

# **Le sous-sol comme forme de vie**

Ralitza BONÉVA



Colloque Albi Médiations Sémiotiques – Actes

# Collection Actes

Utopies et formes de vie.  
Mythes, valeurs et matières

*Hommage à Paolo Fabbri*

sous la direction de  
P. Basso, D. Bertrand & A. Zinna

© Editions CAMS/O

Direction : Alessandro Zinna

Rédaction : Christophe Paszkiewicz

Collection Actes : Utopies et formes de vie. Mythes, valeurs et matières.

1<sup>re</sup> édition électronique : décembre 2019

ISBN 979-10-96436-02-6

*Résumé.* Pour délimiter la *forme de vie* du *sous-sol*, nous nous référons à deux œuvres qui, chacune à sa manière, circonscrit le phénomène : les *Carnets du sous-sol* (1864) de F. M. Dostoïevski et le film de U. Seidl, *Im Keller* (2014). En tant que constitution socio-sémiotique, cette forme de vie se présente comme permettant à un actant-corps de s'exiler de la société. Hostile au devenir et à l'altérité, son existence est marquée par le décalage entre monde intéroceptif et monde extéroceptif. La passion de *zlost'*, c'est la passion du *sous-sol*, qui aboutit soit à un vouloir-tuer soit à un vouloir-s'imposer, ne serait-ce que par sa propre destruction. L'actant-corps de la forme de vie du *sous-sol* est ainsi dans la descendance de ce que M. Foucault a désigné comme le grand monstre anthropophage de l'Âge classique.

FORME DE VIE, SOUS-SOL, DOSTOÏEVSKI, SEIDL, MONSTRE-ANTHROPOPHAGE

**Ralitza Bonéva** travaille dans les domaines de la sémiotique et du cinéma et enseigne en sémiotique de l'image à l'Université de Toulouse. Elle a des articles publiés dans les revues universitaires *Image & Narrative*, *Actes Sémiotiques*, *Tópicos del seminario*, *Semen*, *Forma*, *Proteus – Cahiers des théories de l'art*. Elle est membre de l'équipe Médiations Sémiotiques.

Pour citer cet article :

Bonéva, Ralitza, « Le sous-sol comme forme de vie », in Basso, P., Bertrand, D. et Zinna, A. (éds 2019), *Utopies et formes de vie*, Toulouse, Éditions CAMS/O, Collection Actes, p. 137-168, [en ligne] :  
<<http://mediationsemiotiques.com/ac2016-boneva>>.

# Le sous-sol comme forme de vie

Ralitza BONÉVA

(Université Toulouse 2 – Jean Jaurès)

L'objectif de cette étude est de délimiter et de décrire la *forme de vie* du *sous-sol*. Nous nous référons à deux œuvres qui, chacune à sa manière, circonscrit le phénomène : la nouvelle de F. M. Dostoïevski, *Carnets du sous-sol* (1864), et le film de U. Seidl, *Im Keller* (2014). La forme de vie apparente et met ces deux œuvres dans un rapport de symétrie, et plus précisément, d'une « symétrie centrale »<sup>1</sup> : chez Dostoïevski, le *sous-sol* symbolique au départ a tendance à devenir référentiel ; chez Seidl, le mouvement est inversé : de référentiel, le *sous-sol* se construit progressivement comme symbolique, s'emparant des âmes des protagonistes. Ainsi, la *forme de vie* du *sous-sol* se consolide comme une entité aux dimensions référentielle et symbolique qui a sa propre progression, se reproduisant à des époques diverses, sous des formes qui varient mais restent bien identifiables.

## 1. La forme de vie

À l'époque de sa parution, la nouvelle de F. M. Dostoïevski, les *Carnets du sous-sol* (1864)<sup>2</sup>, reçoit un accueil très froid. À l'exception du critique Apollon Grigoriev, proche de l'écrivain, l'auteur F. M. Dostoïevski est, paraît-il, le seul qui se rende compte de l'importance du phénomène qu'il vient de décrire. Ainsi, réagit-il aux critiques : « [...] *poète du sous-sol*<sup>3</sup> – des feuilletonistes répétaient cela comme quelque chose d'humiliant pour moi. Petits connards. C'est ma gloire, car là est la vérité » (XVI, 1976 : 330). Au

début de la nouvelle, une note en bas de page<sup>4</sup> indique que l'auteur de « ces "notes" comme les notes elles-mêmes sont, bien entendu, imaginaires » (43), par contre, le type de personnage existe réellement. Quelques années plus tard, en 1875, Dostoïevski (XVI, 1976 : 329) note que l'homme du sous-sol représente la « majorité des Russes » et qu'en décrivant le type, il a saisi à la fois sa monstruosité et son « tragisme » :

Le tragisme consiste dans la conscience de sa monstruosité [...] dans la souffrance, l'autoflagellation, dans la conscience du meilleur et l'impossibilité de l'atteindre, et, surtout, dans la conviction de ces malheureux que tous sont comme ça, et donc, il vaut pas la peine de se corriger ! Et puis, qu'est-ce qui pourrait les encourager ? Une récompense, la foi ? Une récompense, de la part de qui ? La foi, en quoi ? Encore un pas, et voici la luxure extrême, le crime (le meurtre)<sup>5</sup>.

C'est l'époque où, dans la littérature russe, on découvre des types : l'homme *inutile*, le *petit fonctionnaire*, l'homme *nouveau*, le *rêveur*. Néanmoins, la notion de *type* de personnage est, à notre sens, très étriquée pour pouvoir accueillir le phénomène dans son ampleur ; notre hypothèse est qu'il s'agit d'une *forme de vie*, notion développée en sémiotique.

Comme défendu par Jacques Fontanille (2015), la forme de vie est une entité socio-sémiotique, constituant immédiat d'une sémiosphère, divisée quant à elle en zones périphériques et zone centrale. La dynamique d'existence d'une forme de vie lui permet de se confronter à d'autres formes de vie, de migrer d'une sémiosphère à une autre qui lui est contemporaine ou postérieure. La sémiosphère d'accueil apportera sans doute des modifications qui, tant que la forme de vie reste la même, seront assimilées avec succès par elle.

Lorsque Yuri Lotman définit la notion de *sémiosphère*, il remarque que la dynamique dans une sémiosphère est provoquée le plus souvent par des œuvres (ou systèmes sémiotiques) apparues dans les zones périphériques – celles-ci sont colorées et intenses – et dont la tendance est d'influer sur la zone centrale. Dans le même mouvement, reconnue et acceptée par la culture en vogue, l'œuvre rebelle se décolore, se normalise, devient neutre. Il se pose la question légitime : « la victoire d'un système sémiotique implique-t-elle son déplacement vers le centre et son inévitable "décoloration" » (1999 : 37). Dans le cas du sous-sol, le mouvement centripète étant bloqué, la dynamique créée s'oriente vers des sémiosphères voisines. Les formes de vie étant des « configurations nomades » (Fontanille, 2015 : 247), nous en retrouvons une des manifestations dans une sémiosphère dont l'existence est attestée un siècle et demi plus tard par le film autrichien de Ulrich Seidl.

Rappelons qu'en tant que *semiosis*, la forme de vie a un plan de l'expression et un plan du contenu ; respectivement, un schème syntagmatique qui spécifie le cours de vie et sa constitution « congruente » de passion, modalités, axiologies. Bref, des formes que l'affect continu de vivre endosse pour se déclarer (*Ibid.* : 24). L'agencement syntagmatique qui constitue le plan de l'expression est le déploiement d'un *condensé* (*Ibid.* : 14) : dans notre cas, c'est le condensé désigné par le lexème *sous-sol*. Peu importe que le personnage de Dostoïevski n'habite pas dans un sous-sol et que les protagonistes de Seidl, au contraire, aménagent les leurs avec le plus grand soin. Plus précisément, le lexème *sous-sol* indique un *style figural* d'interaction, défini par J. Fontanille (*Ibid.* : 26) comme un « ensemble de traits sensibles » qui dispose du

[...] même statut que la dimension "plastique" d'une image, à savoir un dispositif schématique d'expression indépendant de ce que représente l'image, mais qui, en tant que "manière de représenter", est susceptible d'entrer en relation avec des contenus et des systèmes de valeurs pour constituer un ensemble signifiant.

Rappelons aussi que dans la *forme de vie*, le terme générique n'est pas « la vie » mais celui de l'« être ensemble », bien que, comme le précise l'auteur, il s'agit d'« exister et agir avec, ou contre » (*Ibid.* : 27). Dans le cas de la forme de vie du sous-sol, c'est une existence et un agir marqués par le « contre ». Nous y reviendrons en détail.

## 2. L'espace du sous-sol chez Dostoïevski et chez Seidl

Dans la nouvelle, le sens de *sous-sol* est précisé à plusieurs reprises. Dans la première partie, intitulée « Sous-sol », le personnage-auteur expose ses idées et ses opinions : le sous-sol désigne ainsi une vision particulière sur le monde et les choses dans le monde. Dans la seconde partie, « À propos de la neige fondue », il raconte quelques événements de sa vie et établit (134-135) la différence entre *sous-sol* et *cave* :

- On le sortait [un cercueil] d'un sous-sol.
- D'une cave ?
- Non, d'un logement en sous-sol... [...] Il y avait une de ces saletés, autour... Des épiluchures, des ordures... cela puait, c'était infect.

Or, c'est la saleté, attribut de la vie, qui est le trait distinctif entre *cave* et *sous-sol*, celui-ci étant un espace aménagé volontairement pour y vivre ou pour s'y adonner à un loisir, une passion ou une obsession. Aussi, pénétrer dans un « souterrain humide et renfermé » produit une « sensation écœurante » (133).

Voici comment le film de Ulrich Seidl présente cet espace : la composition de l'image accentue le sème de *difforme* : les fenêtres, petites fentes éclairées, très distantes l'une de l'autre, ressemblent à des yeux situés dans la partie inférieure ; la disproportion sur l'axe lumière/ténèbres, la masse noire prédominant largement, ajoute à la sensation de louche.



Fig. 1: Capture d'écran : l'image du sous-sol dans le film de U. Seidl.

Plus tard dans le film, une des protagonistes, « maîtresse dominatrice » dans un couple sadomasochiste, détermine l'espace de l'étage comme « espace de tendresse » à l'opposé du sous-sol qui est « la zone de domination extrême » dédiée à de véritables tortures.

