

Une “ démocratie magique ” : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov

Agnès Edel-Roy

► **To cite this version:**

Agnès Edel-Roy. Une “ démocratie magique ” : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov. Littératures. Université Paris-Est, 2018. Français. NNT : 2018PESC0080 . tel-02270697

HAL Id: tel-02270697

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270697>

Submitted on 26 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS-EST

**École doctorale « Cultures et Sociétés »
Laboratoire « Lettres, Idées, Savoirs » (EA 4395)**

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR À L'UNIVERSITÉ PARIS-EST
Discipline : Littérature générale et comparée

Présentée et soutenue par :

Agnès Edel-Roy

Le 19 novembre 2018

Une « démocratie magique » : politique et littérature dans les romans de Vladimir Nabokov

Sous la direction de :

M. Vincent Ferré - Professeur, Université de Paris-Est Créteil

Membres du jury et Président du jury :

M. Vincent Ferré- Professeur, Université de Paris-Est Créteil

Mme Luba Jurgenson - Professeur, Université Paris-Sorbonne

Président du jury : M. Jean-Pierre Morel - Professeur Émérite, Université
Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mme Yolaine Parisot - Professeur, Université de Paris-Est Créteil

Mme Isabelle Poulin - Professeur, Université Bordeaux Montaigne

À Pierre, Quentin, Axel, Ada, Lola, Willem.

REMERCIEMENTS

Je tiens très sincèrement à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de recherches, Vincent Ferré, qui a veillé avec constance et bienveillance sur mes travaux de recherches. C'est grâce à ses encouragements, ses conseils et ses lectures attentives de mon travail que j'ai pu mener à son terme cette recherche entamée précédemment avec Jean-Pierre Morel, que je souhaite aussi associer dans la même expression de ma gratitude, pour sa pensée qui m'a nourrie et accompagnée au long d'un parcours commencé avec lui en DEA et poursuivi dans ses séminaires de recherches.

J'adresse aussi tous mes remerciements à mon École doctorale, Cultures et Sociétés, et à sa directrice, Marie-Emmanuelle Plagnol, ainsi qu'à mon équipe d'accueil, « Lettres, Idées, Savoirs », de l'Université de Paris-Est Créteil, pour m'avoir soutenue pendant les quatre années de ma recherche en me permettant de partager mes travaux dans des colloques et séminaires, en France comme à l'étranger, ainsi qu'en me donnant la possibilité de co-organiser journées d'études, doctoriales et un séminaire de recherches de doctorants. La deuxième raison pour laquelle je souhaite remercier vivement Vincent Ferré, ainsi que Pascal Séverac, co-directeurs du LIS, est leur soutien constant à la réalisation de mes projets de recherches. J'adresse aussi à ma collègue doctorante, Julitte Stioui, mes remerciements pour cette collaboration complice qui a abouti à l'organisation d'événements scientifiques avec le soutien de nos équipe d'accueil et école doctorale.

Ainsi, pendant les quatre années de ma recherche, j'ai eu le plaisir de m'investir, de collaborer ou d'être accueillie dans divers laboratoires de recherche, organisations ou associations savantes : le LIS, tout d'abord, mon

équipe d'accueil, dont j'ai été l'une des deux représentantes des doctorants, élues au Conseil de Laboratoire ; le Centre de recherches Littérature et Poétique comparées de l'Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, avec qui j'ai collaboré à plusieurs reprises ; le Groupe de recherche "Identités, Cultures, Histoires" de l'École Polytechnique (dont je suis membre) ; l'équipe d'accueil « Imager » de l'Université de Paris-Est Créteil ; la *Modern Language Association* américaine ; le Centre Prospero (Langage, image et connaissance) de Belgique ; le Musée Vladimir Nabokov de Saint-Petersbourg (Russie). Aux collègues qui composent ces équipes, je souhaite dire toute ma reconnaissance pour leur accueil et le travail accompli ensemble, et adresser plus particulièrement mes remerciements à Manon Amandio, Daniel Argelès, Éric Athenot, Nicolas Aude, Laure De Nervaux Gavoty, Karen Haddad, Émilie Ieven, Heidi Knoerzer, Amandine Lebarbier, Tatiana Ponomareva, Christopher Robinson, Sébastien Wit. Et je salue aussi, pour leur aide généreuse dans la quête de documents rares ainsi que d'articles ou de livres, Hildegund Calvert, directrice du développement des collections de la bibliothèque de *Ball State University* (États-Unis), et ma famille américaine, Heidi et Eddy Edel.

S'agissant de la Société française Vladimir Nabokov, que j'ai eu l'honneur de co-fonder en 2011 puis de présider de 2014 à 2017, elle est pour moi comme une seconde famille. Parmi tous ces passionnés et lecteurs attentifs de l'œuvre de l'écrivain, je remercie avec chaleur et reconnaissance toutes celles et tous ceux qui, par leur enthousiasme à me soutenir de toutes les façons possibles, ont aidé à l'aboutissement de cette thèse : Morgane Allain-Roussel, Sophie Bernard-Léger, Marie Bouchet, Yannicke Chupin, Elena Devos, Michaël Federspiel, Alexia Gassin, Anne-Marie Lafont, Julie Loison-Charles, Monica Manolescu, Louise Priselkow, Stanislav Shvabrin. Merci pour le soutien et l'aide précieuse, pour les

relectures de mes traductions ou de mes pages, pour nos échanges et collaborations et pour vos recherches et réponses à propos de détails qui, comme on le sait, sont tout chez Nabokov.

Je terminerai en remerciant ma famille et mes amis qui n'ont cessé d'être à mes côtés jusqu'aux derniers instants de ce périple, commencé au lycée de Montgeron par le choix d'apprendre le russe. Cette langue, que je ne parlais pas dans ma famille, a fait basculer l'orientation de ma vie et placé, en son centre, la culture et la littérature russes. Merci à mes parents, Marc et Dany, qui ont été mes premiers soutiens dans cette aventure, merci à mes enseignants devenus mes amis, et parmi eux, Joëlle Aubert, Francis Bahu, Françoise Corteggiani et Ginette Cros, merci à tous mes amis qui ont tissé avec moi la toile de cette aventure, dont celles et ceux « de Montgeron » (Nathalie Caron, Jean-Dominique Dalloz, Emmanuelle De Koning, Eva Frances, Bérangère Gulmann, Rachida Nadji, Laurence Piékarski, Fabienne Robinson, Thierry Tchakarian et Frédéric Vie).

Dans ce tableau, il est une absente qui ne l'a jamais été pour moi, et veille avec bienveillance sur mon parcours depuis que j'ai eu la chance d'être son étudiante en classes préparatoires, au Lycée Pasteur : Francille Bérélowitsch, professeur de russe, et bien plus que cela, partie rejoindre bien trop tôt l'au-delà coloré qui a tant intrigué Vladimir Nabokov.

Enfin, que serais-je sans ma famille, mon mari, Pierre, et nos cinq enfants, Quentin, Axel, Ada, Lola et Willem ? Passe dans mon travail l'esprit d'une famille qui l'irrigue. Merci à vous pour votre patience, votre soutien inconditionnel et votre investissement. Nous y voilà enfin, après quelques péripéties et détours.

CONVENTIONS

Référence aux œuvres de Vladimir Nabokov

Lorsque nous citons une œuvre littéraire de Nabokov, nous en donnons dans le corps du texte la traduction française et en notes de bas de page la version anglo-américaine. S’agissant des romans dont la première version est russe, et de l’autobiographie qui présente une auto-traduction russe, nous faisons aussi figurer en notes de bas de page la version russe. Comme d’autres spécialistes de l’œuvre de Nabokov, nous pensons nécessaire de prendre en compte les deux versions. Cependant, dans le souci de limiter l’étendue des références bibliographiques en notes de bas de pages, nous avons choisi de les donner sous la forme suivante : « auteur, titre, page » lors de la première occurrence, puis en « titre, page » dès la suivante, accompagné du numéro du tome lorsque la référence renvoie aux œuvres complètes françaises en deux tomes ou russes en cinq tomes.

Lorsque l’une des trois versions manque, il peut s’agir de deux cas : soit il s’agit de la citation d’une préface anglo-américaine ajoutée *a posteriori*, auquel cas elle ne figure pas dans la version russe originelle ; soit il s’agit d’un extrait manquant dans *Drugie Berega*, l’autobiographie en russe différant souvent de la version anglo-américaine, ainsi que de sa traduction française.

Traduction

Lorsque les ouvrages que nous citons sont des traductions, nous mentionnons le traducteur dans la référence bibliographique en note.

Dans toutes les autres cas, les traductions (de l'anglais, du russe ou de l'italien) sont les nôtres, revues par Marie Bouchet et Julie Loison-Charles (pour l'anglais), Elena Devos et Louise Priselkow (pour le russe) et Viviance Cohen (pour l'italien), que nous remercions très sincèrement. S'il reste des erreurs, elles ne peuvent être que de notre fait.

Éditions de référence

– Pour les versions françaises de Vladimir Nabokov, nous nous référons aux deux volumes de l'édition Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », pour les œuvres déjà parues dans cette collection (pour les romans, jusqu'à *Lolita* inclus, et pour l'autobiographie remaniée). Pour les romans parus après *Lolita*, nous nous référons à notre édition d'usage signalée dans la bibliographie.

– Pour les versions originales anglo-américaines, l'édition de référence est l'édition Vintage.

– Pour les romans russes, il s'agit de l'édition des œuvres russes complètes en cinq volumes, dite « Simposium », du nom de la maison d'édition. Elle est notée dans les références sous la forme abrégée « *Sobr. soč.* », suivie du numéro du tome.

– Quand notre propos nécessite le recours à la version en langue originale, nous le signalons dans notre texte par l'usage du titre en langue originale. Dans le cas d'un ouvrage russe, nous utilisons le titre translittéré dans le corps de notre texte et indiquons la référence en cyrilliques (accompagnée de sa translittération) dans la note de bas de page.

– Nous ne donnons pas en référence la version originale de la critique, sauf dans deux cas qui nous ont paru importants : celui des textes originaux des émigrés russes ainsi que celui de la critique russe, pour la raison que tous deux sont très rarement cités, voire inconnus.

Translittération du cyrillique

Pour les références en notes ainsi que pour la bibliographie, nous avons adopté la norme ISO-9, en choisissant (pour la lisibilité) des variantes dans trois cas : [щ] translittéré en [šč], [ю] en [ju], [я] en [ja]. Dans le corps de notre texte, nous avons respecté la graphie des noms propres russes en français, quand elle en est fixée par l'usage.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	3
CONVENTIONS	6
TABLE DES MATIERES	9
<i>Introduction</i>	<i>12</i>
La liberté de l'art	15
La tyrannie de l'art nabokovien ?	22
La blessure de la révolution : le phénix Sirine	34
Politique et mise à l'épreuve de la littérature : l'hypothèse de la « démocratie magique »	44
<i>Première partie : L'art « intouchable » ?</i>	<i>61</i>
<i>Lolita</i> , l'origine du monde	66
Construction et déconstruction du « mythe » Nabokov	71
I.1 : « L'effet Lolita » et « l'industrie Nabokov »	77
I.2 : Les paratextes avant <i>Lolita</i>	87
Première période, 1921-1940 : la <i>quasi</i> absence de périphrase auctorial	87
Confirmation par l'exemple : la première réception française	99
Deuxième période, 1940-1955 : traversée du désert médiatique	117
I.3 : « L'impérialisme discursif » de Vladimir Nabokov : les épitextes après <i>Lolita</i>	130
I.4 : La concurrence Sartre-Nabokov	141
Quel art pour quelles valeurs ? Émancipation et responsabilité	148
I.5 : L'encadrement auctorial de la totalité de l'œuvre romanesque russe et de deux romans américains : étude des périphrases, 1958-1971	161
Périodisation et répartition des périphrases : un combat contre les formes dominantes de la littérature	163
<i>Deuxième partie : Lody Nabokov, l'enfant de la Renaissance russe</i>	<i>198</i>
II.1 : « L'ombre d'un rameau de Russie » comme nostalgie de la Russie perdue ?	206
II.2 : La rivalité avec Boris Pasternak : la défense du sensible russe nabokovien	218
II.3 : le rapport au passé russe de Vladimir Nabokov : entre oblitération et idéalisation	231
II.4 : Du côté de la mère, ou le Monde magique de l'Art	250
Les figures maternelles : des initiatrices	253
La dissémination de soi : préservation, sublimation et perpétuation	258

II.5 : « Mademoiselle O » comme origine de la magie de l'art.....	270
II.6 : La réceptivité : synesthésie et syncrétisme esthétique.....	283
L'audition colorée : description scientifique et caractérisation.....	285
Synesthésie, multilinguisme et science	292
Synesthésie, poétique et conception de la littérature.....	301
« Lolita » comme variation chromesthétique	303
II.7 : La synthèse des arts comme caractéristique du modernisme russe	316
II.8 : La naissance de Sirine dans Le Monde de l'Art	331
Les rapports esthétiques de l'art et de la réalité	333
II.9 : La Renaissance russe : une parenthèse de « magie artistique » dans une ère victorienne	349

***Troisième Partie : La déclaration d'indépendance de Vladimir
Sirine-Nabokov : Émancipation romanesque !.....*** 368

III.1 : L'origine de la vocation romanesque : séparation de l'art et de la violence politique	371
<i>Revoljucija !</i> Révolution !	385
Naissance du sujet politique	390
III.2 : L'émigration comme espace paradoxal de liberté	394
L'émigration russe : un phénomène unique, selon Vladimir Dmitrievitch Nabokov	395
Débats intellectuels et littéraires (Berlin, 1925-1928) : Sirine contre le déterminisme historique, le « démon de la généralisation » et le canon idéologique	401
III.3 : <i>Machenka</i> : genèse de la liberté romanesque.....	422
L'isolement de l'émigration	432
La « grande attente »	439
La tentation de Ganine.....	448
Le soulagement de pouvoir se débarrasser de soi	458
III.4 : Russité et Occidentalité.....	470
L'interrogation sur l'avenir de la littérature russe	475
La bataille de l'occidentalité russe : la réception de Sirine dans l'émigration russe	488

***Quatrième Partie : Politique démocratique de la littérature
nabokovienne*** 511

IV.1 : La modernité nabokovienne de l'insubordination : enjeux politiques, traductions poétiques	519
Contre la république platonicienne, « l'égalité d'exigence »	520
L'anticipation de « l'adieu à la littérature »	532
L'œil, cœur du héros nabokovien.....	541
Dissidence : La Défense Sirine.....	543
La béance Loujine : en haine de l'Histoire.....	545
La « curiosité » de la dé-coïncidence : cristallisation de l'insubordination	572
Dissociation, ici, sacrifice du double, là-bas : problématique et résolutions antinomiques de la conscience de soi	580

IV.2 : L'<i>ethos</i> démocratique nabokovien : pensée de la démocratie et traduction poétique	592
Du côté de la démocratie : la figure de Vladimir Dmitrievitch Nabokov	603
Le flair politique de Vladimir Vladimirovitch Nabokov	616
<i>Brisure à senestre</i> et l'irreprésentable	624
La pensée de la démocratie	636
IV.3 : L'invention du roman démocratique dans <i>La Méprise</i>	645
La reprise de la question du nihilisme : origines russes et actualisation dans le « national-socialisme »	647
Partage de la littérature et figuration du pouvoir de la pure littérature	651
L'instrumentalisation de la littérature vs le piège de la narration autodiégétique ..	653
De qui ne pas être le double ? « Vous devez me confondre avec Dostoïevski » ...	659
<i>Le Double</i> , une histoire de fou	662
Hermann, ou l'activisme pré-totalitaire de l'« écrivain-meurtrier »	665
L'intertextualité comme le lieu du sujet	673
Élaboration du roman démocratique : le dernier mot de l'indétermination	683
IV.4 : Partage du sensible nabokovien	696
À l'école de la démocratie : l'origine commune à l'artiste et au tyran	697
La vulnérabilité de l' <i>ethos</i> démocratique	707
De la purification des dissidents en tyrannie	716
Le décrochage esthétique : la réflexivité de la modernité comme solution « politique »	720
 Conclusion	 741
 BIBLIOGRAPHIE	 760
Index des noms	789

INTRODUCTION

Le livre est l'égalité des intelligences ¹.

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure ².

L'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov présente une ligne de fuite singulière : elle fascine ses lecteurs, d'une fascination si puissante qu'elle peut suffire à toute une vie de lecteur, mais leur participation à l'achèvement de cette œuvre artistique paraît avoir été singulièrement restreinte par l'auteur lui-même, qui a banni par avance toute lecture « utilitaire » et a semblé, peu ou prou, condamner ses lecteurs au psittacisme.

Un indice de cette difficulté se reflète dans certains titres choisis par les critiques qui tentent, avec précaution, de proposer une interprétation plus personnelle : *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, *Nabokov ou la Cruauté du désir*, *Nabokov ou la Tentation française*, *Vladimir Nabokov ou le vrai et le vraisemblable*, *Vladimir Nabokov ou l'Écriture du multilinguisme* ³. L'alternative

¹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, 10-18, 2008, p. 66.

² Roland Barthes, *Sur Racine* [1961], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979, p. 7.

³ Les trois premiers titres sont ceux d'ouvrages de Maurice Couturier : *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1993 ; *Nabokov ou la Cruauté du désir*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2004 ; *Nabokov ou la Tentation française*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2011. Le suivant est le titre d'un recueil d'articles : Isabelle Poulin (dir.), « Vladimir Nabokov ou le vrai et le vraisemblable », *Revue de Littérature comparée*,

indiquée par la conjonction de coordination disjonctive (« ou ») permet de laisser planer un doute sur le sens, et la valeur, de l'association pratiquée : s'agit-il d'une équivalence (plus ou moins exacte), d'une précision ou d'une explication (plus ou moins restrictive), d'une alternative (plus ou moins exclusive) ? En choisissant comme titre « une “démocratie magique” », nous perpétons cette pratique qui cherche à desserrer l'étau de l'emprise nabokovienne et rend au critique une certaine marge de manœuvre, mais nous visons à une équivalence : nous nous proposons d'envisager le fonctionnement de son œuvre romanesque non plus comme ce monde tyrannique, souvent décrit à son propos, mais comme une « démocratie magique », puisque, selon Nabokov lui-même, c'est la définition même du monde d'un grand écrivain.

Pourquoi faire cette proposition qui, en apparence, prend le contre-pied d'une grande partie de la *doxa* critique ? Il nous semble que les effets de lecture propres à l'univers nabokovien doivent être poursuivis jusque dans leurs conclusions ultimes et qu'il est temps, pour des raisons aussi bien esthétiques que politiques, d'entamer ce pas *de côté*¹ qui, à bien des égards, a été la posture et la leçon nabokoviennes.

Des raisons esthétiques ? L'œuvre artistique de Nabokov est toujours aussi puissante, mais les conceptions de sa poétique, telles qu'elles sont souvent décrites afin de démontrer l'autotélisme de son art, ne font que repousser toujours plus loin la question pourtant au centre de l'échange esthétique entre un auteur et ses lecteurs : pourquoi un auteur écrit-il et pourquoi le lisons-nous ? Si la réponse est que Nabokov écrit (uniquement ?) pour son propre plaisir et que la question du plaisir (ou du déplaisir) du lecteur n'a aucune importance, alors le discours critique n'est pas loin d'être face à une aporie. Car, comme le propose Hans

n° 341, 2012/2. Le dernier est la monographie française la plus récente : Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'Écriture du multilinguisme : mots étrangers et jeux de mots*, prologue Agnès Edel-Roy, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, coll. « Chemins croisés », 2016.

¹ En russe, « nabok » signifie « à côté, de côté » et, au sens figuré, « de travers ». Dans ses romans, Nabokov a souvent encodé sa présence en jouant avec le sens littéral de son nom de famille.

Robert Jauss (1921-1997), « [l']attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque » n'est-elle pas « le fondement même de l'expérience esthétique ¹ » ?

Des raisons politiques ? Si, dans cette perspective d'un art purement autotélique, la particularité nabokovienne de l'échange esthétique serait d'annuler pour le lecteur tout processus herméneutique qui lui soit personnel, ou pour l'art lui-même toute possibilité de reconfiguration du sensible entre un auteur *in absentia* et un lecteur *in presentia*, alors la quête nabokovienne des pouvoirs de l'art s'annulerait aussi d'elle-même. Il y a finalement, dans les analyses souvent proposées de l'art autotélique nabokovien, une contradiction interne qui menace la valeur de son art. Lire Nabokov, serait-ce être réduit au silence ?

À rebours de l'aporie ou du silence qui sont les points de fuite de ce tableau, on peut estimer que, même si l'échange qui a lieu dans un livre n'est jamais à égalité entre l'auteur et le lecteur, le livre pourtant est ce lieu où se rencontrent des intelligences qui peuvent être différentes mais ont une égale valeur. Le roman moderne en est le lieu par essence puisqu'il s'est construit de la défection des hiérarchies qui structuraient le rapport des mots et des choses dans l'*épistémè* classique. L'évolution du roman moderne, à laquelle Nabokov a participé de manière décisive, ne cesse de remettre en question la négociation entre pouvoirs du monde et pouvoirs du roman ainsi qu'entre pouvoirs de l'auteur et pouvoirs du lecteur. Postuler, en reprenant cette formule à Jacques Rancière, l'égalité des intelligences dans le livre nabokovien ne revient pas alors seulement à réhabiliter le lecteur : c'est aussi postuler le pouvoir émancipateur de son art. Comment celui qui se proclamait le dictateur de sa propre création artistique pourrait-il aujourd'hui être envisagé comme une figure esthétique de l'émancipation ? Tel sera notre point de mire.

¹ Hans Robert Jauss, *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, trad. (de l'allemand) Claude Maillard, Paris, Allia, 2007, p. 10.

La liberté de l'art

Pour le peintre Paul Cézanne (1839-1906), « [c]e qui séduit le plus, dans l'art, c'est la personnalité de l'artiste lui-même ¹ ». Si, dans un premier temps, l'on se limite à comprendre cette personnalité de l'artiste, envisagée par Cézanne, comme l'image d'une singularité artistique, il n'est pas certain qu'on puisse affirmer que ce qui séduit le plus, dans l'art de Vladimir Nabokov, c'est sa personnalité. Certes, le créateur de *Lolita*, qui « pense comme un génie ² », subjugué son lecteur par la virtuosité de son art mais sa personnalité d'artiste, qu'il a mise en scène avec insistance à la fin de sa carrière, est souvent trop surjouée pour être sincèrement séduisante.

Pourtant, à y regarder de plus près, l'image de sa singularité artistique n'a pas été fixe. La perception de la singularité nabokovienne a varié en intensité au cours du demi-siècle pendant lequel Vladimir Nabokov a écrit poèmes et pièces, nouvelles et romans, en russe puis en anglais : écrivain trop prolixe, trop brillant et trop sûr de son talent pour être un écrivain authentiquement russe aux yeux de son premier milieu de réception, la critique russe émigrée, il fut consacré ensuite, et *a contrario*, comme étant la parfaite incarnation de l'autonomie de l'artiste moderne pour la critique américaine qui le fit connaître au monde entier comme le précurseur du postmodernisme américain. Dans une lecture encore plus contemporaine, sa personnalité d'artiste est présentée comme l'aboutissement de la quête moderne de l'autonomie de l'art et le triomphe de l'autotélisme artistique, suscitant fascination pour le plus grand nombre de ses admirateurs, désenchantement pour d'autres, et agacement profond chez ses détracteurs.

¹ Léo Languier, *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture*, Paris, R. Julliard, 1947, p 119.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris* [1985], trad. (de l'anglais) Vladimir Sikorsky, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons », 1999, p. 7.

Que les appréciations de sa personnalité d'artiste se concluent *in fine* par un jugement positif ou négatif, elles ont toutefois ceci de commun qu'elles sont gênées par l'assurance, si ce n'est l'arrogance, particulière à cet artiste qui n'a jamais semblé être ébranlé : sa foi en un art absolu, supérieur et autonome, est restée intacte, bien qu'il ait traversé, depuis sa naissance à Saint-Petersbourg (en 1899) jusqu'à sa mort à Montreux (en 1977), ce vingtième siècle que, dès 1924, le poète russe Ossip Mandelstam (1891-1938) a comparé à un « fauve ¹ » et qui, en broyant tant d'enfants, de femmes et d'hommes, dans les guerres, les révolutions, les massacres, les camps d'internement, de concentration et d'extermination, a parfois tué avec eux la foi en l'homme et en ses réalisations, héritée de la modernité.

Parmi les artistes contemporains de Nabokov, qui ont enduré des épreuves similaires à celles qu'il a vécues et ont partagé la même passion de l'art, certains ont fini par plier devant l'insoutenable et se sont donné la mort : Walter Benjamin, le 26 septembre 1940, à Portbou ; Nicolas de Staël, le 16 mars 1955, à Antibes ; Paul Celan, le 20 avril 1970, à Paris. Huit mois plus tôt, le poète avait écrit, en conclusion d'un poème envoyé à sa femme, « Mort, donne-moi/Ma fierté » ². Sa fierté, ce n'est pas à la mort que Vladimir Nabokov l'a demandée, mais à la vie :

Né au seuil même de notre siècle, Sirine parle du jour de sa naissance comme d'un « événement dont il se souvient toujours avec joie ». Cette plaisanterie (il a du goût pour la moquerie, les calembours, dont ses romans sont parsemés) traduit d'une façon heureuse son amour de la vie, assez rare de nos jours où le pessimisme envahit la littérature, et encore plus rare peut-être chez un écrivain russe ³.

¹ Selon la traduction choisie pour le titre de la biographie que lui consacra Ralph Dutli et qui reprend le début du poème « Век », [« Vek » « Siècle »] de 1924 : « Век мой, зверь мой » [« Mon temps, mon fauve »]. Voir Ralph Dutli, *Mandelstam : mon temps, mon fauve. Une biographie* [2003], trad. (de l'allemand) Marion Graf, revue par l'auteur, Paris, Le Bruit du temps/La Dogana, 2012.

² Cité dans Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2005, p. 149.

³ [Gleb Struve], « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amoureux de la vie », *Le Mois*, juin 1931, p. 141.

Ce texte, très peu connu, constitue pourtant le premier portrait de l'écrivain, écrit et publié en français en juin 1931, sans doute par son ami Gleb Struve (1898-1985)¹. « Vladimir Nabokoff Sirine » y est décrit en « amoureux de la vie ». L'auteur souligne chez le jeune écrivain sa bonne santé physique (« grand, svelte, le regard hautain mais franc² ») et psychique (« sain, équilibré, sportif, chez qui la joie de vivre éclate³ »). Cet amour de la vie est aussi ce qui pourrait expliquer pourquoi, au début de sa carrière, l'artiste a choisi Sirine comme nom de plume russe : la joie d'être en vie et de chanter passe en effet pour être l'attribut principal de cette créature de la mythologie slave, au buste et à la tête de femme et au corps d'oiseau, dont le symbolisme russe de la fin du dix-neuvième siècle a fait l'un des symboles de l'art nouveau. Dans un texte de 1923, écrit en anglais pour la brochure trilingue du cabaret russe berlinois, *Karussel'*, Nabokov lui-même, déguisé sous un autre pseudonyme chantant, Cantaboff, en donne cette description :

J'ai lu dans un livre qu'il y a plusieurs siècles existait un genre de faisan merveilleux qui hantait les bois de la Russie : il a survécu sous le nom d'« oiseau de feu » dans les contes de fées et donné une partie de son éclat aux sculptures enchevêtrées qui ornent les toits de chaumières. Cet oiseau merveilleux a laissé une impression si forte dans l'imagination populaire que son envol doré est devenu l'âme même de l'Art russe⁴[.]

¹ Gleb Petrovič Struve (1898-1985), fils de Piotr Berngardovič Struve (1870-1944). Ayant émigré en 1918, il étudie à l'Université d'Oxford jusqu'en 1921, où il rencontre Vladimir Nabokov, avec qui il est resté ami. En 1932, il reprend le poste de D. S. Mirsky au département des études slaves de l'*University College London*. Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe aux États-Unis et enseigne à Berkeley (Université de Californie). En Occident, il a été l'un des grands passeurs de la littérature russe, et compte à son actif environ neuf cents publications, dont des éditions d'œuvres d'Anna Akhmatova, Nikolai Goumilev, Marina Tsvetaeva, et Ossip Mandelstam.

² *Ibid.*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ Vladimir Nabokov, *La Vénitienne et autres nouvelles*, trad. (du russe) Bernard Kreise, trad. (de l'anglais) Gilles Barbedette, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990, p. 25-26 ; *Carousel. Laughter and Dreams. Painted Wood. The Russian Song by Vladimir Nabokov. Introductory Note by Dmitri Nabokov*, Aartswoud, Spectatorpers, 1987, p. 21-22 : « I have read somewhere that several centuries ago there was a glorious variety of the pheasant haunting Russian woods: it remained as the "fire bird" in national fairy-tales and lent something of its brightness to the intricate roof-decorations of village cottages. This wonderbird made such an impression on the people's imagination that its golden flutter became the very soul of Russian art. »

Cette joie de vivre tranche délibérément avec l'inquiétude et le désespoir qu'éprouvent alors tant d'artistes. Ainsi, les artistes français sont atteints d'un « nouveau mal du siècle » : la crise de l'esprit du Hamlet européen, ainsi que le définit Paul Valéry (1871-1945) dès 1919, tandis que Marcel Arland (1899-1986) lui consacre un essai en 1924¹. Les artistes russes émigrés éprouvent eux aussi, selon Leonid Livak, cette « nouvelle maladie » dont « les symptômes [correspondent] à la coupure culturelle d'avec leurs racines et à la désorientation propre à l'exilé² ».

À rebours, Vladimir Nabokov a salué publiquement, avec un goût certain pour la provocation, la liberté que lui a donnée la Révolution russe, en le contraignant à s'exiler de Russie pour ne jamais y retourner. Dès novembre 1927, dans un article intitulé « Jubilé³ », il engage ironiquement les Russes émigrés à commémorer eux aussi l'anniversaire de la Révolution d'octobre/novembre 1917 : « En ces jours où nous arrive de là-bas l'odeur cadavéreuse du jubilé, pourquoi ne pas fêter aussi notre propre jubilé ? Dix années de mépris, dix années de fidélité, dix années de liberté : n'est-ce pas un sujet digne au moins d'un discours de jubilé⁴ ? » Loin de s'apitoyer sur son sort⁵ et fustigeant « la monstruosité de cette pauvre idée obtuse, qui transforme les gogos russes en gobe-mouches communistes, qui change les personnes en fourmis d'une nouvelle

¹ Marcel Arland, « Sur un nouveau mal du siècle », *La Nouvelle Revue française*, février 1924, n° 125, p. 149-158.

² Leonid Livak, *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison, Wis./London, University of Wisconsin Press, 2003, p. 25 (notre traduction).

³ Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], « Юбилей » [« Jubilej »], 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul')*, 18 novembre 1927].

⁴ « В эти дни, когда тянет отсюда трупным запахом юбилея, – отчего бы и наш юбилей не попроздновать? Десять лет презрения, десять лет верности, десять лет свободы, – неужели это не достойно хоть одной юбилейной речи? » (Vladimir Nabokov, « Юбилей » [« Jubilej »], *Sobr. soč.*, t. II, p. 645 [notre traduction et *infra*].)

⁵ « [J]e ne me déssole pas, dans un désespoir bourgeois, de la perte de ma propriété, de ma maison, du lingot d'or pas assez habilement caché dans les tréfonds d'un *water-closet*. » (« [Я] не жалею, в буржуазном отчаянии, потери имущества, дома, слитка золота, недостаточно ловко спрятанного в недрах ватерклозета. » (*Ibid.*, p. 646.)

variété, *formica marxi var. lenini*¹ », Nabokov, s'adressant à ses compatriotes émigrés, salue « cette liberté que nous connaissons [et qui] n'a peut-être été connue d'aucun peuple² » :

Dans cette Russie particulière, qui nous entoure imperceptiblement, qui nous anime et nous soutient, nous imprègne l'âme, colore nos rêves, il n'y a pas la moindre loi, à l'exception de la loi de notre amour pour elle, et il n'y a pas de pouvoir, à l'exception de notre propre conscience. D'elle nous pouvons tout dire, tout écrire, nous n'avons rien à en cacher et aucune censure ne nous met d'obstacles, nous sommes les libres citoyens de notre rêverie³.

Nabokov, le libre citoyen de sa rêverie : tout paraît dit dans cette formule originelle, contemporaine de la parution de son premier roman, *Machenka*. À la férocité et à la cruauté de son siècle⁴, au sujet duquel il écrit en 1931, dans son premier essai en français, qu'il ne lui paraît « pas plus mauvais qu'un autre⁵ », l'écrivain a toujours opposé l'indépendance, si ce n'est l'indifférence, de l'artiste. Au mal, dont l'exil est la première forme politique qu'en a connue le jeune Nabokov avant l'assassinat en 1922 de son père, Vladimir Dmitrievitch Nabokov (1869-1922), par des « fascistes russes⁶ », puis la mort, le 9 janvier 1945, de son frère cadet, Sergueï (1900-1945), dans le camp de travail de Neuengamme,

¹ « ту уродливую, тупую идейку, которая превращает русских простаков в коммунистических простофиль, которая из людей делает муравьев, новую разновидность, *formica marxi var. lenini*. » (*Ibid.*)

² « Такой свободы, какую знаем мы, не знал, может быть, ни один народ. » (*Ibid.*, p. 647.)

³ « В той особенной России, которая невидимо нас окружает, живет и держит нас, пропитывает душу, окрашивает сны, – нет ни одного закона, кроме закона любви к ней, и нет власти, кроме нашей собственной совести. Мы о ней можем все сказать, все написать, скрывать нам нечего, и никакая цензура нам не ставит преграды, мы свободные граждане нашей мечты. » (*Ibid.*)

⁴ Dans un poème resté longtemps inédit puisqu'il n'a été publié qu'en 1983 alors qu'il avait été composé en 1918-1919, Vladislav Khodassevitch reprend à Alexandre Pouchkine l'expression « siècle cruel » [« жестокий век »] pour qualifier le siècle qui s'est ouvert. À la différence de Pouchkine déclarant qu'il serait loué pour la liberté de son chant opposée à la cruauté de son siècle, Khodassevitch constate avec désespoir que, dans son siècle, la gloire légendaire serait réservée au bourreau et au voleur. Voir Владислав Ходасевич [Vladislav Hodasevič], *Коллеблюмый треножник. Избранное* [*Koleblemyj trenožnik. Izbrannoje*], сост. В. Г. Перельмутер [V. G. Perel'muter (éd)], Moscou, Советский Писатель [Sovetskij Pisatel'], 1991, p. 114, et le poème « Exegi Monumentum », dans Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, éd. Efim Etkind, Lausanne, l'Âge d'homme, coll. « Les classiques slaves », 1993, t. I, p. 233, t. II, p. 364 (le poème figure dans deux versions).

⁵ Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *Le Mois*, juin 1931, p. 139.

⁶ C'est Nabokov lui-même qui a qualifié de « fascistes russes » les meurtriers de son père, et cela à compter de la version remaniée, et seconde version anglaise, publiée en janvier 1967, de son autobiographie, *Speak, Memory*. Nous y reviendrons.

l'artiste n'a pas opposé un art de la dénonciation. Au contraire, contre les mutations de l'art au vingtième siècle – mutations de ses formes et de ses relations avec le monde de la réalité, puisque l'art s'est prétendu capable de transformation politique et sociale, Nabokov semble avoir défendu une conception décalée, alliant le « classicisme » d'une revendication de l'art comme bel ouvrage et la modernité de sa foi dans l'autonomie de la littérature.

Ainsi, en opposition avec le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art dont Jacques Rancière pense qu'il est resté dominant au vingtième siècle en dépit de sa critique ¹, et dans un temps où l'art, et surtout la littérature, ont parfois cherché à être des armes, Nabokov a toujours prétendu que ses romans n'avaient rien à dire, ni par conséquent rien à prescrire. Il l'a affirmé, par exemple, dans la préface rédigée en 1965 pour la publication américaine de *Despair* :

La Méprise, dans un esprit de parenté absolue avec le reste de mes livres, n'a aucun commentaire social à faire, ni aucun message à accrocher entre ses dents. Ce livre n'exalte pas l'organe spirituel de l'homme et n'indique pas à l'humanité quelle est la porte de sortie. Il contient bien moins d'« idées » que tous ces plantureux et vulgaires romans que l'on acclame si hystériquement dans la petite allée des rumeurs entre les balivernes et les huées ².

Une telle ligne artistique apparaît farouchement anti-idéologique, en ce sens que l'écrivain récusait aux idées ainsi qu'à leur organisation en système le droit à participer de la nature de la littérature. Au cours des deux premières périodes de sa carrière en Europe, puis à son arrivée aux États-Unis, elle lui a valu de se retrouver isolé et d'être incompris par des milieux de réception aussi dissemblables que l'École parisienne de l'émigration russe, une partie des intellectuels français, puis celui des Américains progressistes. Mais la publication de *Lolita* et les débuts du postmodernisme ont provoqué un renversement des

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008, p. 57.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1074 ; *Despair* [1966], p. xii : « *Despair*, in kinship with the rest of my books, has no social comment to make, no message to bring in its teeth. It does not uplift the spiritual organ of man, nor does it show humanity the right exit. It contains far fewer "ideas" than do those rich vulgar novels that are acclaimed so hysterically in the short echo-walk between the ballyhoo and the hoot. »

effets : Nabokov, transformé en prophète par ses admirateurs, dont certains étaient d'anciens étudiants, est entré dans l'histoire littéraire comme « figure d'auteur comblé et autosuffisant, de maître absolu de l'écriture et du genre romanesque ¹ ». L'artiste cosmopolite s'est mué en célébrité mondiale dont l'art aurait constitué, dans l'adversité et les exils successifs, une préfiguration littéraire de cette « fin des idéologies » pensée dès les années cinquante par quelques intellectuels (dont le philosophe français Raymond Aron (1905-1983) et, à sa suite, le sociologue américain Daniel Bell (1919-2011) ²) et revenue en force au début des années quatre-vingt dix, après la chute du communisme dans les pays de l'Europe de l'Est.

La solution personnelle opposée par Nabokov à la férocité de son siècle et à la crise de l'art aurait été de cultiver « l'art pour l'art », ou plus précisément « l'art de l'art » ³, afin de le soustraire de tout rapport au monde et triompher de cette conception de l'art comme auxiliaire des idéologies, qui, sous des formes diverses, a cherché à s'imposer au vingtième siècle. En somme, et par un retournement assez savoureux, Nabokov est devenu l'écrivain américain d'origine russe qu'a glorifié un Occident cherchant à faire oublier « le passé de son illusion ».

¹ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, *op. cit.*, p. 397.

² En conclusion de *L'Opium des intellectuels*, publié en 1955, Raymond Aron s'interroge sur la « fin de l'âge idéologique » qu'il appelle de ses vœux, – formule que reprend, en la modifiant légèrement, le sociologue américain Daniel Bell dans *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* (1960). Mais, contrairement à ce qui est souvent écrit, c'est à Albert Camus que revient la paternité de la formule qu'il emploie dès 1946, dans l'article « Le socialisme mystifié » : « [C]e temps marque la fin des idéologies, c'est-à-dire des utopies absolues qui se détruisent d'elles-mêmes, dans l'histoire, par le prix qu'elles finissent par coûter. » (Albert Camus, *Essais*, éd. Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 338.)

³ Nabokov n'aimait pas le slogan dix-neuviémiste de « l'art pour l'art » parce que, selon lui, « ceux qui l'ont lancé comme Oscar Wilde et d'autres poètes précieux étaient en réalité moralistes et didacticiens jusqu'à la racine des cheveux » (*Partis pris*, *op. cit.*, p. 36). La formule « l'art de l'art » cherche à indiquer que, dans ses définitions de la véritable nature de l'art, Nabokov en souligne l'intransitivité, l'autotélisme et la pureté et refuse toute autre considération qu'esthétique.

La tyrannie de l'art nabokovien ?

À de rares exceptions près, l'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov n'est envisagé qu'en modèle d'un art de la distance esthétique (assimilée à tort, pense Rancière, à la contemplation extatique de la beauté¹) dans lequel serait réalisé « cet acquis essentiel de l'art moderne selon lequel le sujet de l'art n'est autre que l'art lui-même² ». La singularité de la facture romanesque nabokovienne serait donc d'avoir réalisé le rêve de Gustave Flaubert (1821-1880), dont il était un fervent admirateur, du « livre sur rien », du « livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air³ » et relèverait du nouveau paradigme de la littérature émancipée défini par la « sacralisation de la littérature », l'« absolutisation de l'art » et « l'intransitivité d'un langage qui n'est "occupé que de lui-même" »⁴.

Le corollaire d'une telle réussite artistique, c'est que ne pourrait pas lire Nabokov tous ceux qui le souhaitent. Dans l'« Allocution de Brême » (1958), Paul Celan (1920-1970), pourtant lui-même souvent qualifié d'hermétique, avait repris au russe Ossip Mandelstam l'image du poème comme « bouteille à la mer » et envisagé que « le poème [pût] puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Coeur peut-être⁵ ». Avec Nabokov, même ce mince espoir aurait disparu. À s'interroger sur ce que

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 63.

² François Fédier, *L'Art en liberté*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2006, p. 109.

³ Lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 31.

⁴ Jacques Rancière, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 12.

⁵ Paul Celan, « Allocution prononcée lors de la réception du prix de littérature de la Ville libre hanséatique de Brême », *Le Méridien et autres proses*, trad. de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2002, p. 57.

serait la Terre-Cœur nabokovienne¹, on serait tenté de répondre que les descriptions académiques de la poétique nabokovienne la feraient plutôt ressembler à l’archipel d’un goulag commandé par un « dictateur absolu² », comme Nabokov aimait à se décrire, « infiniment plus serein, plus sûr de lui, plus arrogant aussi³ » que Flaubert, selon Maurice Couturier ; un archipel peuplé de lecteurs « infirme[s], sans génie, amnésique[s]⁴ » et totalement aliénés puisque seuls trouvent grâce aux yeux de Nabokov les lecteurs qui lui ressembleraient trait pour trait : « Je pense que l’auditoire qu’un artiste imagine, quand il pense à ce genre de choses, c’est une salle remplie de gens portant tous son masque⁵. »

La singularité de son art serait paradoxalement d’être fondée sur la négation de la liberté et de l’altérité du lecteur. Se pose alors la question de l’intérêt d’un art qui ne se partagerait avec ses lecteurs qu’à la seule condition qu’ils se déprennent d’eux-mêmes pour former cette aristocratique communauté des âmes correctement nabokovisées s’ébattant entre elles dans une Arcadie de pur loisir artistique. L’aporie n’est pas loin : pourquoi Nabokov, puisqu’il croyait aux pouvoirs de l’art véritable, l’aurait-il soustrait à toute possibilité de partage ou d’application ? Pourquoi, lui qui déclarait : « Je suis disposé à accepter n’importe quel type de régime – socialisme, royalisme, gardiennage, pourvu que le corps et l’esprit sont libres⁶ », n’aurait-il trouvé comme solution artistique que celle de la tyrannie de l’auteur ?

¹ Une première version de ces pages a été publiée dans : Agnès Edel-Roy, « Nabokov aujourd’hui, ou “la démocratie magique” », dans Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 23-38.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 67.

³ Maurice C, *Nabokov ou la Tyrannie de l’auteur*, op. cit., p. 396.

⁴ *Ibid.*, p. 303.

⁵ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 23.

⁶ « I am ready to accept any regime – Socialistic, Royalistic, Janitorial, – provided mind and body are free. » Dans Vladimir Nabokov, Nurit Beretzky, « Vladimir Nabokov, an Interview with Nurit Beretzky Recorded in 1970 » [en ligne], éd. Yuri Leving, *Nabokov Online Journal*, Vol. VIII, 2014 (notre traduction). Disponible sur : http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/1_folding_an_umbrella_vol_viii_2014.pdf [consulté le 10 avril 2015].

Aujourd'hui, il nous semble bien que cette image, assez couramment admise, de ce que serait sa singularité artistique, non seulement met en péril l'exégèse nabokovienne – ce qui n'est pas nouveau – mais nuit aussi à la simple lecture de son œuvre – ce qui est plus neuf.

La critique a commencé à reconnaître que la question de l'interprétation de l'œuvre nabokovienne représente en réalité une véritable difficulté. Maurice Couturier, qui a ouvert en France la voie des études nabokoviennes, et qui a tant fait pour que Nabokov soit mieux connu du public français, a par exemple analysé, dans un ouvrage qui a fait date, les mécanismes poétiques mis en œuvre dans les romans, qui peuvent expliquer cette difficulté. Et c'est lui qui a conclu à un monde littéraire gouverné métaphoriquement par la forme politique de la tyrannie de l'auteur :

Face au texte nabokovien, la question de l'interprétation se trouve donc sans cesse différée [...]. Certes, le sens n'est pas absent, mais il est avant tout une sorte de *fata morgana* qui nous invite à aller toujours plus loin dans notre lecture asservie. [...]

Le roman nabokovien [...] est infiniment surdéterminé et autoritaire. C'est le laboratoire idéal du roman du XX^e siècle, tout comme *Tristram Shandy* était le laboratoire idéal du roman du XVIII^e siècle. C'est en nous pliant de plus en plus à la tyrannie de ses surdéterminations, c'est-à-dire en jouant le mieux possible le jeu auquel il nous convie, que nous lisons mieux et plus loin.

Lecture très conflictuelle aussi [...]. Le maître du texte n'est plus la langue, ni l'intertexte, ni l'Autre lacanien, c'est le magicien qui, derrière le rideau noir de ses romans, cherche par tous les moyens à orienter notre parcours, à manipuler nos émotions et notre imaginaire¹.

Le chercheur fait ici le constat que l'interprétation est impossible car différée indéfiniment grâce à la maîtrise totale de l'auteur-tyran régnant sans partage sur sa création et rétablissant le pouvoir absolu de l'Auteur. Cette thèse a fait débat. Certes, tout lecteur de Nabokov reconnaît dans cette description de la programmation des romans nabokoviens certaines de ses propres expériences de lecture. Cependant, assimiler l'abolition des – maigres – pouvoirs du lecteur et le rétablissement de la toute-puissance de l'auteur ressuscité (déclaré mort par le

¹ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 11-12.

structuralisme ¹) à la forme politique de la tyrannie a été analysé, notamment par Brian McHale ², comme une indication de la servitude volontaire du critique français, jugé incapable de s’émanciper de la tutelle des discours plaqués par l’auteur sur son œuvre. Se défendant de cette accusation, Maurice Couturier a organisé en 2008 un colloque intitulé *Annotating vs Interpreting*, dont il justifiait la problématique en affirmant que « les spécialistes de Nabokov [...] se sont trop souvent et trop longtemps laissé intimider par les “partis pris” de Nabokov. Ils ont privilégié l’annotation de ses œuvres sans toujours réaliser à quel point ils se soumettaient aux interprétations avouées ou non avouées de Nabokov ou suivaient leurs propres interprétations inconscientes ³. » Et d’ajouter qu’« il s’est écoulé trente ans avant qu’[il] puisse violer l’interdit nabokovien émis contre une interprétation en particulier, celle de la psychanalyse ⁴. »

Dans un article plus récent retraçant la réception de Nabokov en France, le chercheur revient sur cette question : face à la difficulté manifeste qu’il y aurait d’interpréter l’œuvre de Nabokov en dehors des perspectives strictement contrôlées par l’auteur en personne, il dénonce la propension de « toute une critique, américaine surtout, [à] se soumettre à l’autorité souveraine de l’auteur », et finalement à ne faire qu’annoter et préférer « l’étude intertextuelle à l’interprétation ou l’analyse » ⁵. Comme Maurice Couturier en a tracé le chemin, emprunté aussi par d’autres chercheuses et chercheurs, il est possible de se

¹ Les deux textes classiques sur cette question sont ceux de Roland Barthes, « La mort de l’auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Essais critiques », 1984, p. 61-67, et Michel Foucault, « Qu’est-ce qu’un auteur ? » [1969], *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto Gallimard », 2017, p. 817-849.

² Brian McHale, « The Great (Textual) Communicator, or, Blindness and Insight », *Nabokov Studies*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 277-289.

³ Maurice Couturier, « Annotating vs. Interpreting Nabokov: The Author as a Helper or a Screen? » [en ligne], dans Maurice Couturier (dir.), « Vladimir Nabokov, Annotating vs Interpreting Nabokov », *Cycnos*, vol. 24, n° 1 (notre traduction et *infra*).

Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1034> [consulté le 11 avril 2014].

⁴ *Ibid.*

⁵ Maurice Couturier, « Réception de Nabokov en France : interprétation ou récupération ? », dans L. Delage-Toriel et M. Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, op. cit., p 18-19.

démarquer d'une critique qui, pensant respecter la volonté du maître, a privilégié l'annotation à l'interprétation, alors même que son art gagne à être interprété pour que s'en perpétue la valeur.

Si la question de l'autorité auctoriale est bien consubstantielle à celle du genre romanesque, Nabokov fait partie de ces écrivains qui, au vingtième siècle, ont voulu échapper au vol, à la trahison, à la dépossession, aux menaces que sont les derniers mots des exégètes : problématique dont il donne une vaste mise en abyme dans *Feu pâle*. Ce quatrième roman américain, publié en 1962, se présente en effet comme l'édition critique de la dernière œuvre lyrique du poète américain contemporain, John Francis Shade, établie par Charles Kinbote, spécialiste de zemblien et collègue de John Shade à l'université de New Wye, Appalachie. Malgré son apparence matérielle mimant une édition critique universitaire en quatre sections (A : introduction par Kinbote, B : poème de Shade, C : commentaire et D : index des noms propres, par Kinbote), le niveau métatextuel qui comprend les sections C, D puis A, dans l'ordre où Kinbote les a écrites, se métamorphose assez rapidement en une vaste digression (moins métatextuelle que paratextuelle). En effet, l'intention qui sous-tend en réalité le projet éditorial de Kinbote, est de rétablir, dans les notes du commentaire, ce qui est, selon lui, la vérité humaine et historique du poème : l'histoire de son pays d'origine, la Zembla, et du dernier roi de Zembla, dépossédé de son trône par une révolution, histoire qu'il a racontée jour après jour à son collègue, voisin et ami, le poète Shade pendant que celui-ci composait le poème. Kinbote ne cesse alors de donner à ses commentaires un tour romanesque d'autant plus qu'est posée au lecteur une série d'énigmes, sur l'identité du roi en fuite, par exemple, mais aussi sur celle du tueur révolutionnaire, Gradus, qui traque le roi et dont on se demande quel rapport il entretient avec Shade et avec la chronologie de la composition du poème. Et ces

énigmes sont posées pratiquement jusqu'à la conclusion du texte, voire au-delà pour certaines qui ne sont pas encore résolues, Kinbote ayant averti son lecteur dès l'introduction : « pour le meilleur ou pour le pire, c'est le commentateur qui a le dernier mot ¹ ». *Feu pâle* est donc une mise en jeu paroxystique de ce « dernier mot qui appartient au dernier vivant ² » (puisque Shade est mort quand Kinbote commence à écrire son commentaire), hantise de Nabokov, partagée par d'autres écrivains, et singulièrement ceux dont l'œuvre peut être mise en rapport, plus ou moins directement, avec un contexte politique totalitaire, tyrannique, ou au moins répressif, passé ou présent, et niant la liberté et l'intégrité individuelles.

Au vingtième siècle, Milan Kundera est, comme l'analyse Yves Ansel, un autre exemple d'écrivain « très voyant et très savant (celui-ci est musicologue, lexicographe, philosophe, sociologue, historien, folkloriste...) [qui] ne cesse d'intervenir, prend d'autorité la parole pour orienter, voire imposer insidieusement le *bon sens* livré avec la fiction ³. » On voit bien ce que partagent l'émigré russe et l'exilé tchèque : leur création entretient un lien problématique avec le régime politique qui est la cause de leur expatriation ainsi qu'avec le pays où, certes, il ont été accueillis mais vis-à-vis duquel ils peuvent se trouver ou être considérés en situation d'altérité. La volonté de la maîtrise du sens est, pour une part, en lien avec le contexte politique, et pas seulement celui du passé ou du présent des écrivains : il y a aussi, chez Kundera comme chez Nabokov, la crainte de l'avenir, car leur œuvre, même écrite en Occident, n'est pas à l'abri des manipulations. Même si Nabokov se savait censuré dans son pays natal, cette crainte l'a conduit à auto-traduire les deux œuvres sur lesquelles, ne serait-ce que par son retour à la langue russe, il a cherché à peser de tout son poids : *Autres*

¹ Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, p. 27 ; *Pale Fire*, p. 29 : « for better or worse, it is the commentator who has the last word. »

² Yves Ansel, « Milan Kundera : Tu ne voleras pas la lettre... », dans N. Corréard, V. Ferré, A. Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, XVI^e-XXI^e s.*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 235.

Rivages et Lolita. Toutefois, la volonté de rester (le plus longtemps possible) le maître de sa création peut aussi être mise en rapport avec ce qu'analyse Edward Said (1935-2003), à savoir la relation que la critique dominante entretient avec la part d'altérité de tout écrivain émigré ou d'origine étrangère. On pourrait, selon nous, en voir un exemple dans la réception de *Lolita* comme roman d'un « exilé de la langue ¹ » : à l'image du narrateur, Nabokov « n'a[urait] que des mots pour se divertir ² », et c'est ainsi qu'il aurait ouvert à la fiction américaine, par une phénoménologie de la perte consécutive, en quelque sorte, à l'exil, la voie postmoderne de la libération esthétique. Cette interprétation de l'art nabokovien pense n'en être pas une parce qu'elle semble conforme aux vœux de l'auteur, mais elle prend son origine dans un postulat qui n'est pas clairement énoncé comme tel : que le langage d'un exilé ne soit plus porteur d'expérience et, par conséquent, qu'il en soit réduit à ne traiter que de lui-même. Edward Said a interrogé cette conception de l'exilé et montré ce qu'elle doit à l'eurocentrisme, « position impérieuse, déplaisante et agressive, qui résulte des déformations que lui font subir certains personnages autoritaires se prétendant, comme tant de pharisiens et de mollahs, les porte-parole de leur culture ³ ». Rappelant « la nouveauté de notre époque ⁴ », c'est-à-dire « le grand nombre d'individus qui ont fait l'expérience du déracinement et des dislocations qui les ont transformés en expatriés, en exilés ⁵ », il soutient que « [c]es épreuves engendrent une urgence, pour ne pas dire une précarité de la vision et une fragilité de l'énoncé, qui rend

¹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Don des langues », 1989, p. 39.

² Vladimir Nabokov, *Lolita*, II, p. 836 ; *The Annotated Lolita*, p. 32 : « Oh, my Lolita, I have only words to play with! »

³ Edward W. Said, « Introduction. Critique et exil », *Réflexions sur l'exil et autres essais*, trad. (de l'anglais) Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*

l'usage du langage bien plus intéressant et provisoire qu'il ne l'aurait été autrement ¹ » – usage de la langue par l'exilé qu'il analyse ainsi :

[S]i l'on sent que l'on ne peut tenir pour acquis le luxe que constitue le fait de demeurer longtemps au même endroit, d'évoluer dans un environnement familial et d'avoir une langue maternelle, et que l'on doit trouver un moyen de compenser, ce que l'on écrit porte nécessairement une charge unique d'angoisse, de complexité, peut-être même d'exagération – exactement ce que la tradition, confortablement installée, d'interprétation et de critique moderne (et à présent postmoderne) a soit négligé soit évité ².

