

## De Bove à Dickens : une approche intertextuelle

François Ouellet

What, in the name of the Father of Lies, own  
father to yourself, was you called at that time?

(Dickens, *A Tale of Two Cities*)

La critique littéraire a souvent prononcé les noms de Dostoïevski et de Kafka à propos de l'œuvre d'Emmanuel Bove, qui, intégralement rééditée en une vingtaine de volumes entre 1977 et 1994, profite actuellement d'un engouement qui contraste singulièrement avec le silence dans lequel elle a été tenue après la mort prématurée de l'écrivain, en 1945. Les rapports qu'on peut établir ici sont évidents, surtout avec l'auteur de *Crime et châtement*. Dès les années 1920, la critique signalait que « jamais écrivain français ne fit à ce point penser à Dostoïevski » (Gandon 77), et on sait, du reste, que Bove allait écrire *Un Raskolnikoff* (1932)<sup>1</sup>. Plus récemment, et de façon générale, la critique s'accorde à dire que Bove, comme Dostoïevski, a « le sens de la faute, de la culpabilité et du remords » (Morelle dans Bove 1987b : 12) et que, suivant « une implacable logique kafkaïenne » (Delbourg 108), « tout y est apparemment absurde et pourtant les épisodes s'enchaînent avec une rigueur terrifiante » (Spens 100). Or, à mon avis, ces aspects narratifs participeraient d'une autre dimension qui les subsume, que l'on n'a jamais su bien cerner chez Bove, quoiqu'elle soit absolument certaine : la question du Père<sup>2</sup>, sans quoi les principaux axes existentiels de l'œuvre, l'exception et la culpabilité, ne sont que très partiellement accessibles et compréhensibles. Si Bove rappelle Dostoïevski et Kafka, ce serait moins par influence que par reconnaissance d'une certaine représentation symbolique du rapport conflictuel au Père. C'est pourquoi encore il est assez vain de se demander, par exemple, s'il reste au héros bovien d'une œuvre aussi sombre « le soulagement, si l'on peut dire, de rêver de crimes sans châtement, comme Raskolnikoff, ou d'endurer, comme Joseph K, du *Procès*, des châtements sans crime » (Poirot-Delpech 20), car l'acte et sa sanction apparaissent indissociables du moment où l'on sait dénicher le père dans les marges du destin du héros.

C'est dans cette optique de la question paternelle que je voudrais mettre en relation Bove et un romancier qu'on n'attend pas ici, Dickens. À ce que je sache, en effet, la critique boviennne, aussi bien celle de l'entre-deux-guerres que la critique contemporaine, n'a jamais cité Dickens pour tenter d'éclairer l'œuvre de Bove. Plus particulièrement, je confronterai *La dernière nuit* [DN], un roman écrit en 1927 qui peut tenir lieu de microcosme de l'œuvre boviennne entière, et l'un des derniers romans de Dickens, *Un conte de deux villes* [CDV], traduit par Bove lui-même<sup>3</sup>.

Dans un essai sur l'œuvre de Jacques Ferron, dont elle a été traductrice, Betty Bednarski note ceci :

il me vient à l'idée que la traduction littéraire offre un cas spécial, l'un des cas les plus complexes, sans doute, et les plus fascinants, d'intertextualité. L'intertextualité est celle, évidemment, qui provient de l'interaction

1. À ce sujet, voir le chapitre « Un Raskolnikoff de l'entre-deux-guerres » dans Ouellet 1998.
2. Seul Alain Clerval, dans sa préface au *Beau-fils* (Bove 1991), a insisté sur l'importance de la figure paternelle.
3. Traduction publiée par les Éditions Critérim en 1991 et préfacée par Olivier Barrot (Dickens 1991).

fondamentale de la traduction avec le texte de départ, mais elle provient aussi du rapport non moins fondamental, souvent avoué, conscient, que cette même traduction entretient avec des modèles littéraires de sa propre langue. (19)

Or, il y aurait un troisième type d'intertextualité que nous pourrions définir à partir de la traduction, lequel ne serait pas donné en fonction du texte de départ, ni par rapport aux textes d'autres auteurs contemporains connus du traducteur, mais en fonction de paramètres thématiques et sémio-discursifs qui caractérisent la production romanesque du traducteur lui-même. La traduction servirait dès lors, comme chez Bednarski, d'apport critique inéniabable, incitant à une lecture du roman à la fois en fonction du romancier traduit et en fonction du traducteur romancier. Dans cette veine, j'espère montrer, au-delà des qualités et faiblesses de la traduction elle-même, qui m'importent assez peu ici, et outre l'analyse d'un roman qui vaut pour elle-même par la place déterminante qu'elle accorde à la figure du père chez Bove, que l'œuvre de fiction du romancier peut certainement orienter (et d'autant mieux que Bove n'aura jamais fait que réécrire le même roman) une lecture du roman qu'il a traduit. Sans nécessairement envisager la traduction comme un nouveau texte, comme la réécriture d'un texte à partir de quoi s'infiltrerait un certain travail de création (la traduction de Bove, si elle n'est pas exempte de certaines approximations, respecte scrupuleusement la thématique du roman de Dickens), l'on ne peut qu'être frappé par cette détermination, plutôt inconsciente, qui amène l'écrivain à poursuivre son œuvre jusque dans la traduction. On aura donc compris qu'il ne s'agit pas *a priori* de livrer un regard inédit sur l'œuvre de Dickens, mais de relire Dickens en fonction de ce que nous pouvons dire de l'œuvre de Bove, d'où le titre de cet article.

Pour faciliter la lecture, je traiterai de la représentation de la figure paternelle d'abord chez Bove, puis dans *Un conte de deux villes*, plutôt que de mener une analyse parallèle des romans. Chez Bove, le conflit entre le héros et le père s'articule autour d'une impossible communion ou fraternité qui prend sa source dans un malentendu qui remonte à l'enfance du héros. Cette problématique qui caractérise l'œuvre entière, sans jamais être résolue, apparaît particulièrement intense dans les romans que Bove rédige vers 1926-27. Dans *La coalition* (1927), le père, Alexandre Aftalion, cherche à devenir un être d'exception. Trop velléitaire pour réaliser ses ambitions, il abandonne peu à peu ses espérances, qu'il reporte sur son jeune fils adoré, Nicolas, ainsi prénommé « à cause du tsar » (Bove 1986 : 39). D'emblée, Nicolas « rêv[e] d'être le plus grand en tout » (Bove 1986 : 90), sa « jeunesse entière [est] ainsi hantée par le besoin d'être un prodige ». Nicolas intériorise un état d'esprit qui, cependant, ne correspond aucunement à ses possibilités, limitées par son tempérament « lymphatique et paresseux » (Bove 1986 : 50). Si bien que Nicolas sera plus tard foncièrement malheureux et profondément mésadapté parce qu'il sera incapable d'atteindre à ce statut intellectuel et social privilégié dont Alexandre lui avait autrefois fait luire la promesse. Il y a là, entre le père et le fils, un profond malentendu qui les fait s'expliquer l'un par l'autre, chacun se considérant victime de la faiblesse viscérale de l'autre. L'idée est la même dans *Un soir chez Blutel* (1927), où le père de Maxime Corton « rata tout ce qu'il entreprit » et vécut désormais pour que son fils parvînt à remplir son propre idéal. « Mais c'était sans compter sur le fait que son fils, qui l'admirait, désirait, lui aussi, souffrir. À mesure que Maxime grandissait, il s'écartait du but tant désiré par son père » (Bove 1984 : 123).

