

N. Leclerc

Rien ne va plus»: l'instant critique chez Dostoïevski

Le concept de crise se présente assez spontanément à l'esprit lorsqu'on songe à l'œuvre de Dostoïevski. La crise est un mécanisme important, une dynamique qui structure la logique de ses romans. On pensera aux meurtres qui fondent *Crime et châtiment* ou *Les Frères Karamazov*. Loin d'être de simples prétextes à une enquête policière, ils rompent brutalement la linéarité dans laquelle les personnages évoluaient auparavant. Le meurtre de Chatov, associé au suicide de Kirilov, dans *Les Démons* est plus frappant encore: censé fonder l'unité du groupuscule révolutionnaire dirigé par Piotr Verkhovenski, il aboutit à l'écroulement du projet fanatique de ce dernier. De la crise initiale à la crise finale, cette dynamique apparaît dotée d'une valeur positive de révélation, d'engagement dans une voie destinée à transcender un état premier insatisfaisant en tant que tel.

Dans des textes d'un format moindre que ces grands romans, la crise est encore un concept central. Dans les *Notes d'un souterrain*, le narrateur est obsédé par un officier, qu'il rêve de provoquer en duel pour sa vengeance, mais affronte aussi un instant de crise majeure dans son face-à-face avec Lisa. *Le Joueur*, en étudiant ce personnage type, propose une phénoménologie de la crise. L'instant où «rien ne va plus» est un paradigme de moment critique. En effet, pour Alexis Ivanovitch, le jeu n'est aucunement un divertissement, encore moins un moyen de s'enrichir ; il représente l'affrontement de l'homme avec son destin, face-à-face critique dans le sens où son produit est un jugement (krisis) — jugement le plus souvent défavorable. En se rendant au casino, le joueur s'abstrait du désordre du réel pour entendre le verdict implacable du destin. Ce temps suspendu n'est pas une parenthèse stérile, il est au contraire l'instant où s'effectue une métamorphose majeure et radicale.

Les exemples d'un tel processus sont innombrables et je me propose de n'étudier que quelques pages de l'œuvre dostoïevskienne, celles où la crise prend la forme d'un affrontement du sujet avec la mort, sous forme de duel ou de défi (dans *Les Frères Karamazov* et les *Notes d'un souterrain*), ou de suicide (*Les Démons*), en les examinant à la lumière de l'affrontement métaphorique que constitue le jeu de hasard. Cette configuration permettra de réfléchir au rapport entre la prise de risque et la crise, en particulier sous l'angle de la dimension temporelle de la crise, vécue sur le mode de l'instant — fragment minimal du temps. Je m'interrogerai ainsi sur la fonction que peut assumer l'instant critique dans la constitution du sujet.

La dynamique de la crise est de nature dialectique. Elle apparaît de façon récurrente dans l'œuvre dostoïevskienne, qui ne se compose pas d'évolutions, mais de ruptures, de reversements suivis de dépassements. Si les situations proposées dans les *Notes d'un souterrain* apparaissent toutes dans la deuxième partie du texte — la partie narrative —, leurs prémisses sont sensibles dès la première, spéculative. Ainsi, des remarques consacrées à la gifle y amorcent, sur le mode mineur, la pensée de la nécessité d'une confrontation violente avec le réel: décrivant sa fierté orgueilleuse, le narrateur est persuadé qu'il a «connu des moments où si l'on [lui] avait envoyé