En contradiction avec le relativisme de la critique postmoderne, des études ont commencé à rendre visible cette « charge unique d'angoisse, de complexité, peut-être même d'exagération » du langage de Nabokov ³. Pour notre part, nous souscrivons aussi à cette remise en perspective, qui rend au langage de l'exilé sa dimension ontologique : pour E. Said, « Conrad, Nabokov, Joyce et Ishiguro, dans leur maniement de la langue, amènent leurs lecteurs à une conscience du fait que le langage traite de l'expérience, et pas seulement de lui-même ⁴. » Si l'on considère donc que la posture nabokovienne d'autorité ne vaut pas seulement comme condition de la pure jouissance esthétique mais qu'elle est essentiellement liée à l'expérience de l'exil, il est étonnant de constater la résistance de la critique elle-même aux tentatives d'en analyser les motivations, le fonctionnement et la portée, c'est-à-dire non seulement de l'historiciser et de la contextualiser, mais aussi de l'interpréter en s'émancipant de la stratégie de Nabokov. En prétendant cadenasser l'accès à ses romans et rétablir l'autorité de l'auteur-souverain, dont la conséquence, selon une partie de la critique, serait d'empêcher toute signification d'advenir, Nabokov avait-il réellement comme intention d'inventer la forme de la tyrannie littéraire en ne conservant comme lecteurs que les plus dociles ? Ce serait une inquiétante réponse qu'il aurait donnée à la question politique de la tyrannie

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Il nous semble que la critique française est particulièrement sensible à cette dimension, dans la lignée de deux chercheuses pionnières, Jacqueline Hamrit et Isabelle Poulin.

⁴ Edward W. Said, *op. cit.*, p. 14.

qu'il n'a pourtant cessé d'identifier dans l'histoire et, selon nous, de combattre dans son œuvre.

En effet, la querelle entre chercheurs, savoir si l'on peut interpréter Nabokov, ou seulement l'annoter, pourrait bien se révéler dépassée puisque, de l'impossibilité de l'interpréter à l'impossibilité de le lire, la distance paraît aujourd'hui en passe d'être franchie. L'écrivain lui-même l'avait prédit avec humour, envisageant de « longues traversées du désert » quand on l'interrogeait sur l'idée qu'il se faisait de son au-delà littéraire : « Avec la complicité du Malin, j'ouvre le journal de l'an 2063 et dans un article de la rubrique littéraire je trouve : “Plus personne ne lit Nabokov ou Fulmerford aujourd'hui”. Terrible question : qui est ce malheureux Fulmerford ¹ ? » Si nous sommes encore loin de ne plus lire Nabokov, nous sommes cependant confrontés dernièrement à une dégradation, si ce n'est à une inversion, du jugement sur son œuvre artistique, ce qui nuit à sa lecture. C'est, par exemple, Michel Houellebecq qui fait dire à son narrateur dans *La Possibilité d'une île* : « Moi non plus, je n'ai jamais supporté ce pseudo poète médiocre et maniéré, ce malhabile imitateur de Joyce qui n'avait même pas eu la chance de disposer de l'élan qui, chez l'Irlandais insane, permet parfois de passer sur l'accumulation de lourdeurs. Une pâte feuilletée ratée, voilà à quoi m'avait toujours fait penser le style de Nabokov ². » Cette dégradation de l'image de Nabokov n'est pas une originalité française. En 2004, dans une recension de trois ouvrages consacrés à son œuvre et parus en Russie, Maria Malikova, s'interroge elle aussi sur la déception qu'avouent éprouver bon nombre de ses collègues universitaires à la lecture de Nabokov :

[P]lus d'une fois il nous est arrivé d'entendre l'opinion que Nabokov ennuyait, qu'il décevait, que plus profondément on pénétrait dans son monde artistique, plus ordinaire et « intentionnel » il s'avérait, qu'on avait beau chercher des hypotextes on ne trouvait que

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 36.

² Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 32.

« ce que le marin avait caché », c'est-à-dire l'auteur lui-même, animé de l'intention de cacher ses influences, de proposer une énigme, de parodier (dans le sens de railler et de démasquer) un auteur détesté, tandis qu'aucun accroissement du sens n'était donné par la méthode de l'hypotexte menée par la recherche nabokovienne, à la différence de la recherche mandelstamienne ¹.

Nabokov, se demande alors la chercheuse russe, ne susciterait-il donc que le désenchantement ² ? Ainsi, ce qui a longtemps été considéré comme l'originalité de la fabrique nabokovienne, théorisée par l'écrivain sous la dénomination de poétique de « l'enchantement », serait en passe d'avoir épuisé ses effets. Tenir le lecteur sous le charme des artifices romanesques pour l'inciter à toujours chercher un sens qui se dérobe indéfiniment s'avérerait *in fine* une poétique essentiellement déceptive, aux yeux de certains critiques.

Et – chose inconcevable il y a peu - des voix, parmi les plus autorisées, commencent à se faire entendre, qui avouent leur difficulté, si ce n'est leur réticence, à lire Nabokov. Ainsi, lors du premier colloque interdisciplinaire consacré en France à Vladimir Nabokov (en octobre 2008), s'est tenu « un échange mémorable sur [la] relation [...] à *Lolita* non seulement comme chercheurs et auteurs de communications scientifiques mais aussi comme lecteurs et comme êtres humains confrontés à la question des enfants victimes de sévices sexuels ³ », selon les termes des deux organisatrices. Après la réaction de Jacqueline Hamrit avouant que « l'« indécidabilité » de Derrida l'avait aidée à

¹ « [Н]ам неоднократно приходилось слышать мнение, что Набоков надоел, разочаровал, что чем глубже проникаешь в его художественный мир, тем более простым и “нарочным” он оказывается, что, сколько ни ищи подтексты, находишь лишь “то, что спрятал матрос”, т.е. сам автор, движимый интенцией скрыть влияния, загадать загадку, спародировать (в смысле высмеять и разоблачить) нелюбимого автора, а качественного приращения смысла метод подтекста в набоковедении, в отличие от мандельштамоведения, не дает. » Dans Мария Маликова [Maria Malikova], « Набоков сегодня » [« Nabokov segodnja », « Nabokov aujourd'hui »] [en ligne], *Новое Литературное Обозрение* [Novoe Literaturnoe Obozrenie], n° 70, 2004 (notre traduction et *infra*). Disponible sur : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/mal30-pr.html> [consulté le 11 avril 2014].

² « Набоков, после того как мы им “объелись”, разочаровал? » (*ibid.*)

³ Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu, « The “Crazy Quilt of Nabokov Studies in France” » [en ligne], *NOJ / HOJ : Nabokov Online Journal*, vol. 3, 2009 (notre traduction et *infra*). Disponible sur : http://etc.dal.ca/noj/articles/volume3//14_Kaleidoscopic_Nabokov.pdf [consulté le 11 avril 2014].

surpasser la gêne qu'elle éprouvait à la lecture du roman », d'autres chercheurs ont aussi fait état de leurs réticences : « Maurice Couturier, entre autres, parla de son expérience de la traduction en français de *Lolita* et des passages "atroces" qu'il eut à affronter en tant que traducteur ; [...] Monica Manolescu parla de sa difficulté à lire *Lolita* depuis qu'elle était devenue mère, etc. » ¹

Moment très instructif, puisqu'était ainsi mise au jour une forme actuelle d'impasse herméneutique, qui renouait, par-delà les années, avec les premières réactions suscitées par l'art nabokovien, y compris parmi ses admirateurs de la première heure. C'est, par exemple, ce qu'avait déjà observé Zinaïda Schakovskoy (1906-2001) :

J'ai tout de suite perçu sa supériorité sur tous les « jeunes » écrivains de l'émigration [...]. Mais ayant senti et pressenti la place qu'il occuperait dans la littérature russe, et par la suite dans la littérature mondiale, je restais libre de toute admiration inconditionnelle à son égard. Quelque chose m'inquiétait dans *Sirine* et dans sa virtuosité qui s'était manifestée presque immédiatement, dans son arrogance moqueuse naissante à l'égard du lecteur, dans l'absence de spiritualité qui se dessinait ².

L'art nabokovien peut troubler, inquiéter, angoisser, parfois même violenter le lecteur le mieux disposé à son égard ; effet intrigant, et peu analysé, d'un art qui se déclarait pourtant extérieur aux préoccupations de ses lecteurs réels. L'une des solutions pour échapper à cette emprise, selon la proposition de Will Norman ³, serait, assez radicalement mais comme ultime acte de liberté du lecteur, de fermer le livre, ou de ne plus l'ouvrir : proposition extrême, mais elle atteste paradoxalement de la possible inanité de la lecture du roman nabokovien. Le lecteur en effet, après l'avoir parcouru, et souvent à de multiples reprises, pourrait se lasser de ne trouver rien d'autre que la forme vide de l'art absolu ni aucune possibilité d'application dans sa propre expérience à défaut d'une

¹ *Ibid.*

² Zinaïda Schakovskoy, *À la recherche de Nabokov* [1979], trad. (du russe) Maurice Zinovieff, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Petite bibliothèque slave », 2007, p. 30.

³ Intervention de Will Norman, « *Lolita's futures* », dans A.-M. Paquet-Deyris (org.), *Lolita* [*Nabokov, 1955 ; Kubrick, 1962*]. *Journée d'études*, Université de Paris-Ouest/Nanterre/La Défense, 16 janvier 2010.

quelconque portée idéologique, politique ou éthique récusée par l'auteur. Il pourrait choisir de se soustraire définitivement à cette incarnation nabokovienne de la « puissance séductrice qui enchaîne par la fascination ou la sublimation », qui est l'un des deux termes, selon Hans Robert Jauss, de l'alternative constituée par « l'ambivalence du beau comme expérience sensible »¹.

Faudrait-il alors conclure que la forme de « pouvoir poétique² » qu'exerce Nabokov ne consisterait pas seulement à rechercher la ruine de l'idéologie dans l'art (ce que l'écrivain appelle les « messages ») mais serait plus fondamentalement la négation de toute pratique herméneutique littéraire ? Depuis la simple lecture « généralement pratiquée par l'histoire littéraire » qui vise à « interpréter un message en cherchant à déterminer ce que son auteur cherchait à exprimer en le produisant » jusqu'à la « lecture actualisante »³, ce degré supplémentaire dans l'acte d'interprétation active, qui « perme[t] d'*actualiser* le texte dans un nouveau contexte, de lui conférer des sens *a posteriori*⁴ » ?

À moins de conclure cyniquement que l'écrivain n'aurait ainsi fait qu'anticiper sur certaines pratiques actuelles de la domination politique qui visent à nier « l'intérêt » qu'il y a à lire une œuvre littéraire (en particulier, pour celui qui serait mieux occupé à ne faire que ce pour quoi il est employé, et non à « perdre son temps » à lire), il faut constater qu'arrivé à ce point de notre description du jeu interprétatif qu'auraient cherché à empêcher l'écrivain, puis la critique, c'est aussi à refonder un pacte de lecture de son œuvre dans lequel retrouverait droit de cité le lecteur quel qu'il soit, et non le seul spécialiste de son œuvre, que cette thèse entend travailler avec d'autres chercheurs.

¹ Le second terme étant la « puissance de distanciation, libératrice et créatrice de normes ». Voir Hans Robert Jauss, *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Yves Citton, *Lire, Interpréter, Actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 25.

⁴ *Ibid.*

Nous pensons que cette image de la singularité de Nabokov campé en « bel indifférent » est bien une construction idéologique à l'édification de laquelle le premier à sciemment participer fut Nabokov en personne, et nous commencerons par en identifier les étapes, les raisons et les motivations. Pour autant, notre propos ne sera pas, comme souvent dans l'histoire littéraire, de seulement prendre le contre-pied de ce discours surplombant, même s'il commence à devenir plus évident qu'il était un écrivain concerné¹. En avant d'une telle conception, notre entreprise visera plus précisément à interroger le rapport qu'à la suite de Jacques Rancière, nous pensons possible entre « pureté » de la littérature et politique de la littérature dans l'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov.

La blessure de la révolution : le phénix Sirine

Ce fut *La Défense Loujine*, troisième roman de sa période russe de création, après *Machenka* et *Roi, dame, valet*, qui fit brusquement de Sirine l'un des écrivains russes majeurs parmi la génération de ceux d'entre eux qui avaient débuté dans l'émigration : il aurait donc été une exception dans la « génération passée inaperçue² » selon Vladimir Varchavski (1906-1978).

Zaščita Lužina, pour citer le titre russe du roman publié en volume en 1930, fut en effet l'œuvre qui, selon le constat de Guéorgui Adamovitch (1892-1972), pourtant connu pour son opposition à l'art sirinien, fit sortir le nom de Sirine de la pénombre dans laquelle il se trouvait jusqu'alors et déclencha une véritable *Siriniana*³. Alors que l'écrivain vivait encore à Berlin, la publication des quatre

¹ L'ouvrage le plus récent sur cette question est celui de la journaliste américaine, Andrea Pitzer, *The Secret History of Vladimir Nabokov* (New York, Pegasus Books, 2013).

² В. С. Варшавский [V. S. Varšavskij], *Незамеченное поколение* [*Nezamečennoe pokolenie*], New York, Издательство имени Чехова [Izdatel'stvo imeni Čehova], 1956. Le propos de Varšavskij sur la première émigration russe comme « génération passée inaperçue » a été considérablement revu par les recherches récentes de Leonid Livak et Annick Morard.

³ Cité dans Н. Г. Мельников и О. А. Коростелёв (сост.) [Nikolaj Georgievič Mel'nikov et Oleg Anatol'evič Korostel'ev (éd.)], *Классик без ретуши : литературный мир о творчестве Владимира Набокова* [*Klassik bez retuši. Literaturnyj mir o tvorčestve Vladimira Nabokova*], Moscou, Новое литературное обозрение [Novoe literaturnoe obozrenie], coll. « Научная библиотека » [« Naučnaja biblioteka »], vol. 20, n° 1, 2000, p. 52.

premiers chapitres de *La Défense Loujine* en octobre 1929 par l'une des plus importantes revues russes de l'émigration, *Sovremennye zapiski* [*Les Annales contemporaines*], le propulsa sur le devant de la scène parisienne de l'émigration russe, au centre des échanges, et des querelles le plus souvent, entre émigrés russes de la colonie parisienne ¹.

Étonnamment, alors que roman était considéré par ses contemporains comme le chef d'œuvre de sa période de création en langue russe, et qu'« [il] a joué à peu de choses près le même rôle dans l'affirmation de sa réputation d'écrivain qu'allait jouer *Lolita* un quart de siècle plus tard ² », *La Défense Loujine*, n'est plus tellement étudié aujourd'hui, même par la critique de langue russe. Peut-être est-ce parce qu'il peut paraître, à ceux, nombreux, qui ont attaqué son œuvre par le versant le plus abrupt, de facture poético-narrative assez simple par comparaison avec les jeux subtils des romans américains plus tardifs qui permettent aux chercheurs de mieux exercer leur sens critique.

Pourtant, Nina Berberova (1901-1993), dans son autobiographie, a relaté le saisissement éprouvé à la lecture des quatre premiers chapitres de *La Défense Loujine* : « [u]n grand écrivain russe, tel le phénix, était né du feu et des cendres de la révolution et de l'exil ³ ». Elle lie la naissance, hors du sol national, d'un prometteur et nouvel écrivain appartenant à la langue et à la littérature russes avec les événements révolutionnaires et leur conséquence, l'exil, alors même que ces

¹ À compter de cette date, la revue, qui, jusqu'alors, avait négligé le jeune écrivain, publia toute sa production (sept romans, un roman inachevé et une nouvelle) dans trente-huit de ses quarante et un derniers numéros, entre l'automne 1929 et l'été 1940.

² N. Mel'nikov et O. Korostel'ev (éd.), *Klassik bez retuši. Literaturnyj mir o tvorčestve Vladimira Nabokova*, op. cit., p. 54 (notre traduction) : « “Защита Лужина” сыграла примерно такую же роль в утверждении его писательской репутации, какую четверть века спустя предстояло сыграть “Лолите”. »

³ Nina Berberova, *C'est moi qui souligne : autobiographie* [1972], trad. (du russe) par Anne et René Misslin, Arles, Actes Sud, 1989, p. 323.

événements n'auraient dû produire que des écrivains, de l'émigré au déraciné ¹, condamnés à périr.

Nabokov, lui, a connu plusieurs renaissances prodigieuses au cours de sa vie d'exilé russe et au-delà. Et c'est à partir de cette histoire politique qui le menaçait, et qui a menacé, avec lui et à sa suite, toutes ces figures d'errants que le vingtième siècle a produites en masse, qu'il a construit son œuvre (dans un sens non-déterministe, comme nous le verrons). Nous pensons même que Nabokov, avec d'autres artistes du vingtième siècle, a assigné à l'art le rôle de modélisation d'une forme supérieure de survie en lui conférant notamment un triple pouvoir de préservation, de résurrection et de transfiguration, nouvelle formule de la puissance de l'art en lutte contre la puissance politique, quand elle devient oppressive.

Cette affirmation ne va pas de soi, puisque l'une des questions posées à l'art du vingtième siècle fut celle de l'obscénité de sa simple existence après l'impensable, « toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'[étant] qu'un tas d'ordures ² », selon la formule célèbre d'Adorno (1903-1969). Un amateur de Nabokov et de son œuvre pourrait aisément objecter que l'écrivain a pris soin de se tenir à l'écart de la fureur du monde, préférant classer les papillons, cultiver les bons mots et les belles phrases, échafauder des problèmes d'échecs et des énigmes poétiques, et réduire au silence les lecteurs sérieux. Nous pensons toutefois que cette défense artistique nabokovienne, élaborée en haine de l'histoire, en raison précisément de cette expérience initiale de la révolution russe dont le spectre a hanté toute son œuvre depuis l'origine, n'est pas la manifestation d'un art de l'indifférence mais est en réalité une arme

¹ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage d'Annick Morard, *De l'émigré au déraciné. La « jeune génération » des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920-1940)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.

² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], trad. (de l'allemand) par le Groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978, p. 287.

fourbie contre les asservissements politiques de toute nature, et principalement contre leurs formes extrêmes, la tyrannie et le totalitarisme, à l'image de cette « potion secrète » pour lutter contre les tyrans qu'invoque le narrateur (autodiégétique) de la nouvelle « L'extermination des tyrans », écrite en 1938 : « Moi, un “fantôme sans os”, je serai satisfait si le fruit de mes insomnies oubliées continue longtemps de servir comme une sorte de potion secrète contre les tyrans futurs, ces monstres tigrôïdes, les bourreaux niais de l'homme ¹. »

Parmi les nombreux artistes qui ont fait part de leur admiration pour l'art de Nabokov, bien peu ont lié ses qualités à une interrogation sur la possibilité qu'il puisse être une arme dirigée contre les formes violentes de l'histoire politique. C'est, à notre connaissance, Winfried G. Sebald (1944-2001), qui le premier a arraché la figure de l'écrivain Nabokov à cette assignation en écrivain de l'indifférence, dans la nouvelle « Max Ferber »². Sans jamais être nommé, Nabokov est dépeint une première fois sous les traits d'un enfant russe chassant les papillons qu'a croisé la mère du personnage principal, le peintre Max Ferber, alors qu'elle n'était encore qu'une jeune femme allemande insouciante :

[E]n lisière de la commune, là où se trouve le panneau *Vers Bodenlaube*, deux messieurs russes très distingués nous rattrapèrent dont l'un, d'allure particulièrement majestueuse, était en train de faire une remontrance à un petit garçon de peut-être dix ans qui, trop occupé à chasser les papillons, s'était attardé au point qu'on avait dû l'attendre. La leçon n'avait guère eu l'effet escompté car en nous retournant un peu plus tard, nous vîmes le garçon courir loin dans la prairie en brandissant son filet. Hansen affirma avoir reconnu

¹ Vladimir Nabokov, « L'extermination des tyrans », *Nouvelles complètes*, p. 634 ; « Истребление тиранов », *Sobr. Soč.* t. V, p. 376 : « Я же, “тень без костей”, буду рад, если плод моих забытых бессонниц послужит на долгие времена неким тайным средством против будущих тиранов, тигроидов, полоумных мучителей человека. » ; « Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 460 : « While I, a “boneless shadow,” *un fantôme sans os*, will be content if the fruit of my forgotten insomnia night serves for a long time as a kind of secret remedy against future tyrants, tigroid monsters, half-witted torturers of man. »

² Winfried G. Sebald, *Les Émigrants. Quatre récits illustrés* [1992], trad. (de l'allemand) Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, coll. « Babel », 2001. Les pages suivantes reprennent et précisent des hypothèses proposées dans « Nabokov aujourd'hui, ou “la démocratie magique” » (art. cité) et « L'au-delà nabokovien de l'exil français », dans Charlotte Krauss et Tatiana Victoroff (dir.), *Figures de l'émigré russe en France au XIX^e et XX^e siècle. Fiction et réalité*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 311-329.

dans le plus âgé des deux messsieurs distingués le président du premier Parlement russe, Muromzev, en villégiature à Kissingen ¹.

L'anecdote consignée par la jeune femme est, en réalité, la transposition d'un événement véritable de la vie de Nabokov qu'il a relaté dans son autobiographie ² ; et c'est en lisant les Mémoires de sa mère et en les faisant lire au narrateur, que le peintre, puis le narrateur (et par voie de conséquence le lecteur), croisent une première fois l'image de Nabokov enfant, dépeint sous l'apparence, traditionnelle pour ses lecteurs, du chasseur de papillons que sa passion écarte volontairement de l'histoire en train de se faire, et qualifié par la jeune femme de « messenger du bonheur ³ ». Mais, depuis la consignation de l'anecdote dans les Mémoires de la mère du peintre jusqu'à son impression dans notre conscience de lecteur, la grande histoire a dénoué tragiquement le bonheur familial qu'avait enfin trouvé Luisa Ferber en épousant Fritz Ferber, après la mort soudaine de son premier fiancé, le corniste Fritz Waldhof : si, en mai 1939, le jeune Max, réussit à quitter Munich pour l'Angleterre, ses parents, « qui pour diverses raisons avaient retardé leur émigration d'Allemagne, avaient fait partie, en novembre 1941, de l'un des premiers convois de déportés, entre Munich et la région de Riga, où ils avaient été assassinés ⁴ ».

¹ W. G. Sebald, *op. cit.*, p. 250.

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1252 : « Près d'un écriteau portant NACH BODENLAUBE, à Bad Kissigen, en Bavière, juste au moment où j'allais me joindre, pour une longue promenade, à mon père et au majestueux vieux Mouromtsev (qui, quatre ans auparavant, en 1906, avait été président du premier Parlement russe), ce dernier tourna sa tête de marbre vers moi, vulnérable garçonnet de onze ans, et me dit, de son fameux ton solennel : "Mais oui, venez avec nous, mais ne poursuivez pas les papillons, mon enfant. Cela trouble la cadence de la marche." » ; *Speak, Memory*, p. 130 : « Near a sign NACH BODENLAUBE, at Bad Kissingen, Bavaria, just as I was about to join for a long walk my father and majestic old Muromtsev (who, four years before, in 1906, had been President of the first Russian Parliament), the latter turned his marble head toward me, a vulnerable boy of eleven, and said with his famous solemnity: "Come with us by all means, but do not chase butterflies, child. It spoils the rhythm of the walk." » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 227 : « У придорожного "Nach Bodenlaube" в Бад Киссингене (Бавария), только что я догнал вышедших на прогулку отца и монументального бледнолицего Муромцева, недавнего председателя Первой Думы, как он обратил ко мне свою мраморную голову и важно проговорил: "Смотри, мальчик, только не гоняться за бабочками: это портит ритм прогулки". »

³ W. G. Sebald, *op. cit.*, p. 251.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

Cette image-là de Nabokov en « messenger du bonheur » paraît donc plus que fragile, trompeuse et dérisoire, dans sa confrontation avec les coups de l'histoire politique. Mais elle n'a pas dit son dernier mot : dans le récit de Sebald, le peintre, qui séjourne au Montreux Palace, quitte sa chambre d'hôtel pour fuir la dépression qui le guette et part gravir le Grammont qu'enfant, en 1936, il avait déjà gravi avec son père. Arrivé au sommet, le peintre se découvre incapable de supporter l'immuabilité du paysage du Léman, presque inchangé depuis qu'il l'a contemplé avec son père, assassiné ensuite par les nazis. Alors que le peintre songe à se précipiter dans le vide, il est sauvé *in extremis* du suicide par la seconde apparition de la figure de Vladimir Nabokov :

Ce monde à la fois proche et repoussé à une distance inaccessible [...] l'avait attiré avec une telle force qu'il avait craint de devoir s'y précipiter, et l'aurait sans doute fait si, tout à coup – *like someone who's popped out of the bloody ground* –, ne s'était trouvé devant lui un homme d'une soixantaine d'années tenant un grand filet à papillons de gaze blanche et qui, dans un anglais aussi élégant qu'en définitive impossible à identifier, l'avait prévenu qu'il était temps de songer à redescendre si l'on voulait encore arriver à Montreux pour le dîner¹.

La première remarque à faire ici consiste à raccorder cette apparition de Nabokov, au sommet du Grammont, à la métaphore bien connue que propose l'écrivain pour illustrer la difficulté de l'art véritable et servir de justification à la dictature romanesque exercée par l'auteur sur son lecteur : « Le grand artiste gravit une pente vierge et, arrivé au sommet, au détour d'une corniche battue par les vents, qui croyez-vous qu'il rencontre ? Le lecteur haletant et heureux. Tous deux tombent spontanément dans les bras l'un de l'autre et demeurent unis à jamais si le livre vit à jamais². » Dans le texte sebaldien, la métaphore nabokovienne fait l'objet d'une inversion fulgurante : ce n'est plus l'écrivain esthète qui, au terme d'une ascension périlleuse, fait surgir son frère de lecteur, c'est un homme désespéré, que son regard de peintre sur le monde et de rescapé

¹ *Ibid.*, p. 204.

² Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, trad. (de l'anglais) Hélène Pasquier, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche, Biblio essais », 1987, p. 39.

porte au suicide, qui fait surgir des décombres d'une terre, à la fois gorgée de sang et maudite, un homme parlant une langue belle mais étrange et chassant les papillons ; or cet homme a le pouvoir de faire revenir le peintre à la vie par la proposition parfaitement triviale, mais réconfortante, de ne pas manquer l'heure du dîner. Ainsi, l'image de l'art comme ascension et sélection est-elle transformée dans le texte sebaldien en une expérience existentielle qui sauve le peintre de l'anéantissement.

La seconde analyse consiste à raccorder la figure de l'écrivain Nabokov à celle du « messenger du bonheur ». Le lecteur a pu penser que la mère du peintre a été trompée par ce petit garçon russe chassant les papillons en qui elle a cru voir un ange gardien mais qui n'a préservé ni son premier fiancé de la mort, ni elle-même ainsi que son mari de l'extermination. Or, en sauvant du suicide leur unique fils, le chasseur de papillons poursuit son œuvre aveugle mais lumineuse et continue d'exercer ses pouvoirs magiques, sans doute maigres par comparaison avec ceux bien plus radicaux de l'histoire, mais qui ont pour eux cette qualité que n'a pas l'histoire de perpétuer la vie ainsi que l'art qui va avec elle, la soutient et s'en nourrit. Dans cette nouvelle, W. G. Sebald fait de la figure de l'homme-papillon non seulement un rempart contre l'engloutissement mais aussi l'incarnation de l'impossibilité d'effacer les traces du lien entre un émigré rescapé devenu artiste et sa mère effacée par les nazis.

Pour caractériser cette image-là de la personnalité de Nabokov, révélée par Sebald, nous emprunterons au poète René Char (1907-1988) l'hommage qu'il a rendu à son ami, le peintre Nicolas de Staël (1913-1955), le compatriote et le contemporain de Nabokov : « [Il] nous a dotés, nous, de l'inespéré, qui ne doit rien à l'espoir ¹ ». Des lecteurs de Nabokov, peu nombreux encore, il est vrai, ont dit la part essentielle que cette expérience de « l'inespéré » a dans leur rapport à

¹ René Char, « Recherche de la base et du sommet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p 702.

l'œuvre artistique de Nabokov. Pierre Assouline, par exemple (sur son blog « La République des livres »), écrivant à propos du roman de Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* : « Ce triste univers me laisse de marbre. Il y fait froid, même en été, tant il est désincarné [...]. Car il se dégage de cette lecture un sentiment qu'un lecteur ne devrait jamais pardonner à un écrivain quel qu'il soit : l'ennui. Après je n'ai eu qu'une envie. Me replonger dans Nabokov pour me réconcilier avec la vie et avec la littérature ¹ ».

C'est cet « inespéré », la réconciliation de l'homme avec la littérature et avec la vie grâce à l'art du phénix Nabokov-Sirine, qui est encore, dans une large mesure, une Terre-Cœur à cartographier.

L'interrogation sur les pouvoirs de l'art dans sa confrontation aux formes violentes de l'histoire politique était déjà tapie au cœur de *La Défense Loujine*. L'histoire y apparaît comme la redoutable et dangereuse concurrente de l'art, et semble bien être, malgré le détachement constamment feint par Nabokov à son égard, cette force difficilement évitable, qui renverse l'existence véritable en une apparence d'existence contrainte et à qui le créateur doit se mesurer pour la connaître, la combattre et la défaire afin que lui-même et sa création puissent survivre dans cet espace atemporel de « l'immortalité de l'art » qu'évoque, par exemple, Humbert Humbert en finissant d'écrire sa confession. Ainsi, si Loujine le jeune, l'enfant-prodige soustrait à l'histoire par son génie des échecs qui l'a conduit en tournée à l'étranger, a, semble-t-il, échappé à la Première Guerre mondiale et à la Révolution russe de 1917, son père, Loujine l'écrivain, émigré à Berlin, lorsqu'il entreprend en 1928 d'écrire un récit inspiré de la vie de son fils, « Le Gambit », ne peut que constater l'impossibilité pour un auteur, quand il

¹ Pierre Assouline, « Qui, parmi vous, mérite le roman de Houellebecq ? » [en ligne], *La République des livres*. Disponible sur : http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/08/31/2005_08_qui_parmi_vous/ [consulté le 11 avril 2014].

élabore une fiction, à ignorer l'action de l'histoire et des événements brutaux de son temps sur l'existence des Russes :

Et maintenant que presque quinze années s'étaient écoulées, la période des hostilités semblait à l'écrivain un obstacle irritant, sorte d'atteinte à la liberté de création, car dans chaque ouvrage où il était question du développement d'un être humain, il fallait d'une manière ou d'une autre évoquer la guerre, et même la mort du héros dans la fleur de l'âge ne constituait pas une solution. La figure de son fils était entourée de personnages et évoluait au milieu de circonstances qui, malheureusement, étaient impensables sans la guerre comme arrière-plan. Quant à la révolution, c'était pire encore. De l'avis général, elle avait retenti sur l'existence de chaque Russe ; il était impossible que le héros la traversât sans s'y brûler : impossible aussi de la passer sous silence [, *une véritable violation de la liberté de l'écrivain*]. Et cependant de quelle façon la révolution eût-elle pu blesser son fils ? ¹

La révolution, « une véritable violation de la liberté de l'écrivain » ? Pourquoi cette pensée de Loujine père, l'écrivain déchu, brisé par la révolution, a-t-elle disparu de la traduction française alors qu'elle indique clairement non seulement la concurrence narrative entre révolution et liberté de l'écrivain mais aussi la puissance de la révolution ? Cette omission est intrigante mais, pour le moment, nous nous interrogerons seulement sur la question de la blessure de la révolution : en effet, comment celle-ci eût-elle pu meurtrir le jeune artiste, le fils génial et choyé de Vladimir Dmitrievitch Nabokov, l'éminent homme politique de

¹ Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 401. Figure entre crochets un segment du texte que nous rétablissons d'après l'original russe et qui est aussi présent dans la version américaine ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 349 : « Теперь, почти через пятнадцать лет, эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества, ибо во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определенной человеческой личности, следовало как-нибудь упомянуть о войне, и даже смерть героя в юных годах не могла быть выходом из положения. Были лица и обстоятельства вокруг образа сына, которые, к сожалению, были мыслимы только на фоне войны, не могли бы существовать без этого фона. С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно. Это уже было подлинное насилие над волей писателя. Меж тем, как могла революция задеть его сына? » ; *The Defense*, p. 79-80 : « Now, a decade and a half later, these war years turned out to be an exasperating obstacle; they seemed an encroachment upon creative freedom, for in every book describing the gradual development of a given human personality one had somehow to mention the war, and even the hero's dying in his youth could not provide a way out of this situation. There were characters and circumstances surrounding his son's image that unfortunately were conceivable only against the background of the war and which could not have existed without this background. With the revolution it was even worse. The general opinion was that it had influenced the course of every Russian's life; an author could not have his hero go through it without getting scorched, and to dodge it. was impossible. This amounted to a genuine violation of the writer's free will. Actually, how could the revolution affect his son? »

ce temps révolutionnaire en Russie, celui dont l'idéal politique démocratique, s'il l'avait emporté contre les Bolcheviques, aurait pu empêcher que la Russie ne soit transformée en Union soviétique ?

Cette question fut longtemps interdite. Parce que si la révolution l'a bien atteint personnellement, abolissant le monde de son enfance, provoquant son exil et celui de sa famille, le meurtre de son père, la mort de son frère Sergueï, la dispersion de sa mère, de ses frères et sœurs, et plus largement de toute sa parentèle, c'est là l'histoire intime de Nabokov que lui-même a toujours abordée avec pudeur et dont il refusait aux commentateurs tout traitement pathétique. Mais la révolution l'a aussi blessé artistiquement, provoquant cette fureur qui l'a mis en mouvement, comme il le reconnaissait, et qui l'a transformé en romancier implacable. Si de l'avis de tous ceux qui ont eu à en subir les effets, la révolution était « incontournable », on peut estimer que c'est bien à combattre cette fatalité dans l'histoire du vingtième siècle que Nabokov s'est employé en construisant une œuvre artistique appelée à devenir représentative de l'autonomie moderne de la littérature.

Parmi les romanciers du vingtième siècle, Nabokov occupe en effet une position singulière, en relation avec ses années de formation en Russie. Il est l'héritier des mouvements de la modernité littéraire européenne et russe, qui ont partagé comme valeur principale celle de la liberté artistique, mais il s'est formé dans un temps de l'histoire littéraire et politique russe ambivalent, puisque la Révolution russe a brutalement aboli l'Éden artistique de sa jeunesse. Devenir romancier dans l'exil, après avoir envisagé d'être peintre puis poète quand il était en Russie, indique bien que le choix de la forme romanesque est à penser en relation avec la violente intrusion de l'histoire au sein de ce paradis originel des artifices. Une partie de notre travail consistera donc à envisager quels moyens

esthétiques Nabokov a mis en œuvre dans ses romans afin que la liberté du roman puisse contrecarrer cette fatalité de l'histoire.

Politique et mise à l'épreuve de la littérature : l'hypothèse de la « démocratie magique »

Convoquer la politique pour interroger la littérature dans l'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov est à première vue en contradiction avec la définition de l'esthétique nabokovienne comme un art en liberté. De plus, le terme de « politique », quand il s'agit de commenter, d'analyser ou d'interpréter l'œuvre romanesque de Nabokov, provoque invariablement de vives réactions : la plus commune consiste à objecter que l'écrivain ne s'est jamais intéressé à la politique et à convoquer les déclarations de Nabokov contre toute sorte d'interprétation « utilitaire » de son œuvre afin de discréditer la validité de recherches qui sembleraient déroger au dogme de l'autarcie de l'art nabokovien ¹.

Peu de chercheurs par voie de conséquence ont osé s'intéresser de façon directe aux thématiques politiques, pourtant évidentes, de certains de ses romans. Certes, quelques rares études, sous forme d'articles, existent bien : depuis celle, pionnière, en 1967 de Lawrence L. Lee, intitulée « *Bend Sinister* : le rêve politique de Nabokov », en passant par celle en 1993 de Michel Heller (1922-1997) consacrée à « Nabokov et la politique », jusqu'à une étude récente, celle de Beatriz Penas Ibáñez qui examine, en 2011, par quels moyens Nabokov dénonce

¹ L'ouvrage de Nina L. Khrushcheva, *Imagining Nabokov : Russia Between Art and Politics* (New Haven/Londres, Yale University Press, 2007), a donné une nouvelle occasion aux spécialistes de Nabokov de procéder à ce genre de rappels. En effet, à Nina Khrouchtchev (petite-fille de Nikita Khrouchtchev), défendant une vision inhabituelle de l'importance politique de Nabokov et de son œuvre pour la Russie actuelle, Leland de la Durantaye a répliqué vivement dans une recension de l'ouvrage, en ne trouvant à lui opposer comme argument que le rappel des positions de Nabokov : « Nabokov categorically dismissed the importance or interest - both in his works and those of others - of social, political, or moral questions. What is more, he displayed a particularly strong antipathy towards writers and critics whom he saw using literature to advocate political views. » (Dans Leland de la Durantaye, « *Imagining Nabokov: Russia Between Art and Politics* (review) », *Modernism/modernity*, Vol. 17, N° 2, Avril 2010, p. 457).

dans *Bend Sinister* les perversions totalitaires de l'art de la persuasion ¹. Toutefois, pendant une période assez longue de sa réception critique, plus la thématique politique du roman était évidente, moins le roman était considéré comme réussi ou même « nabokovien ». À cet égard, on se souvient de la réaction d'Edmund Wilson (1895-1972) lorsqu'il a lu *Bend Sinister*, et qu'il écrit à Nabokov :

Ne viens pas me dire que le véritable artiste n'a rien à faire des questions politiques. Peut-être qu'un artiste ne prend pas la politique au sérieux, mais, s'il traite ce sujet, il doit savoir de quoi il parle. Il n'existe aucune personne de plus contemplatif, de plus calme ou de plus attaché à l'art pur que Walter Pater, dont je viens de lire *Gaston de Latour* ; mais je dois avouer qu'il a une bien plus fine perception des luttes entre Catholiques et Protestants au seizième siècle que celle que tu as des conflits du vingtième ².

Aujourd'hui, la préoccupation du politique dans l'œuvre de Vladimir Nabokov reste rarement étudiée par les chercheurs. L'étude récente de Dana Dragunoiu sur l'influence du libéralisme russe sur la poétique nabokovienne prouve pourtant la fécondité de ce champ des études nabokoviennes, encore largement à défricher ³. Mais le rapport entre politique et littérature ne se limite pas, selon nous, à la question de la représentation du politique ou de l'influence d'une pensée politique ; autrement dit, convoquer la politique pour interroger la littérature ne revient pas à simplement problématiser la littérature de la politique. Avec Jacques Rancière, on peut concevoir cette relation d'une façon différente, qui échappe au déterminisme :

¹ Lawrence L. Lee, « "Bend Sinister" : Nabokov's Political Dream », dans L. S. Dembo (dir.), « A Special Number Devoted to Vladimir Nabokov », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 8, n° 2, Spring 1967, p. 193-203 ; Robert Alter, « Nabokov and the Art of Politics (*Invitation to a Beheading*) » [*Triquarterly*, n° 17, 1970, p. 41-59], dans Alfred Jr. Appel et Charles Newman (dir.), *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, Evanston, Northwestern University Press, 1970 ; Michel Heller, « Набоков и политика » [« Nabokov i politika »], dans Nora Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov et l'Émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993, p. 11-18 ; Beatriz Penas Ibáñez, « Totalitarian Perversions of the Art of Persuasion. From Klemperer's *LTI* to Nabokov's Investigations in *Bend Sinister* », dans Beatriz Penas et al. (dir.), *Con/Texts of Persuasion*, Kassel, Edition Reichenberger, 2011, p. 37-62.

² Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, Simon Karlinsky (éd.), trad. (de l'anglais) Christine Raguét-Bouvard, Paris, Rivages, coll. « Littérature étrangère », 1988, p. 205.

³ Dana Dragunoiu, *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*, Evanston, Northwestern University Press, coll. « Studies in Russian literature and theory », 2011.

L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ¹.

Comment la littérature nabokovienne peut-elle « faire » de la politique en tant que « pure » littérature ? Rien ne dit mieux que la censure ce lien essentiel entre politique et littérature : pourquoi en effet censurer une œuvre littéraire si son organisation esthétique est radicalement coupée de l'organisation sociale et politique du monde ? Ou bien, si l'on se pose la question depuis le point de vue de l'auteur : pourquoi écrire une œuvre littéraire dont le sujet est un tabou social, par exemple la pédophilie dans *Lolita*, quand on ne cesse de proclamer l'autonomie de l'art ? À l'origine de nos recherches, cette conviction qu'il existe un lien essentiel entre politique et littérature était pourtant anachronique, puisque l'idée de politique avait déserté la pensée française de la littérature jusqu'à une période récente. Cependant, elle a trouvé un modèle, et un soutien, dans les travaux de Jean-Pierre Morel et de Jacques Rancière.

« La question politique revient au cœur des histoires littéraires », titrait le site Fabula.org sur sa page d'accueil, le 7 novembre 2011 ². On mesure mieux aujourd'hui tout ce qu'une génération de chercheurs doit à la résistance de Jean-Pierre Morel contre l'effacement de cette question dans les études littéraires françaises, comme l'ont rappelé Vincent Ferré et Daniel Mortier, dans l'introduction à un volume d'hommage :

Alors que fleurissaient les études formelles et dominait la préoccupation de la littérarité, Jean-Pierre Morel est, comme l'a observé Emmanuel Bouju, « celui qui s'est le plus directement attaché à faire pleinement perdurer » une recherche sur les relations entre la littérature et l'histoire. Pour explorer ces relations, il a eu le mérite de faire intervenir un tiers qui nous paraît aujourd'hui incontournable mais qui, pendant les dernières décennies du XX^e siècle, était banni des études littéraires. Ce tiers, c'est la politique, qu'il a prise en

¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 11.

² Disponible sur : http://www.fabula.org/archives_unes_2011.php [consulté le 7 novembre 2014].

compte dans ses interrogations, que ce soit à propos de l'esthétique, de la modernité ou des relations littéraires... depuis son premier article, paru en 1967 ¹.

En faisant intervenir ce tiers, Jean-Pierre Morel s'est toujours gardé de toute distorsion idéologique que le recours à la politique peut faire craindre. Il ne s'agit ni d'envisager l'univers d'un artiste comme une traduction des idées politiques qu'il aurait pu avoir, ni de faire passer ses propres idées politiques dans un discours critique. Le tiers qu'est la politique est à envisager comme un espace de (re)négociations, comme le montre Jacques Rancière. C'est précisément la raison pour laquelle notre recherche n'est pas thématique, et ne se propose pas de simplement décrire la représentation du politique dans l'œuvre romanesque de Vladimir Nabokov : les travaux de Jean-Pierre Morel, notamment sur le montage en littérature qu'il a redéfini, démontrent que cet espace politique de la re-négociation littéraire se situe dans la structure même du texte et dans ses effets.

Quant au philosophe Jacques Rancière, ce sont ses travaux sur l'esthétique, la littérature et la politique, qui peuvent aider à surmonter un certain nombre de difficultés. En effet, aucun spécialiste de Nabokov ne peut échapper facilement aux diktats qu'il a cherché à imposer durablement, le plus souvent dans la mise en scène hors-texte de son personnage d'écrivain. Or, de toutes les interprétations qu'il a récusées par avance, celle de la mise en rapport de son œuvre avec la question de la politique semble soumise à une interdiction tenace. La pensée de Rancière sur les rapports entre art et politique, appliqués à des auteurs du panthéon de la littérature française, comme Mallarmé et Flaubert, en apparence aussi éloignés de cette problématique-là que le déclarait être Nabokov, est le premier élément susceptible de permettre de dépasser les objections communes adressées à notre problématique. Le second élément, et le plus important, est la redéfinition par le philosophe des effets politiques de la littérature qui ne produit

¹ Vincent Ferré et Daniel Mortier (dir.), *Littérature, histoire et politique au XX^e siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 11.

pas, bien sûr, un système politique social mais qui découpe sur le sensible un nouveau « partage », en créant un nouveau « commun » et des distributions inédites. C'est ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible » et qu'il décrit comme « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives ¹ » ou, selon une autre formulation, « cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible ² ».

Pour qu'opère le partage du sensible, la politique de la pure littérature commence, selon nous, par une séparation. De ce point de vue, l'art nabokovien semble présenter moins une affirmation péremptoire des pouvoirs de la littérature qu'une mise en question de certains de ses prétendus pouvoirs (conception qui au vingtième siècle a pris de nombreux visages, essentiellement politiques) et une redéfinition, au travers d'une série de déplacements de l'héritage moderniste, de ce que pourraient être les véritables pouvoirs de la pureté de la littérature, c'est-à-dire d'une littérature qui ne travaille que son propre matériau et dont les seuls principes, selon Rancière, sont l'absolutisation du style et l'indifférence du sujet ³.

Il ne faut donc pas perdre de vue que la question de la politique de la littérature est liée à celle de sa mise à l'épreuve ; liaison paradoxale en apparence puisqu'il s'agit d'un questionnement du dogme nabokovien de l'autarcie de l'art et de la sacralisation de la littérature plus radical que la simple démonstration de la préoccupation nabokovienne du politique. Notre propos ne sera donc pas de nous limiter à opposer à la thèse de l'autarcie de l'art nabokovien celle de la

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000, p. 12.

² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

³ L'indifférence du sujet ne signifie pas que le sujet soit indifférent pour l'interprétation critique ; cela signifie que le sujet n'est plus commandé par le style, comme dans l'ordre ancien de la représentation.

préoccupation nabokovienne du politique mais il consistera à éclaircir quelle redistribution de l'espace du sensible opèrerait l'art de Nabokov et quel nouveau « commun » il produirait. Jusqu'à présent régnait la thèse de la tyrannie de l'auteur exposée plus haut, thèse souvent gauchie par ses détracteurs, alors même que dans l'esprit de Maurice Couturier il s'agissait plutôt de cerner le piège herméneutique tendu par Nabokov à son lecteur. Jean-Pierre Morel a indiqué les conséquences de ce gauchissement à la fin de son étude sur « Tolstoï dans *Ada* » :

[L]a littérature ne vivrait plus qu'en circuit fermé, par renvoi perpétuel d'un texte à un autre, allusion, citation, parodie, pastiche, privée de toute faculté d'application (dans les termes de Gadamer ou de Jauss), ou d'intersection avec le monde ou l'expérience du lecteur (selon l'expression de Paul Ricœur). En somme, une caricature de l'« autonomie » de l'art, au lieu d'en être l'Arcadie heureuse ¹.

S'il y a bien un « risque d'effacement ou d'insignifiance qui pèse sur la littérature ² », et puisqu'il s'agit ici de chercher à l'écarter s'agissant de la littérature nabokovienne, c'est vers une hypothèse interprétative passée totalement inaperçue, alors même qu'elle avait été formulée par Nabokov lui-même, que nous nous tournerons donc. « Le monde d'un grand écrivain, disait-il en conclusion de son cours sur Dickens (1812-1870), est en effet une démocratie magique [...], où même un personnage très mineur, même le personnage le plus épisodique [...] a le droit de vivre et de prospérer ³ », c'est-à-dire, précise-t-il, en devenant « à tout jamais vivant dans l'esprit du bon lecteur ⁴ ».

À son habitude, alors même qu'il utilise une formulation sans appel, Nabokov ne livre aucune définition raisonnée ni argumentée de ce qu'il entend par « démocratie magique » mais la caractérise d'un trait en apparence anecdotique et pourtant essentiel : la marque du « grand » écrivain est de savoir

¹ Jean-Pierre Morel, « *What's in a name ? Tolstoï dans *Ada** », dans Michel Cadot (dir.), « Le rayonnement de Tolstoï en Occident », *Cahiers Léon Tolstoï*, « Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves », n° 9, 1995, p. 66.

² *Ibid.*

³ Vladimir Nabokov, *Littératures/I*, *op. cit.*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

donner naissance comme par magie à celui qui, dans l'autre monde qu'est le monde dit « réel », ne serait qu'un « sans-visage » et un « sans-voix » mais qui, dans le monde du grand art, survit – et même, « prospère » – grâce à l'attention, suscitée par l'écrivain, que lui porte le lecteur.

La définition du grand art comme « démocratie magique » se limiterait-elle à constater la présence thématique de l'humanité des sans-voix ? Avec cette formule, nous pensons que Nabokov va bien au-delà et signe une véritable déclaration de politique de la littérature. Ce n'est pas principalement la question de la magie de l'art nabokovien qui va nous intéresser, puisque son esthétique de l'enchantement est bien connue, mais l'hypothèse que la poétique nabokovienne se construise comme « démocratique » – hypothèse à mettre en relation avec sa propre pensée politique de la démocratie qui a été ignorée par la critique : elle mérite, en effet, d'être examinée parce qu'elle indique sans ambiguïté ce que partagent démocratie et art véritable selon l'écrivain, et pourrait servir à définir comme démocratique le partage artistique du sensible nabokovien. Cette hypothèse soulève des objections prévisibles : dans un article de 2010, Will Norman s'est interrogé sur la possibilité, que nous avons défendue dans une étude du fonctionnement narratologique de *La Méprise*¹, que la fiction nabokovienne puisse créer en réalité un espace de *dissensus* démocratique et, donc, que la « démocratie magique » relève véritablement de la propre pratique artistique de l'écrivain².

Ce doute de Will Norman (et d'un grand nombre d'autres nabokoviens) sur la nature démocratique de la fabrique nabokovienne amène à se demander si l'œuvre de Nabokov n'a pas fait l'objet d'une méprise comparable à celle dont la réception de Flaubert a été l'occasion et qui met aussi en jeu, comme dans l'art de

¹ Voir Agnès Edel-Roy, « Nabokov aujourd'hui, ou "la démocratie magique" », art. cité.

² Will Norman, « Transitions in Nabokov Studies », *Literature Compass*, vol. 7, n° 10, octobre 2010, p 972.

ce dernier, la question de la modernité littéraire comme démocratie. C'est pourquoi nous reprendrons à Jacques Rancière son analyse de la méésentente constitutive de la modernité, qu'il a menée à propos de Flaubert, « tenu pour un représentant exemplaire de l'autonomie littéraire qui soustrait la littérature à toute forme de signification extrinsèque et d'usage politique et social ¹ », mais dont la prose est, pour le philosophe, « l'incarnation de la démocratie ² » en raison même de son indifférence à l'égard de tout message.

S'il est aisé de trouver autant de déclarations qu'on le souhaiterait sur l'aristocratisme esthétique de Nabokov, il serait bien plus difficile de citer un critique pour qui l'indifférence de la prose nabokovienne à l'égard de tout message puisse être le signe de la démocratie de sa prose. La question ne s'est pas trouvée posée en ces termes-là à son sujet parce qu'elle a été masquée, dès l'origine, par une autre, dont il nous semble pourtant qu'elle lui est fondamentalement liée, à savoir la question de sa russité. Dans le contexte de l'émigration, l'originalité de son art que tous les critiques émigrés s'accordent à définir par une maîtrise formelle exceptionnelle mais qui serait, selon certains, étrangère à la prose russe et ressemble à un pastiche de la prose moderne occidentale, a été analysée comme la marque de sa radicale altérité à l'égard de la grande tradition nationale de la littérature russe. Selon l'angle de vue du critique, on mettait en avant sa « nerusskost' » [« absence de russité »] si l'on voulait plutôt souligner que Nabokov dérogeait à l'essence de la littérature russe ou son « occidentalité » si l'on voulait plutôt souligner qu'il n'avait en réalité jamais appartenu à la littérature russe. L'art romanesque de Nabokov n'était pas russe parce qu'il contrevenait à la mission civilisatrice de la grande littérature russe. Ne serait-ce pas là, au sein de la littérature russe, cette rupture symbolique qu'évoque Rancière ? Ce sera l'une de nos hypothèses.

¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 15-17.

Cette question de la russité de Nabokov est en fait celle de son inscription problématique tant dans la littérature russe que dans la littérature occidentale, et a déjà été réappréciée par des études récentes, dont la principale est celle de Laurence Guy¹. En la reconsidérant ici selon l'axe spécifique de son articulation avec la question de la modernité littéraire, nous verrons ce qui était en jeu dans la fabrique artistique nabokovienne, dès le début, et qu'a sans doute manqué la critique émigrée russe. Tout d'abord, non pas le reniement intégral de la tradition littéraire russe mais plutôt son redécoupage et son partage entre formes dépassées et formes perpétuables, redécoupage et partage raccordés par Nabokov à la modernité occidentale et qui s'accompagnaient d'une mise en question de la survie de cette part russe dans l'espace décentré d'une littérature mondiale où elle devait dorénavant s'inscrire, alors même qu'elle n'en avait été jusqu'alors que le contrepoint, le double ou l'autre²; ce faisant, Nabokov ne cherchait-il pas à donner un avenir à la littérature russe dans l'émigration en luttant contre la dénaturation de l'art par l'engagement, qui, à l'origine, pour lui et pour ses contemporains russes, était un principe par essence russe ?

Cependant, alors qu'il se percevait comme le jeune héritier russe d'une modernité occidentale déjà advenue à ses yeux (puisque consécutive aux révolutions françaises), Nabokov l'émigré s'est trouvé en Occident dans la situation du *tarde venans*, c'est-à-dire de l'écrivain dont la formation intellectuelle, artistique et littéraire et les convictions esthétiques dataient d'avant la Révolution russe de 1917 et d'avant sa conséquence artistique, tant en Russie soviétique qu'en Occident : à savoir, la tentative de retournement du paradigme de la modernité artistique en art de la *praxis*, pour reprendre le terme sartrien qui a l'avantage d'englober toutes les esthétiques modernes qui ont assigné à l'art

¹ Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

² Voir Vittorio Strada, « Per una teoria del romanzon russo », *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, éd. revue et augmentée, Turin, G. Einaudi, coll. « Saggi », 1980, p. 393-406.

d'être un art de la transformation politique et sociale, – et elles furent nombreuses au vingtième siècle. Durant toute sa carrière, Nabokov a donc travaillé à préserver la pureté de l'art face aux assauts répétés de l'utilitarisme, bien plus souvent dans l'adversité que ne le laisse croire sa glorification tardive en apôtre du postmodernisme. Trop novateur, selon le point de vue de l'émigration russe, ou trop ancien, selon le point de vue de la première réception occidentale incarnée par la recension sartrienne de *La Méprise* ? En réalité, nous verrons comment, et pourquoi, il a toujours été *Na bok*, « à côté », situation à l'origine de ce que l'écrivain Sebald appelait le « regard synoptique » de Nabokov ¹.

Pour autant, cela suffit-il à faire de son art une « démocratie magique » dans cet espace de (re)négociations qu'est la politique de la littérature ? Certes, selon Jacques Rancière, autonomie, absolutisation et insularité de la littérature sont synonymes de démocratie littéraire. Dans le cas de la poétique nabokovienne, qui en présente les trois conditions, la difficulté cependant est qu'elles ont été identifiées par la critique comme impliquant le fonctionnement tyrannique et anhistorique de la fiction nabokovienne. Si Will Norman a démontré récemment que la valeur de l'art nabokovien n'est pas diminuée par son historicisation, c'est la question de la nature prétendument tyrannique de son fonctionnement qui retiendra principalement notre attention.

Une majorité de romans nabokoviens présente en effet une structure narrative inquiétante. Cela tient à cette invention (redoutable pour le lecteur) de coupler narration autodiégétique non-fiable, fiction d'écrivain et sujet scabreux, voire scandaleux : par exemple, récit de suicide dans *Le Guetteur*, de meurtre dans *La Méprise*, de pédophilie dans *Lolita* et d'inceste dans *Ada*. Souvent, le narrateur est donc tout à la fois le personnage principal d'une histoire

¹ W. G. Sebald, « Textures de rêve. Note sur Nabokov », *Campo Santo*, trad. (de l'allemand) Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres allemandes », 2009, p. 181.

répréhensible du point de vue de la morale ou de la politique sociale, celui qui la raconte mais aussi et surtout celui qui l'écrit, et qui use donc de tous les artifices littéraires à sa disposition pour (tenter d') en produire un récit « esthétique ». Dans *La Méprise*, Hermann commence ainsi son récit (qui est aussi l'incipit du roman) : « Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain ¹ ». La prouesse romanesque consiste donc à faire tenir ensemble scandale de l'histoire, manipulation du lecteur et usage(s) du beau, et il y faut, dit la critique, un auteur avec un grand A, caractérisé par son absolue maîtrise et l'hyperdétermination de son écriture, négations de la liberté du lecteur. Cependant, le roman nabokovien est roman du roman, et c'est dans cet espace esthétique qu'il devient un espace de (re)négociation politique : la description des structures narratives de *La Méprise*, le roman dans lequel Nabokov invente le procédé du narrateur autodiégétique non-fiable absolutisé en narrateur tyrannique, montrera que les niveaux narratifs ne se recoupent pas. Cette description révélera que le roman nabokovien est une déconstruction du (mauvais) roman tyrannique par le seul champ de l'expérience esthétique.

