dégoûtants et des plus bêtes²⁴. » Et le diable de protester : « J'ai beau être ton hallucination, n'empêche, comme dans un cauchemar, je dis des choses originales, des choses qui ne t'étaient encore jamais venues à l'idée, et donc ce n'est plus du tout que je répète tes pensées, et, malgré ça, je ne suis que ton cauchemar, rien d'autre²⁵. » À la fin de ce dialogue, Satan regrette de ne pas avoir réussi à planter dans l'âme de son interlocuteur la moindre « petite graine de foi²⁶ » [*semjačko very*]. C'est bien de croyance qu'il s'agit : si le diable existe réellement, en tant que tiers et non pas comme un double du sujet, si son image ne s'identifie ni à une allégorie, ni à une représentation hallucinée, alors l'idée même du *croire* redevient possible, Fédor Dostoïevski s'étant lui-même défini en 1854, dans une lettre aux accents mussetiens, comme un « enfant de [son] temps, enfant de l'incroyance et du doute²⁷ » [*ditja veka, ditja neverija i somnenija*].

Icône et photographie

En imprimant leurs figures sur de nouveaux supports techniques, les diables et autres esprits s'essaient-ils à prouver leur existence aux yeux du monde ? Chez Dostoïevski, en vérité, l'image révèle toujours plus qu'elle ne cherche à prouver. À côté de ces représentations psychiques immatérielles que sont les hallucinations, il faut maintenant nous interroger sur l'inscription, dans

22. Fédor Dostoïevski, « Vlas », dans *Journal d'un écrivain* (février 1873), *op. cit.*, p. 47 – « Галлюцинация есть преимущественно явление болезненное и болезнь эта весьма редкая. Возможность внезапной галлюцинации, хотя и у крайне возбужденного, но всё же совершенно здорового человека,— может быть, случай еще неслышанный. Но это дело медицинское, а я в нем мало знаю. » Fedor M. Dostoevskij, « Vlas », dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah*, *op. cit.*, t. XXI, p. 139.

23. Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, dans *Œuvres romanesques, 1875-1880*, trad. du russe A. Markowicz, Arles, Actes Sud, 2014, p. 637 – « Моя мечта это -- воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху... » *Ibid.*, p. 73-74.

24. *Ibid.*, p. 1636 – « Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной впрочем моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых. » *Ibid.*, p. 72.

25. *Ibid.*, p. 1639 – « Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего. » *Ibid.*, p. 74.

26. *Ibid.*, p. 1646 – *Ibid.*, p. 80.

27. Fédor Dostoïevski, « À Natalia Dmitrievna Fonvizina. 20 février 1854. », *Correspondance*, trad. du russe par A. Coldefy-Faucard, éd. J. Catteau, Paris, Bartillat, 1998, t. I, p. 341 – Fedor M. Dostoevskij, « N. D. Fonvizinoj. 20^e fevralja 1854 », dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah*, *op. cit.*, t. XXVIII, p. 76.

le texte même du chapitre censuré des *Démons*, d'un artefact visuel moderne : le portrait photographique. Une véritable révolution visuelle semble s'être accomplie au XIX^e siècle grâce à l'essor des nouvelles technologies imageantes. Le philosophe Walter Benjamin a écrit des pages remarquables sur la fascination exercée par ce qu'il nomme les « incunables de la photographie²⁸ », c'est-à-dire par les premières images réalisées au moyen du daguerréotype. Chez Benjamin, la nostalgie de l'*aura*, comme principe d'unicité de l'œuvre d'art émane précisément de cette vision : sur les images daguerréotypées, qui n'existent jamais que sur un seul exemplaire, on constate un « continuum absolu de la lumière la plus claire à l'ombre la plus obscure²⁹ ». Le lecteur attentif aux détails de la confession de Stavroguine pourra néanmoins déplorer, au début des années 1870, une première perte de l'*aura* liée à l'expansion des techniques de reproduction de l'image.

