

Article

« Écrire Dostoïevski : Miomandre et Bove au tournant de 1930 »

François Ouellet

Tangence, n° 86, 2008, p. 45-65.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018623ar>

DOI: 10.7202/018623ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Écrire Dostoïevski : Miomandre et Bove au tournant de 1930

François Ouellet,
Université du Québec à Chicoutimi

Cette étude traite de deux romans marqués par « l'influence » de Dostoïevski : *Âmes russes* de Francis de Miomandre et *Un Raskolnikoff* d'Emmanuel Bove. Alors que le roman de Miomandre met à profit certains des principaux traits d'écriture qui témoignent de la manière relativement stéréotypée dont les romanciers de l'entre-deux-guerres pouvaient recevoir l'œuvre de Dostoïevski, celui de Bove accompagne sa « lecture » du romancier russe d'un renouvellement même de la pensée esthétique et métaphysique de celui-ci. Bove ne fait pas que reconduire le personnage de Raskolnikoff, il en propose une figure nouvelle, propre à l'époque, et qui conduit à ce que j'appelle « l'héroïsme de l'inaction ».

Je traiterai de deux textes parus en 1931 : *Âmes russes 1910* de Francis de Miomandre (1880-1959), roman publié chez Ferenczi et fils, et *Un Raskolnikoff* d'Emmanuel Bove (1898-1945), longue nouvelle publiée dans *Les œuvres libres*¹, puis l'année suivante aux Éditions Plon. Je tâcherai d'abord d'indiquer comment le premier est redevable à l'esthétique dostoïevskienne, essentiellement à la lumière du *Sous-sol* (1864), un récit dont on sait l'importance dans le développement du roman français, de Georges Duhamel (*Confession de minuit*) à Albert Camus (*La chute*). Je montrerai ensuite de quelle manière se démarque la modernité du récit bovien dans l'histoire littéraire française du xx^e siècle, notamment à la suite de la relecture qu'il offre de *Crime et châtiment*. Tandis que le roman de Miomandre me servira principalement à synthétiser une perception française courante de l'œuvre du romancier

1. N° 126, décembre 1931, p. 23-72. *Les œuvres libres*, revue éditée par Fayard, publiait mensuellement des textes littéraires inédits. Bove avait l'habitude d'y faire paraître ses romans et nouvelles avant leur publication en volumes.

russe, on verra comment le récit de Bove, par comparaison, témoigne d'une originalité audacieuse. Du reste, chez Bove, l'empreinte de Dostoïevski est beaucoup plus profonde et l'affaire de toute une œuvre.

Âmes russes 1910

Complètement oublié aujourd'hui, grand admirateur de Claudel, collaborateur notamment du *Mercur de France* et traducteur d'écrivains espagnols ou hispano-américains, Francis de Miomandre a été un écrivain fécond, dont le premier roman, *Écrits sur de l'eau...*, a mérité le prix Goncourt en 1908. *Âmes russes 1910* n'en fait pas un grand écrivain, l'écriture étant relativement banale, et la volonté de peindre des caractères russes tournant finalement à une sorte de caricature boulevardière. Mais pour ces raisons mêmes, le roman cristallise, dans une lisibilité certaine, la perception que pouvait se faire de l'écriture dostoïevskienne le romancier français de l'entre-deux-guerres. Miomandre cherche moins à innover qu'à reproduire certaines caractéristiques du roman russe. À cet égard, l'année «1910» qu'il accole à son titre, et qu'aucun événement historique ne viendra justifier dans le roman, crée un effet troublant : en situant résolument l'intrigue de son roman vingt ans avant la rédaction, et à un moment où Céline s'apprêtait à bouleverser les formes romanesques avec *Voyage au bout de la nuit* (1932), c'est comme si Miomandre reconnaissait par avance la valeur conventionnelle de son entreprise, comme s'il avait lui-même saisi que son écriture était déjà datée...

Il est d'abord fort possible que la technique narrative d'*Âmes russes 1910* emprunte à Dostoïevski par la volonté de multiplier les points de vue. Il n'est pas facile, dans ce roman, d'identifier le personnage principal, encore qu'il semble que ce soit Tatiana Porphyrovna, ne serait-ce que parce qu'il est le seul personnage qui ait quelque réelle consistance. Le roman, qui se déroule en hiver, s'ouvre sur la décision de Boris Nikolaïevitch de rompre ses fiançailles avec Tatiana. En la voyant la veille danser toute la soirée avec Dimitri Léonovitch Manikine, il a eu la certitude qu'elle ne l'aimait pas. De fait, Tatiana et Dimitri sont instantanément tombés amoureux l'un de l'autre. Aussi Tatiana est-elle reconnaissante à Boris de la décision qu'il a prise. Réfugié dans une maison de campagne, où sa frustration le laisse dans une hébétude totale, Boris y reçoit quelques jours plus tard la visite de la meilleure amie de Tatiana, Sophie Hermanovna. Secrètement amoureuse de Boris,

elle prétexte la violence de son père à son égard pour demander l'hospitalité, en dépit des racontars que leur cohabitation pourrait susciter. Aux yeux des habitants de la petite ville de Zamakovno, où les moindres événements inhabituels suscitent interrogations et interprétations, la situation tourne bientôt à la défaveur de Boris : il aurait délaissé Tatiana pour pouvoir librement faire de Sophie sa maîtresse ; quant à Tatiana, elle aurait été assez chanceuse pour se trouver rapidement un autre fiancé. À quelques occasions, Tatiana visite Sophie, alors que Dimitri, devant le refus de Tatiana d'expliquer la raison de ses visites, se persuade à tort qu'elle a renoué avec Boris. Déçue de l'indifférence de Boris à son endroit, Sophie finit par revenir s'installer en ville chez son père. À son tour, Boris réintègre son appartement de Zamakovno. Dans un état mental « assez étrange² », il se rend chez Sophie et la viole. Le chapitre final réunit Boris, Tatiana et Dimitri, celui-ci exigeant des explications de Tatiana, qu'il croit être devenue la maîtresse de Boris. Mais alors que Dimitri estime être manipulé par sa fiancée et qu'il croit être en droit de lui demander des comptes, il est d'abord attaqué par Boris, qui lui explique qu'il aurait voulu le tuer parce qu'il lui avait volé Tatiana, mais qu'il avait détourné sa rage sur Sophie : « Eh bien ! Dimitri Léonowitch, ce crime, je suis assez courageux pour en accepter sur ma conscience le formidable poids, et je ne viens pas vous proposer de le partager avec moi ; mais je veux simplement que vous constatiez que, sans vous, il n'aurait pas eu lieu » (AR, p. 253). Ce discours, qui, par sa franchise et sa lucidité, laisse Tatiana fascinée et admirative, encourage à son tour celle-ci à exposer ses propres motivations : les doutes et remords qu'a révélés la décision de Boris de rompre les fiançailles a « enrichi mon amour : un peu comme une maladie rend intéressant un homme banal en parfaite santé », explique Tatiana. Si bien qu'elle s'est mise alors à « former des pensées de destruction, de désastre » contre Sophie, préparant les conditions du crime de Boris. « Ainsi je suis sa complice. Ainsi je puis réclamer ma part du crime » (AR, p. 257), conclut-elle, au grand dam de Dimitri, complètement écrasé à la fois par tant d'orgueil et de perversité.

