

Une histoire de la folie à l'Age d'argent
(le *Démon mesquin* de Fedor Sologub)

Catherine Géry

Jusqu'à ce que dans les années 1980 la vague de « чернуха » n'ait rendu ce type de caractère tristement banal, le professeur Peredonov, l'anti-héros du *Démon mesquin* de Fedor Sologub, était sans doute le personnage le plus radicalement mauvais de toute la littérature russe. Pour reprendre la formule d'un critique qui voyait en lui un ancêtre direct du Monsieur Ouine de Georges Bernanos, Peredonov est « la matrice parfaite de tous les petits bourreaux enfantés par la marâtre modernité »¹. En accord avec l'oxymore implacable du titre (« démon mesquin »), le mal passe ici par le prisme de la banalité et de la médiocrité². C'est d'un mal quotidien qu'il s'agit, un mal humain qui porte un nom dans la terminologie médicale: le délire. Démonisme et folie ordinaire ont en effet partie liée dans cette œuvre exemplaire du décadentisme russe³.

En ce qu'il reprend les thèmes et l'esthétique du romantisme pour les pervertir ou les inverser, le décadentisme peut être défini comme un néo-romantisme. Aussi chez Sologub le diable est un vandale qui tente de convaincre le monde de son existence en cassant et en salissant les objets, ou en dénonçant et en sadisant les hommes ; quant à la folie, elle n'est plus le signe d'élection des maudits de la littérature ni la propédeutique d'une intériorité mise à mal par un réel bas et trivial par définition, car n'ayant d'existence que comme contre-modèle de l'idéal. Elle *est* ce réel bas et trivial. Dans un roman où le délire est à la fois *sjuzet* et *fabula*, matériau, intrigue et procédé littéraire, Sologub donne à voir à son lecteur un monde clos et autosuffisant, mais aussi un monde malheureux, dissocié et souffrant, un monde étranger à lui-même et privé de finalité, en d'autres termes un monde qui aurait revêtu les attributs complémentaires du solipsisme et de la psychose.

On a souvent affirmé que la description de la pathologie de Peredonov possédait une

¹ A.V.D., « Un Monsieur Ouine russe : Un Démon de petite envergure de Fédor Sologub », in *Les Brandes*, n°4, mai 1998, p. 34.

² Au « démon de la perversité » de Poe succède ainsi le « démon de la médiocrité ». Comme l'affirme A.V.D. dans « Un Monsieur Ouine russe : Un Démon de petite envergure de Fédor Sologub » (art. cit., p. 34-35), Satan semble dans ce roman « avoir renoncé à sa grandeur antique » et à « l'excessive poésie du mal ». Chez Sologub comme chez Bernanos, c'est « l'extrême banalité du Mal qui en fait sa puissance (...), son univoque monotonie, son monocorde automatisme ».

³ Dans « L'ironie » (1908), Aleksandr Blok, qui fut un lecteur averti de Sologub, parle de son « ironie subtile et destructrice » comme d'« une maladie de la personnalité, une maladie de l'individualisme », individualisme auquel le décadentisme est fréquemment associé.

