

Article

« "Une humanité fantastique " : Némirovsky et Dostoïevski »

Stéphane Chaudier

Tangence, n° 86, 2008, p. 67-88.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/018624ar>

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 <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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 : erudit@umontreal.ca

« Une humanité fantastique ¹ » : Némirovsky et Dostoïevski

Stéphane Chaudier,
Université Jean Monnet (Saint-Étienne)

Pourquoi se référer à Dostoïevski quand on veut comprendre l'œuvre de Némirovsky? Cet article montre que la romancière elle-même tenait à distance son prédécesseur, redoutant d'être lue à la lumière, selon elle déformante, de ce que le lectorat français de l'époque jugeait caractéristique de Dostoïevski : l'expression de l'âme russe. Pourtant, ces « premiers » lecteurs français de Dostoïevski, qui voyaient en son œuvre une tentative exemplaire de comprendre la vie au lieu de l'expliquer et de la juger, à la façon des moralistes, offrent une clé toujours valide pour pénétrer l'univers romanesque de Némirovsky ; car elle assume, bien qu'elle en ait, l'héritage du maître russe. En quoi consiste-t-il? Empruntée au phénoménologue Michel Henry, la notion d'appréhension pathétique de la vie, qui remet en cause le dogme moderniste de l'impossibilité pour les individus de se connaître, et de se communiquer les uns aux autres la singularité de leur vie intérieure, permet de relier, par-delà toutes les différences, Némirovsky à Dostoïevski.

Pour Jacques Poirier

Le mot arrive quand on ne l'attend plus. Ce mot décisif, il se rapporte à Ada Sinner, l'héroïne du roman *Les chiens et les loups*. Ada est juive ; née en Ukraine, elle s'est installée à Paris. Elle est peintre ; elle peut prétendre incarner un double fictionnel de l'auteur, Irène Némirovsky. Or voici comment Ada apparaît à son élégant public parisien :

1. L'expression est de Marcel Proust : « Tous ces bouffons qui reviennent sans cesse, tous ces Lebedev, Karamazov, Ivolguine, Segrev, cet incroyable cortège, c'est une humanité plus fantastique que celle qui peuple *La ronde de nuit de Rembrandt* » (*La prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », édition nouvelle en 4 vol. sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1987-1989, t. 3, p. 881-882).

— Mais non ! Ce que vous faites est tellement authentique, ingénu, barbare ! C'est cela qui est ravissant !

Une femme murmura, en toisant Ada à travers son face-à-main :

— Vous ne trouvez pas qu'elle a quelque chose de dostoïevskien² ?

« Quelque chose de dostoïevskien »... Dans le contexte évidemment satirique du passage, on peut choisir d'interpréter ce « mot » comme un trait caractéristique de la bêtise mondaine. L'adjectif est pédant ; il trahit un discours sûr de lui-même, fruit d'une culture officielle qu'il est élégant d'afficher. Ce mot de « dostoïevskien » ne serait qu'une étiquette commode, un stéréotype pour qualifier, sans l'approfondir, l'impression que font les tableaux d'Ada. Par cette mise en abyme ironique et salutaire, la romancière semble inviter le lecteur intelligent à se désolidariser de la voix anonyme qu'elle met en scène, de ce « face-à-main » prétentieux qui affirme avec une fausse ingénuité : « Vous ne trouvez pas qu'elle a quelque chose de dostoïevskien³ ? » Sollicité par l'insertion de ce fragment de critique dans le roman, le lecteur se souvient alors qu'Irène Némirovsky a écrit *La vie de Tchekhov* — et non celle de Dostoïevski. Si on voulait absolument trouver un « modèle russe » auquel rattacher l'œuvre de Némirovsky, ce serait donc du côté de Tchekhov et non de Dostoïevski qu'il faudrait chercher ; l'affaire serait entendue, et l'article, sitôt commencé, serait achevé.

Questions de méthode

Les choses ne sont pourtant pas si simples. En inscrivant l'adjectif « dostoïevskien » dans la fiction, la romancière définit l'horizon d'attente à l'intérieur duquel se joue la réception de son texte. À un bout de la chaîne, il y a Dostoïevski — avec un « i », car

-
2. Irène Némirovsky, *Les chiens et les loups* [1940], Paris, Albin Michel, 1990, p. 200. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 3. Il me semble possible d'interpréter cette scène romanesque comme une « mise en abyme », non parce que cet extrait reproduirait, en dimensions réduites, l'intrigue du roman entier, ce qui n'est bien sûr pas le cas, mais en raison du caractère réflexif du passage : il rapporte la réception critique d'une œuvre d'art « russe » par un public parisien en des termes qui invitent (sans l'y obliger) le lecteur à passer de la sphère strictement « intradiégétique » aux conditions « réelles » dans lesquelles l'œuvre de Némirovsky, écrivain « russe », a pu être évaluée par ses lecteurs.

c'est l'orthographe qui, petit à petit, s'est imposée; à l'autre bout, on trouve Némirovsky, avec un «y». Plus «française», cette graphie contraste avec le «i», nettement plus russe. Ce détail est révélateur: Némirovsky est certes un écrivain français, qui écrit en français; mais le secret de son art — et de son succès — serait lié à son origine, à cette filiation qui la situe dans la lignée des grands romanciers russes parmi lesquels Dostoïevski se détache. Dans l'essai d'Eugène Melchior de Vogüé, il apparaît en effet comme le plus russe d'entre les Russes⁴, que cette différence fasse l'objet d'appréciations mitigées ou enthousiastes. Dans cette perspective, l'expression «quelque chose de dostoïevskien» renvoie à un art «authentique, ingénu, barbare», un art incommensurable aux canons de l'esthétique française, cette esthétique classique, mesurée, polie, façonnée par la raison et les bienséances. Cet excès qualitatif, que signale l'adverbe «tellement», tendrait à prouver que l'œuvre (celle de l'héroïne comme celle de l'auteur) s'explique par l'origine hyperboliquement russe dont elle émane. Telle est l'hypothèse que Némirovsky soumet à la perspicacité du lecteur: son talent ne tient-il pas à l'habileté avec laquelle elle inscrit, dans le cadre du roman «à la française», le roman de mœurs ou d'analyse, les qualités qui sont moins celles de Dostoïevski que celles que le public de l'entre-deux-guerres associe à son nom? Ces qualités ne contribuent-elles pas à renouveler le genre et à assurer à l'auteur une position unique dans le paysage littéraire? Némirovsky (qui a fini, comme chacun sait, par en faire l'amère expérience) serait donc à la fois française et irréductiblement étrangère, — étrangère parce qu'étrange, de cette étrangeté que résume à lui seul le qualificatif de «dostoïevskien». C'est cette évaluation dont il faut tester la validité, puisque la romancière tout à la fois l'assume — car le mot «dostoïevskien» est dans le texte — et s'en distancie, par l'ironie. Ainsi se signale un nœud problématique; cette étude ne prétend pas le dénouer, mais montrer comment les différents fils idéologiques et poétiques s'emmêlent.