Les personnages de *Miomandre* sont ainsi construits selon certains stéréotypes importés de l'univers dostoïevskien. Si Dimitri est un personnage plat et sans intérêt, cette absence de relief sert

2. Francis de *Miomandre*, *Âmes russes 1910*, Paris, Ferenczi et fils, 1931, p. 207. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

précisément de repoussoir à la folie hystérique de Tatiana. Quand elle refuse de lui expliquer les motifs qui la conduisent régulièrement chez Boris, c'est parce qu'elle obéit à une série de raisonnements qui, devant l'« idée massive, définitive, et en outre toute conventionnelle » que Dimitri — il n'est « rien moins qu'un psychologue » — se fait de l'être humain, la rendent imprévisible (AR, p. 178). Tatiana donne ainsi à voir « ces brusqueries, ces sautes d'humeur, ces élans de passion ou de tendresse alternant avec des crises d'énervement ou de totale "absence" » (AR, p. 177-178) sans que Dimitri puisse en décoder les causes. Contradictoire aux yeux de son fiancé, elle est seulement plus complexe.

Cette apparente contradiction est au cœur de la vision esthétique que se fait Miomandre de l'écriture de Dostoïevski ; cette vision a été globalement partagée par la majorité des écrivains et critiques du premier tiers du xx^e siècle, que ce soit pour être dénoncée ou louée. Dans son allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du centenaire de Dostoïevski, Gide avait insisté sur cet aspect : « Ce qu'on a surtout reproché à Dostoïevski au nom de notre logique occidentale, c'est je crois, le caractère irraisonné, irrésolu, et souvent presque irresponsable de ses personnages³. » Dans cette perspective, René Lalou, critique avisé de l'entre-deux-guerres, avançait l'idée selon laquelle le romancier russe dérangeait parce qu'il offrait la peinture d'êtres d'une grande complexité logique malgré leurs contradictions et donc bousculait la tradition du roman psychologique français, peut-être « trop étroite et sèche, donc infidèle à la vie⁴ ». De fait, Dostoïevski proposait de nouvelles voies d'analyse, et on sait combien ce mélange de logique et de contradictions animant les personnages séduisit Proust, dont le narrateur faisait observer à Albertine, dans des pages fameuses de *La prisonnière*, que Dostoïevski « nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe⁵ ».

Dostoïevski apparut ainsi comme le « champion de l'intuition », selon l'expression de Lalou, qui citait à l'appui cette phrase

3. André Gide, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1981, p. 59.

4. René Lalou, intervention à la suite de la conférence de Jean Maxence sur « L'influence de la littérature russe sur les écrivains français » au Studio franco-russe, le 12 novembre 1929 (*Le studio franco-russe*, Toronto, The Department of Slavic Languages and Literatures at University of Toronto, 2005, p. 81).

5. Marcel Proust, *La prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. III, p. 880.

tirée du *Sous-sol*: « Je conviens que 2 fois 2 font 4 est une bien jolie chose, mais 2 fois 2 font 5 n'est pas mal non plus⁶. » De fait, *Le sous-sol*, que Gide considérait « comme la clé de voûte de [l']œuvre entière⁷ » du romancier, exprime probablement mieux que tout autre texte la psychologie de Dostoïevski, parce qu'il en fait la théorie, dans la première partie, avant de l'illustrer dans la seconde. Selon le narrateur du *Sous-sol*, la méconnaissance de la psychologie par les hommes s'explique par le fait qu'« à cause de leur étroitesse d'esprit ils prennent les causes secondaires, immédiates, pour les causes premières⁸ ». L'homme croit à tort qu'il agit toujours selon son intérêt, par exemple la richesse et la liberté, et en se conformant à la raison et à la vérité. Mais cela est faux puisque « un quart d'heure plus tard, très exactement, sans raison aucune, sous une impulsion intérieure plus puissante que toutes les considérations d'intérêt, il accomplira une chose ridicule, une sottise quelconque, et agira à l'encontre de la raison, de ses intérêts, à l'encontre de tout... » (SS, p. 702). Car la raison « ne sait que ce qu'elle a appris [...], tandis que la nature humaine agit de tout son poids, pour ainsi dire, avec tout ce qu'elle contient en elle, sciemment et inconsciemment; il lui arrive de commettre des bourdes, mais elle vit » (SS, p. 708). Dans la deuxième partie, le narrateur raconte une anecdote qui illustre sa théorie. Il fait longuement l'éloge de la famille à une prostituée, afin qu'elle réagisse contre sa situation dégradante. Reconnaisante, elle croit devoir à ses paroles touchantes sa bonté (cause secondaire), cependant qu'il aura agi uniquement dans le but de l'humilier (cause première), car lui-même, avant de se rendre au bordel, avait été humilié.

C'est en fonction de ce principe selon lequel la raison de tout acte dissimule une autre cause que Tatiana apparaît comme un personnage « double », pour reprendre un mot clé de l'univers du

6. René Lalou, « Dostoïevski et l'Occident », conférence prononcée au Studio franco-russe le 18 décembre 1929 (*Le studio franco-russe*, ouvr. cité, p. 103).

Lalou cite la première édition du *Sous-sol* traduite et adaptée par Halpérine-Kaminsky et Morice et publiée sous le titre *L'esprit souterrain* chez Plon en 1886.

7. André Gide, *Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 133.

8. Dostoïevski, *Le sous-sol*, dans *L'adolescent. Les nuits blanches. Le sous-sol. Le joueur. L'éternel mari*, traduit par Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 698. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle SS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

romancier russe. Comme elle le dit elle-même, elle ne pourra épouser ni Boris, qui lui a « révélé la beauté formidable du crime », ni Dimitri, qui lui « offre toute la douceur de l'amour », car chacun offre un aspect humain qui la séduit si profondément que si elle épousait l'un, elle regretterait l'autre aussitôt (AR, p. 259).

Boris est lui aussi un personnage double. Du moins est-ce une face inattendue de lui-même qu'il révèle à Tatiana en choisissant de lui rendre sa liberté bien qu'elle n'ait jamais manifesté le moindre regret. Sa décision, qui tranche avec sa banalité habituelle, montre donc qu'il porte en lui une complexité de sentiments qui le rend, lui aussi, proche parent des héros russes. Son hébétude dans sa retraite à son domaine de Popinskaïa, l'absence de volonté réelle avec laquelle il se rend chez Sophie avant de l'agresser sont des traits éminemment dostoïevskiens. « Il marchait comme poussé par une force extérieure à sa volonté. La partie de son moi qui aurait pu l'en dissuader était comme frappée de paralysie et assistait à tous ses gestes avec une espèce de stupeur. Il ne savait qu'une chose : c'est qu'il lui fallait aller chez Sophie » (AR, p. 206-207). Boris agit comme s'il était dans un état second. Durant toute cette scène, pendant et après le drame, il ne dit pas un mot. Après le crime, tandis que Boris est en larmes, Sophie trouve suffisamment de bonté pour bercer celui-ci dans ses bras et le consoler, avant qu'il ne parte subitement : « Tout à coup, il se réveilla, comme d'un songe. Il jeta tout autour de lui un coup d'œil égaré, se dégagea brusquement de l'étreinte de sa maîtresse, et après quelques pas et quelques gestes incohérents, se retira » (AR, p. 209-210). Peu après, il revient pourtant chez Sophie, mais n'y trouve que le père de celle-ci. Hermann Moellendorff, malgré le rôle secondaire qu'il tient dans le roman, véhicule lui-même certains stéréotypes romanesques des œuvres russes. Autrefois un grand savant, il a depuis quelques années des fréquentations peu recommandables et ne pense qu'à boire. Installé dans une auberge non loin de la maison de campagne de Boris, après son échec à convaincre sa fille de revenir avec lui, il offre, « jour et nuit, le spectacle de l'ivrognerie et de la plus basse débauche » (AR, p. 122). À ce personnage scandaleux, Boris affirme : « Il y a quelqu'un d'encore plus bas, et plus déchu [que vous] : et c'est moi-même » (AR, p. 215). S'ensuit entre les deux hommes une longue discussion, chacun alléguant être plus méprisable que l'autre. Cette conversation des bas-fonds obéit à un autre stéréotype russe, celui-ci plus proprement dostoïevskien : le besoin de s'humilier ; et pour que la confession ait de la valeur, explique Boris, elle doit être faite