précision digne de celle d'un entomologiste ; il serait plus juste de dire qu'elle semble être le fait d'un aliéniste comme Pinel ou Esquirol, mais qui pressentirait déjà les avancées du XX^e siècle (ceci est tout à fait sensible dans le travail sur le langage comme lieu et ressort de la folie). Avec *le Démon mesquin*, ce texte qui place le savoir médical à l'horizon de sa lecture sans jamais succomber à la tentation d'une douteuse médicalisation de sa langue littéraire, Sologub se situe donc à l'intersection des travaux des aliénistes du XIX^e siècle (l'époque des grandes descriptions et classifications des maladies mentales) et des nouveaux mouvements de connaissance du moi qui conduiront à la psychanalyse. Pas une pièce ne manque ici au lecteur pour retracer une histoire clinique et reconstituer un profil psychologique. Le professeur Peredonov présente ainsi des symptômes très proches de ceux qui seront décrits par Freud en 1911 dans le cas Schreber, identifié par le célèbre analyste comme un exemple typique de psychose paranoïaque⁴. Ex-président de la Cour d'Appel de Saxe, Daniel Paul Schreber avait fait paraître en 1903 un ouvrage autobiographique intitulé *Mémoires d'un névropathe*, qui par la suite a servi de base à Freud pour son étude fondatrice sur la paranoïa. Le Peredonov de Sologub et le président Schreber de Freud sont deux mégalomanes qui ont en commun un délire de persécution à caractère mystique et blasphématoire, accompagné d'hallucinations ; ils sont habités par l'idée de la substitution d'identité, de la métamorphose des êtres (anthropomorphisme ou changement de sexe) et de la décomposition de leur propre corps, comme projection d'un moi menacé de morcellement⁵.

L'analyse comparée des cas Schreber et Peredonov atteste que la pathologie qui se développe chez ce dernier suit scrupuleusement toutes les étapes du déroulement d'une psychose, au sens clinique du terme. Dans la psychose, il se produit en un premier temps une rupture entre la réalité et le moi qui laisse celui-ci sous l'emprise des pulsions ; puis, en un second temps, celui du délire, le moi reconstruit une nouvelle réalité conforme aux désirs de ces mêmes pulsions (il édifie « un système délirant ingénieux », pour reprendre Freud à propos du président Schreber)⁶. On reconnaît, exposé en jargon analytique, le mouvement même du texte de Sologub : une première partie (qui occupe une quinzaine de chapitres) montre comment les liens entre Peredonov et le réel se défont inexorablement ; puis dans une

⁴ Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa : *Dementia Paranoides*. (Le président Schreber) », in *Cinq psychanalyses*, PUF, Paris, 1954, p. 263-324. D. P. Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Seuil, Paris, 1975. Aujourd'hui, les troubles dont souffre le président Schreber seraient plutôt identifiés à une schizophrénie.

⁵ Les images de la décomposition mentale et corporelle dans *le Démon mesquin* ont été analysées par Céline Bricaire dans sa thèse intitulée *Cent ans de décomposition*, Université Jean Moulin Lyon3, Lyon, 1999, thèse dactylographiée, p. 71-94.

⁶ Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques... », *op. cit.*, p. 267.

seconde partie, le réel est recomposé sur le mode délirant par le professeur, qui le peuple de ses propres créatures, ce qui a pour effet de renvoyer les autres personnages à une normalité qui leur faisait jusqu'alors cruellement défaut. L'intérêt strictement littéraire de la description d'un système psychique malade et de son rapport au monde réside dans la collusion, à l'intérieur même de ce système, des principales couches qui constituent le roman : couche satirique (le sadisme ordinaire d'un paranoïaque de province), fantastique (la confusion des états et la néo-réalité dans laquelle évolue le personnage), symboliste (le délire religieux et le conflit du divin et du malin) et enfin solipsiste (le monde comme représentation du moi), le solipsisme se trouvant, comme chacun sait, à la base de la vision philosophique de Sologub⁷. Il fallait que Peredonov fût psychotique, car l'exposition d'une simple névrose eût été inapte à emplir l'ensemble des objectifs fixés par l'écrivain⁸. Dans *le Démon mesquin*, la réalité extérieure n'existe qu'en tant qu'elle est le produit d'une conscience démoniaque, d'un esprit et d'une imagination en proie au mal, et surtout d'une personnalité dissociée. Sologub réussit ici le tour de force de donner à la psychose sa *forme* littéraire, tout en établissant une filiation avec les « diableries » de la culture russe et occidentale. Cette rencontre de l'obsession et de la possession, de Faust et de la psychiatrie sera une des marques de fabrique du symbolisme russe, dans un contexte d'intérêt accru de la littérature pour les troubles mentaux, les manifestations de l'inconscient et plus généralement l'accès à d'autres réalités⁹. D'où l'extrême importance que revêt l'évolution de la maladie mentale chez le personnage de Sologub et les modalités de son exposition par l'auteur.

