



MÉMOIRE DE MAÎTRISE

ANDRÉ GIDE ET L'INFLUENCE DES RUSSES
Le Meurtre chez Gide et Dostoïevski



Carolien Schür

MAÎTRISE DE LITTÉRATURE OCCIDENTALE
UNIVERSITÉ D'UTRECHT — 2010 — N° 0303178

INDEX

— INTRODUCTION	3
— PREMIERE PARTIE :	
Gide et l'influence des Russes	4
I De l'influence en littérature	4
II Gide et la littérature russe	10
III Gide critique de Dostoïevski	17
— DEUXIEME PARTIE :	
Le meurtre chez Gide et Dostoïevski	24
I Préliminaire	25
II Le meurtre et son motif	32
III Rétrospective	46
IV Les secours et leur motif	55
— CONCLUSION	60
— BIBLIOGRAPHIE	63
— ANNEXE	65

INTRODUCTION

Ce mémoire de maîtrise se compose d'une recherche en deux parties. Dans la première partie, la première phase de la recherche, nous avons voulu trouver ce qui lie André Gide à la littérature russe, quels écrivains russes ont pu l'influencer, quelles opinions il avait sur les œuvres de ces Russes et quel rôle ils ont joué dans sa vie littéraire. Cette phase initiale de nature plutôt objective forme la base de la recherche proprement dite, dans laquelle nous nous proposons d'examiner un exemple concret de l'influence d'un de ces Russes sur l'œuvre de Gide.

La deuxième phase est dirigée spécifiquement sur le meurtre dans l'œuvre de Gide et de Dostoïevski. Probablement, la formation dans le droit pénal nous a orientées vers ce thème. En tout cas, il est clair que nous partageons avec les deux écrivains la fascination pour le meurtre comme ultime transgression morale. Il semble paradoxal qu'un individu puisse anéantir la vie d'autrui comme si de rien n'était. C'est un acte énigmatique qui incite à l'analyse. Surtout le meurtre 'inimputable', qui reste sans conséquences, et le meurtre incompréhensible, avec des motifs opaques, frappent l'imagination. Cet acte anormal, résultant dans le renversement des normes sociales, n'arrêtera jamais d'occuper les esprits.

Nous comparerons les situations dans un roman de Dostoïevski et dans un ouvrage de Gide, en analysant le comportement, l'état d'âme et les idées des assassins au moment du meurtre, avant et après. Ainsi nous espérons pouvoir déterminer quelle a été l'influence concrète de Dostoïevski sur Gide sous ce rapport.

PREMIERE PARTIE DE LA RECHERCHE :

Gide et l'influence des Russes

I De l'influence en littérature

Dans ce chapitre, nous voudrions éclaircir la nature de notre recherche sur l'influence qu'ont eue les Russes, et surtout Dostoïevski, sur André Gide. Il pourrait être important de dire que les tentatives de tracer l'influence directe qui ont été faites, ont souvent été en vain. Selon Susan Bassnett, une critique qui l'a tenté aussi, ce sont plutôt des recherches historiques que littéraires, qui entraînent une sorte de chasse aux trésors. De plus, une recherche sur l'influence est basée sur l'idée qu'il existe un lien démontrable entre les auteurs, qu'il y a donc des preuves et que les écrivains reconnaissent leurs sources d'influence. Elle cite l'avertissement de Rene Wellek: 'Nobody has ever been able to show that a work of art was 'caused' by another work of art, even though parallels and similarities can be accumulated. A later work of art may not have been possible without a preceding one, but it cannot have been caused by it.' Selon certains critiques, même quand il y a des liens clairs entre deux auteurs, il est donc incroyablement difficile, sinon impossible, de démontrer l'influence d'un auteur sur un autre. Apparemment, même s'il y a des affinités et des similarités qui surgissent à maintes reprises, les affirmations restent spéculatives.¹

Depuis les années soixante, il est d'usage de suspendre de telles recherches et de signaler le principe de l'intertextualité². Ce principe a été élaboré par Julia Kristeva et

¹ Susan Bassnett, 'Influence and intertextuality: a reappraisal', *Forum for Modern Language Studies* Vol. 43, no 2, 2007, 134-138.

² Ceci ne prétend pas être la définition de l'intertextualité, traiter la notion et le cadre de ce terme dépasserait cette recherche.

d'autres dans les décennies passées. Quoiqu'il y ait aussi des avis bien fondés contre ce principe³, actuellement, la plupart de ceux qui s'intéressent à la science de la littérature, admettent que tous les textes sont, d'une manière, de différentes façons, liés et que les textes doivent leur éloquence à la distance qu'ils tiennent par rapport aux textes antérieurs.⁴ Tout texte se compose d'une partie de textes antérieurs et est influencé par des textes antérieurs. Il y a une conscience que tout écrivain s'appuie sur le travail de ses prédécesseurs. La relation 'intertextuelle' peut se révéler dans le choix des thèmes, des techniques ou de l'intrigue. La notion d'intertextualité est utilisée aussi pour désigner un procédé littéraire qui consiste à 'citer' dans un texte, un autre texte ou plusieurs textes antérieurs. Ainsi, le texte antérieur est exprimé comme la deuxième voix du nouveau texte, ce qui prolonge la vie culturelle du texte antérieur.⁵ Les écrivains sont inspirés par un tas de sources différentes, consciemment ainsi qu'inconsciemment. Ils reconnaissent certaines sources et nient d'autres. Le lecteur peut seulement voir des parallèles, des liens et des affinités et il serait alors mieux de prendre ceci comme point de départ au lieu de prétendre pouvoir prouver de l'influence, écrit Susan Bassnett.⁶ Elle plaide alors pour la recherche de traces de connections et d'affinités au lieu de rechercher des preuves d'influence.⁷

Les études sur l'influence en littérature (et surtout la susdite 'chasse') ont été jugées avec dédain par certains mouvements critiques contemporains. Pour les intertextualistes, qui ont déconnecté le texte de son auteur (selon Barthes 'l'auteur est mort'), qui pensent qu'un texte n'est rien qu'influence, rien qu'une mosaïque de textes antérieurs sur lesquels l'auteur n'a lui-même quasiment aucune influence, une

³ Voir par exemple l'article suivant sur ce sujet: William Irwin, 'Against Intertextuality', *Philosophy and Literature*, 28, (2004) : 227-242.

⁴ Kiene Brillenburg Wurth & Ann Rigney, 'Het leven van teksten – een inleiding tot de literatuurwetenschap', (Amsterdam: University Press, 2008): 99.

⁵ Ibidem, 100-101.

⁶ Bassnett, 134-138.

⁷ Ibidem, 139.

recherche vers une influence concrète est plutôt inutile.⁸ Mary Orr, qui a écrit un travail sur l'histoire et l'avenir de l'intertextualité, constate que l'erreur de ces mouvements critiques est qu'ils voient l'influence comme signalant une relation hiérarchique et répressive entre un texte qui est considéré comme moins important et un texte canonique. Selon McMorran, pourtant, les études sur l'influence en littérature peuvent élargir le contexte culturel dans lequel on place les textes et peuvent enrichir notre connaissance sur l'héritage littéraire et la mise en valeur d'un ancien texte dans le présent. Ainsi, on peut voir comment un texte peut obtenir une seconde vie dans un texte postérieur. L'un n'exclut pas l'autre : l'influence et les indicateurs de l'influence (comme l'allusion) peuvent être implémentés dans les idées sur l'intertextualité comme une forme particulière d'interconnexion textuelle, écrit McMorran, comme une forme d'intertextualité qui demande un peu plus d'évidence objective que les autres formes d'intertextualité.⁹

Ces pensées sur l'intertextualité et l'influence en littérature règnent parmi les idées contemporaines sur la littérature, sur ce que sont les textes. Il existe donc un décalage entre l'idée que les textes sont des produits 'uniques' d'auteurs individuels et l'idée que les textes sont toujours inspirés par d'autres textes et seront associés avec d'autres textes en lisant.¹⁰ En 1970, le sémioticien estonien Joeri Lotman a fait une division dans le temps au sujet de ces différentes idées. Selon lui, jusqu'à la fin du 18^{ème} siècle, l'écriture était dominée par 'l'esthétique de l'identité' : on appréciait surtout qu'un texte atteignait le niveau d'anciens textes ; l'imitation des écrivains canoniques était d'usage et l'on se conformait aux règles de la littérature classique.¹¹ Après cette longue période, depuis le romantisme, 'l'esthétique de l'opposition', dans laquelle on estimait surtout l'originalité,

⁸ Will McMorran, 'From Quijote to Caractacus: Influence, Intertextuality and *Chitty Chitty Bang Bang*', *The Journal of Popular Culture*, (vol. 39, no. 5, 2006) 757.

⁹ Ibidem, 759.

¹⁰ Brillenburg & Rigney, 79-80.

¹¹ Brillenburg & Rigney, 97.

la créativité et l'innovation, dominait la littérature. Ces nouvelles valeurs sont rattachées à l'individualisation qui commençait à régner sur la culture en général. Bien qu'il y ait des exceptions, la division de Lotman est généralement acceptée. Comme nous avons signalé dans ce chapitre, 'l'esthétique de l'opposition' a été remplacée depuis les années soixante par le concept de l'intertextualité. Toutefois, pendant la vie d'André Gide, cette 'esthétique de l'opposition' était toujours en vogue. Tandis que l'influence est actuellement vue comme quelque chose d'inévitable et de naturel, au début du 20^{ème} siècle, l'influence était presque taboue.

Ceci explique le ton qu'André Gide prend en commençant son article 'De l'influence en littérature' en 1900 : 'Mesdames, messieurs, Je viens ici faire l'apologie de l'influence.'¹² Dans l'article, il fait l'apologie de toutes les influences, les bonnes et les mauvaises, et surtout des influences des hommes et de celles des œuvres des hommes. Selon lui, il n'est pas possible à l'homme de se soustraire aux influences.¹³ Il donne une explication plutôt originale du phénomène de l'influence : C'est une *influence d'élection* selon Gide, 'on choisit la terre où l'on veut voyager, la choisir est preuve que déjà l'on est un peu influencé par elle. Enfin, l'on choisit tel pays précisément parce que l'on sait que l'on va être influencé par lui, parce qu'on espère, que l'on souhaite cette influence. On choisit précisément les lieux que l'on croit capables de nous influencer le plus.'¹⁴ Il décrit aussi un processus reconnaissable : quand on lit quelque chose d'impressionnant qu'on ne peut pas oublier, c'est comme si on était en fusion avec elle, on ne la distingue plus de nous-mêmes. Il est désormais impossible de prétendre que l'on ne l'avait pas connue. Même si on oublie où on a lu une parole, qu'on a lu cette parole ou si on ne se souvient pas complètement, il est impossible de redevenir comme on était avant de l'avoir lue. Gide explique cette puissance par le fait que cette parole révèle au lecteur

¹² André Gide, 'Essais Critiques', établie et annoté par Pierre Masson, (Paris: Gallimard, 1999) 403.

¹³ Ibidem, 404.

¹⁴ Ibidem, 406.

quelque chose qui faisait déjà partie de lui mais qui était inconnu à lui-même. Le lecteur la reçoit comme une explication de soi-même, comme quelque chose qu'il reconnaît. Selon Gide les influences agissent par ressemblance. 'On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente.'¹⁵

Gide voit l'influence comme un heureux moyen d'enrichissement personnel et il se dit mécontent du fait que les gens ont peur de l'influence ('surtout de nos jours, disons-le bien'). 'Je sens bien qu'ici nous sommes arrivés au point sensible, dangereux, et qu'il va devenir plus difficile et délicat de parler. (...) L'influence, ici, est considérée comme une chose néfaste, une sorte de maladie, de rachitisme, d'attentat envers soi-même, de crime de lèse-personnalité.'¹⁶ Gide pense que cette peur est liée à la peur de perdre notre individualité, notre *personnalité*. Il réfère à un écrivain qu'il connaît et qui lui avait dit : 'Je ne veux pas lire Goethe parce que cela pourrait m'impressionner'. Gide plaide pour l'exposition à toutes les influences potentielles, puisqu'il est bien de découvrir de nouvelles choses dans nos âmes et il faut prêter la main à tout ce qui pourrait guider ces découvertes.¹⁷ Il semble anticiper sur la division entre 'esthétique de l'identité' et 'esthétique de l'opposition' de Joeri Lotman quand il dit que la peur dont il parle est une peur toute moderne 'dernier effet de l'anarchie des lettres et des arts ; avant, on ne connaissait pas cette crainte-là. Shakespeare a-t-il rougi de mettre en scène les héros de Plutarque ; de reprendre les pièces de ses prédécesseurs ou de ses contemporains ?'¹⁸ Selon Gide, les grands artistes n'ont jamais craint d'imiter.¹⁹ Il dit que cela seul qui nous influence, nous importe.²⁰

¹⁵ Ibidem, 406.

¹⁶ Ibidem, 407-408.

¹⁷ Ibidem, 410.

¹⁸ Ibidem, 411

¹⁹ Ibidem, 415

²⁰ Ibidem, 416

Quelque vingt ans plus tard, Gide doit se prononcer sur le sujet encore une fois. Dans ses *Notes sur Nietzsche et Gide* Daniel Simond a confronté Gide avec le fait qu'il avait affirmé qu'en 1897 il ne connaissait Nietzsche 'même pas de nom' lorsqu'en vérité il avait fait une étude sur Nietzsche en 1898 où il écrivait : 'Depuis si longtemps nous l'attendions'. Gide répondait à ceci en disant :

Quant à la question même de l'influence de Nietzsche, vous avez évidemment raison ; le simple rapprochement des dates est probant. Si défaillante que puisse être ma mémoire, il m'est impossible de prétendre que je ne connaissais pas Nietzsche (fût-ce de façon très imparfaite) beaucoup plus tôt qu'il ne m'a paru par la suite. Mon illusion vient de ceci que le sujet (le thème nietzschéen de l'Immoraliste) m'avait été fourni par la vie même et, donc, habitait en moi bien avant la rencontre avec Nietzsche, bien avant que je n'aie commencé de donner forme à l'angoisse (...). Il répondait à un *besoin*, ce même besoin qui me poussait à écrire l'Immoraliste ; ce besoin de lui avait précédé la rencontre (Devant chaque source m'attendait une soif).²¹

Le 2 mars 1918, Gide écrit une lettre à Ruyters dans laquelle il parle de l'influence du Russe Dostoïevski sur son œuvre. Ses paroles ont la même portée que les remarques qu'il a faites sur Nietzsche ; il croit bien que l'influence de Dostoïevski sur lui a été profonde, mais il pense que, en lui, ses idées étaient déjà présentes en germe. Il ne pense pas qu'on puisse dire que le Russe a été pour lui un initiateur. 'A vrai dire, j'allais déjà tout naturellement dans sons sens et son... influence (je suis bien forcé d'employer ce mot) se confondait avec celle de l'Évangile. (...) j'ai découvert Dostoïevsky (mais je le connaissais, je crois, déjà partiellement) je me suis enfoncé là-dedans en me disant : Enfin ! Celui-là a compris.'²² Selon Gide, l'influence vient donc de la reconnaissance.

²¹ Kevin O'Neill, 'Deux lettres sur Nietzsche et Dostoïevsky', *Australian Journal of French Studies*, (vol. 7, 1970) 17, 18.

²² O'Neill, 18-19.

Nous pensons bien que ce qu'il dit est sensé. Pourtant, il nous semble que c'est comme l'œuf et la poule. Il se pourrait aussi bien que, quand on est tellement impressionné par une parole et qu'on est complètement d'accord avec elle, elle nous semble si naturel qu'on ne peut plus imaginer qu'on ne l'a pas inventée nous-mêmes. Cela fait qu'effectivement, il n'est pas possible de donner une preuve d'influence sans faille. Pourtant, en faisant une recherche plutôt historique comme nous ferons au chapitre suivant, il est bien possible d'obtenir des informations si concrètes qu'on a preuve par présomptions. Il sera alors possible de juger, quand on présume selon une probabilité confinant à la certitude, comme pendant le procès d'une affaire criminelle. Ce qu'il faut éviter seulement, c'est la prétention de certitude sans faille. Il nous semble légitime de jeter, dans les chapitres suivants, les fondations pour les conclusions et les affirmations possibles de la deuxième partie de la recherche. D'ailleurs, ce que nous voudrions surtout faire dans cette recherche, c'est mettre à nu les parallèles, les liens et les affinités communs.

II Gide et la littérature russe

Dès sa jeunesse, André Gide a lu d'énormes quantités d'œuvres littéraires : sa lecture s'étendait sur quasiment toute la littérature. Parmi ceux qu'il a beaucoup lus dans ses vingtaines sont des Français comme Balzac, Stendhal, Flaubert, Gautier et Taine, mais il a aussi lu les grandes œuvres classiques, et de la littérature étrangère comme, entres beaucoup d'autres, Goethe, Kant, Leibniz, Schopenhauer, Browning, Carlyle, Dickens, Eliot, Shakespeare, Calderón, Poe et Wilde.²³ Très tôt, dès 1889 – Gide avait alors vingt ans –, il a également été orienté vers la littérature russe. Au tournant du siècle, il avait déjà lu une grande partie des œuvres de Pouchkine, de Tolstoï, de Tourgueniev et

²³ André Gide, 'Cahiers André Gide 1' (Paris: Éditions Gallimard, 1969) 24.

de Dostoïevski. Dans ce chapitre, nous nous proposons de faire un tour d'horizon des œuvres russes dont il est certain que Gide les a lues pendant sa vie et sur lesquelles il a porté un jugement. Fondé sur les données que nous obtiendrons alors, nous encadrerons le sujet de la suite de cette recherche.