non pas, « comme le font les catholiques, à un prêtre », car cela n'est pas humiliant, mais à une « canaille » semblable à soi (AR, p. 216).

En somme, Tatiana et Boris sont des « monstres⁹ », pour reprendre le mot par lequel Sophie qualifie son amie et que Boris s'adresse à lui-même. « Alors, nous sommes faits pour nous entendre » (AR, p. 235), résume Tatiana. Cependant, *Âmes russes 1910* ne parvient guère à harmoniser l'ensemble des traits « monstrueux » des personnages, à créer l'atmosphère à la fois fantastique et angoissante qui caractérise les textes de Dostoïevski et qui tient le lecteur en haleine. Tatiana et Boris sont sans doute faits pour s'entendre, mais le problème est justement là : ils sont le complément noir d'autres personnages (Dimitri et Sophie) par trop ingénus, angéliques. Si le roman cherche à illustrer « l'âme russe », du moins un aspect de ce qu'on entend par là, il ne manque pas de verser dans une sorte de dualisme trop caricatural, si bien que les personnages paraissent obéir davantage à des clichés littéraires qu'ils ne parviennent à offrir un réel sentiment de vie. Miomandre semble ignorer que la complexité psychologique est aussi et surtout affaire de nuances, du moins si on sait les approfondir par de multiples éclairages.

Bobovnikoff dit Bove

Les rapports de Bove avec la littérature russe sont infiniment plus complexes, non seulement sur le plan de la création littéraire, où il y a là une filiation évidente que la critique journalistique des années 1980, attentive à la réédition de l'œuvre, a abondamment soulignée, mais encore sur le plan biographique, puisque Bove

9. Mot clé, qui fait consensus dans la réception non seulement française mais européenne du roman russe dans la première moitié du siècle. Ainsi Auerbach, dans son célèbre *Mimésis*, résumera-t-il : « Il y a quelque chose de monstrueux, surtout chez Dostoïevski, mais ailleurs aussi, dans cette transformation de l'amour en haine, de l'humble abnégation en brutalité bestiale, de l'amour passionné de la vérité en soif de jouissances vulgaires, de la pieuse simplicité en cruauté cynique. De tels changements se montrent très souvent chez le même individu, presque sans transition, selon d'effrayantes et imprévisibles oscillations ; et chaque fois l'individu s'y abandonne totalement, de sorte que dans ses paroles et dans ses actes se révèlent de chaotiques profondeurs instinctives » (Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 515-516).

(pseudonyme de Bobovnikoff), bien que né à Paris, était d'origine russe par son père. Cette double filiation — biographique et littéraire — nécessite d'abord quelques observations.

Concernant la filiation biographique, elle aura largement contrarié *l'écrivain* dans son désir de se positionner comme un véritable romancier français. À la suite de la révolution bolchevique de 1917, les intellectuels russes furent nombreux à converger vers Paris. Certes, le père de Bove, né à Kiev dans le ghetto juif, en 1868, s'était installé en France une vingtaine d'années plus tôt, mais le contexte sociopolitique qui règne après la Première Guerre ne pouvait que favoriser une relative assimilation des écrivains français d'origine étrangère à la figure de l'émigré. C'est ainsi que, chez les critiques de l'époque, Bove a été généralement considéré comme un écrivain d'*origine russe* plutôt que comme un écrivain *français*, ce qui oriente notamment certaines attentes de lecture dans une période où la France littéraire découvrait avec bonheur les grands romanciers russes. Dans son *Histoire de la littérature française contemporaine* de 1947 (donc deux ans après la mort prématurée de Bove), René Lalou écrit par exemple : « *La coalition* est une image de veulerie qui, venant d'un écrivain d'origine russe, faisait songer à certaines pièces de Tchekhov¹⁰. » La formulation est curieuse, elle laisse croire (et peut-être est-ce bien cela que Lalou veut dire) que le lecteur ne songerait pas à Tchekhov sans les origines russes de Bove. Il y a là, à tout le moins, une surdétermination abusive des origines, qui fait que ce sont celles-ci qui dictent la réception critique. Deux ans plus tard, en 1949, l'*Histoire littéraire* d'Henri Clouard range le romancier dans une section intitulée « Inspirations étrangères naturalisées¹¹ ». Sous un autre angle, mais encore une fois d'une manière qui lie trop expressément l'écriture et les origines, Edmond Jaloux, chroniqueur influent des *Nouvelles littéraires*, écrit, au sujet de Louis Grandeville, le héros de *Journal écrit en hiver* (1931) : « Il y a là une disposition d'esprit qui rappelle *L'éternel mari*, *Le sous-sol* et *Krotkaïa* [sic] : n'oublions pas que M. Emmanuel Bove est d'origine russe¹². » Est-

10. René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, Paris, Presses universitaires de France, 1947, t. 2, p. 584.

11. Henri Clouard, *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1949, t. 2, p. 355.

12. Edmond Jaloux, « L'esprit des livres », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 11 juillet 1931. Il faudrait plutôt lire *Krotkaïa*, traduit par Halpérine-Kaminsky chez Plon en 1886. Il s'agit d'une nouvelle qui est davantage connue aujourd'hui

ce à dire que Bove n'aurait pas écrit sous l'influence de Dostoïevski sans ses origines russes ? À l'inverse, Benjamin Crémieux, autre critique majeur de l'époque, conteste la crédibilité de l'intrigue d'*Un père et sa fille* (1928) en raison d'un excès slave : le sujet « est peut-être un peu trop "russe" pour un héros français d'origine paysanne¹³ ». Mais la palme revient sans doute à André Thérive qui, assez méchamment, concluait ainsi un article consacré à Bove : « À une époque où tant de Français font exprès de la littérature russe, il serait plaisant qu'un Russe crût faire du roman français alors qu'il en est si loin¹⁴. » Ces quelques témoignages suffisent à montrer comment les origines de l'écrivain ont pu interférer dans la réception de l'œuvre. Et elles eurent la vie tenace : en 1977, dans sa préface à la réédition de *Mes amis*, roman qui allait relancer l'écrivain avec l'incomparable succès que l'on sait, Jean Cassou — qui avait, comme Bove, publié jadis ses premiers romans dans la collection « Edmond Jaloux » chez Émile-Paul frères — alléguait les origines russes du romancier pour « donn[er] un certain fondement à cette hypothèse » selon laquelle Bove était ses propres personnages¹⁵ !