Michel Ciment (2016) interprète le titre du film comme étant une métaphore du *Ça* freudien. Il nous semble important de ne pas négliger la part de la conscience qui y est impliquée, car les protagonistes se rendent bien compte que certaines de leurs activités ne peuvent être déployées au rez-de-chaussée ou au premier étage. Ce serait alors un espace de confrontation du pulsionnel et du social, et donc de compromis, la forme de vie du sous-sol satisfaisant les deux tendances, ce qui la rapproche du symptôme dans les névroses.

### 3. L'esprit de contre

Exister et agir *contre* est une particularité qui marque aussi bien le personnage de Dostoïevski que les protagonistes de Seidl. Cet *esprit de contre* est à la base du nihilisme, la source, d'après René Girard (1976 : 85) de « toutes les divisions et de toutes les oppositions souterraines »<sup>6</sup>. Si le terme de *nihilisme* a été popularisé par Tourgueniev dans son roman

*Pères et fils* (1862), il revient à Dostoïevski de révéler toute la force macabre qui s'y développe ainsi que son mécanisme de fonctionnement. La forme de vie du sous-sol foment le nihilisme et le terrorisme qui est son prolongement<sup>7</sup>.

« Amateur de paradoxes » (178), tel un Socrate, l'homme du sous-sol inverse les arguments, critique et réfute tout, en commençant par soi-même :

Non seulement je n'ai pas su devenir méchant, mais je n'ai rien su devenir du tout ; ni méchant ni bon, ni crapule ni honnête homme, ni héros ni insecte. Et à présent, j'achève mes jours dans mon coin, m'échauffant moi-même la bile de la consolation parfaitement inutile qu'un homme intelligent ne sera jamais quelqu'un, que seuls les imbéciles y arrivent. Eh oui ! Un homme intelligent du XIX<sup>e</sup> siècle doit, est moralement tenu d'être avant tout une créature sans caractère ; mais l'homme de caractère, l'homme d'action, doit être de préférence une créature bornée. Cela fait quarante ans que je m'en convaincs. (45)

Ainsi, il se distingue explicitement des deux autres personnages de la littérature russe de l'époque : l'homme *inutile* et l'homme *nouveau*. L'homme *inutile*, « intelligent et sans caractère », est un personnage des années 1830-1850 que l'on retrouve chez A. S. Pouchkine, M. I. Lermontov, I. S. Tourgueniev. Évidemment, c'était son modèle de jeunesse, sur lequel il n'hésite pas à ironiser maintenant : « ...si je me crois intelligent, c'est peut-être uniquement parce que, toute ma vie, je n'ai jamais rien pu entreprendre ni achever » (59-60). Toutefois, lorsque l'homme du sous-sol ironise sur son penchant vers « le beau et le sublime », il vise aussi bien le modèle - l'homme *inutile* - que le personnage des premiers romans de Dostoïevski, le *rêveur*. Selon R. Girard (1976 : 57), l'écrivain s'administre ici une cure grâce à laquelle seront possibles les romans postérieurs, la Pentateuque dostoïevskienne : « C'est de son propre romantisme que Dostoïevski fait ici la satire », dans le « contraste entre les situations lamentables et la rhétorique grandiose dont s'enivre le héros souterrain ». Tzvetan Todorov (1992 : 17) distingue deux types de polémique dans la nouvelle, l'un syntagmatique qui présuppose un dialogue avec les textes antérieurs, et l'autre, paradigmatique, qui « épouse la forme de la *parodie* [...] en imitant et inversant les situations de récits antérieurs ». Ainsi, sont parodiés l'« égoïsme rationnel » à la Tchernychevski, ses idées démocrates et révolutionnaires ainsi que les personnages de son roman *Que faire ?* (1863). L'homme *nouveau*, « homme d'action », est qualifié de « borné, imbécile, bête, taureau furieux » (50), il revendique une vie selon les avantages de la raison, mais une vie pareille serait à l'encontre de la liberté de l'hom-

me, car choisir uniquement ce qui est bon et raisonnable, c'est être dépourvu de la possibilité de choisir : « que restera-t-il en moi de *liberté* »<sup>8</sup> (69), objecte l'homme du sous-sol. Le « palais de cristal » (66) dans de telles conditions ne serait qu'une prison. Sont parodiées en fait les deux tendances, la romantique et la socialiste, l'une pour son inconsistance irréaliste l'autre pour sa banalité très rationaliste ; il serait pourtant erroné d'en déduire que l'homme du sous-sol représente une solution. Il critique tout sans pour autant proposer quoi que ce soit. Tout au plus, ce qu'il oppose, c'est « une liberté abstraite et vide, une espèce de "droit au caprice" » (Girard [1963] 1976 : 53). Il ironise aussi sur la science qui prétend avoir tout compris de l'homme : c'est simplement impossible, puisque la vie est autre chose et « pas seulement l'extraction d'une racine carrée » (70). L'homme voudra toujours avoir « le dernier mot », et pour s'imposer, « il inventera la ruine et le chaos, il inventera mille souffrances. Mais il aura eu le dernier mot ! » (73)<sup>9</sup>. Son *esprit de contre* se résume dans sa célèbre phrase : « le monde doit-il aller au diable, ou moi me passer de thé ? » : « le monde peut bien aller au diable pourvu que ma tasse de thé me soit assurée » (169).

L'incommensurable amour-propre et la haute estime qu'il voue à soi-même vont se confronter à l'indifférence, sinon au mépris de ses collègues et de ses connaissances, des passants dans la rue, de son laquais Apollon<sup>10</sup>. Toutes les tentatives de démontrer ses qualités ne le conduisent qu'au plus lamentable fiasco. Le décalage entre monde intéroceptif et monde extéroceptif se révèle insurmontable chez lui, une déhiscence. Or, chaque fois que l'homme du sous-sol vise à établir un échange, il se retrouve impliqué dans un scandale.

### 3.1 *L'impossible échange*

Pour examiner comment le personnage « dévale du clocher », selon l'expression de Dostoïevski (Kasatkina 2016 : 173), arrêtons-nous sur l'épisode du dîner avec ses anciens camarades de classe (104-131). L'échange est défini, dans la théorie sémiotique, comme « une opération réciproque, une performance double, consécutive à la conclusion, explicite ou implicite, d'un contrat » (Greimas et Courtés : 114) entre deux sujets, S1-Destinataire et S2-Destinateur. Dans l'épisode en question, le contrat s'annonce dès le départ bancal. À l'étonnement de tous, y compris de lui-même, l'homme du sous-sol s'invite au dîner d'adieu que ses anciens camarades offrent à Zverkov qui part pour une province lointaine. Notre héros – en effet, il se détermine comme « anti-héros » (176) – a toujours été « en mauvais termes » (108) avec ses condisciples. Il les considère

comme médiocres, intéressés uniquement par la réussite dans la société, dégoûtants. Quant à eux, ils l'ont toujours vu comme « un rien du tout », « une mouche vulgaire » (105). Se rendant au restaurant, il doit constater que l'heure du dîner a été modifiée sans qu'il en soit prévenu et qu'il doit donc attendre l'arrivée des autres pendant que les serveurs finissent de mettre le couvert. Pour compenser cette situation peu confortable, l'idée de démontrer à ses camarades qui il est et qui ils sont commence à enfler à l'intérieur de lui, et dès que ceux-ci arrivent, cette idée malencontreuse se fait jour, imposant le ton de l'échange. Il s'aperçoit que « par manque d'habitude » de converser, son irritation monte « à une vitesse extravagante ». « Conscient d'aller trop loin » dans les sous-entendus, il ne s'arrête pourtant pas. On lui rappelle que c'est lui qui s'est invité tout seul au dîner. L'idée de s'en aller immédiatement lui vient à l'esprit, et « bien entendu », il reste : « je promenais insolemment à la ronde mon regard hébété » (120). Les autres oublient sa présence, enchaînant des histoires, trop stupides, à son entendement. Au bout d'une demi heure, ne se retenant plus, il se lève pour porter un toast à Zverkov. Son discours entrecoupé, embrouillé, insultant, insolent, est tel qu'il ne manque de remarquer à l'intérieur de lui-même : « je commençais à me glacer d'horreur, ne comprenant pas moi-même comment je faisais pour parler ainsi... » (122). Indignés, ses convives passent « de la table au canapé » sans le convier de les rejoindre. Il s'y déplace après eux et se met à arpenter la pièce, « le long du mur, de la table au poêle et retour ». Il passe ainsi les 3 heures suivantes : « Il eût été impossible de s'humilier plus basement, plus délibérément, j'en étais parfaitement, mais alors, parfaitement conscient, et pourtant je continuais à aller et venir de la table à la cheminée. "O, si seulement vous saviez de quels sentiments, de quelles pensées je suis capable, et comme je suis évolué !" » (124).

La déhiscence entre le monde intéroceptif et le monde extéroceptif est vécue par le corps-actant de façon dramatique : il est dans la fièvre, en nage, ces « pirouettes répétées » lui font tourner la tête... Et lorsque les autres décident d'aller « là-bas », chez Olympia, il se met devant eux pour leur présenter ses excuses et pour demander leur amitié... Son comportement ne les étonne plus, Zverkov refuse même de se sentir offensé : « Mais, laissez-nous passer, je vous prie [...] Qu'est-ce que vous nous voulez ? » (125) Ils partent déjà, et comme lui aussi veut y aller mais n'a pas d'argent, il demande à l'un d'entre eux de lui prêter une petite somme : « le voilà enfin le face-à-face avec la réalité », se dit-il, écrasé par le mépris de cette société. Le sentiment d'humiliation le pousse à désirer une compensation : « ou bien ils imploreront mon amitié à genoux en me baisant les pieds, ou bien... j'envoie une claque à Zverkov ! » (126). La logique du

scandale se poursuit empruntant l'apparence de phantasmes romantiques : après le duel, il se voit exilé en Sibérie, la vie ruinée, « abandonné par la femme qu'il aimait », et après tout cela, quinze ans plus tard, il revient et ... pardonne à son offenseur... (129) Au bord des larmes, il se rend compte que c'est « un mirage vulgaire, révoltant, romantique et fantastique », ils n'iront pas implorer son amitié à genoux, donc, il « *doit* envoyer sa claque à Zverkov ».