Les prémisses de la folie de Peredonov se traduisent par des sautes d'humeur immotivées (passages d'une animation presque hystérique à la maussaderie et à l'anxiété, impossibilités d'accorder ses humeurs aux événements vécus, etc.), que le narrateur caractérise souvent à l'aide de constructions oxymoriques (« Передонов вдруг угрюмо захохотал »¹⁰). En attribuant à son personnage des rires saccadés, hors de propos ou à contretemps, des comportements incohérents, une angoisse et un sentiment au départ confus de persécution, Sologub expose ce qu'on appelle en psychiatrie le « pressentiment délirant », c'est-à-dire l'impression que le monde environnant et le moi changent, sans que le sujet puisse

⁷ Voir son ouvrage de 1906 au titre révélateur : *Ja. Kniga soveršennogo samoutverždenija*.

⁸ La psychose s'oppose traditionnellement à la névrose (névrose et psychose étant les deux grandes formes de maladie mentale répertoriées par la psychiatrie). Dans la névrose, le moi continue d'obéir aux exigences de la réalité et de la conscience morale (le sur-moi) et refoule les revendications pulsionnelles (le ça).

⁹ Voir Aleksandr Etkind, *Eros nevozmožnogo. Istorija psixoanaliza v Rossii*, « Gnozis », Moscou, 1994, et Martin Miller, *Freud and the Bolsheviks, Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union*, Yale University Press, 1998.

¹⁰ Fedor Sologub, *Melkij bes*, Russkie klassiki, Booking international, Paris, 1995, p. 81.

attribuer une signification précise à ce changement. Le « pressentiment délirant » s'accompagne d'une palette d'émotions (malaise, perplexité, inquiétude, effroi, sentiment d'infériorité et de menace, exaltation) et de conduites inadéquates, provoquant un effet d'instabilité, voire de déréalisation qui s'étend à l'ensemble de la représentation.

Le pressentiment délirant est exposé dès le premier chapitre, entre autres dans ce dialogue entre Rutilov et Peredonov autour du mariage éventuel de ce dernier :

- Я бы женился, сказал Передонов, - да боюсь, что Варя большой скандал устроит.
 - Боишься скандала, так ты вот что сделай, - с хитрою улыбкою сказал Рutilov, - сегодня же венчайся, не то завтра: домой явишься с молодой женой, и вся недолга. Правда, хочешь, я это сварганю, завтра же вечером? С какою хочешь?
 Передонов внезапно захохотал, отрывисто и громко.
 - Ну, идет? по рукам, что ли? - спросил Рutilov.
 Передонов так же внезапно перестал смеяться и угрюмо сказал, тихо, почти шопотом:
 - Донесет, мерзавка.
 - Ничего не донесет, нечего доносить, - убеждал Рutilov.
 - Или отравит, - боязливо шептал Передонов.
 - Да уж ты во всем на меня положишься, - горячо уговаривал его Рutilov, - я все так тонко обстрою тебе..
 - Я без приданого не женюсь, - сердито крикнул Передонов¹¹.

L'ensemble du processus de la démence à venir est en quelque sorte concentré en ces quelques lignes très évocatrices, où l'on note une progression significative du délire de persécution : « elle va faire du scandale » ; « elle va me dénoncer » ; « elle va m'empoisonner ». Le délire est ici caractéristique de la projection paranoïaque, cette forme de défense dite « primaire » du moi contre des attaques inconscientes et pulsionnelles. Le professeur projette à l'extérieur de lui-même ce qu'il désire méconnaître ou ne veut pas voir accéder au statut de l'être ; le délire de persécution arrive comme une conséquence de l'échec de cette tentative de défense¹². On peut interpréter en ce sens toutes les hallucinations futures de Peredonov, dont la fameuse « недотыкомка » (la « nitouche ») et le personnage fantasmatique de la princesse.