Dans ces conditions, on comprend que Bove se soit souvent plaint d'une lecture de ses textes inadéquate en regard de son contexte d'écriture. Dans une interview accordée par Bove à Claudine Chonez pour *Marianne* en 1935, celle-ci écrivait :

On attendrait peut-être ici, Monsieur Emmanuel Bove étant d'origine russe, le couplet classique sur le charme slave, l'inquiétude spirituelle et l'influence de Dostoïevski. Eh bien ! non. Nous compatissons de tout cœur avec lui quand, près de s'arracher les cheveux, il adjure en vain amis et critiques de le considérer comme Français.

sous le titre « Le songe d'un homme ridicule ». Par ailleurs, Michèle Hecquet a récemment proposé une étude comparative de *La douce* et du *Journal écrit en hiver* (« Emmanuel Bove et Dostoïevski : Journal écrit en hiver », *Roman 20-50*, Paris, n° 31, juin 2001, p. 61-67).

13. Benjamin Crémieux, « Les livres », *Les annales politiques et littéraires*, Paris, 15 avril 1928, p. 362.
14. André Thérive, « Emmanuel Bove », *Galerie de ce temps*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1931, p. 169.
15. Jean Cassou, « Introduction », dans Emmanuel Bove, *Mes amis*, Paris, Le Livre de Poche, 1980, p. 7. Plus particulièrement, Cassou établit un croisement entre Bove, ses personnages et Oblomov, héros du roman éponyme de Gontcharov : « Un des personnages qui lui plaisaient le plus [à Bove] dans la littérature et, par conséquent, dans la vie réelle, était Oblomov. Il ne pouvait manquer de le retrouver, vivant de notre vie, parmi nous, sinon en Bove, du moins dans les personnages de Bove » (p. 7).

Et Bove de se situer alors comme romancier dans « la lignée Stendhal-Maupassant¹⁶ ». Dans cette volonté de se définir comme écrivain français, il me semble que Bove cherchait précisément à revendiquer cette sensibilité qui l'apparentait à Dostoïevski, à Gontcharov ou à Tchekhov sans en être le disciple. Ce sont surtout les personnages boviens de la période 1924-1932, donc de *Mes amis* à *Un Raskolnikoff*, qui rappellent les héros russes. La figure d'Oblomov, personnage profondément velléitaire, ne peut manquer d'être évoquée au sujet d'un Victor Bâton ou encore plus d'un Nicolas Aftalion, héros respectifs de *Mes amis* et de *La coalition*¹⁷. Mais c'est surtout l'œuvre de Dostoïevski que rappelle celle de Bove. À cet égard, la critique a été unanime à la suite de la publication de *La coalition* : « Et jamais écrivain français ne fit à ce point penser à Dostoïevski¹⁸ », résumait Yves Gandon. « Ce n'est ni plus ni moins qu'à Dostoïevski que fait penser ce jeune écrivain¹⁹ », affirmait Georges Le Cardonnel.

Il serait néanmoins extrêmement réducteur d'aborder les rapports entre Bove et Dostoïevski en termes d'influence. Si Dostoïevski est essentiellement, chez Miomandre par exemple, une référence admirée qu'il s'agit de reconduire dans un projet d'écriture qui se donne ni plus ni moins comme une sorte d'hommage, l'empreinte du romancier russe sur l'écriture de Bove n'a pas le même effet artificiel. De Bove à Dostoïevski, il y aurait davantage une forme de reconnaissance dans l'expression d'une sensibilité partagée, le romancier de *Crime et châtiement* faisant partie de ces très rares écrivains qui annoncent et portent entièrement une manière d'être que les générations suivantes imitent moins qu'elles

-
16. Claudine Chonez, « Emmanuel Bove », *Marianne*, Paris, 16 janvier 1935. Au sujet de cette « lignée » littéraire, voir le chapitre « L'empreinte souterraine du bovarysme et d'autres traces », dans François Ouellet, *Emmanuel Bove. Contexte, références et écriture*, Québec, Nota bene, 2005, p. 43-65.
 17. Aftalion « est un indéci qui rappelle Oblomoff », écrivait Marcel Arland dans la *Nouvelle Revue française* (1^{er} mai 1928), tandis qu'Edmond Jaloux, dans *Les nouvelles littéraires* (18 février 1928), soulignait qu'« il y a quelque chose en lui [Nicolas Aftalion] de l'Oblomoff de Gontcharov ». De manière plus générale, Benjamin Crémieux notait dans *Les annales politiques et littéraires* (15 avril 1928) : « La déchéance graduelle de ces deux épaves [Nicolas Aftalion et sa mère] est retracée avec la précision hallucinante propre aux écrivains russes. »
 18. Yves Gandon, « Emmanuel Bove, romancier des vies manquées », *Vient de paraître*, Paris, février 1928, p. 77.
 19. Georges Le Cardonnel, *Le journal*, janvier 1928, cité dans Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *Emmanuel Bove, la vie comme une ombre*, Paris, Le Castor astral, 1994, p. 133.

ne la contiennent en elles. Car il y a certains écrivains d'exception — que Proust a été aussi pour toute une génération — qui sont des *éclaireurs*, qui permettent à de plus jeunes écrivains de se révéler à eux-mêmes.

L'esprit souterrain

Cette sensibilité, c'est bien celle que décrit le narrateur du *Sous-sol*. Miomandre en retient l'aspect dissipé et inconséquent, tel qu'on l'observe aussi dans les grands romans de Dostoïevski, mais cet aspect ne fait voir que la face extérieure de la personnalité, son effet social. Les choses sont beaucoup plus compliquées, car si «l'homme du sous-sol» agit contre la raison et ses intérêts, c'est qu'il y préfère l'échec et la souffrance: « Ne se peut-il pas que la souffrance lui soit tout aussi avantageuse que le bien-être? » (SS, p. 713). À cette interrogation, tout le récit apporte une réponse éloquente. L'inconséquence apparente du personnage s'ouvre ici sur les causes qui la constituent, donc sur une vérité intérieure qui relève de malentendus et de tourments existentiels plutôt qu'elle ne se donne à voir dans sa manifestation extérieure. Or, si le personnage de Bove est une sorte de frère cadet de l'homme du sous-sol ou même de Raskolnikoff, c'est précisément parce que s'y rattache cette psychologie souterraine — qui manque chez Miomandre.