On peut objecter à ce travail de tirer un parti abusif d'une citation après tout unique. Dans une œuvre qui préfère le récit au discours sur le récit, cette occurrence singulière de l'adjectif «dostoïevskien» n'en apparaît que plus frappante et plus significative. Sa valeur s'éclaire par contraste avec une autre «mise en abyme», dans *Suite française*. C'est alors l'écrivain Gabriel Corte qui parle :

4. «Voici venir le Scythe, le vrai Scythe» s'exclame Eugène Melchior de Vogüé au début de son chapitre sur Dostoïevski (*Le roman russe*, 3^e éd., Paris, Plon-Nourrit, 1886, p. 203).

— Je te l'ai toujours dit, tu n'attaches pas assez d'importance aux comparses. Un roman doit ressembler à une rue pleine d'inconnus où passent deux ou trois êtres, pas davantage, que l'on connaît à fond. Regarde d'autres comme Proust, ils ont su utiliser les comparses. Ils s'en servent pour humilier, pour rapetisser leurs principaux personnages. Rien de plus salutaire dans un roman que cette leçon d'humilité donnée aux héros. Rappelle-toi, dans *Guerre et Paix*; les petites paysannes qui traversent la route en riant devant la voiture du prince André vont le voir d'abord leur parlant à elles, à leurs oreilles, et la vision du lecteur du même coup s'élève, ce n'est plus qu'un seul visage, qu'une seule âme⁵.

C'est un écrivain vaniteux qui parle d'humilité — et rien ne semble rapprocher Gabriel Corte de la romancière. Les propos développés sur Proust et Tolstoï présentent certes un intérêt indiscutable — mais il s'agit ici de pure technique narrative, de questions de métier, et non de l'identité même de l'artiste mis en scène, contrairement au passage où surgit l'adjectif « dostoïevskien ». Enfin, rien ne paraît plus étranger à l'art de Némirovsky que l'idée de « rapetisser » les héros, ou de leur donner une « salutaire » « leçon d'humilité ». Dans leur biographie, Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt rapportent cet extrait tiré d'un dialogue avec Frédéric Lefèvre. Il confirme le jugement assez peu favorable que la romancière porte sur Dostoïevski :

En ce qui concerne la Russie, je ne mets rien au-dessus de Tolstoï; il contient tout. Je crois que les Français en général préfèrent Dostoïevski, mais je ne partage pas ce goût: Dostoïevski est un genre purement russe, Tolstoï est humain; *La Mort d'Ivan Ilitch*, par exemple, peut être compris par n'importe quel homme, vieux et malade et qui craint la mort, tandis que pour se mettre dans l'esprit de Raskolnikof ou de l'Idiot, il faut une mentalité spéciale, et pour tout dire, être un peu fou⁶.

Némirovsky prend acte d'un engouement français pour Dostoïevski dont elle craint les conséquences pour l'intelligence de son propre travail : elle ne veut pas apparaître comme une

5. Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004, repris en coll. « Folio », p. 52-53.

6. Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset-Denoël, 2007, p. 176 et note 24, p. 451 (voir aussi note 88 p. 441). Même si ce critère purement statistique peut sembler trivial, il n'en pas moins significatif, je crois, que l'index de cette excellente biographie ne fasse apparaître que quatre occurrences pour le nom de Dostoïevski, contre 9 pour Tolstoï et 19 pour Tchekhov.

romancière intrinsèquement russe; elle ne veut pas placer son œuvre sous le signe d'une « déraison » exotique, peut-être dépay-sante ou fascinante pour l'esprit cartésien (ou réputé tel) des Fran-çais, mais somme toute réductrice, et dont Dostoïevski serait la parfaite et trop commode incarnation.

On comprend que la méthode suivie, dans cet article, ne relève pas, à strictement parler, d'intertextualité. Une lecture intertextuelle impliquerait de parler le russe. Sous les mots français de Némirovsky, on dégagerait les transpositions cryptées de la prose du modèle; ainsi surgirait le réseau significatif des « em-prunts » au romancier russe⁷. Une autre démarche consisterait à recenser et à étudier toutes les formes de la « présence » de Dostoïevski dans l'œuvre de Némirovsky, les commentaires ou les récritures explicites et revendiquées de ses textes. Ces pratiques, on le sait, engagent le lecteur, par une sorte de contrat interprétatif, à se rapporter sans cesse à la source pour mesurer les transforma-tions que lui fait subir le texte qui s'y réfère. Mais outre que l'auteur de cette étude n'a pas les compétences requises pour un tel travail, son intuition lui souffle que la moisson d'une telle récolte ne serait peut-être pas aussi riche qu'on pourrait l'espérer. Il me semble en effet que, loin d'être revendiquée, la présence, ou mieux, l'ombre de Dostoïevski sur Némirovsky relève d'un effet oblique de « réception » : l'écrivain sait qu'elle ne peut échapper à une confrontation qu'elle ne cherche nullement à susciter. Comment expliquer une telle stratégie? Si l'œuvre de Némirovsky présente d'indiscutables parentés thématiques avec celle de Dostoïevski, si ces ressemblances légitiment la comparaison des deux écrivains et soulignent la spécificité de leur esthétique et de leur système de pensée respectifs, il n'en demeure pas moins que le grand roman-cier russe est en quelque sorte « tenu à distance », comme si sa paternité pouvait dissimuler l'apport le plus spécifique de la romancière. Faut-il invoquer l'angoisse de l'influence? N'est-ce pas plutôt parce que, chez Némirovsky, tout l'effort créateur est orienté par la nécessité de décrire la situation intenable de

7. Le terme générique d'emprunt recouvre les citations, les références, les allusions et même les plagiat. Dans son ouvrage *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert, l'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31, Annick Bouillaguet propose la typologie suivante, inspirée de Genette :

- « citation : emprunt littéral explicite
- plagiat : emprunt littéral non explicite
- référence : emprunt non littéral explicite
- allusion : emprunt non littéral non explicite ».

l'homme juif dans l'espace européen, que cet espace soit russe ou français⁸ ? La situation dramatiquement précaire des Juifs voue Némirovsky à la recherche et à l'exploration d'une pensée dominée par l'impossibilité de réconcilier les contraires ; Dostoïevski, lui, veut en revanche décrire le cheminement patient, sinueux d'une œuvre de rédemption. L'influence d'un écrivain sur un autre se mesure aussi par les résistances conscientes et motivées que le second oppose au premier.

Le parcours suivi découle de ce qui précède. On tentera d'abord de préciser le sens et les enjeux qu'avait, pour les contemporains de Némirovsky, l'expression « quelque chose de dostoïevskien », en s'attachant à quelques textes critiques parmi les plus significatifs de ceux qui jalonnent la réception de Dostoïevski en France, entre 1886 et le milieu des années 1920 ; quels débats, quelles représentations l'adjectif « dostoïevskien » faisait-il résonner chez les lecteurs de Némirovsky ? Une fois fixée cette matière labile, où la poétique se mêle à l'idéologie, il convient d'évaluer la pertinence et l'actualité de cette réception française du romancier russe en la confrontant à quelques textes décisifs de Dostoïevski, ceux où, selon nous, se formule le plus nettement le faisceau de questions qui le hantent et la manière dont il s'efforce d'y répondre. Dans la perspective qui est la nôtre, celle d'une poétique contrastive, on montrera que l'œuvre de Némirovsky signale, par certaines de ses obsessions, plus encore que par des indices intertextuels quasi inexistantes, le dialogue fécond qu'elle instaure avec une démarche créatrice concurrente. C'est ainsi que la poétique et la pensée de Némirovsky s'éclairent par le jeu des différences qu'elles manifestent avec celles de Dostoïevski.