Pendant son voyage en l'U.R.S.S., en 1936, Gide a donné des discours aux gens de lettres de Leningrad, dans lesquels il a parlé de son amour de la littérature russe:

J'ai plaisir à vous dire que, depuis mon adolescence, je me suis senti à l'égard de ce que l'on nous signalait alors comme les mystères incompréhensibles de l'âme slave, dans des dispositions particulièrement fraternelles, au point de me sentir en communion étroite avec les grands auteurs de votre littérature que j'ai appris à connaître et à aimer dès le sortir des bancs du lycée. Gogol. Tourgueniev, Dostoïewski, Pouchkine, Tolstoï, puis, plus tard Sologoub, Chtchédrine, Tchekov, Gorki, pour ne nommer ici que des morts, avec quelle passion je les ai lus et je puis dire: avec quelle reconnaissance, car ils m'apportaient, avec un art des plus particuliers, les plus surprenantes révélations sur l'homme en général, et sur moi-même, prospectant des régions de l'âme que les autres littératures avaient laissées inexplorées, me semblait-il, et s'emparant tout d'un coup, avec délicatesse, avec force et avec cette indiscrétion que permet l'amour, du plus profond de l'être, dans ce qu'il a de plus spécial et de plus authentiquement humain à la fois.²⁴

Dans une pièce annexe, nous présentons une liste chronologique, basée sur les connaissances que l'on a, des lectures, des notes et des publications importantes d'André Gide au sujet de la littérature russe. Pendant les années 1889-1893, Gide a pris note de toutes ses lectures, ce qui fait que l'on sait exactement ce qu'il a lu à cette époque. Cela explique pourquoi la liste des lectures de ces années est abondante tandis que l'on sait beaucoup moins des lectures d'après.

Étant donné les nombreuses lectures (et relectures) de Tolstoï et de Tourgueniev de sa vingtaine jusqu'à ses 24 ans, ces auteurs russes ont fait beaucoup d'impression sur lui à

²⁴ André Gide, 'Retour de l'URSS', (Paris: Gallimard, 1937) 106, 107.

ce temps-là. À cette époque, à ce que l'on sache, il a lu des articles sur Tourgueniev et quatre de ses œuvres, et au moins sept œuvres de Tolstoï. Gide faisait souvent des notes après une lecture, dans lesquelles il donnait son opinion. Après la lecture des *Terres vierges* de Tourgueniev en 1890, par exemple, il laisse la note suivante: 'Des phrases qu'on voudrait boire – cette fin: un malaise infini; j'aimerais l'admirer plus (le sentiment me prend, je l'aime mieux qu'aucun autre) – le prendre, le faire mien – d'où cette souffrance...'²⁵ Après la lecture de *Guerre et Paix* un an plus tard, Gide note dans son *Journal*: 'J'achève à l'instant *Guerre et Paix*. Commencé le premier jour de voyage; terminé le dernier. Jamais, je crois, je n'ai tant vécu dans le livre. Vraiment, je n'ai pas voyagé.'²⁶ Pourtant, son admiration pour Tolstoï n'est pas sans réserves. À propos de *La Mort d'Ivan Ilitch*, il écrit que c'est une 'œuvre intense, puissante' mais, 'pas assez écrite', tant et si bien que 'mieux composée ce serait un chef-d'œuvre' de Tolstoï.²⁷ Après 1893, il n'y a plus de références explicites à l'œuvre de Tolstoï et de Tourgueniev.

De Pouchkine, Gide a lu le premier roman en 1893, mais entre cette date et 1923 on ne trouve aucune référence remarquable à cet auteur russe. À partir de l'âge de 54 ans, son intérêt pour Pouchkine augmente. Il traduit *La dame de pique* avec Boris de Schloezer et Jacques Schiffrin en 1923 et des nouvelles de Pouchkine avec ce dernier en 1928. En 1935 paraît son article 'Sur une traduction de Pouchkine' dans la N.R.F., après la traduction du *Marchand de cercueils*.

L'influence de Dostoïevski, quoique Gide l'ait lu autant que Tourgueniev mais un peu moins que Tolstoï pendant sa jeunesse (selon ses notes, Gide a lu cinq de ses œuvres de 1889 à 1893), n'a pas été si éphémère. En 1891 Gide a déjà lu *Crime et Châtiment* pour

²⁵ Claude Martin, 'André Gide 3. Gide et la fonction de la littérature', *La Revue des Lettres Modernes*, (numéros 331-335, (9) 1972) 13. et Cahiers André Gide I, 102.

²⁶ André Gide, Août 1891, *Journal 1889-1939*. (4^e édition, 1948) 25.

²⁷ Peter Schnyder, 'Pré-Textes, André Gide et la tentation de la critique' (Paris: L'Harmattan, 2001) 38.

la deuxième fois, vu sa remarque de septembre de cette année-là : ‘avec quelques indispensables coupures – impressions bien plus vives qu’à la première lecture.’ Sa préférence de Dostoïevski par rapport aux autres auteurs russes se dessine de plus en plus. En 1898, Gide écrit : ‘(...) la tragique figure du grand Dostoïevski. L’énormité présente de Tolstoï l’a trop cachée ces derniers temps; mais il en est de ces grands hommes comme des cimes; à mesure que l’on s’en écarte, la plus haute, derrière, cachée d’abord, vous reparait.’ En 1908 Gide s’intéresse de plus en plus à Dostoïevski. Il fait d’amples recherches et propose d’écrire une biographie; son étude *Dostoïevski, d’après sa correspondance* paraît en mai.²⁸ Dans la publication, Gide dit que c’est Dostoïevski, ‘la cime encore à demi cachée, le nœud mystérieux de la chaîne; quelques-uns des plus généreux fleuves y prennent source, où les nouvelles soifs d’Europe se peuvent abreuver aujourd’hui. C’est lui, non Point Tolstoï qu’il faut nommer à côté d’Ibsen et de Nietzsche; aussi grand qu’eux, et peut-être le plus important des trois.’²⁹

Trois ans plus tard, le dernier roman de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, est monté au théâtre des Arts par Jacques Copeau.³⁰ Gide écrit un article en introduction au spectacle, mais écrit cependant à Rivière: ‘Je me tourmente beaucoup au sujet des Karamazov. Rouché, le Théâtre des Arts, les Cabots qui vont s’emparer de cela, les critiques, les spectateurs, rien n’est digne de cette pièce.’³¹ Dans l’article, Gide parle de monsieur De Vogüé, l’homme qui présentait la littérature russe à la France, quelque vingt ans auparavant, qui semblait effrayé de l’énormité de ce ‘monstre’ qu’est Dostoïevski et qui avait dirigé les premiers lecteurs sur les deux ou trois tomes de l’auteur qu’il estimait les plus accessibles. Selon Gide,

²⁸ Gide, *Essais Critiques*, LXXX.

²⁹ Gide, *Essais Critiques*, 450.

³⁰ *Ibidem*, LXXXI.

³¹ Auguste Anglès, ‘André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française 1911-1912’. (Paris: Gallimard, 1986) 39.

il écartait, hélas ! les plus significatives, les plus ardues sans doute, mais nous pouvons oser le dire aujourd'hui, les plus belles. [...] S'il fut bon d'attarder et de limiter les premières curiosités aux *Pauvres Gens*, à *La Maison des morts*, et à *Crime et châtiment*, il est temps aujourd'hui que le lecteur affronte les grandes œuvres : *l'Idiot*, *les Possédés*, et surtout *Les Frères Karamazov*.³²

Gide dit aussi que : 'Dostoïevski était de ces rares génies qui s'avancent d'œuvre en œuvre, par une sorte de progression continue, jusqu'à ce que la mort les vienne brusquement interrompre' et qui ont 'une sûre et violente aggravation de la pensée. Sans complaisance aucune envers soi-même, insatisfait sans cesse, exigeant jusqu'à l'impossible, — pleinement conscient pourtant de sa valeur-, devant que d'aborder les *Karamazov*, un secret tressaillement de joie l'avertit : il tient enfin un sujet à sa taille, à la taille de son génie.'³³

Le fait que l'adaptation théâtrale des *Frères Karamazov* était le premier livre de langue étrangère à avoir été publié par les éditions du N.R.F. en dit long. D'autres recherches ont démontré qu'entre 1908 et 1914, il s'agissait en France d'une 'russification générale'. Dès 1896, quand le Tsar avait visité la France, 'Le public français découvre le roman russe et s'enthousiasme pour 'les mystères de l'âme slave'. Rivière, directeur du N.R.F. avait une passion pour la littérature russe.³⁴ Dostoïevski était l'auteur russe favori à la N.R.F, beaucoup plus aimé que Tolstoï, tandis que celui-ci était très populaire en France, en général.³⁵ En ce temps, comme le dit Germaine Brée: 'Whitman, Dostoevsky and Nietzsche were the new constellations in the French literary sky.'³⁶ Selon Auguste Anglès :

³² Gide, *Essais Critiques*, 493-394.

³³ *Ibidem*, 493-394.

³⁴ Liesbeth Koetsier, *Mémoire de Maîtrise*. 33.

³⁵ *Ibidem*, 33.

³⁶ Germaine Brée, 'Gide'. (New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press: 1963) 56.

Quels sont les romanciers auxquels pensent le plus volontiers ‘ceux de la N.R.F.’?
Presque tous des étrangers et presque tous des représentants d’une forme romanesque éloignée du ‘vrai style du roman français’. Tolstoï – admiration distante, Dostoïevski – nom est cité avec une fréquence et un accent qui ne trompent pas.³⁷

Le nom de Dostoïevski est utilisé parmi la NRF comme terme de comparaison et il y a beaucoup de commentaires élogieux sur son œuvre.³⁸ ‘Tolstoï n’intervient guère que pour lui être comparé et les autres sont oubliés.’³⁹

Cependant, Gide est très occupé à écrire ; il veut écrire un roman, mais trouve qu’aucun des œuvres qu’il a écrites alors n’est digne de ce titre. *Isabelle* est qualifié de ‘récit’, *Les Caves du Vatican* doit devenir son ‘vrai roman’.⁴⁰ Il réfléchit et correspond beaucoup sur le vrai roman, des personnages et des thèmes. Il pense avec Rivière que *l’Adolescent* est l’œuvre de Dostoïevski avec les personnages les plus compliqués.⁴¹ Ceci est important, car Gide était mécontent du fait que jusqu’à ce moment, il n’avait réussi qu’à créer un seul personnage de premier plan par œuvre. Selon son ami Rivière, chez Dostoïevski, la multiplicité des personnages importants dans un même roman garantit aux yeux du lecteur leur objectivité. ‘Gide se demande s’il arrivera à opérer le rétablissement qui le fera accéder au plan supérieur de l’imagination romanesque. Comme il n’a pas su oser des créations simultanées il réserve la qualification de ‘récits’ à *La Porte étroite* et à *L’Immoraliste*.’⁴²

Ce que Gide et ses amis/contemporains cherchaient (à l’instar de Dostoïevski ?) était un roman de la ‘transition’, un roman en gestation qui va se développer comme une

³⁷ Anglès, 200, 201.

³⁸ Ibidem, 235.

³⁹ Ibidem, 476.

⁴⁰ Ibidem, 58.

⁴¹ Ibidem, 87, 92.

⁴² Ibidem, 93.

peinture du passage de l'enfance à l'adolescence et de celle-ci à la maturité, — c'est ce qu'ils cherchaient et élaboraient : de *L'Inquiète Paternité* de Schlumberger à *Barnabooth* de Larbaud, aux *Caves du Vatican*, à *Du côté de chez Swann*, puis plus tard aux *Faux-monnayeurs*.⁴³ Dickens et Dostoïevski sont des 'grandes références' du groupe à cette époque. Selon Auguste Anglès, 'Gide ambitionne de capter et d'unir dans ses *Caves du Vatican* le courant de *Tom Jones* et celui des *Frères Karamazov*'.⁴⁴ Ces ambitions sont bientôt abandonnées, pourtant, parce que Gide écrit à Copeau :

Il faut admettre, cher vieux, que ces *Caves*, bien qu'à vous dédiées, ne peuvent pas et ne doivent pas être un 'chef-d'œuvre'— mais bien un livre ahurissant, plein de trous, de manques, mais aussi d'amusement, de bizarrerie et de réussites partielles. Laissez-moi écrire comme cela. Je m'assure à neuf que c'est comme cela qu'il doit être: et que les exigences nouvelles que j'y apportais, excité par vous, ne sont point, pour la plupart, de son ressort.⁴⁵

En 1922, du 17 février au 25 mars, Gide donne six conférences sur Dostoïevski au Vieux Colombier dont le texte est publié dans son œuvre au nom de *Dostoïevski*. Le contenu de ces conférences sera traité dans un chapitre suivant. Nous pensons qu'il est évident que parmi les Russes qui ont occupés l'esprit d'André Gide, c'est Fiodor Dostoïevski qui l'a impressionné le plus. Non seulement a-t-il écrit le plus sur lui, on voit aussi que Dostoïevski occupe sa pensée parce qu'il réfère à lui régulièrement (tout comme ses amis de la NRF) et montre son appréciation fréquemment. Pendant sa jeunesse, Gide parle assez positivement de Tolstoï et il est clair qu'il a lu son œuvre, mais étant donné que je n'ai presque pas trouvé de références depuis, il s'avère que celui-ci ne l'a pas fasciné et inspiré autant. Comme il a traduit (en collaboration avec des russophones) plusieurs nouvelles de Pouchkine, il est certain que Gide appréciait beaucoup ce dernier. À part ces traductions (qui ont toutes été faites plus tard dans la

⁴³ Ibidem, 506.

⁴⁴ Ibidem, 480.

⁴⁵ Ibidem, 350.

vie de Gide), nous n'avons cependant pas trouvé beaucoup d'informations montrant que Pouchkine a eu beaucoup d'influence sur Gide. Dans la suite de notre recherche, nous nous concentrerons donc sur Dostoïevski. Au chapitre suivant, nous rendrons la critique littéraire que Gide a écrite à propos de Dostoïevski. Ensuite, nous essayerons d'évaluer l'influence que ce géant russe a eue sur l'œuvre de Gide.

III Gide critique de Dostoïevski

Dans un livre publié sous le nom de *Dostoïevski – la critique*, André Gide a publié les divers travaux qu'il avait fait sur lui : 'Dostoïevski d'après sa correspondance' (écrit en 1908), 'Les Frères Karamazov' (écrit en 1911) et le texte de l'allocution lue au Vieux-Colombier (six conférences données en 1922). Dans le premier chapitre nous avons déjà mentionné le contenu des deux premiers, mais dans ce chapitre nous voudrions nous arrêter sur le contenu de la conférence lue au Vieux-Colombier.

Gide admire Dostoïevski pour son talent de créer des personnages : 'Le prodige réalisé par Dostoïevski, c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même, et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique.'⁴⁶ Une des choses qui font que Dostoïevski est pour Gide le plus grand de tous les romanciers, est le fait que les personnages principaux ne sont pas peints par lui, mais qu'il les laisse se peindre eux-mêmes, en des portraits changeant sans cesse tout au cours du livre.⁴⁷ Gide dépeint les personnages dans l'œuvre de Dostoïevski comme des Russes avec des figures qui peuvent paraître grimaçantes et forcenées et qui, contraires à notre logique occidentale, ont un caractère irraisonné, irrésolu et souvent presque irresponsable. Ses

⁴⁶ Gide, *Essais Critiques*, 557.

⁴⁷ *Ibidem*, 559

caractères s'occupent premièrement de la relation avec eux-mêmes ou avec Dieu, tandis que dans la littérature française, il s'agit presque toujours des rapports des hommes entre eux (passions, rapports intellectuels, classes sociales etcétera).⁴⁸ Dans les romans de Dostoïevski, ce qui importe c'est la vie intime des personnages, leurs problèmes moraux, leurs angoisses, leurs passions, leurs idées théologiques. 'Il n'y a pas de question si haute que le roman de Dostoïevski ne l'aborde', mais toujours en fonction de l'individu, jamais de manière abstraite. À cause de cela, ce qui est traité a une relativité perpétuelle, mais aussi une énorme puissance.⁴⁹

Gide signale que les romans de Dostoïevski restent des romans ('les plus pantelants de vie que je connaisse'), tout en étant les romans les plus chargés de pensée.⁵⁰ Pour Gide, Dostoïevski est un véritable romancier. 'Les vérités les plus profondes et les plus rares que nous pouvons attendre de lui sont d'ordre psychologique' et on trouve ses idées les plus chères, subtiles et neuves dans ses personnages (parfois même dans des personnages secondaires).⁵¹ 'Certainement, les vérités psychologiques paraissent toujours à Dostoïevski ce qu'elles sont en réalité : des vérités particulières. Il se garde de l'induction et sait l'imprudence qu'il y aurait à tenter de formuler des lois générales.'⁵² Dostoïevski incorpore ses propres idées dans tous ses livres, il se perd dans chacun des personnages et dans chacun d'eux on retrouve l'auteur, selon Gide. 'Dostoïevski n'exprime jamais ses idées à l'état pur, mais toujours en fonction de ceux qui parlent, de ceux à qui il les prête, et qui en sont les interprètes.'⁵³ C'est ces idées qui importent pour Gide.⁵⁴ Selon lui, Dostoïevski touche à des points beaucoup plus importants qu'aucun autre romancier, mais ses personnages sont tous classables selon une valeur

⁴⁸ Ibidem, 556.