Le héros est ainsi prisonnier d'un désir *trop grand* pour lui<sup>4</sup> et d'une misère physique dont il sera conduit à tenir le père responsable : celui qui oblige le héros à vivre suivant d'excessives exigences de grandeur représentera pour lui l'obstacle à vaincre, à abattre. Toutefois, ce scénario n'est jamais explicite, il participe d'une esthétique qui dissémine subtilement les données du conflit par tout le texte et suggère un investissement inconscient, par le héros, du geste meurtrier envers la figure tutélaire. Ainsi, jamais l'attitude révoltée du héros ne s'exprime sous la forme d'un meurtre délibéré, mais plutôt par un désir, récurrent dans l'œuvre, qui remet en question le père, qui abolit l'origine : le désir de faire peau neuve, de changer d'identité. Tout aussi impuissant à faire un geste concret contre le père qu'il est impuissant à remplir son destin d'être d'exception, le héros adopte une attitude passive de refus, et souhaite confusément abolir son passé, donc renier l'ascendant paternel, afin de pouvoir, libre de toutes contraintes morales, refaire sa vie. Ce désir ne se manifeste pas sans entraîner un fort sentiment de culpabilité, ancré sur la certitude inconsciente de vouloir tuer ou d'avoir tué le père.

Arnold Blake, le héros de *La dernière nuit*, fait d'emblée un geste de dénégation envers le père par son propre suicide. Seul dans une chambre d'hôtel minable, Arnold, profondément tourmenté et désœuvré, s'amuse à ouvrir le gaz, sûr de pouvoir le fermer avant de courir un danger véritable. Car il ne veut pas mourir, ou du moins il ne saurait avancer de raison pour risquer sa vie : « Si on lui avait demandé à cette minute pourquoi il voulait se tuer, il eût répondu avec étonnement qu'il n'avait pas la moindre intention de mourir » (Bove 1987a : 15). Ainsi, dans les premières pages, Bove pose une ambiguïté qu'il entretient en multipliant les gestes désordonnés et contradictoires du héros, l'attitude révélant un désespoir et une pulsion de mort dont les conditions demeurent dans l'ombre. Bientôt suffoqué par les émanations et sans force pour fermer le gaz, Arnold sombre dans un délire intermittent. Pendant une dizaine de pages, la narration alterne la réalité du suicide et les visions cauchemardesques que provoque le gaz. Cependant, l'esprit d'Arnold sera trop affecté pour revenir à la réalité, et désormais une ultime vision, dans laquelle Arnold s'imaginera être un meurtrier, occupera jusqu'aux dernières pages du roman, qui se clôt sur la mort du héros. En effet, c'est la mort — la perte du point de vue d'Arnold — qui décide de la fin du récit : « Que se passa-t-il alors ? Personne ne le saura jamais car, au même instant, Arnold rendit son âme à Dieu » (*DN* 144). Tout le texte, qui maintient le héros dans les limites délirantes de son espace intérieur, est construit à partir du seul point de vue d'Arnold, en regard de quoi toute signification devra être posée. On comprend ainsi que le meurtre dont Arnold est accusé dans le délire ne s'est jamais produit, qu'il est la projection sensible du suicide d'Arnold dans la réalité : meurtrier peut-être, mais de soi. Ou de la figure aliénante de l'Autre en soi, le père, comme nous le verrons.

La forme originale et efficace du délire comme structure romanesque permet à Bove d'approfondir, à mots couverts, la relation complexe entre le fils et le père à la lumière d'éléments qui, toujours en fonction du point de vue subjectif du héros, échappent à un processus de rationalisation. Comme le rêve, le délire est propre à exprimer les conflits inconscients et à complexifier le rapport de l'être au monde et à lui-même. Le délire d'Arnold libère des images entre lesquelles les liens sont relativement lâches. On sent bien que Bove empruntait à Freud ce que celui-ci enseignait dans *Le rêve et son interprétation* (traduit chez Gallimard en 1925), à savoir que l'enchevêtrement des images revêt un sens pour qui sait les interpréter. Par conséquent, c'est en quelque sorte à un pareil travail d'investigation psychologique

4. Dans *Un père et sa fille* (1928), le héros avoue ainsi sa déchéance : « J'ai voulu être trop grand pour moi » (Bove 1984 : 200).

que Bove nous invite, bien qu'il ait instauré dans le délire de son héros une certaine linéarité au détriment d'une réelle confusion (mais quel roman serait-ce alors ?). En fait, Bove introduit une ligne métaphorique à partir de la figure du père et un climat onirique ou fantastique qui lui paraissent suffisants pour suggérer l'inconscient. C'est cette ligne métaphorique qu'il faut suivre pour bien comprendre à la fois l'enjeu esthétique et thématique du roman.

Comme si Bove avait procédé à une coupe latérale dans la conscience de son personnage, nous avons directement accès à l'enjeu de la relation, marquée à la fois par une identification au père et sa radicale altérité. Tous les personnages masculins qui peuplent *La dernière nuit*, filtrés par la subjectivité d'Arnold, figureront à la fois des images du père et des doubles d'Arnold, qui s'investit dans la représentation qu'il construit du père. C'est selon ce principe identificatoire que le suicide d'Arnold (dans la réalité romanesque) devient un parricide (meurtre du père symbolique dans le délire). Père et fils se confondent. La structure narrative du délire s'alimente à même cette ambivalence et devient l'expression privilégiée pour formuler la fatalité généalogique de l'être. Le père sera présenté comme une victime de la société ; le héros sera doublement victime : de la société et du père.