Contre Flaubert

On voudrait déterminer ce qui, dans les romans de Némirovsky, pouvait inciter un lecteur cultivé de l'époque à percevoir en eux « quelque chose de dostoïevskien ». De l'essai d'Eugène Melchior de Vogüé (*Le roman russe*, 1886) à la publication de *La prisonnière* (1923, qui fait état de vues pénétrantes sur Dostoïevski), l'étude de quelques grands textes critiques fait apparaître une étonnante continuité dans l'appréciation de Dostoïevski.

8. Quand ils ne sont pas juifs, les personnages de Némirovsky sont des marginaux, des êtres partiellement intégrés et toujours en instance d'exil.

Malgré les reproches de Gide⁹, Vogüé a su fixer durablement les grands traits de la réception du romancier russe en France : ce dernier peindrait la vie d'une manière à la fois plus profonde et plus vraie que les romanciers français. Quelle est donc cette conception de la vie qui caractérise le génie de Dostoïevski et dont Némirovsky, bien qu'elle s'en défende, passerait pour être l'héritière ?

L'intérêt de Vogüé pour les romanciers russes relève de considérations très pratiques. S'il fait allusion à des motifs strictement politiques¹⁰, l'intérêt national motive aussi son projet littéraire : « sauf de rares exceptions, le livre qui agit et nourrit, celui qu'on prend au sérieux, qu'on lit dans la famille assemblée et qui façonne

9. Dans un texte de 1908, « Dostoïevsky d'après sa correspondance », qui ouvre le recueil *Dostoïevsky, Articles et causeries*, Paris, Plon-Nourrit, 1923, Gide qualifie Melchior de Vogüé d'« intelligence salonnière » et l'accuse d'avoir présenté « une image déplorablement réduite, incomplète et par cela même faussée de cet extraordinaire génie » (je cite l'édition de poche, Gallimard NRF, coll. « Idées », 1970). Quoique excessives, ces critiques ne sont pas sans fondement. Elles font écho à des jugements téméraires : « dans *l'Idiot*, dans les *Possédés* et surtout dans les *Frères Karamazov*, les longueurs sont intolérables, l'action n'est plus qu'une broderie complaisante qui se prête à toutes les théories de l'auteur », estime Vogüé (*Le roman russe*, ouvr. cité, p. 255). Quand il affirme : « Ma tâche devait se borner à appeler l'attention sur l'écrivain célèbre là-bas, presque inconnu ici, à signaler dans son œuvre les trois parties qui montrent le mieux les divers aspects de son talent : ce sont les *Pauvres gens*, les *Souvenirs de la maison des morts*, *Crime et châtiment* » (p. 266), les choix du critique ont sans doute une vertu pédagogique, car « il est prudent de compter avec la force d'inertie du public ; on ne le met pas en appétit en lui donnant du premier coup une indigestion », estime-t-il sagement dans son « Avant-propos », p. viii ; mais de tels partis pris l'amènent à sous-estimer la production ultérieure de Dostoïevski.

10. Dans son « Avant-propos », daté de mai 1886, le critique invoque une nécessité à la fois évidente et supérieure qui pourrait bien être d'ordre stratégique : « pour des motifs d'un autre ordre que je tairai, parce que chacun les devine, je crois qu'il faut rapprocher les deux pays par la pénétration mutuelle des choses de l'esprit » (Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. vii). Depuis la signature en 1882 de la Triple Alliance entre l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie, la France est isolée diplomatiquement. Les premiers emprunts russes, qui datent de décembre 1888, rencontrent un grand succès. À Cronstadt (août 1891), puis à Toulon (août 1892), les visites amicales des deux flottes militaires popularisent le projet d'alliance. En août 1892, les chefs d'état-major, les généraux Obrouchev et Boisdeffre, signent une convention militaire qui devient un accord solennellement ratifié par le tsar Alexandre III et le gouvernement français (24 décembre 1893). Dès le début de son livre, Vogüé manifeste son intention d'œuvrer à l'effort collectif pour « rapprocher » la France et la Russie.

à la longue les intelligences, ce livre ne vient plus de Paris. [...] Les idées générales qui transforment l'Europe ne sortent plus de l'âme française¹¹ ». La lecture des Russes fait figure de remède : « j'ai la conviction que l'influence des grands écrivains russes sera salutaire pour notre art épuisé¹² ». Vogüé prétend parler au nom du public ; il reproche aux « écrivains réalistes, naturalistes » de « diminuer, d'attrister et d'avilir le spectacle du monde » ; « ils ignorent la moitié de nous-mêmes et la meilleure moitié¹³ ». Maître incontesté de la nouvelle école, Flaubert est plus particulièrement visé : il méconnaît « l'existence d'une source plus haute de charité, il dépouille toute pitié ; il ne voit plus dans l'univers que des hommes bêtes ou méchants, soumis à ses expériences, le monde des Bovary et des Homais¹⁴ ». Indissolublement esthétique et morale, la supériorité des Russes s'explique par leur capacité d'intégrer à la représentation réaliste de la vie une dimension religieuse ou mystique qui ferait cruellement défaut aux œuvres des Français.

En 1921, Suarès ne dit pas autre chose ; il reprend le parallèle de Flaubert et de Dostoïevski et lui donne une admirable consistance :

Dostoïevski semble, d'abord, le plus pessimiste des hommes. Nulle apparence n'est plus fausse. D'ailleurs, on fait la même erreur sur quelques hommes profonds : on prend leur douleur de vivre pour une condamnation de la vie ; et ils sont au contraire possédés par un incroyable amour de vivre. Flaubert est le vrai pessimiste : il n'aime pas le monde ; il n'espère rien ; il est bon, et sa bonté est inutile ; pour lui la vérité est vaine autant que triste, car elle est une possession du rien. Loin de détester le néant, il y aspire. Et même si la nature le ravit à la misère humaine, les hommes, leur sottise et leur méchanceté lui gâtent la nature. Aux antipodes de Flaubert, Dostoïevski n'aime dans la nature que la mère commune de tous les hommes. Il n'aspire pas à la nullitude et à l'oubli ; mais au salut. La bêtise universelle n'est pas le pôle où, pour lui, tous les méridiens se rencontrent ; mais l'amour où coïncident tous les grands cercles de la pensée

-
11. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. xlvi. Cette atonie que constate et déplore Vogüé caractérise à nouveau la scène littéraire française.
 12. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. liii.
 13. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. xxvii-xxviii.
 14. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. xxxiii.

et de l'action. [...] Voilà pourquoi les romans les plus sombres de Dostoïevski laissent une impression si radieuse et si douce [...]. Jusque dans *Les Possédés*, œuvre terrible et qu'on pourrait croire désespérée, [...] il montre si clairement que l'amour méconnu chasse fatalement de la vie ceux qui le méconnaissent, qu'au milieu de tous ces morts et de toutes ces ruines, on ne voit que l'amour vivant¹⁵.