une gifle, [il] en aurai[t] peut-être été heureux»¹. L'homme du souterrain n'est pas caractérisé par une volonté de se soumettre, et cette gifle lui apporte au contraire une jouissance, qui constitue un fil conducteur de l'œuvre. Dans *Les Démons*, une scène parallèle à l'intrigue principale montre le coup porté comme un geste fondamental et nourrit la pensée de la crise. Stéphane Trophimovitch Verkhovenski doit épouser Daria afin de cacher la honte de la jeune fille, déshonorée par Stavroguine, mais Piotr, toujours malintentionné, fait mine d'évoquer naïvement une lettre de son père, et dévoile publiquement ce secret. Chatov, le frère de Dacha, assène alors un coup de poing à Stavroguine. Le narrateur, un personnage anonyme intérieur à la diégèse, ouvre une digression sur le caractère de Stavroguine, caractérisé par le sang-froid, même dans les situations extrêmes les plus périlleuses, en particulier face à un ennemi lors d'un duel. Cette digression est amplifiée par une évocation du décembriste L-n, qui «recherchait toute sa vie le danger, [...] savourait cette sensation devenue pour lui un véritable besoin»². La quête du risque est une notion adjacente à celle de crise. Ce personnage secondaire, d'une façon comparable à Stavroguine, recherche volontairement ce type de situation: derrière une apparence de sang-froid, il connaît la peur, et s'attache à la vaincre en la dépassant dans l'affrontement. L'épisode du coup de poing reçu par Stavroguine est exceptionnel par sa rupture de l'attente du lecteur: le héros n'abat pas Chatov, comme il aurait été capable de le faire, il reste impassible³. Le lecteur saura plus tard que Stavroguine a aussi déshonoré la femme de Chatov, qui attend de lui un enfant. Ce secret rend d'autant plus terrible son impassibilité, qui constitue en elle-même une crise.

La crise se manifeste donc par des situations où le sujet rencontre une opposition, une négation de son existence, de ses actes. Pour le spectateur extérieur, cette opposition conduit à une réaction inattendue, qui brise le cours des choses, l'attente. Elle contraint le sujet à rompre sa façon habituelle de percevoir la réalité, et à adopter une nouvelle position. L'impétueux Stavroguine, en recevant un coup de poing de Chatov, doit ne pas réagir comme d'habitude, et trouver une autre réponse. La crise ouvre une autre voie. Alors que la réalité est le produit de la détermination d'un possible parmi une infinité, la crise déplace la question. Elle contraint à considérer la réalité autrement et ouvre un nouveau champ des possibles, pour conduire à nouveau à la réalisation d'un seul. En cela, le jeu de la roulette pourrait apparaître comme un paradigme de crise: le joueur sort du champ de la réalité pour se mouvoir dans le champ d'une nouvelle infinité de

¹ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, Aubier Montaigne, «Bilingue», trad. Lily Denis, 1972, p. 50—51. Les références indiquées pour cette œuvre comportent la référence au texte original et à la traduction, placée, dans cette collection, en vis-à-vis. Texte original: «бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощёчину, то, может быть, я был бы даже и этому рад.»

² Dostoïevski, *Les Démons*, Gallimard, «Folio», trad. Boris de Schloezer, 1955, p. 217. Texte original: Ф. М. Достоевский, *Бесы*, Собрание сочинений, том седьмой, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1957, стр. 218: «он всю жизнь нарочно искал опасности, упивался ощущением ее, обратил его в потребность своей природы [...]».

³ Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 218: «Il me semble que si un homme eût été capable d'empoigner une barre de fer rougie au feu et de la tenir serrée dans sa main pour éprouver sa force, et si cet homme, après avoir lutté pendant dix secondes contre la douleur épouvantable, eût fini par en triompher, il aurait éprouvé, j'imagine, quelque chose de semblable à ce que Nicolaï Vsévolodovitch [Stavroguine] endura pendant ces dix secondes.» Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 219: «Мне кажется, если бы был такой человек, который схватил бы, например, раскаленную докрасна железную полосу и зажал в руке, с целью измерить свою твердость, и затем, в продолжение десяти секунд, побеждал бы нестерпимую боль и кончил тем, что ее победил, то человек этот, кажется мне, вынес бы нечто похожее на то, что испытал теперь, в эти десяти секунд, Николай Всеволодович.»

possibilités ludiques. Mais loin d'être libéré de toute contrainte, de pouvoir se divertir de façon insouciante, le joueur se trouve à nouveau confronté à une détermination, d'autant plus imposante qu'elle est énoncée par la voix du destin.