Nous approcherons alors du cœur de la fabrique nabokovienne, où se produit un phénomène de latence de la signification, laquelle pourrait bien être cependant le marqueur de son ultime fonctionnement démocratique. Nous pensons ainsi montrer que le livre nabokovien postule « l'égalité des intelligences » et que, loin d'être un auteur tyrannique, Nabokov pourrait bien être l'un de ces « maîtres ignorants » (Rancière) dont le magistère, en ne servant que la cause de l'art et non celle des idées, est un miroir sans tain au travers duquel un Nabokov que nous ne connaissons jamais observe avec sympathie le lecteur ébranlé se regarder tel qu'il se découvre, délesté par la fréquentation du livre

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1077 ; *Отчаяние* [Otčajanie], *Sobr. soč.*, t. III, p. 397 : « Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе » ; *Despair*, p. 3 : « If I were not perfectly sure of my power to write ».

nabokovien d'un certain nombre de certitudes afin qu'en soit mieux affûtée sa propre conscience d'homme.

Le « mythe Nabokov », le mythe d'une œuvre romanesque dont l'autonomie, l'indépendance et l'autotélisme annoncent le postmodernisme occidental (c'est-à-dire annoncent sa victoire sur les esthétiques « politiques ») et d'un auteur tyrannique, esthète et indifférent est, selon nous, une construction historique. C'est *Lolita* qui a médiatiquement « créé » Nabokov : c'est donc par ce moment de bascule dans sa carrière artistique que nous commencerons en envisageant d'abord comment s'est construit ce « mythe Nabokov », par l'édification *a posteriori* d'un discours auctorial autoritaire, puis comment il s'est propagé et quels effets il a produits dans la codification de la valeur et de la signification de son œuvre.

Si la domination de Nabokov sur l'interprétation de son œuvre est encore si puissante, c'est parce que la stratégie auctoriale, qui est une instrumentalisation de sa célébrité, a fait l'objet d'une récupération critique qui en a amplifié les effets, mais qui surtout a interprété le phénomène Nabokov comme le triomphe de la fin des idéologies et la victoire de l'art occidental.

Il nous semble avoir ici affaire à une série de distorsions des enjeux historiques, culturels et artistiques de ce qui était à l'œuvre dans cet encadrement auctorial. C'est pourquoi dans un premier temps nous rétablirons la périodisation et la distribution des paratextes nabokoviens en commençant par étudier les productions paratextuelles auctoriales des deux premières périodes de sa carrière (avant *Lolita*), y compris la part d'entre eux en langue russe qui n'est presque jamais étudiée. Les caractéristiques de ces paratextes nous permettront de commencer à retoucher le portrait de l'artiste.

Nous procéderons ensuite à un retour critique sur l'impérialisme discursif nabokovien et nous nous intéresserons aux particularités des paratextes après *Lolita* : quels romans les péritextes encadrent-ils ? Quelles interprétations sont refusées et pour quelles raisons ? Nous commencerons à voir apparaître une première liaison entre encadrement auctorial et politique. Car la posture nabokovienne, finalement tant esthétique que politique, répond à une double nécessité : soustraire son œuvre aux assauts de l'utilitarisme et livrer une bataille que l'écrivain était loin d'avoir gagnée de son vivant, celle de la modernité de l'art et de l'indépendance romanesque contre les autres conceptions « politiques » de l'art, vivaces au vingtième siècle.

Il apparaîtra alors que cette posture est dans une relation intime avec la part russe de l'écrivain. Elle prend son origine dans la fidélité à une certaine part de lui-même, celle du sensible russe cosmopolite, européen, libéral et démocratique, dans lequel il a été formé : cet écrivain acclamé comme le précurseur du postmodernisme américain est en fait l'enfant singulier de l'un des visages de la Russie du début du vingtième siècle que la Révolution bolchevique a fait disparaître.

Il nous a donc paru nécessaire, dans une deuxième partie, de chercher à cerner le sensible russe originel de l'écrivain, en évitant deux écueils : le positivisme d'une relation causale entre la vie et l'œuvre et l'idéalisation de son passé. On le verra naître au bord de la rivière de son enfance, l'Orédèje, et s'enrichir des expériences à la source desquelles se trouvent deux figures maternelles d'initiatrices, la première étant sa propre mère et la seconde son institutrice de langue française. La confluence de leur action ouvre au jeune Nabokov le vaste univers de la magie de l'art auquel il confère un pouvoir *quasi* surnaturel, faire revenir, grâce à l'image « vraie », les choses et les êtres de son passé. Dans la distribution du sensible nabokovien, une particularité de sa

sensibilité joue un rôle essentiel : sa synesthésie plurilingue. La comparaison inédite à laquelle nous procéderons des phénomènes synesthésiques selon l'alphabet latin ou cyrillique fera apparaître un syncrétisme linguistique qui semble, selon les explications scientifiques avancées par Nabokov lui-même, être à l'origine de sa conception de la vraie littérature. Cela nous conduira à proposer du célèbre incipit de la confession de Humbert Humbert une analyse (expérimentale) qui met au jour cet au-delà esthétique où se situe la création nabokovienne, qui est tant la contestation de la binarité humbertienne que la proposition faite au lecteur d'un devenir-artiste sous l'appel à « recomposer » *Lolita* que nous verrons surgir de l'analyse d'une œuvre picturale de l'artiste Axel Roy.

Si le syncrétisme a une telle importance, c'est parce qu'il est devenu au début du vingtième siècle le propre de l'art russe de la Renaissance, période dont Nabokov dit être le produit. Nous finirons donc cette partie en examinant les principes esthétiques de la Renaissance russe, tels que les a exposés Sergeï Diaghilev (1872-1929) dans *Le Monde de l'Art*, et découvrirons que l'esthétique nabokovienne en est la reprise, Sirine étant peut-être né en avril 1899 d'une page de cette revue dont l'importance pour l'art russe moderne a été considérable. Or c'est précisément cette forme d'art émancipé et émancipateur que la Révolution bolchevique a liquidé en Russie, en faisant revenir, sous une forme idéologique encore plus coercitive, le principe qui historiquement a structuré en Russie le rapport entre l'art et la politique : la subordination du premier à l'idée. La défense par Nabokov de l'autonomie de l'art est donc une remise en jeu constante de ce moment historique où la rencontre avec l'histoire politique a transformé l'évidence, originellement russe, de la supériorité des valeurs de l'art en une lutte qu'il faut mener pour la préservation de l'autonomie de l'art et qui passe par l'invention de nouvelles formes romanesques.

L'art nabokovien serait-il aussi un art de combat ? C'est en tout cas, selon nous, un art qui, dès le premier roman de Sirine, a fait la proposition d'un nouveau partage des pouvoirs du roman moderne, puisque son indépendance est remise en question par sa synchronisation avec les effets du découpage sur le sensible inauguré par la Révolution bolchevique, en Russie comme en Occident. La vocation romanesque est à mettre en relation, comme nous le verrons avec l'étude d'un poème de 1917 intitulé « Révolution », avec la prise de conscience de cette synchronisation forcée déterminant contre son gré la naissance du sujet politique.

Nous retournerons au premier développement de cette synchronisation entre roman et histoire, en reconsidérant l'exil européen de Nabokov comme un espace paradoxal de liberté. C'est au cours de cette période de transformation de l'exil en émigration, et au sein de sa participation à la vie intellectuelle et culturelle de l'émigration russe, que Nabokov a codifié ses positions sur la liberté de l'art véritable ainsi que son opposition au déterminisme historique et au canon idéologique. Nous verrons alors comment son premier roman *Machenka* (1926) se veut une déclaration d'indépendance tant vis-à-vis de la déshumanisation de la vie en exil que de l'hypothèse romantique du retour du bonheur perdu symbolisant la Russie. À la négativité du déterminisme, Sirine oppose la création de formes nouvelles ancrées dans une disponibilité à la vie présente, matière vivante à façonner. Cette position du créateur comme sujet libre a été incomprise par une grande partie des émigrés russes qui n'y ont vu qu'insouciance et indifférence à leur tragédie. Sirine est principalement reçu comme un écrivain certes brillant mais étranger à la tradition nationale de la littérature russe.

L'opposition entre « russité » et « occidentalité » continue en effet de structurer les antagonismes dans la diaspora russe : l'enjeu en est de définir la

forme de la littérature russe émigrée qui survivra à l'exil dans un contexte occidental de redéfinition du modernisme par relation avec le renouveau qu'apporte une jeune littérature venue de l'Est.

La particularité de Nabokov est que c'est précisément à ce moment-là qu'il opère des partages de la littérature (entre formes à perpétuer et formes à rejeter) qui s'opposent à la conception dominante de la littérature russe, même dans l'*intelligentsia* émigrée, et représentent déjà une alternative à la forme politique de la littérature asservie en Union soviétique avant de devenir – par le redoublement de cette question au sein de la littérature occidentale – une alternative à la littérature de la *praxis*. L'étude de la réception de Sirine dans l'émigration russe montrera en quoi l'originalité de son art est cette rupture symbolique analysée par Jacques Rancière en régime esthétique.

Notre dernière partie s'attachera à caractériser l'efficacité esthétique de l'art nabokovien confronté à la mutation de la modernité en « renversement des monstruosité », qui crée un « nœud qui lie obéissance et déresponsabilité »¹, selon Frédéric Gros. En regard, l'art romanesque de Nabokov semble avoir été un art de l'insubordination qui n'a pas ignoré cette mutation, comme nous le verrons par sa mise en rapport avec les formes artistiques soviétiques, mais qui lui oppose une poétique fondée sur un trait majeur de disruption herméneutique, la dé-coïncidence qui repousse toujours plus loin la stabilisation de la représentation. L'étude de *La Défense Loujine* (1930) montrera que c'est la voie de la dissidence qui ouvre à Sirine le champ de l'expérimentation de la forme de la dé-coïncidence apparaissant dans *Le Guetteur* (1930).

Engagé sur la voie esthétique de l'autotélisme dont il ne cesse de repousser les limites, Nabokov a-t-il pour autant tourné le dos à la question de la responsabilité de l'écrivain ? Nous ferons la proposition qu'il est possible

¹ Frédéric Gros, *Désobéir*, Paris, Éditions Albin Michel/Flammarion, 2017, p. 29.

d'envisager son art comme une forme esthétique « démocratique » qui garantirait la liberté de l'auteur *sans* aliéner celle du lecteur, c'est-à-dire ne remplacerait pas une idéologie (quel qu'en soit le nom, russité, réalisme, socialiste ou non, totalitarisme, culture de masse) par une autre. Cela passera d'abord par l'étude de sa pensée de la démocratie et de la figure de son père, qui a emblématisé le combat révolutionnaire pour un régime démocratique en Russie. Nous verrons alors que son art synchronisé aussi avec le totalitarisme donne dans *Brisure à senestre* un exemple de la sensibilité prémonitoire de l'écrivain affrontant la question de l'irreprésentable. Cette dernière partie se conclura par deux études, l'hypothèse que *La Méprise* (1934) soit le roman où Sirine trouve cette forme anti-idéologique et dissensuelle qu'on proposera d'appeler « démocratique » et l'examen dans *Brisure à senestre*, de la vulnérabilité de la forme démocratique face à la tyrannie, – conflit dont Nabokov propose une résolution esthétique qui maintient les conditions d'un dialogue avec son lecteur. *Ada* (1969), qui est le roman mettant en abyme l'affrontement de l'art et de la politique au vingtième siècle, irriguera tout le cours de notre recherche.

Première partie : L'art « intouchable » ?

Ce n'est point pour l'agitation quotidienne
Ni pour la cupidité, ni pour les combats
Que nous sommes nés, mais pour
l'inspiration,
Pour les sons mélodieux et les prières ¹.

On court le risque de rater ce qu'il y a de meilleur dans la vie si l'on ne sait pas trouver l'occasion de vibrer, si l'on n'apprend pas à se hisser un peu au-dessus de là où l'on se situe ordinairement, afin de goûter les fruits les plus beaux et les plus rares que peut nous offrir la pensée humaine ².

Nabokov croyait à l'art *pour la vie* ³.

Vladimir Nabokov est entré dans l'histoire de la littérature mondiale par une métamorphose : le culte que l'écrivain vouait à l'art moderne s'est transformé, après *Lolita*, en un culte voué à l'art postmoderne de l'écrivain. Les conséquences de cette métamorphose sont, encore aujourd'hui, lourdes de sens, l'art de Nabokov étant, selon les analyses évoquées en introduction, le laboratoire idéal du roman du XX^e siècle, aussi brillant qu'il est surdéterminé et autoritaire.

Qu'a cherché Nabokov en édifiant cette posture d'aristocratie esthétique qui semble le caractériser ? S'est-il agi, comme l'indique souvent la critique à son sujet, de se détourner du monde en lui opposant l'indifférence de l'art ? Ou bien se peut-il que l'originalité nabokovienne, qui s'est constituée dès ses débuts de romancier dans l'émigration, soit la marque d'un autre découpage du sensible,

¹ Alexandre Pouchkine, « Le Poète et la foule », extrait cité dans Dimitri Merejkowski [Merejkovskij], *Éternels Compagnons de route : Lermontov, Dostoïevski, Gontcharov, Maïkov, Tioutchev, Pouchkine*, trad. (du russe) Jarl Priel et Maurice Prozor, Paris, Albin Michel, 1949. On trouve une autre traduction de ce poème dans Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, op. cit., t. I, p. 106. Le poète Vladislav Hodasevič rappelle ce credo pouchkinien dans l'article « O Sirine », qu'il a consacré en 1937 à Sirine et qui est repris dans *Koleblemyj Trenožnik*, op. cit., p. 459.

² Vladimir Nabokov, « L'envoi », *Littératures I*, op. cit., p. 506.

³ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, trad. (de l'anglais) Philippe Delamare, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1992, p. 21.

déjà mal compris des artistes émigrés russes ? Y aurait-il eu alors, dans la réception de Nabokov, une méprise sur le sens et la valeur de sa défense de l'autonomie artistique ? Il est savoureux que ce soit dans le quotidien communiste français, *L'Humanité*, qu'on puisse en lire l'hypothèse :

En 1937, quand fut traduit en français son septième roman, Nabokov en changea le titre. *Le Désespoir* devint ainsi la *Méprise* : rien ne saurait mieux résumer le destin littéraire de Nabokov dans notre pays. Si l'image de pornographe un rien pédophile de l'auteur de *Lolita* ne lui colle plus à la peau, il reste, pour le public cultivé, un brillant styliste fabricant d'œuvres habiles, sans profondeur ¹.

L'art brillant de Nabokov est-il vide, comme sa réception, et pas seulement en France, semble l'indiquer ? Sonne-t-il creux ce « cristal magique » que, dans un poème de 1959, écrit en russe et consacré au scandale *Lolita*, l'écrivain reprend au plus libre des poètes russes, Alexandre Pouchkine (1799-1837), sous la forme d'une émeraude ² ?

Pour quoi sommes-nous nés ? Pour l'art, a répondu Alexandre Pouchkine ; pour jouir de l'art, a ajouté Nabokov. Ayant en apparence traversé le vingtième siècle en simple témoin lointain qui aurait détourné son regard de la Révolution russe, de la Seconde Guerre mondiale, des camps de concentration et d'extermination, Nabokov - pense-t-on, ou cherche-t-on à nous faire croire – aurait passé sa vie, muré dans la tour d'ivoire qu'il aimait évoquer et dans laquelle il n'a cessé de rendre hommage au culte du beau et d'affirmer sa prééminence sur tout, sur l'homme comme sur le monde. Nabokov se serait donc déclaré indifférent à la réalité, à la société, à la politique, à l'histoire.

¹ Alain Nicolas, « Publication dans la bibliothèque de La Pléiade des premiers romans de Nabokov. Nabokov ou la méprise » [en ligne], *L'Humanité*, 25 novembre 1999. Disponible sur : <https://www.humanite.fr/node/217972> [consulté le 11 avril 2016].

² Alexandre Pouchkine, *Eugène Onéguine*, trad. (du russe) Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 267. Nous reviendrons plus longuement, en deuxième partie, sur le poème en question, « Quel forfait ai-je commis », écrit le 27 décembre 1959, à San Remo. Voir Vladimir Nabokov, *Poèmes et Problèmes*, trad. Hélène Henry, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1999, p. 169.

Qu'en aurait pensé Ossip Mandelstam, qui apostrophait ainsi, dans la *Quatrième prose*, le philosophe Alexandre Herzen (1812-1870), connu pour avoir combattu l'autocratie russe depuis le refuge de l'émigration : « Vous avez daigné choisir l'émigration ? Ici, pendant ce temps, il y a eu comme un hic...¹ » Si nous savons bien qu'à son tour Nabokov n'a pas « daigné choisir l'émigration », nous avons aussi conscience que, dès le commencement, il a voulu en faire l'espace de sa liberté. Quand des artistes, confrontés aux coups de l'Histoire, ont tenté entre renoncement et anéantissement de continuer à créer, quand d'autres, voulant accompagner l'Histoire, ont cherché à inventer de nouvelles formes artistiques qui répondraient aux exigences neuves de leur temps, Nabokov, lui, déclare ne se fier qu'à la pureté de l'art et, passant l'œuvre de ses confrères au trébuchet de ce critère impitoyable, il assène sur la plupart d'entre eux des jugements terribles par leur férocité. Les questions politiques et sociales de son temps, déclare-t-il, ne l'intéressent pas, une seule chose l'intéresse, et devrait intéresser ses contemporains : vivre pour l'art et pour en jouir. La vie pour l'art, par conséquent.

Indifférence, intransigeance, distinction : cette conception triadique censée caractériser l'univers nabokovien a pu se répandre grâce à un remarquable exemple de « l'effet papillon ». En 1958, « [c]e fut une année de tempêtes : le Cyclone/Lolita souffla de la Floride au Maine². » Parti en réalité de Paris en 1955, le « cyclone Lolita » a soufflé bien au-delà du Maine : œuvre-pivot, qui apporte à Nabokov aisance matérielle et célébrité mondiale, *Lolita* est bien le roman qui permet à « Vladimir l'enchanteur », comme l'écrit Isabelle Poulin, de

trac[er] un cercle magique autour de son œuvre – qui offre ainsi peu de prise. [...] Son œuvre est circonscrite par une forteresse paratextuelle qu'il aima à édifier lors de ses

¹ Ossip Mandelstam, *La Quatrième prose et autres textes*, trad. (du russe) André Markowicz, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1993, p. 33.

² Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, p. 52 ; *Pale Fire*, p. 58 : « It was a year of Tempests: Hurricane/Lolita Swept from Florida to Maine. »

dernières années – soumettant ses romans à de « brutaux replâtrages » [...], et restituant une œuvre toute hérissée d'interdits multiples ¹.

Lolita est aussi à l'origine du « phénomène Nabokov », avec tout ce qu'il y a de volontaire, de prémédité et d'orienté dans la construction de la figure de l'artiste qui a accompagné sa médiatisation. Et les critiques s'accordent à dire qu'il est bien difficile d'échapper tant aux diktats nabokoviens qu'à la programmation de l'interprétation de son œuvre, édifiée volontairement par le pédant heureux qu'aurait été Nabokov ² et donc de lire « contre l'auteur » ³.

Dès les débuts de son développement, « l'industrie Nabokov » s'est nourrie des déclarations péremptoires et publiques de l'auteur sur l'art et le culte qu'il convient de lui rendre. Aujourd'hui, son œuvre ne se présente pas autrement au lecteur qu'accompagnée d'un renfort important de productions textuelles autographes, de natures diverses – interviews, cours, correspondances, articles critiques, préfaces et postfaces – et de statuts variés – productions originellement publiques ou privées, publiées ou non, de son vivant ou à titre posthume, traduites ou en langue originale.

La part connue de ces productions textuelles, qu'il est devenu impossible de séparer de son œuvre, a influé considérablement tant sur l'image de la singularité nabokovienne passée à la postérité que sur la lecture et l'interprétation de ses romans. C'est là un espace paradoxal de liberté qu'a conquis Nabokov : en effet, la liberté de l'artiste est ici proportionnelle à notre propre servitude de lecteur ou de critique. L'art sans la liberté, *in fine* ?

¹ Dans sa thèse, Isabelle Poulin parle aussi de « la main mise absolue de l'auteur sur son œuvre » (*Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, Th. N. R., Littérature comparée, Paris X, 1993, t. I, p. 24).

² « *Vive le pédant* », déclare Nabokov en français dans la première préface écrite en anglais, celle à son avant-dernier roman russe, *Invitation au supplice*, I, p. 1244.

³ Pour une réflexion générale et des analyses de lectures contrauctoriales, voir Sophie Escola (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2012.

Pourtant, selon Brian Boyd, Nabokov « croyait à l'art *pour la vie* ». Cette affirmation paraît incompatible avec la conception nabokovienne de l'autarcie de la littérature et avec la réception de son œuvre romanesque comme préfiguration du postmodernisme américain. Aujourd'hui encore, elle est souvent perçue comme l'exemple le plus abouti de l'art intouchable : intouchable parce qu'autoritativement programmé et piégé par l'auteur en personne ; intouchable parce qu'en dehors de la signification et de l'interprétation ; intouchable parce que d'une pureté peu égalée dans le genre romanesque. Cependant, si Vladimir Nabokov est sans doute l'écrivain du vingtième siècle qui a le plus œuvré pour perpétuer le credo moderne de l'autonomie de l'art, est-ce véritablement en raison de son indifférence à ses contemporains ?

Son œuvre romanesque, il est vrai, constitue un cas particulier et complexe d'auto-transfiguration : non seulement Nabokov a lui-même généré sa propre figure d'auteur, et l'a magistralement et durablement imposée à ses lecteurs et critiques, mais, après *Lolita*, il a aussi fait subir à ses romans russes, à l'occasion de leur traduction en anglais, une métamorphose qui a été peu recontextualisée. Quel est le rapport entre ces deux phénomènes ? En apparence, aucun, et la meilleure preuve du succès de sa stratégie est que ses romans russes sont traduits à partir de leur version anglaise, considérée comme définitive. Notre hypothèse est plutôt que cette double opération d'auto-transfiguration a grandement participé à la création du « mythe Nabokov » comme auteur d'une œuvre romanesque déshistoricisée : nous pensons que l'approche anhistorique et décontextualisée, privilégiée par les études nabokoviennes, a masqué les tensions pourtant présentes dans son œuvre et qu'historiciser la fiction nabokovienne ne nuit pas à sa valeur, comme l'a souvent pensé la critique, mais contribue à indiquer ce qui en serait l'importance pour la vie.

Lolita, l'origine du monde

La réaction nabokovienne, c'est-à-dire l'encadrement de son œuvre après le scandale de la publication de *Lolita*, est la répétition d'un phénomène lié au développement des formes modernes de l'art dans les différents espaces littéraires nationaux. Dans l'histoire des controverses et mésententes sur la nature et l'utilité de l'art, celle qui nous servira de contrepoint (parce qu'il nous semble que le peintre français qui a peint *L'origine du monde* a quelques affinités avec l'auteur de *Lolita*) accompagne la réception du tableau de Gustave Courbet (1819-1877), *Le Retour de la conférence*. Refusé au Salon de 1863 pour cause d'outrage à la morale religieuse et, fait unique, exclu aussi du Salon des Refusés (pourtant autorisé par l'Empereur pour qu'y soient exposées les œuvres interdites), il fait de Courbet « le plus refusé des Refusés ¹ ». Le peintre charge son ami, le philosophe anarchiste Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), de rédiger une « défense » du tableau qui se mue en un véritable traité sur l'utilité sociale de l'art. Ce traité embarrasse Courbet puisque Proudhon y transforme le peintre subversif en peintre révolutionnaire, définissant l'art de cette manière : « Une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce ² ».

Il serait impossible de faire subir à l'art de Nabokov un tel asservissement. Dès le début du scandale que suscite la publication de *Lolita*, Nabokov assure sa défense lui-même et l'accueil fait au roman par l'Occident (la censure d'abord, la vénération ensuite) lui donne l'occasion d'encadrer la réception de ce roman-là mais aussi d'une partie de son œuvre afin d'empêcher les lectures contrevenantes, comme celle que Proudhon fait par exemple subir à Courbet. Dans le même temps, Nabokov y gagne la célébrité et utilise les tribunes médiatiques qu'elle lui

¹ Fernand Desnoyers, « Salon des refusés. La peinture en 1863 » [1863], dans Pierre-Joseph Proudhon, Émile Zola, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, éd. Christophe Salaün, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2010, p. 6.

² *Ibid.*, p. 58.

apporte pour promouvoir sa propre conception de la littérature. Dans le cas de Courbet, c'est une jeune plume de vingt-cinq ans, qui trouve en répliquant à Proudhon le moyen de se faire connaître – Émile Zola (1840-1902). Alors jeune écrivain et critique littéraire, il publie, en 1865, un article virulent en réponse à l'ouvrage de Proudhon. À la conception proudhonienne de l'artiste comme *medium* désincarné (« L'artiste par lui-même n'est rien, il est tout par l'humanité et pour l'humanité ¹ ») et comme « le produit d'une époque tout entière, d'une nation ² », Zola oppose que « l'œuvre ne vit que par l'originalité » : « Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : *Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.* » ³

La définition zolienne de l'œuvre d'art n'aurait pas déplu à Nabokov, puisque ce sont bien l'originalité et la singularité du tempérament artistique que lui-même défend à longueur de préfaces, postfaces, interviews, articles critiques, et jusque dans les cours qu'il donne à l'Université. Mais, dans cette défense de l'art et de l'artiste comme génie individuel, les critiques n'ont voulu voir que l'assurance et la confiance en soi d'un auteur peu commode mais hors du commun.

C'est en revenant à Zola que nous prenons la pleine mesure de ce que le génie de l'artiste vient troubler et de ce qu'est la véritable nature de la controverse, à savoir le combat de l'artiste sans cesse à renouveler contre les forces, même avant-gardistes, qui veulent le mettre au pas :

Nous n'avons qu'à parler, nous n'avons qu'à prendre le pinceau, et voilà que nos œuvres sont si douces que l'humanité se met à pleurer, et oublie le droit et la justice pour n'être

¹ Émile Zola, « Proudhon et Courbet » [1865], *ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 131-132.

plus que chair et cœur. / Si vous me demandez ce que je viens faire en ce monde, moi artiste, je vous répondrai : « Je viens vivre tout haut. »¹

Vladimir Nabokov est lui aussi venu « vivre tout haut », et constamment troubler les avatars du « rêve humanitaire » auxquels il n'a cessé d'être confronté durant sa carrière, en Europe comme en Amérique. Ce qu'ont masqué durablement « l'effet Lolita » et « l'industrie Nabokov » qui s'en est suivie, c'est que l'assurance nabokovienne n'est peut-être pas cet état décrit comme naturel par la majorité de ses admirateurs mais masque un combat engagé beaucoup plus tôt : son origine est russe, et l'issue est loin d'être aussi sereine qu'en laisse à penser la présentation habituelle.

Ainsi, selon le romancier Nicholson Baker, « “le doute, l'anxiété, la lèvre inférieure mordillée, doivent être à la base de la plupart des grandes œuvres ”, et il offre *Pnin* et *Speak, Memory* comme deux exemples dans l'œuvre de Nabokov de ce doute sur soi qu'il a transmuté avec succès² ». De plus, poursuit David Rampton, Baker « considère les faiblesses de Nabokov “comme une partie de l'ensemble des traits qui ont contribué à tout ce qui était bien fait dans tous ses livres”³ ».

Anxiété de Nabokov et doute sur soi ? Faiblesses de Nabokov participant de sa réussite artistique ? Ce n'est pas ce que disent les critiques. Mais, à leur décharge, le cas Nabokov est unique dans la littérature du vingtième siècle. Chercherait-on bien qu'on ne pourrait lui trouver d'équivalent : non pas en envergure, d'autres géants de la littérature ont existé, mais en magistrature, si l'on veut bien entendre par là, d'un côté, le magistère qu'il a exercé sur son œuvre et, d'un autre côté, ce que Valéry disait de Goethe (1749-1832) « [exerçant] une sorte

¹ *Ibid.*, p. 134-135.

² David Rampton, « Vladimir Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire », dans N. Buhks (dir.), « Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 72, n° 3-4, 2000, p. 350.

³ *Ibid.*

de suprême fonction, de magistrature de l'esprit européen ¹ ». Auteur-culte, dont les jugements sur son œuvre et sur la littérature semblent indiscutables, Nabokov est devenu la conscience postmoderne de son temps, celle qui a prétendu avoir réussi à transformer la forme de survie qu'est l'exil, imposé au vingtième siècle à des millions d'êtres humains par des puissances politiques autoritaires ou tyranniques, en l'*eïdos* d'une nouvelle humanité, dénationalisée et aussi libre que créatrice.

Il suffit cependant de se tourner vers les événements politiques qui ont marqué le temps dit de « la fin des idéologies », ou plus récemment (par réinterprétation du concept hégélien) celui dit de « la fin de l'histoire », pour s'apercevoir que la prétendue victoire de Nabokov, incarnée par sa métamorphose occidentale en apôtre de l'autarcie de l'art, est à reconsidérer ². Un seul exemple, connu de tous, suffira à illustrer notre propos, celui de l'écrivain britannique, Salman Rushdie. Son roman *Les Versets sataniques*, publié en septembre 1988, soit onze ans après la mort de Nabokov, a valu à son auteur d'être condamné à mort, ainsi que ceux qui ont publié son roman ou en connaissaient le contenu, par l'ayatollah iranien Rouhollah Khomeini, alors guide de la révolution, en raison du caractère jugé blasphématoire du roman envers l'islam. Pour l'écrivain commença donc une vie de traque et de clandestinité, une vie d'« homme invisible » qu'il décrit dans *Joseph Anton*, ses mémoires publiés en 2012 ; parmi ses traducteurs et éditeurs, certains furent victimes de tentatives d'assassinat, et l'un d'entre eux, le traducteur et universitaire japonais, Hitoshi Igarashi, fut poignardé à mort en 1991.

¹ Paul Valéry, *Variété IV*, Paris, Gallimard, N. R. F., 1938, p. 125.

² Ces pages ont été écrites en 2014, avant les événements de 2015 et de 2016, dont il ne sera pas question ici.

Penserait-on que le temps adoucit les mœurs ? Nous savons bien qu'il n'en est rien : si Rushdie avait retrouvé une vie plus normale depuis 1998 (puisque, selon le « réformateur » Mohammad Khatami, la fatwa khomeyniste ne devait pas être appliquée), en septembre 2012, à la suite de la diffusion sur internet du film « L'innocence des musulmans », la prime pour son assassinat a été portée à 3,3 millions de dollars (2,5 millions d'euros) par l'ayatollah Hassan Saneii, proche du guide suprême Ali Khamenei ¹.

La confrontation entre la liberté de création et le fanatisme ne nous concernerait-elle pas, puisque nous vivons à l'abri du rempart de la démocratie ? Rien n'est moins sûr : ainsi, c'est bien en France qu'a été censuré, en 2012, le plasticien marocain Mounir Fatmi, dont l'œuvre *Sleep*, une installation vidéo montrant l'écrivain Salman Rushdie en train de dormir, a été enlevée d'une manifestation artistique où elle était pourtant programmée, en invoquant comme raison l'actualité politique qui ne se prêtait pas à ce qu'elle soit exposée ².

Joseph Anton, avoue Salman Rushdie, aurait pu s'appeler Vladimir Joyce ou Marcel Beckett. Joseph mis à part (puisque Nabokov détestait être comparé à Conrad [1857-1924]), l'affinité est manifeste entre Rushdie et Nabokov : tous deux ont affronté la censure (même si la violence de l'inquisition est bien plus considérable s'agissant de Rushdie) ; tous deux n'ont survécu que grâce à l'écriture et à la littérature pendant leurs années d'errance et d'exil (même s'il s'agit d'un exil intérieur pour Rushdie).

La littérature, même lorsqu'elle proclame son détachement, semble donc avoir des pouvoirs que les régimes politiques, et singulièrement ceux tyranniques

¹ Voir « Salman Rushdie, une vie dans la clandestinité » [en ligne], *Le Monde*, 19 septembre 2012. Disponible sur : http://abonnes.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/09/19/salman-rushdie-une-vie-dans-la-clandestinite_1762289_3218.html [consulté le 2 octobre 2012].

² Voir « Crise de foi. Salman Rushdie censuré à Paris » [en ligne], *Blog Big Browser*, 11 octobre 2012. Disponible sur : <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2012/10/11/crise-de-foi-salman-rushdie-censure-a-paris/> [consulté le 12 octobre 2012].

ou fanatiques, souhaiteraient annihiler. Par conséquent, les perpétuer ne serait pas aussi insignifiant qu'il est parfois déclaré.

Construction et déconstruction du « mythe » Nabokov

La relation critique à cette question des pouvoirs de la littérature moderne a été complexifiée, s'agissant de Nabokov, par sa renaissance prodigieuse en père de *Lolita*. À la différence de Rushdie, dont on pressent que l'œuvre sera encore longtemps interdite dans les pays islamistes, Nabokov, lui, rencontre son siècle à l'âge qu'a aujourd'hui l'auteur des *Versets sataniques*. Alors qu'au printemps 1960 il travaille au scénario de *Lolita*, il fait la connaissance, à une *party* new-yorkaise, de Marilyn Monroe (1926-1962) qui lui déclare avoir aimé *Lolita* et l'invite à dîner chez elle ; en septembre de la même année, sur les écrans des cinémas américains où est sorti « Let's Make Love » de George Cukor (1899-1983), Marilyn chante une reprise de la chanson de Cole Porter (1891-1964), « My Heart Belongs to Daddy » (1938), reprise commençant par ces phrases ajoutées au début du premier couplet : « My name is... Lolita/ And... I'm not supposed to... play with boys!/ Mon cœur est à papa/ You know... le propriétaire ». Puis, le 13 juin 1962, sort aux États-Unis le film de Stanley Kubrick (1928-1999), *Lolita*, qui offre à une jeune actrice de quatorze ans, Sue Lyon, le meilleur rôle de sa carrière ¹.

Ainsi a commencé, parmi les plus belles femmes-enfants, l'histoire d'un retournement spectaculaire : la métamorphose de celui qui avait été un jeune poète russe, né dans la meilleure aristocratie pétersbourgeoise, puis avait connu dans l'émigration russe européenne une vie de misère et une gloire de romancier russe aussi brillante que controversée, en un écrivain américain, naturalisé en 1945, qui allait devenir, avec la « bombe Lolita » et sous le feu des projecteurs de

¹ C'était l'âge de Sue Lyon quand elle a été choisie pour le rôle de Lolita ; elle en a quinze à la sortie du film.

la critique, le parangon de la littérature occidentale postmoderne et le maître à penser et à écrire de toute une nouvelle génération d'écrivains, américains dans un premier temps, puis – ce qui est souvent oublié – russes.

À l'origine de ce retournement, se trouvent donc « l'effet Lolita », et « l'industrie Nabokov » qui s'en est suivie, que nous commencerons par analyser brièvement, parce qu'indéniablement toute critique nabokovienne se fait encore sous leur domination. La renommée internationale de Nabokov a été considérablement amplifiée par la pression médiatique qui a commencé à s'exercer sur les écrivains depuis le milieu du vingtième siècle : ainsi, Nabokov a été l'objet, depuis *Lolita* et jusqu'à sa mort, de sollicitations incessantes pour des interviews, des émissions de radio, puis de télévision, autant d'occasions mises à profit pour exprimer ses points de vue et procéder sur la scène publique à l'édification de cette figure d'artiste arrogant et sûr de la puissance de son art. Même les clichés que les photographes prennent alors de lui traduisent cette emprise de Nabokov et l'image qu'il cherche à faire passer de lui-même : hautain, quand il pose sur le balcon de sa suite à Montreux, le regard détourné de l'objectif et le menton pointé vers l'horizon ; préoccupé seulement de son art quand il se montre écrivant dans une voiture ; l'air sérieux le plus souvent, une moue ironique aux lèvres parfois ; ou bien encore menaçant le spectateur hors-cadre d'un immense filet à papillons prêt à s'abattre sur le minuscule et fragile lépidoptère – le spectateur lui-même.

Nabokov utilise aussi en connaissance de cause les nombreuses tribunes que lui procure sa notoriété pour rendre incontournable et légitime un discours autoritaire sur sa propre conception de la bonne littérature, qui ne peut qu'être autonome et dont il trouve peu d'exemples dans la littérature mondiale. Cette construction médiatique s'accompagne de la mise au point d'une stratégie visant à

peser d'une main de fer sur la réception par le public américain, puis mondial, de ses œuvres, grâce à la fabrication d'un discours auctorial à forte valeur prédicative qui interdit les interprétations de son œuvre qu'il juge indésirables, celles qui chercheraient à lui conférer toute espèce de valeur pratique, et qui restreint considérablement, et durablement, les libertés que les lecteurs pourraient prendre avec ses romans. Il ne lui reste plus qu'à figer son image biographique pour qu'indifférence et intransigeance se conjuguent avec une idéalisation de sa personne et de sa vie encore sensible aujourd'hui et qu'à partir de cette triade s'érige un culte de « l'esthète aristocratique ¹ ». Le postmodernisme américain avait trouvé son auteur et le donna au monde, déclenchant cette « industrie Nabokov » qui s'étend dorénavant jusques et y compris en Russie, où ses œuvres furent pourtant interdites jusqu'en 1986 ².

Par la suite, il est frappant de constater combien le corpus paratextuel nabokovien a fait l'objet d'une lecture logocentrique décalquant la parole du maître, gommant toute altérité non-conforme au discours de la reproduction sciemment programmé par l'écrivain. Toutefois, l'introduction a rappelé les raisons pour lesquelles le temps semble venu d'interroger cette construction auctoriale que l'on pourrait juger dictatoriale : l'illisibilité menace son œuvre. Il existe, cependant, des anfractuosités, par lesquelles il est possible d'apercevoir que ce discours autoritaire cherche en réalité à écarter la menace des formes dominantes de l'art et de la culture.

Aujourd'hui, c'est une évidence que de lire les romans de Nabokov précédés d'un avant-propos autographe indiquant souverainement comment ils doivent être lus, et surtout comment ils ne doivent pas être lus. L'examen (aux

¹ Brian Rigby, « L'affaire *Lolita* », dans Pascal Ory (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-....)*, Bruxelles, Paris, Éd. Complexe, 1997, p. 305.

² C'est en 1986, dans la revue *Шахматное обозрение* [*Šahmatnoe obozrenie*] qu'est apparue la première publication de Vladimir Nabokov en U.R.S.S. : il s'agissait d'un extrait d'*Autres Rivages* consacré aux échecs, suivi d'un après-propos de Fazil Iskander (1929-2016).

pages suivantes) des productions textuelles (non-romanesques) antérieures à *Lolita* montrera que, précédemment, aucune construction auctoriale de type « dictatorial » n'avait été envisagée par l'écrivain. Aujourd'hui, c'est une évidence (aux yeux de nombreux critiques) que de considérer les déclarations de Nabokov comme des discours de vérité. La même étude révélera que Nabokov, même quand il n'était pas connu, se distinguait déjà par sa capacité au travestissement et à la manipulation du discours.

Une fois établi que les caractéristiques du « culte Nabokov », qui sont autant de filtres au travers desquels nous appréhendons dorénavant son œuvre, n'ont été mises en place, sciemment, qu'à compter du « cyclone *Lolita* », nous envisagerons avec un regard différent les productions textuelles non-romanesques de la troisième (et dernière) période de la carrière de l'écrivain dans lesquels il a, systématiquement et durablement, assuré la codification de la réception internationale de son art romanesque comme représentatif de l'autarcie de l'art – unique bonne conception de l'art.

Il ne s'agira plus cependant de répéter la parole du maître mais de la remettre en perspective. Afin de dégager les enjeux du discours esthétique sur l'autonomie de l'art, nous analyserons l'opposition entre le discours nabokovien et un discours effacé dans sa démonstration, bien que combattu : celui sur la littérature de la *praxis* décrit par Sartre, tandis que la construction médiatique de sa propre figure d'écrivain cherche à supplanter celle de l'intellectuel existentialiste en vogue aux États-Unis pendant que Nabokov écrit *Lolita*, mais aussi au-delà.

Enfin, c'est plus précisément à l'encadrement de son œuvre par l'auteur lui-même que nous nous intéresserons. S'il est communément admis qu'il a été déclenché par la censure de *Lolita* (affirmation fautive en réalité, puisque la postface de *Lolita* est le deuxième paratexte autographe qu'il ait rédigé, et non le

premier), la critique n'a pas véritablement remarqué, tant Nabokov a su le masquer, que cet encadrement ne concerne en réalité que l'œuvre russe dans son intégralité (aux deux exceptions près que sont *Lolita* et *Bend Sinister*, qui appartiennent au versant américain). Le simple examen du contexte et de l'ordre de parution des préfaces aidera tout d'abord à rétablir les discours idéologiques auxquels ces paratextes s'opposent sans toujours le dire, et à mesurer les menaces qui pesaient alors sur la réception de ces romans russes par l'Amérique. Nous rappellerons ensuite la teneur de l'interdiction des lectures psychanalytique, biographique et politique de son œuvre, dont l'origine est bien la censure de *Lolita*, en nous demandant toutefois pourquoi elle n'a porté que sur les romans russes et *Bend Sinister*. Pour le dire autrement, qu'ont à voir ensemble *Lolita*, la récusation de tout discours idéologique et la part russe de Nabokov ?

Les discours esthétiques autoritaires de Nabokov, souvent lus comme des discours décontextualisés, sont aussi des discours du « non », élaborés contre les discours combattus mais passés sous silence. La révolte de Vladimir Nabokov est tapie au creux de sa défense artistique. Même si Nabokov n'aimait pas Camus, le début de *L'Homme révolté* permet d'éclairer notre propos. À la question : « Qu'est-ce qu'un homme révolté ? », Camus (1913-1960) répond :

Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. [...] [C]e non affirme l'existence d'une frontière. [...] La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. [...] [I]l y a dans toute révolte une adhésion entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même ¹.

La posture nabokovienne s'origine bien, selon nous, dans un « oui » premier. Si Nabokov n'a jamais renoncé, c'est parce qu'il s'agissait pour lui d'être fidèle à « une certaine part de lui-même » qui n'est pas cet aristocratism esthétique dénoncé par certains commentateurs, parfois avec une évidente arrière-pensée politique, mais en réalité une configuration tout à fait originale dans

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2011, p. 27-28.

l'histoire de la littérature du vingtième siècle. Cette part de lui-même est un certain sensible russe, longtemps resté tapi dans l'ombre de la part américaine de son œuvre et pris entre deux autres sensibles russes, la version « archaïque » et la version « futuriste » de la Russie. Peut-être n'est-ce pas un hasard si celui qui sera acclamé comme le précurseur du postmodernisme occidental a été élevé dans cette Russie pré-révolutionnaire du tout début du vingtième siècle et en trois langues, l'anglais, le français et le russe. Nabokov est bien l'enfant singulier de son siècle.

I.1 : « L'effet Lolita » et « l'industrie Nabokov »

À l'origine du « mythe » Nabokov, nul doute que se trouve un phénomène littéraire qui était peu prévisible quand le romancier russe fit ses débuts dans l'émigration : la transformation de l'écrivain, à la fin de sa carrière, en pionnier du courant postmoderne américain ; ce que Maurice Couturier a appelé « l'effet Lolita » dans un article où il s'attache à décrire l'évolution de la réception critique et littéraire américaine de son œuvre ¹. Selon ses observations, « l'effet Lolita » a mis une dizaine d'années à se faire véritablement sentir. En effet, après les ouvrages pionniers de Page Stegner (1937-2017), *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* (1966) et d'Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art* (1967), la publication d'ouvrages critiques s'accélère à partir de 1969, année de publication du numéro de la revue *TriQuarterly* célébrant le soixante-dixième anniversaire de l'écrivain et constituant « la première reconnaissance officielle du grand maître par le monde littéraire américain ² » ; 1969 est aussi l'année où Nabokov fait paraître son roman *Ada or Ardor*. Si un certain nombre de grands écrivains américains lui rend hommage dans ce numéro de *TriQuarterly*, un grand nombre d'autres, plus jeunes, dont les premiers textes ont paru durant la décennie précédente, le découvre alors : « c'est une véritable "industrie Nabokov" qui a vu le jour outre Atlantique ³ ».

Pour Maurice Couturier, l'« extraordinaire renaissance littéraire américaine, qualifiée par Ihab Hassan (1925-2015) de "postmoderne" ⁴ », a trouvé en Nabokov l'un de ses maîtres, une « sorte de modèle quelque peu exotique mais inégalable ⁵. » Cela tient pour l'essentiel à la libération de la fiction américaine par

¹ Article écrit pour le premier numéro spécial du *Magazine littéraire* consacré à Nabokov, en septembre 1986.

² Maurice Couturier, « L'effet Lolita », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

la publication de *Lolita* qui a initié cette veine de l'« érotique de l'art ¹ » que « Susan Sontag [avait appelée] de ses vœux dans son essai “Contre l'interprétation” ² » et que Maurice Couturier, lui, qualifie de « “poérotique” édénique, celle que l'on va voir bientôt resurgir dans *Ada* ³ ». Devenu « la référence absolue ⁴ », Nabokov est perçu comme celui qui, plus qu'un autre, a contribué au désengagement de la littérature et au façonnage de cette langue nouvelle qui l'accompagne, phénomène analysé par Marc Chénétier, dans son essai sur la nouvelle fiction américaine :

Nabokov [...], exilé de la langue, jouit de la distance linguistique nécessaire [...]. La matérialité sensuelle de la langue, de ses figures, de sa syntaxe, de ses volumes et de ses sons relègue loin derrière elle sa transitivité, récuse avec bonheur l'univocité sur laquelle pourrait s'appuyer une référentialité sans problème, se construire un réalisme conforme aux attentes du temps ⁵.

Et c'est bien sous ces traits d'apôtre américain de l'« autarcie de l'art ⁶ » que Nabokov est entré dans l'histoire de la littérature mondiale, comme l'exemple de la deuxième réception française le confirme.

La critique française, en effet, peut se prévaloir en 1964 d'avoir été la première à consacrer l'intégralité d'un numéro spécial d'une revue littéraire à Nabokov. René Micha (1913-1992), qui a dirigé ce volume, commence par exprimer sa perplexité en constatant que *Lolita* a durablement masqué l'œuvre de son auteur qu'elle a pourtant rendu célèbre :

Je l'avoue, ce numéro spécial de *L'Arc* ne répond guère à l'idée que je m'étais faite. J'avais imaginé un ouvrage plus délibérément critique : qui considère Nabokov de plus haut et, le voyant déjà fixé dans l'histoire littéraire de ce temps, nous propose de lui une image neuve. Et sans doute certains textes, ici, donnent-ils une telle image. Mais, préparant ce numéro, interrogeant autour de moi, j'ai eu la surprise de constater que ce romancier universellement connu, dont les livres paraissent dans toutes les langues, était demeuré pour beaucoup et même pour les critiques, l'auteur de *Lolita*, récit en partie scandaleux, qui tout ensemble a

¹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, *op. cit.*, p. 39.

² *Ibid.* L'essai de Susan Sontag (1933-2004), *Against Interpretation*, a paru en 1966.

³ Maurice Couturier, « L'effet Lolita », art. cité, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 39.

⁶ Georges Nivat, « Un lecteur intransigeant », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 46.

répandu son nom et dérobé son œuvre. L'observation est particulièrement vraie pour la France. Il suffit, pour s'en convaincre, de recenser les articles qu'en vingt ans on a consacrés à Nabokov : ils sont rares et sauf exception – en particulier Dominique Aury – médiocres ¹.

Et si René Micha rend ensuite justice à la part russe de l'œuvre de Nabokov en la signalant comme essentielle, la nature et l'objet des articles critiques publiés dans ce numéro spécial n'en tiennent quasiment pas compte. En effet, deux romans américains sont mis à l'honneur : *Lolita*, mais aussi *Pale Fire*, avec en traduction des extraits du poème de John Shade, du commentaire de Charles Kinbote et l'article que la romancière Mary McCarthy (1912-1989) avait consacré à ce roman peu après sa publication américaine (article qu'avait apprécié Nabokov). Pourtant, la version française de ce dernier roman américain publié n'est pas encore disponible et ne le sera qu'un an plus tard (en 1965). Un seul roman russe, *Dar [Le Don]*, fait l'objet d'une étude par Simon Karlinsky ², alors professeur émérite de russe à l'université Berkeley en Californie, fin connaisseur de la littérature russe et grand admirateur de Nabokov. Un autre article, écrit par l'éminent spécialiste allemand de Nabokov, Dieter R. Zimmer, s'attache à cerner les modes de figuration de l'Allemagne dans les romans écrits à Berlin. Enfin, après avoir parcouru tout le volume, on ne peut que constater l'absence d'une véritable critique nabokovienne française puisque neuf articles sont des traductions (huit de l'anglais, une de l'allemand) et que seul Marcel Lecomte (1900-1966) signe en français, avec « L'homme du bonheur », un article d'analyse biographique.

Ce fut bien par la porte des études américaines que Nabokov fit son entrée à l'université française. Après avoir soutenu en 1976, devant un jury où siégeait

¹ René Micha (dir.), « Nabokov » [1964], *L'Arc*, n° 99, 1985, p. 1.

² Simon Karlinsky (1924-2009), né en Mandchourie (Chine) de parents émigrés russes. Sa famille émigre aux États-Unis en 1938 et s'installe à Los Angeles. Enrôlé dans l'Armée américaine en 1944, il sert de traducteur du russe sur le front européen, et poursuit cette carrière à Berlin jusqu'en 1958, tout en étudiant la musique. Il retourne alors aux États-Unis, et reprend des études de littérature russe à Berkeley, obtenant son doctorat en 1961 et devenant professeur d'université en 1967. Il est l'un des plus remarquables des slavistes américains de l'après-guerre, faisant connaître d'abord Gleb Struve et Marina Tsvetaeva, puis de nombreuses figures *gay* de la culture russe et soviétique.

Roland Barthes, une thèse de doctorat d'État sur « L'énonciation du roman nabokovien », Maurice Couturier fait paraître en 1979 un abrégé de sa thèse, première monographie française consacrée à Nabokov, où, malgré le titre retenu, *Nabokov*, il ne traite que des phénomènes énonciatifs ¹.

Deux ans auparavant, le 2 juillet 1977, Nabokov était décédé. Les articles nécrologiques publiés à cette occasion dans la presse francophone révèlent qu'il était bel et bien perçu comme un romancier américain représentatif des nouvelles formes de la fiction américaine ². Le 5 juillet 1977, *La Presse*, quotidien de Montréal, affirme qu'il était l'un des plus grands écrivains américains de l'après-guerre. Pour *Le Journal de Genève*, dans son édition du 9 juillet 1977, « la littérature américaine perd avec Nabokov un des écrivains qui ont le plus fortement marqué son histoire depuis la guerre ³ ». Dans le titre de sa nécrologie, le journaliste du *Figaro* nuance ces assertions en choisissant de le qualifier d'« écrivain sans frontière », mais c'est aussitôt pour subsumer l'art de Nabokov dans une formule, « le jeu des mots et de la mort » ⁴, qui met l'accent sur ce qui va très vite devenir un incontournable des études nabokoviennes : la notion de jeu formel et fictionnel, l'une des caractéristiques de sa poétique qui ont assuré à Nabokov de devenir pour la postérité « le génie postmoderne par excellence ⁵ ».

En 1983, le numéro de la revue *Delta* consacré à l'écrivain et dirigé par Maurice Couturier s'intéresse exclusivement aux romans américains et compte

¹ Maurice Couturier, *Nabokov*, Lausanne, L'Âge d'homme, Cahiers Cistre 8, 1979.

² Voir Д. Горбатова [D. Gorbatoва], « Некрологи, посвященные Набокову (Обзор франкоязычной прессы) » [« Nekrologi, posvjaščennye Nabokovu (Obzor frankojazyčnoj pressy), « Les nécrologies consacrées à Nabokov (Tour d'horizon de la presse de langue française) »], dans Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин (сост.) [B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin (dir.)], *В. В. Набоков: pro et contra* [V. V. Nabokov : pro et contra], Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного института [Izd-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], coll. « Русский Путь » [« Russkij Put' »], 2001, t. II, p. 962-967.

³ Denys C. de Caprona, « Une œuvre dont la complexité n'a pas fini de susciter l'exégèse », dans « Samedi littéraire », *Le Journal de Genève*, 9 juillet 1977, p. IV.

⁴ G. Gillot, « Un écrivain sans frontière. Nabokov : le jeu des mots et de la mort », *Le Figaro*, 5 juillet 1977.

⁵ Maurice Couturier, « L'effet Lolita », art. cité, p. 29.

encore une majorité de spécialistes étrangers. C'est donc le numéro spécial du *Magazine littéraire* (en septembre 1986) qui marque non seulement le début du mouvement de diffusion de son œuvre en direction d'un public plus large que celui des seuls spécialistes mais aussi le début du recentrage sur l'appartenance problématique de Nabokov à la tradition littéraire russe dans le contexte de l'émigration. Ainsi trois articles, dont un seul écrit directement en français, révèlent enfin au public français le passé russe de Nabokov et la part russe de son œuvre romanesque.

Le premier, « Une riche nostalgie », est écrit pour l'occasion (et repris dans le recueil *Homo poeticus*) par Danilo Kiš (1935-1989), l'écrivain de langue serbo-croate venu vivre en France. Pour lui, la conception nabokovienne de l'art lui venait « sans doute du cœur même de sa "riche nostalgie" : le monde dont il était entouré en Russie était un monde de bonté, de beauté et de charité (ce qui revient peut-être au même), un monde de culture où l'art, la poésie et la musique faisaient sentir leurs effets dans le cœur des hommes. » Kiš est donc le premier en France à avoir indiqué que la Russie de Nabokov est un monde particulier (et différent des représentations classiques de la Russie) mais aussi qu'elle a irrigué toute son œuvre jusqu'à la fin :

La charge émotive de l'art de Nabokov s'appuie sur les vingt premières années de sa vie, celle qu'il passe en Russie ; c'est de là que vient tout l'arsenal de ses images, sa riche imagerie, la source de son inspiration. La Russie de son enfance est le paradis perdu, *Paradise Lost*, dont les images et les archétypes (pardon, Maître !) nourriront jusqu'à la fin sa littérature, l'exil ne faisant que stimuler sa nostalgie ¹.

Le deuxième article, « Les jeux russes », écrit par Simon Karlinsky, a paru initialement en anglais en 1971, dans la *New York Times Book Review* et entend rendre justice aux formes multiples de présence de la littérature russe dans l'œuvre romanesque de Nabokov, négligée par la critique américaine quand il

¹ Danilo Kiš, « Nabokov ou la nostalgie », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 36-37. [Repris dans le recueil *Homo poeticus*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech, Paris, Fayard, 1983, p. 146-154.]

s'agissait de commenter les romans américains : affirmant que « Nabokov introduit des jeux littéraires russes dans chacun de ses romans ¹ », il soutient que, pour *Le Don*, la pièce *The Event* et *Ada*, « les références à la littérature russe constituent un élément tellement important que les laisser échapper équivaut à perdre une grande partie du sens de ces livres ² », et conclut :

C'est dans l'œuvre de ces prédécesseurs [russes] qu'il a, soit imités, soit rejetés, qu'il convient de rechercher les sources de l'art si admirable de Nabokov, de ses trouvailles verbales et de son originalité thématique. En contribuant à sa formation, ces pionniers russes, bannis ou vilipendés dans leur propre pays, invitent à présent, de manière indirecte, le roman anglais et américain à suivre de nouveaux et stupéfiants sentiers, enrichissant ces deux littératures de tout ce que la littérature russe a dû rejeter à cause des pressions exercées par l'intolérante dictature des lettres soviétiques ³.