À cet égard, le premier roman de Bove, *Mes amis*, était déjà tout entier consacré à ce portrait de l'homme souterrain. Sans imiter Dostoïevski, Bove venait à la fois tirer parti des leçons de son illustre prédécesseur et, on le sait aujourd'hui, proposer un renouvellement des formes romanesques modernes, car il y a chez Bove une sensibilité qui dérive moins d'un certain esprit dostoïevskien qu'elle ne participe d'un contexte culturel et sociohistorique annoncé par Dostoïevski. Ce contexte, qui est *grosso modo* celui de la découverte de la psychanalyse et du triomphe de l'individu, des créateurs comme Dostoïevski ou Nietzsche l'avaient pressenti, s'en étaient faits les précurseurs géniaux, cependant que Freud, Proust ou Pirandello devaient en assurer le triomphe dans l'entre-deux-guerres. Pour comprendre les mécanismes des actes et des pensées, il faut remonter, comme le dit Dostoïevski, à l'infini des causes secondaires, c'est-à-dire jusqu'à l'inconscient. En effet, la cause secondaire se subdivise: toute cause en appelle une autre après elle, « encore plus profonde, plus fondamentale, et ainsi de suite, à l'infini » (SS, p. 698). Alors que Miomandre, dans la construction

psychologique qu'il offre de ses personnages, se limite à montrer la cause derrière celle qui est immédiate, Bove *suggère* (au lieu de montrer) précisément cet infini des causes secondaires à travers un ensemble de traits distinctifs de la personnalité profonde de l'homme à la « conscience clairvoyante ». Ainsi, ce n'est pas pour autant la souffrance que le narrateur du *Sous-sol* défend, mais ce qu'il appelle son « caprice » (SS, p. 713), c'est-à-dire cette « volonté *indépendante* » (SS, p. 706) et souterraine qui échappe à la logique des classifications et qui sert à « se convaincre [qu'on] est un homme et non pas un écrou » (SS, p. 710). Bref, comme le dira Lacan, l'homme tient *mordicus* à ses névroses, car elles forment sa personnalité.

Cette théorie exalte le moi. J'ai mis au jour, dans des travaux antérieurs²⁰, ce travail de l'écriture souterraine tel qu'il se manifeste spécifiquement chez Bove, travail que j'ai nommé l'esthétique de l'altérité subjective. J'ai montré comment l'échec des personnages boviens servait avantageusement un désir de supériorité qui, faute de pouvoir se manifester dans l'action héroïque, trouvait sa satisfaction dans la solitude et l'exemplarité de la forme victimaire. Il y a chez Bove une forme assez perverse d'héroïsme de l'échec, dont les personnages eux-mêmes, au demeurant, sont rarement conscients, en tout cas insuffisamment pour être en mesure de formuler explicitement cet héroïsme. Car cet héroïsme est toujours dans le non-dit, l'en-deçà, et ce sont les techniques narratives de l'altérité subjective qui le dévoilent et le livrent. Dans *Le sous-sol*, le narrateur explique comment, malgré un « amour-propre terrible », il trouve une volupté dans la défaite et l'humiliation, car « c'est le désespoir qui recèle les voluptés les plus ardentes, surtout lorsque la situation apparaît réellement sans issue » (SS, p. 690). Ce que valorisent ainsi Dostoïevski et Bove, c'est l'inaction — car la pensée lucide paralyse toute décision —, plus précisément la supériorité de l'inaction. Aussi le narrateur du *Sous-sol* se console-t-il « en [s]e disant qu'un homme intelligent ne parvient jamais à devenir quelque chose et que seul l'imbécile y réussit », car « [l]'homme qui possède un caractère, l'homme d'action, est un être essentiellement médiocre » (SS, p. 687). Il en est ainsi parce

20. François Ouellet, *D'un dieu l'autre. L'altérité subjective d'Emmanuel Bove*, Québec, Nota bene, 1998 ; François Ouellet, *Emmanuel Bove. Contexte, références et écriture*, ouvr. cité. Concernant plus spécifiquement *Mes amis*, on consultera ma préface (« La maîtrise implacable de l'écriture subjective ») à l'édition au format de poche du roman chez Nota bene en 2002.

que l'homme d'action n'est pas un homme de pensée ; en revanche, le signe de la supériorité de l'homme de pensée est qu'il ne peut que se mépriser — puisque « celui qui se connaît peut-il s'estimer, même un peu ? » (SS, p. 696). La paresse n'explique donc rien, elle ne fait que donner le change. Comme le dit le narrateur du *Sous-sol* : « Oh ! si je n'avais été qu'un paresseux ! comme je me serais respecté ! Je me serais respecté précisément parce que je me serais vu capable au moins de paresse, parce que j'aurais possédé au moins une qualité définie dont j'aurais été certain » (SS, p. 699). De la même manière, si Victor Bâton n'agit pas, ce n'est pas parce qu'il est paresseux, mais par une sorte de manque fondamental que la pensée clairvoyante, inquiète et angoissée, permet d'entrevoir sans jamais en saisir la vérité ni la profondeur²¹.

Dostoïevski aussi bien que Bove ont su trouver l'esthétique appropriée à leurs personnages. Comme le disait Bakhtine, en ce qui concerne les héros dostoïevskiens, « [l]eur appartenance au monde du rêve ou du sous-sol est un trait socio-caractérologique, mais il convient à la dominante esthétique de Dostoïevski²² ». Cette dominante, en opposition à ce qu'il appelle la conception monologique du roman, valorise un héros dont la vision reste inachevée, sans solution ultime, car cette vision est pleine de tout un savoir sur soi et sur le monde, de toute une connaissance subjective qui est intériorisée non sans une tension, des tourments et déchirements qui rendent improbable tout regard définitif sur soi. Le commentaire suivant de Bakhtine concernant l'homme du sous-sol est aussi une description parfaitement exacte de la poésie boviennne, principalement dans *Mes amis* et *Armand* :

L'homme du sous-sol est surtout préoccupé par ce que les autres pensent ou pourraient penser de lui, il essaie de devancer chaque autre conscience, chaque pensée, chaque opinion des autres sur lui-même. Dans les moments essentiels de ces aveux, il essaie d'anticiper sur la définition et le jugement de valeur qui pourraient provenir des autres, d'en deviner le sens et le ton, et essaie de formuler fidèlement ces mots virtuels des autres sur lui-même, entrecoupant son discours par des répliques imaginaires²³.

21. D'où parfois le malaise et la difficulté de la critique de l'époque à saisir le personnage : « Qu'il est vague. Qu'est-ce ? Un grand blessé, atteint de dépression nerveuse ? Oui, mais ensuite ? Un homme libre, un paresseux, un rêveur ? Tout cela est imprécis », se plaignait Eugène Montfort (« Chronique des romans », *Les marges*, Paris, n° 128, 15 février 1925, p. 140).

22. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 86.

23. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique*, ouvr. cité, p. 89.

Avec *Un Raskolnikoff*, Bove vient proposer une nouvelle manière de « travailler » sa poétique, cette fois-ci en y liant une représentation particulière du héros de *Crime et châtiment*.

Un Raskolnikoff

Le récit *Un Raskolnikoff* a été commandé à Bove par Dominique Braga pour sa collection « La Grande Fable » aux Éditions Plon, consacrée à la « Chronique des personnages imaginaires ». C'est ainsi que Francis de Miomandre donna une vie de Prospero et qu'Alexandre Arnoux écrivit sur Merlin l'enchanteur. Bove opta pour Raskolnikoff, précisant à Braga que ce choix est « d'une audace que seulement une collection peut autoriser », « [c]ar il n'y a certainement pas de critique qui accepterait qu'un auteur prit la liberté de toucher à un héros de livre comme Raskolnikoff²⁴ ».