La première incarnation de la figure paternelle est celle d'un beau-père, dont Arnold ignorait l'existence. D'abord, le beau-père, qui était promis à de grandes choses (*DN 57*), lui confesse avoir « été victime d'une injustice qui a brisé [s]a vie » (*DN 51*). Il exige réparation : « Vous avez des amis haut placés. Un seul mot de vous, un seul petit mot suffira à me faire obtenir réparation » (*DN 52*). Nous retrouvons la relation père et fils des autres romans quant à l'exception : le père, qui, victime, n'a pu réaliser ses ambitions, exige du fils qu'il témoigne pour lui, c'est-à-dire qu'Arnold devienne l'homme d'exception que le père avait voulu être, à partir de quoi justice sera rétablie : « [V]ous êtes venu. Et demain verra luire la justice » (*DN 57*). Arnold a le devoir, par la position d'exception que le père lui prête, d'obtenir réparation pour lui. Mais Arnold n'est pas cet homme d'exception, qui représente plutôt ce qu'il aurait dû être. Arnold, en effet, fait partie de « [c]es enfants dont le père a prétendu toute sa vie qu'il en ferait des êtres exceptionnels » (*DN 46*). Par ailleurs, Arnold voudra à son tour se confesser, avouer son crime. Toutefois, le beau-père, qui craint d'être compromis, le chassera sur-le-champ : « Partez... partez, je vous dis ! Vous ne voyez donc pas que vous faites de moi votre complice. [...] Vous voulez que, sur la fin de ma vie, je sois mêlé à une histoire d'assassinat ? C'est honteux » (*DN 65*). L'emportement spontané du beau-père traduit la profondeur de la trahison dont il se juge être à nouveau victime : par son suicide (« une histoire d'assassinat »), Arnold affirme la faillite des ambitions placées en lui et renie le père, qui conséquemment refuse de prendre sur lui la responsabilité du crime d'Arnold, d'en être complice. Dans cet esprit du dédoublement de la figure paternelle, le beau-père est bel et bien, avant tout, un faux père (comme on dit un faux frère), et Arnold est déjà en droit de se considérer comme une victime innocente, trahi dans sa vérité, toute subjective.

S'il manque, ensuite, une seconde partie au roman qui serait marquée typographiquement (peut-être pour préserver la fluidité du délire), il y a néanmoins l'expression métaphorique d'une cassure qui fait basculer le roman dans un autre registre, un peu de la même façon que, dans *L'étranger*, nous passons d'un univers à l'autre après le crime de Meursault. Accusé de meurtre, Arnold sera donc sommé de comparaître devant un tribunal (celui de la conscience, avant tout), où la scène de l'aveu sera définitivement rejouée entre le fils et le père juge.

Nous rencontrons d'abord le juge sous les traits d'un père de famille dépravé qui, sous le regard indigné d'Arnold, achète les faveurs d'une fillette à des maquerelles. Arnold pense dénoncer ce père afin « de racheter ses fautes » (*DN 78*). La liberté du héros est conditionnelle à la condamnation de l'autre. Mais le père lui dira : « Je

vous ai ressemblé, croyez-moi » (DN 81), parvenant ainsi à amadouer Arnold, qui se sent « comme un enfant perdu qui retrouverait son père » (DN 82). Le conflit entre eux s'estompe alors tout à fait, le père suscitant l'espoir d'une réconciliation, dont Arnold, cependant, sentira toute la vanité après avoir laissé partir (s'échapper) celui qu'il « aurai[t] dû [...] faire arrêter sur-le-champ » (DN 83).

La figure paternelle suivante est le commissaire devant qui il est conduit à la suite d'une altercation avec un groupe d'individus louches. Une fois de plus, l'autre parle plus qu'« en ami, en père même » (DN 126), et allègue sa ressemblance avec Arnold pour établir la communication à son avantage : « Vous n'êtes pas dans le bureau du commissaire de police du 1<sup>er</sup> arrondissement, mais dans un lieu anonyme, en face d'un homme qui vous comprend et qui vous aime, parce qu'il vous ressemble. Oui, je vous ressemble et je m'en vante » (DN 124). Le commissaire croit ainsi pouvoir amener Arnold à avouer son crime, mais en vain ; en échange d'un aveu, le commissaire devra lui promettre qu'il pourra « recommencer une nouvelle vie » (DN 128). Refaire sa vie : c'est en ces termes que le héros envisage une réconciliation, c'est-à-dire obtenir de la part (mais aussi au détriment) du père l'acquiescement à une vie nouvelle. C'est ce désir qu'il manifestait par son suicide, à la suite de quoi il n'attend que le consentement paternel pour pouvoir, en quelque sorte, ressusciter<sup>5</sup>. Devant la promesse du père commissaire, Arnold est alors si heureux que, « comme enivré de boissons » (DN 128), il fait sa déposition. L'autre, cependant, pas plus qu'il n'avait tenu sa promesse de jadis faite à l'enfant, ne tient parole et le fait enfermer.

D'un père à l'autre, Arnold, dans son délire, leur fait tenir le même discours sournois. Les pères, sous leurs masques divers, n'en forment qu'un seul dans son esprit confus. Déjà fait, le commissaire introduira bientôt le juge, en qui Arnold, stupéfait, reconnaîtra le père de famille corrompu. La scène ultime du délire servira la vérité abstraite du héros impuissant et victime d'une imposture. Cette vérité repose d'abord sur l'accusation mutuelle (et simultanée) que nous savons : incapable d'assumer le statut d'exception désiré par son père, Arnold se suicide, par quoi il accuse et répudie l'autre (le suicide devient parricide) qui, en tant qu'il incarne la mauvaise conscience d'Arnold, le condamne. D'abord, Arnold choisira de se laisser condamner par un homme qu'il sait moins bon que lui, auquel il est moralement supérieur ; car vis-à-vis du mensonge paternel, une justice universelle parle pour lui, meilleure que la loi corrompue du tribunal :

Quelle victoire allait être la sienne, quand, tout à l'heure, il dévoilerait devant tout le monde, les vices de cet homme ! [...] Il y avait donc, malgré tout, une justice différente de celle qu'on appliquait en ce lieu. Et cette justice, ce n'était pas celle des hommes. Arnold savourait sa puissance. Il n'était pas pressé de découvrir son jeu. Il avait le temps. [...] Et le coup de tonnerre éclaterait. Quelle revanche ! (DN 135-36).

La vengeance haineuse est ici d'une violence extraordinaire, incomparable dans toute l'œuvre.

Pourtant, la dénonciation ne saurait satisfaire le héros bovien. Chez Bove, la victime passive a plus de valeur que le coupable qui entraîne d'autres victimes dans sa défense. Au moment où tout semble s'être joué dans l'esprit du héros, le texte bascule une dernière fois : Arnold décide de ne pas dénoncer l'imposteur, qu'il imagine le regard suppliant, les mains jointes dans une « imploration muette » (DN 136). La scène nous ramène au beau-père qui, « ruisselant de peur » sous le regard « plein de

5. Le mot n'est pas trop fort ; l'attitude de victime suggère déjà une identification christique notable, bien que celle-ci n'ait pas la même évidence que dans d'autres romans (voir en particulier Ouellet 1997).

pitité » d'Arnold (DN 66), renvoyait celui-ci à la rue. Les attitudes respectives du beau-père et du juge sont données par la subjectivité d'Arnold qui croit avoir, en tant que victime, des droits sur le vrai coupable. Arnold quittait son beau-père sur cette parole : « Ne craignez rien [...], personne ne saura jamais que je suis venu ici » (DN 66). Même attitude (traduite en style indirect libre) vis-à-vis du juge : « Non, Arnold ne parlerait pas. Il garderait au fond de son cœur le secret dont la divulgation plongerait son propre juge dans un abîme. Quelle action au monde était plus belle que celle-là ? » (DN 136). En se taisant, Arnold fait preuve d'une bonté incommensurable, qui, au-delà de son crime, appelle une certaine innocence, car elle témoigne en faveur de sa conscience. « L'essentiel n'était-il pas qu'il fût en règle avec sa conscience ? » lisait-on plus tôt (DN 84). Condamné, mais foncièrement bon et innocent, Arnold rachète son crime par sa magnanimité, son sentiment subjectif dépossède le père de sa valeur souveraine et intériorise le sacrifice précisément en fonction de cette grandeur : le silence (la décision de ne pas dénoncer le père) complète l'aveu (le suicide), et rehausse l'abdication de soi au rang d'un sacrifice exceptionnel.