Il serait inexact de lui reprocher un défaut de compétence sémiotique car il distingue le réel du fantastique, mais seulement celui-ci lui procure un plaisir intense : dans les rêveries, « tout le monde pleure et m'embrasse ». Son discours intérieur fait preuve de sa profonde intelligence, de la grandeur de son âme, de la finesse de ses sentiments, et ne fait qu'accroître ainsi l'hostilité de la réalité où, au contraire, il se retrouve méprisé, ridiculisé, ignoré, tel un « insecte inutile ». La réalité est dotée d'une vacuité qui provoque chez lui une attente insistante, une exigence de réponse. Il se croit qualifié pour la performance de l'échange mais, mal parti, le contrat bancal, il s'investit de plus en plus, il se « cramponne », alors que le Destinataire ne veut pas de cet échange. Ce décalage provoque chez l'homme du sous-sol deux types de réaction : soit il rentre dans son coin perdu pour ressasser l'insulte, la transformant en fatalité (59), telle une « souris archi-consciente » et offensée (51). Soit il entreprend de racheter sa dignité et le tout vire au scandale : « Donc, je *dois* envoyer sa claque à Zverkov. J'y suis obligé. » Sa conscience ne s'arrête jamais, tourne à plein, voit tout à la loupe, l'agrandit, ce n'est pas une conscience mais « une malédiction ». En effet, elle choisit son amour-propre : « ma vanité est véritablement sans bornes » (93), « incommensurable » (86). Il désire la relation, mais puisque c'est toujours pour dominer, pour prévaloir, le Destinataire est repoussé. Il avoue, par rapport à ses camarades de classe, « je rêvais de prendre le dessus, de remporter la victoire, de les envoûter, de les obliger à m'aimer » (114). Dès son enfance il a compris qu'il était un despote dans l'âme, « mon âme portait en elle son souterrain » (92). T. Todorov (1992 : 20-26) découvre au fond de cette attitude la logique du maître et de l'esclave, il n'y a que deux voies possibles dans le rapport à l'autre, soit un rabaissement de soi, soit un mépris pour l'autre.

### 3.2 *Le corps-actant clivé*

En effet, il y a un clivage dans les jugements de l'homme du sous-sol, qui se manifeste aussi bien par rapport aux autres que par rapport à lui-même : il est soit le plus intelligent de tous, soit le plus minable, un ver

haineux. Quant aux autres : un jour il les méprise, le lendemain, il les sur-estime. Ce même clivage se manifeste dans les sentiments qu'il éprouve envers Lisa : « Comme je la haïssais et comme elle m'attirait, chacun de ces sentiments attisant l'autre ! » (172). L'opposition *moi/eux* – « C'est que moi, je suis seul, mais eux, ils sont *tous* » (88) – n'a rien de la solitude romantique. Comme l'évoque R. Girard (1976 : 55), l'homme du sous-sol est incapable de vivre sans le regard de l'Autre, le jugement de l'Autre est un « verdict » pour lui. Plus que tout, il veut être comme les autres. Sa différence l'opprime, il ne parvient pas à assumer son individualité : « il se croit *un*<sup>11</sup> dans le rêve solitaire, mais il se divise dans l'échec en un être méprisable et en un observateur méprisant. Il devient Autre pour lui-même ».

Le clivage intérieur empêche le *Soi-ipse* d'élaborer un projet de devenir et de déployer la dynamique nécessaire pour y entraîner le *Soi-idem*. Déchiré par l'*esprit de contre*, le *Soi-idem* est dans l'impossibilité de construire un système de valeurs stables. Or, avec un *Soi-idem* contradictoire et instable et un *Soi-ipse* désordonné, il est difficile pour ce corps-actant de suivre un principe ou un sentiment. Il peut se précipiter vers une idée ou être vampirisé par elle, ce ne sera que temporairement. Le *Moi-chair* est l'instance de référence, la composante la plus stable, elle prend le dessus sur le *Soi-corps propre*. Mais comme c'est d'emblée l'instance des motions intimes, elle n'apporte aucune stabilité. Lui-même avoue se sentir comme un « écorché », le moindre souffle d'air le faisant souffrir (169), et confirme ainsi la défaillance du *Soi-corps propre*. La dynamique des sensations passagères lui convient bien, le *Moi-chair* triomphe dans la luxure. D'où la récurrence de la débauche. Or, c'est la versatilité et le défaut de responsabilité qui caractérisent ce corps-actant<sup>12</sup>. Le sentiment de honte revient de façon récurrente, car la honte, comme le dictionnaire *Le Robert* la définit, est un sentiment provoqué par la conscience d'être abaissé, humilié, déshonoré, donc très dépendant du rapport avec l'Autre. Aussi, c'est un sentiment passager, il afflue, envahit le corps et disparaît. Par contre, l'humiliation, manifestation intense et durative de la honte, va jusqu'à porter atteinte à la cohésion émotionnelle du corps-actant. Dans la scène où Lisa lui rend visite et le surprend habillé dans une « vilaine robe de chambre », se disputant avec son laquais, pour sauver les apparences, il se met en rage : « Je vais le tuer ! glapissais-je en faisant grêler les coups de poing sur la table » (166). Le corps-actant a du mal à accorder le ton de la voix au discours ampoulé, les gestes visés aux mouvements accomplis. Il fait un effort pour demander de l'eau, sa voix sort affaiblie, et il éclate en sanglots. C'était bien un « numéro » de théâtre, avoue-t-il, « mais la crise était quand même réelle ».

En fin de compte, l'échange qui vire au scandale ou au désastre, sans rien perdre de l'humiliation qui l'accompagne, satisfait l'amour-propre du corps-actant et lui procure du plaisir. Dans le désastre, c'est lui qui a le dernier mot, et plus il y sombre plus il domine. Son auto-destruction et sa domination s'y rejoignent, y coïncident.

#### 4. Le schème syntagmatique de la forme de vie du sous-sol

L'existence du personnage du sous-sol relève de la stratification de la société (Kasatkina 2016 : 37, à la suite de Kirpotine 1964), car il se distingue de l'homme *inutile*, à descendance aristocrate, de par son appartenance à la classe de *raznotchinets*<sup>13</sup>. Ainsi, daignant se rendre sur la perspective Nevski, il cède le pas devant tous, cela lui cause « des douleurs spasmodiques au cœur et des sueurs chaudes dans le dos ». Il qualifie l'entreprise d'« humiliation insupportable » (95). Il se pose la question : « Pourquoi m'offrais-je à ce tourment, pourquoi allais-je perspective Nevski, je l'ignore, mais je m'y sentais tout simplement attiré<sup>14</sup> et toutes les occasions m'étaient bonnes » (96). Cet aveu confirme l'idée de R. Girard (1976 : 47-48) selon qui le masochiste est fasciné par ceux qui l'humilient : « Il y a dans le masochisme, une sorte de myopie existentielle qui rétrécit la vision de l'offensé à la personne de l'offenseur ». Mais il a aussi ses ruses, et une d'entre elles consiste à se convaincre que tout est inversé : puisque l'apparence cache, avoir de l'apparence signifie être bête, c'est le cas de ses condisciples ; inversement, être intelligent, oblige à une apparence ignoble, c'est son propre cas à lui. Le second pas sur ce chemin consiste à réunir les contraires, l'examen de conscience vient à son secours pour cette opération. Est-on ignoble quand on a la conscience d'être ignoble ? On l'est moins quand même. Et quand on souffre du fait de prendre conscience d'être ignoble ? C'est un jeu qui réconcilie les contraires. C'est aussi une régression à l'infini dans le métalinguistique, comme le remarque T. Todorov : « L'énoncé pris dans ce jeu, perd toute stabilité, objectivité, impersonnalité : il n'existe plus d'idées absolues [...] celles-ci sont devenues aussi fragiles que le monde qui les entoure » (1992 : 14-15). Il se constitue un « "dialogue intérieur" où celui qui énonce en même temps se dénonce, se contredit, s'accuse de mensonge, se juge ironiquement, se moque de lui-même – et de nous » (*Ibid.* : 16). Le jeu n'est pas anodin. On voit bien son fonctionnement lorsque l'homme du sous-sol décrit sa « sale petite débauche, obscure, souterraine, dégoûtante » (91) se déroulant sur fond de contradiction « inexplicable » :

[...] au moment même où j'étais le plus capable de percevoir toutes les subtilités du « beau et du sublime », comme nous disions autrefois

en Russie, pourquoi m'arrive-t-il non point de penser, mais d'accomplir des gestes peu reluisants, de ces gestes qui... enfin, bref, qu'à tout prendre, tout le monde accomplit, mais que moi, comme un fait exprès, je commettais précisément lorsque j'étais plus conscient que jamais qu'il ne faudrait jamais les commettre. Plus j'étais conscient du bien, de tout ce « beau » et ce « sublime », plus je sombrais dans ma fange et plus j'étais prêt à m'enliser à jamais. (48)

Il suffit de comparer avec : « Vouloir le bien est à ma portée, mais non l'accomplir. Je ne fais pas le bien que je veux, mais le mal que je ne veux pas, je le commets. Si donc je fais ce que je ne veux pas, ce n'est plus moi qui le fais mais c'est le péché qui habite en moi » (Rm, 7 : 18-20). La référence à l'apôtre Paul est implicite et retournée, ce qui fait qu'au lieu de reconnaître sa faiblesse humaine à l'instar de l'apôtre, l'homme du sous-sol s'en sert comme d'une excuse pour se livrer à la débauche. Il dit avoir essayé de se relever, il se repentait et versait des larmes, et une minute plus tard, il se rendait compte que « tout cela n'était que mensonge [...] je veux dire tous ces repentirs, ces attendrissements, ces promesses de régénération » (57). Il remet ainsi en cause la possibilité même de s'améliorer, le vouloir-progresser n'est qu'une feinte. Sans omettre de suggérer que tous s'y accoutument sans se tourmenter : « Je n'imaginai pas que les autres aient pu en passer par là, c'est pourquoi toute ma vie, j'ai gardé cela pour moi comme un secret » (48). Ainsi, le processus d'examen de conscience, réclamé par le christianisme, est parodié. Le cynisme – l'idée « tous sont pareils » – est, selon Dostoïevski (1875), au fondement de la forme de vie du sous-sol, il se résume dans l'injonction : « *Il n'y a rien de saint*<sup>15</sup> » (1976 : 330).