⁴⁹ Ibidem, 557.

⁵⁰ Ibidem, 558.

⁵¹ Ibidem, 592.

⁵² Ibidem, 587.

⁵³ Ibidem, 648.

⁵⁴ Ibidem, 559, 561.

fixe : non pas selon leur plus ou moins de bonté, mais selon leur plus ou moins d'orgueil.⁵⁵ 'L'orgueil et l'humilité restent les secrets ressorts de leurs actes, encore qu'en raison des dosages divers les réactions en soient extrêmement variées.'⁵⁶

Chez Dostoïevski, un sentiment fait souvent et brusquement place au sentiment contraire. D'un coup, l'humilité est suivie d'orgueil. Un homme qui, à un moment donné, penche vers l'humilité peut s'en dégouter le moment d'après. Pour citer Gide, dans l'œuvre du Russe, 'L'humilité ouvre les portes du paradis ; l'humiliation, celles de l'enfer.' Gide pense que toutes les déformations et déviations de caractère – 'qui nous font paraître nombre de personnages de Dostoïevski si inquiétants, si maladivement bizarres' – ont leur origine dans quelque humiliation première. L'œuvre toute entière, est tourmentée par cette idée que l'humiliation damne, tandis que l'humilité sanctifie.⁵⁷ L'orgueil et l'humilité se heurtent dans les romans de Dostoïevski. Il y a une dualité dans son œuvre. Dans ses personnages, les sentiments opposés se mêlent et se confondent très souvent. Émus, il se passe que le personnage doute s'il est en proie à la haine ou à l'amour.⁵⁸ Jamais le héros n'est plus près de l'amour que lorsqu'il vient d'exagérer sa haine, et jamais plus près de la haine que lorsqu'il vient d'exagérer son amour.⁵⁹

Gide remarque une grande et fascinante différence entre la nature française et celle de Dostoïevski. Les Français se dessinent selon un idéal conséquent. Les inconséquences de caractère leurs semblent gênantes et ridicules, elles sont donc reniées et réduites. Ils tiennent à l'unité, la continuité de la personne, et quand ils découvrent quelque chose de refoulé, d'inconscient, s'ils ne peuvent pas précisément le supprimer, du moins

⁵⁵ Ibidem, 588.

⁵⁶ Ibidem, 590.

⁵⁷ Ibidem, 584.

⁵⁸ Ibidem, 602.

⁵⁹ Ibidem, 604.

cessent-ils d'y attacher de l'importance. Leurs actions leurs sont alors dictées par un besoin d'imitation d'eux-mêmes, et de projeter leur passé dans l'avenir, au lieu d'être provoquées par le plaisir qu'ils prennent à les faire. Dostoïevski, par contre, nous présente 'des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable.'⁶⁰ Dostoïevski ne cache pas l'inconséquence. Au contraire, il la fait sans cesse ressortir, il l'éclaire, selon Gide.

'Je ne connais pas d'écrivain plus riche en contradictions et en inconséquences que Dostoïevski', dit-il.⁶¹

Ce qui s'oppose à l'amour dans l'œuvre de Dostoïevski, ce n'est pas tant la haine que l'intelligence, dit Gide (tout comme Dostoïevski). Il donne comme exemple un des personnages les plus 'bons' de toute son œuvre : le père Zossima (des *Frères Karamazov*) qui atteint à la sainteté précisément en renonçant la volonté, en résignant l'intelligence. 'La volonté de ses héros, tout ce qu'ils ont en eux d'intelligence et de volonté, semble les précipiter vers l'enfer ; et si je cherche quel rôle joue l'intelligence dans les romans de Dostoïevski, je m'aperçois que c'est toujours un rôle démoniaque.'⁶² Dans les *Karamazov* l'esprit de l'intelligence mène au délit, mais Gide note que l'esprit n'agit pas, il provoque quelqu'un d'autre à l'action. Il y a une répartition des rôles, une conspiration secrète entre un être pensant (Ivan) et un être (Smerdiakov) qui, sous l'inspiration du penseur, agira comme à sa place.⁶³ En tout cas, la volonté et l'intelligence des personnages sont les seuls motifs qui mènent au mal dans l'œuvre de Dostoïevski ; même quand elles paraissent être dirigées vers le bien, elles mènent en fin de compte vers l'orgueil et celle-ci à la perte.⁶⁴

⁶⁰ Ibidem, 601.

⁶¹ Ibidem, 562.

⁶² Ibidem, 591.

⁶³ Ibidem, 633.

⁶⁴ Ibidem, 591.

Cette perdition est liée au Diable, qui tient une place considérable dans l'œuvre de Dostoïevski. Le diable ne demeure pas dans la région basse de l'homme, mais, au contraire, dans la région la plus haute, la région intellectuelle, celle du cerveau. Gide souligne le fait que toutes les grandes tentations que le Malin nous présente dans l'œuvre de Dostoïevski, sont des tentations intellectuelles, des questions. Les questions philosophiques ont depuis toujours exprimé la constante angoisse de l'humanité : 'Qu'est-ce que l'homme ?', 'D'où vient-il ?', 'Où va-t-il ?', 'Qu'était-il avant sa naissance ?', 'Que devient-il après la mort ?', 'À quelle vérité l'homme peut-il prétendre ?', 'Qu'est-ce que la vérité ?'.

Mais depuis Nietzsche, avec Nietzsche, une nouvelle question s'est soulevée, une question totalement différente des autres... et qui ne s'est point tant greffée sur celles-ci qu'elle ne les bouscule et remplace ; question qui comporte aussi son angoisse, une angoisse qui conduit Nietzsche à la folie. Cette question, c'est : « Que peut l'homme ? »⁶⁵ C'est cette question, la question de l'athée, comme l'appelle Gide, qui aboutit dans le crime dans l'œuvre de Dostoïevski : 'Il n'y a pas de Dieu ? Mais alors..., alors tout est permis.

Gide signale que cette idée, qui deviendra celle du 'surhomme' chez Nietzsche, se dessine pour la première fois chez Raskolnikov (*Crime et Châtiment*) et revient dans *les Possédés* et les *Karamazov*.⁶⁶ Gide fait observer que dans *Crime et Châtiment*,

Le seul fait que Raskolnikov se pose la question, au lieu de la résoudre simplement en agissant, nous montre qu'il n'est pas un surhomme. Sa faillite est complète. Il ne se délivre pas un instant de la conscience de sa médiocrité. C'est pour se prouver à lui-même qu'il est un surhomme qu'il se pousse au crime.⁶⁷

Est-ce un acte gratuit ? Dans son discours, Gide donne sa 'définition' de l'acte gratuit,

⁶⁵ Ibidem, 627-629.

⁶⁶ Ibidem, 627-629.

⁶⁷ Ibidem, 630.

en faisant référence au suicide de Kirilov dans *les Possédés*. Il dit que ce suicide est un acte absolument gratuit, 'je veux dire que sa motivation n'est point extérieure.' Il ajoute que cet acte, pour être gratuit, n'est pourtant pas immotivé.⁶⁸

Gide note que dans la langue russe, il n'existe qu'un seul mot pour désigner le malheureux et le criminel, un seul mot pour désigner le crime et le simple délit.⁶⁹ Nous pensons que ceci est lié à une remarque qu'il fait plus tard, à savoir : 'lorsque nous voyons le starets Zossima se prosterner devant Dmitri, Raskolnikov se prosterner devant Sonia, ce n'est pas seulement devant la souffrance humaine qu'ils s'inclinent ; c'est aussi devant le péché.'⁷⁰ Dans les romans de Dostoïevski, il y a de la pitié pour les pécheurs et les criminels. Au moins, pour ceux qui se repentent. Mais les personnages de Dostoïevski ont besoin de se confesser. Gide remarque aussi que 'L'idée d'une confession non point dans l'oreille d'un prêtre, mais bien d'une confession devant n'importe qui, devant tous, revient comme une obsession dans les romans de Dostoïevski.'⁷¹ Il donne comme exemple *Crime et Châtiment*, où Raskolnikov avoue son crime à Sonia, et elle conseille aussitôt à Raskolnikov, comme le seul moyen de soulager son âme, de se prosterner sur la place publique et de crier à tous : 'J'ai tué.' Dès lors, aucun crime n'empêche la délivrance, car 'le sentiment religieux, dans son essence, ne peut être entamé par aucun raisonnement, par aucune faute, par aucun crime, par aucun athéisme.'⁷²

Quant à son style, Gide est d'avis que Dostoïevski pousse le monologue à toute perfection diverse et subtile que ce procédé littéraire pouvait atteindre.⁷³ Du reste, dans

⁶⁸ Ibidem, 645.

⁶⁹ Ibidem, 579.

⁷⁰ Ibidem, 636.

⁷¹ Ibidem, 582.

⁷² Ibidem, 581.

⁷³ Ibidem, 632,

son discours Gide manifeste son admiration pour l'art de Dostoïevski, 'car entraîné à vous parler sans cesse de ses pensées, je me reproche d'avoir laissé trop de côté l'art admirable avec lequel il les expose.'⁷⁴ Selon Gide, Dostoïevski est l'écrivain le plus étroitement russe et le plus universellement européen, parce qu'en étant si russe, il peut aussi être aussi 'généralement humain' et toucher ses lecteurs d'une manière si particulière.⁷⁵ La différence entre un roman de Dostoïevski et les romans de Tolstoï ou de Stendhal est comparée avec la différence qu'il peut y avoir entre un tableau et un panorama.

Dostoïevski compose *un tableau* où ce qui importe surtout et d'abord, c'est la répartition de la lumière. Elle émane d'un seul foyer... Dans un roman de Stendhal, de Tolstoï, la lumière est constante, égale, diffuse : tous les objets sont éclairés d'une même façon, on les voit également de tous côtés ; ils n'ont point d'ombre. Or, ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski, tout comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre.⁷⁶

Les événements dans un roman de Dostoïevski se mêlent et sont entortillés dans un tourbillon, au lieu de suivre un cours lent et égal, comme chez Stendhal ou Tolstoï. 'Ainsi, tous les éléments du récit – moraux, psychologiques et extérieurs – se perdent et se retrouvent. Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité ; il la protège.'⁷⁷ Pour en revenir au premier chapitre: dans la dernière conférence Gide reprend la question de l'influence par reconnaissance, en rappelant au public qu'il est convaincu de la ressemblance de leurs idées. 'Dostoïevski ne m'est souvent ici qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées.'⁷⁸

⁷⁴ Ibidem, 646.

⁷⁵ Ibidem, 652.

⁷⁶ Ibidem, 598-599.

⁷⁷ Ibidem, 598-599.

⁷⁸ Ibidem, 637.

DEUXIEME PARTIE DE LA RECHERCHE :

Le meurtre chez Gide et Dostoïevski

Dans cette deuxième partie de la recherche, nous voudrions analyser à quel point *Crime et Châtiment* de Dostoïevski a influencé *Les Caves du Vatican* de Gide ; quelles traces, liens et affinités on peut trouver dans ce dernier. Quoique le caractère, le ton et le style des deux écrivains soient très divergents ('How can one compare the huge works of Dostoevsky, forceful, amazing in power and genius but lacking perfection of form, with the short fragmentary productions of the French author, carefully wrought out and clothed in artistic style, elaborately and artificially perfect?'⁷⁹) nous montrerons dans les chapitres suivants qu'il y a bien des correspondances. Bien qu'il y ait des parallèles quant au style (nous avons repéré l'usage du monologue intérieur et des répétitions et les deux utilisent des procédés comme les coïncidences mélodramatiques, la 'liberté', l'ambivalence des personnages et l'intégration artistique du *fait divers*⁸⁰) on trouve les liens surtout sur le plan du contenu et de la thématique. Les protagonistes des deux romans (ou plutôt du roman et de la sotie) sont tous les deux de beaux jeunes hommes arrogants, pauvres et pâles, commettant des meurtres sans motifs clairs et 'traditionnels'. Au premier chapitre, nous discuterons les visions du monde qui précèdent et éclaircissent leurs meurtres ; dans le deuxième nous prêterons attention aux actes criminels et à leurs motifs ; le troisième portera sur les sentiments et le comportement des assassins après leurs meurtres, pour traiter enfin, dans le quatrième, les actions de secours qui nous présentent la nature des jeunes meurtriers sous un autre angle. Dans chaque chapitre, nous commencerons par des remarques sur Raskolnikov,

⁷⁹ Tatiana Vacquier, 'Dostoevsky and Gide: a Comparison', *The Sewanee Review* (Vol. 37, no. 4, oct. 1929) 478.

⁸⁰ William W. Holdheim, 'Gide and Dostoevsky', *Arcadia*, (1:2, 1966), 191.

protagoniste de *Crime et Châtiment*, que nous comparerons ensuite avec le commentaire suscité par Lafcadio, personnage principal dans *Les Caves du Vatican*.

I Préliminaire

Nous voudrions donc d'abord examiner quelles sont les visions du monde des deux assassins, qui se dessinent sur l'arrière-fonds des actes qu'ils ont commis.

Raskolnikov, le jeune homme de *Crime et Châtiment*, éclaircit sa vision du monde dans l'article sur le crime, qu'il a déjà écrit quelques mois avant le meurtre, avant d'abandonner ses études de droit. Dans le roman, il y a une conversation importante au sujet de cet article entre Raskolnikov, son ami Razoumikhine et le juge d'instruction, pendant laquelle on discute sur sa vision du monde. Raskolnikov, dans son article, examine l'état d'esprit du criminel durant le déroulement du crime⁸¹ (une jolie mise en abyme, car c'est exactement ce que fait Dostoïevski dans le roman même). Dans l'article, Raskolnikov mentionne une division supposée entre les 'personnes exceptionnelles' et les 'personnes normales', ainsi que les effets de l'appartenance à l'une ou l'autre catégorie sur les lois morales qui s'appliquent à elles. Une personne exceptionnelle peut, selon lui, convenir avec sa conscience d'éliminer les obstacles qu'elle croise en cours de route vers la réalisation de son idée (qui pourrait bien être bénéfique pour toute l'humanité). Dans ce sens, une personne exceptionnelle aura le 'droit' (non pas formel mais de conscience) de commettre des actes inconvenants ou criminels. Selon Raskolnikov, certaines découvertes, par exemple, ont été si importantes, que leur intérêt dépasse l'importance d'une, de dix, de cent (ou plus) personnes 'normales' et que l'homme exceptionnel aurait le droit, ou même l'obligation

⁸¹ Féodor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, bibl. de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950. 312.

d'éliminer ces gens si cela était nécessaire pour déceler sa découverte à l'humanité. Il réfère alors à Napoléon, qui, comme tous les législateurs et fondateurs de la civilisation, était un criminel par définition, car en décrétant de nouvelles lois, on viole les vieilles lois ; et aucun homme comme Napoléon n'arrêtait ses projets quand les carnages étaient inévitables. Raskolnikov dit que toutes les personnes qui inventent la moindre nouveauté, et qui ainsi quittent les sentiers battus, doivent être plus ou moins criminelles. Il y a donc d'un côté la catégorie basse, celle de la matière, des hommes qui existent seulement pour produire sa propre espèce, qui est inclinée à l'obéissance, et, de l'autre côté la catégorie des hommes possédant le talent ou le don de proclamer quelque chose de neuf et qui est inclinée à la transgression. Il faut les deux dans le monde. La matière existe seulement pour produire (d'une façon ou d'une autre) quelques personnes 'exceptionnelles' parmi des milliers ou des millions de personnes 'normales'. En général, la deuxième catégorie exige le renversement de ce qui existe, au nom du meilleur. Pourtant, si quelqu'un appartenant à cette catégorie tue au nom de son idéal, il a seulement ce droit s'il le fait en considération de son idéal et de ses normes et il transigera seulement avec sa propre conscience. Cependant, la masse ne lui conférera presque jamais ce droit juridique, elle l'exécutera et fera ainsi son devoir conservateur, mais dans les générations ultérieures, la masse le mettra sur un piédestal et le vénérera, dit-il.⁸² Pour rassurer son interlocuteur, Raskolnikov explique que si une personne se trompe de catégorie (ce qui pourrait seulement arriver au gens 'normaux') et se verra comme un révolutionnaire, il n'y a pas de danger qui menace, car il n'ira jamais loin. La société dispose d'une multitude de pénitences : des prisons, des lieux d'exil, des juges d'instruction, des camps de travaux forcés, etcétera. Mais même sans exécuter, il se donnerait une raclée lui-même, faisant partie des gens convenables ; il s'imposerait de l'expiation. Ceci est une récursivité, selon Raskolnikov. En outre, les personnes vraiment 'exceptionnelles' sont extrêmement rares.⁸³

⁸² Ibidem, 312-314..