J'insiste sur le caractère pervers d'un tel discours romanesque. Le père hypocrite a le dernier mot, comme il a eu le premier, jadis. Toutefois, la culpabilité d'Arnold, qui renie l'identité paternelle, est rachetée par l'innocence de la dénonciation légitime, si bien que la condamnation injuste du fils par le père fait accéder le héros à une certaine exception, négative : l'exception du bouc-émissaire, « le premier de tous, servant de modèle aux autres mais lui-même sans modèle » (Girard 93). Incapable d'agir de manière positive pour se distinguer des autres, le héros préfère échouer de façon exceptionnelle, faisant en sorte de singulariser sa position par la fatalité de sa déchéance et de son impuissance. Cette complaisance est évidemment supportée par la structure narrative. Par la visée subjective du délire, c'est l'inconscience d'Arnold qui tire les ficelles des figures paternelles et donne au discours insidieux toute son ampleur. Ce que l'autre dit, c'est toujours ce qu'Arnold veut entendre ; le discours de l'autre, souvent malhonnête, est servi par une autre rhétorique tout aussi dissimulée qui pave la voie à la vérité du héros, celle derrière laquelle, par son implication, le romancier paraît se ranger<sup>6</sup>. L'écriture de Bove, foncièrement subversive<sup>7</sup>, donne ici toute sa mesure.

Une fois admis l'originalité irréductible de tout texte littéraire, je proposerai une interprétation du *Conte de deux villes* à la lumière de la lecture que nous avons pu faire de *La dernière nuit*. On sait peu de chose de la traduction de Bove du roman de Dickens, sinon qu'elle a d'abord paru en feuilleton dans l'hebdomadaire communiste *Regards* en 1936. Quant aux raisons qui ont pu pousser Bove à l'entreprendre, elles auraient été financières, selon J.-L. Bitton (190), ou affectives (Barrot dans Dickens 1991). Raisons financières ? Peut-être, mais cela ne nous indique pas pourquoi Bove a choisi *Un conte de deux villes* en particulier, et je ne saurais penser que ce choix lui fut indifférent ou imposé. Raisons affectives ? Selon Barrot, Bove aurait été séduit par « la présence essentielle » de la France et le personnage de Sydney Carton, qui « pousse l'humanité jusqu'à la substitution suprême : il s'assigne la mort désignée d'un autre et finit à sa place sur l'échafaud » (Barrot dans Dickens 1991 : 6). D'abord, il existe bien d'autres romans où il est question de la France que Bove aurait pu traduire. Pourquoi *Un conte de deux villes* alors ? Quant au personnage de Carton, s'il

6. Je ne dis pas « le narrateur », qui fait montre d'une ironie éclatante envers Arnold. En fait, au-delà de l'ironie, Bove propose le discours que, sur divers modes narratifs, il développera depuis son premier roman jusqu'au dernier.

7. À ce propos, voir en particulier Ouellet 1995 sur *Le piège*.

mérite que nous nous y arrêtons, c'est pour d'autres raisons que celle avancée par Barrot pour justifier l'intérêt de Bove. Barrot établit un lien entre Bove et Carton à partir du fait que le premier se serait, dans sa vie, sacrifié pour son frère<sup>8</sup>. Outre le fait que le recours à la vie du romancier simplifie par trop les choses, rien ne permettrait de déduire un tel acte d'altruisme de la part des héros de Bove. Au contraire, ses personnages, et précisément les siens de façon très singulière, ne sont jamais désintéressés, puisqu'ils cherchent moins à servir les autres qu'à les utiliser afin de se grandir à leurs propres yeux. Ce rapport de force est essentiel à la définition de l'esthétique subjective qui caractérise l'œuvre. Par exemple, si Arnold se sacrifie à la place du père, ce n'est pas pour l'autre mais contre l'autre, en vue d'une grandeur morale que sa faiblesse lui refuse d'atteindre concrètement. Pour rester dans l'esprit du sacrifice de Carton, je note encore que Marcel Favrin, dans *La fiancée du violoniste*, accepte de se dénoncer à la place du véritable meurtrier, mais parce que celui-ci lui a promis la moitié de sa fortune (145) ; dans *Le meurtre de Suzy Pommier*, on insinue que le présumé coupable, Pierre Nervray, « payait pour d'autres, que ses aveux n'étaient rien de moins que suspects, qu'ils étaient destinés sinon à sauver de l'échafaud le véritable coupable, du moins à gagner du temps » (108) ; mais Nervray avouera s'être accusé « pour [s]e punir d'une faute que [s]a conscience seule [avait] le droit de [lui] reprocher » (107). La phrase le dit bien : ne compte que la subjectivité dévolue au héros, les raisons qu'il a d'agir ne concernant toujours les autres que dans la mesure où elles traduisent une intention personnelle. Être en règle avec sa conscience, résumait Arnold (DN 84).

Ainsi, si Sydney Carton doit nous intéresser, c'est qu'il se range, comme les héros de Bove, sous la catégorie existentielle de l'exception négative. Avocat sans cause, alcoolique et profondément tourmenté, « incapable de se reprendre et d'être heureux, conscient de sa déchéance et résigné à se laisser dévorer par elle » (CDV 126), Carton est cependant prêt à donner sa vie pour la racheter. Dans cette perspective, il atteint à une conscience qui s'idéalise par l'assimilation du mystère de la résurrection. Ayant pris la décision de sacrifier sa vie, Carton répète à quelques reprises : « Je suis la résurrection et la vie, dit le Seigneur. Celui qui croit en moi vivra, même s'il est mort, et qui croit en moi ne mourra jamais ». Carton s'approprie le discours religieux, ce qui lui donne un air « sublime, celui d'un prophète » (CDV 479). Je reviendrai sur ce personnage, dont on pourra retenir pour l'instant l'échec social et la dimension messianique qui le caractérisent.