Pour finir, le slaviste français, Georges Nivat, s'intéressant au Nabokov critique dans un article intitulé « Un lecteur intransigeant », revient principalement sur les lectures des œuvres de la littérature russe faites par Nabokov, sur ses admirations (Pouchkine, le Gogol [1809-1852] des *Âmes mortes* et le Tolstoï [1828-1910] d'*Anna Karénine*) et ses haines, Dostoïevski (1821-1881) étant, comme on le sait, en première ligne : « Celui-ci est sa bête noire, ses résumés des romans “du prophète, journaliste verbeux et comédien de boulevard”, sont de méchants massacres ⁴. »

Un an plus tôt, en 1985, avait paru la première étude globale sur l'œuvre russe, écrite par un universitaire français, Laurent Rabaté. Singulièrement, elle n'est pas consacrée aux romans mais au recueil *Stihi* [*Poésies*] paru en 1979 aux États-Unis et qui proposait au lecteur russophone la presque totalité des poésies écrites par Nabokov ⁵. Puis, le mouvement qui a vu les slavistes français s'emparer de l'œuvre de Nabokov a été marqué par trois temps forts, les

¹ Simon Karlinsky, « Les jeux russes », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 44.

² *Ibid.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Georges Nivat, « Un lecteur intransigeant », art. cité, p. 47.

⁵ Laurent Rabaté, « La poésie de la tradition : Étude du recueil *Stihi* de V. Nabokov », *Revue des études slaves*, Paris, 1985, n° 57, p. 397-420.

colloques organisés par Nora Bukhs à Paris en 1992, 1996 et 1999, autour de thématiques cruciales pour la compréhension de son œuvre : celle de sa place dans l'émigration russe, celle de ses années européennes et celle de son héritage dans le contexte des cultures russe et européenne du vingtième siècle ¹. En 1999, parut aussi le premier volume de ses œuvres complètes dans la collection de la bibliothèque de la Pléiade, ce qui marque en France la reconnaissance officielle de son appartenance à la grande littérature mondiale et a contribué à faire connaître son œuvre russe, puisque le premier volume regroupe les traductions révisées de tous ses romans russes, à l'exception du *Don*. La France, dorénavant, participe bien de cette internationalisation de l'« industrie Nabokov » dont l'année 1999 fut l'acmé.

Pourtant, malgré cette internationalisation (notons par exemple l'existence au Japon d'une société savante Vladimir Nabokov et la récente création, en 2011, de la Société française Vladimir Nabokov), malgré la multiplication des domaines scientifiques concernés par la recherche nabokovienne (études américaines, anglaises, slaves, comparées), malgré la diffusion de son œuvre dans le public, l'image de Vladimir Nabokov, encore aujourd'hui, paraît figée, calquée sur celle d'écrivain arrogant, solitaire et génial, à l'édification de laquelle il a largement participé dans la seconde partie de sa période américaine ².

Ainsi, David Rampton note que l'image de l'écrivain, véhiculée par la presse, semble d'un côté immuable (« Ce qui frappe dans ces exposés

¹ Ces trois colloques ont été suivis de la publication de trois volumes qui en constituent les actes, le dernier commémorant le centenaire de la naissance de l'écrivain : Nora Bukhs (dir.), *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993 ; Nora Bukhs (dir.), *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 5, 1999 ; Nora Bukhs (dir.), « Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 72, n° 3-4, 2000.

² Laurence Guy a intitulé son doctorat, « Vladimir Nabokov, romancier russe, ou "le plus solitaire et arrogant de tous" », reprenant à Nabokov la caractérisation qu'il propose, dans son autobiographie, de son auteur émigré favori : Sirine ! [Thèse Nouveau Régime, Slavistique, Paris 4, 1994.]

d'actualités, à la fois pénétrants et convaincants, c'est la forte impression de déjà vu qu'ils donnent ¹ ») mais aussi que, bien que toujours identique à elle-même, elle doit pourtant être répétée « avec une régularité remarquable » ; ce que n'ont pas manqué de faire, à l'occasion de l'entrée de Nabokov dans la Pléiade, les articles du supplément littéraire du *Figaro*, ainsi décrits par Rampton :

Il y a les photos merveilleuses prises par Halsman et d'autres, l'esquisse biographique expliquant les liens entre la vie et l'œuvre (« l'éternel apatride en froid avec le cours de l'Histoire »), la caractérisation du détachement de l'auteur (« le regard qu'il porte désormais sur les êtres et les choses est sec [...] ni apitoyé ni cruel ; il observe simplement la mascarade de l'aventure humaine »), la récapitulation utile de ses protagonistes étranges (« [ils ont] une tendance affichée à l'autodérision, [qui] les pousse à une mauvaise foi équivoque, mêlée d'aveux et de mensonges, [et] qui nous les rend à la fois attachants et suspects »), l'élaboration instructive des rapports entre l'entomologiste et le romancier, et la tentative de situer Nabokov en le comparant à divers magiciens et maîtres de mots (« Prospero sournois », « Čexov à l'âme sèche ») ².

Cette répétition, pense Rampton, est attribuable à la conscience qu'ont les journalistes de s'adresser à « un grand nombre de non-convertis » mais aussi à « la qualité distinctive de cet auteur [qui] fait que ces romans se lisent comme si “Nabokov ne s'adressait qu'à d'autres Nabokov perdus dans l'espace et le temps” » ³. D'un côté, un public connaît à peine Nabokov, pour qui il faut refaire, à chaque nouvelle livraison de son œuvre, la même description d'un auteur élitiste et insensible, prisant la science et le grand art : description maintes fois assénée, dont on doute qu'elle encourage à le lire. De l'autre côté, il y a le cercle restreint de ses *aficionados* pour qui, note Rampton, « la première difficulté potentielle [...] est le sentiment que lorsqu'on écrit sur lui, le but est de lui ressembler en plusieurs points de vue. On partage ses opinions, on se plie devant ses jugements, on se félicite d'appartenir à un groupe d'initiés ⁴. » Tout critique court donc le risque de ressembler à ce singe du jardin des Plantes qui, selon Nabokov, fut à l'origine de son récit, *L'Enchanteur*, le prototype de *Lolita* : le grand singe, à qui

¹ David Rampton, « Vladimir Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire », art. cité, p. 344.

² *Ibid.*, p. 344-345.

³ *Ibid.*, p. 345.

⁴ *Ibid.*

l'on avait appris à dessiner, peignit les barreaux de sa cage. La critique nabokovienne serait-elle condamnée à reproduire les barreaux de sa cage dorée ? D'autant qu'il existe une deuxième « sorte d'élitisme », particulier aux lecteurs de cet auteur, relève Rampton : la tentation de « minimiser les différences importantes entre la lecture de Nabokov à vingt ans et la lecture à quarante, ou la différence entre l'acte de lire cet auteur à mi-siècle et de le lire à la fin ¹ ». Il est encore rare en effet que la critique le reconnaisse, mais lire Nabokov ne produit pas les mêmes effets de sens selon l'âge du lecteur ou le moment historique.

« L'effet Lolita » continuera-t-il longtemps de se faire sentir ? L'état de l'emprise nabokovienne sur la critique de son œuvre est encore loin d'être tout à fait desserré. C'est parce qu'en Nabokovie admiration rime avec intimidation : puisque « l'effet Lolita » trouve d'abord son origine dans l'exploitation qu'a su faire Nabokov de sa soudaine, et sulfureuse, célébrité, le discours critique peine à s'émanciper de celui du maître. Toute ligne déviante ayant été invalidée par avance, les gardiens du temple sont assurés de n'avoir qu'à rappeler la parole de l'auteur pour faire rentrer dans le rang tout contrevenant risquant une interprétation originale.

Il se pourrait bien qu'il s'agisse là d'un malentendu sur les raisons qui ont conduit Nabokov à utiliser la censure de *Lolita* pour fermer l'accès à son œuvre et édifier un discours autoritaire sur l'autonomie de l'art. Il s'agissait moins de programmer la victoire du postmodernisme que de tenter de remporter définitivement (puisque sa célébrité lui en offrait l'opportunité) un combat, qu'il avait engagé dès l'origine de sa vocation et au sein de la littérature russe, contre l'engagement de la littérature – conception qui a pris des formes diverses au vingtième siècle mais qui s'est toujours trouvée en travers du chemin nabokovien

¹ *Ibid.*

depuis l'origine. Si, comme l'affirme Danilo Kiš, c'est grâce à l'art nabokovien qu'au vingtième siècle « la littérature n'est pas devenue la servante des idéologies ¹ », alors, selon nous, il est porteur d'un autre espoir, plus grand et plus commun à tous, que celui qui consisterait, pour échapper à la fureur du monde, à vouloir appartenir, ou à se satisfaire d'appartenir, à un cercle élitiste de lecteurs triés sur le volet, copies en miniature du géant Nabokov au discours tonitruant.

Afin de montrer, dans les pages qui suivent, que la construction de la singularité nabokovienne, sous une forme autoritaire, a été une édification consciente tardive dans sa carrière, l'étude est structurée selon un axe historique, celui de la périodisation des paratextes ². Mais la mise au point sera plus complexe qu'une simple remise en perspective historique : comme cette construction consciente et planifiée de la singularité nabokovienne (les filtres au travers desquels nous appréhendons dorénavant son œuvre) a constitué pour longtemps le socle des interprétations de l'univers artistique nabokovien comme préfiguration du postmodernisme, nous avons voulu aussi montrer qu'en réalité cette singularité nabokovienne, si elle est présente dès l'origine, ne correspond pas tout à fait à l'interprétation rétrospective qui en a été donnée et qu'elle a été mise en œuvre sous des formes qui sont différentes de sa mise en œuvre tardive, et « tyrannique ». La singularité nabokovienne est pour partie un héritage d'une position que Nabokov a d'abord façonnée dans l'émigration, qu'il a constamment défendue et fait passer, sous une forme renouvelée, dans la littérature mondiale.

¹ Danilo Kiš, *Homo poeticus*, *op. cit.*, p. 154.

² Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 7 : « [L'œuvre littéraire] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non [...]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allures variables, constitue ce que j'ai baptisé [...] le *paratexte* de l'œuvre. »

I.2 : Les paratextes avant *Lolita*

L'encadrement auctorial de l'œuvre ainsi que l'auto-érection de la figure « tyrannique » sont des inventions tardives dans la carrière de Vladimir Nabokov. En effet, si l'on examine les relations qu'entretiennent production romanesque et production non-romanesque, on s'aperçoit que la carrière nabokovienne se structure en trois périodes aux caractéristiques très différentes et que les deux premières ont été durablement masquées par la dernière. Celles-là, en effet, se caractérisent par une *quasi* absence de péri-texte auctorial. Toutefois, l'absence d'encadrement auctorial ne veut pas dire que Nabokov n'ait pas déjà façonné ni défendu ses propres positions esthétiques, fabriquant une singularité qui n'a pas d'équivalent.

Première période, 1921-1940 : la *quasi* absence de péri-texte auctorial

La première période, entre 1921 et 1940, est celle pendant laquelle Vladimir Nabokov a écrit son œuvre en russe ; parallèlement, l'écrivain produit un nombre important de comptes rendus critiques, d'articles littéraires, effectue conférences et lectures publiques, aussi bien quand il vit à Berlin que lors de ses séjours parisiens, londoniens et bruxellois. Toutes ces contributions sont rédigées en russe et destinées presque exclusivement au monde de l'émigration russe, à deux exceptions près¹. Durant cette période, la production strictement paratextuelle de Nabokov n'est constituée que d'épitéxtes auxquels le public de la première réception n'a pas eu accès et auxquels le public actuel n'a encore que très

¹ La principale exception, et la plus connue, est constituée par l'essai écrit directement en français, « Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable », paru dans la *Nouvelle Revue Française* en 1937 – année de l'installation de Nabokov en France – et dans lequel il commémore, de façon très personnelle, le centième anniversaire de la mort du poète. Cet essai a été publié pour la seconde fois dans le numéro du *Magazine littéraire* consacré à Vladimir Nabokov, en septembre 1986, p. 49-54. La seconde exception, presque toujours passée sous silence par la critique, est le court essai, intitulé « Les écrivains et l'époque » [*Le Mois*, juin 1931, p. 137-139], qui est donc le premier texte écrit en français par l'écrivain russe. Il a été republié par Maurice Couturier en annexe de son ouvrage, *Nabokov ou la Tentation française*, *op. cit.*, p. 251-255.

partiellement accés¹. Il s'agit principalement d'épitéxtes intimes comme, par exemple, les lettres qu'il a écrites à sa mère (1876-1939), partie vivre à Prague, et dans lesquelles il lui rend compte de l'avancement de son travail littéraire². Aujourd'hui des extraits de cette correspondance sont cités dans la biographie de Brian Boyd mais elle n'a pas été publiée dans son intégralité.

Il n'existe qu'un seul épitéxte public, une interview parue le 3 novembre 1932 dans le périodique parisien de l'émigration russe, *Poslednie novosti* [*Les dernières nouvelles*]³. Le péricéxte des romans russes, lors de leur première publication, est, quant à lui, réduit à la portion congrue, le titre et le nom d'auteur (en l'occurrence Vladimir Sirine, son nom de plume). Nabokov n'a écrit alors aucune préface ni postface, aussi bien lors de la première parution de ses romans russes que lors de leur première traduction en allemand, en français, en anglais ou en suédois, selon les romans concernés.

L'explication la plus simple à cette absence de commentaire auctorial réside dans la proximité supposée entre l'écrivain russe et son premier public de réception puisqu'ils partageaient la même langue, la même origine nationale et la même histoire récente, celle de l'émigration russe après la Révolution d'octobre/novembre 1917. Pourtant, communauté de destin ne voulait pas dire communauté de vues, ni même d'intérêts. Des lignes de fracture, sur lesquelles

¹ Comme on le sait, Genette distingue des catégories de paratextes selon l'emplacement qu'ils occupent : le péricéxte, que l'on peut situer dans l'espace même du volume (titre et préface notamment) est à distinguer de l'épitéxte, message qui est situé à distance du texte et qui est, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre (interviews, entretiens, correspondance, journaux intimes). Voir *Seuils*, *op. cit.*, p. 11.

² En octobre 1923, Elena Nabokov était partie vivre à Prague avec ses filles (Elena et Olga), son plus jeune fils (Kirill), Evguénia Hofeld (1884-1957), la servante Adèle et le teckel Box. Privée de ressources par le meurtre de son mari, elle a ainsi bénéficié des pensions offertes par le gouvernement tchèque à des écrivains et savants émigrés ainsi qu'aux veuves d'émigrés éminents. Ces pensions étaient des compensations pour les fonds russes que s'était appropriée, à la fin de la guerre civile russe, une légion tchèque qui avait combattu aux côtés de l'Armée blanche de Koltchak. Elena Nabokov mourut à Prague, le 2 mai 1939. Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I. Les années russes*, *op. cit.*, p. 259-260.

³ Андрей Седых [Andrej Sedyh], « Встреча с В. Сириным » [« Vstreča s V. Sirinym », « Rencontre avec V. Sirine »] (1^{ère} éd. : « У В. В. Сирина » [« U V. V. Sirina », « Chez V. V. Sirin »] ; *Последние новости* [*Poslednie novosti*], 3 novembre 1932), dans Vladimir Nabokov, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 641.

nous reviendrons, traversaient les cercles intellectuels et artistiques de l'émigration russe : elles mettaient en jeu des perceptions antagonistes de la Russie post-révolutionnaire et des relations que l'émigration devait (ou non) entretenir avec cette autre, et « nouvelle », Russie ; elles mettaient en jeu aussi, à considérer plus spécifiquement les questions littéraires, des perceptions antagonistes de la spécificité du fait littéraire russe et des rapports de la littérature russe émigrée et non-émigrée à la littérature occidentale. Malgré cela, la nature particulière des colonies russes de Berlin et de Paris, que Nabokov a décrites dans son autobiographie comme « présentant un coefficient de culture qui surpassait de beaucoup la moyenne culturelle des milieux étrangers, nécessairement plus dilués ¹ », est sans aucun doute l'une des raisons qui l'ont dispensé de donner les indications qu'il a jugé nécessaire de donner par la suite aux lecteurs des traductions américaines de ses romans russes.

Cette explication ne peut toutefois valoir pour les traductions des premiers romans russes de Nabokov, parues durant cette période initiale de sa carrière. Ont été traduits en allemand *Mačen'ka* (*Sie kommt-kommt sie ?*, 1928) et *Korol', Dama, Valet* (*König, Dame, Bube*, 1930) ² ; en français *Zaščita Lužina* (sous le titre *La Course du fou*, 1933) ainsi que *Kamera obskura* (*Chambre obscure*, 1934), *Sogljadataj* (*L'Aguet*, 1935) et *Despair* (*La Méprise*, 1939) ³ ; en anglais *Kamera obskura* (*Camera Obscura*, 1935 ; puis *Laughter in the Dark*, 1938) et

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, I, p. 1375-1376 ; *Speak, Memory*, p. 277 : « with a coefficient of culture that greatly surpassed the cultural mean of the necessarily more diluted foreign communities among which they were placed. »

² Wladimir Nabokoff-Sirin, *Sie kommt-kommt sie ?*, trad. de J. M. Scubert et G. Jarcho, Berlin, Ullstein, 1928. Wladimir Nabokoff-Sirin, *König, Dame, Bube : Ein Spiel mit dem Schicksal*, trad. de Siegfried v. Vegesack, Berlin, Ullstein, 1930.

³ V. Nabokov-Sirine, *La Course du fou*, trad. Denis Roche, Paris, A. Fayard et Cie, coll. « Univers », 1933. V. Nabokov-Sirine, *Chambre obscure*, trad. du russe par Doussia Ergaz, Paris, Grasset, 1934. V. Nabokov-Sirine, « L'aguët », traduit du russe sur le manuscrit par Denis Roche, dans *Les Œuvres libres*, n° 164, février 1935, Paris, Arthème Fayard et Cie, p. 313-381. Vladimir Nabokov, *La Méprise*, trad. (de la version anglaise) Marcel Stora, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1939.

Otčajanie (*Despair*, 1937)¹ ; et – ce qui est rarement mentionné – en suédois *Kamera obskura* (*Camera obscura*, 1935) et *Zaščita Lužina* (*Han som spelade schack med livet*, 1936)². Un doute subsiste sur la traduction en tchèque de *Kamera obskura*. À son arrivée aux États-Unis, Nabokov indique à plusieurs reprises qu’il a aussi été traduit en tchèque dans les années trente (et Brian Boyd mentionne une avance versée en 1934 pour une traduction tchèque de *Kamera obskura*³) mais cette traduction n’apparaît dans aucune bibliothèque, archive ou librairie de République tchèque ou de Slovaquie et aucune bibliographie des œuvres de Nabokov traduites en tchèque n’en fait mention⁴.

Aucun péritexte autographe, autre que le titre et le nom d’auteur, n’a accompagné ces premières traductions⁵. Or Nabokov ne pouvait pas se prévaloir de la même proximité avec le public allemand, anglais, français et suédois qu’avec le public de l’émigration russe. L’absence de péritexte autographe, à l’occasion de ces premières traductions, donne plutôt à penser que la question de l’encadrement de la réception de ses romans ne s’était pas encore posée à Nabokov, le jeune écrivain émigré russe cherchant alors à se faire connaître, et apprécier, au-delà de son public naturel, plutôt qu’à restreindre l’accès à ses romans par des préfaces qui auraient pu être dissuasives à maints égards. L’enjeu

¹ Vladimir Nabokoff-Sirin, *Camera Obscura*, trad. Winifred Roy, Londres, John Long, 1935. Vladimir Nabokoff, *Laughter in the Dark*, Indianapolis, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1938. Vladimir Nabokoff-Sirin, *Despair*, trad. du russe par l’auteur, Londres, John Long, 1937.

² V. Sirin, *Camera obscura*, trad. Hjalmar Dahl, Stockholm, Wahlstrom & Widstrand, 1935. V. Sirin, *Han som spelade schack med livet* [*Celui qui joue aux échecs avec la vie*], avec une introduction de Anders Österling, trad. Ellen Rydelius, Stockholm, Bonniers, 1936.

³ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 481.

⁴ C’est l’un des spécialistes tchèques de son œuvre, Michal Sýkora, qui nous a communiqué cette information dans une correspondance privée. Il nous a aussi précisé que, dans les années vingt et trente, Nabokov était connu de la communauté des exilés russes vivant en Tchécoslovaquie, et principalement à Prague. Il nous a signalé un article en tchèque sur Sirine publié, en 1936, dans *Listy pro umění a kritiku* [*Revue des arts et de la critique*] : son auteur, le professeur V. Isachenko, émigré russe, y a traduit des extraits de *Korol’*, *Dama*, *Valet*, et c’est donc la seule pièce de Sirine en tchèque qu’on puisse trouver avant la Seconde Guerre mondiale.

⁵ Lors de cette première période de la traduction des romans russes de Nabokov, il n’existe qu’un seul péritexte, et il est non autographe : il s’agit de l’introduction écrite par Anders Österling pour la traduction suédoise de *Zaščita Lužina* (voir *supra*). Ce détail prendra toute son importance dans la suite de notre travail.

de cette première période de création était d'« être lu » (et de gagner sa vie) : « être bien lu » pouvait encore attendre.

S'il n'a pas commenté directement son œuvre au cours de cette période, l'écrivain a consacré une grande part de son activité littéraire à l'écriture de recensions et d'articles, et ses positions esthétiques ont trouvé à se dire non pas dans la promotion ou la défense de ses romans mais dans la critique des productions artistiques d'autres auteurs, écrivains ou poètes, principalement russes et émigrés (mais non exclusivement), de l'ancienne ou de la nouvelle génération¹. Des trois périodes de la carrière nabokovienne, cette première période a été celle où cette forme de production textuelle non-romanesque, consacrée à d'autres auteurs, fut la plus riche, puisque cinquante et un textes signés par Sirine sont publiés dans la presse émigrée russe d'Europe, entre 1921 et 1940. Avant 1926, date de la publication en russe de son premier roman, Sirine (qui avait déjà publié plus de quatre cents poèmes², deux traductions et dix-huit nouvelles) n'a, parallèlement, publié que sept recensions et articles : il inaugure sa carrière de chroniqueur par un texte intitulé « Cambridge », suivi d'une étude sur la poésie de Rupert Brooke (1887-1915), de trois recensions d'ouvrages russes (deux recueils de poésies et la traduction russe d'un conte), ainsi que de deux textes non littéraires, l'un sur la rivière russe (dont on verra l'importance) et l'autre sur la boxe. Mais, entre 1926 et 1932 - période d'intense activité créatrice puisque l'écrivain écrit sept romans (*Machenka* ; *Roi, dame, valet* ; *La Défense Loujine* ; *Le Guetteur* ; *L'Exploit* ; *Camera obscura* et *La Méprise*), vingt-deux récits, quarante-six poèmes, une pièce (*L'Homme de l'U.R.S.S.*), et commet quelques traductions de poèmes étrangers –, le volume de sa production critique explose aussi : Sirine, en effet, fait publier quarante et un articles pendant cette

¹ L'ancienne génération est celle des artistes russes qui ont commencé leur carrière en Russie, avant la Révolution. La nouvelle génération, elle, n'a commencé sa carrière qu'en exil.

² Voir Maria Malikova, dans Vladimir Nabokov, *Sobr. Soč.*, t. I, p. 776.

courte période (et seulement cinq après 1933). Vingt et un sont des recensions de recueils poétiques, collectifs ou non, dix sont des recensions de récits ou de romans ; les autres articles se répartissent ainsi : deux ont la boxe pour sujet, deux rendent compte d'expositions de peinture, deux autres saluent la mémoire de figures émigrées disparues (Iouli Aïkhenvald¹ et Sacha Tcherny²), un septième s'attaque à la Révolution de 1917, un huitième au freudisme, le reliquat étant composé de sa réponse à une enquête sur Proust (1871-1922) et d'un pathétique billet sur le dénuement.

Cette abondante production attend encore (à de rares exceptions près³) d'être portée à la connaissance des lecteurs non-russophones : pourtant leur intérêt est pluriel. Le *Sirine* critique, qu'on verra réapparaître sous les traits du Nabokov autoritaire, se distingue déjà par son goût pour le débat : « J'avoue ma culpabilité, j'aime la polémique (bien entendu seulement avec d'honnêtes personnes)⁴. » Mais la joute intellectuelle se fait rarement *pensum*, car *Sirine* possède un élégant sens de l'humour, qui se mue à l'occasion en auto-dérision, comme, par exemple, dans cette recension parodique en 1928 du recueil, *Anthologie des poètes lunaires* (elle-même une mystification) :

Il faut attribuer au traducteur la faute de n'avoir donné aucun exemple de la poésie descriptive de la lune, ni du folklore lunaire. (Était-il possible de ne pas inclure de telle perle, comme, par exemple, ce poème du poète Niris, inclus dans toutes les anthologies

¹ Iouli Aïkhenvald (1872-1928) : éminent critique littéraire russe, il est célèbre pour avoir publié en Russie, à Saint-Petersbourg, *Silhouettes d'écrivains russes*, en 1906. Il émigre en Allemagne en 1922. Protecteur notamment de *Sirine*, il est rédacteur permanent de *Rul'*. Il est mort prématurément, renversé par un tramway.

² Né dans une famille juive, Sacha Tcherny [1880-1932] a définitivement quitté la Russie en 1920, et s'est installé à Paris en 1924. Poète, écrivain satirique et auteur pour enfants, il finit sa vie en Provence, dans la colonie russe de La Favière.

³ L'exception la plus récente est celle de l'article sur la boxe, intitulé « Breitensträter – Paolino », publié en russe, les 28 et 29 décembre 1925, dans la revue *Slovo*, traduit en anglais par Anastasia Tolstoy et Thomas Karshan et publié, le 1^{er} août 2012, dans *The Times Literary Supplement*. Disponible : <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1093895.ece> [consulté le 16 mai 2014].

⁴ « Грешен, люблю полемику (конечно, только с честными людьми). » (Vladimir Nabokov, « О восставших ангелах » [« O vosstavših angelah » ; 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul')*, 15 octobre 1930], *Sobr. Soč.*, t. III, p. 686 [notre traduction et *infra*].)

scolaires de la lune et commençant ainsi : « Qui sous les étoiles et sous la terre si tardivement avance sur un âne... »¹ ?)

Tout amateur de Pouchkine aura reconnu le pastiche de deux vers de *Poltava*², et tout amateur de l'œuvre de Nabokov sera intéressé de découvrir en Niris une nouvelle anagramme de son nom de plume russe. Mais on peut aussi remarquer que Nabokov n'hésite pas à se moquer de lui-même, en se transformant en poète lunaire qui, pour les besoins de sa rime en russe, troque le noble cheval de Pouchkine pour un âne.

Le grand combat de Sirine toutefois est *déjà* celui contre les généralités, les à-peu-près, les formes stéréotypées ou celles qui se prétendent d'avant-garde : « Tout ce qui est ronflant, enlevé, pseudo d'avant-garde, mais totalement médiocre, frappe l'imagination du provincial³ », déclare-t-il. Par conséquent, dans ses jugements, le jeune écrivain ne se soucie d'aucune gloire littéraire. Il dénonce, par exemple, l'influence « irrésistible et néfaste⁴ » d'Anna Akhmatova (1889-1966) sur les jeunes poétesses contemporaines : « C'est précisément d'elle que sont venus ce mélange entre "impénitence" et "bondieuserie" féminines, et ces quatrains dans lesquels les deux premiers vers sont amenés par une pensée, les deux derniers par une autre, ce qui fait que la strophe fait penser à un petit étui avec deux compartiments. Nina Sneseva-Kazakova (1896-1948) n'a pas

¹ « Надобно поставить в вину переводчику, что он совершенно не привел образцов описательной поэзии Луны, лунного фольклора. (Можно ли было не включить такого перла, как, например, стихотворение поэта Нирисы, помещенное во всех школьных хрестоматиях Луны и начинающееся так: "Кто при звездах и при земле так поздно едет на осле..."?) » (Vladimir Nabokov, « Антология лунных поэтов » [« Antologija lunnyh poëtov », 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul')*, 30 mai 1928], *Sobr. Soč.*, t. II, p. 661.)

² « Кто при звездах и при луне/Так поздно едет на коне? » (А. С. Пушкин [A. S. Pouchkine], « Полтава » [« Poltava »], dans « Поэмы. Сказки » [« Poëmy. Skazki »], *Собрание сочинений в 10 томах* [*Sobranie sočinenij v 10 tomah*], текст проверен и примечания составлены проф. Б. В. Томашевским [B. V. Tomaševskij (éd.)], Léningrad, Наука [Nauka], 1977-1979, t. IV, p. 189.)

³ « Всё громкое, ходкое, псевдопередовое, но вполне посредственное, поражает воображение провинциала. » (Vladimir Nabokov, « О vosstavših angelah », *Sobr. Soč.*, t. III, p. 684.)

⁴ « На современных молодых поэтесс Ахматова действует неотразимо и пагубно. » (Vladimir Nabokov, « Нина Снесарева-Казакова. "Да святится имя твое" » [« Nina Sneseva-Kazakova. "Da svjatit'cja imja tvoe" », 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul')*, 24 octobre 1928], *Sobr. Soč.*, t. II, p. 664 [notre traduction et *infra*].)

échappé à cette influence [...] ¹. » S'il reconnaît le talent du poète Boris Pasternak (1890-1960), l'hommage qu'il lui rend en 1927 est cependant très ambivalent : « Il y a en Russie un poète assez talentueux : Pasternak. Son vers est proéminent, goitreux, écarquillant les yeux, comme si sa muse souffrait de la maladie de Basedow. Il raffole d'images encombrantes, de rythmes sonores mais littéraires, de mètres au grondement sourd. La syntaxe chez lui est comme dépravée ². » En 1929, Marina Tsvetaeva (1892-1941) n'est pas épargnée : « Passant "Thésée" de Marina Tsvetaeva, qui provoque seulement de l'embarras, un fort mal de tête ainsi qu'un sentiment d'agacement envers la talentueuse poétesse, [...] le lecteur trouvera quelques bonnes petites choses dans la nouvelle d'Evangelov, "Quatre jours" (y est dépeint à Paris un émigré russe tenaillé par la faim) [...] ³. »

Nous reviendrons sur ce partage esthétique, épistémologique et ontologique, que l'on voit ici à l'œuvre dans les recensions russes de l'écrivain, parce qu'au-delà de la critique, le point de mire est bien la Russie, la Révolution russe, ses conséquences, et le sens – s'il en est un – de l'exil.

Cependant, dans les nombreux comptes rendus critiques qu'il a écrits au cours de son émigration européenne, ce qui distingue Sirine, et corrige la construction tardive de son personnage d'écrivain autoritaire, c'est que la critique ne lui sert pas simplement à se mesurer aux autres gloires de la littérature russe,

¹ « От неё-то пошла эта смесь женской греховности и богомольности, эти четверостишия в которых первые два стиха отведены одной мысли, остальные два другой, отчего строфа напоминает футлярчик с двумя отделениями. Нина Снесарева-Казакова влияния этого не избежала [...]. » (*Ibid.*)

² « Есть в России довольно даровитый поэт Пастернак. Стих у него выпуклый, зобастый, тарашающий глаза, словно его муза страдает базедовой болезнью. Он без ума от громоздких образов, звучных, но буквальных рифм, рокошущих размеров. Синтаксис у него какой-то развратный. » (Vladimir Nabokov, « Дмитрий Кобяков. "Горечь". "Керамика". Евгений Шах. "Семя на камне" » [« Dmitrij Kobjakov. "Goreč". "Keramika". Evgenij Šah. "Semja na kamne" », 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul)*, 11 mai 1927], *Sobr. Soč.*, t. II, p. 638.)

³ « Миную "Тезей" Марины Цветаевой, который вызывает только недоумение, сильную головную боль да чувство досады за талантливую поэтессу, [...] читатель найдет немало хорошего в повести Евангулова "Четыре дня" (о том, как страдал от голода русский эмигрант в Париже) [...]. » (Vladimir Nabokov, « "Современные Записки". XXXVII » [« "Sovremennye Zapiski". XXXVII », 1^{ère} éd. : *Пуль (Rul)*, 30 janvier 1929], *Sobr. Soč.*, t. II, p. 670.)

émigrée ou non. Ce qui frappe son lecteur, c'est son amour pour la langue et la littérature russes, son admiration sans borne pour l'œuvre de quelques figures de l'émigration (Vladislav Khodassevitch [1886-1939], Iouli Aïkhenvald, Ivan Bounine [1870-1953], ...) mais aussi, et c'est rarement souligné, sa tendresse vis-à-vis de ceux, même peu connus, en qui il reconnaît de véritables artistes et qu'il défend avec, selon les circonstances, humour, mordant, obstination ou sensibilité. Un exemple peut être cité, parce qu'il conjoint son amour de la langue russe avec l'expression de sa sensibilité dans des termes que sa plume plus tardive de critique fera disparaître sous le masque de l'autorité.

Nabokov rend compte de la publication en 1928 d'un volume de poésies écrites par un poète de langue slave, complètement oublié aujourd'hui, et pratiquement inconnu alors, Popradov. L'attention que lui porte Sirine est intéressante pour plusieurs raisons. La première, parce qu'il est très rare de le voir s'intéresser publiquement à un poète aux idées aussi éloignées des siennes que l'est Popradov. De son vrai nom Julij Stavrovskij (1850-1899), il fut à la fois toute sa vie prêtre grecque-catholique à Čertižné, village du nord-est de la Slovaquie, et l'un des rares représentants d'une poésie transcarpathique de langue russe (non maternelle) : un slavophile donc, or l'on connaît la prévention de Nabokov à l'égard de la slavophilie. Mais son analyse de la poésie de Popradov est également surprenante, tant Nabokov est touché avec simplicité par ce qu'il lit :

Le livre est édité pauvrement, mais avec beaucoup d'amour, et dans son apparition même se trouve quelque chose de profondément émouvant, comme plus généralement est émouvante l'image de ce poète carpathe, ressentant avec tant d'acuité son affinité avec la Russie et qui toute sa vie s'est efforcé d'affermir et d'exprimer cette affinité, de la défendre contre les souffles adverses, les ennemis de la "russité" de son territoire ¹.

¹ « Книга издана бедно, но с большой любовью, и в самом её появлении есть что-то глубоко трогательное, как и вообще трогателен этот образ карпатского поэта, пронзительно чувствующего свое родство с Россией и стремящегося в продолжение всей жизни это родство утвердить, выразить, защитить его от вражеских веяний, противных "русскости" его края. » (Vladimir Nabokov, « Два славянских поэта » [« Два slavjanskikh poëtah », 1^{ère} éd. : *Руль (Rul')*, 10 octobre 1928], *Sobr. Soč.*, t. II., p. 661.)

Si Nabokov est à ce point touché, c'est aussi parce qu'il reconnaît, dans la tragédie du destin de Popradov, celle qui pèse sur les poètes russes émigrés : perdre en exil le lien vital avec leur langue de création, angoissante épreuve que Nabokov va également traverser, et qu'il ne cesse de mettre en scène dans son œuvre, même après avoir adopté l'anglais dans sa prose. « Que Dieu fasse, ajoute-t-il à la fin de son étude, que les poètes russes partis en terre étrangère chérissent autant, aiment autant le mot russe que l'a fait Popradov dans son petit pays, misérable et gelant au vent d'ouest ¹. » Chérir le mot russe est cependant un programme que l'histoire politique du vingtième siècle a constamment entravé, non pas seulement du fait de l'exil. Nous montrerons, en troisième et quatrième parties, que préserver le mot russe véritable n'est pas un pur jeu de langage mais engage l'être dans sa totalité, puisque ce programme fait du créateur le concurrent direct du tyran qui fabrique le « nouveau » monde de l'asservissement, notamment par la désubstantialisation de la langue qui participe de la déshumanisation de l'homme. Le changement de langue de création n'a pas altéré la détermination de l'écrivain d'origine russe. Cette question traverse aussi son œuvre américaine, et se trouve mise, comme nous le verrons par la suite, au cœur de son roman-fleuve, *Ada ou l'Ardeur*, où la question de la traduction exacte du « souci d'eau » rimbaldien, « défluré » tant en russe soviétique qu'en anglais, contient, à soi seule, la formulation de l'esthétique humaniste de Nabokov : le mot véritable est le seul rempart contre l'aveuglement que produit la langue politique soviétique et la bêtise que produit la langue de l'Occident, quand elle est ignorante. Que le « vent d'ouest » qui, en 1928, menace déjà la « russité » du poète carpathien, puisse aussi se traduire par « vent occidental » n'est sans doute pas un hasard.

¹ « Дай Бог русским поэтам, вышедшим на чужбину, так лелеять, так любить русское слово, как это делал Попрадов в своей маленькой, нищей, зябнувшей на западном ветру стране. » (*Ibid.*)

Il peut paraître curieux de surprendre Nabokov admirer la « russité » d'un poète slavophile. Il s'agit, pourtant, de la singularité nabokovienne qui commence donc à s'élaborer dès la toute première période de sa carrière. Des chercheurs, comme Alexandre Dolinine et Laurence Guy, ont travaillé à montrer la continuité des positions et des choix esthétiques de Nabokov, masquée par sa carrière et sa réception américaines. Pourtant, il est encore peu tenu compte de ce changement de perspective. Les raisons en semblent profondes, et sont essentiellement liées, selon nous, à l'originalité déconcertante qu'a immédiatement constitué le phénomène Sirine, appelé à devenir Nabokov. Nous verrons comment peut s'expliquer la genèse de l'originalité de son sensible russe et, en troisième partie, avec l'analyse de la première réception russe émigrée, les raisons, moins esthétiques finalement qu'idéologiques, pour lesquelles sa singularité artistique a été rejetée par une partie non négligeable de l'émigration : Sirine n'était pas russe comme il aurait fallu l'être en cette période si noire de l'art russe en exil. Car, ce n'est pas à compter de *Lolita* mais dès ses débuts de romancier russe que Nabokov est confronté à ce qui représente la menace la plus essentielle pour sa propre création. Que sa défense de la véritable littérature, élaborée au sein d'un modernisme russe qui tente de survivre en terre étrangère, ne soit convertie, par les différentes actualisations au vingtième siècle du régime moderniste de l'art, en une conception archaïque et révolue. C'est la répétition de ce phénomène au cours de sa carrière, depuis L'École parisienne de l'émigration russe jusqu'au scandale de *Lolita*, en passant par l'échec de son implantation européenne, qui, selon nous, l'a conduit à édifier ce discours paratextuel autoritaire sur la seule véritable, et bonne, littérature, ainsi que cette posture d'auteur appelée à être qualifiée de tyrannique.

Pour Sirine, et en cela il dérogerait, selon ses adversaires, au caractère national de la littérature russe, le modernisme russe doit être une partie du modernisme tout court pour espérer survivre. Cela ne signifie pas abandonner ce qui le caractérise, bien au contraire, puisque, dans son esprit, la jeunesse du modernisme russe peut revivifier l'art européen. Dès l'origine, la défense par Sirine de la véritable littérature s'articule en regard de la question de l'exil, qui inclut celles de la fidélité à la langue russe et à un certain visage de la littérature et de la culture russes, tout en les débordant puisque leur existence même est remise en cause par l'expatriation. C'est pourquoi, dans les recensions russes de sa première période de création, il fait l'éloge des artistes en qui il retrouve les manifestations de cette fidélité à une certaine forme d'art russe et dénigre ceux chez qui il en perçoit la dénaturation. Pourtant ce n'est pas cette image-là de la singularité nabokovienne que la postérité a retenue. L'explication ne tient pas seulement à la difficulté qu'a longtemps constituée l'accès à ces recensions. Leur réédition, à partir de 1999, dans l'édition *Simposium* des œuvres complètes de Nabokov, n'a pas encore véritablement modifié la perception critique actuelle.

Sans doute est-ce aussi parce que l'appréciation du rôle joué par Sirine dans l'émigration russe repose sur une légende que l'écrivain a lui-même fondée dans son autobiographie : il aurait été « le plus solitaire et le plus arrogant de tous ¹ ». Dans son ouvrage consacré à la part russe de l'écrivain, Laurence Guy a démontré tant la fausseté de cette déclaration que la part de mystification ². Pourtant, la perspective critique peine encore à prendre en compte la constance nabokovienne.

L'autre raison réside dans la particularité de sa première réception par l'émigration russe. À l'inverse (de ce qui se produira après *Lolita*), son art romanesque a fait l'objet de très nombreuses critiques et recensions dans les

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, I, p. 1385 ; *Speak, Memory*, p. 287 : « Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one. »

² Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, op. cit.

revues émigrées russes et a été qualifié, par bon nombre d'intellectuels russes émigrés, d'« étranger » à la Russie, si ce n'est d'« occidentaliste », pour son formalisme considéré comme étranger au caractère national de la littérature russe. C'est dans le lieu par excellence de la polémique, la revue, que s'est construite la figure de l'auteur Sirine et c'est au travers des jugements et des appréciations portés sur lui par ses contemporains que cette figure a été érigée, à la différence de ce qui s'est produit après la parution de *Lolita*, où c'est Nabokov lui-même qui a procédé à l'érection de sa propre figure d'auteur appelée à être qualifiée de tyrannique.

Confirmation par l'exemple : la première réception française

La toute première réception française de l'écrivain, – période très peu étudiée par les spécialistes –, est instructive en ce sens que s'y répètent les mésententes de sa réception par l'émigration russe : au-delà d'un cercle restreint d'admirateurs, la singularité de l'art sirinien peine à être comprise pour ce qu'elle est, alors même que Sirine tente de toutes les façons possibles de trouver une issue française puis anglaise à sa situation d'artiste émigré russe vivant à Berlin tandis que s'y déploie le national-socialisme. Il cherche très tôt à faire traduire ses romans, afin d'élargir son audience, et il multiplie les séjours à l'étranger, en France, en Belgique et en Angleterre, et les contacts avec les mondes littéraires tant de l'émigration russe installée dans ces pays qu'avec ceux proprement anglais et surtout français.

En octobre 1932, Nabokov est à Paris, pour faire des lectures devant la communauté émigrée et pour chercher à s'y installer. « Je suis persuadé d'avoir ici d'excellentes perspectives ¹ », écrit-il à Véra (1901-1991) le 10 (?) novembre 1932. De nouveau en 1936, il est à Bruxelles puis à Paris : Nabokov s'est alors

¹ Vladimir Nabokov, *Lettres à Véra*, éd. Olga Voronina et Brian Boyd, trad. (du russe et de l'anglais) Laure Troubetzkoy, Paris, Fayard, 2017, p. 215.

« lancé dans une campagne de grande envergure, une quête du contact, du contrat d'édition, susceptibles d'accélérer leur installation à Paris ¹ ». Puis, du 18 janvier au 22 mai 1937, il est à Bruxelles, à Londres et surtout à Paris : après la soirée où il lit son essai sur Pouchkine, « on le réclam[e] partout, on le présent[e] à tout le monde, aux écrivains susceptibles de faire traduire ses œuvres, aux éditeurs susceptibles de l'aider à publier ² ». En juillet 1937, les Nabokov s'installent en France jusqu'à leur départ pour les États-Unis, en 1940. C'est au cours de cette période que l'écrivain commence aussi à se chercher un avenir en anglais (au Royaume-Uni, principalement) ³.

Sirine est l'un des rares écrivains de la jeune génération à avoir été traduit en allemand dès le tout début des années trente, puis en français à compter de 1933, et en anglais à partir de 1935. Pourtant, l'élargissement de son audience dans les milieux intellectuels et littéraires français, voire même sa « tentation française » (selon le titre de l'ouvrage de Maurice Couturier), ont longtemps été minimisés par la critique, faute de documents, mais aussi sans doute pour des raisons plus idéologiques qu'objectives. S'il a d'abord été connu comme auteur américain, il existe depuis peu une espèce de renationalisation russe de Nabokov ⁴. Entre l'auteur américain ou l'auteur russe, il reste peu de place pour se demander si Nabokov n'a pas envisagé de devenir un écrivain français et pourquoi il ne l'est pas devenu. Toutefois, la publication des lettres à Véra apporte dorénavant de nombreux éléments nouveaux pour étayer cette hypothèse et confirme que Nabokov a été beaucoup mieux intégré dans certains milieux littéraires français qu'on ne l'a pensé jusqu'à présent mais aussi, comme nous

¹ Stacy Schiff, *Véra Nabokov*, trad. Michèle Garène, Paris, Grasset, 1999, p. 86.

² *Ibid.*, p. 89.

³ Sur ces périodes, voir aussi Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tentation française*, *op. cit.*, et Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, *op. cit.*, p. 450-455, p. 485-490, p. 497-503.

⁴ La cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver de Sotchi, en 2014, est un bon exemple, puisque c'est précisément son nom qui a servi à illustrer le N de l'alphabet égrenant les réalisations et les grandes figures de la Russie depuis ses origines.

l'avions supposé¹, qu'une œuvre en langue française de plus grande ampleur n'a pu voir le jour à cette période-là pour des raisons biographiques, historiques et littéraires, mais non linguistiques. Même si cette question n'y est pas traitée directement, la publication en 2017 des actes du colloque « Vladimir Nabokov et la France » (organisé en 2013)² permet aussi de mesurer la richesse et l'étendue des relations littéraires et culturelles que Nabokov a entretenues avec la France, – terrain de la recherche nabokovienne peu exploré par les critiques américaine et russe.

À notre connaissance, la première mention de Vladimir Sirine dans un imprimé français date de 1927³. L'auteur, Georges Chklaver (1897-1970), soutient la thèse qu'« [o]n trouverait difficilement une littérature qui soit plus riche que la littérature russe en hommes et en œuvres d'intérêt “trans-national”⁴ », et parcourt l'histoire et la littérature de la Russie pour identifier les auteurs russes relevant de cet esprit universel. Le lecteur n'est pas étonné, tant c'est devenu un lieu commun, qu'il cite cette célèbre phrase de l'hommage rendu par Dostoïevski au « grand poète national russe Pouchkine » : « il eut “le don de rester entièrement Russe en s'incarnant dans tous les génies étrangers”⁵. En Russie soviétique, alors que l'« inspiration internationaliste » de la Révolution de 1917 aurait dû favoriser « l'esprit universel et “pan-humain”, il constate plutôt « une recrudescence de l'esprit national particulariste »⁶, et c'est dans

¹ Voir un article où nous en envisageons l'hypothèse : Agnès Edel-Roy, « Vladimir Nabokoff-Sirine et l'autre rivage de la France », dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Écrivains franco-russes*, Amsterdam/New York, Rodopi, collection « Faux titre », 2008, p. 85-97.

² Voir Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy, Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (dir.), *Vladimir Nabokov et la France*, Strasbourg, PUS, coll. « Études anglophones », 2017.

³ Georges Chklaver, « L'esprit universel dans les lettres russes », *L'Ethnographie. Bulletin de la Société d'ethnographie de Paris*, Paris, 15 avril 1927 (N. S., n° 15) - 15 décembre 1927 (N. S., n° 16), p. 52-65.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 64.

l'émigration que, pour lui, « la littérature est bien vivante », avec Ivan Bounine, Alexis Rémizov (1877-1957), Georges Grebenstchikoff (1883-1964), Alexandre Kouprine (1870-1938), et « Vladimir Sirine (Nabokov), dont le premier roman, *Machenka*, placé dans le cadre d'une grande capitale occidentale, remplie de fracas et de lumière, contient des évocations émouvantes de la Russie lointaine, douce et souriante »¹.

Georges Chklaver ne peut qu'être un observateur attentif de la vie littéraire émigrée russe. Lui-même né à Saint-Pétersbourg en septembre 1897, il a aussi émigré à Paris où il soutient, en 1929, une thèse de droit international (avant de devenir chargé de conférences à l'Institut des Hautes Études internationales). Mais on note sa perspicacité et son flair, car l'article date de la seconde moitié de l'année 1927, alors même que *Machenka* vient tout juste d'être publié en russe à Berlin et que les commentateurs émigrés russes sont loin d'avoir tous remarqué Sirine. Il est fort possible que Georges Chklaver, qui étudie alors le droit, ait su que Sirine (dont il indique le véritable nom entre parenthèses) est le fils de l'éminent juriste russe, Vladimir Nabokov, et qu'ainsi il ait prêté une attention toute particulière à ce premier roman. Quoi qu'il en soit, on peut raisonnablement penser que cette première mention de Sirine dans la presse française est passée totalement inaperçue, sauf de quelques initiés, puisque l'article de Chklaver a paru dans le très confidentiel bulletin de la Société d'ethnographie de Paris.

Nous avons déjà évoqué le tournant qu'a été la publication en russe de *La Défense Loujine*. Il est intéressant de noter que les effets de cette publication ont dépassé le simple milieu de l'émigration russe, grâce à deux passeurs qui évoquent Sirine avec admiration dans la presse française, alors même qu'aucun roman de lui, pas même une nouvelle ni un seul poème, n'a encore été publié en français.

¹ *Ibid.*, p 65.

Ainsi, le samedi 15 février 1930, l'hebdomadaire « Les Nouvelles littéraires » consacre l'intégralité de la rubrique « Études étrangères » à « V. Sirine et son joueur d'échecs ». *La Défense Loujine* vient d'être publié en russe dans la revue des *Annales contemporaines* mais ne sera publié en traduction française, sous le titre *La Course du fou*, qu'à la toute fin de 1933. Le lecteur français ne peut donc que croire sur parole André Levinson, critique d'art d'origine russe¹, qui commence par décrire le choc qu'il a éprouvé à lire ce roman :

[L]es tempes battantes, le cœur à la fois dilaté et oppressé, vous restez en un anxieux, en un délicieux suspens, divisé entre la quasi-certitude [sic] d'une découverte et la crainte d'une déception. Est-ce l'accent nouveau d'une repartie, la chute insolite d'une phrase, l'emploi bizarre d'une image familière qui ont déterminé cette secousse subite ? Mais vous vous sentez, tout à coup, en présence d'un grand livre et les pages que vous aviez déjà cursivement parcourues se représentent à vous au fulgurant zigzag de cette déflagration. L'instant est si rare, et tellement exquis ce choc inopiné que vous osez à peine lire plus avant.²

Cela n'empêche pas le critique de procéder à une analyse détaillée du roman : il en présente d'abord le charme slave trompeur pour aussitôt préciser que ce charme d'un autre temps est vite sapé par la radicale nouveauté du roman, conséquence de « la précoce et stupéfiante maîtrise³ » sirinienne. Cet article extatique proclame Sirine « maestro de la chose littéraire⁴ », avant d'en présenter les deux premiers romans et la prestigieuse ascendance.

Est-ce ce qui a attiré l'attention sur Sirine au-delà du cercle des émigrés russes ? Il est possible de supposer que les esprits curieux ont pu être marqués par cet éloge passionné, paru dans ce journal français de l'actualité littéraire à

¹ Le pétersbourgeois André Levinson (1887-1933) a émigré en 1919 et s'est installé à Paris en 1921. Enseignant la littérature à la Sorbonne, il est aussi un éminent critique littéraire et, surtout, un critique de danse. Il suit de très près les évolutions de la danse contemporaine des années vingt-trente du vingtième siècle, notamment celles apportées par les Ballets russes, et il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Ballet romantique* (1919), *L'Œuvre de Léon Bakst* (1921), *La Danse au théâtre* (1924), *Paul Valéry, philosophe de la danse* (1927), *La Danse d'aujourd'hui* (1929), *Les Visages de la danse* (1933), et *Serge Lifar* (1934).

² André Levinson, « V. Sirine et son joueur d'échecs », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 15 février 1930, p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

l'audience et au tirage importants. Une année plus tard, en avril 1931, paraît, non plus un simple article, mais ce qui constitue, dans une langue autre que le russe, la première analyse substantielle de la fabrique sirinienne : Gleb Struve saisit l'occasion de la publication en russe de *Sogljadataj* [*Le Guetteur*] pour donner au *Mois*, dans la rubrique « L'Actualité », une revue complète des romans russes de Sirine parus à cette date, *Machenka*, *Roi*, *Dame*, *Valet*, *La Défense de Loujine* et *Le Curieux* (selon la traduction des titres retenue par l'auteur), et le critique en cite de larges extraits traduits en français pour l'occasion. L'auteur se propose aussi de caractériser cette « œuvre peu vaste encore, mais curieuse, originale », faisant du hasard « le *leit-motiv* de l'œuvre de Sirine » et soulignant les particularités du jeune écrivain qui « n'éprouve aucune inquiétude en face des problèmes fondamentaux de l'existence » : pour lui, « [l]a vie des hommes et des peuples résulte d'un jeu de combinaisons » et « [t]out dépend du destin aveugle »¹. En conclusion de cet essai de huit pages, Struve fait cette déclaration appelée à rester célèbre : « Au roman-fleuve du XIX^e siècle, au roman impressionniste du XX^e siècle, Sirine oppose le roman-artifice, le roman-escamotage². »

Toutefois, l'enthousiasme du critique d'origine russe n'est pas contagieux : l'essai de Struve fait en effet l'objet d'une brève recension fort peu élogieuse par André Thérive (1891-1967), lui-même romancier, critique littéraire et rendant compte des autres revues littéraires françaises pour la « Quinzaine critique des livres et des revues ». Cette recension constitue donc, à notre connaissance, la première évocation de Sirine dans la presse littéraire française qui n'ait pas été

¹ [Gleb Struve], « Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine », *Le Mois*, avril 1931, p. 145-46. Selon l'attribution couramment admise, c'est Gleb Struve l'auteur de cette première analyse d'ampleur de l'œuvre romanesque sirinienne ; pourtant aucun nom d'auteur n'est mentionné dans la revue en question.

² *Ibid.*, p. 152.

directement écrite par un émigré russe francophone. Elle doit être livrée en totalité, dans sa brièveté :

Ce Russe émigré tient à démontrer l'absurdité de tout et la bêtise du principe de non-contradiction. C'est un composé de Chesterton Giraudoux : « Là où les autres écrivains, même ceux qui ne se bornent pas à reproduire la vie, deviennent esclaves de leur propre création et l'imposent comme une *réalité* à eux-mêmes et à leurs lecteurs, Sirine reste le maître absolu du monde qu'il a inventé. Il tient à nous rappeler qu'il est libre de faire disparaître l'univers qu'il présente d'un coup de bâton magique et de lui en substituer un autre. » Mais on est également libre de bâiller devant cet arbitraire et de lâcher le jeu ¹.

Struve n'a visiblement pas réussi à convaincre André Thérive de la valeur de romans que ce dernier n'avait de toute façon pas pu lire. Mais cette brève recension de l'étude de Struve est très instructive. Thérive, en effet, ne retient de la description de la poétique sirinienne que sa caractérisation en « arbitraire créateur ² », et l'on voit naître, dans sa phrase de conclusion, la critique de la stérilité d'un tel art, qui sera reprise par Sartre dans son compte rendu de *La Méprise*, en 1939. Or, si l'on réunit toutes les caractéristiques de l'art sirinien relevées par Struve qui participent de cet « arbitraire créateur », on a déjà, dès 1931, un portrait complet de Sirine en précurseur russe avant-gardiste du futur postmodernisme américain : son indifférence aux grandes questions de son époque et son refus du pan-historisme, la nouveauté de sa forme fondée sur l'artifice, sa maîtrise absolue du monde qu'il a créé, sont très exactement les trois qualités majeures de sa création qui vont transformer Nabokov, après *Lolita*, en maître pré-postmoderniste.

Cependant, ce que Thérive passe sous silence dans sa recension est tout aussi instructif que ce qu'il retient de sa lecture de Struve, car la question qui intéresse ce dernier est de situer l'originalité de Sirine au sein de la littérature russe. La présentation de Sirine comme « maître absolu du monde qu'il a inventé » est insérée, en effet, dans un paragraphe sur la question de savoir à

¹ André Thérive, « "Le Mois", 1^{er} mai 1931, "Les romans-escamotage de Vladimir Sirine" », *Quinzaine critique des livres et des revues*, 25 mai 1931, vol. 3, n° 34, p. 81.

² [Gleb Struve], « Les "romans-escamotage" de Vladimir Sirine », art. cité, p. 151.

quelle tradition romanesque appartient Sirine, la tradition russe ou la tradition européenne :

La littérature peut soit reproduire ou recréer la vie, soit au contraire s'en détacher, la fuir. Le roman russe appartenait toujours au premier genre. Chez Sirine, ce n'est ni l'un ni l'autre : il ne fuit pas la vie, mais jamais il ne la reproduit, ni la recrée, comme Tolstoï ou Dostoïevsky. Il proclame la souveraineté absolue de l'écrivain, son égalité avec la vie, son droit de créer sur un plan parallèle à la réalité. [...] *La joie de combiner* l'inspire ¹.