Comme le prouve le caractère sexualisé de ces projections, le délire de Peredonov prend des formes nettement érotomaniaques. La scène au cours de laquelle le professeur doit choisir une des sœurs de Rutilov le confirme. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce passage se présente comme un calque parodique du début du *Conte du Tsar Saltan* de Puškin, et

¹¹ Fedor Sologub, *Melkij bes*, op. cit., p. 15-16.

¹² Selon Freud, la projection paranoïaque est une attitude proche du refoulement, mais d'un refoulement qui se ferait vers l'extérieur. Voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 345.

reproduit la structure narrative et les motifs classiques du conte populaire ; le symbolique chiffre trois, le système de l'énigme et des réponses à lui apporter, la construction rythmique et euphonique des propositions, etc. Sologub n'a pas attendu les travaux de Bruno Bettelheim¹³ pour dévoiler les soubassements psychiques et sexuels des contes de fée :

Дарья поспешно захлопнула окно. Сестры расхохотались звонко и неудержимо и убежали из гостиной в столовую, чтобы Передонов не услышал.

...

Дарья первая подошла к приотворенной калитке.

- Ну, чем же вам угодить? - спросила она.

Передонов угрюмо молчал. Дарья сказала:

- Я вам блины буду превкусные печь, горячие, только не подавитесь.

Людмила из-за ее плеча крикнула:

- А я каждое утро буду по городу ходить, все сплетни собирать, а потом вам рассказывать. Превесело.

Между веселыми лицами двух сестер показалось на миг капризное, тонкое Валерочкино лицо, и послышался ее хрупкий голосок:

- А я ни за что не скажу, чем вам ужогу,- догадывайтесь сами.

Сестры побежали, заливаясь хохотом. Голоса их и смех затихли за дверьми¹⁴.

A la suite de cet épisode, Peredonov ne pourra se résoudre à choisir aucune des trois sœurs. Il se sent en danger face à des femmes dont les réponses à la question somme toute anodine qui doit déterminer son choix (« Comment vous satisfaire ? ») sont perçues comme potentiellement menaçantes. En effet, les réponses des trois sœurs jouent sur le double sens, ce qui en fait un support idéal au délire d'interprétation. On pourrait même penser que nous lisons les réponses *imaginées* par le professeur, tant elles correspondent à son type

¹³ Voir Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Robert Laffont, Paris, 1976. Le chiffre trois est par ailleurs récurrent dans le roman de Sologub, et en organise toute la structure narrative. Dans son article « О символлизме » (1914), Sologub affirme d'autre part que le conte populaire représente la conjonction parfaite du symbolisme et du réalisme, du mythe et des us quotidiens (synthèse à laquelle il aspire lui-même dans *le Démon mesquin*).

¹⁴ Fedor Sologub, *Mel'kij bes*, op.cit., p. 51. Voir chez Aleksandr Puškin (*Skazka o care Saltane...*) :

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
"Кабы я была царица,-
Говорит одна девица,-
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир".
- "Кабы я была царица,-
Говорит ее сестрица,-
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна".
- "Кабы я была царица,-
Третья молвила сестрица,-
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря".

d'aliénation mentale. La proposition à demi-innocente de la première sœur (« Je vous cuirai des blinis... mais n'aller pas vous étouffer avec ») contient un avertissement tout à fait susceptible d'alimenter le délire paranoïaque. La proposition de la troisième sœur (« Et moi je ne vous dirai pour rien au monde la façon dont je vous contenterai ») se fonde sur l'idée du caché, du non-dit, du sous-entendu, ce qui pour un paranoïaque représente un réel danger, surtout quand l'allusion sexuelle perce de façon aussi évidente. Quant à la proposition de la deuxième sœur (« je collecterai tous les ragots pour vous les raconter ensuite »), elle ne peut constituer pour Peredonov, qui se méfie de la rumeur comme de la peste, qu'une menace à peine voilée.