Un lecteur attentif à la figure de Carton sera amené à considérer un autre personnage de premier plan du roman, Charles Darnay, un Français à la place de qui Carton monte sur l'échafaud à la faveur d'une ressemblance frappante entre les deux hommes. En réalité, ils représentent moralement une seule personne, dont le dédoublement exprime l'aliénation dans laquelle les maintient une relation au père des plus problématiques. Les romans de Bove et de Dickens se recourent étroitement ici, bien qu'en apparence ils paraissent s'opposer. Bove pose le conflit sous une forme allégorique, en divisant Arnold entre sa conscience et son inconscience, alors que Dickens a ancré le conflit dans une trame éminemment réaliste qui tend à l'occulter ; mais ce n'est précisément pas n'importe laquelle : le contexte historique de la Révolution française, qui favorise un climat de folie et de démesure, et dont le régicide semble indiquer un angle de lecture privilégié. À cet égard, *Un conte de deux villes* implicite un rapport de force complexe entre les figures du fils et du père, dont l'enjeu est, comme chez Bove, l'acquiescement paternel au vœu du fils de refaire sa vie (ressusciter) ; dans le meilleur des cas, cela entraînerait leur réconciliation et

8. Voir à ce propos la biographie de Bove par Bitton et Cousse.

permettrait au fils de trouver sa place dans le monde — ce qui est, en vain, le vœu le plus profond des héros boviens.

Le rapport de force est marqué par un certain nombre d'étapes, dont la première est l'accusation mutuelle du père et du fils, que fait voir un premier procès intenté contre Darnay, accusé par la couronne d'Angleterre de trahison au profit de la France. En fait, l'argument camoufle le véritable enjeu du procès, constitué, d'une part, par le reniement du père : Darnay vit en Angleterre sous une fausse identité<sup>9</sup>, il a renié sa famille aristocratique, dont il n'approuvait pas les sévices commis sur les paysans dominés et méprisés ; d'autre part, par l'accusation du père outragé : c'est l'oncle détesté de Darnay, le frère jumeau de son père (on retrouve la lignée métaphorique de *La dernière nuit*) maintenant décédé, qui a manigancé un complot pour le faire condamner, en vain. Arnold Blake s'est suicidé, alors que Darnay change de nom, mais la portée symbolique du geste est la même et reçoit la même réplique : négation de l'Autre pour refaire sa vie, ce qui entraîne une condamnation à mort. Darnay sera pourtant acquitté, en partie grâce à Carton, qui assistait l'avocat de la défense.

Une seconde étape mettra en relation directe Darnay et son oncle. De la même manière qu'il rendait son père responsable du mal qu'il avait causé avant sa mort, Darnay accuse son oncle, précisant : « Puis-je séparer le frère jumeau de mon père, son héritier et son successeur ? » (CDV 169). Provocateur, Darnay affirmera qu'à la mort de son oncle, il fera du domaine familial<sup>10</sup>, qui lui reviendrait en héritage, une terre où le peuple serait respecté (CDV 171). Or, quelques heures après leur conversation, le marquis sera assassiné par un paysan, meurtre qui concrétise le souhait de Darnay d'éliminer sa race, en vertu de quoi il pourra véritablement refaire sa vie en paix, sans être menacé. Ce crime est sans équivoque l'expression métaphorique d'un meurtre du père par la superposition qu'il suggère des destins individuel de Darnay et collectif des pré-révolutionnaires (nous sommes en 1780), le meurtrier du marquis étant considéré comme l'un de ses sujets, qui, à ce titre, « sera exécuté comme parricide » (CDV 228). On voit comment Dickens épaissit son héros en suscitant chez lui un sentiment de culpabilité qui, comme chez Bove, n'est pas explicite mais qui relève d'une dimension symbolique essentiellement mise en place par une structure spéculaire<sup>11</sup>. Ajoutons encore que le paysan meurtrier s'est vengé après que la voiture du marquis a négligemment heurté à mort son enfant, ce qui, dans ses conditions,

- 
9. Il est le fils du marquis d'Evremont. Le nom Darnay lui a été inspiré par le nom de fille de sa mère (D'Aulnais), opposée à son mari et morte prématurément. À ce propos, Bove, curieusement, ne respecte pas la graphie du nom du père dans *A Tale of Two Cities*, où Dickens écrit : Evremonde. Désir plus ou moins conscient chez Bove de trahir le nom du père jusque dans la traduction ? Quoiqu'il en soit, j'adopte ici, conformément à ma position de lecture, la graphie suggérée par Bove.
  10. Microcosme de la France révolutionnaire, vis-à-vis de laquelle Darnay souhaitera exercer « sa bonne influence » (CDV 315).
  11. Un an plus tard, Darnay sera encore obsédé par ce crime « devenu comme le brouillard d'un rêve » (CDV 178). L'expression suggère bien la part inconsciente qui ressort à Darnay dans le crime. C'est peut-être faute d'avoir su dégager le roman de la lecture autobiographique qu'il suggère et de l'avoir limité par une incursion dans la littérature gothique pour expliquer le thème du double que Woodcock aura considéré le personnage de Darnay comme assez superficiel. « He is the most unconvincing character in *A Tale of Two Cities*, as shallow as a mirror » (dans Dickens 1989 : 24).

rappelle le désir qu'avait l'oncle de faire condamner son neveu. Tout se répète, se redouble dans ce roman dont Dickens a tissé serré la toile discursive<sup>12</sup>.

Une troisième étape confrontera, dans un nouveau procès, Darnay et le tribunal révolutionnaire (des circonstances l'ayant incité à revenir en France à ses risques et périls, il est arrêté en tant qu'aristocrate). Darnay sera sauvé par la déposition de son beau-père<sup>13</sup>, Alexandre Manette, dont la figure se superpose à celle, ambivalente, des jumeaux d'Evremont. De la même façon que Carton peut représenter la mauvaise conscience de Darnay, Manette figure le bon père, celui auprès de qui le héros aurait le sentiment d'avoir une place parmi les hommes. Le roman donne à voir ce rapprochement entre le fils et le père symbolique durant quelques années, entre la mort du marquis et la Terreur : ils vivent, dans la plus grande harmonie, sous le même toit avec Lucie Manette, que Darnay a épousée. Injustement condamné, Manette avait passé dix-huit ans à la Bastille avant d'en être libéré. Ainsi, Manette lui-même, qui retrouve sa fille et une famille, recommence lui aussi sa vie, il est véritablement « rappelé à la vie » (CDV 20)<sup>14</sup>. La nouvelle vie de Manette recoupe les intérêts identitaires de Darnay, ce que symbolise la présence de Lucie Manette, à la fois fille, femme et mère<sup>15</sup>. Darnay s'interroge : « Quel est ce secret magique, ma chérie, qui fait que vous êtes dévouée à nous tous comme si nous n'étions qu'un seul être ? » (CDV 279). Ils forment l'entité d'une relation père et fils idéale, que consolidera le témoignage de Manette, obtenant la libération de Darnay en faisant valoir son statut d'ancien prisonnier de la Bastille, auquel des égards sont dus.