Le récit met en scène Pierre Changarnier, un être fragile qui vit misérablement. Jamais Bove ne fait de description physique de son personnage; seule importe son instabilité psychologique, que l'*incipit* s'empresse de mettre en évidence: « Changarnier regarda ses chaussures usées. "Je vais être mouillé si je sors, pensa-t-il, mais si je reste, que vais-je faire?" Il se leva, alluma une cigarette. Il n'avait pas soif et il avait envie de boire. Il n'avait pas faim et il avait envie de manger. Il jeta sa cigarette car il n'avait pas envie de fumer²⁵. » On reconnaît là l'indétermination qui compose aussi les personnages de Miomandre. L'ambiance extérieure (il neige et ne cessera de neiger de toute la journée que dure le récit) et la présence de Violette, une prostituée résignée à qui Changarnier fait la leçon, complètent cet *incipit* profondément russe. « Tu n'as pas honte, dit-il, d'être une pauvre? Tu n'as pas honte d'inspirer de la pitié à tous les gens qui te connaissent? Tu n'as donc pas la moindre dignité au fond de ton cœur? » (*UR*, p. 332). L'instant

24. Lettre de Bove à Braga, citée dans Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *Emmanuel Bove*, ouvr. cité, p. 161 et 170.

25. Emmanuel Bove, *La coalition*, suivie de *Un Raskolnikoff*, Paris, Flammarion, 1986, p. 331. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Il n'est évidemment pas innocent qu'on ait choisi de rééditer ces deux textes en un seul volume, la dimension russe évidente du roman appelant naturellement qu'on lui adjoigne la nouvelle. Avec *La coalition*, Bove délaissait le minimalisme de *Mes amis* et d'*Armand*, mais pour donner l'un des exemples les plus réussis du renouvellement du naturalisme à la lumière du « réalisme » dostoïevskien.

d'après, il lui dit cependant : « Tu es au contraire un ange, tu traverses la souffrance, la laideur, en gardant intact ton cœur » (UR, p. 334). On reconnaît en substance le discours du narrateur du *Sous-sol* à Liza²⁶. Chez Dostoïevski, ce discours, que Liza reçoit comme l'expression de la bonté du héros, dissimule une volonté d'humilier, laquelle répond à l'humiliation que le héros avait lui-même subie dans les heures précédentes. Le discours de Changarnier fonctionne un peu de la même façon : c'est sa propre image de raté qu'il transpose sur sa maîtresse, tandis qu'il oppose à la déchéance de celle-ci une certaine grandeur d'âme : « Pauvre déchu que tu es ! Tu ne comprends donc pas qu'il y a autre chose en ce monde que la bassesse où tu croupis ? Tu ne comprends donc pas qu'il y a des êtres supérieurs ? » (UR, p. 332-333). Par cette dernière phrase, qui témoigne par ailleurs de préoccupations très boviennes, nous quittons l'instabilité du comportement tel que l'illustrent *Le sous-sol* et bien d'autres textes du romancier russe pour les inquiétudes existentielles et métaphysiques de *Crime et châtiment*. Je vais d'abord résumer *Un Raskolnikoff*, après quoi je montrerai comment Bove a finement récupéré la matière de *Crime et châtiment* au profit de l'élaboration d'un nouveau Raskolnikoff, susceptible, par conséquent, de s'intégrer à l'esthétique romanesque de l'entre-deux-guerres.

À la suite de la brève altercation entre Changarnier et Violette, ils sortent et marchent sans but. À sa compagne qui se plaint, Changarnier réplique : « Nous allons droit devant nous avec l'espoir qu'il nous arrivera quelque chose. Il faut aller au bonheur puisqu'il ne vient pas à nous » (UR, p. 340). Fatigué de marcher au hasard, Changarnier propose d'entrer se reposer dans un café. Quelque temps après, il est mis à la porte par le patron, cependant qu'il insiste : « Allons, ne te fâche pas, prends ton chapeau et viens avec nous vers le bonheur » (UR, p. 346). De nouveau dans la rue, le couple se fait maintenant suivre par un « petit homme » que Changarnier essaie en vain de chasser. Mais le petit homme lui explique qu'il a entendu son discours et qu'il désire se rendre avec lui vers le bonheur (UR, p. 352). Finalement, exaspéré par la présence du petit homme, Changarnier le bouscule avec violence, puis s'enfuit à la course. Soudainement inquiet, il revient vers le lieu de l'altercation, mais le petit homme ne s'y trouve plus. Alors,

26. André Thérive remarquait que cet épisode du *Sous-sol* configurait les rapports entre Maxime Corton et la prostituée Madeleine dans *Un soir chez Blutel* (1927) (« Emmanuel Bove », *Galerie de ce temps*, ouvr. cité, p. 165).

il explique à Violette son inquiétude : « J'ai pensé, commença Changarnier, que j'avais tué ce petit homme sans le vouloir, mais qu'il me poursuivait quand même de sa vengeance, qu'il déposait une plainte, qu'il ameutait tout le monde, contre moi et que, finalement, on m'arrêtait » (*UR*, p. 354-355). Néanmoins, Changarnier retrouve bientôt le petit homme sur son chemin ; celui-ci le convainc d'écouter sa « confession ». Le petit homme explique qu'il était autrefois voué à réaliser de grandes choses, qu'il était « appelé à jouer un rôle très important dans [s]on pays » (*UR*, p. 360) ; mais ses ambitions se sont effondrées après qu'il eut tué sa femme, qui le trompait. Or, jamais il ne fut condamné pour son crime ; en revanche, le poids du remords lui a fait rater sa vie. Il offre donc le modèle exécrationnel de l'« assassin qui n'a pas expié » (*UR*, p. 372). Le récit du petit homme fait comprendre à Changarnier le sens de sa propre détresse et de l'échec de sa vie jusqu'à présent : il serait resté seul avec son crime, il aurait fui le châtement. Il décide alors de se rendre, cependant que le hasard fait qu'un policier, recherchant un jeune homme dont le portrait pourrait correspondre à Changarnier, survient pour l'arrêter. Changarnier essaie de convaincre le commissaire qu'il allait justement se rendre, mais en vain ; il est désespéré, car il faut que sa volonté d'expiation soit reconnue pour que sa conscience soit apaisée et qu'il soit soulagé du poids du remords qui gâche sa vie. Changarnier est alors confronté à M^{me} Chobar, témoin du crime de sa patronne, une usurière, dans les instants qui ont précédé l'arrestation de Changarnier. Celui-ci est évidemment relâché, puisqu'il n'a commis aucun crime ; il est néanmoins persuadé qu'on a finalement reconnu qu'il s'était rendu parce que sa conscience lui avait dicté de le faire et que, maintenant libre, une nouvelle vie peut commencer pour lui. « Ils ont compris qu'il n'y avait rien de vulgaire en mon cœur, que si j'étais capable, dans un moment d'oubli, de commettre la plus terrible des actions, j'étais capable aussi de la plus grande pureté », explique Changarnier à Violette (*UR*, p. 403). La fin du récit nous le montre marchant lentement sans but et sans fin, comme un automate, dans les rues désertes de la ville.