En même temps qu'une certaine *aura* de l'image, c'est la promesse même de résurrection portée par la théophanie de l'icône qui s'étirole. Rappelons que Stavroguine est l'auteur d'un comble du crime. À la place du parricide, si central dans le commentaire freudien de l'œuvre dostoïevskienne, c'est le viol d'une adolescente qui se situe au centre de ces aveux, la honte de son offense ayant poussé la petite Matriocha au suicide. Plus d'un an après les faits, Stavroguine semble avoir oublié son forfait. Il affirme même n'éprouver aucun repentir jusqu'à ce qu'un jour, lors d'un voyage en Allemagne, le personnage tombe sur le portrait photographié d'une petite fille « ressemblant à Matriocha³⁰ » dans les rayons d'une papeterie. Quelques semaines après s'être remémoré la jeune fille, Stavroguine rêve de l'« Âge d'or ». La description de cette idylle, inspirée par le tableau de Claude Lorrain, se trouve bientôt interrompue par une vision : « J'ai vu devant moi (oh, pas en vrai ! oh si ç'avait pu être en vrai, oui, si c'était une vision véritable !), j'ai vu Matriocha³¹... » L'énergie de l'hypotypose n'y change rien, la vérité se lit entre parenthèses : la vision de Stavroguine ne fut pas même une vision. Aucun spectre n'est réellement venu lui rendre visite. Le personnage n'est peut-être pas fou mais il peine à reconnaître ce sentiment inédit que d'aucuns qualifieront de remords :

Non, ce qui m'est insupportable, c'est seulement cette image, et précisément sur le seuil, son pauvre petit poing levé et menaçant, seulement cet air qu'elle avait là, juste cette minute-là, ce hochement de tête. Voilà ce que je ne peux pas supporter, parce que, depuis ce temps, il m'apparaît pour ainsi dire tous les jours. Il ne m'apparaît pas tout seul, c'est moi qui le fais apparaître, et je ne peux pas ne pas le faire, même si je ne peux pas vivre avec. Oh si, un jour, je pouvais la voir en vrai, elle, ne serait-ce qu'en hallucination³² !

Le portrait de Matriocha n'a rien d'une allégorie ni même d'une hallucination. Privé de support matériel, contrairement au tableau *Acis et Galatée* ou à l'image photographique sérialisée sur laquelle s'affiche la ressemblance, cette image ne figure rien ; elle n'existe qu'à l'intérieur du moi. Aussi le souvenir de Matriocha s'oppose-t-il à l'icône comme inscription et témoignage du Verbe incarné. « Très paradoxalement, écrit le théologien Paul Evdokimov, l'icône est une représentation qui nie toute représentation, par la beauté aperçue elle fait évanouir toute image, de l'invisible dans le visible, elle conduit vers l'invisible pur³³. »

28. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, dans *Œuvres*, trad. de l'allemand M. de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, t. II, p. 295-322, p. 308.

29. *Ibid.*, p. 307.

30. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 915 – Fedor M. Dostoevskij, *Безы, op. cit.*, t. XI, p. 21.

31. *Ibid.*, p. 917 – « Я увидел пред собою (о, не наяву! если бы, если бы это было настоящее видение!), я увидел Матрешу... » *Ibid.*, t. XI, p. 22.

32. *Ibid.*, p. 917 – « Нет - мне невыносим только один этот образ, и именно на пороге, с своим поднятым и грозящим мне кулачком, один только ее тогдашний вид, только одна тогдашняя минута, только это кивание головой. Вот чего я не могу выносить, потому что с тех пор представляется мне почти каждый день. Не само представляется, а я его сам вызываю и не могу не вызывать, хотя и не могу с этим жить. О, если б я когда-нибудь увидал ее наяву, хотя бы в галлюцинации! » *Ibid.*, t. XI, p. 22.