À ce point, le roman paraît confronter deux options, celle du mauvais père (Evremont) qui, par la voix de la loi du tribunal, persiste à vouloir condamner le fils, et celle du bon père (Manette) qui pardonne au fils en témoignant pour lui. Or, dans

12. À titre d'exemple, la scène où Jerry Gruncher (un personnage relativement secondaire) réprimande son fils (dont le prénom est celui du père), qui s'enthousiasme pour un enterrement dont ils sont témoins, est une mise en abyme comique du parricide : « À quoi rime ce hurrah ? Que voulez-vous faire comprendre à votre propre père, jeune vaurien ? Ce garçon devient impossible pour moi ! dit M. Gruncher en l'examinant » (CDV 208) (c'est Dickens qui souligne). On ne s'étonnera pas alors que le jeune Jerry dise à son père : « Oh père ! je voudrais tellement devenir un homme ressuscité quand je serai tout à fait grand ! » (CDV 218). Le parricide, comme chez Bove, est chaque fois la promesse d'une nouvelle vie, la plupart du temps symbolique, mais que Darnay, pour sa part, essaie de vivre quotidiennement, sous une autre identité et dans une autre langue. Voir encore l'observation suivante sur la banque Tellson, dont l'inconfort et la laideur font néanmoins la fierté de ses membres : « Chacun des associés aurait déshérité son fils sur la question de la reconstruction de la Tellson » (CDV 75). Phrase parfaitement arbitraire quant au développement de l'intrigue, mais qui métaphorise le conflit père (qui est du côté du pouvoir et de la propriété) et fils.
13. On se rappelle que, à l'inverse dans *La dernière nuit*, le beau-père souhaite qu'Arnold témoigne pour lui en cour ; à son tour, Arnold voudra compter sur la complicité du beau-père, qui refusera. La différence entre Dickens et Bove est là, j'y reviendrai.
14. La première partie, qui raconte cet épisode, s'intitule éloquentement « Ressuscité » ; en anglais, « Recalled to life ».
15. La femme a aussi ce rôle chez Bove, dans *La dernière nuit* en particulier. Le passage le plus explicite à ce propos figure dans *Mémoires d'un homme singulier*, où le héros s'exclame : « Comme j'aimerais être attendu à la fois par une mère, une sœur et une femme ! » (205).

une quatrième étape, Darnay sera de nouveau mis en accusation par le tribunal révolutionnaire, mais cette fois-ci sur la foi d'un autre témoignage de Manette, dont on a retrouvé, dans un mur de son cachot de la Bastille, un document dans lequel il accusait ses calomnieurs, qui s'avèrent être le père et l'oncle de Darnay : « [J]e les dénonce dans une angoisse intolérable, eux, leurs descendants, jusqu'aux derniers de leur race, je les dénonce en attendant que toutes ces choses soient jugées, je les dénonce au Ciel et à la Terre » (CDV 426-27). En quelque sorte, les figures paternelles se fondent, la mauvaise semblant triompher de la bonne, puisque c'est ni plus ni moins le marquis d'Evremont qui, par l'entremise de Manette à qui il a jadis causé un tort irréparable, revient condamner le fils. Paradoxalement, la parole juste de Manette est au service du marquis, qui se venge du fils par delà sa mort. Emboîtement ingénieux, qui porte l'intrigue à un niveau d'intensité qui, devant l'imminence d'une solution (quelle qu'elle soit) au conflit, sépare radicalement le père et le fils pour mieux confondre les identités des pères. Le discours suggère que le fils parricide ne peut vivre auprès du père retrouvé, représenté par Manette, sans avoir payé pour la mort du père réel, le marquis d'Evremont. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la substitution de Carton à Darnay sur l'échafaud, Carton qui représente la mauvaise conscience du fils : une heure avant la mise à mort du fils, Carton s'infiltrera dans le cachot de Darnay, échangera ses vêtements avec les siens et posera pour l'autre sa tête sous la lame de la « sainte guillotine »<sup>16</sup>. La décollation est bien le châtiment symbolique que mérite le fils, qui a tué le père *en pensée*, si l'on peut dire<sup>17</sup>.

La solution au conflit constituerait la dernière étape. Si, chez Bove, le rapport de force entre le père et le fils ne se résoud jamais à l'avantage du premier autrement que sur un plan purement subjectif (résolution qui perd toutefois son sens chez les quelques héros de Bove qui meurent), il en va autrement dans *Un conte de deux villes*, où Manette et Darnay, enfin au bout de leurs épreuves, reviendront vivre ensemble en Angleterre, retrouvant l'harmonie d'avant la Révolution. La réconciliation est possible par le sacrifice de Carton, qui paye de sa vie la juste peine du fils révolté, mais permet ainsi à son *alter ego* d'accéder définitivement à l'innocence d'une autre vie sous une identité nouvelle, auprès du père retrouvé, également ressuscité<sup>18</sup>. Il

- 
16. Un passage étonnant semble annoncer les conditions de ce dernier procès. Il concerne la banque Tellson, institution précurseuse du tribunal révolutionnaire : « À ce moment, la peine de mort était, il est vrai, très en vogue dans tous les mondes, et chez Tellson également. La mort est un remède de la nature pour bien des choses ; et pourquoi ne servirait-elle pas la législation ? En foi de quoi, le faussaire était mis à mort ; l'émetteur de faux billets était mis à mort » (CDV 77). La phrase est moins innocente qu'il n'en paraît : le faussaire peut renvoyer à Darnay et son identité d'emprunt, et le faux billet à la dénonciation injuste de Darnay par sa famille au moyen du document de Manette.
17. C'est aussi cette signification que reçoit le délire du héros de *La dernière nuit* : c'est la pensée avant tout que le gaz détruit.
18. On sait que l'emprisonnement du père, scène récurrente dans toute l'œuvre, est directement liée à l'enfance de Dickens, comme le rappelle Woodcock dans son introduction à *A Tale of Two Cities* : « The looming memory of the prison experienced in childhood never left Dickens, and from *Pickwick Papers* to *Great Expectations* his novels contain prisons and fathers or father substitutes immured in them » (dans Dickens 1989 : 17). Il semble dès lors que l'œuvre de Dickens, comme chez Bove, exprime la nécessité d'une communauté père et fils, comme si c'était seulement à cette condition qu'une place au sein même de la communauté sociale pouvait être envisagée. La communauté père et fils est fragile cependant, jamais assurée, comme le montre bien le dernier roman de

fallait que le fils meure pour mieux renaître, seconde vie que n'atteint pas Arnold, dont le sacrifice n'a pas réussi : l'agonie prolonge sa vie seulement l'espace d'une « dernière nuit », le temps d'entrevoir les conditions de sa mort.