En ce qu'ils sont un aliment de choix au délire de persécution de Peredonov, les ragots occupent une place tout à fait particulière dans le roman de Sologub, où presque tous les personnages inventent, colportent et sont avides de commérages. La réalité « objective » est littéralement créée à partir de ces rumeurs malveillantes ; c'est une réalité mauvaise, à la fois complexe et convaincante, qui dans le même temps garde des contours flous, indéterminés et mystérieux. En cela, le ragot s'intègre parfaitement au système de délire paranoïaque qui régit *le Démon mesquin* tout en participant de son économie narrative, car le ragot possède également la faculté de générer l'intrigue du roman (l'histoire de Pylnikov et de Ljudmila n'arrive à l'existence qu'à cause des ragots de Peredonov, qui les tient de Varvara, laquelle les tient de Grušina, etc.). La rumeur qui met en cause l'identité sexuelle du jeune Pylnikov se révèle par ailleurs un élément clef dans le développement de la psychose paranoïaque, car c'est à partir de ce moment-là que l'esprit du professeur est littéralement possédé par la métamorphose des êtres, des animaux et des objets, et que ses hallucinations prennent corps dans le texte¹⁵.

Le déferlement de ragots dans le tissu narratif est rendu possible par le lieu même de l'action, une petite ville anonyme de la province russe, confite en sottise et en préjugés. C'est par ailleurs un milieu clos, suffisamment alphabétisé pour posséder ses propres structures narratives (ce qui permettra à la rumeur de se développer pour faire récit), inséré dans un système social qui réunit également toutes les conditions propices à la naissance et au développement d'un bon ragot.

Constituée de sphères culturelles étanches qui communiquent peu entre elles, la société russe de la fin du XIX^e siècle est en effet une société verrouillée, où l'information ne circule pas par les canaux habituels de transmission. Lorsqu'on lui demande la source de ses

¹⁵ On peut noter ici que Freud définit le mécanisme de la paranoïa comme une défense contre l'homosexualité inconsciente. Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques... », *op. cit.*

informations, Grušina répond par un dicton : « la terre est pleine de bruits » (« слухом земля полнится »)¹⁶.

La rumeur se développe généralement d'après un fondement originel qui est de l'ordre de la superstition ou du tabou. Et les tabous sont nombreux dans cette société russe marquée par un système de conventions particulièrement rigide. Dans le roman de Sologub, le tabou est le plus souvent d'ordre sexuel les ragots colportés par Grušina sont de nature «érotique», ceux de Rutilov carrément scabreux. Le tout premier ragot du roman, qui insinue que Varvara est à la fois la sœur et la maîtresse de Peredonov, relève d'un tabou primitif, fondateur des sociétés humaines : l'inceste. Lorsque Varvara transmet à Peredonov le ragot principal du roman, celui qui va en faire naître la seconde intrigue, cette nouvelle éveille en Peredonov « un élan de curiosité vicieuse » et « des pensées impudiques » (« ...Варварин рассказ зажег в нем блудливое любопытство. Нескромные мысли медленно зашевелились в его темной голове... »)¹⁷.

Mais pour se transformer en ragot, l'information doit être mal codée, c'est-à-dire qu'elle doit être imprécise ou incomplète. Le manque devient alors le lieu de l'obsession (il s'agit de faire croire quelque chose en laissant un doute sur autre chose) et le mystère un des fondements de la croyance dans le ragot.

L'auto-engendrement du ragot (qui se multiplie et se complexifie à chaque étape de son développement, en même temps qu'il acquiert de plus en plus de solidité), allié au procédé récurrent du retardement de la nouvelle qu'on veut communiquer (ce qui se fait par une série d'insinuations), permet un enchevêtrement de récits et participe à la production du mystère. Or, les sociétés cloisonnées et répressives comme la société russe cultivent et suscitent constamment du mystère et du complot.