Bove se trouve ainsi à réinterpréter l'acte de Raskolnikoff afin de mettre en lumière un nouveau discours moral. Dans le roman de Dostoïevski, Raskolnikoff cherche à mettre à l'épreuve, par l'assassinat de la vieille usurière Hélène Ivanovna, sa théorie des hommes extraordinaires. De manière naturelle, les hommes seraient divisés en deux catégories : la première, « inférieure », regroupant la presque totalité des hommes, servirait à la repro-

duction de l'espèce ; la seconde, celle des hommes extraordinaires, viserait « la destruction du présent en vue d'un avenir meilleur ». Pour mettre en œuvre ses idées réformatrices, qui sont au service du progrès de l'humanité, l'homme extraordinaire aurait même « le droit personnel d'autoriser sa conscience à passer par-dessus... certains obstacles », c'est-à-dire de tuer²⁷. Après son crime, Raskolnikoff éprouve toutefois du remords, ce qui l'amène à prendre conscience et à admettre qu'à l'évidence, il ne fait pas partie des hommes extraordinaires. Car s'il avait été un surhomme, il n'éprouverait aucun remords. Comme le disait André Gide, « le seul fait que Raskolnikoff se pose la question au lieu de la résoudre simplement en agissant, nous montre qu'il n'est pas vraiment un surhomme²⁸ ». À supposer que, de son propre point de vue, sa théorie reste valable, Raskolnikoff n'a donc pas un droit personnel au crime. Conséquemment coupable, il lui faut dès lors l'expier.

La manière dont Bove a traité ce sujet nous oblige à le comprendre sous un autre angle. Puisque Raskolnikoff n'est pas un surhomme, il n'est pas tout à fait un criminel. Il a tué, mais le remords qu'il éprouve le dément comme meurtrier à l'échelle des hommes extraordinaires. Il n'est plus qu'une sorte de rêveur socialiste ayant échoué à devenir un grand homme pour le bien de l'humanité. Il reste donc un meurtrier qui, *du point de vue de l'idée*, n'en est pas un, puisqu'il s'agit d'un homme que tourmente le remords sans être coupable. C'est cette expression d'un remords sans crime que Bove place au cœur de son récit. Pour accentuer la vérité de cette expression, Bove élimine le crime.

Le destin de Changarnier, pas plus que celui du petit homme d'ailleurs, ne recoupe exactement celui de Raskolnikoff. Changarnier a choisi de se livrer afin d'expier sa mauvaise conscience sans jamais avoir commis de crime. Il ne commet pas un crime par suite d'une idée, mais intériorise, intellectualise un crime fictif. Sa mauvaise conscience est de l'ordre de l'idée et elle est construite par l'émotion. Aussi les théories socialistes qui occupent Raskolnikoff sont-elles réduites, chez Changarnier, à un discours délirant sur le bonheur qui ne peut intéresser qu'un « petit homme », lequel s'offre comme une pâle figure intermédiaire (le petit homme a tué, mais n'a jamais reconnu son crime) entre les extrêmes que

27. Dostoïevski, *Crime et châtiment*, traduit par Pierre Pascal, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. 1, p. 299-300.

28. André Gide, *Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 156.

représentent Raskolnikoff (il a tué et s'est livré) et Changarnier (il n'a pas tué, mais a été acquitté). Nous ignorons ce que Changarnier a fait dans le passé pour que sa mauvaise conscience lui dicte de s'accuser d'un crime, mais cela est ici sans importance puisque Bove ne prend pas la peine de rappeler la moindre faute. Ou plutôt, cette absence de motif est capitale, elle change tout, car en vertu de cette disposition psychique singulière qui pousse à s'accuser sans motif, c'est tout le domaine de l'inconscient que Bove vient suggérer sans jamais le dire expressément. Si bien que Changarnier emprunte ici plus directement au héros du *Sous-sol*²⁹. Dans la première partie du récit, le narrateur de Dostoïevski explique que non seulement l'homme n'agit pas toujours selon sa raison et ses intérêts, mais qu'il préfère souvent échouer et souffrir plutôt que de réussir et d'être heureux. Le soupçon que jette Dostoïevski sur la raison au profit de désir obscur qui habite (domine) l'être humain vient contrecarrer l'action : « l'homme d'action est un être essentiellement médiocre » (SS, p. 687). Gide disait déjà : « La faillite de chacun de ses héros intellectuels tient également à ceci, que Dostoïevski considère l'homme d'intelligence comme à peu près incapable d'action³⁰. » Mais les choses sont plus complexes : si l'homme est incapable d'action, c'est parce que l'acte est miné par la pensée souterraine. Ce n'est donc pas tant l'intelligence qui paralyse l'action que ce que dissimule l'intelligence raisonnable, ce lieu trouble que le narrateur du *Sous-sol* ne sait pas nommer, mais qui exige une clairvoyance de pensée, une « conscience raffinée », pour être saisi — la cause première par rapport à la cause secondaire. C'est pourquoi, annonçant Changarnier, l'homme du sous-sol affirme : « Mais le principal, c'est qu'il se trouve toujours que c'est moi le coupable, de quelque côté qu'on examine les choses, et, qui plus est, coupable sans l'être en somme, autrement dit : conformément aux lois de la nature³¹ »

29. C'est aussi *Crime et châtement* qui exige d'être lu en regard du *Sous-sol*. L'homme du sous-sol affirme : « Pour pouvoir agir, en effet, il faut au préalable atteindre à une parfaite tranquillité et ne plus conserver aucun doute » (SS, p. 698). C'est ce dilemme qu'éprouve Raskolnikoff dans *Crime et châtement*, comme si Dostoïevski avait voulu ici approfondir le discours du *Sous-sol* en interrogeant plus à fond les catégories de la pensée et de l'agir ; c'est ainsi que « l'homme extraordinaire » se présente comme étant celui qui agit en raison de la profondeur de sa pensée.

30. André Gide, *Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 157.

31. C'est aussi Raskolnikoff : « Je vais me livrer. Mais j'ignore pourquoi je vais me livrer » (Dostoïevski, *Crime et châtement*, traduit par Pierre Pascal, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. 2, p. 269).

(SS, p. 690). Nous avons vu que, dans sa volonté de refaire du Dostoïevski, Miomandre fait justement valoir les contradictions des personnages en juxtaposant les causes premières et secondaires. Or chez Bove, dans la contradiction du personnage, la cause secondaire ménage toujours un espace plus profond à une intention qui échappe au héros ou que le narrateur ne formule jamais, et qui est à proprement parler l'espace de l'inconscient.

L'héroïsme de l'inaction

On voit comment en relisant *Crime et châtiment*, Bove revient lui aussi à *Sous-sol*. Aussi ce qui intéresse Bove, c'est le fait que le héros, qui se considère comme un être supérieur, est impuissant à agir. Ce qui se perd, entre Raskolnikoff et Changarnier, donc entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et l'après-guerre³², c'est la capacité d'agir. Chez Raskolnikoff, la pensée ne paralyse pas l'action ; avec Changarnier, la possibilité d'action n'existe plus, l'action ayant laissé tout le champ d'intervention à la pensée. Quand Bove titre son récit *Un Raskolnikoff*, cet indéfini vient précisément identifier une nouvelle manière d'être un Raskolnikoff en 1931. Le Raskolnikoff des années 1930, un peu d'ailleurs comme le Rastignac des années 1920 que pouvait représenter Armand (héros bovien du roman éponyme³³), est un personnage sans la moindre volonté physique, qui, pour se dédommager de cet handicap, supplée à l'absence d'héroïsme par une surestimation et un mysticisme de la pensée. « En résumé, il n'y a pas de sujet, il n'y a que ce qu'on éprouve. J'éprouve avec force par exemple l'inaction, ce sera une action dans mon livre³⁴ », écrira Bove en 1936. *Mes amis*, publié douze ans plus tôt, apparaissait déjà comme l'exemple parfaitement achevé de cette esthétique, qu'*Un Raskolnikoff* allait illustrer dans une fausse intrigue criminelle, c'est-à-dire où le crime est évacué au profit de l'espace imaginaire dans lequel le personnage projette son infinie détresse.