Selon Struve, Sirine n'appartiendrait ni à la tradition de la littérature russe (« reproduire ou recréer la vie ») ni à la tradition européenne de la modernité (« s[e] détacher [de la vie], la fuir ») : à moins, comme nous le pensons, qu'il n'ait pris à chacune d'elles ce dont il avait besoin afin d'établir un nouveau découpage esthétique de l'art qui puisse concurrencer les formes de la modernité nées du bouleversement de la Révolution russe. Si nous précisons cette hypothèse en troisième partie, dès à présent nous reprenons à Struve cette idée que c'est dès ses premiers romans russes que Sirine a entrepris de brouiller les répartitions esthétiques traditionnelles et de proposer une autre conception de l'acte créateur, où les écrivains *ne sont pas* « les esclaves de leur propre création » et *ne l'imposent pas* « comme une réalité à eux-mêmes et à leurs lecteurs » : définition absolument essentielle, à nos yeux, de « l'arbitraire créateur » nabokovien, dont nous verrons, en toute fin de cette recherche, qu'elle est la seule conception de l'art à même de s'opposer à celle qui, depuis le début du vingtième siècle, cherche à transformer écrivains et lecteurs en « esclaves ».

De façon logique, parce que c'est l'année où sortent les premières traductions françaises de deux de ses romans ², il faut attendre 1934 pour que le nom de Sirine, désormais accompagné de son véritable nom, Nabokov ³, soit

¹ *Ibid.*

² *La Course du fou* ayant été achevé d'imprimer le 30 décembre 1933, on peut considérer qu'il est sorti en librairie en 1934.

³ À cette période, le nom de Nabokov est souvent francisé en Nabokoff (parfois Nabokof).

mentionné (avec parcimonie) dans les revues ou les journaux français ; mais l'accueil reste très réservé, le décalage entre la virtuosité du style nabokovien et la noirceur, si ce n'est le nihilisme, de ses intrigues laissant la critique française perplexe. En atteste, par exemple, ce compte rendu de *La Course du fou*, écrit par Louis Jalabert (1877-1943) pour la revue catholique, *Études* :

Étrange histoire que celle de ce Loujine dont le génie des échecs s'est emparé jusqu'à le retrancher de la vie. La passion fatale, aveugle, l'isole de la communion des vivants, exalte, déforme, épuise son intelligence jusqu'à l'acculer, enfin, à la mort. Nous observons le progrès du mal dans le cerveau du petit collégien, depuis la fatale découverte ; lucide délire, implacable et inhumaine volupté de ce raisonnement dans le vide ; démon mathématique qui transforme le petit garçon prodige en un monstre douloureux, absorbé dans sa manie perverse et entraîné vers l'inévitable, en dépit des révoltes obscures de l'instinct. Et les ravages se poursuivent en cette âme désaxée, jusqu'à ce que, pour s'arracher à sa passion, Loujine se tue. Étrange libération que ce suicide !

Dans l'étude de cette monomanie dévorante, de ce cauchemar éveillé, M. Nabokov-Sirine témoigne d'une virtuosité qui fait souhaiter le voir appliquer bientôt un don admirable à un sujet moins décevant ¹.

Bien qu'il écrive l'une des premières véritables critiques françaises d'un roman de Sirine-Nabokov dont il découvre l'œuvre, Jalabert fait au jeune écrivain un reproche qu'on retrouve au même moment dans sa réception par l'émigration russe puis, plus tard, à certains moments de sa réception occidentale ainsi qu'aux débuts de sa réception soviétique : que l'éclat de son style, – son « don admirable –, ne serve pas une cause plus intéressante, ou, dit autrement, plus utile, que cette histoire de génie des échecs acculé au suicide par sa monomanie. On peut comprendre que la ligne éditoriale de cette revue fondée par la Compagnie de Jésus en 1856 ne puisse s'accommoder de la pathologie de Loujine, mais on note avec intérêt que la recension de Jalabert participe de cette ligne de partage qui se crée à propos de l'art sirinien, réunissant contre lui tous ceux qui prônent l'utilité de l'art, quand bien même les idéologies que défendent ses adversaires seraient incompatibles entre elles. Cette chronique révèle aussi le défaut commun à cette première réception française qui, faute de connaître l'art russe, passe

¹ Louis Jalabert, « Revue des livres », *Études : revue catholique d'intérêt général*, t. 221, n° 10, 1934, p. 823-824.

totalemment à côté des enjeux esthétiques de la forme romanesque élaborée par Sirine : tandis que, dans *La Défense Loujine*, il entérine sa dissidence vis-à-vis des prescriptions de son milieu artistique d'origine ¹, cette formule ne trouve pas grâce aux yeux du milieu d'adoption qu'il a pourtant en vue.

Chambre obscure, qui est publié la même année, ne fait pas non plus l'unanimité. On peut s'étonner de la recension qui suit, figurant dans la très chrétienne et très propagandiste *Revue des lectures* dirigée par l'abbé Louis Bethléem (1869-1940), parce qu'elle réunit dans une même réprobation morale des romans qualifiés de « mauvaises mœurs » qui ne sont pas souvent mis en relation, *Chambre obscure* étant cité aux côtés de dix-sept autres romans, dont *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon, *Les Indifférents* d'Alberto Moravia, *Méditerranée* de Panaït Istrati ou encore *Les Moribonds* de Philippe Soupault, mais aussi aux côtés de romans moins célèbres, si ce n'est oubliés ²:

Ces romans déroulent des idylles ou des drames plus ou moins immoraux, dans lesquels l'amour-passion tient la place principale, sans que rien ou presque rien vienne en régler la fougue, en diriger les mobiles, en relever les faiblesses, en réparer les hontes, en justifier la peinture.

De pareils ouvrages, quelle que soit l'intention de leurs auteurs, méritent notre réprobation, de nos jours plus que jamais, même s'ils ne sont pas vraiment obscènes. Nous les signalons ici, seulement pour que le public honnête s'impose la consigne de les ignorer ou les boycotter ³.

Nous avons ici affaire à une intéressante consigne qui entend détourner les lecteurs honnêtes et prudes de la lecture d'œuvres scandaleuses. Là ne s'arrête pas l'intérêt de cette chronique, car, sans le vouloir, Louis Bethléem livre, à son tour, une analyse relativement pertinente de la principale caractéristique de la fabrique

¹ Voir en quatrième partie l'étude : « Dissidence : La Défense Sirine ».

² Les autres romans cités sont par Bethléem sont : *Gueule de soleil* (Maurice M. Bessy), *Je suis sa femme* (Helen Grâce Carlisle), *Le Sang et l'amour* (Roland Charmy), *Grelu* (Léopold Chauveau), *Les Maquignons à l'ombre du clocher* (Paul de Courlande), *Isabelle et les préjugés* (Pierre Frondaie), *Le Besoin d'aimer* (Pierre Havey), *Les Idoles* (Maurice Meunier), *L'Ange de la chair* (Henri Pollès), *La Femme-dieu* (Rachide), *Prélude charnel* (Robert Sermaise), *La Bête écarlate* (René Trintzius) et *Carmelo* (A. Tony Zannett).

³ Louis Bethléem, « Les Romans (I) », *Revue des lectures*, octobre-décembre 1934, p. 154.

sirinienne (qu'elle partagerait donc avec d'autres auteurs contemporains) : rien ne permet de donner un sens à la « peinture » romanesque, rien ne vient en régler, ni moralement, ni socialement, le dérèglement ¹.

Le roman est un peu mieux accueilli par deux autres chroniqueurs, qui en soulignent la valeur artistique, malgré une intrigue déplaisante. Laure Troubetzkoy rappelle la recension de Charles Plisnier ², qui « se déclare séduit par “une atmosphère [...] où se mêlent le tragique factice des films expressionnistes allemands des années 1920 et le tragique nu des romans russes, le délire onirique de l'introspection” ³ ». Même accueil positif (n'en déplaise à Nabokov) dans *Le Populaire*, l'organe du Parti Socialiste : « Ce livre est lourd de tragédie intime. La chute de l'homme, la duplicité de la femme, la veulerie et le cynisme de l'amant ont quelque chose de malsain et d'écœurant. Pourtant, chaque caractère est net, dessiné, logique : le milieu, dans lequel ils se meuvent, vivant. C'est un livre de valeur qui semble partir d'une conception désespérée et fataliste de l'existence ⁴. »

Quant à la première traduction du *Guetteur*, sous le titre de *L'Aguet*, qui fut donc la troisième et dernière œuvre de Sirine traduite du russe à cette période-là ⁵, elle n'a suscité, selon ce que nous en savons, aucune recension particulière dans la

¹ Sans que ni Louis Bethléem, ni Sirine-Nabokov ne le sachent encore, le premier jouera un rôle indirect dans la censure de *Lolita* en France. En effet, comme le retrace Julie Loison-Charles, c'est en vertu de l'article 14 de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse que, le 17 décembre 1958, la censure de *Lolita* est confirmée par le conseil d'État (« Nabokov et la censure » [en ligne], *Miranda*, n° 15, 2017 [mis en ligne le 06 octobre 2017].

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/miranda/11223> [consulté le 07 juin 2018]). Or cette loi a été inspirée par la pensée et le prosélytisme de l'abbé Louis Bethléem, gardien très actif de la moralité, pendant la première moitié du vingtième siècle, et pourfendeur du vice en littérature, notamment celle destinée à la jeunesse (voir sur cette question Jean-Yves Mollier, *La Mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014).

² Charles Plisnier (1896-1952) est un poète, écrivain et essayiste belge, d'abord communiste, puis militant walloniste converti au christianisme, et finalement fédéraliste.

³ Charles Plisnier cité par Laure Troubetzkoy, « Notice », *Chambre obscure*, I, p. 1583-1584.

⁴ S., « Carnet du lecteur. Romans étrangers. “V. Nabokov-Sirine : *Chambre obscure*” » [en ligne], *Le Populaire*, Mardi 19 mars 1935, p. 4.

Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k821871n/f4.image> [consulté le 29 janvier 2014].

⁵ *La Méprise*, dont la traduction française paraît en 1939, a été traduite d'après la traduction anglaise de ce septième roman russe.

presse littéraire française, pas plus que la publication en 1936 du premier (et unique) texte de fiction que Nabokov ait écrit en français, « Mademoiselle O » ; seul son essai sur Pouchkine est parfois mentionné, mais ce n'est qu'à titre publicitaire.

Ainsi, malgré les efforts qu'il a déployés pour se faire traduire, et connaître au-delà de sa sphère naturelle de réception, ce n'est pas Sirine, le jeune écrivain russe émigré, à l'œuvre romanesque déjà importante et dont le talent, si ce n'est le génie, est pourtant salué par les esprits clairvoyants, qui est devenu célèbre ¹. Comme le retrace Brian Boyd,

[e]n août 1929, [...] Nabokov était sur le point d'achever un roman bien supérieur à tout ce qu'il avait écrit jusqu'alors, l'empire Ullstein s'intéressait vivement à sa production récente – tout laissait croire qu'il pourrait bientôt vivre de sa seule plume. [...] Il n'allait pas tarder à déchanter : meilleure son œuvre deviendrait, plus elle serait difficile à vendre en dehors de la presse de l'émigration ².

Ce n'est pas non plus son avatar francisé, Nabokof(f), qui est devenu célèbre. En réalité, le Nabokov le plus souvent mentionné dans la presse française de l'époque, c'est son cousin germain, le compositeur Nicolas Nabokoff (1903-1978), dont l'écrivain, par ailleurs, est très proche. Sirine, pourtant, a très certainement envisagé que la publication en traduction de ses trois romans en 1934 et 1935 l'aideraient à se faire connaître des milieux littéraires français, voire participeraient d'une éventuelle métamorphose en écrivain franco-russe, mais, sur ce dernier point, il reste difficile de se faire une opinion tant pèse sur la question du changement de langue de création l'interprétation rétrospective, post-*Lolita*, d'une œuvre romanesque anticipant le postmodernisme américain. Il a, en effet, souvent été noté que Nabokov s'était préparé à devenir un écrivain de langue anglaise pendant sa période française puisqu'il il a lui-même traduit en anglais *La*

¹ En 1934, Albert Parry affirme à son sujet dans la *New York Times Book Review* : « Notre époque vient d'être enrichie par l'apparition d'un grand écrivain. » Cité par Stacy Schiff, *Véra Nabokov*, *op. cit.*, p. 85, et B. Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, *op. cit.*, p. 484.

² B. Boyd, *ibid.*, p. 395. Le roman en question est *La Défense Loujine*.

Méprise (1934-1936) et *Chambre obscure*, ainsi qu'il écrit directement en anglais *La Vraie Vie de Sebastian Knight* (1938-1939). Mais les raisons au choix définitif de l'anglais sont plurielles et n'ont peut-être pas encore été totalement élucidées.

Nabokov était trilingue depuis l'enfance, parlant russe, anglais et français, sans qu'on puisse dire laquelle de ces trois langues était prédominante, même en se reportant à ses propres déclarations, comme celle-ci faite à Bernard Pivot, à la télévision française : « À 3 ans, je parlais mieux l'anglais que le russe, et d'autre part il y a eu une période entre l'âge de dix et vingt ans, pendant laquelle quoique lisant une foule prodigieuse d'auteurs anglais [...] je ne parlais l'anglais que rarement. J'avais appris le français à six ans. [...] À douze ans, je connaissais tous les poètes bénis de la France ¹. » Sa muse, toutefois, était russe, comme il le déclare à de nombreuses reprises. Parallèlement aux premières auto-traductions en anglais, Nabokov s'essaie aussi à écrire directement en français et même à s'auto-traduire en français. Une fois devenu clair que le retour en Russie était inenvisageable, le russe a pu lui sembler une langue dont l'avenir était compromis : son lectorat russe émigré était dans une grande détresse matérielle, et les revues russes de l'émigration – principale source de revenus pour les écrivains émigrés – avaient de plus en plus de mal à paraître, voire disparaissaient. Même si nous pensons que Nabokov a toujours eu comme préoccupation de travailler au futur de la littérature russe, notre hypothèse est aussi que le russe comme langue de création, dans le contexte de l'émigration, met l'œuvre sirinienne en situation d'être reçue comme l'autre, et l'inférieure, de la culture dominante : dans un premier temps, en effet, Nabokov ne peut se faire connaître au-delà de son lectorat naturel que par des traductions, et l'on a vu que la première réception française de ses trois premières œuvres traduites ne perçoit strictement rien, à leur

¹ « Vladimir Nabokov » [interview de Vladimir Nabokov par Bernard Pivot, *Apostrophes*, 30 mai 1975], dans *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, DVD, réal. Roger Kahane, Paris, Gallimard, INA, 2004.

lecture, de la richesse culturelle et littéraire russes ni de la place qu'occupe Sirine dans la littérature russe. Il fait donc déjà l'épreuve de l'eurocentrisme que dénonce Edward Said, comme nous l'avons rappelé dans l'introduction. Et Nabokov, en 1936, de se qualifier lui-même, et en français, de « barbare », même si c'est pour aussitôt préciser qu'il se considère « l'ami de Rabelais et de Shakespeare »¹.

Cette raison, toutefois, n'indique pas pourquoi choisir l'anglais plutôt que le français : Nabokov, en effet, vit en France quand il rédige son premier roman anglais, tout en continuant d'écrire en russe. Certains critiques avancent l'idée que le français se prêtait moins bien que l'anglais à la nature de l'art nabokovien : Christine Raguét, par exemple, pense que son écriture française était plus plate, moins imagée, moins parodique que son écriture anglaise². Il nous semble pourtant que ses trouvailles linguistiques et les traductions françaises qu'il propose de poèmes de Pouchkine, dans son essai « Pouchkine, le vrai ou le vraisemblable », prouvent sa maîtrise des effets qu'il cherche à produire en langue française. Nabokov, selon nous, a vraiment envisagé qu'il pourrait écrire en français, et les lettres à Véra confirment que le processus qui l'a conduit à faire de l'anglais sa nouvelle langue de création est complexe. Avant tout, c'est d'un travail rémunéré et, si possible, en rapport avec son activité littéraire, dont il a besoin pour installer sa famille hors d'Allemagne.

Les essais qu'il fait dans chacune de ces deux langues sont donc des essais de survie. En janvier 1937, Nabokov est à Paris pour tenter d'y trouver un avenir ; sa femme et leur fils sont restés à Berlin. Son projet, en accord avec Véra, est de les faire venir en France à la mi-mars, et d'ici à leur arrivée de trouver comment,

¹ Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 674.

² Voir Christine Raguét-Bouvard, « “Mademoiselle O” : Les images appartiendraient-elles plutôt à une langue ? », dans N. Buhks (dir.), « Vladimir Nabokov dans le miroir du XXe siècle », *Revue des études slaves*, n° 72, Fascicule 3-4, Paris, 2000, p. 495-503.

et avec quel argent, les loger. En février 1937, il part une dizaine de jours à Londres donner des conférences rémunérées avant de revenir à Paris. Véra se met alors à repousser le projet de venir s'installer en France, sans que son mari, exaspéré par ses atermoiements, n'en comprenne les véritables raisons. Nabokov, cependant, ne retournera jamais en Allemagne mais retrouve Véra et Dmitri (1934-2012) à Prague, pour une dernière visite à sa mère (elle décède en 1939), puis revient en France avec eux, en juin 1937. Ces longs mois de séparation d'avec sa femme sont à la fois un tourbillon de rencontres pour l'écrivain et une torture douloureuse pour l'homme car il a une liaison extra-conjugale avec une émigrée russe, Irina Guadanini (1905-1976), et finit par être littéralement dévoré par le psoriasis. Véra en a été informée par un mystérieux corbeau, et c'est donc la véritable raison à ses atermoiements.

Les lettres que Nabokov envoie à sa femme pendant leur séparation témoignent non pas d'une concurrence entre le français et l'anglais, mais d'une complémentarité, en ce sens qu'aiguillonné par la nécessité matérielle, il saisit toutes les occasions qui se présentent à lui d'écrire, de se traduire ou de se faire traduire dans l'une et l'autre de ces deux langues. Son amitié avec Supervielle (qu'il a rencontré dès octobre 1932) est mise au jour par le compte rendu épistolaire qu'il fait à Véra de leurs rencontres et de leurs échanges littéraires ; son intégration dans le cercle des intellectuels et écrivains français gravitant autour de la *Nouvelle Revue Française* est bien plus importante que ce qu'en a pensé la critique jusqu'à présent : il voit à de nombreuses reprises Jean Paulhan, qu'il connaît depuis octobre 1932 et « *qui est tout ce qu'il y a de plus charmant**¹ » (écrit-il à sa femme en français). Le 17 avril 1937, il retrace à Véra l'un de ses déjeuners avec le cercle de la *N.R.F.* :

J'ai passé un très agréable déjeuner avec les frères écrivains – français, *bien entendu** – chez mes compatriotes, je ne sens pas beaucoup d'affection pour moi : nous étions une quinzaine [...]. Supervielle (chez qui j'irai jeudi) ressemble maintenant tout à fait à un

¹ Vladimir Nabokov, *Lettres à Véra*, op. cit., p. 293.

vieux cheval [...]. J'ai supplié Paulhan de faire pression sur Gallimard, car je ne sais pas où j'en suis* avec *Désespoir**. Il y avait de jeunes écrivains de la *N.R.F.* Sirop de compliments sur toujours le même *Vraisemblable**. Échange d'adresses ¹.

Ses « frères-écrivains » sont donc les écrivains français, précise Nabokov, et non ceux russes. Il s'agit là d'une remarque importante puisqu'elle indique l'affinité qui le lie avec les artistes qui, à cette période, tentent de résister aux thèses sur le langage comme moyen d'action (et principalement d'action politique), – prélude à la codification par Sartre de la littérature engagée en 1947. Que Nabokov se sente proche de Paulhan n'est pas étonnant : en 1936, ce dernier publie les *Fleurs de Tarbes* dans la *Nouvelle Revue Française*, dont le sous-titre, « La terreur dans les lettres », indique déjà la nature extrémiste du tournant de l'engagement que prend la génération des « débutants de 1930, inquiets, pressés, excessifs et volontiers porteurs de “messages” ² ».

La correspondance avec Véra nous apprend surtout que ses tentatives littéraires en français ont été plus nombreuses et variées que ce qu'on en a pensé jusque là. « Paulhan vient de m'écrire qu'« *Outrage** » est « délicieux, merveilleux, convaincant* » et qu'il le prend pour la *N.R.F.* ³ » ; « Paulhan prend aussi ma *conférence**, mais trouve que la traduction des poèmes manque d'« *envolée** » et, après après en avoir discuté avec lui, je les ai envoyés à Melo du Dy [*sic*] pour qu'il les remplume ⁴. » Ainsi, lors de ses séjours parisiens, et depuis celui de 1932, Nabokov s'est davantage auto-traduit ou a davantage été traduit en français que ne le font penser les seules publications de ses trois romans russes.

¹ *Ibid.*, p. 353.

² Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 1992, p. 18.

³ Vladimir Nabokov, *Lettres à Véra*, *op. cit.*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 285-86. Sous le nom de plume de Mélo du Dyt, se cache le prosateur et poète belge, Robert Mélot (1891-1956), fondateur en 1922 de la revue *Le Disque vert*, avec le romancier, poète et critique belge, Franz Hellens (1881-1972), dont Nabokov admirait l'œuvre, et tout particulièrement le roman *La Femme partagée* (1929).

Cependant, en avril 1937, ce qui a provisoirement raison des multiples efforts que fait Nabokov pour s'intégrer à la vie littéraire française, est une cause biographique que la critique n'a pas avancée : Véra refuse de venir s'installer en France et, prétextant des ennuis de santé, veut aller à Prague, avec leur fils, voir la mère de Nabokov ; en réalité, elle est profondément affectée depuis qu'elle a appris la liaison de son mari. S'il lui répond qu'« il est absurde de quitter la France quand tout marche sur des roulettes car ici on va à nouveau [l']oublier et il faudra tout recommencer à zéro ¹ », il ne peut faire autrement que de partir lui aussi pour la Tchécoslovaquie, et abandonner les nombreux projets français ou anglais qu'il a en préparation.

Il est plus difficile de se faire une opinion sur ce qui s'est passé à leur retour en France, six semaines plus tard, car Nabokov n'a évidemment écrit à sa femme que lorsqu'il était séparé d'elle. La famille vit un an sur la Côte d'Azur : là, après avoir avoué à sa femme sa liaison avec Irina, Nabokov rompt définitivement avec sa maîtresse et tente de dissiper les nuages qui ont obscurci son mariage avec Véra. En France, toutefois, et comme il l'avait prédit, « [s]a situation financière est totalement désespérée ² », essentiellement parce qu'il n'arrive pas à obtenir de permis de travail. « Je me demande par quel mystère j'arrive seulement à exister ³ », écrit-il le 3 février 1938.

C'est la raison pour laquelle il part, en avril et en juin 1939, pour ses deux derniers séjours londoniens, où il tente par tous les moyens, en sollicitant l'aide de toutes les connaissances russes émigrées ou anglaises qu'il peut avoir, de trouver un travail de lecteur dans une université anglaise, voire même d'entrer dans les services britanniques du renseignement ⁴. La publication en Angleterre du premier roman qu'il vient d'écrire en anglais, *The Real Life of Sebastian Knight*, est sans

¹ *Ibid.*, p. 364.

² B. Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 550.

³ *Ibid.*

⁴ Vladimir Nabokov, *Lettres à Véra, op. cit.*, p. 424.

cesse ajournée. Véra l'inquiète aussi à lui demander de ne pas se reposer mais de tout faire pour leur avenir : c'est que la situation politique française se dégrade très vite. Leur installation en Angleterre ne se fera jamais. Quant à sa participation aux cercles intellectuels et littéraires français, elle n'a jamais retrouvé l'intensité du premier semestre de 1937.

La suite est connue : il fallut le détour par l'Amérique pour que Nabokov pût renouer avec l'Europe. Mais Sirine, l'écrivain russe de premier plan, l'intellectuel participant aux débats artistiques et littéraires de son temps, fut pour longtemps occulté. On en veut pour preuve le fait que les nombreuses productions textuelles non-romanesques de cette période sont très peu connues du public, même averti, puisque, à de rares exceptions près ¹, elles n'ont jamais été traduites du russe, tandis que le recueil américain des interviews suscitées par *Lolita* et choisies soigneusement par Nabokov a connu une large diffusion mondiale, avec, par exemple pour la partie européenne, des traductions française, allemande, italienne, espagnoles, portugaise, polonaise et russe ². C'est donc bien à partir de

¹ La seule exception notable est l'article de Nabokov sur le poète Hodasevič : cet hommage au poète mort en 1939 est publié la première fois dans la revue politico-littéraire parisienne, *Sovremennye zapiski* [vol. 69, 1939, p. 262-264], et repris en traduction anglaise dans le recueil d'interviews et d'articles, *Strong Opinions*. Mais c'est à Nabokov lui-même qu'on doit d'avoir sauvé cet hommage de l'indifférence, grâce à sa traduction et à son incorporation dans le recueil en question.

² La première traduction européenne du recueil *Strong Opinions* [1^{ère} éd. : New York, McGrawHill, 1973] est espagnole : *Opiniones contundentes*, trad. María Raquel Bengolea, Madrid, Taurus, coll. « Persiles », 1977. En français, le volume a été traduit une première fois, en 1985 : *Intransigeances*, trad. (de l'anglais) Vladimir Sikorsky, Paris, Julliard, 1986 ; et repris en 1999 sous le titre *Partis pris* (Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons »), puis en édition de poche en 2001 (Paris, 10-18). Les autres traductions européennes sont : en allemand, « Deutliche Worte : Interviews - Leserbriefe - Aufsätze », trad. Kurt Neff, dans *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, Bd. 20, 1993 ; en italien, *Intransigenze*, trad. Gaspare Bona, Milano, Adelphi, 1994 ; enfin, en portugais, *Opiniões Fortes*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Assírio & Alvim, coll. « Testemunhos », 2005. Plus récemment, la diffusion de ce recueil s'est enrichie d'une traduction en polonais : *Własnym zdaniem*, trad. Michał Szczubiałka, Aletheia, 2016 ; d'une nouvelle traduction espagnole : *Opiniones contundentes*, traducido por María Raquel Bengolea y Damià Alou, Editorial Anagrama, España, 2017 ; et d'une traduction russe, quarante cinq ans après la sortie du volume américain : *Строгие суждения* [*Strogie syzdenija*], trad. С. Антонов [S. Antonov] *et al.*, Moscou, КоЛибри [KoLibri], 2018. Il ne nous semble pas, actuellement, qu'il en existe d'autres.

la construction ultérieure de la figure de l'auteur campé en romancier américain génial et autoritaire, construction orchestrée par l'écrivain lui-même puis reprise par les journalistes et les critiques, qu'est le plus souvent interrogée la création nabokovienne, dont la part russe a pour longtemps été masquée par la part anglo-américaine ¹. La deuxième période qui s'ouvre avec le départ des Nabokov pour les États-Unis et se clôt avec la publication de *Lolita*, n'a pas pesé non plus sur la connaissance de l'écrivain, puisque, d'une part, il a perdu son premier milieu de réception et que, d'autre part, il n'a pas encore trouvé celui qui allait le rendre célèbre. On va voir cependant qu'en terre inconnue, Nabokov est un écrivain bien plus affable et chaleureux qu'on ne l'a dit, prêt aussi à adapter son discours et remodeler son passé d'écrivain russe, selon les circonstances.

Deuxième période, 1940-1955 : traversée du désert médiatique

La deuxième période commence avec l'installation aux États-Unis et s'achève avec *Lolita*. C'est du point de vue de l'audience, et par comparaison avec les deux autres périodes, une traversée du désert. Il y a à cela trois raisons majeures : l'une est prosaïque, puisque Nabokov, pour assurer des moyens de subsistance à sa famille, a dû consacrer une grande part de son temps et de son énergie à des conférences puis à des cours (à Stanford, en 1941 ; à Wellesley, de 1941 à 1947 ; à Cornell ensuite, jusqu'à son départ des États-Unis, ainsi qu'à Harvard, pour un semestre en 1952) tout en menant jusqu'en 1947 une activité prenante et peu rémunératrice d'entomologiste au Museum de zoologie comparée de Harvard.

La deuxième raison tient au changement de langue de création romanesque, au passage du russe à l'anglais. Même si nous venons de voir que le passage à l'anglais avait été préparé pendant la période de son émigration européenne, Brian

¹ Si la critique russe peut aisément s'émanciper de cette construction, la difficulté reste qu'elle-même est peu connue en Occident.

Boyd précise que « [d]evenir un écrivain anglais, bien que cela ne signifiât pas encore cesser d'écrire en russe, fut une des décisions les plus difficiles de sa vie ¹. »

La troisième raison à cette traversée du désert est artistique, si l'on suit l'analyse proposée par Nabokov dans la postface à *Lolita* :

La composition du livre fut lente, marquée par des interruptions et des détours multiples. Il m'avait fallu quarante ans pour inventer [« to invent »] la Russie et l'Europe de l'Ouest, et maintenant il me fallait inventer [« the task of inventing »] l'Amérique. La collecte des ingrédients locaux susceptibles d'injecter une dose infime de « réalité » (un des rares mots qui n'a de sens qu'entre guillemets) dans le brouet de l'imagination individuelle s'avéra, à cinquante ans, un processus beaucoup plus difficile qu'il ne l'avait été dans l'Europe de ma jeunesse à l'époque où la réceptivité et la mémoire étaient au mieux de leurs automatismes ².

Lolita en effet est véritablement le premier roman « américain » de sa carrière, qu'il met de longues années à écrire. Le précédent roman, et le premier à avoir été écrit sur le sol américain, est *Bend Sinister* (1947), commencé à la fin de 1945 et fini en mai 1946 : même s'il a été écrit en Amérique, il est difficile de le qualifier d'« américain » en ce sens qu'il entretient une parenté thématique évidente avec les derniers romans russes, notamment *Invitation au supplice*. *Bend Sinister* est plutôt un roman de transition, où sont thématiques aussi bien la décomposition politique de l'ancien monde, la mise à mort de l'intellectuel, les difficultés du passage d'une langue à l'autre ainsi que le rêve de l'Amérique. Ce roman, on le sait, est un échec éditorial. Il révèle le fossé existant entre Nabokov et son nouveau public de réception, qui à cette date est moins le public américain dans sa pluralité qu'un cercle relativement réduit d'intellectuels et écrivains américains. Comme rappelé en introduction, le premier roman que Nabokov écrit

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 565.

² Vladimir Nabokov, « À propos d'un livre intitulé "Lolita" », *Lolita*, II, p. 1138 ; « On a Book Entitled *Lolita* », *The Annotated Lolita*, p. 312 : « The book developed slowly, with many interruptions and asides. It has taken me some forty years to invent Russia and Western Europe, and now I was faced by the task of inventing America. The obtaining of such local ingredients as would allow me to inject a modicum of average "reality" (one of the few words which mean nothing without quotes) into the brew of individual fancy, proved at fifty a much more difficult process than it had been in Europe of my youth when receptiveness and retention were at their automatic best. »

sur le sol américain, ce roman-charnière, et l'un de ses romans les plus authentiquement pathétiques, est incompris par l'un des représentants les plus importants de l'élite progressiste américaine, Edmund Wilson. Ce roman brutal est malvenu, ne s'inscrivant pas dans l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs américains, et l'incompréhension dont fait preuve Wilson à son égard s'explique plus *a posteriori* par des raisons politiques et idéologiques que par des raisons artistiques. Dans la déclaration de Wilson (« Ce genre de sujet, qui évoque des problèmes de politique et de mutations sociales, ne te convient pas, parce que ces choses-là ne t'intéressent absolument pas et que tu n'as jamais pris la peine de les comprendre¹ ») se donne déjà à lire le malentendu le plus tenace, celui de l'indifférence supposée de Nabokov aux questions de son temps, que l'écrivain a su exploiter une fois la célébrité venue afin de soustraire durablement son œuvre aux lectures actualisantes dont il devait penser qu'elles pourraient en affaiblir la portée subversive.

De *Bend Sinister* à *Lolita*, l'écrivain travaille à son autobiographie (*Conclusive Evidence*, 1951 ; *Другие Берега* [*Drugie Berega*], 1954), à des nouvelles (*The Vane Sisters*, finie en 1951, *Lance*, 1951), ainsi qu'à des traductions (*Dit D'Igor*, en 1952, et *Eugène Onéguine*, dont la traduction est achevée à la fin de 1957 mais qui n'est publiée qu'en 1964).

Durant cette seconde période, Nabokov se fait des amis parmi les intellectuels américains (Edmund Wilson, Katharine White, Harry Levin, James Laughlin...²) mais sa renommée ne dépasse jamais véritablement ce premier cercle. Certes, il enseigne les littératures russe et européenne et l'on sait à quel

¹ Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, op. cit., p. 205.

² L'écrivaine Katharine S. White (1892-1977), responsable éditoriale en charge de la fiction dans le *New Yorker* et soutien de Nabokov ; Harry Tuchman Levin (1912-1994), critique littéraire américain, spécialiste du modernisme et professeur de littérature comparée à Harvard, de 1960 à 1983 ; James Laughlin (1914-1997), poète, écrivain et critique, qui a fondé en 1936 la maison d'édition New Directions, et a notamment publié en 1941 *The Real Life of Sebastian Knight*.

point ses cours ont influencé certains de ses étudiants¹. Si, à la différence de la première période, c'est dans ses cours et ses conférences qu'il élabore un discours critique poétique, cohérent et global, jusqu'à leur publication, la portée des vues artistiques qu'il y professe reste confidentielle. Et il faut attendre les premiers témoignages de certains de ses étudiants devenus connus à leur tour, pour que l'influence qu'il a pu avoir au travers de son activité pédagogique soit mieux connue. Ainsi, pour corriger la perception « désenchantée » qu'ont critiques et public de l'écrivain dans les années soixante-dix, après la parution d'*Ada ou l'Ardeur*, certains anciens étudiants de Nabokov, notamment Alfred Appel Jr, Ross Wetzsteon, Stephen Jan Parker, Hannah Grenn², s'emploient à décrire le professeur chaleureux qu'il a été. « La *tendresse* : tel est le prisme nouveau à travers lequel Vladimir Nabokov est présenté³ », précise Isabelle Poulin. Ces anciens étudiants sont souvent devenus les premiers commentateurs de l'œuvre nabokovienne : ils fondent leurs travaux sur la poétique et l'esthétique nabokoviennes, telles que le professeur les a mises en pratique dans ses cours et conférences. Ainsi, en 1968, Appel « publie une édition commentée de *Lolita* dont l'entrelacs d'«épines stylistique» avait fini par détourner les premiers lecteurs attirés par les vapeurs de scandale du roman. *The Annotated Lolita* est conçue comme une introduction à l'art nabokovien, comme une méthode de lecture, fondée sur les principes-mêmes du maître de Cornell⁴. »

Durant cette seconde période, Nabokov collabore aussi à des revues littéraires américaines, mais essentiellement pour publier des nouvelles ou des

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines 1940-1977*, trad. (de l'anglais) Philippe Delamare, Paris, Gallimard, collection « NRF biographies », 1999, p. 42, p. 192-194.

² Alfred Appel Jr (1934-2009) et Stephen Jan Parker sont devenus des spécialistes de l'œuvre de Nabokov.

³ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 116-117.

chapitres séparés de son autobiographie ou de ses romans¹. Son activité de recension est relativement faible, marquée, en mars 1949, par son compte rendu très critique de la traduction de *La Nausée* dans la *New York Book Review*.

Les paratextes de cette période sont rares : à nouveau, il s'agit essentiellement d'épitéxtes intimes inconnus du public d'alors et très partiellement connus aujourd'hui. Les quatre volumes de sa correspondance publiés à ce jour, qui comportent pour partie des lettres échangées pendant cette période, n'ont été publiés qu'après sa mort : en 1979 a paru, sous le contrôle de sa femme, Véra, la correspondance de Vladimir Nabokov avec Edmund Wilson ; en 1989, sous le contrôle de leur fils, Dmitri, une sélection de lettres de Nabokov envoyées entre 1940 et 1977 ; en 1985, sous le contrôle de sa sœur, Elena Sikorski, la correspondance en russe qu'il a échangée avec elle entre 1945 et 1974 ; en 2014 enfin, sous le contrôle de celui qui est devenu l'un de ses légataires moraux, Brian Boyd, les lettres écrites à sa femme². À quoi il faut ajouter que la restriction de cinquante ans, apportée de son vivant à la consultation de ses archives, qu'il a commencé à déposer dès 1958 à la Bibliothèque du Congrès, et le souci qu'a eu Dmitri Nabokov de faire respecter la volonté de son père, n'ont pas facilité la connaissance des épitéxtes nabokoviens : ainsi ses journaux intimes et, sans doute encore, une partie conséquente de sa correspondance, n'ont toujours pas été publiés.

Rares aussi sont les épitéxtes publics. Dans la liste exhaustive des interviews de Nabokov qu'a établie Dieter Zimmer³, le chercheur allemand en

¹ Parurent dans le *New Yorker*, en 1947, 1948 et 1949, des chapitres de son autobiographie puis, au cours de l'année 1955, des chapitres séparés de *Pnin*.

² Vladimir Nabokov, *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*, ed., annotated and with an introd. essay by Simon Karlinsky, New York, Harper and Row, 1979 ; *Переписка с сестрой [Perepiska s sestroj ; Correspondance avec ma sœur]*, Ann Arbor, Mich., Ardis, 1985 ; *Selected Letters: 1940-1977*, ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1989 ; *Letters to Véra*, ed. and transl. Olga Voronina and Brian Boyd, London, Penguin Classics, 2014.

³ Dieter E. Zimmer, « Vladimir Nabokov: The Interviews » [en ligne], *dezimmer.net*. Disponible sur : <http://dezimmer.net/HTML/NABinterviews.htm> [consulté le 11 avril 2014].

dénombré seulement cinq, qui furent publiées entre 1940 et 1951¹. Toutes, d'ailleurs, ne sont pas de véritables interviews, mais plutôt des comptes rendus de rencontres avec l'écrivain dans lesquels ses propos sont rapportés tantôt directement, tantôt indirectement. Tout lecteur un tant soit peu averti connaît la légende du Nabokov hautain, qui ne laisse aucune place à l'improvisation afin de toujours fermement maîtriser ce qu'il livre de lui-même et (surtout) ne veut pas livrer. La journaliste Sarah Fay, dans un article sur l'art nabokovien de l'auto-interview, écrit donc : « Nabokov – à ma connaissance - n'a jamais participé à une interview sans avoir reçu les questions par avance et sans y avoir déjà répondu². »

Or cette légende est fondée sur une ligne de conduite qu'il n'adopte qu'après *Lolita*. À lire les épitextes publics de cette deuxième période, on peut vérifier que Nabokov n'a pas encore mis en place la stratégie qui est la sienne lors de la période suivante lorsqu'il refuse de répondre spontanément aux questions des journalistes mais demande à les recevoir par avance afin d'en rédiger préalablement les réponses. Au contraire, dans les articles en question, ses propos sont spontanés et aimables. Ainsi, par exemple, dans un article de 1945 (« “Anything Makes a Story” Insists Mr. Nabokov »), qui rend compte de son intervention dans un séminaire d'écriture libre, nous le voyons répondre avec naturel aux questions des étudiants présents. Un deuxième exemple est encore plus parlant puisque l'intervieweur commente sa rencontre avec l'écrivain et livre

¹[Николай Алл [Nikolaj All], « В. В. Сирин-Набоков в Нью-Йорке чувствует себя “своим” » [« V. V. Sirin-Nabokov v N'ju Jorke čuvstvuet sebja “svoim” »], « V.V. Sirine-Nabokov se sent “chez lui” à New York », *Новое русское слово* [*Novoe russkoe slovo*], New York, 23 juin 1940, p. 3 ; Beth Kulakofsky, « Noted Novelist Confirms Sanctity of Russian-German Friendship », *Wellesley College News*, Wellesley, MA, 21 mars 1941, p. 8 ; Katharine Reese, « Alias V. Sirin », *We*, Wellesley, MA, décembre 1943, p. 5-7, 32 ; Sylvia Crane, « “Anything Makes a Story” Insists Mr. Nabokov », *Wellesley College News*, Wellesley, MA, 26 avril 1945, p. 5 ; Harvey Breit, « Talk with Mr. Nabokov », *The New York Times Book Review*, New York, 1^{er} juillet 1951, p. 17.

²Sarah Fay, « Vladimir Nabokov and the Art of the Self-Interview » [en ligne], *The Paris Review*, 2 juillet 2011 (notre traduction et *infra*).

Disponible sur : <http://www.theparisreview.org/blog/2011/07/02/vladimir-nabokov-and-the-art-of-the-self-interview> [consulté le 19 juin 2014].

au lecteur sa première impression qui dresse le portrait d'un Nabokov affable et simple, se mettant sur un pied d'égalité avec son interlocuteur :

Quand vous retrouvez un professeur de littérature, qui plus est professeur de l'Ivy League dans cet endroit-là (Cornell), vous ne vous attendez pas à certaines choses. Par exemple, prenez à son tout début la rencontre mentionnée à l'instant. L'auteur de cet article, dans une tenue vestimentaire normale, accueille le professeur, qui était, lui, en manches de chemise, puis le conduisit derrière une porte refermée avec l'intention de l'interroger. Ledit professeur se mit alors, presque comme si c'était naturel, à déposer son imperméable, puis sa veste, puis son gilet, puis il commença à remonter ses manches de chemise avant de faire face à son interlocuteur avec un air de parfaite retenue et sans le moindre sous-entendu. Voilà de quel détail l'échange équitable est composé. Et c'est de cette pâte-là qu'est fait le poète, l'auteur de nouvelles, le romancier, le mémoriste, et même l'entomologiste, Vladimir Nabokov¹.

On voit bien à cette vivante description que Nabokov n'a pas encore imaginé ce personnage public d'écrivain arrogant sous les traits duquel il est passé à la postérité. Bien au contraire, pour Katherine Reese, « il représente le spécimen-type de "l'artiste bohème" dans la famille "artiste créateur"². » Il est dommage que cette caractérisation inattendue de Nabokov ne soit pas développée dans l'article.

Dans ces cinq articles, si l'on note la variété de leurs sujets, un trait commun les caractérise : les remarques paratextuelles y sont de fait très succinctes. Dans le premier article, publié en russe en juin 1940, un mois à peine après son arrivée à New York, Nabokov (qui se fait encore appeler « M. Sirine-Nabokov ») livre au journaliste ses premières impressions sur la ville, et plus largement sur la cordialité des échanges qui caractérise, selon lui, les relations avec les Américains ; mais la seule véritable remarque paratextuelle concerne sa poésie qu'il préfère ne pas évoquer, qualifiant ses vers de « fantaisies de jeunesse »³.

¹ Harvey Breit, « Talk with Mr. Nabokov », art. cité, p. 17.

² Katharine Reese, « Alias V. Sirin », art. cité, p. 5.

³ « Par comparaison [avec Aldanov], Vl. Vladimirovitch est un jeune écrivain qui a commencé son activité littéraire dès l'émigration. Il passe discrètement sous silence ses vers qu'il considère comme "des fantaisies de jeunesse" et déclare avec nonchalance : "Oui, je suis l'auteur de deux recueils de vers mais mieux vaut ne pas les évoquer". » Dans Nikolaj All, « V.V. Sirin-Nabokov v N'ju Jorke čuvstvuet sebja "svoim" », art. cité, p. 3 (notre traduction) : « Вл. Владимирович сравнительно молодой писатель, начавший свою литературную деятельность уже в

Dans le deuxième article publié, en mars 1941, dans le bulletin de l'université de Wellesley où Nabokov donne alors des conférences, et consacré à l'amitié germano-russe au sujet de laquelle il expose ses idées politiques ¹, celui qui se fait dorénavant appeler « Mister Nabokoff » fait rappeler par la journaliste qu'il a débuté sa carrière par la traduction en russe d'*Alice au pays des merveilles*, et qu'« ayant trouvé un peu difficile de traduire les parodies de poèmes familiers, incluses dans l'ouvrage, il avait résolu le problème en trouvant le même type de poèmes russes dont il avait écrit lui-même les parodies ². » Une seule autre indication paratextuelle résume sa carrière dans l'émigration russe européenne : « M. Nabokoff a publié neuf romans qui ont paru en traduction française, anglaise, allemande, tchèque, ou même suédoise, ainsi que deux volumes de nouvelles ³. » On note que, cette fois-ci, Nabokov non seulement oublie de mentionner sa poésie mais aussi travestit les faits puisqu'en réalité sa carrière a débuté par sa traduction russe du récit français de Romain Rolland, *Colas Breugnon*, réalisée avant celle d'*Alice au pays des merveilles*. À comparer ces deux interviews, dont l'une est la dernière faite en russe et l'autre est la première en anglais, on se rend compte que Nabokov adapte son discours en fonction du lectorat qu'il vise et cherche à convaincre. Ainsi, dans la seconde, on le surprend à souligner sa stature d'écrivain reconnu en Europe puisque traduit en cinq langues (omettant de préciser que les neuf romans en question sont loin d'avoir tous été traduits dans l'intégralité de ces cinq langues), ainsi qu'à mettre en avant sa proximité avec la langue anglaise dès l'origine de sa carrière, opération qu'il va

эмиграции. Он скромно умалчивает о своих стихах, которые считает «юношескими увлечениями» и небрежно говорит: «Да, у меня есть две книжки стихов, но о них упоминать не стоит». »

¹ Voir en quatrième partie l'étude sur le flair politique de Nabokov.

² « Mr Nabokoff started his literary career by translating "Alice in Wonderland" into Russian. Though he find it a little difficult to translate the parodies on familiar poems included in the work, he solved the problem by finding Russian poems of the same type, and writting parodies on them of his own. » Dans Beth Kulakofsky, « Noted Novelist Confirms Sanctity of Russian-German Friendship », art. cité, p. 8 (notre traduction et *infra*).

³ « [...] Mr Nabokov has published nine novels, which have appeared in French, English, German, Czech, or Swedish translation as well as two volumes of short stories. » (*Ibid.*)

renouveler dans l'interview de 1951 réalisée pour la *New York Times Book Review*.

C'est dans ce dernier épitexte de la période que les indications paratextuelles sont les plus importantes puisque le journaliste présente au lecteur américain « Mr. Nabokov » comme l'auteur d'une toute récente autobiographie, *Conclusive Evidence*. Au journaliste qui l'interroge sur la nature particulière de cette autobiographie, sa réponse en souligne la nouveauté (et la répétition dans l'original anglais des « it is », « there is », « there isn't », confirme l'oralité du discours et le degré d'impréparation de la réponse) :

Ce sont des mémoires [...] qui sont vrais. Dedans, il y a bien sûr beaucoup de sélection. Ce qui m'a intéressé, ce sont les lignes thématiques de ma vie qui ressemblent à de la fiction. Ces mémoires sont devenus le point de rencontre entre une forme d'art impersonnel et l'histoire très personnelle de ma vie. [...] Que je sache, il n'y a aucun précédent. C'est une approche littéraire de mon propre passé. Il y a une espèce de précédent dans le roman, disons chez Proust, mais pas dans les mémoires. Avec moi [...] il s'agit d'une sorte de composition ¹.

Les lecteurs familiers de l'œuvre de Nabokov ne seront pas surpris par ses déclarations sur l'originalité artistique de ses mémoires ; en revanche ils le seront par les autres remarques paratextuelles, tout à fait curieuses, proposées dans le même article. Nabokov s'y livre à un exercice inédit de travestissement de son passé littéraire lorsqu'il répond au journaliste qui l'interroge sur son premier roman :

Il était [...] intitulé *Rire dans la nuit*. Je l'ai écrit en russe puis traduit moi-même en anglais. Nous étions en 1938. C'était une sorte de *thriller* mais ce fut le seul livre qui m'a rapporté un peu d'argent, aujourd'hui comme alors. Il n'est pas particulièrement bon. Il est un peu grossier. Je crois que l'écriture en deux fois le rend un peu particulier ².

¹ « It is a memoir [...] and true. There is a good deal of selection in it, of course. What interested me is the thematic lines of my life that resemble fiction. The memoir became the meeting point of an impersonal art form and a very personal life story. [...] There isn't any precedent that I know of [...]. It is a literary approach to my own past. There is some precedent for it in the novel, in Proust, say, but not in the memoir. With me [...] it is a kind composition. » (Harvey Breit, « Talk with Mr. Nabokov », art. cité, p. 17.)

² « It was [...] named *Laughter in the Dark*. I wrote it in Russian, and translated it into English myself. That was in 1938. It was a kind of thriller, but it was the only book that brought me in a little money now and then. It's not particularly good. It's a little crude. I think the double writing makes it somewhat peculiar. » (*Ibid.*)

Il s'agit premièrement d'une présentation curieusement altérée de la carrière beaucoup plus complexe du roman russe, dont le titre à l'origine était *Kamera obskura* et qui fut publié initialement en volume en 1933. Christine Raguet-Bouvard, dans la notice très détaillée qu'elle a écrite pour la publication de *Rire dans la nuit* en Pléiade, en a retracé les différentes étapes, indiquant que *Laughter in the Dark* n'est pas la traduction directe du texte russe de *Kamera obskura*, ni même le remaniement de la première traduction anglaise, réalisée par Winifred Roy et publiée à Londres en 1936 (que Nabokov jugeait mauvaise), mais qu'il s'agit d'une « nouvelle “version” » du roman ¹.

En outre, nous savons pertinemment que *Kamera obskura* est loin d'être le premier roman qu'a écrit Nabokov. Ici l'écrivain passe volontairement sous silence les cinq romans russes parus auparavant et, surtout, omet celui qui le rendit célèbre dans l'émigration russe européenne, *La Défense Loujine*. Il ne mentionne pas non plus le premier roman russe qu'il a lui-même traduit en anglais, *Despair*. On le voit au contraire chercher à susciter la curiosité de son lecteur en faisant débiter sa carrière par un « thriller » qui se serait un peu vendu et son objectif est, clairement, d'accréditer l'hypothèse de son appartenance originelle à la sphère linguistique anglaise : « [l'anglais] a été ma première langue. Je me souviens de ma mère prenant un livre pour enfants en russe et nous le traduisant en anglais ². »

Le contexte historique a-t-il pu influencer sur cette présentation du passé littéraire de l'écrivain ? L'article, datant du 1^{er} juillet 1951, a été publié peu de temps après l'un des épisodes les plus marquants du maccarthysme puisqu'en mars 1951 s'est tenu le procès des scientifiques américains et militants

¹ Sur ce point de l'histoire des deux versions anglaises de ce roman russe, voir Christine Raguet-Bouvard, « Rire dans la nuit. Notice », dans Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1591-1599.

² « [English] was my first language. I remember my mother taking a Russian book for children and translating it into English. » (Harvey Breit, « Talk with Mr. Nabokov », art. cité, p. 17 [notre traduction et *infra*].)

communistes, Ethel et Julius Rosenberg, accusés d'avoir livré à l'U.R.S.S. des secrets nucléaires américains. Au cours de la Guerre froide, ce furent les deux seuls civils américains condamnés à mort et exécutés le 19 juin 1953. Dans ce contexte, Nabokov n'a pas passé sous silence son passé russe, mais il l'évoque très brièvement : « J'avais eu un certain nombre d'ouvrages en russe avant d'écrire en anglais » ; mais, s'il l'évoque, c'est aussitôt, comme à chaque fois que l'occasion s'en présente, pour rappeler l'existence de la censure soviétique, à laquelle ses œuvres en russe furent soumises, et faire le départ entre l'importante colonie des émigrés russes, à laquelle il appartenait, et les autres Russes devenus soviétiques : « Mes livres étaient totalement bannis en Russie et circulaient seulement parmi les émigrés russes. Ils étaient plusieurs millions. » ¹

Même rares et négligés par la critique, les paratextes nabokoviens de la seconde période de sa carrière sont pourtant instructifs : ils tracent le portrait d'un homme beaucoup plus spontané, cordial et chaleureux que celui retenu par la postérité ; mais ils montrent aussi un Nabokov prêt à manipuler les faits qui ont jalonné sa carrière dans l'émigration afin de donner du crédit à la thèse de l'affinité naturelle de son œuvre avec l'univers anglo-américain. On peut comprendre qu'au début de sa carrière américaine, quand il n'était encore qu'un écrivain confidentiel ayant fait le choix douloureux de ne plus écrire qu'en anglais, Nabokov ait utilisé chaque rare tribune qui lui était donnée mais la manipulation de son passé littéraire indique aussi que toute déclaration péremptoire de l'écrivain est à prendre avec précaution parce qu'elle peut relever d'une stratégie qui ne dit pas toujours son nom.

¹ « I had had a number of books in Russian before I wrote in English. My books were completely banned in Russia and circulated among the Russian emigres only. There were millions of them. » (*Ibid.*)

Il convient aussi de rectifier l'une des affirmations les plus couramment admises au sujet de la naissance du périphrase auctorial dans son œuvre : la critique en effet la fait souvent dater de l'ajout par Nabokov de la postface de *Lolita* lors de sa réédition américaine (*Lolita* a paru initialement en anglais, en 1955, à Paris, sans périphrase auctorial) et en déduit que c'est la réception de *Lolita* qui l'a contraint à encadrer, pour la première fois de sa carrière, la réédition de l'un de ses ouvrages. La naissance du périphrase auctorial date en réalité de 1954, lors de la publication en russe, à New York, de la version remaniée par Nabokov, et traduite par lui-même, de la première version de son autobiographie, *Conclusive Evidence* (selon le titre de la publication américaine) publiée alors sans préface en 1951 (mais avec une courte notice) : cette version russe porte le titre d'« Autres Rivages » et la préface est intitulée, « Avant-propos à l'édition russe ».

Que cette préface soit en réalité la première de la série des périphrases encadrant dorénavant l'œuvre de Nabokov induit un changement capital de perspective sur les motivations premières de cet encadrement auctorial. S'adressant à des lecteurs russophones occidentaux, même devenus rares en 1954, l'écrivain n'aurait pas dû ressentir la nécessité d'encadrer la publication de la version russe de son autobiographie. Si l'on oublie provisoirement la suite de la carrière nabokovienne, cette première préface atteste d'un moment paradoxal dans celle-ci : dans ce rare moment public d'introspection, l'écrivain en effet livre à son lecteur à la fois la confiance qu'il a dans la qualité et l'originalité de son art en russe et ses doutes sur celles de son art en anglais, qui est pourtant la langue qu'il a dorénavant, et définitivement, choisie comme langue première de création pour son écriture en prose.

Ses doutes ne concernent pas sa maîtrise de la correction de la langue anglaise puisqu'il indique posséder « à la perfection depuis [s]a prime enfance

l'anglais et le français¹ » mais relèvent d'un questionnement sur l'éventuelle inadéquation entre l'utilisation stylistique de ce *medium* linguistique et la singularité d'un art autrefois développé, et maîtrisé, en russe : c'est bien de perfection ou d'imperfection dans la mise en œuvre de la langue de création, donc de maîtrise artistique, qu'il est question ici, et de la capacité nabokovienne à savoir « traduire » parfaitement en langue anglaise l'originalité de son art. Si ce questionnement a fait surface à l'occasion de cette traduction en russe d'une œuvre autobiographique initialement rédigée en anglais (à l'exception du chapitre consacré à sa gouvernante suisse, écrit initialement en français), c'est parce que Nabokov, en se traduisant pour la première fois de l'anglais en russe, mesure à quel danger il s'est exposé en ayant fait de l'anglais sa langue première de création : le danger que la véritable nature de son art ne soit rendue ou ne soit perçue qu'imparfaitement dans cette nouvelle langue de création, l'art n'étant pour Nabokov qu'une question de style.