Le schème syntagmatique de la forme de vie du sous-sol se dessine clairement dans le passage qui suit. Le syntagme se compose de trois moments s'enchaînant l'un à l'autre : la débauche – la prise de conscience, accompagné de la honte ou de la souffrance intérieures – la jouissance :

J'en avais honte (peut-être en ai-je encore honte aujourd'hui) ; j'en arrivais au point d'éprouver une jouissance secrète, anormale, une petite jouissance ignoble à rentrer dans mon coin perdu par une de ces nuits particulièrement dégoûtantes, que l'on voit à Petersbourg, et à me sentir archi-conscient d'avoir, ce jour-là, commis une fois de plus quelque chose de dégoûtant, qu'une fois de plus ce qui était fait était fait, et au fond de moi-même, en secret, à me ronger, me ronger à belles dents, à me tracasser, à me tourner les sangs, jusqu'au moment où l'amertume faisait enfin place à une douceur infâme, maudite, et enfin à une définitive, une véritable jouissance. [...] Je m'explique : la jouissance venait justement de la conscience excessivement claire que j'avais de mon avilissement [...]. (48-49)

Si on remplace *débauche* au sens restreint par *excès*, *abus des plaisirs sensuels* (cf. *Le Robert*) ou par *violation des lois de la société ou des lois de la nature* – c’est ainsi que Michel Foucault définit le « monstre » du XX<sup>e</sup> siècle (1999 : 51) – on arrive au schème syntagmatique de la forme de vie du sous-sol :

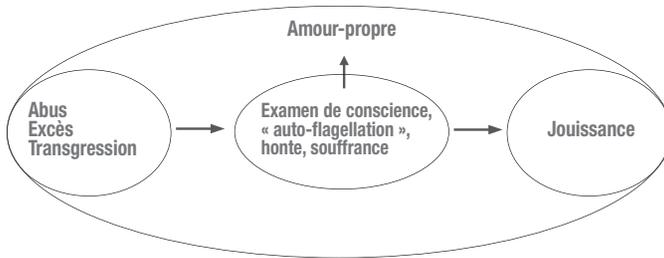


Fig. 2 : Le schème syntagmatique de la forme de vie du sous-sol.

Aimer la souffrance est contre la raison, affirme l’homme du sous-sol, mais : « C’est que l’homme est quelquefois terriblement attaché à sa souffrance, c’est une véritable passion et un fait indiscutable » (76). La souffrance alimente l’amour propre qui, satisfait, engendre la jouissance. Voilà pourquoi, il y a de « la volupté dans sa propre déchéance » (57), « c’est justement dans ces états de conscience et de honte que se cache la volupté » (56).

#### 4.1 La prise de conscience

La prise de conscience occupe une place centrale dans le schème syntagmatique de la forme de vie du sous-sol. D’une part, elle atteste de la grandeur d’âme ; d’autre part, elle innocent la faute, le vice, la passion. Dans l’usage qu’en fait l’homme du sous-sol, la prise de conscience excessive va jusqu’à annuler la frontière entre le bien et le mal car, dans la chaîne des paradoxes qui s’ensuivent l’un après l’autre, tout devient relatif (Beltrame, 2007 : 139). Le paradoxe final est que l’examen de conscience empêche l’homme du sous-sol de faire un choix, il l’amène jusqu’à la logique de « tout est permis ». Se dévoile la véritable fonction de la prise excessive de conscience : « Non, sans doute faut-il avoir atteint à un profond développement, à une profonde prise de conscience pour comprendre tous les méandres de cette volupté » (56-57). Le paradoxe cesse d’être paradoxe dès que l’amour propre est impliqué : ce qui fait honte et cause des souffrances est en même temps source d’orgueil, or source de jouissance.

Selon le schéma narratif canonique, l'examen de conscience représente la *qualification* du sujet dans laquelle il acquiert une *compétence* modale : le pouvoir-prendre-conscience. Cette *compétence* lui permet de réaliser la *performance* de souffrir après la scène de débauche ou d'excès. La *sanc-tion*, c'est la récompense finale de la jouissance. Scindé dans son for intérieur, l'homme du sous-sol est à la fois *héros* et *anti-héros*. L'anti-héros sombre dans la situation humiliante, alors que le héros souffre dans l'examen de conscience et reçoit la récompense de la jouissance. Celui-ci est le véritable Destinataire. Le même clivage se manifeste chez les protagonistes masochistes du film de Seidl. La scène dostoïevskienne du scandale y est remplacée par la scène de la souffrance physique ou morale, et le même schème syntagmatique détermine la forme de vie.

#### 4.2 *La passion du sous-sol : la zlost'*

Comme indiqué sur le schème syntagmatique, la forme de vie du sous-sol se déploie sur fond d'amour-propre, défini par *Le Robert* (2016) comme un sentiment « qui fait qu'un être souffre d'être mésestimé et désire s'imposer à l'estime d'autrui ». Le vouloir-être-estimé devient, chez l'homme du sous-sol, un *vouloir-être-aimé*. « Les obliger à m'aimer » (114) participe de la configuration modale sur laquelle se développe la passion de *zlost'*, le *savoir-ne-pas-être aimé* qui se profile logiquement, car présupposé. Notre hypothèse est qu'il y a une passion spécifique du sous-sol, désignée en russe par le mot *zlost'*.

Au début de la nouvelle, lorsqu'il se présente, le personnage emploie, sur la première page et demie environ, douze fois le mot « *zlost'* » ou l'adjectif qui en dérive, « *zloï* ». On traduit le mot russe « *zlost'* » par *méchanceté* en français. Ainsi : « Je suis un homme malade... Je suis un homme *méchant* » (43)<sup>16</sup>, « c'est par *méchanceté* que je refuse de me soigner » (44), « J'étais un fonctionnaire *méchant*. J'étais grossier et j'y prenais plaisir » (*Ibid.*) ; et peu après : « En vous disant que j'étais un fonctionnaire *méchant*, tout à l'heure, je vous ai raconté des bourdes. Et ça, par *méchanceté* pure » (45). Plus tard dans le texte, le même mot *zlost'* est traduit parfois par *rage* : « une rage froide et sempiternelle » (52). Il semble que le français ne dispose pas de mot complètement identique. Pour préciser sa signification, nous allons le définir comme un composé de *méchanceté* d'une part, et de *haine* d'autre part. Le dictionnaire de CNRTL définit *méchant* et *méchanceté* comme : « Qui désire provoquer, occasionnellement ou non, la souffrance physique ou morale d'autrui. [...] encline à faire du mal à autrui ». Quant au mot *haine* : « Sentiment de profonde antipathie à l'égard de quelqu'un, conduisant parfois à souhaiter l'abaissement ou la mort de

celui-ci ». *Le Robert* ajoute : « Sentiment violent qui pousse à vouloir du mal à quelqu'un et à *se réjouir*<sup>17</sup> du mal qui lui arrive ». Se fondant sur ces définitions, le tableau ci-dessous visualise, par la présence (+) ou l'absence (-) de certains sèmes, les ressemblances et les différences entre les trois lexèmes :

	Méchanceté	Zlost'	Haine
malice	+	+	-
vouloir le mal - à autrui - à soi-même	+ -	+ +	+ -
antipathie profonde : vouloir la mort à autrui	-	+	+
se réjouir du mal que l'autre subit	-	+	+

Tab. 1: Comparaison des lexèmes *méchanceté*, *zlost'* et *haine*.

Or, *zlost'* est une passion plus intense que celle de *méchanceté*, proche de *haine*, à la différence que dans *zlost'*, le sentiment d'hostilité peut être dirigé tout aussi vers soi-même que vers autrui. « Renfermée » dans le for intérieur, elle envenime le sujet qui l'éprouve. Dans ses manifestations intenses, la passion de *zlost'* se transforme en rage, l'homme du sous-sol la compare à « la rage de dents » et à une drogue, « je m'enivrais de ma rage » (96). Elle exclut d'emblée le sentiment d'empathie : « Moi, j'ai grandi tout seul ; c'est sans doute pour ça que je suis comme je suis... insensible » (139).

Le fonctionnement de la passion de *zlost'* est révélé dans les deux scènes avec Lisa. Se disant sur deux temps, elle est dissimulée au début, peut recourir à la ruse et prendre l'apparence de bienveillance ; dans un second temps, elle se déchaîne contre autrui sans que celui-ci ait fait quelque chose de mal. Ainsi, l'homme du sous-sol fait connaissance de Lisa, une jeune prostituée, dans le « magasin de mode » où il se rend après le dîner désastreux avec ses « camarades ». Il se pose comme objectif de voir, au cours de l'échange avec Lisa, jusqu'où s'étend le pouvoir de la parole, de vérifier « ces précieuses *petites idées*<sup>18</sup> » vécues dans son coin (137) : sont-elles capables de toucher un être dans la « vie vivante » ? Il commence par se montrer pris de pitié pour la jeune femme, lui décrit la condition de sa vie lamentable, la solitude et la mort qui la guettent, en leur opposant le bonheur serein de la vie conjugale qu'elle mérite et qu'el-

le n'aura pas. Il avoue, « c'était le jeu qui m'excitait » (138), mais très vite il est embarqué par ses propres « paroles creuses » (Dostoïevski, 1864) jusqu'à perdre tout repère entre vrai et faux car, il le sait, « la ruse fait si facilement bon ménage avec les sentiments » (139). Lorsque quelques jours plus tard, Lisa vient chez lui et lui annonce avoir décidé de s'en aller de là-bas, de changer de vie, elle se retrouve dans le piège. L'homme est pris d'une telle rage contre elle qu'il avoue : « je crois bien que je l'aurais tuée ». Le mot russe qui désigne cet état de rage, *zloba*, a la même racine que *zlost'* : *zlo*, qui signifie « le Mal ». La passion de *zlost'* atteint à cet état de violence extrême que représente le vouloir-tuer. Elle procure la véhémence du discours qui s'ensuit : l'homme du sous-sol s'acharne à dévoiler maintenant la vérité de « ses paroles d'apitoiement » de l'autre jour : il voulait se sentir puissant, c'est pour cela qu'il a poussé Lisa jusqu'aux larmes. Et il la détestait déjà, parce qu'il l'avait menti. Maintenant, il la déteste encore plus, parce qu'il lui avoue tout cela. Il a joué « le héros de sa résurrection », et voilà, elle n'a plus qu'à le voir maintenant dans sa robe de chambre, en larmes, moqué par son laquais, dégoûtant, mesquin. Au début de cette tirade, Lisa s'effondre sur la chaise, « comme abattue d'un coup de hache » (168), mais plus elle l'écoute, plus elle comprend : il est malheureux. Lisa se lève de sa place, et lui ouvre les bras : « Et mon cœur s'est retourné », avoue-t-il. Ce sentiment ne va pas durer, la honte revient, et il se sent encore plus humilié, car à présent c'est Lisa qui devient l'héroïne : « Mon Dieu, se peut-il qu'à ce moment, je l'aie enviée ? » (171). S'ensuit une scène d'amour, et tout de suite après, lui trotte dans la pièce, jetant des coups d'œil impatients derrière le paravent où Lisa reste assise par terre : « je crois qu'elle pleurerait » (172). Et pour finir, lorsqu'elle s'en va déjà, il lui fourre dans la main un billet de cinq roubles : « par pure *méchanceté*<sup>19</sup> » (174), précise-t-il.