Ainsi, le sujet peut rechercher la crise, car elle lui apporte à la fois la nouveauté des possibles et un ordre rassurant. Mais au-delà de la satisfaction, celle par exemple qui provient de la souffrance du narrateur des *Notes*, apparaît également la révolte. Les personnages dostoïevskiens vont au devant de crises qui, alors, ne sont pas subies, mais qui engagent le sujet dans un mouvement de libération, d'affirmation. L'image qui intervient dans le chapitre suivant l'évocation de la gifle est celle du mur de pierre, qui figure l'impossible, ce que la nature, l'arithmétique (deux et deux font quatre, considérés par l'homme du souterrain comme le début de la mort) imposent à l'homme. Les mathématiques ont un rôle important et ambigu dans *Le Joueur*. Certains joueurs présentent un comportement apparemment rationnel: ils calculent des martingales, et pensent ainsi découvrir le secret du hasard. En réalité, ils sont victimes d'une illusion car ils confondent les statistiques et les probabilités. À chaque nouveau tour de roulette, chaque numéro est équiprobable, même si les statistiques font croire que l'on peut prévoir un coup en fonction des précédents. Le jeu de hasard est un mur de pierre d'autant plus redoutable qu'il laisse croire que l'arithmétique peut en dévoiler le mécanisme, alors que non seulement, elle ne peut rien sur le plan de la connaissance des lois du hasard, mais de plus, c'est bien elle qui, tout de même, gouverne le cours des choses. Alors que certains joueurs cèdent à la superstition, Alexis Ivanovitch, au pire de son emportement passionné pour le jeu, garde à l'esprit que ses gains fabuleux n'ont rien de magique. Tout n'est qu'affaire d'arithmétique.

L'homme du souterrain, lui, s'interroge sur la nécessité d'accepter ces lois, et le mécanisme de la crise est de nouveau mis au jour, lorsque l'homme du souterrain appelle à «ne s'accommoder d'aucune de ces impossibilités, d'aucun de ces murs de pierre, si cet accommodement vous est odieux ; parvenir, par la voie des combinaisons logiques les plus inéluctables aux conclusions les plus révoltantes [...]»¹. Mettre la réalité en crise et se mettre en crise face à la réalité permet d'en briser la nécessité et d'exprimer sa liberté. L'homme du souterrain poursuit dans cette direction lorsqu'il proclame son droit au caprice, et le texte présente une réflexion sur l'articulation entre la volonté et la raison humaines. Il apparaît que le droit au caprice ne consiste pas en une action absurde, mais est le fruit d'une rationalité supérieure. Il est également le principe qui régit l'existence de Stavroguine qui, avant d'entrer en scène, est précédé par sa réputation et par des anecdotes sur les humiliations qu'il a fait subir à autrui, comme par pur caprice. Il sème autour de lui le désordre, impose à une société réglée la contingence de ses actes, l'aléatoire de ses impulsions. Mais ce droit au caprice est en réalité le produit d'une nécessité suprême, celle de l'acte gratuit. Si Stavroguine vit sur le mode de la crise, Kirilov, lui, meurt sur ce mode. Par un affrontement radical avec l'absolu, il entend prouver sa liberté. Il ne s'agit plus de gifle ou de mur de pierre, mais de suicide. Selon sa logique, la liberté suprême est atteinte dans le courage de choisir délibérément d'affronter sa mort: «Celui qui ose se tuer, est Dieu»². La philosophie de Kirilov — et

¹ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 58-59. Texte original: «не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзит примиряться; идти путём самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений [...]».

² Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 123. Ф. М. Достоевский, Бесы, op. cit., стр. 124: «Кто смеет убить себя, тот бог.»

il est important que ce personnage ne soit pas d'abord un fanatique, mais un ingénieur, un représentant de la rationalité — est une philosophie de la crise, du dépassement de la condition humaine par un face-à-face sans compromis avec l'absolu qui prend ici la forme du néant, d'une négation absolue de la vie. Paradoxalement, la crise permet d'être au nombre des hommes — le joueur ne dit pas autre chose.