Perçue imparfaitement ? La réception de *Lolita* va bientôt en activer la crainte. Rendue imparfaitement ? Sur ce point, il est plus difficile au lecteur de se prononcer. Mais la question vitale, celle de la réussite artistique, est bien dans cet espace problématique entre perfection (ou imperfection) de l'intention artistique de l'auteur et perception de sa « réussite » par ses lecteurs. Cependant, selon nous, ce décalage n'est pas essentiellement relatif à la langue anglaise comme langue de création. Ce qui va se rejouer avec la période qui s'ouvre, c'est, déplacée, la même question de l'originalité de l'art nabokovien, déjà et souvent contestée au sein de l'art russe. Si, en 1954, Nabokov peut écrire qu'il n'a pas de doutes sur la perfection de son art en russe, c'est parce que cette assurance est le résultat d'un long processus au cours duquel le style nabokovien n'a cessé d'être confronté,

¹ Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres Rivages*, II, p. 1405 ; « Предисловие к русскому изданию » [« Предисловие к русскому изданию »], *Другие берега* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 143 : « Совершенно владея с младенчества и английским и французским... »

roman après roman, à sa réception (et souvent à sa critique) par ses lecteurs russophones, presque exclusivement des émigrés russes. La question qui se pose à lui avec la publication de *Lolita* (à Paris) en septembre 1955, alors même que Nabokov sait par avance que sa réception ne se fera pas sans heurts (avant qu'il ne se tourne vers Maurice Girodias¹ en France, tous les éditeurs américains pressentis ont refusé la publication), est bien celle de la répétition de ce questionnement sur son originalité artistique mais transposée dans un espace linguistique où il sera plus difficile à Nabokov de faire valoir la même assurance quant à la perfection de son art. L'outrance à venir n'est sans doute pas étrangère à cette difficulté.

I.3 : « L'impérialisme discursif » de Vladimir Nabokov : les épitextes après *Lolita*

C'est après *Lolita*, et le scandale suscité par le roman, et pendant la vingtaine d'années suivantes, au cours desquelles sa célébrité ne fait que croître, que Nabokov utilise sa médiatisation pour construire un discours offensif sur l'autonomie de l'art et pour se transformer en un personnage public d'écrivain autoritaire, pourfendant la « mauvaise » littérature de son temps.

On a tendance à considérer aujourd'hui que ses positions publiques sont à prendre au pied de la lettre. On a pourtant la confirmation que cette construction est d'abord une stratégie si l'on examine comment se répartissent les discours

¹ Maurice Girodias (1919-1990) prend le nom de sa mère, Girodias, pendant l'Occupation, afin de dissimuler ses origines juives du côté de son père, Jack Kahane. Ce dernier a notamment révélé Henry Miller en 1934, avec la publication de *Tropique du Cancer*. À sa mort en 1939, Maurice Girodias reprend sa maison d'édition, *Obelisk Press*, puis fonde Les Éditions du Chêne en 1941 et, enfin, *The Olympia Press* en 1953, qui publie *Lolita* en 1955. C'est son frère, Éric Kahane, qui en réalise la traduction française parue en 1959 chez Gallimard.

dans les épitextes nabokoviens, classés selon leur statut : public/privé ; publié/non publié ; traduits/non traduits.

Épitextes publics et épitextes privés se distinguent pour deux raisons majeures. Première différence, les écrits intimes et personnels n'ayant pas été publiés du vivant de Nabokov, la construction de l'intimidante figure critique de l'écrivain s'est donc faite sans bénéficier de l'éclairage, parfois plus nuancé, des pensées et des affirmations de l'homme dans sa correspondance intime. Ainsi, un connaisseur des jugements publics de Nabokov serait surpris de lire cette déclaration toute simple, adressée le 15 juin 1946, à sa sœur, Elena, à propos du roman d'Alain-Fournier (1886-1914), *Le Grand Meaulnes* : « T'ai-je écrit que par une amusante coïncidence j'ai lu *Le Grand Meaulnes** quand tu le lisais toi aussi, et qu'il m'a beaucoup, beaucoup plu¹. » Nabokov ici ne se montre pas différent du lecteur quelconque qu'il nous arrive d'être et qui s'enthousiasme de sa lecture sans toujours pouvoir en formuler (et partager) objectivement les raisons. La seconde différence tient à ce que les épitextes publics répondent à une intentionalité consciente, mise en œuvre par l'écrivain lui-même, transformé en personnage médiatique, et qui est absente de la plupart des épitextes intimes, au moment où ils ont été écrits : sauf lorsqu'il s'agit de la correspondance que Nabokov pouvait avoir avec des maisons d'édition ou lorsque la correspondance amicale trouve ses prolongements dans le débat public, comme ce fut le cas avec Edmund Wilson.

De nos jours, quoique la production épitextuelle intime de Nabokov soit abondante, elle n'a pas encore fait l'objet d'une publication exhaustive : comme nous l'avons rappelé, quatre volumes de sa correspondance ont été publiés aux États-Unis depuis son décès, chaque volume résultant d'une sélection opérée par

¹ « Писал ли я тебе, что по смешному совпадению я тоже прочел “*Le Grand Meaulnes**”, когда и ты читала – и очень, очень понравилось. » (Vladimir Nabokov, lettre à Elena Sikorski du 15 juin 1946, *Perepiska s sestroj*, op. cit., p. 41 [notre traduction].)

le responsable moral de la publication (sa femme, son fils, sa sœur, et l'un de ses légataires moraux). En cela, la composition de chaque volume (les lettres retenues et celles écartées, les réponses présentes ou absentes quand elles ont été conservées, les passages omis ou censurés, les commentaires dans les notes) traduit une autre forme d'intentionnalité préalable, qu'elle ait été consciente ou inconsciente, qui a souvent cherché *a posteriori* à se conformer à l'image du maître déjà érigée par ses propres soins. Seule la correspondance avec sa sœur s'écarte de ce schéma. De plus, la fortune éditoriale mondiale de ces quatre volumes indique des disparités. En France, trois volumes, la correspondance de Vladimir Nabokov avec Edmund Wilson (1979), la sélection de lettres de Nabokov envoyées entre 1940 et 1977 (1989), et les lettres à sa femme (2014), ont été publiés en français en 1988, 1992 et 2017, mais non la correspondance avec sa sœur (1985). En Italie, c'est le contraire : étonnamment, seul le recueil des lettres échangées avec sa sœur est traduit depuis 1989¹. Autre cas de figure, on ne trouve en traduction allemande (et en traduction serbe) que la correspondance avec Edmund Wilson², et aucune traduction espagnole d'aucun des quatre volumes.

Ainsi, la personnalité humaine et chaleureuse, révélée au lecteur russophone dans les échanges épistolaires avec sa sœur, Elena Sikorski, en raison notamment de l'affection profonde qu'il a toujours éprouvée pour elle, attend encore d'être popularisée. En Russie, il n'existe pas non plus de publication de ce volume. En revanche, des parties de sa correspondance en russe, inconnues jusqu'alors ou parcimonieusement citées par Brian Boyd dans sa biographie, n'ont paru qu'en Russie, dans le plus grand désordre souvent, et parfois dans des périodiques ou

¹ Vladimir Nabokov, *Nostalgia : lettere 1945-1974*, trad. e note di Luciana Montagnani, Milan, R. Archinto, 1989.

² Vladimir Nabokov, *Briefwechsel mit Edmund Wilson : 1940-1971* [1995], Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1997. Vladimir Nabokov, Edmund Vilson, *Pisma 1940-1977 : perepiska Vladimira Nabokova i Edmunda Vilsona*, trad. Zoran Paunović, Podgorica, CID, 2005.

recueils collectifs relativement confidentiels : ainsi, par exemple, la correspondance de Nabokov avec son ami Roman Grinberg¹ a été publiée en deux parties, dans des volumes sans aucun rapport l'un avec l'autre, le premier étant un recueil d'articles à la mémoire d'Aleksandr Iosifovič Dobkin² et le second étant un recueil de matériaux nouveaux sur la diaspora russe³. Mais, dans la diffusion de cette correspondance russe, on soulignera le rôle majeur, joué par la revue littéraire pétersbourgeoise, *Zvezda* [*L'Étoile*], qui a notamment publié, dès novembre 1996, les échanges épistolaires entre l'écrivain et le peintre Mstislav Doboujinski (son dernier professeur de dessin à Saint-Pétersbourg) dans un numéro spécial consacré aux inédits de Nabokov en Russie, puis a livré à ses lecteurs un pan important de la correspondance nabokovienne avec d'autres figures majeures de l'émigration (souvent de ses amis)⁴. La revue a aussi publié en 1999, 2003 et 2004, en trois livraisons commencées par la période la plus récente de cette correspondance, la totalité des lettres que Nabokov a adressées à Gleb Struve, depuis 1925 jusqu'à 1975. Enfin, on note l'événement récent, et

¹ Roman Grinberg¹ (1893-1969) : ayant émigré en 1918, cet homme d'affaires, et mécène, est devenu l'ami de Nabokov en 1939, après avoir pris des leçons d'anglais avec lui, à Paris. Installé aux États-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale, il a soutenu Nabokov jusqu'au succès de *Lolita*. Unique éditeur, de 1960 à 1967, de l'almanach *Воздушные Пути* [*Vozdušnye Puti* (*Les Voies aériennes*)], il a publié les dernières œuvres que Nabokov a écrites en russe (poèmes, chapitres de son autobiographie, ...).

² Aleksandr Iosifovič Dobkin (1950-1998), historien né à Léningrad, rédacteur puis rédacteur en chef, de 1990 à 1998, de la maison d'édition russe, « Феникс » [« Fenix »].

³ « «Дребезжание моих ржавых русских струн...». Из переписка Владимира и Веры Набоковых и Романа Гринберга (1940-1967) » [« «Drebezzanie moih ržavuh russkih strun...». Iz perepiska Vladimira i Very Nabokovyh i Romana Grinberga (1940-1967) »], публикация, предисловие и комментарии Рашита Янгирова [publikacija, predislovie i kommentarii Rašita Jangirova], dans Владимир Аллой [Vladimir Alloj] et Татьяна Притыкина [Tat'jana Pritykina] (dir.), *In memoriam: Исторический сборник памяти А. И. Добкина* [*In memoriam : Istoričeskij sbornik pamjati A. I. Dobkina*] Saint-Pétersbourg/Paris, Feniks-Atheneum, 2000, p. 345-397 ; « Друзья, бабочки и монстры. Из переписка Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943-1967) » [« Druz'ja, babočki i monstry. Iz perepiska Vladimira i Very Nabokovyh s Romanom Grinbergom (1943-1967) »], вступительная статья, публикация и комментарии Рашита Янгирова [vstupitel'naja stat'ja, publikacija i kommentarii Rašita Jangirova], dans Владимир Аллой [Vladimir Alloj] (dir.), *Дияспора: Новые Материалы, Выпуск I* [*Diaspora : Novye Materialy, Vypusk I*], Paris/Saint-Pétersbourg, Athenaeum-Feniks, 2001, p. 477-557.

⁴ Voir « Владимир Набоков. Неизданное в России » [« Vladimir Nabokov. « Neizdannoe v Rossii »], *Zvezda* [*Zvezda*], 1996, n° 11.

encore largement ignoré de la critique occidentale, qu'a été la parution en 2014 de toutes les lettres échangées entre l'écrivain et les différents rédacteurs de la revue littéraire russe de Paris, *Sovremennye zapiski*, dans le quatrième et dernier volume de la série consacrée à la publication des archives de la revue ¹.

Quoi qu'il en soit, les épitextes intimes, restés inédits de son vivant, n'ont pas pu nuancer la construction de l'imposante figure critique de l'écrivain Nabokov : ce sont bien les épitextes publics et publiés que Nabokov a utilisés pour construire un discours autoritaire sur l'art, pour bâtir un véritable « impérialisme discursif ² » esthétique et pour promouvoir sa conception de l'art, indépendant et insignifiant, alors en totale opposition avec les conceptions artistiques, littéraires et esthétiques, dominantes pendant la majeure partie du vingtième siècle, en Russie comme en Occident. Certes, si ses positions ont dans un premier temps déconcerté la critique américaine, tout comme elles ont déconcerté la critique russe émigrée des années trente, par un retournement dont la périodisation de l'histoire de l'art et des mouvements littéraires est coutumière, elles sont devenues le parangon de la « bonne » conception de la littérature, voire la seule conception possible de la littérature. Et c'est en précurseur de ce retournement, plus tard appelé postmoderne, c'est en messie de l'art pur que Nabokov sera célébré. Mais, au moment où Nabokov les énoncent, soient elles ne sont pas les positions dominantes, soient elles commencent à le devenir ³, mais

¹ « «Единственно мне подходящий и очень мною любимый журнал»: В. В. Набоков » [« Edinstvenno mne podhodjaščij i očen' mnoju ljubimyj žurnal : V. V. Nabokov »], *Современные записки. Париж 1920-1940. Из архива редакции [Sovremennye zapiski. Pariž 1920-1940. Iz arhiva redakcii]*, Г. Б. Глушанок [G. B. Glušanok] (éd.), Moscou, Новое литературное обозрение [Novoe literaturnoe obozrenie], 2014, p. 253-341.

² Formule forgée d'après une autre formule de Maurice Couturier qui, en 1979, écrivait : « [L]a forme savante qui compose cette œuvre est la marque distinctive d'un impérialisme sémantique, d'un acharnement à tenir le sens emprisonné sous les mots, d'une confiance totale aussi dans le langage pour rendre compte d'un sens ou d'une sensation. » (Maurice Couturier, *Nabokov, op. cit.*, p. 13.)

³ Voir, par exemple, tout au long de son ouvrage *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains* (Paris, PUPS, coll. « Mondes anglophones », 2009), les analyses de Yannicke Chupin mettant en relation « *self-conscious novel* » (ou roman réflexif) et écriture de Nabokov.

continuent à être menacées par des positions antagonistes qui, même sous des formes diverses, prônent l'utilité de l'art.

L'expansion numérique des épitextes publics est directement liée à l'accroissement de sa notoriété. Comme on l'a vu, six interviews seulement ont été réalisées avant *Lolita* mais plus de cent l'ont été après ; à cet égard, 1966 est véritablement l'année-charnière dans la carrière de Nabokov puisqu'il répond à six interviews durant l'automne¹ et cette pression médiatique n'a cessé de s'exercer sur l'écrivain jusqu'à sa mort. Ce fut aussi à compter de 1966 que parut la première étude critique globale, consacrée aux romans nabokoviens, *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* de Page Stegner², dont le titre constitue une bonne indication de la nature de la première réception américaine, suivie en 1967 de la première étude d'Andrew Field, *Nabokov. His Life in Art*³ (qui sera longtemps le travail critique le mieux connu) et du premier recueil américain d'articles, réalisé sous la direction d'Alfred Appel Jr., qui a véritablement contribué à le faire connaître d'un public plus large : dans l'introduction, Dembo souligne le fait qu'« avec la majorité de son œuvre, soit disponible soit écrite pour le lecteur de langue anglaise, il n'y a aucune raison que la réputation de Nabokov en reste seulement à *Lolita*⁴ ».

La réputation de Nabokov est à son firmament : « Au milieu des années soixante, on saluait souvent en lui le plus grand auteur vivant, l'étalon auquel il fallait mesurer les autres écrivains, le candidat par excellence au prix Nobel⁵. » Nabokov n'eut jamais le prix Nobel de littérature mais il a utilisé avec détermination toutes les tribunes offertes par sa célébrité pour faire la promotion

¹ « cet automne-là fut “un tourbillon d'interviewers, de photographes, d'éditeurs [...] et d'équipes de télévision” » (Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 570).

² Page Stegner, *Escape into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*, New York, Dial Press, 1966.

³ Andrew Field, *Nabokov. His life in art. A critical narrative*, London, Hodder & Stoughton, 1967.

⁴ Alfred Appel Jr (dir.), *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison Milwaukee et Londres, University of Wisconsin Press, 1967, p. 3 (notre traduction).

⁵ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 571.

de ses conceptions artistiques et de sa vision esthétique qu'il a souvent été seul à défendre. Ainsi la récente ouverture des archives de l'Académie suédoise réserve-t-elle une surprise : on y apprend qu'en 1963, le secrétaire perpétuel de l'Académie, Anders Österling, s'est opposé en personne à ce que le Nobel puisse être attribué à Nabokov, invoquant comme raison que *Lolita* est un roman immoral. Pourtant, Anders Österling connaît Nabokov, et l'apprécie depuis longtemps, puisqu'il est le premier (et l'un des très rares) à avoir écrit une préface à un roman nabokovien ; c'est lui qui a préfacé la traduction de *La Défense Loujine* en suédois, parue en 1936.

En 1973, quatre ans avant sa mort, Nabokov fait paraître *Strong Opinions*, un volume d'interviews qu'il a sélectionnées et dont le titre en forme de repoussoir est une bonne indication de ce qu'il cherche à faire : avoir le dernier mot et figer son image pour la postérité. Il s'agit d'une sélection draconienne et le ton qu'il emprunte dans l'avant-propos prévient le lecteur que toute forme d'improvisation a été évacuée du volume. Puisqu'il « parle comme un enfant » et ne maîtrise pas la communication orale mais « pense comme un génie » et « écri[t] comme un auteur distingué »¹, il admet avoir mis au point une technique particulière d'interviews : aux questions des journalistes, qu'il demande à recevoir avant l'interview, il répond par écrit et exige que le texte de l'interview reproduise strictement ses réponses écrites, technique qu'il utilise aussi pour les interviews télévisées, notamment lors du célèbre numéro d'*Apostrophes*².

C'est au travers de cette sélection, qui a largement fait connaître ses positions, que s'est constituée pour longtemps l'image d'un écrivain arrogant, sûr de lui, prétentieux, aux idées tranchées : un aristocrate de la littérature, en somme

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 7.

² Voir « Vladimir Nabokov », dans *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, op. cit.

(ou bien, pour d'autres, « une modernité intellectuelle assommante ¹ »). Ce caractère outrancier et caricatural est produit par l'accumulation des affirmations et l'effet répétitif qui en découle : aux questions toujours identiques, sur ses conceptions de l'art et du monde, sur les écrivains qu'il aime ou non, sur la place qu'il pense occuper dans la littérature mondiale, sur les modèles et la signification de ses œuvres, sur les raisons de ses opinions si arrêtées, Nabokov, martelant à l'encontre ses credos, apporte toujours les mêmes réponses ciselées et provocatrices.

La première interview, retenue pour le recueil, date du 5 juin 1962, alors que les Nabokov, installés en Europe, sont revenus aux États-Unis pour assister à la première du film *Lolita* de Stanley Kubrick. La vingt-deuxième, et dernière, date d'octobre 1972 : elle est la transcription d'une interview (réalisée, selon l'auteur, par un « anonyme docile ² ») qu'il qualifie de « fragmentaire ³ », ce qui peut laisser perplexe quand on connaît sa prévention extrême pour les matériaux inachevés. Et la docilité revendiquée de l'interlocuteur anonyme est aussi surprenante. Le sujet de l'interview en question, vraie ou fausse, permet de comprendre pourquoi Nabokov l'a retenue : elle traite uniquement du *Docteur Jivago* et du jugement sévère qu'il porte sur le roman. En effet, s'il ne s'embarrasse pas pour critiquer avec rudesse le roman dans sa correspondance privée, Nabokov n'a pas encore véritablement laissé de traces publiques de sa critique jusqu'à ce texte publié douze ans après la mort de Boris Pasternak. On entrevoit ici à quelle fonction répond la publication de ce choix d'interviews : on ne saurait aussi en négliger la part testimoniale. Cette fonction explique aussi le choix qu'a fait Nabokov d'adjoindre aux interviews cinq articles de

¹ Gilles Magniont, « Parti Pris, Vladimir Nabokov » [en ligne], *Le Matricule des Anges*, n° 035, juillet-août 2001. Disponible sur : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=10290 [consulté le 24 janvier 2016].

² Vladimir Nabokov, *Partis Pris*, op. cit., p. 185.

³ *Ibid.*

lépidoptérologie et neuf articles écrits et publiés entre 1939 et 1972, qui sont ainsi passés à la postérité.

Le premier est celui que l'écrivain a écrit en russe à l'occasion de la mort du poète Vladislav Khodassevitch, « le plus grand poète russe de notre temps, descendant littéraire de Pouchkine, dans la lignée de Tioutchev, [...] la fierté de la poésie russe aussi longtemps que cet art vivra dans notre mémoire¹ ». Or l'importance d'avoir choisi cet article, écrit initialement en russe et publié en 1939, se mesure à la déception et à l'amertume qui pointent dans ces lignes que lui adresse Roman Grinberg, l'un de ses plus proches amis, dans une lettre du 28 mai 1949 : « Tu dois écrire sur Khodassevitch. Fais-le au plus vite. Cette année, c'est le dixième anniversaire de sa mort. Personne ne s'est souvenu de lui². » Mais, en 1949, qui aurait voulu d'un article commémorant un poète émigré oublié, écrit par un auteur américain fraîchement naturalisé dont le dernier roman (*Bend Sinister*) ne se vend pas ? Or, parvenu au faîte de sa gloire, il faut le souligner, Nabokov n'a pas seulement utilisé sa notoriété pour asseoir sa propre réputation : il l'utilise aussi à d'autres fins, notamment pour immortaliser la valeur artistique d'un ancien compagnon d'infortune, mort en exil dans une pauvreté extrême, l'un des rares artistes de l'émigration à qui il voue une admiration sincère et dont il est tout à fait probable qu'une bonne partie des lecteurs de ce recueil d'interviews, à l'exception des russophiles, n'a jamais entendu parler, même aujourd'hui. Nabokov, « une modernité intellectuelle assommante » ? Ce n'est pas certain.

Ce premier article est directement suivi de la recension de la traduction anglaise de *La Nausée* de Sartre, de 1949. Autant avec le premier, le dialogue fut

¹ *Ibid.*, p. 203.

² « О Ходасевиче ты должен написать. Сделай это поскорей. В этом году исполнилось десять лет со дня его смерти. Его никто не вспомнил. » (« Drebezžanie moih ržavyh russkih strun... ». Iz perepiska Vladimira i Very Nabokovyh i Romana Grinberga (1940-1967) », dans Vladimir Alloj et Tat'jana Pritykina (dir.), *In memoriam : Istoričeskij sbornik pamjati A. I. Dobkina*, op. cit., p. 360.)

fécond¹, autant avec le second, la concurrence fut tenace et la haine sérieuse, nous allons le voir. D'une certaine façon, c'est entre ces deux figures artistiques que se tient tout le sens de ce recueil.

Le style volontiers provocateur adopté par Nabokov dans ces interviews a pu laisser perplexe. Pourtant cette provocation n'est pas gratuite : les affirmations péremptoires, les invectives et les anathèmes font partie des moyens que Nabokov se donne pour se mesurer aux discours dominants. Non seulement Nabokov surjoue son personnage² mais il est tout à fait conscient de l'effet qu'il recherche, ce qu'on découvre quand il feint ironiquement d'adopter le point de vue de ses contempteurs : « J'ai trouvé inattendu qu'en décrivant un dîner avec James Joyce à Paris [Lucie Léon Noël] évoque ma timidité (surtout à force de trouver dans les gazettes des plaintes si fréquentes à propos de mon "arrogance")³ ». Nabokov a soixante-dix ans quand il écrit ces lignes, mais il reste caustique. Car, se déclarerait-il en-dehors des débats de son temps, il a, en réalité, engagé une lutte contre les avatars d'une conception utilitaire de l'art (qu'elle soit didactique, politique, idéologique ou moralisatrice). Et c'est la réception particulièrement médiatisée de *Lolita* qui a rendu à nouveau essentielle la nécessité de croiser le fer avec les partisans d'une littérature pratique, parce qu'ils semblent l'emporter, au grand dam de Nabokov.

C'est dans un épitexte intime, loin de la provocation et de la publicité, qu'on trouve trace du découragement de Nabokov devant l'accueil réservé à *Lolita* aux États-Unis, accueil qu'il met en balance avec la réception enthousiaste réservée à l'existentialisme. Le 29 février 1956, écrivant à son ami Georgij

¹ Nous y reviendrons en troisième partie.

² « la personne dont je joue généralement le rôle à Montreux » (Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 268).

³ *Ibid.*, p. 263-264.

Hessen ¹, il mentionne l'intense polémique provoquée par *Lolita* à Londres puis reprise aux États-Unis par le *New York Times* ; il ajoute en français : « *Je suis fatigué d'être traité dans ma nouvelle patrie avec moins d'égards que le premier galopin existentialiste qui vient y promener sa platitude et son baragouin** » ; avant de conclure en russe : « je suis fatigué et de méchante humeur. » ² Notons au passage que Nabokov opère ici un rapport direct entre sa situation et celle de Pouchkine, puisque cette déclaration est reprise au poète russe écrivant à l'été 1824, depuis Odessa où il se trouvait en résidence forcée : « Je suis las de me soumettre à la bonne ou à la mauvaise volonté de tel ou tel supérieur ; j'en ai assez de voir que dans mon propre pays on me traite avec moins de considération que le premier nigaud anglais, venu ici pour nous exhiber sa platitude, son éclectisme et ses balbutiements ³. » La comparaison implicite n'est pas anodine. Nabokov, avec cette déclaration empruntée à Pouchkine, indique à son ami (sans qu'il soit besoin de le lui préciser explicitement) ce qui se rejoue ici : la question de la liberté de l'artiste – qui fut au cœur du credo esthétique de Pouchkine et lui valut d'être persécuté par le pouvoir autocratique russe –, que Nabokov a faite sienne depuis l'origine de sa vocation et que la réception de *Lolita* a réactivée à un niveau de publicité jamais connu jusqu'alors. En effet, en 1956, et avec *Lolita*, Nabokov pouvait espérer que l'Amérique saluerait en lui l'artiste qui avait transformé la contrainte de l'exil en l'espace choisi de la liberté artistique. Mais l'engouement américain pour l'existentialisme a démenti cet espoir : il lui faudrait continuer, sur le continent où il pensait s'en être définitivement affranchi, à lutter contre des conceptions de l'art qui ne cessaient d'entraver cette liberté.

¹ Deuxième fils de Iosif Hessen, Georgij Hessen ¹ (1902-1971) émigre aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale et travaille comme traducteur pour l'ONU.

² Vladimir Nabokov, « Письма В. В. Набокова к Гессенам » [« Pis'ma V. V. Nabokov k Gessenam »], dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenja »], *Звезда* [Zvezda], 1999, n° 4, p. 45.

³ Dimitri Merejkowski, *Éternels Compagnons de route. Lermontov, Dostoïevski, Goncharov, Maïkov, Tioutchev, Pouchkine*, trad. (du russe) Jarl Priel et Maurice Prozor, Paris, Albin Michel, 1949, p. 234.

À bien des égards, Nabokov apparaît comme le Pouchkine du vingtième siècle.

I.4 : La concurrence Sartre-Nabokov

La concurrence entre ces deux figures majeures du vingtième siècle est déjà inscrite dans le dessin de leur existence. Car la vie et l'itinéraire artistique de ces deux écrivains ennemis présentent des similitudes troublantes : leur petite enfance choyée, leur vocation artistique précoce, leur côté touche-à-tout qui les fit s'intéresser à d'autres champs de la pensée que celui de la seule littérature, et finalement, l'immense célébrité que tous deux ont connue de leur vivant.

Pour chacun d'eux, des événements historiques majeurs, la Révolution de 1917 pour Nabokov, la Seconde Guerre mondiale pour Sartre, ont mis à l'épreuve leur rapport initial à l'art, la vocation poétique pour Nabokov et la conception de la littérature pour Sartre (*La Nausée* date de 1938) et leur ont fait prendre des voies artistique et esthétique non seulement divergentes mais aussi en totale opposition. Sartre, comme il l'a écrit dans son autobiographie, a changé : « Je réussis à trente ans ce beau coup : d'écrire dans *La Nausée* – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. [...] J'ai changé. Je raconterai plus tard quels acides ont rongé les transparences déformantes qui m'enveloppaient [...].¹ » La conversion est double : en 1940, le jeune écrivain découvre tant la violence de l'histoire que la solidarité humaine et, dès la fin de la guerre, il devient cette figure publique et prolifique qu'il ne cessera d'être, incarnant à l'étranger l'esprit intellectuel français : directeur de la revue *Les Temps modernes*, romancier, dramaturge

¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 211.

scandaleux (avec *La Putain respectueuse*), philosophe de l'existentialisme et théoricien de la littérature engagée, fondateur éphémère d'un nouveau parti politique, le « Rassemblement démocratique révolutionnaire » (dont il démissionne en 1949), puis compagnon de route du Parti communiste français jusqu'en 1956, maoïste et militant actif de Mai 68, fondateur enfin (avec d'autres journalistes) du journal *Libération* (en 1973), ...

Dès octobre 1945, dans le premier numéro des *Temps modernes* qu'il vient de fonder, il milite pour cette théorie de la responsabilité de l'écrivain et de l'engagement de la littérature qui fait rapidement de lui une célébrité mondiale, dans deux textes-manifestes, l'éditorial (« Présentation ») et son article intitulé « Nationalisation de la littérature ». Il va développer cette théorie dans son essai de 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?*, dont la traduction anglaise paraît en 1949.

Comme le résume Michel Surya : « Sartre stigmatise et décide, juge et engage, dit à quelle littérature il faut que les écrivains renoncent et à laquelle il faut dorénavant qu'ils se vouent ; quelle littérature est historiquement coupable et laquelle sera innocente ; quelle littérature est néfaste et laquelle efficace...¹ »

Nabokov, lui, s'il a continué toute sa vie à écrire des poèmes, a renoncé à n'être que poète, abandonnant ce qui représente la voie royale de l'art russe en ce début de vingtième siècle : il a publié son premier roman, *Machenka*, en mars 1926, et, dès ce premier roman de jeunesse, l'écrivain a cherché à donner une forme artistique à la séparation d'avec la Russie, conséquence de la révolution russe². Mais Nabokov, lui, ne renie aucune des conceptions esthétiques au cœur de sa poétique, forgée en Russie. Il n'a pas changé, et ce n'est pas la célébrité qui l'a rendu « intransigeant ». En 1934 déjà, il répond à Zinaïda Schakovskoy, qui le

¹ Michel Surya, *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires, 1944-1956*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2004, p. 20.

² Nous le verrons dans l'étude consacrée à *Machenka*, en troisième partie.

met en garde contre les travers d'un art de l'artifice : « Oui, je campe sur mes positions : je suis en état de péché, j'aime la littérature et ne tolère pour elle aucun mélange ¹. » La même année, il lui assène l'une de ses déclarations sur la séparation de l'art et de la réalité que l'on verra reflleurir à foison dans les paratextes de la dernière période : « L'écriture en prose et en vers n'a *aucune relation* avec les bons sentiments humains, les turbines, les religions, les questions spirituelles, ou les jugements sur l'actualité ². »

Si des chercheurs se sont déjà intéressés à la controverse entre Nabokov et Sartre ³, on ne sait pas encore précisément comment l'attention du second fut attirée sur le premier. On ne sait si Sartre, attentif à la vie littéraire française, a eu connaissance de l'article de Charles Plisnier sur *Camera obscura* ni s'il a lu les premières traductions françaises des romans russes ou les trois textes français déjà parus en revue. Dans sa recension de *La Méprise*, Sartre semble au contraire ignorer (ou feint d'ignorer ?) le prestigieux passé littéraire russe de Nabokov, et ne pas savoir que l'original de cette traduction française n'est pas un roman anglais mais un roman russe.

Si tant est que Sartre n'ait pas entendu parler de Nabokov avant de lire *La Méprise*, on peut supposer que son attention a été attirée par le traitement que l'auteur réserve à Dostoïevski et sur lequel Sartre revient longuement ; mais on peut penser aussi, puisque Sartre est déjà l'auteur, reconnu, de *La Nausée*, qu'il

¹ Nous citons ici la traduction que Laurence Guy a proposée de cet extrait d'une lettre de Nabokov à Zinaïda Schakovskoy (Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, op. cit., p. 22, note 66).

² Zinaïda Schakovskoy, *À la recherche de Nabokov* [1979], trad. (du russe) Maurice Zinovieff, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Petite bibliothèque slave », 2007, p. 31.

³ Voir D. Barton Johnson, « The Nabokov-Sartre Controversy », *Nabokov Studies*, vol. 1, 1994, p. 69-82 ; Jacqueline Hamrit, « Sartre, Lacan and Nabokov », communication au colloque international « Vladimir Nabokov et la France », Yannicke Chupin, Lara Delage-Toriel, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu (org.), Paris, 30, 31 mai et 1^{er} juin 2013 ; Isabelle Poulin, « La nausée de Nabokov et la méprise de Sartre », dans Nora Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov et l'Émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993, p. 107-117, et *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

prend conscience d'une certaine forme de concurrence, dont il a cherché à écarter définitivement le danger par des formulations critiques sans appel.

Si l'on replace la recension sartrienne dans l'histoire de la première réception française de Nabokov, décrite précédemment, et si l'on adopte provisoirement le point de vue de l'écrivain émigré, on imagine à quel point cette recension a dû l'irriter : elle ruine tous ses efforts, ainsi que ceux de ses passeurs, pour faire connaître son œuvre russe au public français ; elle le présente comme « étranger », à plus d'un titre : selon Sartre, c'est un déraciné qui n'appartient à aucune société et traite, en langue anglaise, de sujets gratuits¹ ; enfin, et c'est sans doute ce qui a le plus irrité Nabokov, elle le constitue comme un inutile épigone de la littérature savante du passé, celle que commencent à combattre les jeunes auteurs « engagés » français². L'avenir français de la modernité de l'art se trouve dans un nouveau paradigme, qui se fera encore plus pressant après la Seconde Guerre mondiale, et la victoire de l'Union soviétique contre le nazisme : celui de la soumission du littéraire au politique afin de participer à l'édification d'un monde nouveau annoncé dès 1917 par la Révolution russe.

L'art de Nabokov, déjà menacé au sein de la littérature russe émigrée, le devient donc aussi dans cette culture dominante où il tente de se faire une place, en français ou en anglais. Dans le deuxième chapitre de son ouvrage *Nabokov, History and the Texture of Time*, Will Norman propose une lecture convaincante du roman *The Real Life of Sebastian Knight*, qui développe aussi cette hypothèse. Avec cette « tentative de se réinventer lui-même en auteur de langue anglaise³ », qui est aussi de tous ses romans celui qui « traite le plus explicitement de l'idée-

¹ Jean-Paul Sartre, « Vladimir Nabokov : “La Méprise” », *Critiques littéraires [Situations, I (1947)]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1993, p. 55-56.

² Voir Agnès Edel-Roy, « Nabokov aujourd'hui, ou “la démocratie magique” », dans L. Delage-Toriel et M. Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, op. cit., p. 23-38.

³ Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, New York, Routledge, Routledge Transnational Perspectives on American Literature, 19, 2012, p. 33.

même de modernité¹ », Nabokov cherche, selon le critique, à échapper à une impasse, celle d'un temps de l'histoire et d'un moment dans sa carrière, marqués par une « crise de l'esthétique de l'autonomie [...] constituée de la pression à politiser la fiction et de la mort de la précédente génération des écrivains que Nabokov révérait le plus². »

Or qu'a trouvé Nabokov sur le continent américain ? À compter de la traduction par Lincoln Kirstein³ de « La République du silence » en décembre 1944, c'est la figure intellectuelle de Jean-Paul Sartre qui occupe aux États-Unis le devant de la scène médiatique. En juillet 1945, ce dernier déclare dans *Vogue*, à propos de la nouvelle écriture française : « La Résistance [nous] “a enseigné que la littérature n'est pas une activité de l'imagination indépendante de la politique”⁴. » On imagine aisément Nabokov s'étrangler de fureur. L'historien américain George Cotkin, l'un des spécialistes de l'existentialisme en Amérique, a montré comment l'existentialisme français s'est d'abord fait connaître du public américain par la couverture qui en a été faite dans les magazines grand public (et jusque dans les magazines de mode) et par la mise en scène du couple formé par Sartre et Beauvoir : présentations « soigneusement orchestrées » par ceux-ci, qui « dans leurs premiers articles comme dans leurs interventions personnelles dans la vie intellectuelle américaine, [...] acceptèrent le modèle du philosophe comme personnalité ou célébrité »⁵.

L'historien décrit l'une de ces mises en scène :

Tandis qu'en 1946 et 1947 les idées de l'existentialisme commençaient à apparaître dans des revues intellectuelles, l'image de Sartre comme quintessence de l'intellectuel français

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Lincoln Edward Kirstein (1907-1996), figure culturelle de la ville de New York, écrivain américain, et co-fondateur en 1948, avec George Balanchine, du *New York City Ballet*.

⁴ Cette phrase sert de titre à l'interview de Jean-Paul Sartre dans *Vogue* : Jean-Paul Sartre, « The New Writing in France: The Resistance “Taught that literature is no fancy activity independent of politics” », *Vogue*, 84, juillet 1945, cité dans George Cotkin, « French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948 », *The Historian*, n° 61, Winter 1999, p. 331.

⁵ *Ibid.*, p. 330.

continuait de charmer les magazines de mode. Un texte important présente Sartre portraituré, dans *Harper's Bazaar*, par sa compatriote et « maîtresse nécessaire », Simone de Beauvoir, qui présenta côte à côte ses idées et sa personnalité. [...] Il contribua à nourrir le développement de la frénésie américaine qui consistait à voir Sartre comme un type représentatif, celui de l'existentialiste comme célébrité intellectuelle ¹.

Certes, dans la culture populaire américaine, le style bohème de l'intellectuel français a été remis en jeu par d'autres représentations typiques comme celle de l'intellectuel en bon père de famille qui fait la une du *Time* en 1952. Mais l'historien montre que l'existentialisme se propage alors dans la pensée philosophique américaine (il cite des livres comme *L'Homme irrationnel* [1958] de William Barrett ou *L'Éthique existentialiste* [1967] de Hazel E. Barnes) : cessant d'être identifié comme « un courant spécifique à la situation européenne de l'après-guerre », il devient « un questionnement rigoureux et important des réalités des Américains » ; ce qui permettra « à la génération suivante de chercheurs [...] de trouver dans les doctrines existentialistes une vision du monde adaptée et efficace » ².

La lettre dans laquelle Nabokov écrit que l'accueil réservé au « baragouin » existentialiste le met de méchante humeur date de février 1956, c'est-à-dire de cette période de bascule qui marque le passage d'une mode mondaine de l'existentialisme à celui d'une diffusion de la philosophie existentialiste comme doctrine, dans la pensée américaine ; rappelons que c'est en 1956 que paraît la traduction en anglais de *L'Être et le Néant*. Et Georges Cotkin de conclure son article sur cet extrait des Mémoires d'Alice Kaplan, qui montre que cette attraction continue de se faire sentir pendant les années soixante et soixante-dix :

En 1966, j'entendis pour la première fois le mot « existentialisme ». ... C'était le plus long mot que j'aie jamais entendu. Le français, c'était cela, aussi, toujours — même quand vous commenciez les cours de français, vous entendiez qu'il y avait une France par-delà le quotidien, une France du discours difficile et de l'intelligence, où Dieu était mort et où vous étiez seul avec vous-même, totalement responsable ³.

¹ *Ibid.*, p. 331-332.

² *Ibid.*, p. 340.

³ *Ibid.*

L'enthousiasme des partisans américains de l'existentialisme n'a donc pas fini de contrarier Nabokov. Dans les interviews que donne l'écrivain, devenu célèbre à son tour, et qui visent à discriminer et à séparer ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas (et de l'art véritable, il y en a peu, selon lui), il ne laisse rien paraître du découragement dont il fait état en privé. Ses déclarations, décontextualisées, ont servi à légitimer *a posteriori*, une réception de son œuvre contradictoire : préfiguratrice du postmodernisme pour ses admirateurs, relevant d'une esthétique réactionnaire pour ses détracteurs. Mais, dans les deux cas, ce qui pourrait menacer l'art de Nabokov, ce serait de n'être envisagé que comme une performance stérile, – critique qui pointe déjà dans sa première réception française. Ce reproche recouvre en réalité une problématique tout à fait centrale, celle de la responsabilité de la littérature, que théorise aussi Sartre et qui est sans doute le cœur de l'affrontement entre les partisans de la dépendance politique de la littérature et ceux, comme Nabokov, qui, même dans l'adversité, prônent son autonomie.

À rétablir le discours sartrien en regard du discours nabokovien, comme nous allons le faire à présent, on perçoit mieux que le discours de Nabokov ne participe pas d'une défense passéiste de la théorie de « l'art pour l'art », mais qu'il s'agit d'un véritable combat que livre l'écrivain. Il veut supplanter Sartre et ce qu'il symbolise : son autorité morale, sa conception de la littérature, ainsi que le découpage qu'a opéré le philosophe français au sein de la littérature russe, faisant de Dostoïevski le « père de l'existentialisme » (Nabokov l'indique malicieusement en 1965, dans la préface américaine de *La Méprise*, quand il se dit « intéressé de savoir si quelqu'un voit dans Hermann “le père de l'existentialisme”¹ » ?)

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1074 ; *Despair*, p. xiii : « I [...] shall be interested to see if anyone calls my Hermann “the father of existentialism.” »

L'existentialisme représente bien aux yeux de Nabokov la version occidentale de la trahison de la pensée et de l'art par cette « sauvage et allègre mesquinerie ¹ » de l'idéologie. De « l'incapable Bélinsky ² » au « critique communiste ³ », Jean-Paul Sartre, s'il y a déplacements de langue, de culture et de pays, dans l'esprit de Nabokov n'apparaît qu'une longue et unique chaîne de penseurs idéologues qui mettent à mal la nature de l'art véritable, asservissent les artistes et aveuglent les lecteurs. L'enjeu, vital pour Nabokov, est celui de la reconfiguration de la modernité de l'art, pour sa sauvegarde et sa perpétuation.

Quel art pour quelles valeurs ? Émancipation et responsabilité

Contre les conceptions dominantes du vingtième siècle (l'existentialisme n'étant que l'une d'entre elles ⁴), la conviction nabokovienne est restée inaltérable : dans ses déclarations, l'écrivain affirme que l'art demeure libre, supérieur, indépendant du domaine dit de la « réalité » (objective) ⁵. Avec constance, obstination et parfois avec une mauvaise volonté décourageante, il répète aux étudiants américains qui suivent ses cours de littérature et aux journalistes qui le questionnent que l'art est difficile ⁶, jamais simple ni sincère, mais au contraire « fantastiquement trompeur et complexe ⁷ ». À la question de savoir ce qu'il apprécie dans une œuvre, il répond invariablement que seul l'intéresse le talent, c'est-à-dire l'apport de l'individu, et non les idées générales.

¹ Nabokov cité par Z. Schakovskoy, *À la recherche de Nabokov*, *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*

³ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1075 ; *Despair*, p. xiii : « a communist reviewer ».

⁴ D'autres seront examinées dans les parties suivantes.

⁵ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 140 : « Incidemment je tends de plus en plus à considérer l'existence objective de "tous" les événements comme une forme impure de l'imagination, – d'où les guillemets autour du mot "réalité". Tout ce que l'esprit perçoit, il le fait avec l'aide de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé. »

⁶ *Ibid.*, p. 106 : « Quand je compose mes textes, mon seul objectif est justement de composer ces textes. Je travaille longtemps, je peine sur un ensemble de mots jusqu'à ce que je parvienne à une pleine possession et à un plaisir complet. Si le lecteur doit peiner à son tour, tant mieux. L'art est difficile. L'art facile, c'est ce qu'on voit dans les expositions modernes de choses et de graffiti. »

⁷ *Ibid.*, p. 35.

Enfin, partisan (en apparence) de la tour d'ivoire¹, il affirme qu'il « faut [...] écrire pour plaire à un seul lecteur : soi-même² ». Selon lui, l'artiste invente son propre monde³ et « l'originalité artistique n'a qu'elle-même pour modèle⁴ ».

Ce sont autant de déclarations, aujourd'hui bien connues, qui ont conduit à le ranger parmi les partisans d'une littérature esthétique et formaliste. Un tenant de l'art pour l'art en somme, dont nous avons indiqué qu'il n'aime pas le slogan, mais qu'il rappelle, parce qu'« il est tout à fait évident que ce qui met une œuvre de fiction à l'abri des larves et de la rouille ce n'est pas son importance sociale mais seulement son art⁵ ».

Autant de credos qui s'opposent point par point aux credos sartriens. Sartre récuse l'art pur, qu'il appelle aussi l'art vide⁶, au profit de la prose ; car la poésie ne se sert pas des mots de la même manière que la prose, « et même elle ne s'en sert pas du tout ; je dirais plutôt qu'elle les sert⁷ ». Or les mots sont l'instrument de la recherche de la vérité. L'art pur de ce fait a renoncé à « nommer le monde⁸ ». Contre l'art pur, Sartre se réserve la prose qui « est utilitaire par essence⁹ », ajoutant que puisque « l'art de la prose s'exerce sur le discours, sa matière est naturellement signifiante : c'est-à-dire que les mots ne sont pas

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures I*, op. cit., p. 492 : « [P]our ma part, je continuerai à prôner, non point à titre de prison pour l'auteur, mais uniquement à titre de domicile fixe, cette bonne vieille tour d'ivoire, à condition, bien sûr, qu'elle ait le téléphone et un ascenseur, au cas où l'envie vous prendrait de faire un saut dehors pour acheter le journal, ou d'inviter un ami pour une partie d'échecs, cette idée d'échecs étant en quelque sorte suggéré par la forme et la texture de notre campanile éburnéen. C'est donc un endroit agréable et frais, avec une vaste vue circulaire, quantité de livres et un tas de petits machins utiles. »

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 39.

³ *Ibid.*, p. 125 : « Si [...] un artiste invente son propre monde, comme je crois le faire [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ « On sait bien que l'art pur et l'art vide sont une même chose et que le purisme esthétique ne fut qu'une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploités. » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 32.)

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 25.

d'abord des objets, mais des désignations d'objets ¹ ». L'erreur fondamentale de ceux que Sartre appelle « les purs stylistes », dont Nabokov fait sans aucun doute partie dans son esprit, c'est de ne pas reconnaître ce que sait l'écrivain « engagé » : que « la parole est action », « que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer ². »

La prose est-elle utilitaire ou ne l'est-elle pas ? Son matériau, qui est le mot, est-il transitif ou intransitif ? L'art change-t-il le monde ou en crée-t-il un nouveau ? Les deux premières oppositions résument la querelle de la modernité, et les déclarations des deux écrivains en prolongent l'actualité jusque dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Dans la dernière opposition, se produit un glissement qui la réduit en partie : cet écart qu'il y a entre changer le monde, sous-entendu pour tous, et en créer un nouveau, sous-entendu propre à un seul artiste, indique que les deux artistes se rejoignent pour remettre en question la modernité, sous la forme d'une récusation pour Sartre et d'une mise à l'épreuve pour Nabokov, mais aussi que se pose pour les deux artistes (et pour leurs critiques) la question de la transformation de cette modernité au vingtième siècle.

Avant-gardes ? Engagement ? Postmodernisme ? Postmodernité ? Hypermodernité ? Il est assez facile de se représenter de quoi Sartre est le nom (pour paraphraser une formule d'Alain Badiou qui a fait florès). Après l'événement traumatique de la Seconde Guerre mondiale qui l'a fait changer, Sartre récusé l'ancienne modernité de la littérature qu'il associe dorénavant à un aristocratie élitiste à combattre. Le seul véritable prosateur est l'écrivain « engagé » : « il sait que les mots, comme dit Brice Parain, sont des "pistolets chargés". S'il parle, il tire. Il peut se taire mais puisqu'il a choisi de tirer, il faut que ce soit comme un homme, en visant des cibles et non comme un enfant, au

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 28.

hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre les détonations ¹. » Sa fonction « est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent ² » La question de l'engagement de l'écrivain s'accompagne de celle de sa responsabilité devant le monde.

Il est plus difficile de caractériser l'art de Nabokov d'un seul nom et son actualisation en précurseur du postmodernisme américain n'a fait, selon nous, qu'opacifier la relation à ces questions. Les conceptions esthétiques de Nabokov en effet se sont forgées dans une période ambivalente, post-révolutionnaire d'un point de vue occidental mais pré-révolutionnaire d'un point de vue russe ; elles n'ont, toutefois, pas changé depuis l'origine et, loin de les altérer, les pressions de l'histoire, la Révolution russe, l'émigration, la Seconde Guerre mondiale, n'ont cessé de les renforcer jusqu'à les transformer en ces *Strong Opinions* qu'il assène à ses lecteurs, car cet art que défend Nabokov a été en danger d'extinction au vingtième siècle, et l'est encore aujourd'hui, comme le montre le destin de Salman Rushdie. « [L]'intervention de la politique dans la littérature a [...] transformé en champ de bataille ce jardin de la libre pensée ³ », affirme en 2007 Gao Xingjian, que nous rapprocherons de Nabokov en quatrième partie. Et sur ce champ de bataille, c'est plus particulièrement la forme romanesque qui est l'objet des assauts parce qu'elle serait devenue une forme artistique indécente pour l'artiste du vingtième siècle confronté à la barbarie humaine.

Nabokov semble donc avoir été pris entre, d'un côté, la renégociation politique des pouvoirs utilitaires de la prose et, de l'autre, le discrédit d'une forme artistique qui a pourtant été son principal matériau de création. Actualiser Nabokov en précurseur du postmodernisme américain, c'est-à-dire en littérature

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Gao Xingjian, « La position de l'écrivain », *De la création*, trad. (du chinois) par Denis Molčanov *et al.* ; sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 13.

purement autoréflexive, semble avoir eu ce double avantage de mettre l'art nabokovien à l'abri de la contingence historique qu'est l'intervention de la politique dans la littérature et de conférer à son œuvre romanesque une valeur essentialiste (puisque Nabokov semble savoir ce qu'est l'essence de l'art véritable).

Cependant, si l'on suit les analyses de Marc Chénétier dans son ouvrage sur le roman américain, il se pourrait que cela n'ait fait que déplacer le centre de gravité du questionnement. Il rappelle l'ouvrage de Gerald Graff, *Literature against itself*, paru en 1979 (soit deux ans après le décès de Nabokov), dont les thèses ont été vilipendées par les chantres du postmodernisme. Graff, en effet, pense que la déréalisation à l'œuvre dans la fiction nouvelle, qui, à l'origine, est un combat contre l'idéologisation de la littérature, participerait en réalité d'un processus de désagrégation du social, qu'explicite ainsi Marc Chénétier : « Le piège auquel Graff adjure la nouvelle fiction et l'art d'échapper est celui que tend une société qui leur fait assumer la destruction des valeurs qui la gênent au premier rang desquelles se trouve la notion de réel – la société marchande ayant tout intérêt à la déréalisation pour mieux vendre les signes d'un réel fantasmé –, mais où l'on trouve aussi bien la raison, la vérité objective, l'humanisme, la culture, la tradition et le sens ¹. » Notre propos n'est pas de reprendre à notre compte un jugement politique sur la marchandisation de la société mais de nous demander si le subjectivisme et la relativisation du « réel » valent destruction des valeurs. Il nous semble, en effet, que Nabokov pose dans son œuvre la question non pas seulement du beau mais de sa relation avec les valeurs humaines qu'il crée, – questionnement présent aussi dans son discours critique, notamment dans son cours sur Dostoïevski.

¹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, *op. cit.*, p. 78. Il est intéressant de remarquer que la critique du panfictionnalisme a récemment été littéralement mise en scène lors d'un procès de la fiction. Voir <http://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction/live> (consulté le 7 octobre 2017).

Si son radicalisme esthétique s'affirme bien comme négation du radicalisme politique, ce qui semble être, de sa part, une forme de néo-kantisme, – faire de l'art l'expression autonome de l'imagination –, ne s'accompagne pas, selon nous, d'une destruction des valeurs, mais au contraire a toujours visé à partager les valeurs à perpétuer, ou à créer, de celles, surtout celles en vogue, qu'il faut décrédibiliser parce qu'elles sont dangereuses pour l'homme, de son point de vue. L'art de Nabokov appartiendrait donc, non à cette « littérature parfois trop gratuitement et trop légèrement “expérimentale” pour n'être pas vouée à apparaître comme une simple manière de tromper l'ennui¹ », mais à cette « littérature novatrice nourrie d'une véritable réflexion sur les liens unissant l'art à la société² » : nous proposons, toutefois, d'entendre le terme de « société » non pas dans son sens sociologique et institutionnel, mais dans un sens plus lâche, proche de cette idée du « commun » que produit le partage du sensible, selon Jacques Rancière. Comment s'articulent innovation et autonomisation romanesques avec le partage des valeurs dans une séparation radicale de l'idéologie ?, serait donc la forme de la responsabilité de l'écrivain propre à l'univers artistique nabokovien, que nous éclaircirons en troisième et quatrième parties.

Nabokov et Sartre auraient pu se trouver d'accord sur le style, puisque ce dernier admet que « le style [...] fait la valeur de la prose³ ». Mais, c'est précisément cette question, cruciale dans l'esthétique nabokovienne, qui les divise totalement, tant la conception sartrienne du style est la quintessence de ce que Nabokov n'a cessé de récuser, et de combattre depuis ses débuts de romancier russe. Car, pour Sartre,

¹ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*, op. cit., p. 79.

² *Ibid.*

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 30.

[le style] doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies. La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. [D]ans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas ¹.

Le style consiste donc à fabriquer une arme invisible de persuasion, dont la qualité essentielle est de masquer qu'elle est au service d'un discours qu'elle rend performatif. Or, pour Nabokov, non seulement le style ne doit pas être un charme qui se cache pour emporter l'adhésion du lecteur, conception ô combien dangereuse à ses yeux, mais il est un charme qui se montre en tant que tel parce qu'il est l'unique critère de la valeur artistique d'une œuvre. Cette conception, on le sait, est un héritage de la modernité – « littérature du passé » que Sartre déclare « aliénée » et « abstraite » tandis qu'il lui oppose sa nouvelle conception d'une littérature « libre » : « les grands écrivains », affirme-t-il, « voulaient détruire, édifier, démontrer ² ». Ceux qui écrivent ainsi, clame Nabokov, ne sont que des écrivains mineurs : ils ne s'occupent que de l'« ornementation du lieu commun », « n'ont aucun souci de réinvention du monde » et « se contentent de tirer ce qu'ils peuvent d'un ordre donné de choses, de traditionnels schémas romanesques » ³. Car, pour lui, « le véritable écrivain, celui qui imprime leur élan aux planètes, qui façonne un homme endormi et s'empresse d'aller manipuler la côte du dormeur, cet auteur-là n'a pas à sa disposition de valeurs toutes faites : il doit les créer lui-même ⁴. » Le grand art crée ses propres valeurs en se fondant sur le style individuel du créateur qu'il expose à son lecteur afin qu'il le juge en connaissance de cause et en toute liberté de conscience. « Les lecteurs sont nés libres et doivent rester libres ⁵ », slogan nabokovien très rarement rappelé, sauf par Isabelle

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 35.

³ Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I, op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Vladimir Nabokov, *Littératures, II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, trad. (de l'anglais) par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris, Fayard, 1985, p. 39.

Poulin¹, et qui permet de reconsidérer l'aporie de sa réception en écrivain postmoderne de l'indifférence et de l'intransigeance.

À quoi Sartre oppose le messianisme politique de la littérature, qui a comme mission de convertir le lecteur :

[C]omme l'écrivain s'adresse à la liberté de son lecteur et comme chaque conscience mystifiée, en tant qu'elle est complice de la mystification qui l'enchaîne, tend à persévérer dans son état, nous ne pourrions sauvegarder la littérature que si nous prenons la tâche de démystifier notre public. Pour la même raison, le devoir de l'écrivain est de prendre parti contre toutes les injustices, d'où qu'elles viennent.²

Ainsi, ce qui serait donc en jeu, dans l'opposition radicale entre ces deux géants du vingtième siècle, semble bien être la question de savoir quelle nouvelle forme de la littérature permet l'émancipation. Quoi qu'on en ait dit, Nabokov n'a pas échappé à cette problématique, ce qui ne devrait pas nous surprendre. Elle est consubstantielle, en effet, à la rupture épistémologique de la modernité, qui suppose l'autodétermination non pas seulement des artistes, érigés en maîtres de leur création, mais aussi des lecteurs qui, sans être artistes eux-mêmes, sont appelés par l'art moderne à participer à son achèvement pour en goûter les fruits auparavant réservés aux élus : ceux qui savaient « bien » lire. Dorénavant, « la parole écrite s'en va rouler au hasard, de droite et de gauche. Elle s'en va parler, à sa manière muette, à n'importe qui, sans pouvoir distinguer ceux auxquels il convient de parler et ceux à qui cela ne convient pas³. » C'est ce que Jacques Rancière appelle « la lettre bavarde et muette ».