Ce geste qu'il détermine d'abord provenir de sa *zlost'*, il le reconsidère ensuite comme étant artificiel, d'une cruauté livresque, « elle ne venait pas du cœur, mais de ma mauvaise tête » (174). Cette délimitation entre mal provenant du cœur et mal engendré dans la tête, encore un renvoi parodique au christianisme, établit cependant la différence entre *cruauté* et *zlost'* : on pourrait réagir à l'encontre de l'une, alors que l'autre s'empare du for intérieur, le corps-actant est tétanisé par sa *zlost'*. C'est le Mal en tant que passion.

#### 4.3 *Le geste de Lisa*

À la passion de *zlost'* s'oppose le geste de Lisa : elle lui ouvre les bras en signe d'amour pur, sans raison et sans finalité. Selon T. Todorov, par ce

geste, Lisa sort de la logique du maître et de l'esclave, elle s'extrait de la dichotomie, du court-circuit des humiliations et du mépris. R. Girard compare son geste au baiser silencieux que donne le Christ au « malheureux vieillard », le Grand Inquisiteur, dans le « poème » d'Ivan Karamazov<sup>20</sup>. Le sentiment d'amour que ce geste comporte est le seul qui puisse s'opposer à la passion de *zlost'*. Geste d'amour pur, gratuit. Lisa n'a aucune raison d'aimer l'homme du sous-sol, pas plus que le Christ l'Inquisiteur. En réponse, l'homme tente de lui fourrer le billet de cinq roubles dans la main, visant ainsi à bafouer l'idée même d'un amour gratuit. Le carré sémiotique ci-dessous synthétise les relations de contradiction et de contrariété des passions connexes à celle de *zlost'*.

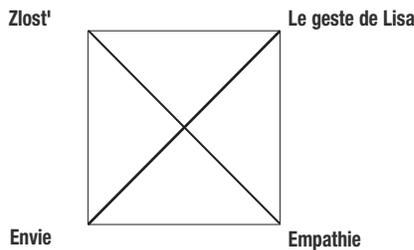


Fig. 3 : Le carré sémiotique des passions connexes à *zlost'*.

L'étude phénoménologique de Jean-Luc Marion, *Le phénomène érotique* (2003), cantique contemporain d'amour, décrit cette passion. Le philosophe ne dissocie pas *eros*, l'amour de passion, de *agapè*, l'amour de vertu, et en s'opposant au cogito cartésien, défend la primauté d'aimer sur être, parce que, pour le dire comme lui : « je ne suis qu'en tant que j'expérimente l'amour – et comme une logique » (*Ibid.* : 19). En fait, l'amour est ce qui fait exister, car il ouvre la possibilité d'être autrement. Le questionnement « m'aime-t-on ? » permet à l'*ego* de rester ouvert « sur et par une possibilité », de « se projeter dans l'avenir imprévisible » (*Ibid.* : 83). L'amour ne supporte pas le contrat ni l'échange ; il y a une liberté dans l'amour : l'amant fait en sorte que l'amour aime en lui, en reconnaissant l'altérité radicale d'autrui. L'amour consacre la distance en eux : « L'amant ne devient lui-même qu'en s'altérant et ne s'altère que par autrui, gardien ultime de ma propre ipséité. Qui, sans lui, me reste inaccessible » (*Ibid.* : 302). Ainsi, on ne se fait pas amant, on se découvre « aimable par la grâce d'autrui » (*Ibid.* : 328).

Or, se projetant sur un cours d'existence ainsi décrit, la forme de vie de l'amour serait à l'opposé de la forme de vie du sous-sol.

## 5. Le film documentaire de Ulrich Seidl : *Im Keller* (2014)

Le documentaire de U. Seidl se construit autour de plusieurs protagonistes dont une certaine partie de la vie se déroule dans les sous-sols de leurs maisons. Nous répartirons les vingt-deux cas présents selon les pratiques qui s'y déploient et les objets leur correspondant, cela nous permettra de voir où apparaît la forme de vie du sous-sol. Se précisent cinq catégories que le tableau suivant visualise :

	Sous-sol comme	Projet de vie	Pratique	Objets	Corps-actants
1	Extension de l'espace quotidien, débarras	/	occasionnelle	quotidiens ou hors d'usage	– femmes avec lave-linge – couples âgés
2	Espace de loisirs	/	occasionnelle	appareils sportifs, instruments de musique	– sportifs – musiciens – bricoleurs
3	Exercices de tir, collections	vouloir-dominer, être surhomme	régulière : exercice de tir, chasse	armes, collections de trophées	– tireurs – chasseurs
4	Vie intime	plaisir/souffrir	récurrente : mise en scène + affects réels	disfonctionnels <sup>21</sup> , spécialement conçus	– couples sado-masochistes – musicien nazi – dame aux poupées
5	Refus de vivre activement	ne pas sentir la vie	récurrente : se droguer, se soûler	drogues, alcool	– personnages physiques inquiétants

Tab. 2 : Catégories de sous-sol dans le film de U. Seidl.

Ainsi, dans les catégories (1) et (2), il ne s'agit pas de la forme de vie du sous-sol. Celle-ci commence à partir de la catégorie (3) lorsque l'activité qui s'y déploie est récurrente, marquée par la propriété de « persévérance » (Fontanille, 2015) et par l'intentionnalité d'un projet de vie : l'exercice de tir ou la chasse apparaissent comme une expression de vouloir-dominer. Le modèle est celui du surhomme, comme c'est clairement énoncé dans la poésie, récitée par l'un des protagonistes, composée sans doute par lui-même : « À chaque jeune fille qu'il épiera/ C'est tel un surhomme qu'il sera/ Car depuis que le monde a débuté/ L'homme est son principe sacré ». Le monde se présente comme une cible et, par la pratique exercée, le corps-actant s'investit dans son emprise.

La catégorie (4) réunit les trois couples sadomasochistes, le musicien nazi et la dame aux poupées : dans ces cas, le schème syntagmatique qui

supplée le cours de vie est au plus près de celui que nous avons déterminé par rapport au personnage dostoïevskien ; nous abordons ultérieurement la différence entre masochisme pervers (ou sexuel) et masochisme moral (ou social). À première vue, il semble que le corps-actant est engagé dans une quête mais en effet, sous cette forme se dissimule celle de l'emprise. Il se pose la question : pourrait-on réduire la perversion à une forme de vie ? Pour déterminer le masochisme moral, Freud se réfère à l'exemple des personnages de Dostoïevski, il les appelle « les caractères russes » (1924 : 296) ; donc, c'est en partie à la base de l'homme du sous-sol que la perversion est postulée. Quant au masochisme sexuel, il est envisagé comme une manifestation se déclarant au niveau de pertinence des pratiques, certes, non-ordinaires<sup>22</sup>.



Fig. 4: Capture d'écran : les créatures du sous-sol.

Et enfin, dans la catégorie (5), la persévérance manifestée dans le cours de vie vise à suspendre la vie ; autrement dit, le projet de vie, c'est de ne pas sentir la vie, sous différents prétextes, parce qu'elle est trop ordinaire, dure ou monotone. Apparaissent ainsi ces « personnages physiques extrêmement inquiétants », selon l'expression de M. Ciment (2016) : les créatures du sous-sol. Dans tous les cas, le monde extérieur ne répond pas de façon satisfaisante aux attentes du corps-actant de la forme de vie du sous-sol, l'on est en présence d'une déhiscence entre monde intéroceptif et monde extéroceptif.

### 5.1 Le masochisme

Sigmund Freud (1924) identifie un masochisme *primaire – érogène*, à partir duquel se développent deux formes plus tardives, le masochisme *féminin*

(se manifestant prioritairement chez des hommes) et le masochisme *moral*. Concernant l'ordre de surgissement des pulsions, Freud (1905) soutient d'abord que la pulsion sadique est primaire : « les reproches obsédants adressés à soi-même prov[iennent] de motions sadiques réprimées » (1987 : 85). De même, quelques années plus tard, dans « Un enfant est battu » (1919) :

[...] à ma connaissance il en est toujours ainsi, chaque fois la conscience de culpabilité est le facteur qui transforme le sadisme en masochisme. Mais cela n'est assurément pas tout le contenu du masochisme. La conscience de culpabilité ne peut pas être restée maîtresse du terrain à elle seule ; il faut que la motion amoureuse ait elle aussi sa part. (1999 : 229)

Vers 1924, sa compréhension change, la pulsion de destruction expulsée vers l'extérieur devient sadisme, celle qui est destinée à demeurer dans l'organisme, masochisme.

En nous référant à la nouvelle de Dostoïevski, nous admettons que la pulsion d'emprise donne « le matériel » nécessaire à la prise de conscience qui œuvre par la suite dans la souffrance et dans la jouissance. Autre argument pour la primarité de la pulsion d'emprise : l'importance de l'Autre dans la genèse du masochisme, ainsi que dans celle de la passion du sous-sol. Gilles Deleuze (1967 : 39) considère lui aussi le premier schéma de Freud plus pertinent et opte pour l'enchaînement suivant : « sadisme d'agressivité – retournement contre soi – expérience masochiste – sadisme hédoniste (par projection et régression) ».

### 5.1.1 Le masochisme moral

La douleur physique chez le masochiste sexuel cède la place au malheur comme générateur de la souffrance chez le masochiste moral. Dans le film il y a, à notre sens, deux cas de masochisme moral : le musicien nazi et la dame aux poupées.

Le musicien a transformé son sous-sol en musée nazi rempli de symboles correspondants, swastikas, portraits d'Hitler, etc. Particulièrement saillants apparaissent les mannequins habillés en nazi : aux cheveux longs noirs et souriants, démunis de certaines parties de leur corps, ils portent la marque de l'outrage et sont ainsi encore plus efficaces pour la passion du personnage. Comme le soutient Didier Anzieu (2012 : 186), la souffrance que ressent le masochiste moral est vécue comme une « passion » : au sens de pâtir et au sens d'éprouver une peine (punition). La présence caricaturale des mannequins en nazi glorifie et déshonore, elle apparaît comme un signe de la débâcle et avive ainsi la souffrance du corps-actant. La vénération que celui-ci voue au nazisme, banni d'une

partie considérable de l'humanité, satisfait à son *esprit de contre*. La fascination devant l'abject se présente comme une manière d'aller contre la raison des autres et de s'enfoncer dans son propre avilissement.



Fig. 5 : Capture d'écran : le musicien nazi.