Dans *le Démon mesquin*, la structure vide du ragot met ainsi en œuvre des séries narratives hétérogènes qui n'ont aucun lien entre elles, hormis celui créé par le transmetteur ou le récepteur. Comme le délire interprétatif, le ragot connaît un mode de développement et d'extension en réseau et témoigne du fait que le monde est constamment réduit à un seul objet obsessionnel. La rupture des liens de cause à effet est patente, les signes incohérents : nous sommes bien dans un univers psychotique et paranoïaque.

Enfin, comme l'a fort bien montré Céline Bricaire dans sa thèse¹⁸, la mécanique qui conduit à la psychose paranoïaque est aussi dans le roman de Sologub une latence de la

¹⁶ Fedor Sologub, *Melkij bes*, op. cit., p. 120.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

¹⁸ Céline Bricaire, *Cent ans de décomposition*, op. cit.

langue (lapsus, associations verbales fortuites, syllogismes aberrants, etc.). Chez Peredonov comme chez le président Schreber, la dérive paranoïaque se manifeste dans le langage avant de toucher les objets et tout ce qui est perçu. La folie de Peredonov se met essentiellement en place à l'aide d'embrayeurs linguistiques et s'accomplit dans des emplois métaphoriques vidés de leur sens, un langage mécanique et automatisé qui finit dans des balbutiements d'idiot, le texte se présentant lui-même en dernier ressort comme une métaphore filée sur trois cents pages, et qui se réalise dans les derniers paragraphes. L'acte ultime du psychotique qui assassine celui qu'il prend pour son persécuteur peut en effet être lu comme l'épanchement de la fiction dans le réel : le mouton Volodin est égorgé comme il sied à tout mouton qui se respecte (mouton de Panurge ou mouton du sacrifice), mais tel l'Ajax de Sophocle se ruant sur un troupeau d'ovins qu'il prend pour ses ennemis, son meurtrier est en proie au délire quand il accomplit son forfait.

Cette scène finale témoigne de ce que le solipsisme (ici en tant que forme dévoyée de l'idéal décadent de Sologub) affecte jusqu'à la composition du roman. Au fur et à mesure que l'esprit de Peredonov sombre dans la folie, l'univers autour de lui est par analogie de plus en plus angoissant, de plus en plus fantastique, et ne produit plus que des hyperboles négatives et hallucinatoires (la « недотыкомка », la princesse, les figures du jeu de cartes), ces dernières pouvant également apparaître comme le résultat des multiples divisions et dédoublements d'une personnalité aliénée et dissociée¹⁹.

En favorisant une contamination des couches fantastiques et médicales du récit dans sa descente au cœur de la subjectivité de Peredonov, le texte sologubien ménage diverses strates sémantiques et sauvegarde jusqu'au bout la pluralité des interprétations. La folie, en littérature, génère traditionnellement du fantastique²⁰ : elle permet à l'auteur d'identifier le réel au délire interprétatif de son personnage, sans faire subir à la vraisemblance des lésions irréparables (le procédé est ancien : il apparaît déjà en 1772 dans *le Diable amoureux* de Cazotte, dont le héros n'est pas sans présenter un certain nombre de traits communs avec le diable mesquin de Sologub).

Dans *le Démon mesquin*, le fantastique est provoqué par les deux émotions principales éprouvées par le professeur : les soupçons et la peur. La liste des peurs de Peredonov est sans fin, comme une extension du délire à l'intérieur duquel tout fait sens. Quant à leur objet, il devient au fil du roman de plus en plus incompréhensible et absurde (de la peur des couteaux

¹⁹ Ces phénomènes (divisions et dédoublements) ont été identifiés par Freud comme caractéristiques de la psychose paranoïaque (Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques... », *op. cit.*).