⁸³ Ibidem, 315.

Le protagoniste de Dostoïevski engage le combat contre Dieu. Il ne reconnaît pas de lois, sauf la loi de son propre intellect, étant un homme supérieur. Pour citer Vacquier : 'This conception of a superman found in Dostoevsky's works, elaborated later along different lines by Nietzsche, is noticeable also in Gide's characters.'⁸⁴ Dans les ouvrages des deux auteurs, la relation entre Dieu et l'homme est centrale dans la considération des questions morales, bien que la société et ses lois soient omises.⁸⁵ Les deux sont fascinés par les personnages 'immoralistes' qui, à partir d'une négation de Dieu, renient toutes les lois, puisque sans l'existence de Dieu, la morale n'existe pas.

Dans *Les Caves du Vatican*, une autre subdivision entre les hommes sert de cadre idéologique aux événements et au meurtre commis. C'est la division en 'subtils' et 'crustacés'. Cette division coïncide en grande partie avec l'âge. Gide préférerait l'adolescence, car ce serait la période dans laquelle on est le plus flexible, le plus disponible. Contrairement aux adultes 'crustacés', qui sont entièrement calcinés et fixés dans leurs rôles sociaux, les jeunes gens 'subtils' peuvent toujours aller dans plusieurs directions et peuvent se développer. Lafcadio, le personnage le plus important des *Caves*, est l'adolescent idéal, et appelé 'un être d'inconséquence', capable de changer. Dans le livre, les références directes à cette division sont rares, mais il y en a :

Que de souvenirs mal endormis ce mot de subtil faisait lever dans l'esprit de Cadio ! Un subtil, dans l'argot dont Protos et lui se servaient du temps qu'ils étaient en pension ensemble, un subtil, c'était un homme qui, pour quelque raison que ce fût, ne présentait pas à tous ou en tous lieux même visage. Il y avait, d'après leur classement, maintes catégories de subtils, plus ou moins élégants et louables, à quoi répondait et s'opposait l'unique grande famille des crustacés, dont les représentants, du haut en bas de l'échelle sociale, se carraient.⁸⁶

⁸⁴ Vacquier, 483.

⁸⁵ Ibidem, 484.

⁸⁶ André Gide, 'Les Caves du Vatican', (Paris : Gallimard, 2008) 227.

Comme l'explique Léon Pierre Quint, biographe de Gide, Lafcadio ne cherche qu'à se ressembler à lui-même. Il veut seulement suivre sa propre nature. 'A vingt ans, le corps et l'âme ne sont pas encore fixés par les habitudes et répondent à tous les appels.'

Lafcadio est le subtil parfait parce qu'il n'a pas été soumis à l'éducation traditionnelle de la famille, ni à la routine d'une école ; 'on lui a enseigné à affirmer son tempérament, à suivre sa pente...' ⁸⁷

Les crustacés sont des êtres inauthentiques, faux, qui s'identifient à leur masque et qui ne peuvent plus enlever ce masque social. Les subtils, pourtant, peuvent mettre le masque qu'ils veulent à un moment donné. Ils peuvent avoir des idées contradictoires et être inconséquents dans leurs actions. Ceci semble être un état flexible qu'on doit – paraît-il – plus ou moins chercher à atteindre, dans l'opinion de Gide. En tout cas, dans *Les Caves du Vatican*, il se moque des crustacés, il ne les prend jamais au sérieux. On ne peut pas séparer la distinction faite dans *Les Caves du Vatican* du courant moderniste, dans lequel la mobilité, le détachement et la distance intellectuelle sont des thèmes centraux. Selon Gide, le déracinement est l'expérience la plus instructive qu'un jeune homme puisse vivre. ⁸⁸

Il est intéressant que quelque part dans la sotie, le crustacé Julius se transforme momentanément en un subtil et exprime comment la différence entre les deux états mentionnés se fait sentir dans l'écriture: 'La logique, la conséquence, que j'exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que

⁸⁷ Léon Pierre-Quint, 'André Gide. L'homme, sa vie, son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains'. (Paris: Librairie Stock, 1952), 106.

⁸⁸Maarten van Buuren & Els Jongeneel, 'Moderne Franse Literatuur. Van 1850 tot heden', (Groningen : Martinus Nijhoff, 1996) 78.

de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord : c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur.'⁸⁹

Dans les romans que Julius avait écrit jusqu'alors, tous les personnages avaient eu des motifs moraux et prévisibles, mais maintenant (devenu subtil) il aspire à un roman avec des personnages inconséquents, anarchiques. Brée et Guitin disent à juste titre:

Gide is playing with a serious theme. Here again he is pointing out the basic discordance introduced into life by human consciousness, even the most elementary, and the pathetic absurdity of its quixotic attempts to "unify" a protean reality and introduce a rational pattern of cause and effect into the accidental sequences of events in which men are involved.⁹⁰

Ce fragment rappelle les remarques que Gide avait faites sur la différence entre les Français et les Russes, et plus spécifiquement sur Dostoïevski, mentionnées dans le troisième chapitre de la première partie de cette recherche: Gide notait que les Français se dessinent selon un idéal conséquent. Les inconséquences de caractère leurs semblent gênantes et ridicules, ils tiennent à la continuité de la personne. Ceci s'applique aux hommes occidentaux en général. Nos actions nous sont alors dictées par un besoin d'imitation de nous-mêmes, et de projeter notre passé dans l'avenir. Dostoïevski, le Russe, par contre, nous présente 'des personnages qui, sans aucun souci de demeurer conséquents avec eux-mêmes, cèdent complaisamment à toutes les contradictions, toutes les négations dont leur nature propre est capable.'⁹¹ Dans *Les Caves du Vatican*, Gide a élaboré ces singularités qui l'avaient frappées pendant sa lecture de Dostoïevski et a exprimé l'idéal extrait de cette littérature par la voix de Julius, qui à ce moment-là formule la devise des 'subtils'. Schnyder dit à ce propos que dès les années 1910, Gide

⁸⁹ Gide, *Les Caves du Vatican*, 204.

⁹⁰ Germaine Brée et Guitin, 'An Age of Fiction, the French novel from Gide to Camus'. (New Jersey: Quinn & Boden Company, 1957) 33.

⁹¹ Gide, *Essais Critiques*, 601.

ne veut plus subordonner le roman à une sorte de concept psychologique unitaire. 'l'idée rationaliste de la cohérence et de l'unité de l'âme', la peinture de 'personnages homogènes et conséquents' fait place à l'idée que la complexité naturelle de l'être humain était abusivement mésestimée.⁹² Pour expliquer cette nouvelle attitude envers les personnages romanesques, plusieurs remarques ont été faites sur l'influence de Dostoïevski. Il fallait que Gide rencontre Dostoïevski, dit Schnyder, (dont il avait pourtant depuis longtemps fait la connaissance) pour s'arracher définitivement aux sentiers battus. 'Seule la connaissance des personnages complexes et même contradictoires de Dostoïevski aura, pour un long temps, de l'importance pour lui.'⁹³ Selon Brée, la relecture des romans de Dostoïevski avait peut-être mené Gide à des narrations plus compliquées. Mais, dit-elle, ce que dit Gide sur Dostoïevski pendant ses conférences, représente ce qui était déjà présent dans son propre esprit. Elle semble soutenir cette thèse en disant que ni *Les Caves du Vatican*, ni les *Faux-Monnayeurs* n'ont vraiment une ambiance ou une technique dostoïevskienne.⁹⁴ Pourtant, il nous semble que l'absence d'une ambiance et d'une technique semblable n'exclut pas du tout l'influence thématique. Or, à l'époque des conférences dans le Vieux Colombier, Gide connaissait la littérature de Dostoïevski depuis trente ans déjà. L'influence intellectuelle peut donc dater de beaucoup plus tôt et ce que disait Gide sur Dostoïevski dans ses conférences avait déjà été incorporé dans son esprit depuis longtemps.

Dans son article 'De Dostoïevski à Gide', Albert Sonnenfeld a signalé à juste titre, que dans la sottie, il y a une allusion faite à monsieur De Vogüé⁹⁵, qui est, — comme on a vu dans le chapitre sur Gide et la littérature russe dans la première partie de cette recherche — l'homme qui avait présenté la littérature russe à la France et qui, selon

⁹² Schnyder, 137.

⁹³ Ibidem, 146.

⁹⁴ Germaine Brée, 'Gide'. *The Elusive Reign of Proteus*. (New Jersey: Quinn & Bodem Company, 1963) 192.

⁹⁵ Albert Sonnenfeld, 'De Dostoïevski à Gide', *The French Review*, (Vol. XLVI, no. 4, March, 1973) 726.

Gide, sous-estimait gravement la littérature de Dostoïevski. De Vogüé est placé du côté des crustacés, parce que c'est l'auteur d'une lettre complimenteuse dirigée à Julius, disant : 'Une plume comme la vôtre, contre la barbarie qui nous menace, défend la France mieux qu'une épée'.

En tout cas, dans tout le livre, il est visible que Gide veut mettre en pratique cette 'inconséquence', qui lui a frappé dans les romans du Russe, mais il insiste sur les divers *masques* que les subtils peuvent mettre, quoique dans la littérature de Dostoïevski il y ait plutôt des *visages* changeants, des *cœurs* capricieux. Ainsi, Gide manque son but, parce que c'est justement l'authenticité, la sincérité capricieuse, des personnages de Dostoïevski qu'il a tant admirée. Les masques sont faux comme le comportement rationnel et conséquent des Français. Il est tout aussi peu 'vrai' de *rechercher* l'inconséquence que de *rechercher* la conséquence.

On voit que la division qui précipite le meurtre de Raskolnikov diffère beaucoup de la division présentée dans *Les Caves du Vatican* et que cette dernière division mène d'ailleurs moins directement au meurtre, mais explique comment il a pu commettre le meurtre si aisément. Pour les subtils, les crustacés ont à peine de l'importance, ils sont à peu près comme les puces de Raskolnikov. 'Entre ce sale magot et moi, quoi de commun ? songeait-il' ⁹⁶ dit Lafcadio, quand il voit Fleurissoire dans le train, ce qui exprime la distinction faite entre le vieux crustacé et le jeune subtil.

⁹⁶ Gide, *Les Caves du Vatican*, 189.

II Le meurtre et son motif

Les visions du monde mentionnées dans le chapitre dernier, qui toutes les deux divisent la population en gens plus ou moins supérieurs et gens plus ou moins inférieurs, aboutissent à ou sont liées aux meurtres dans les deux romans. La supériorité donne à l'assassin le 'droit' de disposer du sort d'un être inférieur, sans remords. Dans ce chapitre, nous voudrions montrer les éléments ressemblants que l'on peut trouver dans les romans à propos des meurtres et des motifs, exposer les (grandes) différences (qui existent aussi), et essayer de découvrir les rapports entre l'un et l'autre.

La victime principale dans *Crime et Châtiment* est une vieille femme inférieure, une puce, selon Raskolnikov. Avant qu'il la tue, quand il a déjà préparé son attentat, il écoute une conversation dans un café, entre deux étrangers. Un étudiant 'prédit' le meurtre sans le savoir et exprime un des motifs possibles que Raskolnikov utilise pour excuser son meurtre (le motif utilitariste).

Cette maudite vieille, je la tuerais et la volerais sans aucun remords, je t'assure [...] songe: d'une côté, tu as une vieille femme, imbécile, méchante, mesquine, malade, un être qui n'est utile à personne, au contraire, elle est malfaisante, elle-même ne sait pas pourquoi elle vit, et demain elle mourra de sa mort naturelle. [...] d'autre part, tu as des forces fraîches, jeunes, qui se perdent, faute de soutien, et par milliers encore, de toutes parts ! Cent, mille œuvres utiles, des débuts courageux, qu'on pourrait soutenir et améliorer grâce à l'argent de la vieille destiné à un monastère ! Des centaines, peut-être des milliers d'existences aiguillées sur le bon chemin, des dizaines de familles sauvées de la misère, du vice, de la pourriture, de la mort, des hôpitaux pour maladies vénériennes... et tout cela avec l'argent de cette femme. Si on la tuait et qu'on prenne son argent avec l'intention de le faire servir au bien de l'humanité, crois-tu que le crime, ce tout petit crime insignifiant, ne serait pas compensé par des milliers de bonnes actions ? Pour une seule vie, des milliers d'existences sauvées de la pourriture. Une mort contre cent vies. Mais c'est de l'arithmétique ! D'ailleurs, que pèse dans les

balances sociales la vie d'une petite vieille cacochyme, stupide et mauvaise ? Pas plus que celle d'un pou ou d'un cafard. Je dirais même moins, car la vieille est nuisible.⁹⁷

Plus tard dans le roman, au cours de la conversation entre l'assassin et le juge d'instruction, (au sujet de l'article que Raskolnikov a écrit), ce juge perspicace, qui porte le nom de Porfiri Petrovitch, considère une situation supposée, qui concorde exactement avec un autre motif possible pour le meurtre de Raskolnikov (le motif napoléonien) et forme ainsi une mise en abyme, comme la 'prophétie' de l'étudiant:

Si un homme, un adolescent quelconque, s'imagine être un Lycurgue par exemple, ou un Mahomet... — futur, en puissance, cela va sans dire, — et se met à détruire tous les obstacles qu'il rencontre... J'entreprends, dira-t-il, une longue campagne, et pour cette campagne il faut de l'argent. Là-dessus, il s'arrange pour se procurer des ressources... vous me comprenez ? [...] En composant votre article, il est impossible, hé ! hé ! que vous ne vous soyez pas considéré vous-même, au moins en partie, comme un de ces hommes extraordinaires et destinés à prononcer des « paroles neuves » dans le sens où vous l'entendez... N'est-ce pas ? [...] Et, s'il en est ainsi, pourriez-vous jamais vous décider, pour sortir d'embarras matériels, ou pour rendre service à l'humanité tout entière, à franchir le pas... c'est-à-dire à tuer, par exemple, et à voler ?...⁹⁸

Le jeune homme répond que la société punira celui qui imagine être un extraordinaire sans vraiment l'être, et que, sinon, sa conscience le fera souffrir, s'il comprend son erreur. Il ajoute qu'il ne se considère pas comme un Mohammed ou un Napoléon, et qu'il ne peut pas lui donner une explication satisfaisante, n'étant pas un de ces gens.⁹⁹

C'est peut-être pour cette raison (que Porfiri Petrovitch propose après le meurtre), qu'après avoir mijoté pendant des semaines, Raskolnikov commence à préparer le meurtre, mais toujours sans être vraiment convaincu. Victime d'un énorme débat

⁹⁷ Dostoïevski, 108.

⁹⁸ Ibidem, 318.

⁹⁹ Ibidem.

intérieur ('Oh ! Seigneur, que tout cela est répugnant ! Se peut-il que moi... non ce sont des bêtises, des absurdités, ajouta-t-il d'un ton résolu. Comment une chose si monstrueuse a-t-elle pu me venir à l'esprit ? De quelle infamie suis-je capable ! Au fond, tout cela est dégoûtant, ignoble, affreux ! Et j'ai pu tout un mois...' ¹⁰⁰), il coud une ganse dans son manteau et vole une hache pour mettre dedans. C'est un plan conçu depuis longtemps.¹⁰¹ Il apporte un faux gage à sa victime, la vieille créancière gagiste, et pendant qu'elle essaye de détacher le nœud de la ficelle mise autour, après avoir été bloqué par une faiblesse initiale, Raskolnikov la bat sur la tête avec la hache. Il le fait avec sang-froid, presque machinalement, sans force, et il fait attention de ne pas se salir de sang. Après, il vole la bourse de la vieille et quelques gages qu'elle a cachés dans un coffre sous son lit. Interrompu par Lisaveta, la sœur innocente et bienveillante de sa victime, qui rentre soudainement, il commet son deuxième meurtre et ensuite réussit à s'échapper. Pendant les jours qui suivent, il essaye de jeter son butin sans même l'avoir regardé, envisage de jeter tout dans la rivière, et finalement cache le paquet sous une grande pierre qu'il trouve sur une cour déserte. Tout de suite après le meurtre, il tombe malade et pendant de longues journées, ses pensées forment une soupe confuse, capricieuse et contradictoire. En pensant au motif qu'il a eu pour le meurtre, le fait d'avoir égaré le butin le trouble. Il réfléchit sur son acte et se réalise que les motifs utilitariste et napoléonien ne peuvent pas tenir debout.