Cette réconciliation ne peut être mieux exprimée que par la naissance du fils de Darnay et de Lucie à leur retour en Angleterre, qui portera le nom de Carton en souvenir du bonheur qu'ils lui doivent. Cette image du fils baptisé du nom de celui qui restera à jamais dans la mémoire de Darnay pour lui avoir sacrifié sa vie, propose une surenchère exemplaire du fils ; non pas le fils qui aurait vaincu le père, mais bien celui qui a rejoint le père, image suffisamment chérie par Dickens pour que le sacrifice de Carton soit consubstantiel au bonheur de Darnay et lui fasse espérer, à lui aussi, retrouver la maison du père par delà la mort. C'est bien le sens des paroles déjà citées : « Je suis la résurrection et la vie, dit le Seigneur. Celui qui croit en moi vivra, même s'il est mort, et qui croit en moi ne mourra jamais », paroles que Carton avait entendues lors de l'enterrement de son père et qui reviennent à sa mémoire le jour où, ayant décidé de se sacrifier, il considère « finalement [avoir] trouvé son chemin » (CDV 403). Si Darnay et Carton représentent respectivement le bien et le mal, comme l'écrit G. Woodcock<sup>19</sup>, c'est avant tout parce qu'ils incarnent les pulsions fondamentales et que le fils, chez Dickens, choisit la vie comme le fils, chez Bove, se voit contraint de choisir la mort ; ou, si l'on préfère, que l'un trouve sa place auprès du père et l'autre pas. Pour le héros bovien, le déplacement et l'assomption des conditions affectives d'une vie sociale ratée sur le plan compensatoire de la subjectivité résultent d'une inadaptation foncière à la réalité terrestre, au sens propre : le sol, l'espace. Arnold, sur le point de se suicider, s'interrogera : « Où suis-je ? Nulle part. Que fais-je ici ? je n'en sais rien » (DN 10). De même dans *La coalition*, Nicolas Aftalion, quelques heures avant de mourir, voit l'espace se rétrécir autour de lui : « Il lui semblait qu'il y avait autour de lui juste assez d'air pour ne pas mourir [...]. "Où vais-je aller ? Que vais-je faire ?" » (Bove 1986 : 307)<sup>20</sup>. Il en va ainsi dans *Un conte de deux villes*, car si Carton est toujours bon dernier, c'est qu'il n'a pas sa place dans le monde, c'est qu'il « [est] toujours... nulle part » (CDV 124). Par la prise en charge des paroles du père prophète, Carton se réserve l'espérance d'une vie meilleure, et surtout indique le bonheur que sera celui de Darnay, pour qui il s'est sacrifié ; un bonheur auprès de celui<sup>21</sup> qui, chez Bove, ne

---

Dickens, qui succède d'ailleurs à *A Tale of Two Cities*. Tout le roman *De grandes espérances* développe cette problématique, qu'il n'est pas question ici de détailler. Le roman s'ouvre sur la rencontre du père symbolique ressuscité, un forçat évadé qui, caché dans un cimetière, « surgit d'entre les tombes » et aborde le jeune héros (Dickens 1954 : 972). Ce père retrouvé sera toutefois repris par la justice à la fin du roman.

19. Darnay and Carton « should at least represent light and dark » (Woodcock dans Dickens 1989 : 24).
20. C'est peut-être dans la nouvelle « Elle est morte » que le délaissement est formulé le plus économiquement : « Si celle-ci [la mort du père] remonte à plus de vingt ans, nous n'avons pas moins gardé un souvenir très précis de l'existence que nous menions. Elle était très différente de celle d'aujourd'hui. [...] Nous étions le centre d'un groupe de gens raffinés, riches, intelligents » (Bove 1988 : 163-64), raconte le narrateur qui, comme tous les héros de Bove, a la nostalgie d'un certain paradis perdu, c'est-à-dire à la fois le père et la communauté, l'un étant indissociable de l'autre.
21. Et de celle, la femme, bien sûr. Ce n'est pas un hasard si Carton est amoureux de la femme de Darnay ; mais s'il doit y avoir un personnage superficiel dans ce

pardonne jamais, sans doute parce que, la culpabilité y ayant le dernier mot, le personnage se refuse à lui-même ce pardon. Le sacrifice d'Arnold Blake n'aura somme toute servi qu'à conforter la vacuité et la fatalité qui caractérisent si bien l'œuvre boviennne.

La divergence entre les romans, divergence absolument capitale en ce que chacun des romanciers fait, qui de la séparation avec le père, qui de la réunion avec le père, l'aboutissement de l'expérience littéraire, est vraisemblablement à mettre au compte des croyances respectives de Bove et de Dickens. À l'opposé du nihilisme de Bove, largement alimenté par une figure paternelle qui ne saurait être réhabilitée, la foi de Dickens et sa volonté de transmettre une morale chrétienne l'amènent à condamner la société au profit du redressement du père, précisément victime de celle-ci. George Woodcock note pertinemment :

Linked with the images of the prison and the delinquent father is the sense of an injustice never assuaged. "In the little world in which children have their existence, whoever brings them up", says Dickens in *Great Expectations*, "there is nothing so finely perceived and so finely felt, as injustice. It may be only a small injustice the child can be exposed to; but the child is small; and it's world is small." As the child grows, it's world expands, and so, if it has not been dispelled, does the sense of injustice, until it erupts in dreams of violence, and the mob attacking the Bastille, or in *Barnaby Rudge* in burning Newgate, becomes the fulfillment in fantasy of a child's anger. (Woodcock<sup>22</sup> dans Dickens 1989 : 17).

En revanche, chez Bove, le père apparaît davantage fautif qu'il n'ait pu être victime d'une société corrompue ; il est significatif qu'Arnold ne réponde pas aux exigences du beau-père qui lui demande de témoigner pour lui en justice.

On voit comment les romans complexes de Dickens et de Bove, aux multiples rebondissements, se recoupent étroitement à partir d'une même problématique et posent un conflit tout en demi-teintes, qui n'est jamais clairement exprimé à un premier degré. On voit aussi que la question de l'influence du premier sur le second peut être pertinente, mais il apparaît surtout que la traduction tiendrait moins ici à un projet vraiment délibéré d'assimilation du matériau littéraire, que ce soit sous forme de plagiat, de citations ou d'allusions, qu'à la reconnaissance d'une expérience semblable du social et de l'identitaire qui incite à la mise en place de structures romanesques analogues et transcende donc le paradigme intertextuel qui peut être établi. Reste qu'influence il pourrait y avoir eu par certains détails qui d'ailleurs pourraient peut-être nous aider à préciser les conditions d'écriture de la traduction, incertaines, sur quoi je terminerai.

---

roman (selon le mot de Woodcock), c'est assurément Lucie Manette, dont le rôle se résume à servir la problématique père et fils.

22. Woodcock note encore qu'il faudrait considérer le thème de la résurrection dans cette optique du renouvellement de la société (dans Dickens 1989 : 22). Par ailleurs, on pourra rapprocher de la citation des *Grandes espérances* la citation suivante tirée des *Mémoires d'un homme singulier*, où le narrateur est un bâtarde qui remonte aux injustices de son enfance pour justifier sa déchéance : « L'homme ne se trouve pas si souvent qu'on le prétend en présence d'une injustice. Quand cela lui arrive, il ne l'oublie pas » (Bove 1987c : 50).