La crise à laquelle je m'attacherai dans *Les Frères Karamazov* est très différente. Tout le roman pourrait être lu à travers ce filtre, mais je n'étudierai que l'épisode du duel du jeune officier Zossime, qui précède son engagement dans les ordres. Il y est encore question d'un coup de poing. Dans le récit de la vie de Zossime, fait par lui-même, intervient une histoire d'amour avortée. Le jeune homme aime et se croit aimé d'une jeune fille qui est en réalité déjà fiancée. Lorsqu'elle se marie, Zossime, vexé, cherche à se venger du mari, qui n'y est pour rien, et s'arrange pour le provoquer en duel. La veille au soir de l'affrontement, il frappe son ordonnance au visage. Au matin, la cruauté de ce geste s'impose à lui et lui révèle l'absurdité du duel engagé. Le jeune Zossime fait face au feu de son adversaire, puis jette son arme et propose de faire la paix: «c'est une fois que j'ai eu affronté son coup de feu à douze pas que ce que je dis peut avoir une certaine valeur pour lui, alors que, si ç'avait été avant le coup de feu, on aurait dit, tout simplement: le lâche [...]»¹. La réconciliation n'est possible qu'après le face-à-face avec la mort. La dialectique de cette crise va plus loin que la paix retrouvée, puisqu'elle conduit Zossime à se tourner vers ce qu'il découvre être sa vocation, celle de la religion. Cet épisode apparemment secondaire du dernier roman de Dostoïevski résume à lui seul toute la dynamique propre à la crise. Ces différentes représentations de la crise ont en commun leur mécanisme, mais aussi le modèle de la mise en danger dont le sujet a besoin pour assurer la valeur de son existence. Le joueur qui, loin de se livrer à l'aléatoire, se met face à un ordre imposé par le destin, est un paradigme de cette démarche. Cette prise de risque se réalise dans un instant critique, où rien ne va plus, où tout est suspendu dans l'attente du verdict.

La crise possède une temporalité qui lui est propre, et dont le cœur est l'instant, dans tout le paradoxe que présente cet infiniment petit du temps, dont il constitue la parcelle minimale et indivisible, et de ce fait difficilement pensable. Si, comme l'expose Aristote, le présent est en lui-même difficile à définir, puisqu'avant, il n'est pas encore, et qu'après, il n'est déjà plus, l'essence de l'instant est encore plus insaisissable ; le présent pourrait encore avoir une étendue, alors que l'instant, qui est un point temporel, en est dépourvu. L'insistance sur l'instantanéité est très sensible dans l'épisode du duel de Zossime. Lorsqu'il cherche l'occasion de provoquer le mari en duel, il dit avoir «guetté le moment»¹, et convoque ainsi la notion antique de moment opportun, de *kairos*, qu'il faut saisir pour agir avec efficacité. Dans la suite du récit, la nature de l'instant change ; il ne s'agit plus pour le sujet d'intercepter le bon moment, qui se présentera — ou non — à lui, mais de saisir, de comprendre, lors de moments d'une acuité particulière,

² Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome I, Actes Sud, «Babel», trad. A. Markowicz, 2002, p. 539. Texte original: Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, Собрание сочинений, том девятый, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1958, стр. 375: «только после того, как я выдержал их выстрел в двенадцати шагах, слова мои могут что-нибудь теперь для них значить, а если бы до выстрела, как прибыли сюда, то сказали бы просто: трус [...]».