Et soudain, il s'arrêta net ; une question nouvelle, inattendue, infiniment simple, venait de se poser à lui et le frappait d'étonnement : « Si tu as agi dans toute cette histoire en homme intelligent et non en imbécile, si tu as poursuivi un but précis, comment se fait-il que tu n'aies pas jeté un coup d'œil dans la bourse et comment en es-tu à ignorer ce que t'a rapporté l'acte dont tu n'as pas craint d'assumer les dangers, l'horreur et l'infamie ? N'étais-tu pas prêt tout à l'heure à jeter à l'eau cette bourse, ces bijoux que tu n'as même pas regardés ?... Enfin, à quoi cela rime-t-il ? ¹⁰²

¹⁰⁰ Ibidem, 46. mais aussi visible sur les pages 94-95 et 102.

¹⁰¹ Ibidem, 111-112.

¹⁰² Ibidem, 154.

Tout au long du livre, Raskolnikov mentionne plusieurs motifs différents, fait des affirmations, se corrige, doute, jusqu'à ce que le lecteur sache tout aussi peu que lui-même quel a été le 'vrai' motif du meurtre. Dans une conversation avec Sonia (sa future chérie qui se prostitue pour subvenir aux besoins de sa famille), il dit d'abord qu'il a tué pour dévaliser la vieille femme. Sur une question de Sonia, il affirme qu'il voulait en effet aider sa mère avec l'argent obtenu, puis nie ceci et dit qu'il ne sait même pas combien d'argent il y avait dans la bourse et qu'il a tout caché. Il ne sait pas encore s'il prendra l'argent en fin de compte, dit-il. Puis il se moque de lui-même et dit qu'il vient de dire des âneries. Maintenant il déclare qu'en vérité, il voulait être un Napoléon et explique le susdit motif napoléonien. Après avoir envisagé le meurtre à base de ce motif, il s'était ensuite demandé si le meurtre d'une insignifiante vieille femme n'aurait pas été trop peu monumental pour Napoléon, et puis s'était rendu compte, pendant ces réflexions, que Napoléon ne se serait jamais demandé si un acte était trop anodin pour lui, et qu'il n'aurait même pas réfléchi sur la question s'il pouvait tuer la vieille femme ou non. Alors, dit Raskolnikov, il l'avait tuée, suivant l'exemple de l'autorité (Napoléon). Après avoir dit cela, il revient sur sa déclaration, en disant que ce sont des bêtises et il répète qu'il l'a fait pour pouvoir aider sa mère et sa sœur. Il explique ce motif comme s'il avait appris les paroles par cœur. Puis, de nouveau, il retire ce qu'il a dit. Maintenant, il soutient qu'il a seulement tué une puce insignifiante, sale et nuisible. Non, les causes ont été la jalousie, l'ambition, la méchanceté, la vilénie, la rancune et peut-être même la tendance à l'aliénation mentale... Il se fâchait de sa situation et se rencognait dans son coin. Il s'est mis à songer. Puis, après de s'être écrié encore qu'il le racontait fautivement :¹⁰³

J'ai pu me convaincre alors, Sonia, continua-t-il avec feu, que le pouvoir n'est donné qu'à celui qui ose se baisser pour le prendre. Tout est là, il suffit d'oser. J'ai eu alors une idée qui n'était venue à personne jusque-là. A personne ! Je me suis représenté clair

¹⁰³ Ibidem, 473-477.

comme le jour qu'il était étrange que nul, jusqu'à présent, voyant l'absurdité des choses, n'eût osé secouer l'édifice dans ses fondements et tout détruire, envoyer tout au diable... Alors moi, moi, j'ai voulu *oser* et j'ai tué... Je ne voulais que faire acte d'audace, Sonia ; je ne voulais que cela : tel fut le mobile de mon acte !¹⁰⁴

Il savait très bien que, s'il se demandait s'il avait en fait droit au pouvoir, cela montrait qu'il ne l'avait pas ; il sentait clairement qu'il n'était pas un Napoléon. Mais pour se secouer de toute cette sornette, il avait tué quand-même ;

J'ai voulu tuer, Sonia, sans casuistique, tuer pour moi-même, pour moi seul ! Je me suis refusé à me tromper moi-même en cette affaire. Ce n'est pas pour venir au secours de ma mère que j'ai tué, ni pour consacrer au bonheur de l'humanité la puissance et l'argent que j'aurais conquis ; non, non, j'ai simplement tué pour moi, pour moi seul, et, dans ce moment-là, je m'inquiétais fort peu de savoir si je serais le bienfaiteur de l'humanité ou un vampire social, une sorte d'araignée qui attire les êtres vivants dans sa toile... Tout m'était égal...¹⁰⁵

Il ajoute qu'il l'avait fait pour savoir s'il appartenait aux personnes 'normales' (les puces) ou aux personnes extraordinaires; pour savoir s'il pouvait transgresser la frontière ou non.

Quand tout a été considéré et que, à un moment donné, son choix a (apparemment) été fait, Raskolnikov fait comme s'il n'avait plus de choix. La rencontre avec Lisaveta, la sœur de la vieille, sur la place des Halles Centrales, est vue par lui comme une chose décisive et déterminant tout son sort. C'était comme quelque chose de prédestinée, dit-il. Pendant la rencontre, il apprend qu'elle ne serait pas chez elle le lendemain à sept heures du soir (et que la vieille femme serait donc toute seule). Il sent alors dans tout son être qu'il n'a plus de liberté de pensée et plus de volonté et que d'un coup, tout a

¹⁰⁴ Ibidem, 477

¹⁰⁵ Ibidem, 478.

été décidé définitivement.¹⁰⁶ Pendant l'acte final, il semble que Raskolnikov n'a plus rien à objecter :

Les événements si imprévus de la veille, qui avaient décidé de la chose, agissaient sur lui d'une façon presque automatique, comme si quelqu'un l'eût entraîné par la main avec son force aveugle, irrésistible et surhumaine, qu'un pan de son habit eût été pris dans une roue d'engrenage, et qu'il se sentît happé lui-même peu à peu par la machine.¹⁰⁷

Si la vision du monde et sa 'supériorité' ont plus ou moins causé le meurtre dans *Crime et Châtiment*, dans le cas de Lafcadio il y a un rapport étroit entre sa position de 'subtil' et son meurtre. Lafcadio peut agir dans tous les sens. Le subtil est dans l'état de gratuité, toujours prêt à tout et à tous les risques. Selon Pierre-Quint, 'Entre la pensée et l'action, l'imagination et le fait, la plupart des hommes délibèrent, discutent, ergotent – et perdent ainsi le meilleur d'eux-mêmes.' Le subtil veut vivre une aventure immense, terrible et imprévisible. Lafcadio, dans son état de disponibilité, 'ne recule pas au moment d'agir ; il 'passe outre' ; il fait un saut.'¹⁰⁸

Dans *Les Caves du Vatican* on voit que Lafcadio aussi bien que Raskolnikov fait comme si le meurtre ne dépend pas de sa volonté mais plutôt du hasard (dans le cas de Lafcadio) ou du destin (dans le cas de Raskolnikov). Selon Albert Sonnenfeld, *Les Caves du Vatican* reprennent la technique des coïncidences outrées de Dostoïevski, pour tourner en ridicule la Providence que le Russe prend au sérieux.¹⁰⁹ Le meurtre de Fleurissoire est choisi comme dans un jeu d'enfants, en comptant jusqu'à douze. Lafcadio veut déconnecter l'acte de sa volonté.

¹⁰⁶ Ibidem, 103, 105.

¹⁰⁷ Ibidem, 114.

¹⁰⁸ Pierre-Quint, 112-114.

¹⁰⁹ Sonnenfeld, 727.

La décision de commettre le meurtre est beaucoup plus spontanée dans le cas de Lafcadio, beaucoup moins rationnelle que celle de Raskolnikov. Ce meurtre n'est pas prémédité, il résulte plutôt d'une impulsion de l'assassin. Ce qui est typique, c'est que, quand Lafcadio rencontre sa victime Fleurissoire dans le train, il a des sentiments contradictoires envers lui, et dans ce sens aussi la décision de le tuer est prise au hasard. Cinq minutes avant de pousser le vieillard hors du train, il est sur le point de l'aider à boutonner son faux col, et puis soudainement il est tenté d'ouvrir la double fermeture du wagon qui est tout près de sa main, considérant qu'une petite poussée suffirait et ferait tomber l'homme dans la nuit, sans qu'on entende un cri.

Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police ! (...) Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout qui, devant que d'agir, recule... Qu'il y a loin entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah ! qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt... (...) Là, sous ma main, cette double fermeture – tandis qu'il est distrait et regarde au loin devant lui – joue, ma foi ! plus aisément encore qu'on eût cru. Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre ; (lentement ! lentement !) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf... Dix, un feu...¹¹⁰

Il est remarquable que, quoique le meurtre ne soit donc pas prémédité, Lafcadio a enlevé auparavant les initiales qui étaient dans son chapeau, ce qu'il appelle une 'bonne précaution'.¹¹¹ Ceci pourrait indiquer qu'il a eu l'intention vague de commettre un crime quelconque, ou peut-être même de commettre un acte gratuit à préciser.

Comme Raskolnikov, Lafcadio garde son sang-froid après avoir tué sa victime. Tout comme Raskolnikov, qui se rend compte du fait qu'il doit éviter de se salir avec le sang de ses victimes, après avoir poussé Fleurissoire hors du train, Lafcadio est toujours

¹¹⁰ Gide, *Les Caves du Vatican*, 195.

¹¹¹ *Ibidem*, 196.

assez sensé pour éviter de claquer la portière en la fermant, parce qu'on pourrait entendre à côté. Puis :

Si je croise quelqu'un dans le couloir : du calme... Non, mon cœur ne bat plus. Allons-y !... Ah ! sa veste ; aisément je la peux cacher sous la mienne. Des papiers dans la poche : de quoi nous occuper pendant le reste du trajet. ¹¹²

D'ailleurs, il découvre six mille francs dans une enveloppe dans la poche de Fleurissoire et décide de ne pas les prendre, pour exclure ainsi le motif du vol. Contrairement à Raskolnikov, Lafcadio n'a même pas besoin de l'argent, car il vient de faire un grand héritage.

Ce sang-froid, cette possession de lui-même est typique pour la figure de Lafcadio. Il se punit avec un petit canif quand il perd le contrôle de soi. Léon Pierre-Quint signale que les punitions servent à soumettre son orgueil et sa timidité, à dompter en liberté ses instincts. Selon lui, Lafcadio tient ainsi sa personnalité en main, pour désormais être prêt à agir.¹¹³ Brée le décrit comme fier et beau, avec un corps athlétique et une âme indépendante, et qui ne reconnaît qu'un impératif : rester intact et inaccessible aux autres. Quand il ne réussit pas à faire ceci, il se punit. Mais à part cette autodiscipline, il suit seulement les lois de sa propre fantaisie et son amour du jeu. Quant aux liens et devoirs, il n'accepte que le minimum de ceux-ci.¹¹⁴

Dans *Les Caves du Vatican* comme dans *Crime et Châtiment*, on peut reconnaître deux mises en abymes, dont l'un est placé avant le meurtre, et l'autre après. Avant le meurtre, la théorie du meurtre gratuit est expliquée à Amédée (la future victime) par Julius, son beau-frère (qui est aussi le demi-frère de Lafcadio).

¹¹² Ibidem, 196, 197.

¹¹³ Pierre-Quint, 106-107.

¹¹⁴ Brée, 'Gide', 182.

— Eh bien ! voici, cher Amédée : M'est avis que, depuis la Rochefoucauld, et à sa suite, nous nous sommes fourrés dedans ; que le profit n'est pas toujours ce qui mène l'homme ; qu'il y a des actions désintéressées...

— Je l'espère bien, interrompit candidement Fleurissoire

— Ne me comprenez pas si vite, je vous en prie. Par désintéressé, j'entends : gratuit. Et que le mal, ce que l'on appelle : le mal, peut-être aussi gratuit que le bien.

— Mais, dans ce cas, pourquoi le faire ?

— Précisément ! par luxe, par besoin de dépense, par jeu. Car je prétends que les âmes les plus désintéressées ne sont pas nécessairement les meilleures – au sens catholique du mot ; au contraire, à ce point de vue catholique, l'âme la mieux dressée est celle qui tient le mieux ses comptes. [...]

— Mais, me disais-je, poursuivant ma première idée, — mais, à le supposer gratuit, l'acte mauvais, le crime, le voici tout inimputable ; et imprenable celui qui l'a commis. [...]

— Car le mobile, le motif du crime, c'est l'anse par où saisir le criminel. Et si, comme le juge prétendra : *Is fecit cui prodest*...vous avez fait votre droit, n'est-ce pas ? ¹¹⁵

Après le meurtre, Lafcadio converse avec Julius et Julius lui propose son idée pour un nouveau roman. Il veut créer un jeune homme qui commet un crime sans motifs de crime. Il lui suffit de motiver le criminel, dit-il. Il veut 'l'amener à commettre gratuitement le crime ; à désirer commettre un crime parfaitement immotivé'.

— Prenons-le tout adolescent : je veux qu'à ceci se reconnaisse l'élégance de sa nature, qu'il agisse surtout par jeu, et qu'à son intérêt il préfère couramment son plaisir. [...]

Ajoutons-y qu'il prend plaisir à se contraindre.... [...]

Inculquons-lui l'amour du risque.

— Bravo ! fit Lafcadio toujours plus amusé : S'il sait prêter l'oreille au démon de la curiosité, je crois que votre élève est à point. [...]

Julius. — A l'abri du besoin ; il est de ceux-là, je l'ai dit. Mais ces seules occasions le tentent qui exigent de lui quelque habileté, de la ruse...

Lafcadio. — Et sans doute l'exposent un peu.

Julius. — Je disais qu'il se plaît au risque. [...]

¹¹⁵ Gide, 'Les Caves du Vatican', 179, 181-182.

Lafcadio. – Puis l'impunité l'encourage...

Julius. – Mais elle le dépote à la fois. S'il n'est pas pris, c'est qu'il se proposait jeu trop facile.

Lafcadio. – Il se provoque au plus risqué.

Julius. – Je le fais raisonner ainsi...

Lafcadio. – Êtes-vous bien sûr qu'il raisonne ?

Julius, poursuivant. – C'est par le besoin qu'il avait de le commettre que se livre l'auteur du crime.

Lafcadio. – Nous avons dit qu'il était très adroit.

Julius. – Oui ; d'autant plus adroit qu'il agira la tête froide. Songez-donc : un crime que ni la passion, ni le besoin ne motive. Sa raison de commettre le crime, c'est précisément de le commettre sans raison.

Lafcadio. – Vous êtes trop subtil. Au point où vous l'avez porté, il est ce qu'on appelle : un homme libre. ¹¹⁶

Dans ce fragment on voit tout à fait ce qui vient de motiver le jeune Lafcadio à commettre le meurtre de Fleurissoire. Julius explique tout, devenu pour un moment subtil, et donc capable de comprendre l'acte gratuit. Plus tard, après avoir été admis à l'Académie Française, il perd sa subtilité et redevient crustacé : dès le moment qu'il apprend que l'assassin de son beau-frère n'a pas pris l'argent que Fleurissoire avait dans sa poche, il commence à chercher un (autre) motif (rationnel) pour l'acte. Il retombe tout de suite dans son état antérieur et croit alors dans la conspiration (la captivité du pape) que les subtils ont fait croire aux autres crustacés de sa famille. Il demande alors à Lafcadio s'il veut savoir la raison du meurtre de Fleurissoire:

— Voulez-vous savoir pourquoi le bandit l'a tué ?

— Je croyais que c'était sans motif.

Julius alors furieusement :

— D'abord il n'y a pas de crime sans motif. ¹¹⁷

¹¹⁶ Ibidem, 205-207.

¹¹⁷ Ibidem, 210, 211.

Marie-Denise Boros Azzi a noté les mises en abymes aussi. Mais elle ajoute que la mise en abyme s'étend encore plus loin. Julius dessine sa conception de l'acte gratuit à propos de sa nouvelle conception du roman, où il veut admettre toutes les libertés. Mais quand il refuse d'accepter que le meurtre de Fleurissoire a été immotivé, il s'avère que 'sa théorie audacieuse n'était valable que 'sur le papier'. Tout cela n'était que littérature'. Elle remarque que, dans le fragment, la théorie de l'acte gratuit est exposée par Gide et puis réfutée, formant une mise en abyme, et qu'on peut reconnaître ce mécanisme sur un plan plus profond. 'De plus, la plupart des événements importants qui orientent l'histoire dans une direction significative semblent être le produit d'une décision purement arbitraire, pour ne pas dire gratuite. [...] Mais cet effet de gratuité spontanée, volontairement apposé par l'auteur, n'est qu'un mode de déconstruire l'illusion réaliste créée par le romancier traditionnel.'¹¹⁸ L'acte gratuit a donc la fonction de mise en abyme d'un aspect fondamental du processus créateur de l'auteur.¹¹⁹

Beaucoup a été écrit sur la question si le meurtre de Fleurissoire est, en fait, un acte gratuit. Plusieurs définitions de l'acte gratuit ont été formulées par divers auteurs. On a aussi appelé l'attention au fait que dans l'œuvre de Dostoïevski, on rencontre beaucoup d'actes gratuits. 'L'acte gratuit, [...] intéresse et Gide et Dostoïevski parce qu'il échappe à la fois à la psychologie conventionnelle et à l'hypocrisie » ; c'est, dans les mots de Gide, "un acte qui n'est motivé par rien [...] Intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé; [...] l'acte libre."¹²⁰ Dans *Paludes*, Gide écrit sur l'acte gratuit que "C'est en prenant conscience de lui que l'homme devient libre et c'est par là qu'il peut parvenir à la gratuité, comme à une merveilleuse récompense.