O. Barrot (dans Dickens 1991 : 7) et J.-L. Bitton ont émis l'hypothèse que Bove aurait entrepris sa traduction vers 1936<sup>23</sup>. C'est possible, mais ces années sont les seules précisément qui marquent un certain répit dans l'œuvre quant à l'aliénation de la figure paternelle, au plus fort vers 1927<sup>24</sup>. Est-ce que, dans ces conditions, et à partir du parallèle que j'ai dressé entre les romans, l'on ne pourrait pas légitimement envisager de dater la traduction vers 1926-27 ? Outre les points de contacts nombreux entre *La dernière nuit* et *Un conte de deux villes*<sup>25</sup>, on trouve dans les autres romans de Bove de cette période des indices qui vont en ce sens. Par exemple, dans *La coalition*, le héros imagine la résurrection de l'un de ses amis selon une image qui fait penser à Manette « rappelé à la vie »<sup>26</sup>. Dans *Un soir chez Blutel*, le héros se nomme Maxime Corton. Le Sydney Carton de Dickens est un avocat paumé, que l'action salvatrice et le discours religieux auréolent d'une dimension d'exception ; le Corton de Bove est un raté qui désirerait être « ce saint dont la pureté serait telle qu'il accomplirait presque des miracles, ce savant découvrant un sérum, cet avocat qui défend les pauvres, ces pauvres eux-mêmes » (Bove 1984 : 121). L'échec de la vie de Corton tiendra à l'injonction paternelle à laquelle il ne saurait se soustraire et qui stipule l'obligation de se faire exception — fût-elle négative : Corton désire significativement être à la fois l'avocat et le pauvre. À l'évidence, si Bove n'a pas traduit *A Tale of Two Cities* dans les années 1920, il connaissait assurément le roman à l'époque et l'avait bien en tête, à tout le moins, il en avait assimilé la structure en abyme. Dans tous les cas, il est intéressant encore de constater que Bove, en 1928, cite Dickens, avec Dostoïevski et Balzac, comme l'un des maîtres du roman moderne (Rousseaux). Je sais que tout cela ne nous permet pas de dater avec certitude l'année de la traduction : on peut penser que Bove décidera en 1936 de traduire un roman dont la lecture l'avait marqué dix ans plus

- 
23. Bitton précise que Bove a mené la traduction conjointement avec sa femme, Louise, et écrit que la commande de traduction a été passée en 1936 (190). Il m'a toutefois personnellement assuré qu'il s'agissait d'une hypothèse, dont la vraisemblance, à partir de documents qu'il avait consultés, l'avait amené à la tenir pour certaine. Je le remercie pour cette précision.
24. Période d'intense production pour Bove, qui rédige ou publie en 1927 trois romans : *Un soir chez Blutel*, *La dernière nuit* et *La coalition*.
25. Il faut peut-être noter encore qu'Arnold Blake est le seul héros de Bove qui porte un nom anglais. Qui plus est, ses initiales précèdent les C et D qu'on trouve dans toute l'œuvre de Dickens (voir Marcus) et notamment dans *A Tale of Two Cities*. Clin d'œil de Bove à Dickens ? Les A et les B reviennent à une fréquence étonnante dans les premiers romans, à la fois dans les noms des personnages et dans les titres : Bâton et Billard dans *Mes amis* (1924), Armand dans le roman éponyme (1926), André Blutel dans *Un soir chez Blutel*, Alexandre et Nicolas Aftalion, Jean-Antoine About, déjà cités. Le B, en particulier, rappelle Bove, bien sûr ; j'ai proposé ailleurs une lecture du dyptique *Départ dans la nuit* et *Non-lieu* à partir de l'ambiguïté que pose la lettre (Ouellet 1997).
26. Le personnage mandaté pour aller chercher Manette en France s'imagine le déterrant : « Il [l]e dégageait à la fin, [il] avait le visage et les cheveux pleins de terre, et soudain [il] tombait en poussière » (CDV 27). Chez Bove, le héros songe à son ami mort : « Tout à coup il lui apparut que Morrachini s'éveillait, se levait, faisait quelques pas, puis s'écroulait parce que l'intérieur de son corps avait déjà commence à pourrir. Il essayait alors de se redresser, mais en vain. La résurrection avait trop tardé » (Bove 1986 : 303) La scène a ici d'autant plus de valeur que jamais dans d'autres romans de Bove le thème de la résurrection, pourtant fondamental, n'est pris à la lettre.

tôt ; mais on peut aussi penser que, se démenant pour trouver de l'argent, il aura sorti de ses tiroirs une traduction vieille d'une dizaine d'années...<sup>27</sup>

Université Laval

#### OUVRAGES CITÉS

- Bednarski, Betty. *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*. Toronto : GREF, 1990.
- Bitton, Jean-Luc, et Raymond Cousse. *Emmanuel Bove : la vie comme une ombre*. Paris : Le castor astral, 1994.
- Bove, Emmanuel. 1984. *Un soir chez Blutel* suivi de *Un père et sa fille, Une fugue, Becon-les-Bruyères*. Préface de Raymond Cousse. Paris : Flammarion.
- 1986. *La coalition* suivi d'*Un Raskolnikoff*. Paris : Flammarion
- 1987a. *La dernière nuit*. Paris : Le castor astral. [DN]
- 1987b. *La fiancée du violoniste*. Préface de Paul Morelle. Paris : Ledrappier.
- 1987c. *Mémoires d'un homme singulier*. Paris : Calmann-Lévy.
- 1987d. *Le meurtre de Suzy Pommier*. Paris : Samuel Tastet.
- 1988. *Monsieur Thorpe et autres nouvelles*. Préface de Jean-Yves Reuzeau. Paris : Le castor astral.
- 1991. *Le beau-fils*. Préface d'Alain Clerval. Paris : Critérium.
- Delbourg, Patrice. « L'irrésistible retour de la "Bove generation" ». *L'événement du jeudi*, 24-30 avril 1986 : 108.
- Dickens, Charles. 1954. *Souvenirs intimes de David Copperfield* suivi de *De grandes espérances*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- 1989. *A Tale of Two Cities*. Introduction de George Woodcock. Penguin Books.
- 1991. *Un conte de deux villes*. Préface d'Olivier Barrot. Paris : Critérium. [CDV]
- Gandon, Yves. « Emmanuel Bove, romancier des vies manquées ». *Vient de paraître* (février 1928) : 76-77.
- Girard, René. *Le bouc-émissaire*. Paris : Grasset, 1982.
- Marcus, Steven. *Dickens from Pickwick to Dombey*. London : Chatto and Windus, 1965.
- Ouellet, François. 1995. « L'altérité subjective d'Emmanuel Bove : le cas du Piège ». *Études littéraires* 27.3 (hiver) : 101-09.
- 1997. « L'empreinte souterraine de la judéité chez Emmanuel Bove ». *Études littéraires* 29.3-4 (hiver) : 133-143.
- 1998. *D'un dieu l'autre : l'altérité subjective d'Emmanuel Bove*. Québec : Nota bene.
- Poirot-Delpech, Bertrand. « Bove, prophète du bof ! » *Le Monde*, 11 avril 1986 : 17 et 20.
- Rousseaux, André. « Un quart d'heure avec Emmanuel Bove ». *Candide* (9 février 1928).
- Spens, Willy de. « Le piège ». *Nouvelle revue française* (novembre 1986) : 99-101.

27. Cela expliquerait pourquoi la traduction a paru se faire rapidement (voir Bitton 190). On comprend alors quel aurait été le rôle de Louise Bove : réviser, voire