Y trouve-t-il, selon la passion de l'homme du sous-sol, « la volupté de sa propre déchéance » ? Il n'a pas l'air d'être un fou solitaire, et son récit du cadeau qu'il a reçu pour son mariage suggère que sa passion est, pour le moins, tolérée par ses connaissances : « Le portrait d'Hitler derrière moi, c'était mon cadeau de mariage des gars du travail et de mes amis. Quand j'ai ouvert le paquet, je suis devenu dingue. Je voulais courir à la maison pour l'accrocher au sous-sol. C'est le plus beau cadeau de mariage que j'ai reçu ». Chaque année, ou presque, depuis 18 ans, d'après ses propres dires, il fait une sorte de pèlerinage, un voyage jusqu'au « Nid d'aigle », endroit réputé avoir été une résidence d'Hitler.

La police – il dit « la Gestapo », lapsus qu'il remarque sans corriger : « qu'importe le nom, c'est la même chose... », la police l'a donc interrogé. Le lapsus se faufile pour trahir qu'en attribuant à la police contemporaine des propriétés de la Gestapo, il ajoute à sa passion ; dès lors, la souffrance-jouissance de ses propres poursuites s'amplifie par l'horreur émanant de la tristement célèbre institution. Par contre, le terrain réservé à son idole – le sous-sol et non pas un endroit plus prestigieux – exprime une certaine prise de conscience de l'irrégularité de la passion qui le hante. Comme R. Girard le suggère : « Le propre de l'idole étant de contrecarrer et de persécuter ses adorateurs, aucun contact avec elle n'est pensable en dehors de la souffrance ». Dans cette perspective, « Masochisme et sadisme constituent les sacrements de la mystique souterraine » (*Ibid.* : 74).



Fig. 6: Capture d'écran: la dame aux poupées.

Chez la dame aux poupées, la douleur d'une maternité inassouvie ou refusée est quotidiennement avivée dans la mise en scène qu'elle a conçue pour jouer « à la maman et à la poupée ». Elle sort ses poupées-enfants des boîtes où elles sont rangées, les caresse et leur parle : « ... Coucou, toi. Tu as beaucoup dormi. Bonjour, ma petite souris. Mon petit bébé, mon petit Luki. Tu viens avec maman ?... ». Il y a un investissement accru de réalité dans les actants-jouets : les poupées ressemblent à des bébés empaillés aux yeux fermés et aux cheveux vrais. La récurrence du spectacle et l'authenticité des affects donnent l'occasion de distinguer la forme de vie de la petite bizarrerie et de la folie. La source de la souffrance – et de la jouissance – est soigneusement choyée par le masochiste.

### 5.1.2 Le masochisme sexuel

Quant au masochiste sexuel, dans *Présentation de Sacher-Masoch* (1967), G. Deleuze développe l'idée que celui-ci n'est pas tombé aux mains d'un bourreau mais l'a cherché, l'a formé, a passé avec lui (avec elle) un contrat inique et dangereux, ce n'est donc pas une « victime » mais un « esclave passionné ». La femme devenue bourreau n'est pas sadique, elle « incarne l'élément du "faire-souffrir" dans une perspective exclusivement masochiste » (*Ibid.* : 38).

Réapparaît ici le mécanisme que nous avons vu fonctionner chez l'homme du sous-sol dostoïevskien : la frontière entre les contraires s'estompe : sombrer dans les scandales ou dans la débauche semble être proscrit par la prise de conscience qui, en les révélant, fait souffrir le corps-actant, mais c'est pour nourrir le jugement impitoyable de sa

conscience suraiguë et les souffrances qui vont avec que le corps-actant prépare, comme à son propre insu, le matériel à fournir. Ou, comme le formule Deleuze (1967 : 89) : « C'est la culpabilité qui rend innocent ce qu'elle était censée faire expier ; c'est la punition qui rend permis ce qu'elle était censée sanctionner ». Deleuze (*Ibid.* : 59) répond ainsi à Freud : « *Ce n'est pas "un enfant", c'est un père qui est battu*<sup>23</sup> » et il postule qu'en fait, le Moi triomphe sur le Sur-moi dans le masochisme (*Ibid.* : 107). En termes sémiotiques, le *Soi-ipse* et le *Moi-chair*, devenus complices, jubilent à l'idée que le *Soi-idem* est rendu caduc.

Dans le film, une des protagonistes se présente comme masochiste et adepte de « la douleur de toute sorte ». Pour elle, « l'homme doit avoir le dernier mot. (...) Il doit me prendre quand il veut, où il veut. Je suis juste une femme, un objet sexuel pour cet homme ». Elle a épousé son premier mari à l'âge de 15 ans : « Il me battait quand il avait bu. Ça a duré trois ou quatre ans, jusqu'au jour où il m'a étranglée. Et là, j'en ai eu assez (...) J'ai couché ma fille, je suis revenue et l'ai poignardé ». Ensuite, elle rencontre Marcel : « Quand il était bourré, il n'avait aucune limite. Il m'a torturé à l'extrême avec des aiguilles, des fouets, tout ce qu'il trouvait, jusqu'à ce que je m'enfuis, couverte de sang. J'ai dû être hospitalisée. J'ai porté plainte contre lui. Il a pris quatre ans qu'il a purgés ». Ses récits démontrent qu'il y a une limite, il y a bien une souffrance qui se situe hors du contrat, c'est-à-dire hors de la jouissance (Anzieu 2012). Le Sujet qui exécute la performance de pouvoir-faire-souffrir se retrouve sanctionné négativement. Donc, ce n'est pas n'importe quelle « douleur » qui est valorisée, mais uniquement celle qui est conçue dans le fantasme du Destinateur. La compétence du Sujet – faire-souffrir – doit s'inscrire dans le cadre posé par le Destinateur. Le contrat, à proprement parler, est celui de : douleur (malheur) pour plaisir (jouissance).

Se référant à sa pratique de psychanalyste, Maurice Dayan (2000) redéfinit le contrat intrinsèque propre au masochiste : « Le masochiste s'aime lui-même, non dans le péché qu'il aurait commis, mais dans son aptitude à endurer la cruauté singulière qui l'a reconnu ». C'est « le narcissisme qui triomphe sous l'apparente domination de l'autre ». *L'autre cruel* (et non pas sadique) lui garantit, « par le privilège insigne de la cruauté qu'il lui réserve, la pérennité d'un pouvoir-désirer » (*Ibid.* : 83). Or, la formule modale /pouvoir-désirer/ + /vouloir ne pas être aimé/, car /vouloir être battu/ signifie /vouloir ne pas être aimé/, circonscrit l'état passionnel masochiste. Le sadique fait partie du même système sémantique mais sa formule modale serait : /ne pas pouvoir ne pas désirer/ + /ne pas vouloir être aimé/.

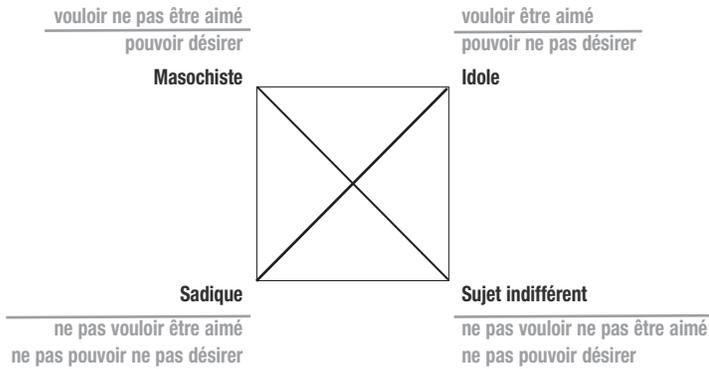


Fig. 7: Carré sémiotique des modalités de la forme de vie du sous-sol.

### 5.2 La pulsion d'emprise

Le corps-actant à pulsion d'emprise – par exemple, le chasseur dont le sous-sol est décoré d'innombrables trophées – décapite ceux qu'il ne peut pas ne pas désirer et se les offre en tant que trophées pour se glorifier. Le Sujet, objet de la quête, est valorisé en tant que trophée, objet muséal, inanimé, dont la fonction essentielle est de faire perdurer la gloire du sujet sadique par ses propres incorruptibilité et durabilité. Dans ce sens, moins il est vivant, plus il est durable. La collection de trophées promet donc au corps-actant une éternité glorieuse. D. Anzieu (2012 : 35) soutient que « [l]e désir d'éternité est un des composants de l'idéal narcissique ». Le sadique et le masochiste, tous les deux portent ce désir ; le sadique l'assouvit à l'extérieur, dans l'emprise sur le monde et par les trophées qu'il s'y procure, tandis que le masochiste le satisfait dans l'intensité de la souffrance mise en scène. Ce repli sur soi-même cache une emprise sur l'autre, partie intégrante du système, contrôlé sciemment.

Au niveau profond, c'est l'axe animé/inanimé qui circonscrit l'univers sémantique du sous-sol. Le carré sémiotique ci-dessous visualise la répartition des actants. Au terme /animé/ représenté par des actants corps-vivants humains s'oppose le terme /inanimé/ représenté par les actants-objets. Le subcontraire /non-animé/ est représenté par des actants-corps morts, les trophées et autres objets de musée ; le subcontraire /non-inanimé/ respectivement par des actants-corps-humains flagellés ou des poupées réveillées, dont la vivacité est ainsi suscitée. La

douleur (ou la souffrance) empêche les corps vivants de devenir des objets inanimés, elle leur rend, pour ainsi dire, la vie et l'« humanité ».



Fig. 8 : Capture d'écran : le chasseur et sa femme.

Rappelons-nous que l'homme du sous-sol compare l'intensité de sa sensibilité exacerbée à celle d'un corps écorché : « je souffre d'une vanité d'écorché et [...] un souffle d'air suffit à me faire mal » (1992: 169). Indépendamment de l'œuvre de Dostoïevski, pour donner une image au phantasme masochiste, D. Anzieu (2012: 182-186) évoque le mythe de Marsyas. En bref, le satyre Marsyas retrouve la flûte – objet phallique – conçue et jetée par Athéna car, à cause des joues gonflées et du visage déformé qu'elle se fait en en jouant, elle s'attire les moqueries des autres déesses. Marsyas se met à jouer de la flûte de façon si fascinante qu'Apollon se sent défié. S'ensuit une compétition entre les deux et, après avoir gagné, Apollon inflige au vaincu une punition qui est la réalisation du fantasme masochiste : Marsyas est suspendu à un pin, la tête en bas et écorché vif, en proie à des souffrances atroces. La punition accompagnée des souffrances témoigne du défi dont il est capable<sup>24</sup>. Bien que la punition soit exécutée par Apollon, elle est tributaire de l'envie d'Athéna, envie à double sens : l'envie de jouer et l'envie envers Marsyas de pouvoir utiliser l'instrument qui l'enlaidit. Ainsi, l'arrachement de la peau promet, selon Anzieu, la fusion des chairs, celle du puni avec celle de la mère qui punit (*Ibid.* : 184). Le contrat masochiste (*Ibid.* : 185) consiste alors en l'échange de l'« écorchage épidermique contre la fusion charnelle ». Une manière de s'approprier l'Autre, d'anéantir l'altérité, en se débarrassant de l'enveloppe qui sépare. Le *Soi-corps propre* empêche la fusion, inversement, sa défaillance la favoriserait.