32. Ce que j'ai déjà montré ailleurs, notamment dans « Bove entre Stendhal et Maupassant » (*Europe*, Paris, n^{os} 895-896, novembre-décembre 2003, p. 59-74). Cet article a été repris dans mon ouvrage *Emmanuel Bove*, ouvr. cité, p. 43-65.

33. Voir ma préface « Un Rastignac 1920 », dans Emmanuel Bove, *Armand*, Québec, Nota bene, coll. « NB poche », 2007, p. 7-36.

34. Cité dans Raymond Cousse et Jean-Luc Bitton, *Emmanuel Bove*, ouvr. cité, p. 311.

Bove mettait ainsi en évidence, par sa relecture de *Crime et châtement*, l'un des traits les plus caractéristiques du romanesque de l'entre-deux-guerres, à savoir la récurrence quasi obsessionnelle du personnage aboulique. Dans un article publié en 1924 dans la *Nouvelle Revue française*, Benjamin Crémieux s'inquiétait de l'importance prise par le « culte de la sincérité » dans la littérature récente, qui fait que l'écrivain cherche à mettre au jour « les bassesses, faiblesses, incohérences et lâchetés de chacun, [...] à user du monologue intérieur pour surprendre à travers nos associations d'idées le libre jeu de notre inconscient », valorisant ainsi une « dissolution du moi » qui « détruit la notion même de l'homme ». Or, comme le signalait Crémieux, cette nouvelle littérature repose sur une perception de l'être humain qui le « condamne à la passivité » : « Autrement dit, les conflits de volonté perdront-ils toute raison d'être et laisseront-ils toute la place à des conflits d'intelligence ? Au "comment agir" de Stendhal ou de Barrès, au romantisme de l'action, va-t-il se substituer un romantisme de la connaissance³⁵ ? » C'était aussi, à sa manière, la question que posait Gide, en 1922, dans ses conférences au Vieux-Colombier : « "Que peut l'homme ? Que peut un homme ?" [...] Cette question, c'est proprement la question de l'athée, et Dostoïevski l'a admirablement compris : c'est la négation de Dieu qui fatalement entraîne l'affirmation de l'homme³⁶. » Lecteur averti de Dostoïevski, malgré des traductions tronquées et approximatives, Gide avait bien saisi que la volonté de puissance des personnages russes se négociait contre la foi. Il exposait ainsi le nouveau problème qui se posait aux romanciers français au lendemain de la guerre : si devenir un homme suppose une prise en charge de son destin, encore faut-il que l'homme soit en mesure de se relever de la négation de Dieu pour pouvoir à son tour s'affirmer. Or, tout le problème est précisément là ; déjà en 1866, le Raskolnikoff de Dostoïevski, avant les personnages des *Possédés*, s'y heurtait. À partir des années 1920, le personnage romanesque français traduira, par son échec, la faillite de la volonté d'agir qui est aussi la faillite spirituelle d'un humanisme en décomposition. *Un Raskolnikoff* le disait aussi, sur un mode à la fois tragique et comique, où Changarnier entend la voix de Dieu répondre à sa

35. Benjamin Crémieux, « Sincérité et imagination », *Nouvelle Revue française*, Paris, novembre 1924, p. 538-540. Crémieux reprendra cet article dans son essai *Inquiétude et reconstruction* publié chez Corrêa en 1931.

36. André Gide, *Dostoïevski*, ouvr. cité, p. 153-154.

rière: « Tu oublies que les hommes sont libres et séparés de moi. Toi seul sais ce que tu allais faire. Comme l'enfant qui, une fois qu'il a quitté le ventre de sa mère, respire avec allégresse la vie qui s'offre à lui, l'homme en voulant tout connaître s'est séparé de moi. Il est seul et le restera jusqu'à son dernier jour » (*UR*, p. 386-387).

La crise morale et spirituelle introduite par les romanciers russes, principalement Dostoïevski et Tolstoï, avait d'abord été le fait, comme le remarquait Auerbach dans *Mimésis*, de la confrontation entre les formes de pensée et de vie de l'Europe moderne et le réalisme chrétien de la Russie. À cet égard, le fameux « si Dieu n'existe pas, tout est permis » d'Ivan Karamazov dans *Les frères Karamazov* s'offrait non seulement comme refus de la culture européenne, mais, du point de vue de sa réception européenne, en particulier française, il introduisait un état d'esprit qui révélait la précarité morale de cette culture³⁷. André Gide pouvait dès lors créer son personnage de Lafcadio, apôtre de l'acte gratuit dans *Les caves du Vatican* (1914); mais cela ne pouvait se faire sans le « nouveau mal du siècle » défini par Marcel Arland³⁸ en 1924 ou encore par André Malraux³⁹ dans « D'une jeunesse européenne » en 1926, et dont le personnage de Salavin, de Georges Duhamel, allait être l'incarnation la plus parlante⁴⁰.

37. Erich Auerbach, *Mimésis*, ouvr. cité, p. 516-517.

38. « Avant toute littérature il est un objet qui m'intéresse d'abord : moi-même. De cet objet je cherche à m'approcher par les plus purs moyens qu'il m'est possible de trouver. [...] Car ce n'est pas en quelques années que l'homme se consolera de la perte de Dieu. Avec quelle ardeur pourtant n'a-t-on point tenté de réparer cette perte; mysticisme de la beauté, de l'homme, et de l'individu: passions inassouvies, instincts déviés — de tout cela il ne reste plus guère que lassitude et découragement, et qu'une ardeur brûlant sans aliment et qui consume son propre foyer. L'actualité de Dostoïevski est un signe fort net; jamais l'on ne s'était en France senti plus près de certains héros des *Possédés* ou des *Karamazov*; l'angoisse où vivent ces personnages, l'allure tragique de leurs gestes, et le mysticisme évangélique que le romancier partage parfois avec ses héros, ce sont autant de traits que nous pourrions retrouver chez quelques-uns de nos contemporains » (Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », *Nouvelle Revue française*, Paris, février 1924, p. 155-158).

39. « Nous voilà donc contraints à fonder notre notion de l'Homme sur la conscience que prend chacun de soi-même. Dès lors, quels liens nous attachent à notre recherche! La première apparition de l'absurde se prépare » (André Malraux, « D'une jeunesse européenne », *Écrits*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers verts », 1927, p. 139).

40. Salavin est le héros des cinq volumes de *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932). Sur cette question, voir François Ouellet, « Salavin ou l'impuissance métaphysique », *Roman 20-50*, Paris, n° 34, décembre 2002, p. 29-39.