La manière d'envisager la vie sert de pierre de touche : soit la vie apparaît avilie, dégradée et n'inspire plus que le dégoût ; soit elle est aimée et assumée dans sa totalité. La « douleur » n'est pas niée, loin de là ; elle est contenue dans un « amour » plus vaste, qui en recueille l'intensité et la dépasse. « Jamais artiste n'a eu une idée plus belle de la vie et ne s'en est fait une plus belle image, au comble même de toutes les laideurs et de tous les maux¹⁶ », estime Suarès. Henri de Régnier reprend ce paradoxe à propos de Némirovsky, lorsqu'il rend compte de *David Golder* : « Certes, la matière humaine que manie M^{me} Némirovsky est plutôt répugnante, mais elle l'a observée avec une curiosité passionnée, et cette curiosité, elle arrive à nous la communiquer, à nous la faire partager. L'intérêt est plus fort que le dégoût¹⁷. » Cette « curiosité passionnée » me semble s'abreuer à la même source que la pitié, la compassion, ces mots qui reviennent sans arrêt à propos de Dostoïevski. Dans son œuvre, Gide reconnaît le « sentiment d'une solidarité indistincte¹⁸ » et Vogüé une « sympathie [qui s'exalte] en pitié désespérée pour les humbles¹⁹ ».

La vérité et la vie

Cette acception de la vie serait-elle la condition de la compréhension plus profonde qu'en ont les Russes, au premier rang desquels il faut compter Dostoïevski ? Vogüé l'affirme :

-
15. André Suarès, *Centenaire de Dostoïevski*, étude lue par Copeau au théâtre du Vieux-Colombier, le 24 décembre 1921. Le texte est publié en janvier 1922 dans le mensuel *Les écrits nouveaux* et repris sans modification dans *Idées et visions*, édition de Robert Parienté, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 850-851.
 16. André Suarès, *Centenaire de Dostoïevski*, dans *Idées et visions*, ouvr. cité, p. 847.
 17. Henri de Régnier, « *David Golder*, par Irène Némirovsky », *Le Figaro*, Paris, 28 décembre 1928, texte cité par Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt dans leur préface à *Chaleur de sang*, Paris, Denoël, 2007, p. 15-16.
 18. André Gide, « Conférences du Vieux-Colombier », dans *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 180.
 19. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, p. 203

Contrairement à notre esprit, net et clair, toujours porté à restreindre son champ d'études, l'esprit de ces peuples [les races du Nord, slaves ou anglo-germaines] est large et trouble, parce qu'il voit beaucoup de choses en même temps. [...] Il estime que les représentations du monde doivent être complexes et contradictoires comme ce monde lui-même [...] ²⁰.

Le maître mot est lancé : « contradictoires » ! La juxtaposition des contraires, voilà ce qui permet de rendre la « complexité » ou « l'obscurité » de la vie. L'analyse est reprise à satiété. Jacques Rivière donne au principe sa plus grande généralité :

L'idée d'un personnage étant donnée dans son esprit, il y a, pour le romancier, deux manières bien différentes de la mettre en œuvre : ou il peut insister sur sa complexité, ou il peut souligner sa cohérence ; dans cette âme qu'il va engendrer, ou bien il peut vouloir produire toute l'obscurité ou bien il peut vouloir la supprimer pour le lecteur en la dépeignant ; ou bien il réservera ses cavernes, ou bien il les exposera. [...] Dostoïevski s'intéresse avant tout à leurs abîmes, et c'est à suggérer ceux-ci le plus insondable possible qu'il met tous ses soins. [...] Nous, au contraire, placés en face de la complexité d'une âme, à mesure que nous cherchons à la représenter, d'instinct nous cherchons à l'organiser ²¹.

Les autres commentateurs introduisent chacun leur propre variante psychologique. Proust observe que « pour lui l'amour et la haine la plus éperdue, la bonté et la traîtrise, la timidité et l'insolence ne sont que deux états d'une même nature ²² ». Gide réduit le jeu des oppositions à un couple unique, qu'il estime fondamental : « Malgré l'extraordinaire luxuriance de sa comédie humaine, les personnages de Dostoïevski se groupent, s'échelonnent sur un seul plan toujours le même, celui de l'humilité et de l'orgueil ²³. » L'alternance des qualités contraires rythme les apparitions du personnage : « On dirait vraiment qu'il y a en lui [Raskolnikov] deux caractères opposés qui se manifestent tour à tour. » Ou en-

20. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, « Avant-propos », p. xxxviii.

21. Jacques Rivière, *Nouvelle Revue française*, Paris, 1^{er} février 1922, texte cité et commenté par Gide dans *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 143.

22. Marcel Proust, *La prisonnière*, ouvr. cité, p. 882.

23. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 123. L'analyse se poursuit ainsi : « Dostoïevski nous présente, d'une part, des humbles (et certains d'entre eux pousseront l'humilité jusqu'à l'abjection, jusqu'à se complaire dans l'abjection), d'autre part des orgueilleux (et certains de ceux-ci pousseront l'orgueil jusqu'au crime) » (p. 125).

core: « [...] jamais le héros n'est plus près de l'amour que lorsqu'il vient d'exagérer sa haine et jamais plus près de sa haine que lorsqu'il vient d'exagérer son amour²⁴ ». Mais d'où vient que cette peinture ne lasse pas par ses excès? Subtilement, Gide fait remarquer « ce besoin de Dostoïevski, lorsqu'il nous entraîne dans les régions les plus étranges de la psychologie, de préciser alors jusqu'au plus petit détail réaliste, afin d'établir le mieux possible la solidité de ce qui paraîtrait, sinon, fantastique et imaginaire²⁵ ». Némirovsky se sert du même procédé. Dans *Les chiens et les loups*, les moments pathétiques sont troués (si l'on peut dire) par des échappées vers la réalité concrète. Ainsi, après la rencontre à Paris entre Harry, le riche mondain, et Ada, l'artiste pauvre, Harry et sa femme Laurence découvrent le caractère superficiel et mensonger de leur union. Le dialogue est tendu :

— De l'ambition, cela, oui, continua Laurence avec un singulier accent d'irritation. Elle a une sorte de modestie à base d'insolence que je trouve odieuse.

Harry la repoussa légèrement, chercha une cigarette qu'il alluma avec application (*CL*, p. 212).

Si calme, si maîtresse d'elle-même, Laurence commence à perdre la mesure. Ses hyperboles veulent blesser la rivale, atteindre le mari. Les gestes anodins qui suivent, à la fois annoncent et consomment la rupture. Au terme du dialogue entre Ada et Ben, le mari qu'elle veut quitter pour Harry, une notation triviale contraste avec l'exaltation des héros :

Ils entendirent sonner quatre heures. Ben tressaillit.

— Je pars.

Ada, tremblante, livide, les yeux étincelants, murmura :

— Oui, va, je t'en supplie, parce que je... j'ai peur de moi... j'ai envie de te tuer...

— Ada, viens avec moi.

— Tu es fou ! Maintenant, je le sais ! Tu es fou ! (*CL*, p. 287).

Placide et universelle, la mesure du temps qui passe ne se laisse pas oublier. La surexcitation des personnages est en quelque sorte incluse dans une réalité parallèle qui la déborde ; l'heure qui sonne rappelle l'existence d'un ordre des choses qui finit par user les êtres

24. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 151.

25. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 174.

et tout dénouer. Enfin, Ada et Laurence finissent par se croiser : « Laurence ne répondit rien, mais sous la peau fine des gants ses doigts se crispèrent. Toutes deux, bouleversées de peur et de haine, se regardaient sans parler » (*CL*, p. 315). Le romanesque « dostoïevskien » de la scène tient à la coexistence de l'excès passionnel et d'un petit détail anodin. C'est en effet par impulsion et par défi qu'Ada rencontre Laurence ; elle veut lui signifier qu'elle renonce à Harry ; l'épouse légitime peut donc mettre sa fortune au service de Harry, menacé de ruine après les agissements de Ben. Le lecteur surprend les regards haineux entre les deux femmes mais, aussi, le luxueux gant de cuir sur la main crispée de Laurence, la fille de riches banquiers.

Montrer la contradiction ne suffit pas. Encore faut-il ne pas la juger et ne pas la réduire. Suarès en sait gré à Dostoïevski : « Il n'enseigne pas ; il ne professe rien. Il ne raconte pas les passions et les caractères : il les fait paraître et s'expliquer eux-mêmes²⁶. » D'où l'importance du dialogue et de la parole rapportée chez Dostoïevski et Némirovsky. Le narrateur n'est pas en surplomb par rapport à un personnage qui, seul, détient la vérité. Celle-ci est mise à la portée du lecteur, mais elle est en quelque sorte indivise. La vérité a le statut d'une œuvre collective à laquelle chaque instance (personnages et narrateur) coopère et où chacun puise les éléments qui lui permettent de vivre. Ainsi en va-t-il du premier chapitre des *Démons*. Stéphane Trophimovitch Verkhovensky nous est présenté. Ce personnage apparaît à la fois ridicule et humain. Il se croit persécuté par le pouvoir ; cet intellectuel raté met sur le compte de la situation politique son incapacité de faire œuvre. « Ce que c'est que l'imagination ! Il fut sincèrement convaincu toute sa vie qu'on le craignait dans les hautes sphères [...] »²⁷. Le lecteur accède à la vérité du personnage en découvrant sa chimère, dont personne d'ailleurs n'est dupe. Chaque individu est la création du discours qu'il tient, sur lui-même et sur les autres. Tous les protagonistes sont pris dans un réseau de relations et de points de vue. Varvara Pétrovna, qui protège Stéphane Trophimovitch, « l'avait "inventé", et avait été la première à croire à son invention²⁸ ». Elle n'est pas stupide pour autant. Elle voit

26. André Suarès, *Centenaire de Dostoïevski*, dans *Idées et visions*, ouvr. cité, p. 855.

27. Dostoïevski, *Les démons*, traduction et notes de Boris de Schlœzer, préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1955, repris en coll. « Folio », p. 5.

28. Dostoïevski, *Les démons*, ouvr. cité, p. 14.

clair dans les mensonges ou les inconséquences de son parasite : « “Des bêtises tout ça, trancha Varvara Pétrovna en enfermant cette lettre dans la cassette avec les autres. Si ces ‘soirées athéniennes’ se poursuivent jusqu’à l’aurore, il ne passe certainement pas douze heures par jour le nez dans les livres. [...] Après tout, qu’il s’amuse...”²⁹. » Là où un narrateur français veut montrer qu’il en sait plus sur son personnage que lui-même ou que les autres protagonistes de la fiction, le narrateur dostoïevskien montre les rapports entre les êtres, comment se tissent et se rompent entre eux des équilibres qui sont leur œuvre propre.

La petite sœur juive de Dostoïevski

Peut-on résumer l’apport de la réception française de Dostoïevski pour qui entreprend de lire Némirovsky ? Gide nous y aide : « 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 personnages³⁰ ». De même, Proust fait cette remarque étonnante : « le monde qu’il peint a vraiment l’air d’avoir été créé pour lui³¹ ». « Pour lui » et non « par lui », comme si le « créateur » n’était pas transcendant au monde qu’il représente mais, placé sur le même plan que lui, était impliqué en lui, se retrouvait en lui, et le recevait comme un don d’une instance supérieure. Laquelle ? La vie. C’est là l’intuition des premiers lecteurs français de Dostoïevski. Ils ne cessent, selon les mots mêmes de Gide, d’opposer d’une part « la logique occidentale », qui veut rendre la vie intelligible, exige des caractères constants et des explications univoques, et fait de cette « représentation » rationnelle l’œuvre par excellence, où le créateur s’identifie à sa création et la domine, et d’autre part, l’amour inconditionnel de la vie. Si, lisant Dostoïevski, Proust éprouve le sentiment d’être mêlé à une « humanité [...] fantastique », ce n’est pas seulement parce que ses personnages sont excessifs et contradictoires. C’est aussi et surtout parce que le regard que le narrateur

29. Dostoïevski, *Les démons*, ouvr. cité, p. 28.

30. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 67.

31. Marcel Proust, *La prisonnière*, ouvr. cité, p. 881. Sur les rapports entre Proust et Dostoïevski, on se reportera à la synthèse de Philippe Chardin (article « Dostoïevski », dans A. Bouillaguet et Brian G. Rogers (sous la dir. de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004). Dans la bibliographie, voir en particulier la somme de Karen Haddad-Wotling, *L’illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski*, Paris, Honoré Champion, 1995.

porte sur eux ne veut ni les juger, ni les expliquer, mais les comprendre. Quel dépaysement ! C'est en effet une relation d'amour et non un rapport rationnel qui préside au rapport entre l'écrivain et sa fiction, tous se retrouvant dans cette région « où se rallie tout sentiment de solidarité humaine, celle où s'évanouissent les limites de l'être, celle où se perd le sentiment de l'individu et du temps, celle enfin sur le plan de laquelle Dostoïevski cherchait, trouvait le secret du bonheur [...] ³² ».

La solidarité avec la vie que le romancier russe cherche et réussit à faire éprouver au lecteur s'enracine dans son existence même. Gide et Vogüé relèvent la même et magnifique image : ayant perdu sa femme et son frère très aimé, écrasé par les dettes, Dostoïevski n'en revendique pas moins pour lui-même « la vitalité du chat ³³ ». Une telle vitalité fascine Gide ; il prend plaisir à multiplier les citations qui prouvent cette énergie plastique, multiforme, toujours renaissante ³⁴. Cette ardente envie de vivre fait aussi le fonds des romans de Némirovsky. Ils ne cessent de suivre, de traquer, pourrait-on dire, le devenir de cette force vitale aux prises avec le jeu souvent cruel des circonstances. Si elle s'incarne dans des individus, cette passion de vivre vient de la race ; celle-ci n'est plus seulement russe ou ukrainienne, mais juive. Ainsi David Golder. Son intransigeance en affaires vient d'acculer Marcus au suicide, son vieux rival et complice :

« Pourquoi a-t-il fait ça ? Se tuer, à son âge, comme une modiste, murmura-t-il avec une espèce de dégoût, pour de l'argent... »
Combien de fois, déjà, il avait tout perdu, et il faisait comme les autres, il recommençait... « C'est la vie. Et dans cette affaire de Teïsk, il y avait cent chances pour une de réussir » dit-il tout à coup, tout haut, avec passion, comme s'il se mettait mentale-

32. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 177. Je me permets d'attirer l'attention sur ce mot important, « bonheur ».

33. André Gide, *Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 32, et Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, p. 246.