²⁰ Voir Jean Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2001, chapitre VI (« Dissidences littéraires »), p. 457-582.

de cuisine à la peur du gendarme, en passant par les tourbillons de poussière ou les tentures du nouvel appartement). De la même façon, les dénonciateurs potentiels de Peredonov sont toujours plus improbables et fantasmatiques (le chat, le portrait de Mickiewicz, les cartes à jouer auxquelles il crève les yeux avec des ciseaux pour qu'elles ne puissent pas l'épier). Peur et soupçon se nourrissent de tous les objets et sont finalement sans objet défini. Progressivement, tout le champ psychique est envahi, et à sa suite celui de la représentation : à partir de la moitié du roman, la morbidité fantastique commence à l'emporter franchement sur la peinture satirique du milieu. Le délire de Peredonov devient en quelque sorte conforme à l'ordre (ou au désordre) de l'univers et ne s'y oppose plus ; il prend place dans un grand système cosmique déréglé. Lorsque Faust a renoncé au monde, le chœur des esprits l'a engagé à rebâtir en son propre sein l'univers fracassé²¹. C'est à ce type d'exhortation solipsiste qu'obéit Peredonov, afin de pouvoir continuer à habiter l'univers. Freud affirme ainsi que chez le paranoïaque, la formation du délire est une reconstruction du monde, autrement dit une tentative de guérison²².

Plus curieux encore, peur et soupçons semblent s'emparer de tous les éléments de la narration et en contaminer les procédés, jusqu'à rendre le foyer de l'énonciation problématique. Sous sa neutralité apparente (voire grâce à cette neutralité), le discours narratif épouse les contours du psychisme de Peredonov, sans jamais endosser son « je ». Le texte acquiert peu à peu une structure qu'on peut qualifier d'obsessionnelle, marquée par les répétitions, la fragmentation de l'action, le démembrement du récit principal, etc. On a ici une application intéressante du solipsisme à l'écriture romanesque, qui fait du *Démon mesquin* une œuvre à l'image de la psychose paranoïaque de son protagoniste principal²³. Dans cette perspective, la célèbre formule de Sologub dans la préface de la deuxième édition de son roman rend un son inhabituel :

Этот роман – зеркало, сделанное искусно. Я шлифовал его долго, работая над ним усердно. Ровна поверхность моего зеркала, и чист его состав.

Il serait bien évidemment maladroit de ne voir dans cette revendication d'un travail d'orfèvre de nature presque scientifique qu'une profession de foi réaliste au sens stendhalien

²¹ *Faust*, 1^{ère} partie, cité par Freud, « Remarques psychanalytiques... », *op. cit.*, p. 314-315.

²² Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques... », *op. cit.*, p. 314-315.

²³ Le solipsisme dans *le Démon mesquin* serait ainsi une forme dévoyée et maléfique de l'option philosophique exposée par Sologub dans un discours prononcé à l'occasion d'un débat public sur la littérature contemporaine (Saint-Petersbourg, janvier 1914), qui présente le « symbolisme individualiste » (le solipsisme) comme une étape sur la voie menant à un symbolisme religieux, fraternel et collégial. Fedor Sologub, « O simvolizme », in *Zavety II*, 1914.

du terme, quand le seul réel décrit dans ce roman « monophonique »²⁴ est celui d'un psychotique mesquin (« мелкий псих »). Si réalisme il y a, il se situe dans la « coïncidence de l'objet et de sa représentation »²⁵. C'est à ce type de cohérence que pensait Jean Moréas dans son manifeste de 1886, quand il déterminait déjà le symbolisme par la conjugaison du solipsisme et du délire. Dans le roman symboliste, écrivait-il,