¹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 534. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 372: «Выждал я время [...]». Il est à noter que le russe est plus flou que la traduction française sur la modalité temporelle. Dans le texte original, il est question d'attendre le temps qu'il faut. Il est significatif que le traducteur ait ajouté la notion de bon moment, et ainsi d'un temps bref, à saisir.

la gravité de sa situation. Le matin, il se lève «brusquement»¹, adverbe qui reparait quelques lignes plus loin, lorsqu'il comprend l'origine de son malaise: «Et, brusquement, d'un coup, ça m'est venu, de quoi il s'agissait ; le fait est que, la veille au soir, j'avais frappé Afanassi! D'un coup, toute l'image m'est réapparue, exactement comme si ça se répétait [...]»². Cette révélation passe par une association entre l'instant, censé être unique, et la répétition: comme pour le joueur, l'instant critique est fondamental, mais c'est en étant répété, et même ressassé, qu'il garde son statut fondateur. Pour être un joueur, il ne faut pas jouer, il faut rejouer. La soudaineté de la révélation est développée par la suite³: Zossime comprend le sacrilège du geste qu'il s'apprête à faire et subit au sens propre une conversion, qui prend par la suite un sens religieux: il se détourne de son projet initial pour le transformer en autre chose de plus grand, de moral, de beau et dévoile le caractère dialectique de l'essence de la crise.

Cet instant de revirement dialectique est aussi rêvé par l'homme du souterrain, qui ne parvient toutefois pas à le réaliser. Lorsqu'il raconte son projet de s'inviter au dîner d'adieu de Zverkov, qu'il méprise, dîner organisé par ses camarades qui n'apprécient guère non plus le narrateur, il décrit encore une situation dialectique de crise. Craignant d'être accusé d'avoir eu «la frousse devant la réalité»⁴, il souhaite la surmonter «au plus fort paroxysme de [s]a fièvre de frousse»⁵. Cette victoire sur lui-même doit aboutir à l'amour des autres pour lui. Zverkov serait ainsi réduit, mais, dans un nouveau dépassement, le narrateur lui proposerait de faire la paix et deviendrait son ami, fantasme qui ne se réalise pas. L'intérêt de sa description réside dans son extrême attention à la temporalité: l'affrontement avec la réalité atteint un point paroxystique, une acmé, au creux de laquelle s'effectue le renversement.

La scène de la mort de Kirilov est riche en annotations temporelles. Pour les comprendre pleinement, il faut avoir saisi l'urgence de la situation. Le narrateur en rend compte de plusieurs façons pour souligner l'extrême resserrement de l'épisode dans lequel Piotr Verkhovenski doit obtenir le geste promis, et ce dès l'ouverture du chapitre: après la mort de Kirilov, Piotr doit s'enfuir ; or le train qu'il doit prendre ne fonctionne qu'une fois par semaine ; il lui est donc interdit de le manquer. A cette contrainte s'ajoutera celle que représentera la bougie, qui menacera de se consumer. Cette temporalité pressée n'est pas sans évoquer, dans *Le Joueur*, l'urgence dans laquelle évolue la grand-mère, qui ne cesse de vouloir fuir la tentation de la roulette tout en s'y précipitant pour jouer. L'échéance qui la menace, elle, est sa propre mort ou l'épuisement de sa fortune. L'étai se resserre autour de Piotr, qui doit presser Kirilov de rédiger la déclaration selon laquelle il se proclame responsable de la mort de Chatov, puis de réaliser le suicide promis, et qui le voit hésiter, se rebeller, dénoncer le pacte. Les annotations de l'immédiateté scandent tout le chapitre, comme les exhortations de la grand-mère à aller plus vite scandent ses allées et venues ente l'hôtel et le casino, tandis que l'expression «en

¹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 535. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 372: «вдруг».

² Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 536. Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 373: «И вдруг сейчас же и догадался, в чем было дело: в том, что я с вечера избил Афанасия! Все мне вдруг снова представилось, точно вновь повторилось [...]».

³ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 537: «Et toute la vérité m'est apparue soudain, dans toute sa lumière: qu'est-ce que j'allais donc faire?». Ф. М. Достоевский, Братья Карамазовы, op. cit., стр. 373: «И представилась мне вдруг вся правда, во всем просвещении своем: что я иду делать?».

⁴ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 150—151. Soulignement de l'auteur. Texte original: «струсил действительности».