¹¹⁸ Marie-Denise Boros Azzi, 'L'acte gratuit: Une mise en abyme du processus créateur chez André Gide' *Modern Language Studies*, (vol. 15, no. 4, autumn 1985) 129.

¹¹⁹ Ceci a de même été dit dans l'article mentionné de Holdheim, 191.

¹²⁰ Martin, 69-70.

J'ai longtemps pensé, déclare Prométhée, que c'était là ce qui distinguait l'homme des animaux. Une action gratuite... Comprenez-vous? ...l'acte... né de soi... donc sans maître; l'acte libre; l'acte autochtone???

Marie-Denise Boros Azzi définit l'acte gratuit comme : 'Un acte dépourvu de toute motivation apparente, accompli sans raison ni nécessité, n'apportant aucun bénéfice visible à l'actant', d'où l'impossibilité d'en identifier l'auteur.¹²² Elle note que l'acte gratuit est un thème commun dans les trois soties écrites par Gide et dévoile un lien fort avec la vision du monde de Lafcadio. C'est souvent un acte violent, commis pour s'arracher du monde et dirigé à une victime inconnue, insignifiante, 'qui tend à se fondre complaisamment dans la pâte amorphe du 'on''. Elle continue à dire que la victime représente en fait l'homme normal (conséquent et s'adaptant aux normes en vigueur), qui est présent dans chacun de nous et qui domine souvent le moi singulier et authentique. Dans sa théorie on reconnaît les effets de la lecture de Dostoïevski sur Gide. 'Tous ces actes apparemment gratuits, sans motifs ni buts précis, semblent surgir d'un besoin profond de transgresser un système inacceptable et hypocrite, déterminé à réprimer l'originalité, l'authenticité, l'unicité de l'individu.'¹²³

Dans l'article 'Gide et la fonction de la littérature d'après son *Dostoïevski*' on remarque que le suicide du personnage de Kirilov, que Gide voit, dans l'œuvre de Dostoïevski, comme 'l'acte gratuit par excellence', (à cause du fait que 'sa motivation n'est point extérieure') n'est en fait pas du tout un acte gratuit, parce qu'il ne se suicide pas librement mais y est forcé.¹²⁴ On y affirme aussi que les œuvres romanesques de Gide « tendent à nous persuader que l'acte désintéressé, libre et sincère est impossible ».

¹²¹ Pierre-Quint, 105.

¹²² Boros Azzi, 125.

¹²³ Ibidem, 126.

¹²⁴ Martin, 69-70.

Cette remarque est soutenue par les paroles de Gide dans son journal (en 1927) qui y sont citées:

Qu'est-ce que l'acte gratuit? [...] J'ai simplement voulu dire que l'acte désintéressé pouvait bien n'être pas toujours charitable; mais, ceci dit, livre à vous [...], de ne pas croire au désintéressement du tout. Je n'y crois peut-être pas non plus, mais prétends que les forces de l'être et son intime météorologie restent un peu plus compliquées que vous ne les faites d'ordinaire, et que ce que vous appelez les forces mauvaises ne sont pas toutes égocentriques.¹²⁵

Selon nous, le fait que Gide ne croit pas à l'acte gratuit (désintéressé) dans la vie réelle ne veut pas du tout dire qu'il n'y croit pas en théorie. Il ne prétend pas que sa sotie et l'acte de Lafcadio sont vrais ou même vraisemblables.

Il semble que la gratuité du meurtre de Lafcadio est examinée de deux manières différentes, que nous voudrions ici distinguer. Certains fixent leur attention sur la décision de commettre le meurtre et d'autres sur les effets du meurtre. Les scientifiques que nous avons lus sont plus ou moins d'accord sur la motivation gratuite de l'acte de Lafcadio. Le meurtre ne pose pas d'intérêts pour Lafcadio. Pourtant, Pierre-Quint prétend que Lafcadio avait pour motivation une irritation, 'une sorte d'obsession inconsciente et isolée dans son moi', provoquée par la vue pénible d'un homme laid et maladroit. Selon lui, l'acte gratuit peut être absurde et illogique mais doit au moins être la solution d'une 'logique affective' de l'acteur. Dans le cas de Lafcadio, il trouve que l'acte est simplement privé de toute logique. Contrairement aux personnages de Dostoïevski, nous ne voyons pas les dessous psychologiques de son acte. Il s'agit d'une inconséquence purement formelle, uniquement immotivée. Selon nous, dans *Les Caves du Vatican*, on peut bien reconnaître les dessous psychologiques, mais ils sont simplement beaucoup plus 'légers' que ceux des personnages de Dostoïevski. Gide

¹²⁵ André Gide, *Journal 1889-1939*. (Paris: Galliard, 1948) 835.

dépeint la psychè de Lafcadio comme subversive, spontanée, récalcitrante et inclinée aux risques. Selon Pierre-Quint, le meurtre ne serait pas gratuit, parce qu'il 'appartient aux actes commis sous l'effet d'un sentiment violent qui surgit de l'inconscient, d'une obsession si soudaine et tellement irrésistible que nous croyons agir librement alors que nous agissons, au contraire, comme par suggestion hypnotique.' Il dit que 'Si Lafcadio avait agi librement, c'est-à-dire avec toute sa conscience, il y aurait eu sans doute en lui un naturel instinct, une sympathie humaine qui l'aurait empêché de tuer.'¹²⁶ Nous ne sommes pas d'accord avec cette affirmation moraliste. Selon nous il exagère l'importance de la remarque de Lafcadio qu'il trouvait Fleurissoire laid et maladroit. À notre avis, c'était vraiment un caprice arbitraire, résultant de son âme inconséquente et qui veut s'arracher de la morale sociale. Pierre-Quint a d'ailleurs bien mentionné cet aspect ailleurs dans son article :

Par l'action gratuite, l'individu se dégage de son enveloppe sociale, de sa respectabilité, de sa livrée... En jetant par la portière le pauvre Amédée Fleurissoire, il semble que c'est vraiment toute la morale conventionnelle que le jeune et libre Lafcadio envoie promener, que l'esprit de légèreté triomphe de l'esprit de lourdeur, que Gide lui-même s'est débarrassé de tout son puritanisme.¹²⁷

Quant aux effets de son acte, Boros Azzi signale que l'acte de Lafcadio, commis en désirant une disponibilité totale, n'est pas gratuit à cause des effets. Protos retouche son acte et l'intègre malgré lui dans son système et son acte aura une influence déterminante sur tous les personnages du livre. Ironiquement, ainsi, l'acte a échappé à la gratuité.¹²⁸ Brée dit que le meurtre est certainement gratuit dans ses conséquences sur Fleurissoire, qui sont complètement inattendues et arbitraires. Elle suggère que Gide considère les actes gratuits comme des actes qui frappent les gens par hasard, qui viennent de l'extérieur, par des circonstances qui échappent complètement à leur vu et

¹²⁶ Pierre-Quint, 108-109.

¹²⁷ Ibidem, 112-114.

¹²⁸ Boros Azzi, 127.

leur contrôle.¹²⁹ Sur la possibilité de l'acte gratuit, elle dit : 'On the other hand, on a human level, there can be no gratuity in human intentions. There are good and bad intentions which involve the character's integrity and for which he is responsible.'¹³⁰

Liée à cette matière de la responsabilité, la question philosophique sous-jacente de l'idée de l'acte gratuit est, comme le dit Pierre-Quint, liée à l'existence ou l'absence de Dieu. S'il y a un Dieu omniscient, qui peut prévoir l'avenir, il connaît d'avance tous les actes qui seront effectués par les hommes et les permet. Comment pourrait-on dire alors que les hommes agissent librement et sont responsables de leurs actions ?

'Cependant, — malgré tous les arguments d'une logique trompeuse sur le destin, la fatalité ou la nécessité, — la liberté s'impose à la conscience, par un appel irrésistible.'¹³¹ 'Qu'est-ce qui est permis à l'homme ?' est la question qui aboutit au crime dans l'œuvre de Dostoïevski. C'est la question de l'athée, à laquelle les 'immoralistes' comme Raskolnikov et Lafcadio répondent par le crime.

III Rétrospective

Dans ce chapitre, nous esquisserons les sentiments et pensées des jeunes assassins pendant la période après avoir commis le meurtre. Ainsi nous voudrions montrer s'ils réagissent similairement ou différemment.

Raskolnikov se fait des reproches à propos du meurtre, mais pas du genre habituel (auquel on se serait attendu) après un meurtre. Il s'est déjà fâché contre lui-même pendant les préparations de son meurtre, à cause des imperfections de l'exécution de

¹²⁹ Brée, 'Gide'. 190-191.

¹³⁰ Ibidem, 190-191

¹³¹ Pierre-Quint, 112.

son projet. Quand il veut voler la hache dans la cuisine de sa propriétaire, il voit que Nastassia, la bonne, est occupée dans la cuisine et qu'il ne pourra pas prendre la hache sans qu'elle le voie.

« Où avais-je pris, — se demandait-il en descendant les dernières marches, — où avais-je pris que, juste à ce moment-là, Nastassia serait infailliblement sortie ? Pourquoi, pourquoi avais-je décidé cela ? » Il était anéanti ; il se sentait humilié même. Dans sa fureur, il éprouvait un désir de se moquer de soi...
...Une colère sauvage, sourde, bouillonnait en lui. ¹³²

Puis il se rend compte qu'il a oublié de remplacer son chapeau par une casquette et jure profondément, puisqu'on pourra le reconnaître par ce chapeau qu'il portera sur le *locus delicti*.¹³³ Il s'énerve aussi après le meurtre, quand il apprend qu'il a laissé tomber un gage derrière la porte, où il s'est caché pendant sa fuite. Autour de lui on dit que le meurtrier a seulement eu de la chance, que ses mains ont tremblé, qu'il ne parvenait pas à voler, que cela se voit. Quand il entend cela, Raskolnikov se sent vexé.¹³⁴ Il se reproche d'avoir laissé des traces et de ne pas avoir prévu que cela arriverait.

Il suffit de se tromber d'un rien du tout pour créer une preuve qui grandit, devient colossale... [...] J'aurais dû le savoir, pensait-il avec une ironie amère, et comment ai-je osé, me connaissant, prévoyant plutôt ce dont j'étais capable, comment ai-je pu prendre la hache et verser le sang ? Je devais tout prévoir !... Mais n'ai-je pas tout prévu ? marmotta-t-il désespérément. ¹³⁵

Rétrospectivement, quand il est seul et au cours de la conversation avec Sonia, il reconsidère ses propres motifs, il se moque de son motif napoléonien et revient sur l'affirmation que la vieille femme n'importe pas. Il voulait seulement passer une

¹³² Dostoïevski, 115..

¹³³ Ibidem, 116.

¹³⁴ Ibidem, 185-186, 213.

¹³⁵ Ibidem, 327.

frontière, tuer un principe, pas la femme. Il a réussi à tuer le principe, mais il n'a pas réussi à passer la frontière, puisqu'il a complètement perdu sa tranquillité d'esprit. Au lieu de passer la frontière, il savait seulement tuer et il n'a même pas su faire ceci. Il se considère comme une puce et se vautre dans cette joie maligne d'être une puce. Il se moque encore plus de ses prétendus motifs altruiste et utilitariste et se fâche encore une fois contre lui-même et la vieille.

Enfin, dis-je, je ne suis qu'une vermine irrévocablement... ajouta-t-il en grinçant des dents, parce que je suis peut-être plus vil, plus ignoble que la vermine que j'ai assassinée et parce que je presentais qu'après l'avoir tuée je me traiterais ainsi. Mais est-il rien de comparable à cette horreur ? Oh ! vilénie ! Oh ! bassesse !... [...] Oh ! Jamais, jamais, je ne pardonnerai à la vieille. [...] Oh ! comme je hais maintenant la vieille ! Je crois que je la tuerais encore si elle ressuscitait.¹³⁶

Il semble que surtout l'inutilité de toute l'entreprise le gêne. Dans ce fragment il est évident que Raskolnikov est un personnage très ambigu, avec beaucoup de sentiments opposés qui se suivent ou qui existent simultanément. Ceci s'applique aussi au penchant à l'aveu qu'il éprouve alternant la peur de la découverte. Même s'il y ait beaucoup d'exemples dans tout le roman, les fragments suivants sont très illustratifs :

« C'est une ruse ! Ils veulent m'attirer par la ruse, me prendre par surprise » continuait-il en approchant de l'escalier. « Le pis, c'est que j'ai le délire... je risque de lâcher une sottise. » [...] « S'ils m'interrogent j'avouerai peut-être » pensa-t-il, comme il approchait du commissariat. « J'entrerais, je me mettrai à genoux, et je rencontrerai tout » pensa-t-il en montant au quatrième étage. [...] « La moindre sottise, la moindre imprudence suffirait à me perdre... hum ! [...] Il éprouvait un terrible malaise et craignait de ne pouvoir se dominer.¹³⁷ [...] Une pensée bizarre lui vint tout à coup : se lever, s'approcher de Nikodim Fomitch et lui conter l'affaire de la veille jusqu'au moindre détail, ensuite s'en aller avec lui dans son logement et lui montrer les objets cachés dans le trou derrière la tapisserie. L'impulsion qui le poussait à agir ainsi était si

¹³⁶ Ibidem, 329.

¹³⁷ Ibidem, 137-139.

forte, qu'il se levait déjà pour la mettre à exécution lorsqu'il pensa (soudain) : « Ne ferais-je pas mieux de réfléchir au moins une minute ? — Non, il vaut mieux de ne penser à rien et secouer au plus vite ce fardeau. »¹³⁸

Mais pour l'instant, il ne le fait pas encore. Quoique la police ait arrêté un autre homme, qui a en plus avoué d'avoir commis le meurtre, le penchant à l'aveu pousse Rodia à dire des choses à un policier qui ressemblent beaucoup à une confession (mais en raillant) et qui produisent bien des soupçons. 'Et si j'étais l'assassin de la vieille et de Lizaveta ? dit-il. Tout à coup il revint à lui.'¹³⁹ De la même façon, un soir, Raskolnikov va dans l'habitation de la vieille femme, où travaillent des ouvriers, et se met à dire plein de choses suspectes.¹⁴⁰ Sonia est la première personne à qui il fait son aveu pour de vrai, parce que la tendance est trop forte :

Il s'arrêta indécis devant la porte et se demanda : « Faut-il révéler qui a tué Lizaveta ? » Ce qui rendait cette question étrange, c'était qu'il reconnaissait en même temps l'impossibilité absolue où il se trouvait, non seulement d'éviter cet aveu, mais même de le différer d'un instant.¹⁴¹

Au début de cet aveu à Sonia, il lui confesse que dans ses paroles de la veille, il avait essayé de se pardonner et qu'en fait, il lui avait demandé pardon. Après, il la laisse deviner qui a tué Lisaveta, jusqu'à ce qu'elle sache que c'est lui, mais sans le dire littéralement. Sa réaction est une de tristesse et de compassion tendre:

— Ah ! qu'avez-vous fait? qu'avait vous fait de vous-même? fit-elle désespérément et, se relevant soudain, elle se jeta à son cou et l'enlaça avec violence. Raskolnikov se dégagea et la regarda avec un triste sourire.

¹³⁸ Ibidem, 148.

¹³⁹ Ibidem, 214.

¹⁴⁰ Ibidem, 220.

¹⁴¹ Ibidem, 464.

— Que tu es donc étrange, Sonia !... Tu m'enlances et tu viens m'embrasser après que je t'ai avoué *cela*. Tu n'as pas conscience de ce que tu fais !

— Non, non, il n'y a pas maintenant d'homme plus malheureux que toi sur terre, criait-elle dans un élan d'exaltation, et sans entendre ses paroles. Puis, tout à coup, elle éclata en sanglots désespérés.¹⁴²

Elle lui promet de ne jamais le quitter, de le suivre partout. Pendant la conversation avec Sonia (qui est entièrement écoutée par derrière la porte par monsieur Svidrigaïlov, une de ses connaissances), Raskolnikov monologue sur son motif. Le contenu de la tirade a déjà été traité dans le deuxième chapitre. Quand il explique à Sonia qu'il a tué pour déterminer sa position, 'pour savoir s'il pourrait passer la frontière ou non, s'il oserait saisir, s'il était une créature tremblante ou avait en fait le droit...' on voit une autre dualité de ses sentiments. Cette dualité consiste en l'absence et la présence des remords. Rodia dit à Sonia que c'était bien le diable qui l'a poussé à commettre le meurtre, et que le diable lui a ensuite montré qu'il était une puce comme les autres. Le diable s'est amusé avec lui, dit-il. Lui, il n'a pas tué la vieille femme, il s'est tué lui-même, d'un coup et pour toujours... C'est le diable qui a tué la vieille femme. Tout d'un coup, il frissonne de peine et demande à Sonia de le laisser tranquille. Il semble avoir des remords, et il lui demande, grimaçant de désespoir, ce qu'il doit faire maintenant. Elle, inspirée, lui dit de fléchir, de baiser le sol et d'avouer en public, parce qu'ainsi Dieu lui renverrait la vie.¹⁴³ Les remords de Raskolnikov sont liés à sa croyance en Dieu, comme on voit dans ces paroles sur le diable.