(...) un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament : en cette déformation gît le seul *réel*. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon (...). Par moments, des *volontés* individuelles se manifestent ; elles s'attirent, s'agglomèrent, se généralisent pour un but qui, atteint ou manqué, les disperse en leurs éléments primitifs. (...) Ainsi dédaigneux de la méthode puérile du naturalisme, (...) le roman symbolique – impressionniste édifiera son œuvre de *déformation subjective*, fort de cet axiome : que l'art ne saurait chercher en l'*objectif* qu'un simple point de départ extrêmement succinct.²⁶

Les accents schopenhaueriens du manifeste de Moréas trouvent un écho profond chez Sologub, dont on sait qu'il a été fortement influencé par l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* et qu'il citait fréquemment, de façon plus ou moins cryptée, le texte fondateur du symbolisme français. Une des grandes qualités de Sologub dans le *Démon mesquin* est néanmoins d'avoir su réunir en un système achevé des éléments *a priori* peu compatibles, si ce n'est antagonistes : une peinture naturaliste du milieu, la description clinique d'un cas de psychose paranoïaque (autant d'éléments qui font du roman un « document humain »²⁷) et une vision du monde qu'on peut qualifier de symboliste, dans le sens que Sologub accordait lui-même à ce terme, à savoir l'aboutissement logique d'un réalisme soucieux de « dire la vérité sur le monde »²⁸. Faire du réalisme la « forme légitime » de l'art symboliste où, comme c'est le cas dans l'article non publié « Не постыдно ли быть декадентом ? » (1899), voir dans le décadentisme un rejeton du naturalisme ne relève pas forcément d'un des mécanismes de la paranoïa répertoriés par Freud (le retournement systématique des phénomènes en leur contraire) ; c'est, pour Sologub, une façon de surmonter

²⁴ Selon la très juste caractérisation de Jean Bonamour dans « *Un Démon mesquin* de Fedor Sologub et le roman européen », in *Revue des Etudes Slaves*, LI/1-2, Paris, 1978, p. 55.

²⁵ Idem, p. 55.

²⁶ Jean Moréas, « Le Symbolisme », in *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18 Septembre 1886, p. 150-151.

²⁷ La ville qui servit de modèle à Sologub est Vytegra, où il vécut de 1889 à 1892 ; Peredonov possède un prototype réel : il s'agit d'Ivan Ivanovič Straxov, professeur de langue et de littérature russes à la « Real Schule » de Velikie Luki, et qui était de toute évidence atteint de psychose paranoïaque. Cf. B. Ju. Ulanovskaja, « O prototipax romana F. Sologuba "Melkij bes" », in *Russkaja literatura*, n°3, 1969, p.181-184.

²⁸ Fedor Sologub, « O simvolizme », art.cit.

les héritages littéraires sans s'y opposer²⁹. Il fallait sans doute cette combinaison inédite de la « méthode expérimentale » de Zola (dont on sent toute l'influence dans les premières rédactions du texte)³⁰ et de l'arsenal formel et poétique des décadents pour fondre de façon aussi convaincante les observations les plus récentes de la psychiatrie dans le tissu intime d'un texte littéraire. C'est ainsi que *le Démon mesquin* annonce cette synthèse des arts et de la science qui restera comme une des aspirations majeures de l'Age d'argent.

INALCO - CREE

²⁹ Sologub partage d'ailleurs avec Rozanov (Vasilij Rozanov, « Dekadenty », 1896) l'idée que décadentisme et symbolisme descendent en droite ligne du réalisme et du naturalisme français. Voir M. M. Pavlova, « Preodolevajuščij zoalizm, ili russkoe otryaženie francuzkogo naturalizma », in *Russkaja literatura*, n°1, 2002.

³⁰ Voir M. M. Pavlova, « »Fedor Sologub i ego dekadentstvo (po povodu stat'i « Ne postydno li byt' dekadentom ? ») », www.utoronto.ca (University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies), article consulté le 04/04/2006. Dans son essai *Teorija romana* (1888), Sologub a d'ailleurs reformulé les principes fondamentaux du *Roman expérimental* de Zola (1880).