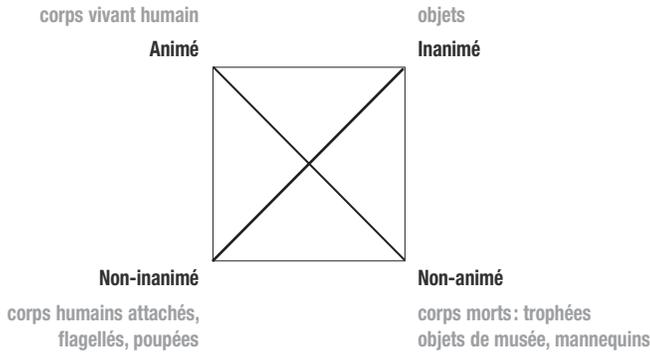


Fig. 9 : Carré sémiotique de la catégorie animé/inanimé.

Le /vouloir être aimé/, ayant comme présupposé le /savoir-ne-pas-être aimé/, se manifeste, pour compenser ce savoir négatif, sous la forme d'une exigence : /devoir être aimé/. Concernant le carré des homologations des catégories des prédicats de « devoir » et de « savoir », A.-J. Greimas (1976 : 99) précise que les premières sont liées, selon la logique des forces, à l'actant Destinateur, les secondes au Destinataire. Les couplages qu'on obtient seront définis comme *incompatibles* (*Ibid.* : 102-103) car les termes relèvent de deixis différentes. Et plus précisément, c'est un cas de *contrariété* car il s'agit de la confrontation de deux termes en position taxique de contradiction : « l'incompatibilité correspond à l'impossibilité de leur insertion dans le même programme modal et transforme la confrontation en affrontement ». Nous signalons ici, sans pouvoir l'étudier, la ressemblance entre la théorie modale en sémiotique et la théorie psychanalytique du conflit à l'intérieur de l'appareil psychique. Dans le cas de l'homme du sous-sol, les termes incompatibles s'affrontent à l'intérieur du même corps-actant qui est à la fois Destinateur et Destinataire. Le carré sémiotique présenté en figure 10 visualise cet affrontement modal qui est à la base de la passion du sous-sol :

### 5.3 *La passion du sous-sol dans Im Keller*

Comme on le voit dans le film, à l'époque actuelle, l'hostilité envers autrui est bien escamotée dans des énoncés qui, empruntant aux discours diffusés par les médias et les institutions contemporains, ont perdu le ton abrupt et haineux. Mais l'hostilité et sa possible transformation en passion de *zlost'* existent toujours. Le discours des protagonistes est lié de

manière critique à ce qu'on appelle mythes sociaux : des croyances partagées qui ont la fonction d'unifier la société, de la solidariser autour de valeurs dont ces croyances sont issues (Neuburger, 2010: 11). Les valeurs revendiquées sont les valeurs de la société contemporaine occidentale ; pourtant, le doute s'immisce, sont-elles réellement partagées ? Ainsi, le propriétaire du sous-sol, transformé en terrain de tir, fustige-t-il les gens qui « prêchent la haine en Autriche », sans que cela l'empêche de vouloir interdire la burqa car « ça pue derrière » quand il fait chaud. Et puis, dit-il, « Ce n'est pas dans le Coran ». Le critère de discrimination n'est plus l'« appartenance religieuse » mais l'« hygiène » ou même, une connaissance éclairée de la religion en question. Le film alerte sur ce dangereux camouflage qui se constitue en incubateur du sentiment d'hostilité, et par la suite, de la passion de *zlost'*.

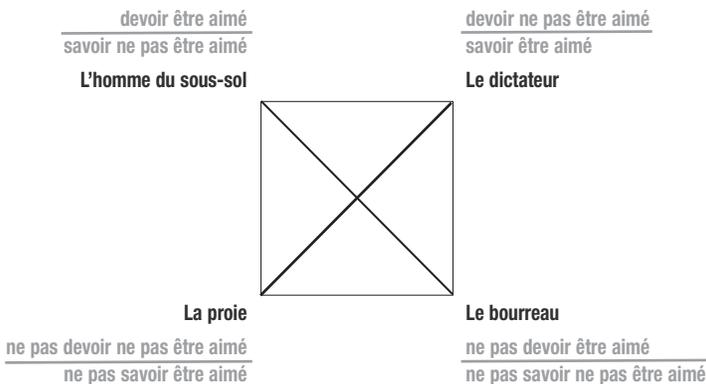


Fig. 10: Carré de l'affrontement des modalités de /devoir/ et /savoir/.

Le discours de la femme dominatrice du couple sadomasochiste est lui aussi très éloquent concernant ce brouillage des valeurs. Elle explique : « J'ai toujours été très dominante mais ce n'est pas parce que je veux imposer ma volonté aux autres. (...) Je respecte les autres. (...) Quand je dis quelque chose, je veux que ce soit fait ». Son monologue est entrecoupé par des plans montrant son « esclave adoré » lécher la salle de bains pour la nettoyer. Elle s'adresse à lui par un « Cochon vient », et poursuit : « J'adore mon esclave d'amour. Et l'inverse est également vrai : il me vénère. [...] C'est une grande marque de confiance. [...] Et cela ne peut fonctionner que si c'est fondé sur un amour absolu. <sup>25</sup> »



Fig. 11: Capture d'écran: le couple sadomasochiste.

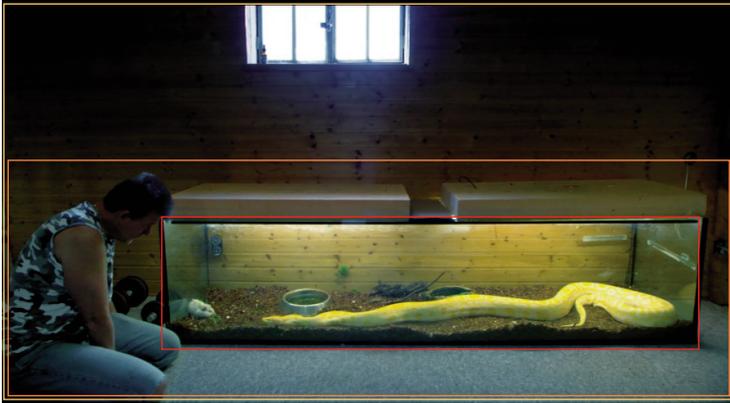
Les valeurs énoncées sont donc celles d'amour, confiance, respect, mais il n'est pas difficile de repérer l'aura de vide autour du mot ouverte par son usage. Le discours apparaît comme une « enveloppe de mots » qui a pour fonction de masquer ce qui est à l'intérieur et de permettre ainsi à une vie non articulée de s'épanouir à l'abri.

#### *5.4 Le « dispositif de la cage » : énoncer la forme de vie*

Comme la nouvelle de Dostoïevski, le film de Seidl œuvre contre la confusion des régimes de croyance et énonce dès le début le dispositif qui le régit. Nous l'appellerons le « dispositif de la cage ». En quoi consiste-t-il ? Un plan-séquence fixe d'environ 1 minute et 4 secondes apparaît immédiatement avant le titre, il rassemble trois espaces : i) le vivarium où se déroule la scène : les parois retiennent les protagonistes – le cobaye et le serpent – et laissent voir ce qui s'y passe ; ii) un deuxième espace englobe le vivarium et son observateur ; iii) le troisième espace, c'est le cadre de l'image cinématographique qui réunit les deux autres d'un second point de vue, celui d'un deuxième observateur, nous.

Le cadre de l'image fixe enferme et expose : c'est cet ensemble d'un vécu et d'une énonciation, se déterminant l'un l'autre, que constitue le « dispositif de la cage ». L'objectif, c'est de capter et énoncer le rythme qui s'instaure de façon naturelle et qui s'étale, dans ce plan, entre l'angoisse du cobaye devant la mort, l'envie de l'ignorer et peu après une curiosité de vérifier ce que c'est. Face à lui, l'immobilité du serpent, et tout d'un coup, la véhémence de son mouvement, la détermination de tuer. Ce qui importe aussi dans la scène, c'est le temps où rien ne se passe car l'action

est en suspens. Dans le creux, un espoir apparaît : en tant que spectateurs, on se dit, on espère que « ça » va durer et que l'action n'aura pas lieu. L'action vient tout d'un coup et sans alternative : dans un mouvement éclair, le serpent s'élançait et agrippait sa proie. Se pose alors la question de savoir quel est le rôle du troisième protagoniste, l'observateur, qui disparaît par la suite alors que le « dispositif de la cage » régit le film entier. Le film capte et expose les protagonistes qui parlent ou se taisent, respirent, regardent, et jusqu'aux deux scènes de jouissance sexuelle tournées en temps réel et dépourvues de toute charge érotique. Dans le dernier plan du film, une des protagonistes est enfermée dans une cage, construite de manière aussi précise qu'il soit impossible pour la femme de s'allonger ou de s'asseoir, elle est contrainte de bouger sans cesse.



*Fig. 12: Capture d'écran : le dispositif de la cage : le vivarium.*

Il n'y a plus d'observateur physique. Cette absence inquiétante suggère qu'en fait, l'observateur n'a pas disparu, il s'est immiscé en nous. L'impression de guet-apens est renforcée par les deux lampes d'en face dont la lumière retournée n'y est pas pour éclairer mais pour créer la pénombre. Dans la durée, on sait, après avoir reconnu le « dispositif de la cage », il y a une action à venir, et lorsque le film filme le vide, c'est le temps de l'angoisse, le temps de l'espoir... le temps d'avant l'action à venir. Le film se termine sur l'attente de cette action à venir. Le « dispositif de la cage » apparaît comme la manière la plus appropriée pour une forme de vie de s'énoncer, comme si d'elle-même, sans sujet d'énonciation, imprévisible et impersonnelle, toujours en cours.