Au cours d'une conversation avec sa sœur Dounia, il est clair que les remords sont absents, mais qu'il veut se livrer à la police quand même.

¹⁴² Ibidem, 470.

¹⁴³ Ibidem, 473-480.

— Mon crime ? Quel crime ? s'écria-t-il dans un accès de fureur subite. Celui d'avoir tué une affreuse vermine malfaisante, une vieille usurière nuisible à tout le monde, un vampire qui suçait le sang des malheureux. Mais un tel crime suffirait à effacer une quarantaine de péchés. Je n'y pense pas et ne songe nullement à le racheter. Et qu'à-t-on à me crier de tous côtés : tu as commis un crime ! Ce n'est que maintenant que je me rends compte de toute mon absurdité, de ma lâche absurdité, maintenant que je me suis décidé à affronter ce vain déshonneur. C'est par lâcheté et par faiblesse que je me résous à cette démarche [...].¹⁴⁴

Il a versé du sang que tout le monde verse, dit-il, hors de soi de colère. Il reprend encore l'argument utilitariste, mais malgré lui. Le fait est qu'il n'a pas de remords (et donc pas de foi), mais qu'il voudrait en avoir. Il commence à réfléchir par quel processus il pourrait enfin accepter son sort avec conviction, et sans inventer d'arguments contradictoires. Il conclut que vingt ans sous le knout le démoliraient ; 'Goutte à goutte l'eau creuse la pierre', se dit-il. Tandis qu'il se demande coup sur coup pourquoi il irait se livrer alors, il va le faire quand même. Pas par conviction ou remords, mais par souhait de conviction et de remords.¹⁴⁵ Il va donc chez Sonia pour chercher la croix qu'elle lui a offerte, pour s'en charger, et puis il va avouer son crime au commissariat. Pourtant, en Sibérie, il semble qu'il a retrouvé sa tranquillité d'esprit ainsi que sa rationalité. Cependant, il n'a toujours pas de remords.

Encore si la destinée lui avait envoyé le repentir, le repentir poignant qui brise le cœur, chasse le sommeil, un repentir dont les affres font rêver d'un nœud coulant, d'eau profonde... Oh ! il l'aurait accueilli avec bonheur. Souffrir et pleurer, c'est encore vivre. Mais il n'éprouvait aucun repentir de son crime.¹⁴⁶

Dans la prison, il se sent libre de nouveau, et il réfléchit sur tous ses actes antérieurs, ne les trouvant pas si bêtes ou horribles qu'ils lui avaient semblé. Il ne considère pas sa

¹⁴⁴ Ibidem, 581.

¹⁴⁵ Ibidem, 583-584.

¹⁴⁶ Ibidem, 605.

pensée comme pire que toutes les autres pensées et théories régnant dans le monde et se heurtant les unes contre les autres. Il se demande pourquoi les autres trouvent son acte si horrible, seulement parce que c'est un crime ? Mais ça veut dire quoi, crime ? Lorsqu'un crime juridique a été commis, sa conscience est tranquille, et le seul crime qu'il reconnaissait c'est qu'il n'a pas supporté son crime et s'est livré à la police.¹⁴⁷

Dans *les Caves*, le meurtrier n'a pas de remords non plus. Comme Raskolnikov, Lafcadio se reproche seulement de ne pas avoir commis le crime 'parfait' et il s'en veut des imperfections. Il n'a pas pu éviter que Fleurissoire tombe du train tenant son chapeau castor, avec lequel on pourra retrouver le coupable. Plus encore, il regrette d'avoir perdu ce chapeau : 'Il regrettait beaucoup son chapeau souple, léger, soyeux, tiède et frais à la fois, infroissable, d'une élégance si discrète.'¹⁴⁸ Quand Protos (déguisé) lui met le bouton de manchette de Fleurissoire dans son assiette Lafcadio s'effraie et dans le premier mouvement le met dans sa poche. Après, il se rend compte du fait qu'il a fait quelque chose de suspect. 'Le malheureux ! ce n'est pas son crime affreux qu'il regrette, c'est ce geste malencontreux.'¹⁴⁹ Comme Raskolnikov, c'est à lui-même et à sa victime qu'il fait des reproches :

Même il se désintéressait des suites de son aventure ; elle lui paraissait aujourd'hui compromettante et saugrenue. Il en voulait à Fleurissoire de ne s'être pas mieux défendu ; il protestait contre cette piteuse figure, eût voulu l'effacer de son esprit.¹⁵⁰

Lafcadio ne se considère pas comme un criminel (ni son acte comme un crime) non plus. À notre avis, ceci est lié à la vision du monde qu'il a, étant un des subtils. 'Le crime ! Ce mot lui semblait plutôt bizarre ; et tout à fait impropre, s'adressant à lui, celui du criminel. Il préférait celui d'aventurier, mot aussi souple que son castor, et

¹⁴⁷ Ibidem, 605-606.

¹⁴⁸ Gide, 'Les Caves du Vatican', 197.

¹⁴⁹ Ibidem, 223.

¹⁵⁰ Ibidem, 217.

dont il pouvait relever les bords à son gré. Les journaux du matin ne parlaient pas encore de l'aventure.¹⁵¹ Nous voyons ici une ressemblance avec Raskolnikov, qui trouve que, dans son cas, il ne s'agit pas d'un crime.¹⁵²

Dans le cas de Lafcadio aussi, un autre a été arrêté pour le meurtre que lui a commis. Au lieu de sentir un soulagement, il se sent déçu.

Bizarre être ! D'autant qu'il n'avait plus délibérément repoussé tout profit matériel du crime, il ne se dessaisissait volontiers d'aucun des risques de la partie. Il n'admettait pas qu'elle fût aussitôt finie. Volontiers, comme il faisait naguère aux échecs, il eût donné la tour à l'adversaire, et, comme si l'événement tout à coup lui faisait le gain trop facile et désintéressait tout son jeu il sentait qu'il n'aurait de cesse qu'il n'eût poussé plus loin le défi.¹⁵³

Raskolnikov est poussé à l'aveu par manque de tranquillité d'esprit, parce qu'il ne réussit pas à garder sa rationalité et 'transgresser' pour de vrai. Lafcadio aussi est tenté à l'aveu, mais plutôt par ennui, 'comme l'enfant à cligne-musette, qui certes ne veut pas qu'on le trouve, mais qui veut du moins qu'on le cherche, en attendant il s'ennuyait.'¹⁵⁴ Ainsi, Lafcadio réalise ce que Raskolnikov n'a pas réussi à faire. Il reste calme et transgresse la frontière sans raison. Son acte est donc moins raisonné que l'acte de Raskolnikov ; il agit plutôt par subtilité, voulant faire quelque chose d'anarchique, d'inconséquent. Il semble se moquer de la figure de Raskolnikov, qui avait des intentions presque trop sérieuses.

Faisant son aveu auprès de son demi-frère, Julius de Baraglioul, Cadio (comme Raskolnikov) est écouté dans la chambre à côté (par Geneviève, la fille de Julius).

¹⁵¹ Ibidem, 200.

¹⁵² Dostoïevski, 115.

¹⁵³ Gide, 'Les Caves du Vatican', 241.

¹⁵⁴ Ibidem, 200.

Geneviève, la jeune fille honnête qui joue le rôle de Sonia, est triste, mais montre à Lafcadio sa compassion et veut l'aider à s'échapper. Sonnenfeld note que si Raskolnikov se met à genoux devant Sonia, comme devant l'incarnation de la souffrance rédemptrice', dans *les Caves* c'est Geneviève qui tombe à genoux devant Lafcadio. 'Gide raconte tout cela sur un ton moqueur qui semble s'en prendre à la sincérité passionnée du grand Russe.'¹⁵⁵ Lafcadio lui répond alors : 'Mais où voulez-vous maintenant que je fuie ? Quand bien même j'échapperais à la police, je n'échapperais pas à moi-même... Et puis vous me mépriseriez d'échapper'. Gide faisant une moquerie, Lafcadio soudainement (fait comme s'il) sent des remords et dit qu'il a vécu inconsciemment, qu'il a tué comme dans un rêve, un cauchemar. Il ne veut pas se réveiller si c'est pour se réveiller criminel. On sait pourtant (de la mise en abyme mentionnée : la conversation entre Julius et Lafcadio) qu'il se propose jeu trop facile s'il n'est pas pris. C'est par le besoin qu'il a de le commettre que se livre l'auteur du crime, c'est pour défier le sort (ceci est d'ailleurs quelque chose que Raskolnikov fait aussi par son acte). Contrairement à Sonia, qui veut que Rodia avoue en public, Geneviève dit que c'est à Dieu qu'il faut se livrer, non aux hommes. Mais elle aussi veut guider son amant vers l'église pour l'aider à retrouver la paix et à se repentir. Cependant, le lendemain, endormi sur Geneviève, Lafcadio sent la vie couler en lui et le lecteur voit que ses remords ont été inventés pour gagner l'estime de Geneviève. Puisqu'il l'estime un peu moins depuis qu'elle l'aime un peu plus, pourtant, 'songe-t-il encore à se livrer ?'¹⁵⁶

Gide commence le dernier paragraphe de la sotie par la phrase remarquable (peut-être un clin d'œil au lecteur) : 'Ici commence un nouveau livre', lorsque Dostoïevski conclut avec les paroles: 'Mais icci commence une autre histoire, [...] On pourrait y trouver la

¹⁵⁵ Sonnenfeld, 724.

¹⁵⁶ Gide, 'Les Caves du Vatican', 246-249.

matière d'un nouveau récit, mais le nôtre est terminé.' ¹⁵⁷ Albert Sonnenfeld pense que c'est pour réaliser sa dissemblance d'avec Dostoïevski que Gide choisit ces paroles à la fin de la sottie, qu'on pourrait selon lui réintituler *Crime sans Châtiment*.¹⁵⁸ Raskolnikov, 'le double et l'adversaire de Lafcadio,' s'est livré, tandis que Lafcadio ne semble pas avoir cette intention. Sonnenfeld insiste sur le fait que Raskolnikov a choisi la prison et la souffrance librement, qu'il a voulu cet avenir 'chrétien'. Nous en doutons vraiment, vu le fait qu'en Sibérie, Raskolnikov a seulement des remords pour s'être livré. Il ne s'était justement pas livré en toute liberté, il était sous l'influence de son propre état d'esprit malade.

IV Les secours et leur motif

Dans ce chapitre, nous voudrions établir un parallèle remarquable en faisant quelques remarques sur d'autres actes effectués par Raskolnikov et Lafcadio. Les meurtres commis par les jeunes hommes ne sont pas séparables de ces autres actes accomplis, notamment les secours offerts aux gens misérables. La réaction de ceux qui assistent à ces actions ou qui sont appelés à y porter un jugement est la même dans les deux romans. Les secours offerts par les deux sont particulièrement ressemblants. Nous prêterons d'abord attention aux secours offerts par Raskolnikov et sur les motifs sous-jacents, et puis nous ferons la même chose pour Lafcadio.

Quand Raskolnikov croise un vieil ivrogne (qu'il avait déjà rencontré dans un troquet) qui s'est fait arranger par une voiture, il s'occupe de lui, l'emmène chez sa femme et fait appeler un médecin, qu'il paie en plus. Quoiqu'il ne le connaisse guère et n'ait pas montré trop d'affection la seule fois qu'il a rencontré cet homme, il fait de son mieux,

¹⁵⁷ Dostoïevski, 613.

¹⁵⁸ Sonnenfeld, 723.

‘comme si c’était son père à lui’ et il se porte fort pour lui chez sa femme, qu’il adresse gentiment et avec empathie.

Soyez certaine qu’il parlait de vous avec la vénération la plus enthousiaste. A partir de ce soir-là, quand j’apparis combien il vous était attaché à tous, malgré sa faiblesse, et surtout comme il vous respectait et vous aimait, vous, Katerina Ivanovna, je devins son ami... Permettez-moi donc maintenant... d’aider à rendre les derniers devoirs à mon ami défunt. Voilà... vingt roubles, si cette somme peut vous être utile, eh bien... [...] Il allait doucement, sans se hater, inconscient de la fièvre qui le brûlait, plein d’une seule et infinie sensation de vie nouvelle et puissante qui affluait en lui. Elle ne pouvait être comparée qu’à ce qu’éprouve un condamné à mort qui reçoit inopinément sa grâce.¹⁵⁹

C’est la première fois depuis le meurtre qu’il se sent bien, qu’il sent la vie couler en lui. Maintenant il se dit que cela suffit, qu’il veut bannir la peur imaginaire et les hantises.

Arrière les mirages, les vaines frayeurs, les spectres... La vie est là ! N’ai-je pas vécu tout à l’heure ? Ma vie n’est pas morte avec la vieille ! Pour elle, le règne des cieux et... — c’est bon ! La mère, il était temps qu’elle se repose ! C’est maintenant le règne de la raison, de la clarté et... de la volonté, de l’énergie... Nous allons bien voir ! « A nous deux », ajouta-t-il orgueilleusement [...] ¹⁶⁰

A-t-il offert ces secours pour calmer sa conscience ou par bonté ? En tout cas, pour l’instant, sa conscience ne le dérange plus, mais cela ne durera pas.

Il y a toutefois un acte de secours qu’il n’a pas accompli pour calmer sa conscience, un acte qui n’est pas mentionné jusqu’au procès juridique, et qui a été effectué longtemps

¹⁵⁹ on voit ici une petite référence autobiographique, Dostoïevski, 226-237.

¹⁶⁰ Ibidem, 239.

avant le meurtre. Pendant un incendie dans une maison, Lafcadio a sauvé deux petits enfants des flammes, et, ce faisant, reçu des brûlures.¹⁶¹

Quand on lit le fragment suivant, on voit encore une fois que l'influence de Dostoïevski n'est pas seulement frappante, mais même délibérée.

Comme il tournait la rue de Babylone il vit des gens courir : près de l'impasse Oudinot un attroupement se formait devant une maison à deux étages d'où sortait une assez maussade fumée. [...] Pénétrant, traversant cette tourbe comme une anguille, Lafcadio parvint au premier rang. Là sanglotait une pauvre agenouillée. – Mes enfants ! mes petits enfants ! disait-elle. Une jeune fille la soutenait, dont la mise simplement élégante dénonçait qu'elle n'était point sa parente ; très pâle, et si belle qu'aussitôt attiré par elle Lafcadio l'interrogea. [...] Lafcadio n'en écouta pas plus long. Posant sa canne et son chapeau aux pieds de la jeune fille, il s'élança. [...] Puis on le voit reparaître, tenant un marmot pleurant dans ses bras. D'un drap de lit qu'il a déchiré et dont il a noué bout à bout les deux lés, il a fait une sorte de corde ; il attache l'enfant, le descend jusqu'aux bras de sa mère éperdue. Le second a le même sort... Quand Lafcadio descendit à son tour, la foule l'acclamait comme un héros : On me prend pour un clown » pensa-t-il, exaspéré de se sentir rougir, et repoussant l'ovation avec une mauvaise grâce brutale. Pourtant, lorsque la jeune fille, de laquelle il s'était de nouveau rapproché, lui tendit confusément, avec sa canne et son chapeau, cette bourse qu'elle avait promise, il la prit en souriant, et, l'ayant vidée des soixante francs qu'elle contenait, tendit l'argent à la pauvre mère qui maintenant étouffait ses fils de baisers. 162

Moutote indique également cette 'analogie de caractère' entre Raskolnikov et Lafcadio, qui sont tous les deux assassins, mais aussi capables de sauver deux enfants d'une incendie, au péril de leur vie.¹⁶³ Lafcadio accomplit alors la même opération de sauvetage que Raskolnikov, mais elle est décrite beaucoup plus en détail et l'accent est donc mis davantage sur l'héroïque. Pendant un moment on a l'impression que le motif

¹⁶¹ Ibidem, 622.

¹⁶² Gide, 'Les Caves du Vatican', 64-66.

¹⁶³ D. Moutote, 'Dostoïevski et Gide', *Revue d'histoire littéraire de la France*, (vol. 76, afl. 5, 1976) 775.

qu'il a pour ces actes est plutôt (peut-être inconsciemment) d'étonner la jeune fille (Geneviève). Ce motif est pourtant contredit juste après le sauvetage, quand Lafcadio pense que la foule admiratrice le prend pour un clown et se sent rougir. Le don de l'argent à la pauvre mère est un autre acte qu'on reconnaît de Raskolnikov.