⁵ *Ibid.* Texte original: «в самом сильнейшем пароксизме трусливой лихорадки».

un pareil moment», qui dit la gravité de l'événement attendu, revient à de nombreuses reprises dans le discours de Piotr. Enfin, après avoir reculé plusieurs fois, la décision de Kirilov de rédiger la déclaration est brutale: «Cette déclaration et l'idée qu'elle lui avait *subitement* suggérée, semblaient avoir absorbé toute son attention en ouvrant un issue *momentanée* à son âme épuisée qui s'y précipita aussitôt»¹. A partir de cet instant, l'urgence se resserre encore: il faut à présent que Kirilov se tue, et Piotr sait que sa décision doit être instantanée. Kirilov est enfermé dans une chambre voisine, les minutes s'écoulent, puis les événements se précipitent à nouveau: Piotr décide de faire irruption, l'ingénieur lui donne un coup de tête qui fait tomber et s'éteindre la bougie. La tension est à son comble et Kirilov crie une dizaine de fois «Tout de suite!»², exclamation dont on suppose qu'elle fait référence à son suicide, puisqu'il se tue dans le paragraphe suivant: «La mort avait dû être instantanée»³. Si l'on en croit la philosophie de Kirilov, celui-ci, dans l'instant de sa mort, a accédé à l'éternité, et est même devenu Dieu. La mort de la grand-mère semble avoir une portée moins métaphysique, mais elle est néanmoins révélatrice. En réalité, on ne sait pas si elle meurt, mais peu importe: elle quitte finalement Roulettenbourg après avoir flambé toute sa fortune. Au delà du caractère pathétique de sa ruine, la grand-mère a triomphé des machinations sordides de son neveu le général, qui n'attendait que sa mort. Elle a aussi empêché le mariage de Paulina avec l'antipathique Des Grieux, pour les mêmes raisons financières. Par un mécanisme très indirect, elle a ainsi poussé Alexis Ivanovitch à sombrer dans le jeu, lorsqu'il décide d'aller gagner des sommes fabuleuses pour Paulina outragée par le Français. La ruine de la grand-mère est une victoire et l'urgence dans laquelle cette crise a explosé révèle que sa dimension dépasse l'anecdotique. En flambant subitement sa fortune, elle a agi comme un révélateur. La temporalité éclaire la dynamique de la crise, mais elle n'est pas seulement une de ses dimensions possibles, elle en est l'essence même. La tension entre l'unicité et la concentration de l'instant d'une part, et la répétition ou l'éternité d'autre part, suggère que la crise est un événement fondamental et fondateur, mais que pour fonctionner comme tel, elle doit pouvoir être revécue, remémorée, rédupliquée. A ce titre, elle participe de la constitution du sujet.

En se tuant, Kirilov est devenu ce qu'il voulait être, il s'est inscrit dans l'éternité afin d'échapper à la contingence de la condition humaine. Par un geste inverse, Zossime frappé, le matin de son duel, par la beauté du monde, fait part à son entourage de sa conviction «que la vie est un paradis, car il suffit que nous voulions le comprendre, ce paradis, il adviendra dans toute sa beauté [...]»⁴. Pour le jeune Zossime, le paradis, la forme aboutie du monde, n'est pas attendu dans un temps au-delà du temps ; il est réalisable dans le temps de la vie humaine, mais pour cela, les hommes doivent actualiser cette forme parfaite, qui reste à l'état virtuel tant qu'aucune intervention ne vient la mettre à jour. La crise possède cette fonction d'actualisation ; elle est le déchirement qui renverse une situation pour en dévoiler une autre vision, pour révéler ce que le monde recèle. L'actualisation du virtuel se distingue de la réalisation du possible, et

¹ Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 650. Je souligne. Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 644: «Это объявление и какая-то особенная внезапная мысль о нем, казалось, вдруг поглотила его все-го, как будто какой-то исход, куда стремительно ударился, хоть на минутку, измученный дух его »

² Dostoïevski, *Les Démons*, op. cit., p. 655. Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 649: «сейчас!»