34. Voici un florilège, tiré de la *Correspondance* de Dostoïevski. 18 juillet 1849 : « dans l'homme il y a une grande réserve d'endurance et de vie, et, vraiment, je ne croyais pas qu'il y en eût autant. Maintenant je l'ai appris par expérience » (*Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 86). 14 septembre 1849 : « je m'attendais à bien pis, et je sais maintenant que j'ai une si grande provision de vie en moi qu'il est difficile de l'épuiser » (p. 87). 22 février 1854, une semaine après avoir été libéré de cinq ans de travaux forcés en Sibérie : « J'ai maintenant des désirs, des espérances qu'auparavant je ne prévoyais même pas » (p. 96). Et enfin, tiré de *L'adolescent* : « Tu as un tel désir de vivre que, si l'on te donnait trois existences, elles ne suffiraient pas encore » (*Dostoïevsky*, ouvr. cité, p. 182).

ment à la place de Marcus, « avec l'Amrum, derrière lui, l'imbécile³⁵ ! »

Cynisme de l'affairiste ? Les antisémites ne manqueront pas d'ajouter : de l'affairiste juif. Ce serait méconnaître la grande proprement dostoïevskienne du passage. Némirovsky ne juge pas son personnage. La question morale est suspendue. En Golder, la dureté et la bonté sont inextricables. Tout en méprisant Marcus pour sa faiblesse, le vieux Juif ne peut s'empêcher de se mettre à la place de son rival, de supputer les chances qu'il aurait eues de s'en sortir, comme s'il était lui-même romancier, faisant œuvre d'imagination et de sympathie. L'enchevêtrement des voix renforce le procédé : le lecteur accède par le discours direct à la pensée de Golder. Suit une phrase à l'imparfait : « combien de fois, déjà, il avait tout perdu, et il faisait comme les autres, il recommençait ». Cette phrase peut tout aussi bien renvoyer au point de vue de Golder, retranscrite à l'indirect libre, qu'à celui du narrateur, analysant la situation du personnage. Mais lequel ? Golder ou Marcus ? Ne sont-ils pas un instant confondus, par-delà la mort qui les sépare ? « C'est la vie », la même vie qui circule d'une voix à l'autre, tisse des liens entre Golder, Marcus et le narrateur. S'il est sensible et généreux, le lecteur peut assumer à son tour ce dense réseau d'interactions humaines. On retrouve là les deux grands traits de la poétique de Dostoïevski, magistralement analysée par Bakhtine : la polyphonie interdit à un discours d'évaluer le degré d'erreur et de vérité des autres discours en fonction d'un point de vue unique et surplombant ; le dialogisme, lui, met chaque signe d'un énoncé en rapport avec un ensemble de discours coexistant dans l'espace social³⁶.

Lecteur de Dostoïevski, Bakhtine nous aide à comprendre pourquoi, malgré ses phrases courtes, son style sec, l'apparence sage et maîtrisée de la composition, — intrigue resserrée, unité d'action — Némirovsky ne ressemble pas tout à fait à ce qu'il est convenu d'appeler un romancier français. Sous le nom de Dostoïevski, qui en est le représentant le plus emblématique, la réception française du maître russe s'est efforcée de définir quelque chose de plus général. Et si Marthe Robert avait raison : « on ne lit

35. Irène Némirovsky, *David Golder*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1929, repris en 2005 dans la coll. « Les cahiers rouges », p. 25-26.

36. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduction par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970 pour l'édition française.

plus [*Les démons*] avec les yeux de Nietzsche et de Gide, qui découvraient en Dostoïevski le précurseur révolutionnaire, le créateur génial d'une nouvelle psychologie³⁷», on ne pourrait que le regretter. En quoi consiste donc cette « nouvelle psychologie » dont hérite Némirovsky, que voulaient cerner Vogüé et ses successeurs, et qui n'est ni plus ni moins que la « russité » littéraire, la contribution majeure de la Russie à la littérature mondiale ? On vient de le voir à propos de Marcus et de Golder, mais aussi d'Ada et de Laurence : cette « psychologie » refuse avec véhémence le dogme de l'incommunicabilité. Elle pose qu'aucune conscience n'est impénétrable à elle-même, ou à une autre. La confession et toute relation d'amour entre les humains reposent sur ce principe³⁸. L'idée que la conscience pourrait ne pas être présente à elle-même — que ce qui la concerne au premier chef ne soit pas éprouvé par elle, mais tenu en réserve, dans la région inaccessible de l'inconscient — cette idée méconnaît ce que nous apprend, estime Dostoïevski, tout rapport un peu profond à soi-même. Un être est vivant dans la mesure même où il comprend la vie qui le traverse et le relie au faisceau de ce qu'on appelle justement ses « semblables ». Une chaise n'a aucune conscience d'être au monde ; elle peut apparaître au monde, mais elle-même ne sait pas qu'elle s'y manifeste. L'homme est au contraire doté de la certitude irrécusable qu'il est vivant ; il est défini par ce pouvoir transcendantal de s'éprouver vivant. Pour la littérature, il n'est pas de tâche plus passionnante que de suivre, dans le jeu concret de la mondanité, les aléas, les éclipses et les exaltations de ce sentiment d'être vivant parmi les vivants. C'est l'enjeu d'une littérature pathétique³⁹.

37. Marthe Robert, préface aux *Démons*, ouvr. cité, p. i.

38. Stavroguine, le grand criminel des *Démons*, à son confesseur, l'évêque Tikhone : « vous n'êtes pas dégoûté et vous parlez avec moi comme avec votre égal » (Dostoïevski, *Les démons*, ouvr. cité, p. 738). C'est le fondement ontologique de la polyphonie romanesque, selon laquelle toute parole s'inscrit dans une économie démocratique des échanges langagiers. Les hiérarchies de valeur, bien réelles, entre les contenus énoncés n'empêchent nullement que chaque discours soit reçu en tant qu'égal à tous les autres. Or seul l'amour — se manifestant d'abord par le renoncement à toute volonté de domination — peut réaliser une œuvre littéraire authentiquement polyphonique, laquelle témoigne donc en faveur de l'amour, et cela, quelles que soient les intentions et la « moralité » de son auteur.

39. Les lecteurs de Michel Henry reconnaîtront dans les lignes qui précèdent l'influence du maître. Voir, en particulier, Magali Uhl (sous la dir. de), *Auto-donation, entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004.

Plaidoyer pour une littérature pathétique

Il faut en revenir à Proust : « Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un Crime⁴⁰ », constate Albertine. Cette intuition géniale sera confirmée par Freud. La thèse est célèbre⁴¹ : le fils veut tuer le père, à la fois parce qu'il l'admire et parce qu'il le hait. Seule la peur d'être châtré l'empêche de passer à l'acte et de prendre la place du rival. Le sentiment de culpabilité devient pathologique quand le père se montre brutal et violent ; le surmoi du fils tourmente alors le moi dont il réfrène les désirs. Dans les œuvres de Dostoïevski, le héros commet le crime interdit (phase sadique) en vue du châtement (phase masochiste). La sanction confirme la culpabilité tout en l'annulant provisoirement. La crise épileptique reprend le même déroulement : le sentiment intense de toute-puissance est suivi par une souffrance, elle aussi intense. Telle est la source anthropologique de cette violence qui a tant frappé les lecteurs français de Dostoïevski. De ces excès passionnels, Vogüé donne deux versions, l'une noble et l'autre prosaïque. La première, sublime, concerne l'esprit :

La plupart de ces natures peuvent se ramener à un type commun : l'excès d'impulsion, l'*otchaïanié*, cet état de cœur et d'esprit pour lequel je m'efforce vainement de trouver un équivalent dans notre langue. Dostoïevsky l'analyse en maint endroit : « [...] l'homme éprouve une jouissance dans l'horreur qu'il inspire aux autres... Il tend de toute son âme dans un désespoir effréné, et ce désespoir appelle le châtement comme une solution, comme quelque chose qui "décidera" pour lui »⁴².