33. Paul Evdokimov, *L'Orthodoxie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1979, p. 109.

En multipliant les hypotyposes au fil de son œuvre, Dostoïevski aura tenté de relever un défi : « percevoir dans une image ce qui n'a pas d'image³⁴ ». L'élan dostoïevskien vers l'allégorie se heurte toutefois à la puissance de défiguration propre au langage de l'icône. Un autre portrait photographique, évoqué dans *L'Idiot*, semble renouveler la promesse de théophanie contenue dans l'image. Le texte dostoïevskien ne parle que par allusions du portrait de Nastassia Philippovna mais il est tentant de lui associer la Bonne Nouvelle apportée par le prince Mychkine : « La beauté sauvera le monde³⁵. » [*Krasota spaset mir*] Inversement, le souvenir de la petite morte fait de Matrioïcha l'absente de tout portrait. L'instant précédant sa mort s'est fixé sur la rétine de Stavroguine, en une espèce de photographie intérieure ; le petit poing levé de l'adolescente en constitue le *punctum* pathétique. Étymologiquement, l'esthétique fantastique procède de notre faculté de représentation (*phantasia*). Chez Dostoïevski, cette esthétique de l'incertitude se situe au carrefour de différentes pratiques imageantes et à l'intersection de différents discours sur l'image : allégorie, hallucination, icône, photographie etc. Il faut enfin retenir du texte des *Démons* ce fragment d'un dialogue entre Stavroguine et son amie Dacha, venue l'interroger sur son état de santé :

Écoutez, Dacha, ces derniers jours, j'ai toujours des visions. Un petit démonillon m'a proposé hier, sur un pont, d'égorger Lébiadkine et Maria Timoféïevna, pour régler toute l'histoire de mon mariage légitime, et sans trace. [...]

– Mais vous êtes sûr, fermement, que c'était une vision ?

– Oh non, c'était tout sauf une vision ! C'était simplement Fédka le Bagnard, un brigand évadé du bagne³⁶.

Entre une conversation hallucinée et un authentique dialogue avec autrui, une nouvelle frontière vacille. Dostoïevski inocule à ses lecteurs le bacille du soupçon : et si la représentation fictionnelle tout entière n'était qu'une réverbération des spectres intérieurs du héros ? « Ainsi donc tout le pathos du roman est dans le prince, écrit Dostoïevski dans un de ses carnets, le héros c'est lui. Tout le reste se meut autour de lui comme un kaléidoscope³⁷. » Au lieu de se pencher, en toute connaissance de cause, sur les affres d'un sujet en mal de croyance, le lecteur s'aperçoit qu'il s'est égaré dans la texture d'un songe. Ainsi, nous croyions ouvrir un roman et, sans nous en apercevoir, nous nous sommes perdus dans la forêt aux hallucinations de Stavroguine, véritable kaléidoscope d'une représentation réaliste pulvérisée.

34. Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 259 – « Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? » Fedor M. Dostoevskij, *Idiot*, *op. cit.*, p. 340.

35. *Ibid.*, p. 1229 – *Ibid.*, p. 317.

36. Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, *op. cit.*, p. 493 – « Слушайте, Даша, я теперь всё вижу привидения. Один бесенок предлагал мне вчера на мосту резать Лебякина и Марию Тимофеевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы чтобы в воду. [...] - Но вы твердо уверены, что это было привидение? - О нет, совсем уж не привидение! Это просто был Федька Каторжный, разбойник, бежавший из каторги. » Fedor M. Dostoevskij, *Besy*, *op. cit.*, t. XI, p. 230.

37. Fédor Dostoïevski, « Carnets des Démons », dans *Les Démons*, trad. du russe par B. de Schloezer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 994 – « И ТАК, ВСЬ ПАФОС РОМАНА В КНЯЗЕ, он герой. Все остальное движется около него, как калейдоскоп. » Fedor M. Dostoevskij, « Besy : rukopisnye redakcii », dans *Polnoe sobranie sočinenij v tricati tomah*, *op. cit.*, t. XI, p. 136.