³ *Ibid.* Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., стр. 650: «Смерть должна было произойти мгновенно. »

⁴ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 539. Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., стр. 375: «жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей [...] »

constitue un modèle de pensée plus pertinent. Dans ce dernier processus, évoqué plus haut, intervient un changement de quantité d'être, tandis que l'actualisation modifie la qualité. Avant que la bille ne tombe dans une des cases de la roulette, le numéro qui sortira n'est que virtuel. Il change de nature en sortant, et rend les autres numéros caduques. Dans le processus de la réalisation, ce qui n'est pas réalisé reste éventuellement possible, subsiste à l'état potentiel. L'actualisation, comme la crise, anéantit les virtuels qui ne se sont pas actualisés.

Le mécanisme est le même pour l'individu, que la crise rénove, dont elle actualise les virtualités. Les *Notes d'un souterrain* le montrent à diverses reprises. Dans la partie narrative, la suite de l'épisode du dîner d'adieu développe la problématique du défi qui permet d'acquérir une valeur. Lorsque la compagnie part au bordel, le narrateur s'exclame significativement: «Le voilà enfin, le face-à-face avec la réalité»¹, dont nous avons vu que le paroxysme devait conduire à une crise définitive. La réflexion que cette quête génère conduit le narrateur à évoquer deux œuvres qui éclairent le sens métaphysique de son geste: *Le Coup de pistolet*, de Pouchkine, et *Mascarade*, de Lermontov. Dans ces deux textes, qui convoquent le thème du jeu de hasard, un personnage se trouve face à un vengeur venu exécuter son destin. Dans la nouvelle de Pouchkine, Silvio se venge des années après de celui qui l'avait humilié en duel, en mangeant des cerises pendant qu'il attendait le coup de feu. Silvio avait donc réservé son coup de feu pour plus tard, et vient le tirer lorsque son adversaire est marié et heureux. Cette nouvelle est bâtie sur le principe de l'actualisation: le coup que tire Silvio est l'actualisation de celui, virtuel, qu'il garde en réserve depuis six ans. L'affrontement est d'une rare intensité, par sa violence propre, mais aussi en raison du passé qui ressurgit brutalement et vient se résoudre. En outre, il ne s'agit pas pour Silvio de tuer son adversaire, mais de provoquer sa terreur, et celle de sa femme, en leur montrant qu'il aurait pu le tuer, et en le marquant ainsi à vie. Dans la nouvelle, tout se passe comme si rien n'existait entre les deux affrontements: la vie de Silvio est suspendue, il ne vit plus que dans et par sa vengeance, dans l'attente de l'affrontement et ainsi dans la virtualité de sa fiction. Le narrateur insiste sur son mystère et sur l'énigme que constitue son entraînement acharné au tir au pistolet.

Dans la pièce de Lermontov, dans une configuration similaire, un vengeur survient à la fin de la pièce et incarne le destin de façon d'autant plus explicite que le dramaturge l'a appelé «l'Inconnu». Par cette désignation, il est également un être de fiction, dans la mesure où il peut être «qui l'on veut» ou «on ne sait qui». En tout cas, il oriente la pièce vers le traitement du défi à Dieu. De façon similaire à Silvio, il vient frapper Arbénine, qu'il suppose heureux époux, pour lui faire payer la ruine jadis subie aux cartes. Le démonisme d'Arbénine est détrôné par ce surgissement de l'absolu. Si l'homme du souterrain est ridiculisé par sa distance avec les personnages fascinants de Silvio et de l'Inconnu, auxquels il ne peut résolument pas s'identifier, les références intertextuelles révèlent donc le sens de sa démarche. Il n'agit pas seulement par fierté, mais aussi pour donner un sens métaphysique à son affrontement. Affronter une crise consiste à atteindre des limites apparemment infranchissables et trouver une autre voie pour les dépasser. La crise apparaît donc nécessaire, puisque sans elle, le sujet se contente d'évoluer sans jamais progresser. Sans elle, il ne peut jamais non plus y avoir de narration. La crise est une composante essentielle de la fiction.

¹ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 170—171. Texte original: «так вот оно, наконец, столкновение-то с действительностью [...]».