Au vingtième siècle, Dostoïevski, – son œuvre mais aussi son influence et sa postérité – , est au cœur de cette confrontation. Si, pour Sartre, il est à l'origine de l'existentialisme, pour Nabokov, il représente l'exemple le plus abouti des

¹ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. II, p. 342.

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 282-283.

³ Jacques Rancière, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 81-82.

dangers du style qui se cache afin d'être mis au service des idées, – comme, par exemple, selon lui, dans « cette sinistre et absurde litanie qu'est *Crime et Châtiment* ¹ » Si nous verrons qu'il faut remettre en perspective cette déclaration de 1969, il est cependant certain que l'art de Nabokov s'est construit, depuis ses premiers romans, sur l'exhibition des procédés qui constituent son style, – seul critère, à ses yeux, pour juger de la beauté d'une œuvre.

Contre les conceptions prétendument libératrices de l'art de la *praxis*, mais utilitaires à ses yeux, Nabokov n'a cédé sur aucun point. Et « les exécutions capitales ne manquent pas », comme l'écrit Georges Nivat, dans le premier article français consacré au lecteur intransigeant qu'est Nabokov². En accord avec ses convictions esthétiques très exigeantes, peu d'œuvres et peu d'artistes trouvent grâce à ses yeux. Il fustige « les romans truffés d'obscénités, d'expressions alambiquées et d'incidents prétendument singuliers ³ », le roman « fort [...], plein d'obscénités banales et parcouru par un torrent de dialogues ⁴ », le « “best-seller” érotique et factice, le roman vulgaire et violent, le livre traitant d'une manière romancée de problèmes politiques ou sociaux et en général les livres à prétention sociologique ou composés principalement de dialogues [,] le mélange devenu populaire, de pornographie et de balivernes idéologiques [...] ⁵ ». Sa position définitive est résumée dans cette déclaration devenue célèbre dans les études nabokoviennes : « Franchement, un relent national, folklorique, de classe, maçonnique, religieux, ou communautaire d'une manière générale, me prédispose contre un roman, et m'empêche souvent de peler le fruit offert pour goûter le nectar d'un éventuel talent ⁶ »

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 135.

² Georges Nivat, « Un lecteur intransigeant », art. cité, p. 46.

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

Tout ce qui est altération de la pureté et de l'indépendance de l'art, par confusion (mal ou bien intentionnée, peu importe) avec ce qui est hétérogène à l'art, est insupportable à Nabokov. Position que ne partage pas Sartre, pour qui l'écrivain est « marqué », « compromis »¹, même à son insu, l'écrivain engagé étant celui qui cherche à avoir la conscience la plus grande possible du fait qu'il est « embarqué² », ou autrement dit « situé »³ : « Peut-on supposer un instant qu'il accepte de passer sa vie dans la contemplation du Vrai, du Beau et du Bien éternel, quand 90 p. 100 des nègres du Sud sont pratiquement privés du droit de vote ? Et si l'on parle ici de trahison du clerc, je réponds qu'il n'y a pas de clercs chez les opprimés. Les clercs sont nécessairement les parasites des classes ou des races qui oppriment⁴. »

C'est bien en parasite qu'en 1939, dans sa recension de *La Méprise*, Sartre voit Nabokov. À peine dix ans plus tard, le philosophe français résume, sans doute sans le savoir, ce qui pourrait servir de fil conducteur à cette lutte entre les deux artistes pour déterminer quelle est la véritable forme de la responsabilité de l'artiste : « En un mot il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira⁵ ». Nabokov a-t-il lu l'essai de Sartre sur la littérature ? La première sortie américaine date de 1949, et il serait étonnant que Nabokov soit passé à côté, d'autant comme on le verra, qu'il encode dans *Ada* le partage entre les mots purs et ceux utilitaires par une référence au préfacier de la réédition de l'essai de Sartre en 1965, Wallace Fowlie⁶.

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 83.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 160, 213.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ Jean-Paul Sartre, *What is literature?*, trad. (du français) Bernard Frechtman, New York, Philosophical Library, 1949 ; *What is literature?*, trad. (du français) Bernard Frechtman, introd. Wallace Fowlie. New York, Harper & Row, 1965. Nous reviendrons sur cette question en quatrième partie et en conclusion.

En 1962, Nabokov répond à ses nombreux détracteurs, et peut-être à Sartre, qu'il a écrit *Lolita*, comme ses autres romans, « pour le plaisir, pour la difficulté ¹ » : « Je ne poursuis aucun objectif social, je n'apporte aucun message moral ; je ne nourris pas d'idées générales que je pourrais exploiter, j'aime seulement composer des énigmes avec des solutions élégantes ² ». Péchés de futilité s'il en est, Nabokov semble avoir choisi les papillons, et non la condition des juifs. Le papillon, effectivement, est dans son œuvre, un signal de l'essence anti-utilitaire et anti-idéologique de son art ; ce qu'il souligne ironiquement, en choisissant d'inclure dans *Strong Opinions*, comme le tout dernier article que lit le lecteur, sa recension, publiée en 1970, de l'ouvrage de lépidoptérologie, écrit par L. G. Higgins (1891-1985) et N. D. Riley (1890-1979), et intitulé *Field Guide to the Butterflies of Britain and Europe*. Il s'agit de l'une des dernières occasions, pour Nabokov, de rappeler son passé d'enfant russe cosmopolite. La recension, en effet, s'ouvre ainsi : « Dans mon enfance, il y a près de soixante-cinq ans de cela, il m'arrivait de ressentir une rage impuissante lorsque Hofmann dans son *Die Grossschmetterlinge Europas*, fameux à l'époque, s'abstenait de représenter une espèce rare qu'il décrivait dans son texte ³. » Incidemment, dans la suite de son texte, il s'agit surtout d'opposer la science sans frontières, et sous-entendu l'art, à la défiguration de sa Russie natale par l'utilitarisme :

L'exclusion de la Russie a été (hélas) une nécessité pratique. La science non utilitaire ne saurait fleurir dans ce pays triste et sournois ; l'aimable gentleman étranger qui brûle de chasser les papillons dans les steppes verra bientôt son filet s'accrocher aux fils de fer barbelés, et tenter d'établir à distance la distribution de l'Eversmann's Orange Tip (Aurore) ou de l'Edda Ringlet (Tristan) aurait été bien plus difficile que de faire la topographie de la lune ⁴.

Nabokov, tout comme Proust, ferait-il partie de ces romanciers aux « volets clos » dénigrés par Arthur Koestler (1905-1983) dans un texte de 1946 sur « Les

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 22.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 295.

⁴ *Ibid.*

tentations du romancier » ? Puisque la question posée au romancier du XX^e siècle serait celle de son engagement et de son ouverture sur le monde réel, l'alternative a été analysée ainsi par Michel Surya :

Supposons [...] un romancier décrivant : une jeune fille, un jardin, le fiancé qu'elle attend. [...] cette attente dépend elle-même de l'amplitude de l'ouverture des volets du romancier. En d'autres termes, soit celui-ci veut que la jeune fille connaisse « *l'existence des camps de concentration* », soit il veut qu' « *elle n'ait rien lu à [leur] propos [...], ou n'en ait jamais entendu parler* ». Et c'est en effet toute l'attente qui est la sienne qui se trouve n'avoir plus le même sens ; qui ne permet plus de deviner si c'est de quelqu'un qui aurait dû *ne pas revenir* qu'elle est dans l'attente. Les jeunes filles ni leurs attentes ne sont plus les mêmes dès lors que leurs auteurs leur auront fait connaître ou non l'existence des camps ou (Koestler le dit sans précautions) la « *désintégration de l'atome* » ou le « *lance-flammes* »¹.

Rien ne pourrait plus être écrit, sans juger de l'ouverture ou de la clôture des volets d'une fenêtre, auprès de laquelle une jeune fille attend (peut-être) son fiancé. En ce sens, et puisque l'enjeu serait la question de l'adaptation de la littérature moderne à son temps, et de sa capacité à être utile à l'homme du XX^e siècle emporté par la tourmente politique, l'esthétique nabokovienne a pu être considérée comme réactionnaire, surtout, – et ce n'est sans doute pas un hasard –, dans la France marquée par la pensée sartrienne. C'est en tout cas le sentiment de l'écrivain franco-espagnol Michel Del Castillo, interviewé, en 1995, par Marianne Payot :

A vos yeux, Dostoïevski est l'auteur le plus moderne de son époque.
M.D.C. Oui, pensez à la banlieue, elle comprendra mieux *Crime et châtiment*, Dostoïevski et ses « familles de hasard » que Tolstoï et ses princes. Tolstoï, c'est un mirage, le XIX^e déclinant. Voilà pourquoi la leçon d'esthétique de Nabokov est au sens propre réactionnaire. Ce n'est pas la forme qui fait la modernité, c'est le ton, la vision. La modernité de nos jours, par exemple, n'est certainement pas Robbe-Grillet. On rigolera un jour, ça paraîtra vieillot et on se demandera comment la critique a pu prendre ça au sérieux, ces histoires de bonnes femmes enchaînées. Contrairement à ce que l'on imagine, l'idée de la modernité n'est pas liée au tricotage de la prose. Fond et forme sont inséparables, écrire plat, c'est écrire faux².

¹ Michel Surya, *La Révolution rêvée*, op. cit., p. 65-66.

² Marianne Payot, « Entretien. Michel del Castillo » [en ligne], *Lire*, octobre 1995. Disponible sur : <http://www.lire.fr/entretien.asp?idC=31339&idR=201&idTC=4&idG> [consulté le 24 janvier 2014].

À Dostoïevski, la vision, à Nabokov, la forme ; au premier, le peuple, au second, en successeur de Tolstoï, les « princes ». Si c'est bien contre ce qui prétend être la nouvelle modernité de la littérature, incarnée par le souffle du verbe dostoïevskien, que Nabokov édifie son credo esthétique, pour autant a-t-il été ce stérile « enfant de vieux » critiqué par Sartre ? Ou bien son retournement en précurseur du postmodernisme, fondé sur sa conception de la littérature autotélique, ne confirme-t-il pas la victoire occidentale sur les idéologies ?

Ses conceptions esthétiques ne relèvent pas d'une poétique dépassée ni ne sont l'affirmation de la relativité de l'art caractérisée par son absence de relation avec la question des valeurs. L'intransigeance, qui a grandement participé au succès de ses positions, est plutôt une stratégie pour l'emporter sur les diverses formes prises au vingtième siècle par la conception de la littérature agissant sur le réel, qui n'est pas le « réel », d'ailleurs, mais les esprits des lecteurs. Depuis ses débuts de romancier dans l'émigration, Nabokov a toujours eu les mêmes convictions mais, pendant toute sa carrière, et avant le retournement axiologique opéré par la critique américaine, l'histoire ne lui a jamais donné raison et nous verrons que c'est dans la disparition brutale d'une certaine configuration du sensible dans laquelle Nabokov a été formé en Russie, avant la Révolution, qu'est l'origine de ses convictions. Il s'agit d'une lutte qu'il a engagée dès les années vingt contre des formes de l'art redevenues dominantes, alors même qu'elles paraissaient au jeune Nabokov totalement dépassées – véritable confrontation sans cesse remise en jeu par les événements historiques et par les épisodes de la vie littéraire.

I.5 : L'encadrement auctorial de la totalité de l'œuvre romanesque russe et de deux romans américains : étude des péri-textes, 1958-1971

[J]usqu'à la scandaleuse *Lolita* et à sa scandaleusement mauvaise version cinématographique, Nabokov était, en dehors des milieux de l'émigration russe et d'un cercle restreint d'initiés un écrivain pratiquement inconnu. Ce grand *talánt* (en russe, accent tonique sur la deuxième syllabe) n'était pas – dans cette période de grands bouleversements – « à l'horizon de l'attente » de la critique et des lecteurs, contrairement à des écrivains de second ordre qui brillaient au firmament littéraire sous les feux croisés des projecteurs et dont le public s'arrachait les allégories politiques rallongées en nouvelles ou délayées en romans ¹.

Comme le souligne Danilo Kiš en 1986, au début de l'hommage qu'il rend à l'écrivain russe devenu américain, c'est à un succès de scandale, que Nabokov dit redouter pourtant, qu'il doit la célébrité ². Les accusations de pornographie et d'anti-américanisme, qui accompagnent l'« affaire Lolita » lors de sa publication parisienne ³, contraignent Nabokov à s'en défendre dans un article ⁴ repris, en 1958, comme postface à la première édition américaine de *Lolita* ⁵, – et la critique prétend souvent que cet article marque dans son œuvre la naissance du péri-texte auctorial public.

En effet, jusque là, Nabokov n'a jamais jugé nécessaire de faire précéder ses romans (russes et anglo-américains) d'une préface, ni de les faire suivre d'une postface. Mais, lors de sa publication parisienne, la première réception de *Lolita* (que Nabokov appelle « lolitigation » ⁶), l'interdiction à la vente et à la publication du roman sur le territoire français, le 25 décembre 1956, et la perspective de sa publication américaine et d'une éventuelle censure, le

¹ Danilo Kiš, *Homo poeticus*, op. cit., p. 146.

² Après avoir reçu de Girodias les épreuves de *Lolita*, Nabokov lui envoie une lettre, en juillet 1955, dans laquelle on peut lire : « Vous savez aussi bien que moi [...] que *Lolita* est un livre sérieux dont l'intention est sérieuse. J'espère que le public le recevra ainsi. Un succès de scandale* me désespérerait » (citée dans Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 300).

³ Voir, sur les péripéties de la censure de *Lolita*, Julie Loison-Charles, « Nabokov et la censure », art. cité.

⁴ Vladimir Nabokov, « On a book entitled *Lolita* », *Anchor Review*, n° 2, juin 1957, p. 105-112.

⁵ Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1958.

⁶ Voir Julie Loison-Charles, « Nabokov et la censure », art. cité.

contraignent à tenter de corriger les « fausses » premières interprétations en retraçant notamment la genèse de son roman et en dégagant ce qui, selon lui, en fait l'attrait artistique.

Lolita n'a pas eu que des inconvénients, selon Véra Nabokov elle-même : « Sans *Lolita*, il aurait peut-être fallu attendre encore un demi-siècle ¹ » pour que soit reconnu le génie de son époux. On peut suivre, retracée dans la biographie de Brian Boyd, la montée en puissance de la renommée, ponctuée principalement par les différentes traductions étrangères de *Lolita* ², la promotion du roman à laquelle le couple Nabokov se prête, notamment lors de sa sortie en France et en Angleterre, puis la sortie du film de Stanley Kubrick en 1962. On le sait bien aujourd'hui : grâce à *Lolita*, dont plus de cinquante millions de copies ont été vendues dans le monde, Nabokov enfin rencontre son siècle. « Découvert », Nabokov peut, tout en poursuivant la partie américaine de son œuvre romanesque, faire publier aux États-Unis, puis dans le reste du monde, son œuvre russe.

Malgré les dénégations de Nabokov (par exemple, en 1967 : « C'est *Lolita* qui est célèbre, pas moi ³ »), *Lolita* transforme l'écrivain en célébrité publique, le conduit à modeler sa propre image et lui donne l'occasion de peser durablement, si ce n'est définitivement, sur la réception mondiale de la totalité de son œuvre. Se multiplient alors les paratextes qui façonnent la réception, la compréhension et l'interprétation de son œuvre, et qui contribuent à forger la légende d'un artiste-esthète, arrogant et hautain.

¹ Stacy Schiff, *Véra Nabokov, op. cit.*, p. 249.

² Sur le cas particulier de la traduction française de *Lolita* par Éric Kahane, voir Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, le livre “impossible” ? » [en ligne], *Miranda*, n° 15, 2017. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/miranda/11265> (consulté le 13 septembre 2018).

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 99.

Périodisation et répartition des péricontextes : un combat contre les formes dominantes de la littérature

Selon Brian Boyd, « [l]es introductions qu'il écrivit au cours des seize années suivantes contiennent certaines de ses pages autobiographiques et autocritiques les plus familières. Nabokov n'aime jamais révéler les ressorts cachés de son oeuvre romanesque, car il veut que le lecteur exerce ses yeux et son esprit. En même temps, il se plaît à dévoiler certains des secrets de l'oeuvre en question – et feint ensuite, par son boniment, de n'en avoir rien fait. Il place l'indice sous les yeux du lecteur, tout en continuant de le dissimuler: trouvez ce que l'auteur a caché¹ » Boyd souligne plusieurs valeurs de ces préfaces : le dévoilement, le jeu, la mystification aussi de la figure de l'écrivain par lui-même. Mais, et il s'agit là d'un fait tout à fait significatif, Boyd ne mentionne pas que ces préfaces se rapportent, à une seule exception près (l'autre exception étant une postface), aux romans russes et en néglige une autre valeur essentielle : elles ont une visée didactique qui ne peut qu'étonner quand on connaît la prévention de Nabokov à l'égard du didactisme.

En effet, ce que cherchent à faire ces préfaces, c'est à préserver la part russe de l'art nabokovien, et à en délivrer la vérité à un public qui ignore son brillant passé d'écrivain russe. Paradoxalement, si c'est le succès de *Lolita* qui lui permet de republier en traduction anglo-américaine tous ses romans russes, c'est sa censure qui révèle la menace la plus essentielle à laquelle est exposée cette oeuvre russe dans la seconde moitié du vingtième siècle : que la véritable nature de son art, qui a d'abord trouvé son accomplissement en russe, soit incompris de sa terre d'adoption, et rejeté comme forme dépassée. En effet, au succès de l'existentialisme s'ajoutent, à compter précisément de la première publication

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 427.

américaine de *Lolita*, accompagné de sa postface, deux autres actualisations modernistes de la littérature, dont le succès aussi est planétaire : le sentimentalisme du roman qui « fait pleurer » sur « la beauté » de la terre russe : *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak ; l'incarnation du réalisme socialiste dans *Le Don paisible* de Mikhaïl Choukhov, roman reconnu par l'Occident comme la prose romanesque de la nouvelle forme de vie soviétique. Ainsi, Nabokov court le risque d'être comparé à ces deux formes littéraires venues de l'Est se répandre dans le monde libre, alors même que sentimentalisme et réalisme socialiste sont, à ses yeux, des déclinaisons de la littérature pratique et des trahisons de la littérature russe¹ : comparaison qui pourrait à nouveau faire peser sur sa poétique la menace d'être perçue comme une forme vieillie, ou réactionnaire, à l'image des critiques de Sartre et de Del Castillo.

Pour dégager les lignes de force de l'encadrement par Nabokov de son œuvre et montrer comment se produit cette synchronisation subie, nous commencerons par une étude de l'ordre chronologique dans lequel les préfaces ont été écrites et les romans russes de Nabokov republiés dans leur traduction anglo-américaine. Car c'est bien l'œuvre russe dans son intégralité qui, aujourd'hui, se présente au lecteur accompagnée de discours autographes et, puisque ce traitement particulier n'a pas encore retenu l'attention de la critique, les raisons doivent en être éclairées.

En 1957, *Pnin* [*Pnine*] paraît en volume, sans préface². En octobre 1956, alors que ce roman est en préparation, Nabokov écrit à Jason Epstein, son éditeur, qui prépare aussi le numéro de *The Anchor Review* dans lequel il veut publier des

¹ Nous y reviendrons en deuxième et troisième parties.

² Vladimir Nabokov, *Pnin*, New York, Doubleday, Garden City, 1957. La première traduction française date de 1962 : *Pnine*, traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1962. Par souci de précision, nous adoptons dans le corps du texte la convention suivante : titre orthographié selon la version, anglaise ou française, à laquelle nous nous référons.

extraits de *Lolita* ainsi que l'essai de Nabokov, « On a book entitled *Lolita* ». Au même moment, des copies de *Lolita* sont saisies dans les librairies anglaises. Pourtant, Nabokov se contente de donner des indications sur la jaquette qu'il souhaite pour son troisième roman américain¹. « L'affaire *Lolita* » a bel et bien commencé, mais Nabokov ne cherche pas à adjoindre une préface à *Pnin* ni à en encadrer la réception, rien d'autre ne le soucie que le dessin représentant son personnage, qui doit figurer sur la couverture : « [P]our mon *Pnine*, il ne convient pas : le croquis ressemble au portrait d'un assistant d'anglais sous-payé [...], alors qu'il devrait en fait ressembler à un moujik russe rasé de frais². »

Le 18 août 1958, *Lolita* est publié aux États-Unis, accompagné de sa postface, – reprise de l'essai donné à l'*Anchor Review*. Si le roman occupe dès fin septembre la première place des meilleures ventes, il en est détrôné après sept semaines par la traduction en langue anglaise du *Docteur Jivago* de Boris Pasternak, parue le 5 septembre. A la fin de l'année 1958, 153 000 exemplaires de *Lolita* ont été vendus, et le roman se classe au troisième rang des bestsellers, derrière *Anatomy of A Murder* de Robert Traver et *Docteur Jivago*, premier avec plus de 400 000 exemplaires vendus : les ventes du roman se sont envolées après que Boris Pasternak, lauréat du prix Nobel de littérature le 23 octobre, se voit contraint de le refuser le 29 octobre.

Nabokov a toujours éprouvé une grande admiration pour le poète lyrique qu'est Pasternak, même s'il s'avoue étonné par la langue pasternakienne (comme nous l'avons déjà indiqué), mais il déteste ce roman, « qui déborde sans doute d'intérêt humain mais qui est minable sur le plan artistique et d'une grande platitude sur le plan de la pensée³ », selon ce qu'il en dit à George Weidenfeld, son éditeur anglais, le 12 janvier 1959. Ses « objections au *Docteur Jivago* »

¹ Voir Vladimir Nabokov, *Lettres choisies 1940-1977*, trad. (de l'anglais) Christine Bouvart, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1992, p. 247-249.

² *Ibid.*, p. 247.

³ Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 341.

écrit-il, sont artistiques mais elles semblent bien plus politiques qu'il ne veut bien l'admettre.

Ses aspects politiques ne m'intéressent pas ; il n'y a que le côté artistique des romans qui me concerne. De ce point de vue, *Jivago* est une chose affligeante, maladroite, mélodramatique, avec des situations toutes faites et des personnages banals. Ici ou là, on trouve un paysage ou une métaphore qui évoque Pasternak le poète talentueux, mais cela ne suffit pas à sauver le roman de sa banalité provinciale, si typique de la littérature soviétique durant les quarante dernières années. L'arrière-plan historique du roman est confus et souvent tout à fait faux (ignorer ainsi la révolution libérale et ses idéaux à l'occidentale dans la série d'événements qui a conduit au coup d'État bolchevique, est bien dans la ligne du parti communiste) - mais, je le répète, je ne m'intéresse qu'aux aspects artistiques du livre ¹.

Nabokov a beau prétendre qu'il ne s'intéresse qu'à l'art et qu'il ne lie pas les questions artistiques avec les questions politiques, dans sa correspondance privée, il n'a eu de cesse que de dénoncer conjointement les défauts esthétiques du roman et la fausseté, selon lui, de la représentation historique que *Jivago* propose du processus révolutionnaire russe. Bien plus, le 27 décembre 1959, alors que la publication de *Lolita* vient à peine d'être autorisée en Angleterre (après quatre années de controverse publique) et que le roman est toujours censuré dans d'autres pays, il compose en russe un poème, *Kakoe sdelal ja durnoe delo* [*Quel forfait ai-je commis*], pastichant *Prix Nobel*, poème de Pasternak, où il s'interroge sur le crime qu'il a commis en faisant rêver « tout un monde /à [s]a pauvre petite fille » ². Ce faisant, Nabokov met en scène ce que nous avons appelé une « guerre des écritures ³», parce qu'elle est la traduction de la concurrence entre les esthétiques de ces deux artistes dans leur rapport essentiel, et vital, au sensible russe.

¹ *Ibid.*

² Vladimir Nabokov, *Poèmes et Problèmes*, *op. cit.*, p. 169.

³ Voir Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'auto-traduction » [en ligne], *Miranda*, n° 3, 2010.

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/miranda/1536> [consulté le 11 avril 2018]. Nous reviendrons en deuxième partie sur l'opposition de Nabokov au *Docteur Jivago*.

Avec la publication d'*Invitation to a Beheading*¹, en 1959, paraît aussi le premier avant-propos à un roman qui ait été écrit par Nabokov, pour la première publication aux États-Unis de son avant-dernier roman russe, traduit en anglo-américain par son fils, Dmitri, sous la supervision de l'auteur lui-même. Il se conclut par les indications suivantes : « VLADIMIR NABOKOV. *Oak Creek Canyon, Arizona, le 25 juin 1959* ». C'est en réalité le seul avant-propos à un roman qui a été écrit sur le sol américain. Les suivants le sont sur le continent européen. L'année 1962 montre bien la ligne de conduite nabokovienne. Le roman américain qui succède à *Pnin*, *Pale Fire* est publié sans préface auctoriale, mais avec une introduction rédigée par Charles Kinbote, éditeur fictif². Parallèlement, Nabokov rédige l'avant-propos pour son dernier roman russe, *The Gift*³, dont la traduction anglo-américaine est publiée l'année suivante : daté du 28 mars 1962, ce péri-texte mentionne comme lieu de rédaction, Montreux, dont c'est la première apparition dans l'œuvre nabokovienne.

À compter du deuxième semestre 1963 et jusqu'à la publication de *Despair* en 1966, le rythme de rédaction des avant-propos s'accélère, et semble témoigner d'une urgence à écarter d'éventuelles interprétations utilitaristes. Nabokov s'est lancé dans l'auto-traduction russe de *Lolita*, qu'il achève en 1964 et qui paraît pour la première fois aux États-Unis trois ans plus tard⁴. C'est l'ajout du « post-scriptum pour l'édition russe », écrit le 7 novembre 1965, à Palerme, qui nous permet de comprendre ce qui se joue durant ces trois années. En traduisant lui-

¹ Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*, translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author, New York, Putnam's, 1959. La première traduction française en paraît un an plus tard : *Invitation au supplice*, traduit du russe par Jarl Priel, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1960.

² Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, New York, Putnam's, 1962, dont la première traduction française paraît trois ans plus tard : *Feu pâle*, traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965.

³ Vladimir Nabokov, *The Gift*, translated from the Russian by Michael Scammell with the collaboration of the author, New York, Putnam's, 1963. Il faut attendre quatre ans avant que n'en paraisse la première traduction française : *Le Don*, traduit de l'anglais par Raymond Girard, préface de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1967.

⁴ Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], *Лолита* [*Lolita*], New York, Phaedra, 1967.

même *Lolita* en russe, Nabokov crée, selon nous ¹, un autre possible de l'art russe, invente un autre lecteur russe que le lecteur soviétique, une autre Russie que la Russie soviétique (même si, lorsque paraît *Lolita* en russe, cet autre lecteur russe et cette autre Russie restent hypothétiques). Cela dit, Nabokov s'ouvre aussi un avenir d'écrivain russe de l'après-modernité, puisque, depuis la Révolution bolchevique, la modernité en Russie signifie réalisme socialiste, division de la langue, de la culture et de l'art russes, ainsi que séparation des Russes entre eux. Mais qui le lira en Union soviétique ? Et, question plus angoissante encore : qui peut comprendre son art là-bas ? C'est cette interrogation qu'il met en scène dans le post-scriptum à l'édition russe :

La question – pour qui, au fond, *Lolita* est traduite – appartient au domaine de la métaphysique et de l'humour. Il m'est difficile de me représenter un régime, qu'il soit libéral ou totalitaire, dans ma patrie natale guindée, sous lequel la censure aurait laissé passer *Lolita*. D'ailleurs, je ne sais pas qui en particulier on lit en ce moment en Russie – semble-t-il, Hemingway, le substitut moderne de Mayne Reid, ainsi que les nullités Faulkner et Sartre, ces enfants gâtés de la bourgeoisie occidentale. Les Russes émigrés, quant à eux, lisent avec passion des romans soviétiques, s'entichant de paisibles cosaques du Don en carton [...] ou de ce docteur lyrique aux envies mystiques et pseudo-populaires, aux tournures petites-bourgeoises et à l'enchanteresse de Čarskaja, qui a rapporté au pouvoir soviétique tant de sonnantes devises étrangères ².

Hemingway, Faulkner, Sartre, Cholochev et Pasternak : en 1965, sont réunies, dans une même dénonciation, les cibles favorites de l'écrivain, en ce que, chacune à leur manière, elles incarnent pour lui un aspect du modernitarisme ³,

¹ Sur cette question, voir notamment Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'auto-translation », art. cité.

² « Вопрос же — для кого, собственно, "Лолита" переводится, относится к области метафизики и юмора. Мне трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы "Лолиту". Кстати, не знаю, кого сейчас особенно чтят в России — кажется, Гемингвея, современного заместителя Майн-Рида, да ничтожных Фолкнера и Сартра, этих баловней западной буржуазии. Зарубежные же русские запоем читают советские романы, увлекаясь картонными тихими донцами на картонных же хвостах-подставках или тем лирическим доктором с лубочно-мистическими позовами, мещанскими оборотами речи и чаровницей из Чарской, который принес советскому правительству столько добротной иностранной валюты. » (Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], *Лолита [Lolita]*, *Собрание сочинений американского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij amerikanskogo perioda v pjati tomah]*, сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова [S. B. Ul'in i A. K. Kononov (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2000, t. II., p. 389 [notre traduction].)

³ Selon la conception qu'en propose Jacques Rancière, voir *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 39. Nous y reviendrons.

actualisation du modernisme au vingtième siècle qu'il ne cesse de récuser, et de combattre. Selon lui, elles représentent une forme dangereuse de la modernité en ce qu'elle cherche moins à s'adresser à la conscience du lecteur qu'à contraindre et orienter ses émotions et ses pensées dans un but hétérogène à l'art. Or, en décembre 1965, que trouve Nabokov en travers de sa route, lui qui a pourtant payé le prix fort de l'exil, transformé en émigration, puis de l'abandon de sa muse russe, pour poursuivre son œuvre en anglo-américain, et espérer ainsi être lu ? Mikhaïl Choukhov, à qui l'Académie suédoise décerne le prix Nobel de littérature. Si le rythme des avant-propos s'accélère, c'est sans doute parce que les pressions sur la forme de modernisme que Nabokov défend depuis toujours sont de plus en plus fortes.

Est-ce aussi parce que, dans le même temps, l'écrivain procède à une révision complète de sa première traduction anglaise de *Despair* (1936), – roman russe dont les choix narratifs préfigurent ceux de *Lolita*, puisque Nabokov y délègue l'écriture du texte à un personnage de narrateur-écrivain non-fiable utilisant l'art d'écrire pour faire le récit de son chef-d'œuvre, le meurtre de son double ? Choix narratifs, qui, à l'instar de ceux qui, en censurant *Lolita*, n'ont pas fait la différence entre l'écrivain et le narrateur, pourraient conduire la critique à attribuer à Nabokov le discours idéologique de Hermann Karlovitch, le narrateur de *Despair*, qui est à la fois un partisan du communisme soviétique et un proto-fasciste. Si, en quatrième partie, nous étudierons en détail le fonctionnement narratif de ce roman qui marque, de notre point de vue, et en dépit des apparences, l'invention du roman démocratique dans l'œuvre de Nabokov, ce qu'il faut souligner ici, c'est qu'à cette période Nabokov cherche à empêcher que son art soit comparé aux formes artistiques qu'il combat.

Ainsi, tandis qu'il traduit *Lolita* en russe et reprend sa traduction anglaise de *Despair*, sont republiés en 1964 trois romans. L'un est d'origine russe, il s'agit de

The Defense [*La Défense Loujine*], accompagné d'un avant-propos du 15 décembre 1963¹. Le deuxième est un cas unique dans son œuvre : est republié le premier roman qu'il a écrit sur le sol américain, *Bend Sinister*², auquel Nabokov adjoint une préface, la plus longue de toutes, rédigée à Montreux et datée du 9 septembre 1963 (écrite donc avant celle de *The Defense*). *Lolita*, certes, bénéficie elle aussi d'un encadrement autographe, mais il s'agit d'une postface qui, à l'origine, est un essai séparé, publié préalablement en revue. *Bend Sinister*, lui, est le seul roman écrit en anglais, qui soit dorénavant précédé d'une préface autographe. Il s'agit d'un signe de l'affinité manifeste qui lie ce roman à l'œuvre russe. La nécessité d'en encadrer la lecture pour la postérité résulte peut-être de l'incompréhension du projet esthétique de Nabokov : incompréhension qu'on a vu exprimée par Edmund Wilson qui reproche à l'écrivain de ne rien comprendre à la politique, alors même, comme nous le verrons en fin de quatrième partie, qu'il s'agit sans doute du plus « politique » (au sens rancierien) des romans nabokoviens, puisqu'il construit une alternative purement esthétique à la question du pouvoir du roman moderne contre la tyrannie.

Tous les romans russes de Nabokov n'ont pas encore été traduits ni publiés mais la nouvelle publication de *Bend Sinister*, dix-sept ans après la première, s'inscrit dans ce mouvement qui conduit l'écrivain à profiter de sa notoriété, pour faire connaître au public américain, puis mondial, ses romans méconnus. Un détail, cependant, indique, que c'est l'écrivain lui-même qui établit un partage entre les œuvres à encadrer et les autres. Un troisième roman, en effet, est republié en 1964 : *The Real Life of Sebastian Knight*, premier roman écrit en

¹ Vladimir Nabokov, *The Defense*, translated by Michael Scammel with Vladimir Nabokov, New York, Popular Library, 1964. Ce roman est (re)publié en traduction française la même année : *La Défense Loujine*, traduit du russe par Genia et René Cannac, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1964.

² Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, with an introduction of the author, New York, Time Reading Program Special Edition, Time Inc., 1964. Ce roman n'est publié en français qu'après le décès de Nabokov : *Brisure à senestre*, traduit de l'américain par Gérard Henri-Durand, Paris, Julliard, 1978.

anglais (en France) et publié en Amérique en 1941, or cette nouvelle publication n'est accompagnée d'*aucune* préface autographe.

Pourtant, lors de sa première sortie, ce roman n'a pas plus fait connaître Nabokov que *Bend Sinister* en 1947, ni n'a reçu d'accueil plus favorable. Depuis 1941, il a connu trois nouvelles publications (une américaine, en 1959, l'année de la publication d'*Invitation au supplice* accompagné de sa préface) et deux britanniques (en 1945 et 1960). La publication de 1964 (britannique) est donc la quatrième re-publication. Le publier de nouveau à « l'état nu », ainsi que le sont les autres romans anglo-américains (sauf *Lolita* et *Bend Sinister*), révèle bien la ligne de partage qu'il y a dans l'œuvre de Nabokov, entre les romans qui peuvent parler pour eux-mêmes, sans la voix de leur maître, et ceux qui, en des temps plus menaçants pour leur réception, leur interprétation et leur signification, doivent être, définitivement, accompagnés d'un discours auctorial contraignant. Cette constatation peut sembler étonnante mais nous pensons qu'elle révèle l'actualité de la lutte qu'en 1965 Nabokov mène encore (et mène aussi dans *Ada* qu'il est en train d'écrire) pour la préservation de son art et de ses pouvoirs, contre les formes politico-littéraires de la domination.

L'année 1965 représente sans doute l'acmé de ce mouvement de synchronisation de son œuvre avec ce contre quoi elle est construite et qui revient la menacer. Il ne s'agit pas tant de la quantité d'œuvres que Nabokov fait paraître à nouveau que de l'importance des événements littéraires qui se produisent. *The Eye*, seule traduction d'une œuvre russe publiée cette année-là, paraît avec un avant-propos daté du 19 avril 1965¹. Mais, en décembre 1965, *Radio Liberty* propose à Nabokov de publier à nouveau certains de ses romans en russe pour une diffusion clandestine en Union soviétique ; sa préférence va à *Lolita* mais *Radio*

¹ Vladimir Nabokov, *The Eye*, trans. Dmitri Nabokov with Vladimir Nabokov, New York, Phaedra, 1965. Le roman *Sogljadataj*, traduit en français une première fois en 1935, sous le titre *L'Aguet*, reparaît donc en français en 1965 mais dans une nouvelle version, traduite de l'anglo-américain : *Le Guetteur*, trad. de l'anglais par Georges Magnane, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965.

Liberty choisit *Invitation au supplice*, puis, en 1966, *La Défense Loujine*. Le mouvement d'infiltration de l'œuvre russe de Sirine en Union soviétique a donc commencé. On comprend rétrospectivement la nécessité qu'a ressentie Nabokov à traduire lui-même *Lolita* en russe. Malgré la guerre froide, qui, selon l'historiographie, est entrée dans la période de sa détente depuis 1962, le temps semble venu d'envisager percer le Rideau de fer. Pourtant, le monde dit libre n'est pas, lui non plus, à l'abri des manœuvres pour le convertir aux conceptions que défendent les partisans de l'art soumis à une vision politique.

Après sa première publication américaine en 1949, *What is literature?*, la traduction anglo-américaine de l'essai de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, sort à nouveau aux États-Unis en 1965, avec une introduction par Wallace Fowlie¹. Fowlie (qu'on peut prononcer avec un accent français pour poursuivre les jeux sonores sur les mots et les noms qu'affectionne Nabokov) est, à ses yeux, le renégat de l'art pur et le traître de la littérature française. Dans *Ada*, Nabokov, qui prétendûment encode toutes ses références au point qu'elles en deviennent incompréhensibles, dénonce explicitement Fowlie, sous son nom propre non crypté, comme le responsable des impardonnables « défleuraisons » du poème de Rimbaud, *Mémoire*, qui scandalisent la toute jeune Ada. L'un des effets de sens de ce roman pourrait se tenir, en réalité, dans cette confrontation entre les mots de l'art véritable et leur trahison, valant condamnation à mort de l'artiste².

Par une coïncidence étonnante, décembre 1965 est aussi le mois où l'écrivain soviétique, Mikhaïl Choukhov, reçoit le prix Nobel de littérature, distinction qui lui est remise, selon le discours de présentation, pour « son importante contribution à la littérature moderne russe³ ». Or, ce discours est

¹ Jean-Paul Sartre, *What is literature?*, *op. cit.*, introd. Wallace Fowlie, 1965.

² Nous y reviendrons par la suite.

³ Anders Österling, « Mikhail Aleksandrovich Sholokhov. Award ceremony speech » [en ligne], *The Nobel Prize in Literature 1965*, nobelprize.org. (notre traduction). Disponible sur :

prononcé par Anders Österling, devenu secrétaire perpétuel de l'Académie, mais qui est l'un des très rares préfaciers de Nabokov, puisqu'il a écrit l'avant-propos à la traduction suédoise de *La Défense Loujine*, en 1936. L'ouverture récente des archives du Prix Nobel de littérature révèle qu'il s'est personnellement opposé à son attribution à Nabokov, en raison de l'immoralité de *Lolita*. On commence à mieux percevoir l'actualité des préfaces écrites par l'écrivain pour encadrer une partie de son œuvre, afin qu'elle soit soustraite à certaines formes d'actualisation. Le discours de remerciement prononcé par Mikhaïl Choukhov en apporte la confirmation. Réfutant les expérimentations modernes, Choukhov déclare que le genre du roman est le mieux à même de rendre compte de la réalité, mais à condition de se conformer aux préceptes du « réalisme socialiste » :

De nos jours on parle souvent de ce qu'on a appelé l'avant-garde littéraire, en comprenant sous cette appellation les expériences les plus modernes, principalement dans le domaine de la forme. À mon avis, l'avant-garde véritable est représentée par les artistes qui, dans leurs œuvres, rendent manifeste un contenu nouveau fixant les caractéristiques de la vie de notre siècle. [...] Je parle d'un réalisme qui charrie en lui l'idée du renouvellement de la vie, de son remaniement pour le bien de l'homme. Je parle, bien entendu, de ce réalisme que nous appelons socialiste. Son caractère propre réside dans le fait qu'il exprime une vision du monde qui n'admet ni de contempler la réalité ni de s'en évader, qui appelle à la lutte pour le progrès de l'humanité, qui donne la possibilité d'atteindre des buts proches à des millions de gens, et d'éclairer pour eux les chemins de cette lutte ¹.

Aider « les hommes à devenir meilleurs » et à avoir « l'âme plus pure », « éveiller l'amour pour l'homme, le désir de se battre activement pour les idéaux de l'humanisme et le progrès de l'humanité » ² : l'humanisme du « réalisme socialiste » défendu par Choukhov en conclusion de son discours est-il une « simple » concession au régime soviétique ? Il est encore trop tôt pour l'affirmer catégoriquement mais ce prix Nobel pourrait être le résultat d'une ample mystification littéraire, orchestrée à l'origine par Staline en personne, ce qui

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/press.html (consulté le 15 mars 2018).

¹ Mikhaïl Choukhov, « Speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm », 10 décembre 1965, [en ligne], *The Nobel Prize in Literature 1965*, nobelprize.org. (notre traduction). Disponible sur :

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/sholokhov-speech-r.html (consulté le 15 mars 2018).

² *Ibid.*

constituerait une nouvelle preuve de la lucidité nabokovienne. Des recherches récentes, en effet, menées actuellement en Russie, et dans l'adversité, par l'historien de la littérature, Andrej Černov, tentent de démontrer que le manuscrit du *Don paisible* aurait été volé à son auteur véritable, vraisemblablement l'écrivain cosaque, Fëdor Krjukov (1870-1920), et qu'en faisant jouer au « docile » Cholokhov le rôle d'écrivain du roman, Staline avait bien en vue de mettre sur pied une entreprise de propagande destinée, notamment, à abuser l'Occident¹.

Quoi qu'il en soit, dix ans après *Lolita*, les « allégories politiques » dénoncées par Vladimir Nabokov et Danilo Kiš sont encore à l'horizon d'attente des lecteurs, même occidentaux, et le choix du jury du prix Nobel de littérature de saluer le *Don paisible* pour « mettre un peu de baume sur la plaie qu'avait représentée pour l'officialité soviétique l'attribution au *Docteur Jivago*² » indique à rebours quelle est l'actualité du discours nabokovien dans ses préfaces. Il s'agit moins de célébrer l'art pur que de combattre l'art impur, hydre dont Nabokov cherche, sans y parvenir encore, à trancher la tête centrale, qu'il situe à n'en pas douter, en Russie soviétique. Ce travail d'Hercule est, en réalité, ce que nous appelons une « guerre des écritures »³, bloc contre bloc, et dans celui de Nabokov se trouve alors bien moins de partisans que dans l'autre.

La multiplication des péritextes entre 1964 et 1966 témoigne donc, selon nous, de l'acuité de cette opposition : Nabokov, en ces années-là, a pu craindre d'être incompris, voire marginalisé, puisque la valeur de la part russe de son œuvre, qu'il tente de réhabiliter grâce à ces traductions, se trouve occultée

¹ Voir, par exemple, cet entretien d'Andrej Černov avec Mihail Sokolov, « Как украли *Тихий Дон* [« Kak ukrali *Tihij Don* »] [en ligne], *Radio Svoboda*, 31 mars 2016. Disponible sur : <https://www.svoboda.org/a/27645931.html> (consulté le 15 mars 2018).

² Mikhaïl Cholokhov, *Le Don paisible* [1962], Paris, Omnibus, 2002, 1991, p. 1382.

³ Voir Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'auto-traduction » [en ligne], art. cité.

(provisoirement) par le succès de deux romans représentant aux yeux de l'Occident les deux voies divergentes de la littérature russe soviétique : la voie officielle et la voie dissidente. On comprend alors que Nabokov puisse penser qu'il s'est fait voler par Pasternak la place de principal opposant au réalisme socialiste. Nul doute que la sortie, en 1965, de l'adaptation cinématographique du *Docteur Jivago*, réalisée par David Lean, ainsi que les cinq oscars qui ont récompensé le film, n'ont pas apaisé la fureur nabokovienne déclenchée en 1958 par l'attribution du prix Nobel de littérature au roman de Pasternak.

Par la suite, et pendant les dix années qu'il lui reste pour poursuivre son œuvre américaine et republier son œuvre russe, Nabokov ne dévie pas de sa ligne de conduite. Si, en 1968, paraît *King, Queen, Knave*, avec un avant-propos daté du 28 mars 1967¹, puis en 1970, *Mary* (son premier roman russe) avec un avant-propos du 9 janvier 1970², *Ada* est publié sans préface auctoriale. Enfin, en 1971, c'est *Glory*³ dans l'avant-propos duquel, daté du 8 décembre 1970, Nabokov mentionne qu'« [a]vec le présent ouvrage s'achève la série des versions anglaises définitives dans laquelle la totalité de [s]es neuf romans russes (écrits en Europe de l'Ouest entre 1925 et 1937, et publiés par des éditeurs émigrés entre 1926 et 1952) est accessible aux lecteurs américains et britanniques⁴ ». Ses derniers romans américains, *Transparent Things* (1972) et *Look at the Harlequins!* (1974) paraissent sans aucun paratexte d'accompagnement. Quant à ses autres œuvres russes (recueils de poèmes et de nouvelles : *Poems and Problems* [1970] ; *A Russian Beauty* [1973] ; *Tyrants destroyed and other stories* [1975]), Nabokov les

¹ Vladimir Nabokov, *King, Queen, Knave*, trans. Dmitri Nabokov with Vladimir Nabokov, New York, McGraw-Hill, 1968. C'est trois ans plus tard qu'il paraît en français : *Roi, dame, valet*, traduit de l'anglais par Georges Magnane, Paris, Gallimard, Du Monde entier, 1971.

² Vladimir Nabokov, *Mary*, trans. Michael Glenny with Vladimir Nabokov, New York, McGraw-Hill, 1970. Il est étonnant de constater que le premier roman a paru tardivement en France, en 1981 : *Machenka*, traduit de l'anglais par Marcelle Sibon, Paris, Fayard, 1981.

³ Vladimir Nabokov, *Glory*, trans. Dmitri Nabokov with Vladimir Nabokov, New York, McGraw-Hill, 1971. *L'Exploit* est publié en France la même année que *Machenka* : *L'Exploit*, traduit de l'anglais par Maurice Couturier, Paris, Julliard, 1981.

⁴ Vladimir Nabokov, *L'Exploit*, I, p. 602.

fait aussi précéder ou suivre, lors de leur publication en traduction, de commentaires paratextuels, mais beaucoup plus légers que ceux des préfaces à ses romans : un simple avertissement précède le recueil *Tyrants destroyed*, et chaque nouvelle fait l'objet en fin de volume d'une notice bibliographique, courte mais précise. L'unique véritable préface qu'il écrit, une fois son œuvre romanesque russe traduite et publiée de nouveau, est celle, d'une longueur de huit pages, de l'édition du scénario de *Lolita* (1974) : elle est datée de décembre 1973. C'est l'unique cas de préface originale (s'agissant d'un texte non-autobiographique) : toutes les autres sont des préfaces ultérieures tardives et les deux seuls autres péri-textes originaux sont des postfaces.

Tous les romans russes de Nabokov sont précédés aujourd'hui d'une préface autographe ultérieure, écrite à l'occasion de la publication de leur traduction anglo-américaine. Seuls deux romans écrits sur le sol américain ont connu aussi l'adjonction d'un paratexte auctorial écrit à l'occasion de leur seconde publication : *Lolita* s'est enrichi d'une postface, *Bend Sinister* d'une préface. Tous les autres romans de langue anglo-américaine se présentent sans l'accompagnement d'aucun paratexte, sauf le plus essentiel (titre et nom d'auteur). Une conclusion s'impose : devenu mondialement célèbre après un succès de scandale, l'un des derniers scandales littéraires de cette nature au vingtième siècle, Nabokov a élaboré des stratégies différentes pour programmer la réception de ses romans : si le roman est « américain », le cas dominant est l'absence de paratexte auctorial (à l'exception de *Lolita* et *Bend Sinister*, qui sont les deux seuls exemples de roman américain dont Nabokov ait cherché *a posteriori* à corriger la première réception) ; s'il s'agit de la traduction d'un roman russe, le volume est toujours précédé d'une préface non-fictionnelle. Ce

n'est donc pas la totalité de son œuvre qui se trouve encadrée par un discours autographe, mais bien la totalité de son œuvre russe.

La courte préface d'à peine deux pages de *Drugie Berega*, qui marque la naissance du discours auctorial sur sa propre création, ne partage pas les caractéristiques des préfaces mais elle permet d'éclairer ce qui est en jeu dans cet encadrement massif et systématique des romans russes : la question de la fidélité impossible, dans une traduction, à son « idiome individuel et vital », un russe « marqué à la longue de [son] empreinte », et qui a été « [son] outil, [son] intermédiaire »¹. Car, si Nabokov, s'adressant à un lecteur russophone, revient pour la première fois sur les « monstrueuses difficultés qu'impliquaient [sa] réincarnation [en anglais] et l'horreur d'avoir à [se] séparer d'un être vivant, docile² », on comprend alors que sa principale crainte est de ne pas trahir ni défigurer en traduction, non pas « la langue d'Avvakoum, de Pouchkine, de Tolstoï », non pas « celle d'Ivanov, [de la] nounou, [de la] prose journalistique russe », non pas « une langue commune »³, mais cette langue russe nabokovienne si particulière qu'il a ciselée, précise-t-il, pendant quinze années : en effet, elle est l'unique preuve de l'empreinte qu'il a laissé sur le cours brisé de la littérature russe. Comment s'assurer, dans une traduction qui se dit définitive, que cet univers ne sera pas aboli, ou ne sera pas confondu avec un autre ? Tel est, sans doute, ce qui hante Nabokov et le contraint par anticipation à construire autour de

¹ Vladimir Nabokov, « Préface à l'édition russe », *Autres Rivages*, II, p. 1405 ; *Drugie berega* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 143 : « индивидуальное, кровное наречие », « наложил собственный отпечаток ».

² « Préface à l'édition russe », *Autres Rivages*, II, p. 1405 ; *Drugie berega* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 144 : « чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставанья с живым, ручным существом ».

³ « Préface à l'édition russe », *Autres Rivages*, II, p. 1405 ; *Drugie berega* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 143 : « не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого – или Иванова, няни, русской публицистики » [traduction modifiée].

son œuvre russe un mur de forteresse qu'il espère imprenable, avant de laisser cette traduction définitive circuler dans le monde de la démocratie des lecteurs.

Structure et fonctions : rétablir les « gros paquets de pages [...] arrachées au livre du passé »

À lire les préfaces autoriales ultérieures les unes à la suite des autres, dans leur ordre chronologique de rédaction, on est frappé par leur caractère organisé et systématique. En les rédigeant, Nabokov avait bien un dessein et des cibles, identifiés précisément dès la première préface de 1959 et qu'il a poursuivis de préface en préface jusqu'à la dernière, en 1970.

En premier lieu, ces neuf avant-propos, huit se rapportant aux romans russes, partagent nettement une structure commune. Ils ont pour première caractéristique de préciser la genèse de l'œuvre, circonstances de la rédaction, choix du titre, étapes de la publication, et – pour les romans russes – étapes de la publication originale, puis de la traduction américaine. S'agissant de ces derniers, Nabokov indique invariablement le titre russe du roman, ajoutant parfois certains commentaires euphoniques, motive le choix du titre anglais, et – quand il y a eu modification du titre lors du passage du russe à l'anglais – en souligne les raisons. C'est ainsi qu'on peut lire au début de l'avant-propos d'*Invitation au supplice* : « [l]a version originale de ce roman écrit en russe a pour titre : *Priglachénié na kazn*. N'eût été la fâcheuse duplication du suffixe, j'aurais aimé proposer de le rendre par *Invitation à une exécution* ; or, si je n'avais pas été par ailleurs arrêté par un bégaiement similaire dans ma langue maternelle, j'aurais en fait dit : *Priglachénié na otsetchénié golovy* (« Invitation à la décapitation »)¹. » Ou bien, dans l'avant-dernière préface, celle de *Mary* : « Le titre russe de ce roman, *Machenka*, qui est un diminutif au second degré du prénom Maria, défie toute tentative de translittération rationnelle (l'accent tonique est sur la première syllabe

¹Vladimir Nabokov, *Invitation au supplice*, I, p. 1243 ; *Invitation to a Beheading*, p. 5 : « The Russian original of this novel is entitled *Priglashenie na kazn'*. Notwithstanding the unpleasant duplication of the suffix, I would have suggested rendering it as *Invitation to an Execution*; but, on the other hand, *Priglashenie na otsechenie golovi* ("Invitation to a Decapitation") was what I really would have said in my mother tongue, had I not been stopped by a similar stutter. »

dont le « a » se prononce comme « ask », tandis que le « n » est palatisé comme dans « mignon »). Après avoir longtemps cherché un équivalent convenable (Mariette ? May ?), j'ai finalement opté pour Mary, qui m'a semblé le mieux rendre la simplicité du prénom russe ¹. » C'est aussi à faire « entendre » le russe à un lecteur qui n'y connaîtrait pas grand-chose que servent ces préfaces.

Nabokov retrace, avec force précisions de dates, de noms d'éditeurs et de lieux, les circonstances de la publication de son œuvre : il s'attarde volontiers sur la première parution en russe, distinguant, quand il y a lieu, la publication initiale en revue de celle en volume ; à cette occasion il prend grand soin de recontextualiser son œuvre, par rapport au milieu russe de l'émigration et à sa biographie parfois, par rapport aux événements historiques de Russie et d'Allemagne souvent ; puis il indique les conditions de la traduction, précisant notamment le nom du traducteur, et il prend soin de distinguer les traductions qu'il déclare fidèles de celles qui ont nécessité qu'il remanie le texte original, parfois de manière importante (*Despair* ou *King, Queen, Knave*).

La fonction la plus évidente de ces paratextes consiste en la clarification de particularités diégétiques liées au contexte de l'émigration russe afin d'éviter les effets d'étrangeté que pourrait susciter la réception de cette œuvre par un lecteur américain. Cela conduit l'auteur à souligner aussi certaines modifications apportées au texte original lors de la traduction et qui sont de deux ordres : transpositions de *realia* et interpolations de nature explicative. Dans le même ordre d'idées, Nabokov peut consacrer de longs passages de ses préfaces à caractériser ses personnages de Russes émigrés car, dit-il dans *Le Guetteur*, «[c]es quelques indications devraient un peu faciliter la tâche des lecteurs, qui, comme

¹ Vladimir Nabokov, *Machenka*, I, p. 3. *Mary*, p. xiii : « The Russian title of the present novel, *Mashenka*, a secondary diminutive of *Maria*, defies rational transliteration (the accent is on the first syllable with the “a” pronounced as in “ask” and a palatalized “n” as in “mignon”). In casting around for a suitable substitute (*Mariette?*, *May?*) I settled for *Mary*, which seemed to match best the neutral simplicity of the Russian title name. »

moi, se méfient des romans traduits du magyar ou du chinois où l'on voit des personnages fantomatiques se mouvoir dans des univers insolites ¹. »

Les préfaces nabokoviennes mettent également en œuvre les deux fonctions cardinales, selon Genette, d'une préface (qu'elle soit originale ou ultérieure) : « obtenir une lecture » et « obtenir que cette lecture soit bonne » ².

Comme ce sont des préfaces ultérieures, la tentative auctoriale de modélisation de la réception s'appuie sur l'expérience des réactions du premier public et de la première critique. Cette visée correctrice se rencontre notamment lorsque Nabokov récuse toute influence, comme celle de Kafka ou celle des écrivains expressionnistes allemands ³, qui furent évoquées à son sujet par des critiques de l'émigration russe. Comme dans huit cas sur neuf, nous avons affaire au type particulier de préface ultérieure écrite à l'occasion d'une traduction, leur objectif, cependant, est double : s'il s'agit de corriger les lectures faites par le milieu originel de réception, celui de la première émigration russe, on assiste aussi à une critique de certaines lectures, contemporaines de ses autres œuvres. La visée correctrice s'accompagne alors d'une visée préventive. Et, depuis la première préface jusqu'à la dernière, Nabokov, qui a clairement identifié ses cibles et procède avec un esprit de méthode revendiqué ⁴, tente de se prémunir contre les trois principales analyses critiques de son œuvre qui lui sont insupportables, les analyses psychanalytique, biographique et idéologique.