La seconde regarde le corps :

Jamais ces gens-là ne mangent ; ils boivent du thé, la nuit. Beaucoup sont alcooliques. Ils dorment à peine, et, quand ils dorment, ils rêvent [...]. Ils ont presque toujours la fièvre ; vous tournerez rarement vingt pages sans rencontrer l'expression « état fiévreux ». Dès que ces créatures agissent et entrent en rapport avec leurs semblables, voici les indications qui reviennent presque à chaque alinéa : « Il frissonna... il se leva d'un bond... son visage se contracta... il devint pâle comme une cire... Sa lèvre inférieure tremblait... ses dents claquaient⁴³... »

40. Marcel Proust, *La prisonnière*, ouvr. cité, p. 881.

41. Freud, « Dostoïevski et la parricide », texte traduit par J.-B. Pontalis ; cette étude sert de préface à l'édition des *Frères Karamazov*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 9-28.

42. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, p. 227.

43. Eugène Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, ouvr. cité, p. 257.

Si les romans de Némirovsky ont quelque chose de dostoïevskien, c'est aussi parce que, comme chez le maître russe, le lecteur est sans cesse invité à relier la physiologie des personnages à leur psychologie tourmentée. Dans *Le maître des âmes*, Philippe Wardes, homme d'affaires et joueur impénitent, connaît des alternances de mégalomanie délirante et d'angoisse. La description clinique des symptômes de cette maladie de l'âme n'a rien à envier à celle qu'on trouve chez Dostoïevski :

L'anxiété l'étouffait. Tantôt ses yeux lui faisaient mal ; il imaginait un afflux de sang dans sa rétine, sa capacité de vision diminuée, l'infirmité, la cécité. Il imaginait cela avec tant force que, devant son regard, les lumières se redoublaient, vacillaient, se voilaient⁴⁴.

Alors que l'écrivain naturaliste envisage le corps comme un objet, disposé sous le regard du savant et devenu sa propriété intellectuelle, la compassion dostoïevskienne investit la pathologie ; le narrateur de Némirovsky montre le sujet immergé dans sa souffrance. De cet assaut déréglé de vie, il ne peut pas plus douter que de lui-même. Il habite une maladie qui redessine pour lui les contours du monde — comme le montre la récurrence du verbe « imaginait ».

Freud, le médecin génial, se sépare de Dostoïevski et de sa descendance littéraire en ce qu'il a besoin de croire en l'inconscient pour guérir ses patients. Le dernier chapitre des *Démons*, la fameuse « confession de Stavroguine », fait état d'une autre croyance. Possédé par une pulsion sadique, Stavroguine a laissé battre une pauvre souillon que sa mère accuse injustement d'avoir volé le canif du prince. Puis il fait des avances à la fillette, mais c'est pour l'humilier. Il veut se venger d'elle, car elle a subi le châtement qu'il estime mériter. La traitant comme un moyen pour assouvir sa propre jouissance, il découvre un être qui comprend avec une merveilleuse et tragique intelligence sa propre blessure : « elle se mit tout à coup à hocher la tête comme le font, pour adresser un reproche, les gens très naïfs et qui n'ont pas de manières ; puis elle leva subitement son petit poing et m'en menaça⁴⁵ ». Ce geste « ridicule » incarne le sommet du pathétique démocratique. Véritable néant social, la victime illettrée refuse de s'anéantir face à

44. Irène Némirovsky, *Le maître des âmes*, Paris, Éditions Denoël, 2005, repris en coll. « Folio », p. 79, publié en 1939 dans *Gringoire*, sous le titre *Les échelles du Levant*. Voir aussi le chapitre 32, p. 249-259, qui relate la mort de Wardes.

45. Dostoïevski, *Les démons*, ouvr. cité, p. 726.

son bourreau, parce que son corps est vivant, qu'il ressent l'offense et coïncide avec elle dans une immédiateté sans reste. Le crime est constitué, non par le criminel, mais par celle-là même qui l'éprouve. Le démon est démasqué par la vie à laquelle il attende; elle le dénonce et, pour l'éternité, le condamne. Stavroguine est atteint au cœur de son orgueil. Comme Rousseau, il voudrait se confesser publiquement, rester maître du jeu. Dans le spectacle d'un discours public, le sujet ne parle en effet que pour retrouver le droit de mépriser ceux que n'intéresse pas son intimité blessée. La dialectique du pardon proposée par l'évêque Tikhone est tout autre: le criminel doit se délivrer de son orgueil en acceptant d'être pardonné, mais surtout de pardonner à celui qui lui pardonne, reconnaissant ainsi que son crime n'est pas unique, qu'il appartient à la communauté indivise, universelle, des humiliés et des offensés⁴⁶. Stavroguine refuse cet acte de pénitence et se suicide. Pourquoi se dérobe-t-on à l'amour? La réponse se trouve à la fin des *Carnets du sous-sol*: «[...] nous avons tous tellement perdu l'habitude de la vie, nous sommes tous plus ou moins boîteux. Nous en avons tellement perdu l'habitude, même, qu'il nous arrive parfois de ressentir une sorte de répulsion envers la "vie vivante", et c'est pourquoi nous ne pouvons pas supporter qu'on nous rappelle qu'elle existe⁴⁷». De fait Stavroguine, le prince des démons, ne peut supporter que le petit poing dressé de la fille qu'il a meurtri, que le projet pénitentiel de l'évêque remettement sous ses yeux cette «vie vivante» qu'il a confisquée, qu'il nie et dont il veut s'excepter.

Némirovsky appartient, c'est une évidence, à la famille des esprits qui lit à livre ouvert dans Dostoïevski, qui médite les leçons du maître, n'a nul besoin qu'on les lui explique tant il parle une langue collective, celle de son peuple, à l'exemple d'Homère pour les anciens Grecs, de la *Torah* pour un Juif pieux ou des *Évangiles* pour un chrétien. Pour elle, Dostoïevski n'est pas un trésor qu'on exhibe (car la citation est toujours plus un moins une sorte de

46. Dostoïevski, *Les démons*, ouvr. cité, p. 740-743.

47. Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*, traduit par André Markowicz, Arles, Actes sud, coll. «Babel», p. 164. Ce monologue s'achève par un double aveu: d'une part, le héros rend hommage à l'intelligence de la jeune prostituée en quête d'amour qu'il a humiliée: «elle avait parfaitement compris que j'étais un monstre, un homme incapable d'aimer» (p. 159). Mais la conscience même de cette infirmité, de ce déficit de la vie en soi permet au locuteur de lancer à ses juges: «si bien que de nous tous, c'est moi, sans doute, qui ressors "le plus vivant"» (p. 165).

bijou de famille que le lettré expose pour orner sa prose ou sa pensée), mais la lumière fondamentale dans laquelle un phénomène apparaît à la conscience. Une preuve devrait suffire : c'est *L'affaire Courilof*⁴⁸. En apparence, rien de moins dostoïevskien que ce récit bref qui emprunte un peu de sa matière à l'immense massif des *Démons*. Réfugié en Suisse, un comité de révolutionnaires opposés au régime de Nicolas II confie à Léon M... le soin d'exécuter un ministre particulièrement brutal et réactionnaire : Valerian Alexandrovitch Courilof. Fils d'un terroriste, le héros dit de lui-même : « j'appartenais au parti par ma naissance même » (AC, p. 26). Pour accomplir son crime, le héros change symboliquement d'identité : il devient Marcel Legrand, jeune médecin recommandé par un camarade de la légation de Suisse pour accompagner le ministre dans sa résidence d'été. Arrêté après l'attentat, gracié lors de la naissance du tsarévitch, il devient un révolutionnaire en 1917 avant d'être exilé. Il change une nouvelle fois d'identité : il usurpe le nom d'un condamné, Jacques Lourié, un Juif de Lettonie naturalisé français (AC, p. 32).