A défaut de se trouver face à son ennemi, l'homme du souterrain se retrouve face à Lisa. Il refuse de profiter de la jeune fille, et tient un grand discours où il joue le rôle du sauveur, la met face à la réalité de sa situation, et la pousse au désespoir. Mais s'il parvient à la conduire à la crise de sanglots, il révèle finalement qu'il ne s'agissait pour lui que d'un jeu: «Et maintenant que le but était atteint, je lâchais pied [...]»¹, comportement qui le caractérise tout au long du texte, où il finit toujours par abandonner les projets ambitieux qu'il avait². Toutefois, nous ne serions pas autorisés à parler de crise si le processus s'arrêtait à la dérobade de l'homme du souterrain. Au désespoir de Lisa succède la crise de nerfs du narrateur — et la traduction française parle bien, à plusieurs reprises, de «crise» — qui révèle qu'il a tenu un discours de consolation pour se moquer de Lisa et l'humilier, lui qui venait de l'être par Zverkov et ses camarades. A cette révélation violente, Lisa répond d'une façon inattendue par laquelle elle surmonte ce qu'elle perçoit comme une crise, puisqu'elle prend le narrateur dans ses bras et fond en larmes: «c'était elle l'héroïne»³. Le narrateur est seulement au niveau de l'anecdote, tandis que Lisa est devenue un personnage de roman. Par la crise, elle est passée à un stade supérieur de fiction. De plus, à ce retournement dialectique en succède un autre: le narrateur veut reprendre le dessus et la prend pour ce qu'elle est, une prostituée. L'outrage semble définitif, et pour le confirmer, il paie Lisa de ses services. Une nouvelle fois, Lisa sort vainqueur de l'affrontement en parvenant à rendre l'argent reçu. L'humiliation devient triomphe. Cette série de retournements et d'affrontements évoque le destin de la grand-mère, qui passe du jeu gagnant au jeu perdant et pathétique, mais ne quitte pas Roulettenbourg sans s'être vengée d'une famille qui n'attendait que sa mort.

L'œuvre de Dostoïevski est agitée de conflits qui prennent des proportions si intenses qu'il est autorisé de parler de crises. En effet, ces conflits ne sont pas de simples affrontements dans une dimension horizontale. Les personnages ne peuvent en sortir que par le haut, en dépassant le conflit et en produisant une nouvelle situation. A ce titre, la crise est une dynamique romanesque efficace, et notamment au titre de sa temporalité spécifique.

Le geste du joueur, ici considéré comme un paradigme, doit être examiné dans les deux formes qu'il reçoit dans *Le Joueur*. Si ce roman est centré sur la figure d'Alexis Ivanovitch, le narrateur, qui recherche de façon pathologique cette confrontation à la réalité et à la perte, et est animé par le besoin éternel de revivre cet instant critique, il accorde également une place importante à la grand-mère, qui sombre momentanément dans la folie du jeu, mais sans être victime d'addiction. Ce personnage, doté d'une puissance romanesque supérieure à celle des autres figures du roman, vit une crise au titre de laquelle elle flambe toute sa fortune au jeu, avant de disparaître. Elle est animée au casino d'un regain de vie, qui, bien qu'il soit mortifère et pathétique, lui donne sa dimension romanesque. La crise est cette dynamique paradoxale qui produit à la fois de l'être et de la fiction.

¹ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 204—205. Texte original: «Но теперь, достигнув эффекта, я вдруг струсил». Il est à noter que le verbe «струситься» a été rencontré plus haut avec la traduction «avoir la frousse», tandis qu'il apparaît ici traduit par «lâcher pied».

² Ainsi, au début de la deuxième partie, alors qu'il se considère offensé par un officier, il entreprend de trouver le moyen de l'humilier à son tour, mais se décourage à plusieurs reprises. Quand il y parvient enfin, son geste n'a aucun effet tant le narrateur est insignifiant aux yeux de l'officier.

³ Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, op. cit., p. 240—241. Texte original: «героиня теперь она».