Fig. 13: Capture d'écran: le dispositif de la cage: la femme enfermée.

## Pour conclure

Étant donné que la forme de vie est une « configuration sociale et symbolique du “vivre ensemble” » (Fontanille, 2015: 247), il faudra remarquer que celle du sous-sol se présente comme une forme permettant au corps-actant de s'auto-marginaliser de façon intermittente. Dans la logique foucauldienne de comment « défendre la société », l'homme du sous-sol ne sera pas chassé de la communauté (comme autrefois les lépreux) et s'il est surveillé (comme les pestiférés) c'est pour être réintégré dans la société. S'exiler de celle-ci revient en grande partie à son propre choix. Hostile au devenir et à l'altérité, son existence est marquée par le décalage entre monde intéroceptif et monde extéroceptif, ce décalage lui procurant souffrance et jouissance à la fois. Régi par la passion de *zlost'*, un tel cours d'existence aboutit soit à un vouloir-tuer soit à un vouloir-s'imposer ne serait-ce que par sa propre destruction. Le corps-actant de la forme de vie du sous-sol est ainsi dans la descendance de ce que Michel Foucault a désigné comme le grand monstre anthropophage de l'Âge classique.

## Notes

- 1 Nous remercions notre évaluateur Denis Bertrand pour nous avoir suggéré cette idée.
- 2 Plusieurs traductions existent en français, nous retenons *sous-sol* à cause de sa consonance plus proche du mot russe *podpolie*.
- 3 Souligné dans l'original ; notre traduction.
- 4 Pour les citations, voir *Notes d'un souterrain* (1992), tr. Lily Denis, Paris: Flammarion ; entre parenthèses est indiquée la page de cette édition. Pour les

- références au texte russe, voir l'édition de 1865, avec les corrections apportées par l'auteur.
- 5 C'est nous qui traduisons.
  - 6 R. GIRARD (1963) révèle la parenté entre l'homme du sous-sol et les personnages des grands romans de Dostoïevski.
  - 7 L'hypothèse d'un lien entre nihilisme et terrorisme est défendue par F. GUERY, *Archéologie du nihilisme : de Dostoïevski aux djihadistes* (2015). Remarquons à ce propos qu'il est imprudent, sinon naïf, de faire des amalgames entre un écrivain et ses personnages. Concernant Dostoïevski, ce type d'amalgames oiseux vient des impressions personnelles de L. Chestov et de N. Strakhov. Il n'y a aucune raison de les croire pertinentes.
  - 8 Souligné dans l'original.
  - 9 Pour les nombreuses références critiques aux ouvrages philosophiques, littéraires ou scientifiques, voir T. TODOROV (1992).
  - 10 Le laquais, son bourreau, se comporte tel un dieu – comme son prénom l'indique – face aux crises de nerfs de son maître.
  - 11 Souligné dans l'original.
  - 12 Pour la structure sémiotique du corps, voir J. FONTANILLE, *Soma et Séma. Figures du corps* (2004) et *Corps et sens* (2011). La sémiotique du corps est une étape indispensable au développement de la sémiotique du sensible en particulier, et de la sémiotique en général, car c'est le corps qui réunit les deux plans du langage. J. Fontanille se réfère explicitement à deux théories : celle de P. RICŒUR (1990) concernant l'identité, et celle du Moi-peau de D. ANZIEU (1973-1994). Les concepts de l'identité-*idem* et de l'identité-*ipse*, chez Ricœur, désignent deux facettes de l'identité, la *mêmeté* et l'*ipséité*, recouvrant la relation dialectique entre le même et le propre, ainsi que celle du *soi* et de l'*autre que soi* ; aussi, la question de l'identité est liée à celle de la temporalité d'où émerge une troisième signification, l'« identité narrative ». Ces concepts ricœurriens sont à la base de ce qui deviennent des instances du corps chez Fontanille, le *Soi-idem* et le *Soi-ipse*, constituant le *Soi-corps propre*, l'instance réflexive et porteuse du projet de vie, qui s'oppose au *Moi-chair*, l'instance de référence, de résistance et d'émission de pulsions. À ce niveau se manifeste une autre référence, à notre sens, implicite quant à elle, aux topiques de l'appareil psychique de S. FREUD (1915 et 1923). S'y ajoute l'inspiration de la théorie de D. Anzieu, chez qui l'identité est cachée au cœur d'un « oignon » sous plusieurs pelures et l'autonomie psychique s'obtient après la séparation des chairs et la constitution de l'enveloppe corporelle propre. Or, chez Fontanille, ces théories sont réappropriées : les instances sont réunies dans un modèle topologique dynamique, une structure profonde, et leurs relations dépassent les répercussions dialectiques pour donner lieu à des pratiques et des actes aussi bien réussis que manqués, à la maladresse, à la péripétie, à des accidents narratifs et énonciatifs comme à des gestes de beauté. Une seconde topique se décline comme suit : le *Soi-corps propre* (l'enveloppe qui protège), le *Soi-corps interne* (l'espace intérieur du Soi), le *Moi-chair* (la matière vivante et sensible), le *Moi-référent* (le centre de référence par défaut) (FONTANILLE, 2011 : 75-76). Les variétés figuratives du corps-actant s'organisent en un carré sémiotique (*Ibid.* : 99) où les relations se précisent entre les termes : *corps-enveloppe*, *corps-chair*, *corps-creux* et *corps-point*. Dans notre travail, nous envisageons le corps en tant que substrat de la *semiosis*, c'est le corps-actant. L'actant-corps, une figure parmi d'autres, celles de la temporalité et de la spatialité, ne nous préoccupe pas ici.
  - 13 La classe de *raznotchinets* est constituée par des fils de prêtres, paysans, médecins ou commerçants, devenus nobles aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, mais considérés d'inférieurs aux aristocrates héréditaires.
  - 14 Souligné dans l'original.

- 15 Souligné dans l'original. C'est nous qui traduisons.
- 16 C'est nous qui soulignons les mots *méchanceté* et *méchant*.
- 17 C'est nous qui soulignons.
- 18 Souligné par l'auteur.
- 19 C'est nous qui soulignons.
- 20 Chapitre du roman *Les Frères Karamazov* (1880). Ce geste est comparé aussi à celui du *starets* Zossima devant Mitia, dans le même roman, voir TODOROV (1992: 33).
- 21 Pour en savoir plus sur cette catégorie d'objets, voir DENI (2005).
- 22 Nous remercions encore D. Bertrand pour cette suggestion.
- 23 Souligné dans l'original.
- 24 D. ANZIEU établit un parallèle avec *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch, *op. cit.*
- 25 Nous omettons certains détails.

## Bibliographie

- ANZIEU, DIDIER  
(1996) *Créer/Détruire*, Paris, Dunod.
- CIMENT, MICHEL  
(2016) Interview, bonus DVD.
- DAYAN, MAURICE  
(2000) « L'autre cruel. Paradoxes du principe de plaisir » in J. André (éd.), *L'énigme du masochisme*, Paris, PUF, p. 69-87.
- DELEUZE, GILLES  
(1967) *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit.
- DENI, MICHELA  
(2005) « Les objets factitifs », in J. Fontanille et A. Zinna (éds), *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM, p. 79-96.
- DOSTOÏEVSKI, FIODOR МИХАЙЛОВИЧ  
[1875] Полное собрание сочинений в 30-ти томах Л.: Наука, 1972–1990, Том 16, *Подготовка рукописных редакций*.
- [1864] *Notes d'un souterrain*, tr. Lily Denis, Paris, Flammarion, 1992.
- FONTANILLE, JACQUES  
(2015) *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège.
- (2011) *Corps et sens*, Paris, PUF.
- FOUCAULT, MICHEL  
(1999) *Les Anormaux*, Cours au Collège de France, 1974-1975, F. Ewald et A. Fontana (éds), Paris, Gallimard, Seuil.
- FREUD, SIGMUND  
[1905] *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- [1919] « Un enfant est battu » in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1999, p. 219-243.
- [1924] « Le problème économique du masochisme », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1999, p. 287-297.

- GIRARD, RENÉ  
[1963] *Dostoïevski: du double à l'unité*, repris comme chapitre dans *Critique dans un souterrain*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 7-111
- GREIMAS, A. J. ET COURTÉS, J.  
[1979] *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- GUERY, FRANÇOIS  
(2015) *Archéologie du nihilisme : de Dostoïevski aux djihadistes*, Paris, Grasset.
- LOTMAN, YOURI  
[1984] *La Sémiosphère*, Limoges, Pulim, 1999.
- MARION, JEAN-LUC  
(2003) *Le phénomène érotique*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- NEUBURGER, ROBERT  
(2010) Préface à Sigmund Freud, *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Payot & Rivages, p. 7-22.
- SAINT PAUL  
[vers 58] « Épître aux Romains », dans *Bible de Semeur*, tr. dir. Alfred Kuen, 1992.
- SEIDL, ULRICH  
[2014] *Im Keller*, DVD, Paris, Blaq Out, 2016.
- TODOROV, TŹVETAN  
(1992) « Une explication du texte », préface à F. M. Dostoïevski, *Notes d'un souterrain*, Paris, Flammarion, p. 3-36.

## Sitographie

### CNRTL

Entrée « susciter »,  
<http://www.crisco.unicaen.fr/des/synonymes/susciter> [Consulté le 15/09/2017].

### LE ROBERT

Dictionnaire *Le Robert*,  
<http://gr.bvdep.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/robert.asp> [Consulté le 10/09/2017].

### BELTRAME, FRANCA

(2007) « О парадоксальном мышлении “подпольного человека” » in *Достоевский. Материалы и исследования*. СПб.: Наука. 2007. Т. 18, p. 135-142 ; disponible sur :  
[http://ec-dejavu.ru/n/Notes\\_from\\_underground.html](http://ec-dejavu.ru/n/Notes_from_underground.html) [Consulté le 10/11/18]

### DOSTOËVSKI, FIODOR MIKHAILOVITCH

(1865) *Записки из подполья*, Saint-Petersbourg, Stelovski, p. 193-236,  
<https://www.fedordostoevsky.ru/works/lifetime/1865-1870/2/> [Consulté le 10/11/18]

### KASATKINA, KSENIJA

(2016) *Тип « подпольного человека » в русской литературе XIX – первой трети XX в.*, Московский государственный университет имени В. Ломоносова ;  
<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/tip-podpolnogo-cheloveka-v-russkoj-literature-xix-pervoj-treti-hh-v.html> [Consulté le 11/11/18].