Dans cette vie terne, où Léon ne saurait dire « combien d'hommes » il a fait tuer en étant « au pouvoir » (AC, p. 17), une seule relation humaine semble avoir compté ; c'est la trouble complicité qu'il ressent pour sa future victime, lui-même grand massacreur d'innocents, le ministre Courilof, dit « le Cachalot » :

[...] ce couple, le Cachalot et la vieille cocotte [son épouse], me plaisait, me touchait, je ne sais pour quoi...

J'écris, je me souviens, je divague, et il m'est impossible de m'expliquer à moi-même pourquoi ces deux-là m'étaient tellement... compréhensibles. Peut-être avais-je vécu depuis mon enfance dans une « cage de verre » ? Pour la première fois, je voyais des êtres humains, des malheureux, avec leurs ambitions, leurs fautes, leurs sottises... (AC, p. 120)

Francophone, élevé en Suisse, puis immergé dans le bain slave pour perpétrer son crime, le héros retrouve en Russie la vieille syntaxe compassionnelle qui gouverne les relations entre les êtres⁴⁹. Les émotions fondatrices sont là, mais les mots manquent ;

48. Irène Némirovsky, *L'affaire Courilof*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1933, repris dans la coll. « Les cahiers rouges ». Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

49. « Les personnages de ses romans », explique Thomas Pavel à propos de Dostoïevski, « sont nés en Russie ; mais peu d'entre eux assument véritablement

péniblement, ils remontent à la surface : les points de suspension auréolent de la trouble opacité des années passées, de la remémoration et de l'effort intellectuel l'apparition du mot dostoïevskien par excellence, de l'adjectif qui décide de tout : « compréhensibles ». La solidarité sacrée qui unit le vivant au vivant n'a rien de rationnel, de justifiable. Pontifiant, bigot, disciple de l'école réactionnaire de Constantin Pobiedonostsef, le célèbre précepteur d'Alexandre III, le « Cachalot » ne séduit guère. C'est cet homme ordinaire, lesté par les rituels d'une conjugalité tendre et les devoirs de sa charge politique, qui tire Léon (alias Marcel Legrand) de sa « cage de verre » :

Oui, cette fois-là, la première, Courilof eut un soupçon. Probablement, une sorte de malaise lui troubla l'esprit. Mais sans doute pensa-t-il qu'il n'avait plus rien à craindre, ou peut-être éprouvait-il, à mon égard, le même sentiment que moi envers lui... de compréhension, de curiosité, une fraternité obscure, pitié, mépris, que sais-je?... Peut-être ne pensa-t-il à rien de tout cela ? (AC, p. 156)

On sent affleurer sous ces lignes la question qui hante Dostoïevski : l'invisible existe-t-il ? Le médecin le sait : devant lui, il y a l'évidence d'un corps qu'il faut nourrir, soigner, mais qu'on peut tout aussi bien tuer. De toute évidence, ce corps ne se suffit pas à lui-même ; par ses besoins, il se rattache à l'extériorité du monde déployé autour de lui. Le matérialiste s'en tient là. Un corps existe à partir du moment où il occupe une portion unique d'espace à un moment unique du temps ; ce double déterminisme de l'espace et du temps rendrait compte de ce qui est. Mais au-delà de ce corps ainsi situé, il y a peut-être l'invisibilité d'une chair qui s'éprouve vivante — qui ne sait ce qu'elle sent, mais qui sait qu'elle sent. Léon devine cette autre réalité, proprement pathétique ; il pressent que cet ordre invisible et immanent donne à la vie sa valeur. Mais est-on jamais sûr de le tenir ? L'hypothèse nihiliste du « rien », du « rien que des corps, dont il est indifférent qu'ils existent ou n'existent pas », est peut-être la bonne. Le moment décisif du crime résout la question :

Il tournait son visage vers moi ; il était pâle et vieilli ou la lumière tombant des lampadaires creusait-elle ainsi ses traits ? Il

leur destin russe : l'enracinement n'est pas une donnée mais une fin à atteindre » (*La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, p. 341). Némirovsky serait plutôt la romancière de l'identité double et de l'impossible enracinement.

avait une expression lasse et abattue, de grandes poches sombres sous les yeux. Je me tournai vers Fanny, et je dis :

— Je ne peux pas le tuer.

Je sentis qu'elle m'arrachait la bombe des mains. Elle fit deux pas en avant et la lança (AC, p. 177).

Le héros est incapable d'accomplir l'œuvre de mort : la chair invisible proteste. Il existe donc quelque chose de plus que la visibilité conventionnelle d'une « expression lasse et abattue », qui n'explique rien. Mais l'enracinement dans le sol de l'amour n'est pas assez fort pour que la vie l'emporte : « je me souviens qu'elle [ma mère] ne nous embrassait jamais. D'ailleurs nous étions des enfants moroses et froids, moi, du moins... » (AC, p. 23-24). La vie de Léon est condamnée à n'être que la conscience de son inaccomplissement.

Conclusion

Comment peut-on apprécier — quand la méconnaissance prive l'ignorant lecteur de la ressource la plus subtile dont dispose un écrivain, le jeu avec les formes offertes par sa langue — l'influence d'un écrivain russe sur une romancière française ? L'œuvre de Dostoïevski, comme toute grande réussite esthétique, contribue à redéfinir le champ de ce dont il est important de parler. Qu'est-ce que Dostoïevski a pu léguer à Némirovsky ? Le premier a vécu sous le joug de tsars autocrates, Nicolas I^{er} et Alexandre II qui réprimaient toute velléité de liberté. La seconde a accompli sa prodigieuse ascension littéraire alors que, juive, il lui fallait respirer une atmosphère lourdement plombée par un antisémitisme haineux, puis meurtrier. Est-ce pourtant la politique qui les retient ? On fait, depuis Foucault et quelques autres, beaucoup de cas du pouvoir, du contrôle que de grandes machines anonymes exerceraient sur les corps des uns et des autres. Némirovsky savait, parce qu'elle avait lu Dostoïevski, que tout cela ne comptait pas vraiment — et qu'aucun pouvoir n'avait le pouvoir de mordre sur l'essentiel, sur le témoignage rendu à la vie, sur cette « vitalité du chat » grâce à laquelle on peut rechercher et accroître en soi tout ce qui permet de s'éprouver vivant, et qui est proprement le domaine de l'art.