On découvre la vraie raison des secours offerts dans un autre fragment, où le voyage de Lafcadio en Italie est décrit. Pendant la randonnée dans les montagnes, il charge le sac d'une vieille femme sur ses épaules et fait ainsi une 'bonne action', mais il l'aurait tout aussi bien serrée la gorge, dit-il. 'Je me sentais d'étreinte assez large pour embrasser l'entière humanité ; ou l'étrangler peut-être... Que peu de chose la vie humaine !'¹⁶⁴ Les bonnes actions aussi bien que les mauvaises actions sont faites par Lafcadio, parce qu'il est un être d'inconséquence. Ce sont tous des actes gratuits. Dans la *sotie*, Gide essaye de représenter exactement ce qui a déjà été mis dans la parole de Julius: l'être irrationnel, l'être inconséquent, le caractère qu'il a tant admiré dans la littérature de Dostoïevski. Il représente les mêmes doubles sentiments, la même ambiguïté que l'on retrouve dans les romans du grand Russe: la présence et l'absence des remords, la peur et le penchant à l'aveu, la foi et l'incrédulité, la haine suivie par ou prise pour l'amour, ou l'amour pris pour la haine. C'est Raskolnikov par excellence, le caractère modèle aux actes inconséquents et sentiments opposés. Ce n'est pas par hasard que son nom signifie 'dédoublement'.¹⁶⁵ Chez Dostoïevski ce dédoublement est né de la métaphysique. Dieu et le Diable, le bon et le mal peuvent se produire ensemble dans un être humain. Gide, par contre, semble avoir eu l'idée de dissocier ce dédoublement de la métaphysique. Il a vidé l'inconséquence de son contenu, de son aspect moral et métaphysique, pour voir ce qu'il reste alors : l'acte gratuit. C'est pourquoi on a l'impression que les personnages de Gide portent des masques divers, plutôt que

¹⁶⁴ Gide, 'Les Caves du Vatican', 186-187.

¹⁶⁵ Maarten van Buuren, discours de *Studium Generale* (Université d'Utrecht) du 8 décembre 2009 sur Dostoïevski et la charge de la liberté.

d'avoir des âmes si profondément capricieuses comme les personnages de Dostoïevski. L'acte gratuit n'est plus que le fruit du hasard et de l'arbitraire. Raskolnikov, qui est perdu dans ses propres pensées et sentiments ambivalents et inconséquents, n'a pas de masques différents, mais des personnalités, des couches d'âme différentes. On revoit toutes les contradictions de l'âme de l'auteur. 'All of its fathomless depths, found their reflections in his works,' écrivait Tatiana Vacquier. 'Dostoevsky's mentality was dynamic; it was always the battlefield of conflicting ideas, of the struggle of good and evil. His most impressive characters were those in whom the raging conflict of these two forces was presented with greatest power.'¹⁶⁶ Dans son œuvre, Dostoïevski a montré comment la nature humaine est irrationnelle, pleine d'oppositions inexplicables. Il arrive souvent que deux idées opposées soient présentes dans une âme humaine en même temps. La nature humaine est libre, non pas logique et la raison est secondaire. Gide a épousé ces idées dostoïevskiennes dans son œuvre et a adopté l'idée que Vacquier appelle 'the irrational principle of life'¹⁶⁷. Les deux se moquent des personnages entièrement raisonnés, parce qu'ils savent qu'en fin de compte, l'irrationnel monstrueux renverse tous les principes.

¹⁶⁶ Vacquier, 480.

¹⁶⁷ Ibidem, 482.

CONCLUSION

Nous pensons pouvoir constater qu'il existe assez d'évidence objective pour soutenir qu'en plus des affinités et des parallèles, il existe un lien démontrable entre André Gide et Féodor Dostoïevski, entre *Crime et Châtiment* et *Les Caves du Vatican*. Il s'agit d'une relation intertextuelle qui semble avoir été élaborée délibérément. Avec *Crime et Châtiment* dans son for intérieur, *les Caves du Vatican* apparaît sous un jour tout nouveau et une couche d'interprétation est formée, de telle sorte que la sottie est enrichie par cette influence. Ajoutant foi à ses propres paroles, André Gide a clairement souhaité l'influence du Russe. Celui-ci, tout comme Nietzsche, répondait à un besoin et a pu enrichir l'œuvre de Gide.

Ce qui est surtout frappant et d'importance primordiale, c'est la provenance dostoïevskienne du caractère des subtils (avec l'acte gratuit symbolisant cet état de liberté totale). Comme nous avons montré, cette notion doit avoir été influencée par l'œuvre de Dostoïevski, qui, selon Gide aussi, exprime si bien la dualité de l'âme humaine, sa capacité d'héberger des sentiments contradictoires, son inconséquence.

Dostoïevski, le Russe qui a le plus impressionné et occupé l'esprit de Gide, partage avec lui son intérêt pour les thèmes de la liberté, de l'action et de l'importance de l'homme, de la psychologie et de la morale. Tous les deux essayent de résoudre le problème de la volonté libre et de ses limites. Gide traite d'un ton plus léger, et parfois indirectement, les problèmes moraux, les angoisses, les passions et les idées théologiques qu'il appréciait tant dans l'œuvre de Dostoïevski. Pour les deux écrivains, la psychologie du criminel avait une grande attirance. Quoique Dostoïevski voie clairement les racines du mal et du crime dans la métaphysique, résultant de l'aliénation de Dieu et pour cette cause demandant une punition, Gide n'a pas tant d'inclination à définir les causes

(métaphysiques) du mal et du crime. Il est pourtant fasciné par ces manifestations de la vie et désire connaître leur provenance secrète.¹⁶⁸

L'acte gratuit est un thème que Gide a trouvé amplement dans l'œuvre de Dostoïevski, et qu'il a élaboré et incorporé dans son propre œuvre et évidemment dans *Les Caves du Vatican*. Comme l'écrit Sonnenfeld :

La part de Raskolnikov dans Lafcadio, et de l'épilogue de *Crime et Châtiment* dans *Les Caves du Vatican*, se fera sentir dès le début de la sotie. Et la méthode de Gide se réduit à ceci: ce que Dostoïevski a pris au sérieux, Gide reprendra pour s'en moquer.¹⁶⁹

La grande différence entre les deux est que chez Dostoïevski, le thème de l'acte gratuit n'est pas si gratuit que ça. Toutes les actions ont une signification morale et l'inconséquence est le résultat du dédoublement de l'esprit des caractères. Dieu et le Diable ont tous les deux accès aux âmes des personnages dostoïevskiens. Le mal ainsi que le bon est présent dans leur esprit. La légèreté qui semble une moquerie dans l'ouvrage de Gide, provient de ce que l'écrivain français a détaché l'arbitraire et le caprice de la métaphysique qui était essentiellement sous-jacente. Ce qui reste alors, c'est la gratuité.

La mentalité de Lafcadio est proche de celle de Raskolnikov, tous les deux se considérant comme des hommes extraordinaires et supérieurs, dédaignant la masse et supposant que les lois ne sont pas applicables à eux. Avec cette conviction intérieure, ils commettent des meurtres pour s'affirmer leur supériorité. Pourtant chez Raskolnikov cette théorie, ressemblant à celui de l'Übermensch, est liée à l'idée qu'il n'existe pas de morale divine, parce qu'il n'existe pas de Dieu. Chez Lafcadio, cette idée de fond n'est plus visible, quoique Gide s'en soit sûrement aperçu. Il a délibérément effacé cet

¹⁶⁸ Ibidem, 487.

¹⁶⁹ Sonnenfeld, 723.

aspect. Comme le disait déjà Gide, les personnages de Dostoïevski existent d'abord en fonction d'eux-mêmes et ont des complexités problématiques. C'est cela que Gide a voulu incorporer dans le personnage de Lafcadio. Comme le résume Tatiana Vacquier, Lafcadio et Raskolnikov veulent connaître l'impact de leurs meurtres et prennent des risques pour le savoir. 'They dance upon the edge of the precipice with the sharp sensation that only their 'sang-froid' and their wits prevent them from tumbling into the abyss.'¹⁷⁰ Jeune homme transgressant, sans perdre ce 'sang-froid' et agissant par pure curiosité et amour du jeu, c'est comme si Lafcadio était créé par Gide pour libérer Raskolnikov de la morale métaphysique qui l'enchaînait et l'étranglait.

¹⁷⁰ Vacquier, 487.

BIBLIOGRAPHIE

Anglès, Auguste. *André Gide et le premier groupe de la Nouvelle Revue Française 1911-1912*. Paris: Gallimard, 1986.

Boros Azzi, Marie-Denise. 'L'acte gratuit: Une mise en abyme du processus créateur chez André Gide', *Modern Language Studies*, vol. 15, no. 4, (autumn 1985)

Brée, Germaine. *Gide*. New Jersey: Quinn & Bodem Company, 1963.

Brée et Guitin. *An Age of Fiction, the French novel from Gide to Camus*. New Jersey: Quinn & Boden Company, 1957.

Buuren, Maarten van. 'Dostoïevski en de last van de vrijheid.' Conférence de *Studium Generale*, Université d'Utrecht, le 8 décembre 2009.

Buuren, Maarten van, & Els Jongeneel. *Moderne Franse literatuur. Van 1850 tot heden*. Groningen : Martinus Nijhoff, 1996.

Cahiers André Gide 1. Paris: éditions Gallimard, 1969.

Dostoïevski, Féodor. *Crime et Châtiment*, traduit en français par D. Ergaz, Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1950.

Gide, André. *Essais Critiques*. Établie et annoté par Pierre Masson, Paris: Gallimard, 1999.

Gide, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Galliard, 1948.

Gide, André. *Journal II, 1926-1950*. Édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997.

Gide, André. *Les Caves du Vatican*, Paris : Gallimard, 1922. Ed. Folio, 2008.

Gide, André. *Retour de l'URSS*, Paris: Gallimard, 1937.

Holdheim, William W. 'Gide and Dostoevsky' *Arcadia*, 1:2 (1966).

Koetsier, Liesbeth. Scriptie NRF & les Russes

Martin, Claude. *André Gide 3. Gide et la fonction de la littérature*, la Revue des Lettres Modernes, Numéros 331-335, 1972 (9)

Moutote, D. 'Dostoïevski et Gide', *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 76, no. 5 (1976)

O'Neill, Kevin. 'Deux lettres sur Nietzsche et Dostoïevsky', *Australian Journal of French Studies*, 1970, vol. 7.

Pierre-Quint, Léon. *André Gide. L'homme, sa vie, son œuvre, entretiens avec Gide et ses contemporains*. Paris: Librairie Stock, 1952.

Pollard, Patrick. *André Gide, Homosexual Moralist*. Yale : University Press, 1991.

Schnyder, Peter. *Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Sonnenfeld, Albert. 'De Dostoïevski à Gide', *The French Review*, Vol. XLVI, no. 4, (March, 1973)

Vacquier, Tatiana. 'Dostoevsky and Gide: a Comparison'. *The Sewanee Review*, vol. 37, no. 4 (oct. 1929)

ANNEXE

Liste chronologique des lectures et publications de Gide au sujet des Russes, autant que nous avons pu en retrouver, ainsi que les dates de ses publications principales.

1889 — Lit quelques articles sur Tourgueniev en novembre.¹⁷¹

1890 — Lit dans l'ordre suivant :¹⁷²

Tolstoï : *La Mort d'Ivan Ilitch*

Dostoïevski : *Krotkaïa*

M. de Vogüé : *Les livres russes en France*

Dostoïevski : *Le Petit Héros*

Tolstoï : *Scènes du siège de Sébastopol*

Tourguéniev : *Terres vierges*

Tolstoï : *La Sonate à Kreutzer*

Tolstoï : *Anna Karénine*

M. de Vogüé : *le Roman russe*

1891 — Lit dans l'ordre suivant :¹⁷³

Tolstoï : *Guerre et paix*

Tourgueniev : *Les Eaux printanières*

Tourgueniev : *Fumée*

Tolstoï : *La mort d'Ivan Ilitch* (bis)

Tolstoï : *Trois morts*

Tourgueniev : *Le Gentilhomme de la steppe*

Dostoïevski : *Crime et Châtiment*

Tourgueniev : *Fumée* (bis)

1892 — Lit *La Puissance des Ténèbres* de Tolstoï

1893 — Cite dans son 'Subjectif' :¹⁷⁴

Dostoïevski : *Humiliés et Offensés*

Dostoïevski : *Les Étapes de la folie*

¹⁷¹ Cahiers André Gide, 1. 33.

¹⁷² Ibidem, 34-37.

¹⁷³ Ibidem, 39-42.

¹⁷⁴ Ibidem, 69, 88.

- 1898 — Gide écrit sa quatrième 'lettre à Angèle' (lettres à un personnage imaginaire, qui ont été publiées dans *l'Ermitage*) et fait plusieurs références à Dostoïevski, dont on peut déduire qu'il a lu *Les Possédés*.¹⁷⁵
- 1899 — Gide écrit dans une 'lettre à Angèle' (numéro six) qu'il envoie deux livres de Nietzsche à Angèle : *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Par-delà le bien et le mal*. Il fait quelques remarques sur Dostoïevski, la relation Nietzsche-Dostoïevski et *Les Possédés* dans cette lettre.¹⁷⁶
- 1900 — Conférence à Bruxelles, ou Gide parle 'de l'influence en littérature'.¹⁷⁷
- 1902 — Publication de *L'Immoraliste*.
- 1905 — Gide fait la comparaison d'une situation dans les *Confessions* de Rousseau avec *L'Idiot* de Dostoïevski. (*Journal* du 2 décembre) ¹⁷⁸
- 1906 — Gide commence à songer au personnage futur de Lafcadio. Il lit Dostoïevski de manière intensive.¹⁷⁹
- 1908 — Travaillant toujours sur *La porte étroite*, Gide s'intéresse de plus en plus à Dostoïevski, proposant à Péguy d'écrire une biographie; son étude *Dostoïevski, d'après sa correspondance* paraît en mai.¹⁸⁰
- 1911 — Gide donne au Figaro un article sur les Frères Karamazov, en introduction au spectacle monté par Copeau au théâtre des Arts.¹⁸¹
- 1912 — Gide est occupé à écrire *Les Caves du Vatican*.
- 1914 — *Les Caves du Vatican* paraît à la N.R.F.

¹⁷⁵ André Gide, *Essais Critiques*, 30.

¹⁷⁶ Ibidem, 41.

¹⁷⁷ Ibidem, 403.

¹⁷⁸ Patrick Pollard, *André Gide, Homosexual Moralist*. Yale : University Press, 1991, 346.

¹⁷⁹ Brée, *Gide*. 144.

¹⁸⁰ André Gide, *Essais Critiques*. LXXX.

¹⁸¹ Ibidem, LXXXI.

- 1921 — En novembre, il prépare une conférence sur Dostoïevski, lue au Vieux-Colombier le 24 décembre, ce qui lui donne l'idée de donner une série de conférences.¹⁸²
Cependant il travaille sur les *Faux-Monnayeurs*.
- 1922 — Il travaille sur *Dostoïevski*. Les six conférences sur Dostoïevski se déroulent au Vieux Colombier du 17 février au 25 mars.¹⁸³ Dans l'allocution, il dit qu'il a récemment relu à peu près toute l'œuvre de Dostoïevski.¹⁸⁴
Cependant il travaille sur les *Faux-Monnayeurs*.
- 1923 — En mars, Gide présente *La Dame de pique* de Pouchkine, traduit avec Jacques Schiffrin et Boris de Schloezer.¹⁸⁵
Cependant il travaille sur les *Faux-Monnayeurs*.
- 1926 — Publication des *Faux-Monnayeurs*.
- 1927 — Gide écrit dans son journal, le 4 novembre: 'N'eussé-je rencontré ni Dostoïevsky, ni Nietzsche, ni Blake, ni Browning, je ne puis croire que mon œuvre eût été différente. Tout au plus m'ont-ils aidé à désembrouiller ma pensée. Et encore? J'eus plaisir à saluer ceux en qui je reconnais ma pensée.'¹⁸⁶
- 1928 — Traduit des nouvelles de Pouchkine avec Schiffrin.
- 1930 — Publication de *L'Affaire Redureau*.
- 1931 — Publication d'une lettre à André Levinson sur la *Confession de Stavroguine* de Dostoïevski.¹⁸⁷
- 1935 — Dans la N.R.F. paraît 'Sur une traduction de Pouchkine' (au sujet de la traduction du *Marchand de Cerceuil*).¹⁸⁸ Voyage en U.R.S.S.

¹⁸² Ibidem, LXXXIII.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem, 610.

¹⁸⁵ Ibidem, LXXXIV.

¹⁸⁶ André Gide, *Journal II, 1926-1950*. Édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert. Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1997, 56.

¹⁸⁷ André Gide, *Essais Critiques*. LXXXV.

¹⁸⁸ Ibidem, LXXXVI.