¹ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 535 ; *The Eye*, « Foreword » : « These tips should make things a little easier for the kind of reader who (like myself) is wary of novels that deal with spectral characters in unfamiliar surroundings, such as translations from the Magyar or the Chinese. »

² Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 200.

³ Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *La Méprise*, I, *op. cit.*, p. 1074.

⁴ Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *La Défense Loujine*, I, p. 354 : « Dans les préfaces que j'ai écrites récemment pour les éditions anglaises de mes romans russes (et d'autres vont suivre), je me suis donné pour règle d'adresser quelques mots d'encouragement à la délégation viennoise. » ; *The Defense*, p. 10 : « In the Prefaces I have been writing of late for the English-language editions of my Russian novels (and there are more to come) I have made it a rule to address a few words of encouragement to the Viennese delegation. »

C'est contre la première que la charge est la plus forte : « sur tous mes livres on devrait graver "Freudiens s'abstenir !" »¹, écrit-il dans la préface à *Bend Sinister*. Dès les années 1930-1935, les critiques littéraires ont pensé reconnaître dans ses configurations romanesques et dans le traitement de ses personnages l'influence des théories psychanalytiques, et en particulier freudiennes. Or le fait relevé par Geoffrey Green, dans son étude pionnière consacrée à Nabokov et Freud, est bien connu maintenant : « Nabokov haïssait Freud et la psychanalyse avec passion. Il nourrissait pour la psychanalyse le mépris le plus large et le plus extravagant qu'on ait connu dans la littérature moderne². » Nabokov conçoit le freudisme comme l'« une des supercheries les plus ignobles auxquelles les hommes se soumettent ou soumettent leurs semblables³ » et Freud comme « une figure véritablement démoniaque, un ennemi de la liberté, un corrupteur d'esprits comparable aux dictateurs totalitaires⁴ ».

Les raisons de cette haine féroce n'ont peut-être pas encore été toutes éclaircies. Alexia Gassin, elle, distingue chez Nabokov « son intérêt pour la psychiatrie » de « son dégoût de la psychanalyse »⁵, et remarque ce qui pourrait être au cœur de cette haine, à savoir la concurrence entre analystes, entre interprètes des signes et des traces de l'homme. Si le freudisme est clairement pour Nabokov une forfaiterie intellectuelle c'est parce qu'il est une méthode de bazar, « le freudisme pour tous⁶ », qui réduit le multiple humain à quelques schémas de vérité universelle, chaque individu à un modèle unique, et donc

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 611 ; *Bend Sinister*, p. xviii : « all my books should be stamped Freudians, Keep Out ».

² Geoffrey Green, *Freud and Nabokov*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1988, p. 1 (notre traduction).

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 28.

⁴ Geoffrey Green, *op. cit.*, p. 2 (notre traduction).

⁵ Alexia Gassin, « La psychopathologie dans l'œuvre russe de Vladimir Nabokov » [en ligne], *RELIEF*, vol. 4, n° 1, 2010. Disponible sur : <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.465/> [consulté le 13 septembre 2018].

⁶ Vladimir Nabokov, « Что всякий должен знать » [« Čto vsjakij dolžen znat' » ; « Ce que chacun doit savoir », 1^{ère} éd. : *Новая газета (Novaja gazeta)*, n° 5, mai 1931], *Sobr. soč.*, t. III, p. 697-699 (notre traduction).

simplificateur, de développement psychique, et surtout qui s'accompagne d'une déresponsabilisation dangereuse de l'individu et de ses actes :

Je n'ai pas l'intention de rêver les ternes rêves petit-bourgeois d'un charlatan autrichien avec un parapluie râpé. J'affirme également que la foi freudienne conduit à des conséquences éthiques dangereuses, comme lorsqu'un assassin immonde avec le cerveau d'un ténia voit sa peine allégée parce que sa mère le faisait trop, ou pas assez – ça marche dans les deux sens ¹.

Autre motif de prévention, comme le souligne Maurice Couturier, « Nabokov n'avait que mépris pour l'utilisation que faisait Freud selon lui du symbolisme et pour sa tendance à tout ramener au sexe ² ».

Cette prévention à l'égard des théories freudiennes a peut-être une lointaine origine dans l'intérêt, suscité par son père, qu'il manifeste dès l'adolescence pour l'œuvre de William James (le frère de l'écrivain Henry James) : « Le respect de James pour le mystère et la multiplicité de l'esprit, son sens critique, son éclectique compendium de récentes découvertes cliniques et sa recherche d'une explication évolutionniste ont peut-être contribué à préserver Nabokov de la mythographie et de la sorcellerie archaïques de Freud ³ ».

Ce qui est moins connu, c'est que Nabokov s'attaque à « la belle déesse de la psycho-analyse ⁴ », nouvelle idole de « notre époque [...] d'ébranlements majeurs et de grandes angoisses ⁵ », dès le début de sa carrière de romancier, dans un article écrit en russe et intitulé « Ce que chacun doit savoir », paru à Paris en mai 1931 dans la revue *Novaja Gazeta*. Il y parodie la méthode d'analyse freudienne, notamment des rêves, et en dénonce la tendance à faire du sexe l'origine de toute chose :

Messieurs, vous ne comprendrez rien au tissu bigarré de la vie si vous ne faites pas vôtre cet unique principe : la vie est gouvernée par le sexe. La plume, avec laquelle nous écrivons à notre bien-aimée ou à un débiteur, représente en soi le principe masculin tandis que la

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 106-107.

² Maurice Couturier, *Nabokov ou la Cruauté du désir*, Paris, Champ Vallon, Essais, 2004, p. 6.

³ Brian Boyd, Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit., p. 113.

⁴ « прекрасная богиня психоанализа » (Vladimir Nabokov, « Что всякий должен знать » [« Čto vsjakij dolžen znat' »], *Sobr. soč.*, t. III, p. 697 [notre traduction et *infra*]).

⁵ « Наша эпоха [...] великих потрясений, тревог [...] » (*Ibid.*)

boîte aux lettres où nous glissons la lettre, le principe féminin. Voilà comment il convient de penser la vie quotidienne. Tous les jeux d'enfants, par exemple, sont fondés sur l'érotisme (cela, il faut s'en souvenir avec une rigidité particulière). Le petit garçon qui secoue furieusement sa toupie est un sadique inconscient ; la balle (de préférence de grande taille) lui est agréable parce qu'elle lui rappelle la poitrine féminine ; le jeu de cache-cache s'avère être une (secrète, profonde) aspiration [...] à retourner dans le giron maternel. [...] Où que l'on jette les yeux ou le regard, il n'y a que principe sexuel ¹.

Cette obsession anti-freudienne² (Green lui parle de « phobie »), dont l'œuvre romanesque porte aussi la trace, est surtout la marque d'un combat que mène l'écrivain sur le terrain de l'interprétation d'une œuvre, la sienne, qu'il cherche à soustraire à l'analyse psycho-analytique. Pour lui, elle représente une tentative particulièrement dangereuse de lecture idéologique et totalisante, l'enjeu étant la nature-même de la radicale différence de la littérature, et en son sein de la différence nabokovienne.

Comme l'a montré Jenefer Shute, en effet, la conception nabokovienne de la littérature entre directement en concurrence avec la psychanalyse en ceci que leur territoire d'exploration est identique : imagination, mémoire et désir sont leurs objets partagés. Au cheminement interprétatif proposé par la psychanalyse, qu'il gauchit à dessein, le caractérisant comme une réduction à l'unicité universelle d'un schéma symbolico-mythique, Nabokov oppose l'irréductible multiplicité de l'esprit humain que seule la littérature peut approcher.

¹ « Господа, вы ничего не разберете в пестрой ткани жизни, если не усвоите одного: жизнью правит пол. Перо, которым пишем возлюбленной или должнику, представляет собой мужское начало, а почтовый ящик, куда письмо опускаем, – начало женское. Вот как следует мыслить обиходную жизнь. Все детские игры, например, основаны на эротизме (это надо запомнить особенно твердо). Мальчик, яростно секущий свой волчок, – подсознательный садист, мяч (предпочтительно большого размера) мил ему потому, что напоминает женскую грудь; игра в прятки является [...] (тайным, глубинным) стремлением вернуться в материнскую утробу. [...] Куда ни кинем глаза или взгляд, – всюду половое начало. » (*Ibid.*, p. 698-699.)

² Dans l'article *Nabokov and Freud*, Jenefer Shute, à la suite de Harold Bloom, présuppose qu'il ne puisse plus y avoir dorénavant de romancier non-freudien, mais seulement anti-freudien. Elle souligne aussi que « [l']invocation constante de Freud par Nabokov a frappé de nombreux critiques comme étant elle-même "obsessionnelle", et il est certain que proclamer une absence avec autant de fréquence et d'insistance revient à évoquer une présence : le Charlatan lui-même l'aurait jugée symptomatique ». (Jenefer Shute, « Nabokov and Freud », dans Vladimir Alexandrov (dir.), *The Garland Companion to Nabokov*, New York, Garland Publishing, 1995, p. 413-414 [notre traduction].)

La charge explicite contre de possibles interprétations biographiques est beaucoup moins forte et n'apparaît que dans quatre préfaces sur neuf, celles de *The Gift*, *The Defense*, *Mary* et *Glory*. C'est à l'occasion de la publication de la traduction du *Don*, récit de la naissance d'un écrivain, et donc dans la deuxième préface à un roman russe qu'il a écrite, que Nabokov rejette pour la première fois toute possibilité de « confusion du créateur avec son œuvre », réfutant d'éventuels rapprochements du héros et de son monde avec le sien propre, qui seraient favorisés par la similitude de destin et de condition : Fiodor Godounov-Tcherdyntsev, le héros du *Don*, et Vladimir Nabokov, son créateur, sont tous deux des émigrés russes et des artistes. Plus radicalement, Nabokov affirme que la véritable biographie d'un écrivain est celle de son style. Ses romans entretiennent cependant des relations nombreuses, complexes et biaisées avec sa vie personnelle, que son dernier roman américain publié, *Regarde, regarde les arlequins*, mettent en scène et, ce faisant, rendent encore plus opaques. À une occasion pourtant, dans la préface de *Mary*, il souligne la parenté qu'entretient une ligne de la diégèse avec un événement autobiographique : l'aventure amoureuse entre Ganine et Machenka est la transposition fictionnelle de son premier amour, épisode qu'il relate aussi dans son autobiographie ¹.

Si sa réfutation des lectures biographiques n'est pas aussi méthodique que celle des lectures psychanalytiques, c'est sans doute parce que la charge contre le freudisme les englobe, ce que montrent ses railleries dans la troisième préface écrite, celle de *The Defense* :

[L]e petit freudien qui prendrait la panoplie d'un crocheteur de serrures pour la clef d'un roman va, sans aucun doute, continuer à identifier mes personnages à l'image de bande dessinée qu'il s'est faite de mes parents, de mes bonnes amies et de mes moi de feuilleton. Dans l'intérêt de ces fins limiers, je pourrais aussi bien avouer que j'ai donné à Loujine ma gouvernante française, mon jeu d'échecs de poche, mon agréable caractère, et le noyau de pêche que j'ai moi-même ramassé entre les murs de mon jardin ².

¹ Nous y reviendrons.

² Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 354 ; *The Defense*, p. 11 : « [T]he little Freudian who mistakes a Pixlok set for the key to a novel will no doubt continue to identify my characters with his comic-book notion of my parents, sweethearts and serial selves. For the benefit of such

Enfin, la troisième lecture interdite est celle qui chercherait à donner aux romans de Nabokov une valeur pratique, didactique, sociale ou politique. Moins méthodiquement dénoncée que la première, sa réfutation est cependant constante, sans appel, et plus développée quand la thématique du roman concerné peut s'apparenter à une thématique politique. Nabokov récuse cette interprétation dès la première préface, ce qui se conçoit aisément puisqu'il s'agit d'*Invitation au supplice*, l'un de ses deux romans, avec *Bend Sinister*, à présenter des caractéristiques thématiques les plus explicitement politiques. Même lorsqu'il s'agit de romans moins directement « politiques », son injonction, répétée à satiété, est double : non seulement il proclame son « indifférence à la vie sociale et aux intrusions de l'histoire ¹ », récusant donc toute influence de quelle que nature que ce soit (de l'histoire ou du contexte politique et social) mais encore il dénie à ses romans aucune influence sur quoi que ce soit. « Comme chacun sait, mes livres se distinguent [...] par leur absence de portée sociale ². »

C'est dans la préface de *Bend Sinister*, de toutes la plus longue, que cette réfutation est la plus développée. Elle commence par une provocation qui n'a pas encore été relevée : s'ouvrant en effet sur le rappel de la genèse du roman, écrit au cours de l'hiver et du printemps 1945-1946 (« une période particulièrement vigoureuse et sereine de ma vie ³ »), elle dépeint l'auteur du roman comme un parfait insouciant (« Ma santé était excellente. Je fumais jusqu'à quatre paquets de cigarette par jour ⁴. »), uniquement préoccupé des bruits provenant de son

sleuths I may as well confess that I gave Luzhin my French governess, my pocket chess set, my sweet temper, and the stone of the peach I plucked in my own walled garden. »

¹ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 534 ; *The Eye*, « Foreword » : « this indifference to community life and to the intrusions of history ».

² *Le Guetteur*, I, p. 534 ; *The Eye*, « Foreword » : « As is well known [...] my books are [...] blessed by a total lack of social significance ».

³ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 605 ; *Bend Sinister*, p. xi : « a particularly cloudless and vigorous period of life. »

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 605 ; *Bend Sinister*, p. xi : « My health was excellent. My daily consumption of cigarettes had reached the four-package mark. »

voisinage direct (« ma voisine du dessus était une vieille dame aux semelles de plomb et celle du dessous une jeune femme à l'ouïe hypersensible ¹ »). La Seconde Guerre mondiale vient à peine de prendre fin, la libération des camps de concentration et d'extermination de commencer, et le procès de Nuremberg débute le 20 novembre 1945. Mais Nabokov se dépeint sous les traits d'un bel indifférent.

Avec cette ouverture, accrochée à l'orée du roman comme une gargouille chargée de repousser les esprits du mal – en l'espèce, les lecteurs et critiques « sérieux » -, on voit quelle arme redoutable a façonnée Nabokov : cette indifférence, presque impensable – et parfaitement feinte –, aux monstruosité de son époque, est négligemment dépeinte comme constitutive de la nature de l'homme qui se cache derrière l'écrivain. Il n'y a pas de meilleure protection de la forteresse romanesque. De manière logique, la peinture de son détachement valide par anticipation la réfutation systématique et détaillée que mène ensuite Nabokov des significations historique ou politique, sociale ou morale, qu'un lecteur « sérieux » pourrait prêter au roman. Nabokov peut alors écrire : « Comment on vit et meurt dans un État policier n'est *pas vraiment* le sujet de *Brisure à Senestre* », plus personne n'osera relever, de peur que la gargouille ne s'abatte sur lui, que ce faisant, l'écrivain sous-entend que c'est quand même pour une part le sujet de *Brisure à Senestre* écrit au plus près de l'effroi, et que ce roman est l'un des premiers dans la littérature mondiale à affronter la question de la représentation de l'irreprésentable, consécutive à la Shoah ².

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 605 ; *Bend Sinister*, p. xi : « I lodged under an old lady with feet of stone and above a young woman with hypersensitive hearing. »

² Nous l'étudierons en quatrième partie. Sur la mise en scène et la déconstruction de l'autorité auctoriale dans les préfaces, voir Jacqueline Hamrit, *Authorship in Nabokov's Prefaces*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Afin de conserver le plus longtemps possible la maîtrise de l'interprétation de ses romans, Nabokov ne s'est pas contenté de dénoncer les mauvaises lectures mais il a aussi cherché à les discréditer par avance. Une technique particulièrement efficace est de déclarer que son roman est piégé. Il l'utilise exclusivement contre l'interprétation psychanalytique, signalant aux critiques qui la tenteraient qu'il a sciemment disposé pièges et chausse-trappes à leur intention dans son texte. Si cette technique ne peut dissuader complètement les tentatives d'interprétation psychanalytique, elle permet toutefois de les invalider par avance : toute analyse freudienne, pour un lecteur nabokovien, ne peut qu'être entachée de soupçon, puisqu'elle est menée au risque du texte qui la prévoit, et donc la programme, dans le but revendiqué de la tourner en dérision et d'induire le lecteur en erreur. Ainsi, Suzanne Fraysse en remarque l'effet dissuasif, puisque « [l]a critique nabokovienne reste curieusement discrète sur ce qu'il faut entendre au juste par ces "pièges" du texte¹. »

L'autre technique, à double détente, consiste à souligner l'importance d'un aspect du roman, puis à lui dénier toute signification ou bien à prendre à rebours la signification sérieuse attendue. Dans ses avant-propos, Nabokov reproduit le procédé élaboré pour son personnage-narrateur de *La Méprise*, Hermann Karlovitch, et qui a fait ses preuves puisqu'il conduit le lecteur à se demander constamment qui (et ce qu'il faut) croire. Ainsi par exemple, dans l'avant-propos à *L'Exploit*, Nabokov pose la question de savoir « [q]uels rapports entretiennent [...] les principaux personnages [...] avec ceux de [s]es quatorze autres romans [russes et américains]² ». Le commentaire ironique qui suit immédiatement (« Telle est la question que peut se poser le critique friand de vérité humaine ») brouille la réponse que livre pourtant l'auteur : « Martin est le plus gentil, le plus

¹ Suzanne Fraysse, « Notice », dans Vladimir Nabokov, *Roi, dame, valet*, I, p. 1431.

² Vladimir Nabokov, *L'Exploit*, I, p. 603 ; *Glory*, p. xi : « How do the main characters of *Glory* stand in relation to those of my other fourteen (Russian and American) novels? »

droit et le plus émouvant de tous mes jeunes gens ¹. » De tels exemples sont nombreux dans les préfaces : le lecteur ne peut qu'en être désorienté puisqu'il est contraint d'adopter le point de vue que l'auteur énonce sur son propre texte, sans pouvoir le faire sien tout à fait, l'ironie latente créant une distance qu'on ne sait comment combler. Car le risque encouru est bien connu : devenir soi-même l'un de ces mauvais lecteurs traqués par l'auteur.

S'agissant de l'analyse psychanalytique, l'interdit est tenace, comme le constate Maurice Couturier, en 2004, à l'ouverture de sa lecture psychanalytique du désir de l'auteur : « [p]endant de nombreuses années, je me suis soumis à cet interdit édicté par l'auteur concernant la psychanalyse et j'ai cherché à le contourner en étudiant les dispositifs énonciatifs présents dans ses romans [...] ² ». La conséquence, que souligne ici Maurice Couturier, vaut pour une grande partie de la critique nabokovienne : croyant échapper aux diktats nabokoviens, elle les conforte finalement en pratiquant l'analyse formaliste.

Quant à la critique biographique de ses romans, elle n'a pas encore été tentée en tant que telle, bien que sa fiction entretienne souvent des rapports étroits avec la vie de Nabokov. Peut-être n'a-t-elle pas été tentée, moins en raison de l'interdit érigé par Nabokov sur l'intrusion du lecteur dans sa vie privée, qu'en raison de la complexité du travestissement fictionnel – dispositif à la fois de miroirs et de distorsions, d'inclusions et d'exclusions – que l'écrivain a fait subir au récit de sa vie et qui est particulièrement dissuasif. Il est difficile, à quiconque le souhaiterait pourtant, non seulement de faire le départ entre l'événement biographique, tel qu'il a pu se produire, et sa transfiguration fictionnelle, mais aussi d'envisager le rapport de l'un à l'autre autrement que selon l'angle et le mode de réfraction expressément voulus par Nabokov.

¹ *L'Exploit*, I, p. 603 ; *Glory*, p. xi : « the human-interest seeker may ask » ; « Martin is the kindest, uprightest, and most touching of all my young men. »

² Maurice Couturier, *Nabokov ou la Cruauté du désir*, op. cit., p. 6.

Son œuvre romanesque présente pourtant une caractéristique étonnante qu'aucun critique n'a encore relevée et dont la systématisme n'a pas d'équivalent dans la littérature moderne (à notre connaissance). Les temps des diégèses des romans pris dans l'ordre chronologique de leur rédaction non seulement se succèdent les uns aux autres (même si l'on peut noter des entorses à ce schéma général, notamment *Le Don*, qui se présente comme un roman récapitulatif) mais, surtout, sont synchronisés par rapport au temps personnel de l'écrivain. Autrement dit, chaque roman présente dans sa diégèse un temps presque contemporain de son moment de rédaction et succède au temps diégétique du roman qui le précède dans la carrière de Nabokov. Les exceptions sont les deux romans aux thèmes manifestement plus politiques dont la diégèse n'est pas explicitement ancrée dans un temps historique contemporain, pour deux raisons différentes. D'*Invitation au supplice*, Nabokov dit qu'il se passe dans une « Russie de l'an 3000 », et *Brisure à senestre*, bien que reflétant un processus totalitaire contemporain de la Seconde Guerre mondiale, ne présente pas de datation de la diégèse.

<i>Roman</i>	Mois et Année(s) de rédaction	Temps de la diégèse/ou de la diégèse-cadre selon les situations narratives
<i>Machenka</i>	Janvier 1925 – Octobre 1925	Avril 1924 ou Avril 1925
<i>Roi, dame, valet</i>	Janvier – Juin 1928	1927 ¹
<i>La Défense Loujine</i>	Février – Août 1929	1929
<i>Le Guetteur</i>	Février 1930	Les années 20
<i>L'Exploit</i>	Mai – Novembre 1930	Synchronisation avec l'autobiographie
<i>Camera obscura</i>	Janvier – Mai 1931	1930
<i>La Méprise</i>	Juin – Septembre 1932	Mars 1931
<i>Invitation au supplice</i>	Juin – Septembre 1934	An 3000
<i>Le Don</i>	Janvier 1933 – 1937	1 ^{er} avril 1926 – 29 juin 1929
<i>La Vraie Vie de Sebastian Knight</i>	Décembre 1938 – Janvier 1939	1936
<i>Brisure à senestre</i>	Septembre 1941 – Juin 1946	« Seconde Guerre mondiale »
<i>Lolita</i>	(1947 ? 1949 ? ²) mi-1950 – Décembre 1953	Fin septembre – mi-novembre 1952

¹ Comme souvent, ce n'est pas directement mais par recoupements d'information que l'on peut dater les diégèses nabokoviennes. Dans *Roi, dame, valet*, où ne figure pas une seule date, il est possible de dater la diégèse de l'année 1927, grâce à l'information suivante donnée par Dreyer au premier chapitre : « L'exploit accompli il y a quatre mois par ce jeune Américain. L'Amérique, le Mexique, Palm Beach. » Il s'agit de la première traversée de l'Atlantique (d'Ouest en Est sans escale) réalisée par Lindbergh du 20 au 21 mai 1927. L'action du roman débute donc en septembre 1927 (Vladimir Nabokov, *Roi, dame, valet*, I, p. 122, p. 1446).

² Vladimir Nabokov, *Lolita*, II, p. 1609.

<i>Pnine</i>	À partir de 1953- septembre 1955	Automne 1950-1954
<i>Feu pâle</i>	29 novembre 1960 - 4 décembre 1961	Introduction par Kinbote : 19 octobre 1959 Poème de John Shade : entre le 2 et le 21 juillet 1959
<i>Ada</i>	Début 1963-octobre 1968	1957-1967 : rédaction des Mémoires de Van, englobant un siècle, depuis le milieu du dix-neuvième siècle.

Avec ce tableau, apparaît l'indication la plus manifeste que l'œuvre romanesque de Nabokov est synchronisée tant avec le temps personnel de l'écrivain qu'avec le temps collectif de l'Histoire. Pourtant, le sens de cette synchronicité n'a jamais été étudié, alors qu'elle nous paraît essentielle dans la construction de son œuvre en regard de l'Histoire. C'est la raison pour laquelle nous proposerons une étude en diachronie des romans que nous étudierons en troisième et quatrième parties, de *Machenka* à *Brisure à senestre*, avec *Ada* en contrepoint. Il nous semble, en effet, que la diachronie de ses œuvres permet de mesurer la quête de Nabokov, qui consiste à trouver les formes figurant les pouvoirs du roman moderne face aux configurations historiques qui ont cherché à en annihiler la potentialité émancipatrice.

Cette quête est fondamentalement liée à son passé russe, comme on le verra en deuxième partie : il s'agit aussi de restituer un autre sensible russe que celui

advenu avec la Révolution bolchevique, qui signifie, pour Nabokov, subordination des hommes et de l'art. Les préfaces témoignent de ce souci de deux façons. Tout d'abord, Nabokov indiquant à chaque fois sa propre conception de « l'intérêt » de son roman, elles façonnent implicitement une vision déshistoricisée d'un art qui a d'abord été de langue russe. Les expressions utilisées sont inattendues, et loin des théories critiques habituelles. Ainsi *Invitation au supplice* est « un violon dans le néant ¹ » ; *La Défense Loujine* est celui de ses romans russes « qui dégage et contient la plus grande "chaleur" ² » ; « le thème du *Guetteur* est la conduite d'une investigation qui mène [le] héros au sein d'un enfer de miroirs dont il ne sortira qu'au moment où deux images pourront enfin coïncider » (la traduction française induisant une lecture du finale que nous reconsidérerons) ; et Nabokov d'ajouter : « Je ne sais si le vif plaisir que j'ai éprouvé, il y a trente-cinq ans, à assembler en un mystérieux agencement les différentes phases de la quête de mon narrateur sera partagé par les lecteurs d'aujourd'hui, mais en tout cas, ce qui compte ici n'est pas le mystère mais l'agencement ³. » À la lecture de *La Méprise*, « les lecteurs ordinaires [...] se réjouiront de sa structure simple et de son intrigue plaisante [...]. Il y a de nombreuses conversations amusantes dans ce livre et la scène finale avec Félix dans les bois hivernaux est bien entendu fort drôle ⁴. » Quant à *Roi, dame, valet*, de tous ses romans, « il est le plus désinvolte » et « l'absence de toute attache sentimentale et la liberté de conte de fées que l'on éprouve à vivre dans un milieu

¹ Vladimir Nabokov, *Invitation au supplice*, I, p. 1245 ; *Invitation to a Beheading*, p. 7 : « It is a violin in a void. »

² Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 353 ; *The Defense*, p. 10 : « Of all my Russian books, *The Defense* contains and diffuses the greatest "warmth" ».

³ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 535 ; *The Eye*, « Foreword » : « The theme of *THE EYE* is the pursuit of an investigation which leads the protagonist through a hell of mirrors and ends in the merging of twin images. I do not know if the keen pleasure I derived thirty-five years ago from adjusting in a certain mysterious pattern the various phases of the narrators quest will be shared by modern readers, but in any case the stress is not on the mystery but on the pattern. »

⁴ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1075 ; *Despair*, p. xiii : « Plain readers, on the other hand, will welcome its plain structure and pleasing plot [...]. There are many entertaining conversations throughout the book, and the final scene with Felix in the wintry woods is of course great fun. »

inconnu, répondaient à [s]on rêve de pure invention »¹. *Machenka* ? Nabokov regrette ne pas l'avoir consulté lorsqu'il « écrivit le chapitre XII de son autobiographie un quart de siècle plus tard » parce qu'il se dit « fasciné [...] par le fait que, malgré la superposition d'un certain nombre d'inventions [...], la version romancée contient une solution plus concentrée de réalité personnelle que le récit scrupuleusement fidèle du biographe ². » Enfin de *L'Exploit*, Nabokov dit qu'il faut chercher son charme « dans les échos et les liens entre les événements mineurs, dans ces va-et-vient continuels qui produisent une illusion de mouvement : ce vieux rêve éveillé se muant instantanément en une réalité merveilleuse, un ballon que l'on serre contre sa poitrine, ou encore cette vision fugace de la mère de Martin pleurant hors du cadre temporel du roman dans un futur abstrait, encore difficile à entrevoir par le lecteur ³ ».

Les caractérisations que Nabokov propose de chacun de ses romans russes et de ce qui fait leur valeur à ses yeux dessinent un paysage esthétique qui tient à distance les procédures d'analyse critique et de théorisation. Chaleur, plaisir, invention, simplicité, drôlerie, désinvolture, charme : c'est sur la fantaisie que Nabokov met l'accent. Certes l'auteur a tout intérêt dans une préface à séduire son lecteur, et l'on comprend qu'il cherche à minimiser le cas échéant les difficultés de la lecture. Pour le lecteur qui commence à lire *La Méprise* par la préface, caractériser la structure du roman de "simple", son intrigue de "plaisante"

¹ Vladimir Nabokov, *Roi, dame, valet*, I, p. 105 ; *King, Queen, Knave*, p.vii : « the gayest » ; « the lack of any emotional involvement and the fairytale freedom inherent in an unknown milieu answered my dream of pure invention. »

² Vladimir Nabokov, *Machenka*, I, p. 4 ; *Mary*, p. xiv « I had not consulted *Mashenka* when writing Chapter Twelve of the autobiography a quarter of a century later; and now that I have, I am fascinated by the fact that despite the superimposed inventions (such as the fight with the village rowdy or the tryst in the anonymous town among the glowworms) a headier extract of personal reality is contained in the romantization than in the autobiographer's scrupulously faithful account. »

³ Vladimir Nabokov, *L'Exploit*, I, p. 605 ; *Glory*, p. xiv : [The fun] is to be sought in the echoing and linking of minor events, in back-and-forth switches, which produce an illusion of impetus: in an old daydream directly becoming the blessing of the ball hugged to one's chest, or in the casual vision of Martin's mother grieving beyond the time-frame of the novel in an abstraction of the future that the reader can only guess. »

et la scène du meurtre de Félix de “fort drôle”, induit un climat de légèreté qui est certainement nécessaire au contrôle de son texte que l’auteur veut conserver le plus longtemps possible mais qui n’est certainement pas l’impression générale que le lecteur pensera avoir eue du roman, une fois qu’il l’aura lu (sauf à le relire en régime esthétique, comme on le verra).

L’autre intention de ces préfaces, explicite celle-ci, est d’empêcher la disparition, à laquelle contribuent l’histoire politique et la propagande soviétique, d’un autre visage politique et intellectuel russe qui aurait pu, n’eût été le « coup d’État » bolchevique, faire de la Russie une démocratie parlementaire garantissant la liberté et la justice. Dans la préface de *L’Exploit* qui, rappelons-le, est la dernière préface publiée en 1971, Nabokov revient sur l’ignorance (si ce n’est la négation) du libéralisme démocratique russe, dont le père de l’écrivain, Vladimir Dmitrievitch Nabokov, a été l’un des plus brillants partisans :

[J]e ne puis me résigner au fait – qui mériterait d’être commémoré chaque année par une explosion pyrotechnique de sarcasme méprisant – qu’entre-temps les intellectuels américains, encouragés en cela par la propagande bolchevique, en étaient arrivés à nier totalement l’existence, pourtant vigoureuse, d’une pensée libérale parmi les expatriés russes. (« Alors, vous êtes trotskiste ? » suggéra d’un air triomphant, cet écrivain de gauche particulièrement obtus, quand je lui dis, à New York en 1940, que je n’étais ni pour les soviets ni pour un tsar)¹.

Ainsi, même le refuge du monde « libre », les États-Unis, puis la Suisse à partir de 1961, n’est pas aussi serein qu’on pourrait le penser. Dans ses avant-propos, Nabokov a pris soin de souligner l’écart grandissant, au fur et à mesure des publications américaines de ses romans russes, de 1959 à 1971, entre le monde romanesque référentiel et le monde historique de la réception des traductions de son œuvre russe. Au-delà de cet écart historique, c’est à la

1 *L’Exploit*, I, p. 603-604 ; *Glory*, p. xii : « I still cannot reconcile myself to the fact – deserving to be commemorated by an annual pyrotechnical display of contempt and sarcasm – that in the meantime American intellectuals had been conditioned by Bolshevik propaganda into utterly disregarding the vigorous existence of liberal thought among Russian expatriates. (“You are Trotskyite, then?” brightly suggested and especially limited left-wing writer, in New York, 1940, when I said I was neither for the Soviets nor for any Tsar. »

distorsion de l'image de la Russie, encouragée selon lui par la propagande soviétique, que s'attaque Nabokov.

En premier lieu, se font jour à cet égard la profonde nostalgie de Nabokov pour le monde disparu de la première émigration russe et son admiration pour les intellectuels et les artistes russes de cette époque (admiration – soit dit en passant – qui était plus nuancée auparavant). Mais, si Nabokov s'attarde à restituer des fragments de son passé russe, ou du passé de la première émigration russe, c'est moins par complaisance personnelle que dans un esprit combatif. De ce point de vue, il s'agit moins de pallier des difficultés de lecture et de compréhension liées à l'écart historique entre la réception américaine et la genèse des romans russes que celles liées à la perception par le public américain, puis mondial, de la Russie pré-révolutionnaire et passée, de l'Union soviétique contemporaine et des relations que l'Occident entretient avec l'une et l'autre. Les préfaces de Nabokov sont un vibrant plaidoyer *pro domo* dont les années qui passent n'atténuent pas l'acuité. Ces convictions forgées pendant sa jeunesse, l'écrivain les a toujours assumées comme le seul héritage russe envisageable qui ne doit pas être oublié.

Ce risque existe en effet, comme il le dépeint dans la préface du *Don* :

La formidable hémorragie d'intellectuels qui constitua une partie si importante de l'exode général de la Russie soviétique dans les premières années de la Révolution bolchevique apparaît aujourd'hui comme l'odyssée de quelque tribu mythique dont je relève, dans la poussière du désert, les hiéroglyphes lunaires et ornithiques. Nous demeurâmes inconnus des intellectuels américains (qui, ensorcelés par la propagande communiste, ne voyaient en nous que des seigneurs de la guerre, des rois du pétrole et de lugubres dames à lorgnons). Aujourd'hui, ce monde s'est éteint. Disparus les Bounine, Aldanov, Rémizov. Disparu, Vladislav Khodasévitch, le plus grand poète russe que le XX^e siècle ait encore produit. Les vieux intellectuels disparaissent maintenant et n'ont pas encore trouvé de successeurs dans les personnes déplacées des deux dernières décades qui ont amené avec eux à l'étranger l'esprit provincial et philistin de leur patrie soviétique¹.

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, I, p. 4 ; *The Gift*, « Foreword » : « The tremendous outflow of intellectuals that formed such a prominent part of the general exodus from Soviet Russia in the first years of the Bolshevik Revolution seems today like the wanderings of some mythical tribe whose bird-signs and moon-signs I now retrieve from the desert dust. We remained unknown to American intellectuals (who, bewitched by Communist propaganda, saw us merely as villainous generals, oil magnates, and gaunt ladies with lorgnettes). That world is now gone. Gone are Bunin, Aldanov, Remizov. Gone is Vladislav Khodasevich, the greatest Russian poet that the twentieth

C'est en 1962 que Nabokov écrit ces lignes, et on lui laisse la responsabilité de sa déclaration finale, pour constater qu'il se peint comme le témoin d'un monde perdu et le survivant unique d'une génération d'intellectuels et d'artistes russes sans équivalent. Il s'en prend tant à la propagande soviétique qu'à ceux, les intellectuels américains notamment (mais que dire des intellectuels français ?), qui ont cru en cette propagande, ce qui – à ses yeux – est une faute encore plus grave. Ce sont, comme il l'écrit dans la préface du *Guetteur*, « de gros paquets de pages [...] arrachées au livre du passé par les destructeurs de la liberté ¹ », que Nabokov a écrites non pas en historiographe mais en romancier moderniste russe, dont il craint qu'elles ne soient pas comprises. Cette crainte, en réalité, est bel et bien fondée : ainsi, en juillet 1955, le magazine *New Yorker* rejette la publication du chapitre 5 de *Pnin* parce que – comme le précise Brian Boyd – Nabokov a refusé « d'en retirer les allusions – toutes historiquement exactes – au régime de Lénine et Staline : “tortures médiévales dans une prison soviétique”, “dictature bolchévique”, “trente-cinq années d'injustice sans espoir” » ².

En juillet 1955, Staline est mort depuis plus de deux ans : on voit donc la prégnance des représentations occidentales de la Russie post-révolutionnaire. Or Nabokov, lui, continue d'être fidèle à une autre Russie, dont les qualités se sont cristallisées dans la Renaissance russe tandis que, choyé par son entourage, il se destinait à devenir peintre puis poète avant que la Révolution bolchevique change le cours de son destin. Cette part russe, qui a mis longtemps à être identifiée, a pourtant été décisive pour le futur romancier.

century has yet produced. The old intellectuals are now dying out and have not found successors in the so-called Displaced Persons of the last two decades who have carried abroad the provincialism and Philistinism of their Soviet homeland. »

¹ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 534 ; *The Eye*, « Foreword » : « bunches of pages have been torn out of the past by the destroyers of freedom ».

² Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 300.

Deuxième partie : Lody Nabokov, l'enfant de la Renaissance russe

Kipling dit quelque part : « Le cœur de l'homme est d'une si petite dimension qu'il n'est pas en mesure de faire que l'homme aime la totalité de la divine terre, il ne peut qu'aimer sa terre natale, et encore, seulement l'une de ses petites parcelles. » C'est ainsi que Pouchkine aimait les « deux sorbiers devant la petite isba », et Lermontov le « couple de bouleaux blanchoyants »¹.

[C]ette vérité que je cherche, je ne l'ai connue que dans mon enfance et tout le peu de bien qui se trouve dans mes livres n'en est que le reflet².

À l'origine, pour Nabokov, il n'y a pas d'idéologie de l'art, mais une confiance, déjouée avec cruauté par l'Histoire, dans la suprématie naturelle d'une forme de vie fondée sur quatre qualités : « curiosité », « tendresse », « bonté » et « extase » (dont Nabokov a fait la définition de l'art³) ont, selon nous, constitué le socle de la forme d'expérience du sensible dans lequel l'enfant, puis le jeune homme, a été élevé en Russie, grâce à un concours de circonstances qui tient autant à la personnalité de ses parents, à la sensibilité de l'enfant et à ses dons propres qu'à un certain visage intellectuel, culturel et politique de la Russie du

¹ Nabokov cite un vers d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine et un vers du célèbre poème de Lermontov, « Rodina » [« Родина », « Patrie »] : « Киплинг говорит где-то: "Сердце человека так невелико, что всю Божью землю он любить не в состоянии, а любит только родину свою, да и то один какой-нибудь её уголок". Так Пушкин любил "перед избушкой две рябины", а Лермонтов – "чету белеющих берез". » (Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], « Руперт Брук » [« Rupert Brooke »] ; 1^{ère} éd. : *Грани (Grani)*, 1922, p. 212-23], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 743 [notre traduction].)

² Ce fragment ne figure que dans la version française de « Mademoiselle O » (V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, vol. 2, fasc. 2, 15 avril 1936, p. 153-154).

³ Vladimir Nabokov, « À propos d'un livre intitulé "Lolita" », *Lolita*, I, p. 1141-1142 ; « On a Book Entitled *Lolita* », *The Annotated Lolita*, p. 315 : « curiosity, tenderness, kindness, ecstasy ».

début du vingtième siècle dans laquelle il a grandi et s'est formé. Et le phénomène Nabokov, loin de l'arrogance et de l'indifférence, vient fondamentalement de ce que, toute sa vie, il a été fidèle à cette forme particulière de découpage du sensible, celui de la Russie qu'il a connue et aimée et qui l'a formé.

Dans son ouvrage, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Laurence Guy appelle « fait russe » ce que nous proposons de nommer le « sensible » russe de Nabokov¹. Le terme, que nous reprenons à Jacques Rancière, permet d'indiquer une matérialité : le « sensible », en effet, est un *ethos*, dans son double sens de « lieu du séjour » et de « manière d'être », mode de vie qui correspond à ce séjour ; il marque ainsi que la sensibilité du sujet traduit une certaine forme d'expérience de la vie. Nous utilisons aussi le terme ranciérien de « découpage » pour désigner le fait que le sensible n'est pas une donnée brute, ni même un simple cadrage du réel par le sujet qui le perçoit. Le découpage du sensible est l'opération dynamique par laquelle le sujet se constitue lui-même comme individu en opérant des distributions dans ce qu'il voit, ressent, imagine, pense, dit, écrit. Chez Rancière, l'expression « partage du sensible » désigne cette première opération de « découpage » couplée à une seconde qui consiste à « partager » ces distributions, ce qui produit une « politique ». Ainsi, cerner le découpage du sensible du futur écrivain est le prélude à l'étude du partage de ce sensible dans son œuvre.

Dans *Le Don*, le narrateur et futur écrivain, Fiodor Godounov-Tcherdyntsev, s'imagine retournant sur les lieux russes de son enfance, et la description de ce qu'il voit, ressent et pense est un exemple de ce que nous entendons par « découpage du sensible » :

Quand j'atteindrai les sites où j'ai grandi et que je verrai ceci ou cela – ou bien à cause des incendies, reconstructions, coupes de bois ou négligences de la nature, ne verrai ni ceci ni cela (mais discerneraï encore quelque chose d'infiniment et résolument fidèle à moi, ne

¹ Voir notamment p. 62-63, où la chercheuse propose d'envisager ce « fait » russe comme la matrice du « métaroman » nabokovien. (Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, *op. cit.*)

serait-ce que parce que mes yeux sont faits, en fin de compte, de la même matière que la grisaille, la clarté, l'humidité de ces sites), alors, quand l'agitation sera calmée, j'éprouverai une certaine satiété de souffrance – peut-être sur le col de montagne qui mène à une sorte de bonheur qu'il est encore trop tôt pour moi de connaître (je sais seulement que lorsque je l'atteindrai, ce sera la plume à la main). Mais il y a une chose qu'à coup sûr je ne trouverai pas là à m'attendre – la chose qu'en effet toute cette histoire d'exil valait la peine d'exploiter : mon enfance et les fruits de mon enfance. Ses fruits – les voici, aujourd'hui, déjà mûrs ; tandis que mon enfance elle-même s'est évanouie dans un lointain plus distant encore que notre Nord russe ¹.

Que les lieux de son enfance existent encore, ou qu'ils aient disparu, qu'ils aient été transformés par l'homme, ou par la nature, si l'exilé pouvait retourner là où il a grandi, il retrouverait « quelque chose d'infiniment et résolument fidèle » à lui-même parce que la matière même de ses yeux a été façonnée par celle de la terre qui a modelé l'éveil de ses sens et de sa conscience. C'est la composition éminemment russe de cette matière que nous allons étudier pour montrer comment l'œuvre de l'écrivain s'ancre en elle et retranscrit ses qualités. Ainsi, dans cet extrait du *Don*, souffle, assourdie mais délicate et tendre, la voix de Pouchkine, qui a indiqué, pour toute la future littérature russe, la position d'indépendance et de fidélité à soi-même que l'exilé doit tenir face aux puissances politiques :

Je me retrouve
 Dans ce recoin de terre où j'ai vécu
 En exilé deux années sans trace.

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, I, p. 30-31 ; *Дар [Dar]*, *Sobr. soč.*, t. IV, p. 212 : « Когда дойду до тех мест, где я вырос, и увижу то-то и то-то – или же, вследствие пожара, перестройки, вырубки, нерадивости природы, не увижу ни того, ни этого (но все-таки кое-что, бесконечно и непоколебимо верное мне, разгляжу – хотя бы потому, что глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость), то, после всех волнений, я испытаю какую-то удовлетворенность страдания – на перевале, быть может, к счастью, о котором мне знать рано (только и знаю, что оно будет с пером в руке). Но одного я наверняка не застаю – того, из-за чего, в сущности, стоило городить огород изгнания: детства моего и плодов моего детства. Его плоды – вот они, – сегодня, здесь, – уже созревшие; оно же само ушло в даль, почище северно-русской. » ; *The Gift*, p. 25-26 : « When I reach the sites where I grew up and see this and that—or else, because of fires, rebuilding, lumbering operations or the negligence of nature, see neither this nor that (but still make out something infinitely and unwaveringly faithful to me, if only because my eyes are, in the long run, made of the same stuff as the grayness, the clarity, the dampness of those sites), then, after all the excitement, I shall experience a certain satiation of suffering—perhaps on the mountain pass to a kind of happiness which it is too early for me to know (I know only that when I reach it, it will be with pen in hand). But there is one thing I shall definitely not find there awaiting me—the thing which, indeed, made the whole business of exile worth cultivating: my childhood and the fruits of my childhood. Its fruits—here they are, today, already ripe; while my childhood itself has disappeared into a distance even more remote than that of our Russian North. »

Ce fut voïci déjà dix ans [...] ;
 Et moi aussi, soumis aux lois communes,
 J'aurai changé, mais, ici, à nouveau,
 L'image du passé s'offre à mes songes
 Et, semble-t-il, j'errais hier encore
 Dans ces forêts ¹.

Il s'agit de l'un des plus célèbres poèmes de Pouchkine, « Vnov' ja posetil » (1835), que Nabokov traduit en 1941 pour l'adaptation musicale de son cousin germain, Nicolas Nabokov, et d'où il a tiré le titre de la version russe de son autobiographie : « Autres rivages » ². Dans la suite du poème, la colline, le lac, les arbres de l'enfance de Pouchkine témoignent de la permanence de son être, alors qu'il est la proie de l'Histoire, ainsi que de l'espoir que son sensible persiste par-delà la mort, dans une comparaison du poète avec un pin solitaire qui marque, avec deux autres pins, la frontière du domaine de son enfance, Mikhaïlovskoïé. À eux trois, ils symbolisent le renouvellement des générations, et le rôle qu'espère y jouer le poète en butte à la censure : s'il est encore, comme ce pin isolé, un « sombre camarade » « tout seul » ³, son avenir est comparable à celui de ce « chef chenu ⁴ » qui se fond dans le futur peuple « nouveau », « inconnu » ⁵, des enfants de ces pins, à qui le poète confie la mission de « chuchoter la bienvenue ⁶ » à son petit-fils lorsqu'à son tour il passera parmi eux, et se souviendra de son aïeul.

Si Pouchkine peut encore espérer que son petit-fils, « plein de pensées chaleureuses, légères » (c'est-à-dire qui, lui, sera libre), passera parmi ses « vieux amis » ⁷, pour Fiodor, ainsi que Nabokov, cette espérance s'est très

¹ Alexandre Pouchkine, « Je me retrouve » [« Вновь я посетил », « Vnov' ja posetil »] (1835), dans André Markowicz, *Le Soleil d'Alexandre. Le Cercle de Pouchkine. 1802-1841*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 397.

² « Voici / le bois sur la colline où je venais / M'asseoir, figé sur place, et regarder / Le lac, en repensant, la mort dans l'âme / A un autre rivage, à d'autres vagues. » (*ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

singulièrement rétrécie. À la différence du poète qui peut encore revisiter les lieux de son enfance et songer à leur avenir, l'exil des émigrés russes, quand Nabokov écrit *Le Don*, semble définitif. C'est pourquoi l'enfance est de plus en plus lointaine : la séparation géographique redouble la distance temporelle. La consolation est alors dans la création, grosse des « fruits mûrs » de l'enfance, matière vivante que « toute cette histoire d'exil valait la peine d'exploiter ».

Le découpage du sensible russe, propre à Nabokov, a mis longtemps à être identifié, et l'est encore imparfaitement. Car l'écrivain, avant tout, a été célébré avec les yeux de Chimène de l'Occident qui ignorait son passé prestigieux de romancier russe : cette facette du « kaléidoscope Nabokov », l'écrivain, en quête de reconnaissance, l'a intelligemment tenue à distance afin de mener sa carrière américaine en temps de guerre froide sans que ses origines russes n'interfèrent trop avec sa réception par l'Amérique. Ainsi, Alexandre Dolinine, chercheur américain, né et formé en Union soviétique, a indiqué avoir d'abord lu les romans américains de Nabokov avant de lire ses romans russes dans leur traduction anglaise.

Pour cerner le découpage nabokovien du sensible russe, il faut lever une série de malentendus tenaces qui ne résultent pas seulement des représentations historiques que l'Occident s'est faites de la Russie soviétique : même dans l'émigration russe, Sirine n'était pas considéré comme un héritier typique de la culture russe, y compris par ses amis. Car la Russie de Nabokov n'a pas été celle de tous les Russes et chercher à la définir revient à défier certaines classifications. Même émigré, même naturalisé américain, Nabokov a tenté de préserver ce sensible russe originel des déformations idéologiques auxquels il a été soumis dans l'Histoire avec la transformation de la Russie en Union soviétique. Cette

fidélité explique bien des positions politiques et littéraires de l'écrivain, parfois incomprises de ses contemporains.

Le premier malentendu concerne la valeur attribuée à ce qui a été identifié comme la nostalgie de la Russie perdue. S'agit-il, comme le laissent à penser certaines interprétations, de la nostalgie d'une situation sociale aristocratique, favorisant l'oisiveté et le loisir ? Tout comme Pouchkine aimait les « deux sorbiers devant la petite isba », et Lermontov le « couple de bouleaux blanchoyants », Nabokov lui aussi est attaché aux premiers paysages de sa jeunesse, et il en aime tout particulièrement une petite parcelle, la rivière Orédèje : la nostalgie nabokovienne n'est pas affaire de richesse mais d'expérience, celle de la liberté que symbolise cette rivière natale, réapparaissant par exemple dans la rivière Ladore que célèbrent Ada et Van dans *Ada ou l'Ardeur*.

Cet attachement à un certain visage de la Russie, qu'il a défendu toute sa vie, peut expliquer sa rivalité avec Pasternak, dont l'étude montrera comment le positionnement esthétique de Nabokov est configuré par sa fidélité à ce sensible russe originel.

La seconde difficulté pour le caractériser, vient du rapport qu'ont les chercheurs avec la question de la biographie : oblitération, pour ceux qui respectent l'interdit nabokovien de la critique biographique, idéalisation, pour ceux qui expliquent sa maîtrise artistique par le caractère exceptionnel de son enfance. Entre ces deux positions, nous pensons possible d'échapper tant à la subjectivité de l'étude biographique qu'à son déterminisme en nous intéressant aux traductions ou transpositions dans son œuvre de certaines particularités de son enfance. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous identifierons comment se réfracte littérairement non pas la personnalité réelle de sa mère, mais bien la figure d'initiatrice à la magie de l'art qu'elle a été, ainsi que sa disposition au

monde. Ce sera l'occasion de procéder à deux études. L'une consistera, après avoir constaté que ce sont bien des figures féminines qui, dans son œuvre, sont les figures d'initiatrices, à étudier la manière dont l'écrivain lui-même interroge la capacité de l'art à être le lieu de la délimitation de soi et de la conservation, voire de la transfiguration, des êtres réels de son passé, et en premier lieu des femmes qui, dans son enfance, ont lié ensemble souvenir et imagination. Nous verrons ainsi qu'en lien avec une seconde figure maternelle, son institutrice de langue française, Nabokov repense le genre déficitaire du roman dans une anticipation de l'autofiction qui cherche à élaborer une image fidèle tant à l'être réel qu'à sa disposition au monde.

La seconde étude portera sur l'analyse d'une particularité sensorielle, que mère et fils partageaient, la chromesthésie, ou association entre un graphème et une couleur, appelée plus classiquement « audition colorée ». Si, dans son autobiographie en anglais, Nabokov a donné une description détaillée des associations qui lui étaient propres, il a souvent échappé aux commentateurs que, dans son auto-translation russe, l'écrivain lui substitue celle des associations dans sa langue natale. La mise en regard de ces deux variantes mettra au jour d'un côté le syncrétisme du plurilinguisme nabokovien et d'un autre côté (et sans que cela soit contradictoire) la variation produite par la plus légère différence dans la graphie cyrillique d'un phonème identique en russe et en anglais. Nous nous intéresserons alors à la théorie scientifique avancée par Nabokov pour expliquer cette variation, car elle pourrait bien indiquer le lien essentiel entre chromesthésie de l'enfant et esthétique de l'écrivain. La synesthésie ne serait pas seulement un idiosyncrasisme, mais participerait plus largement, dans les transpositions qu'aurait cherché à en donner l'écrivain à certains moments-clés, des effets esthétiques de son art : hypothèse que nous chercherons à étayer par une double exploration expérimentale de l'incipit le plus célèbre de son œuvre, celui de la

confession de Humbert Humbert dans *Lolita*. La première consistera en une comparaison de sa structure sonore et rythmique en anglais et en russe qui nous conduira à en remarquer l'identité structurelle, malgré la variation linguistique, et à révéler comment, selon nous, la « voix » de l'auteur pourtant non marquée discursivement encode le procès herméneutique au cœur de *Lolita*. La seconde tentera de figurer créativement ce processus enclenché ici afin d'en « faire voir » la mise en œuvre à qui n'est pas synesthète.

Nos conclusions nous porteront à proposer l'idée qu'on ne peut comprendre les enjeux de l'autonomie artistique revendiquée par Nabokov sans faire retour sur la période de la Renaissance russe pendant laquelle il s'est formé : le précurseur du postmodernisme américain n'est-il pas, en réalité, l'enfant singulier du modernisme russe ? En premier lieu, parce que la question de la synthèse des arts, née en France dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, est devenue à la toute fin de ce siècle et au début du suivant, la question au cœur des expérimentations artistiques russes qui tentent d'écarter ce qui a constitué, depuis le milieu du XIX^e siècle, la marque distinctive de l'art russe : sa soumission au réel et à l'idéologie. En récusant référentialité et utilitarisme, le modernisme russe, variante de l'esthétisme (anglais) ou du programme de l'art pour l'art, cherche bien à son tour à libérer l'art. Nous verrons comment la future résistance nabokovienne aux réapparitions dans l'histoire littéraire des théories sur l'engagement de l'art ne peut se comprendre sans l'identifier comme héritage de la Renaissance russe, et plus particulièrement de certaines de ses premières admirations artistiques, comme, par exemple, le poète Andreï Biély ou le peintre Mikhaïl Vroubel. Cependant, il y a plus ici qu'une simple question d'héritage : c'est la dramatisation par l'Histoire qui a transformé la filiation en credo, et l'évidence de l'art en un dogme ne souffrant aucune contestation. La Révolution bolchevique a en effet liquidé en Russie cette potentialité de l'art russe à se penser

dans la continuité de l'art moderne européen et à reprendre à son compte la mission civilisatrice d'un art autonome et libre. C'est bien la liquidation de son sensible russe originel par cet événement politique qui a fait de Nabokov l'écrivain russe qui, dans l'émigration, s'est choisi Sirine comme nom de plume et comme bannière : si Lody Nabokov est né en avril 1899, Sirine lui, selon nous, est né à la même date dans la revue qui symbolise la foi nabokovienne : *Le Monde de l'Art*.

II.1 : « L'ombre d'un rameau de Russie » comme nostalgie de la Russie perdue ?

Le 27 décembre 1959, à San Remo, Nabokov écrit un poème en russe, publié une première fois en 1961, dans une revue new-yorkaise de l'émigration, *Vozdušnye Puti*, puis une seconde fois en 1966, dans une auto-translation anglaise.

Ce poème a été traduit du russe en français par Hélène Henry ¹ :

Quel forfait ai-je commis, et suis-je
ce criminel, ce corrupteur ?
Moi qui ai fait rêver tout un monde
à ma pauvre petite fille ?

Oh, je le sais, les gens ont peur de moi,
[ils brûlent ceux comme moi pour sorcellerie]
et comme le poison au creux de l'émeraude,
[ils meurent de mon art].

Pourtant (c'est drôle), en fin de paragraphe,
malgré le siècle et malgré le censeur,
l'ombre d'un [rameau] de Russie
viendra [se balancer]
sur [le marbre de] ma main.

¹ Vladimir Nabokov, *Poèmes et Problèmes*, *op. cit.*, p. 168-169 [traduction modifiée]. Figurent entre crochets les modifications que nous avons apportées à la traduction, non pas pour corriger la traduction d'Hélène Henry, mais pour mieux indiquer le sens littéral russe.

Ce poème est consacré à la sulfureuse réception de *Lolita*. La polémique fait rage depuis sa première publication en 1955 et, en décembre 1959, la plaie ouverte par sa réception est encore vive : la publication en Angleterre vient tout juste d'être autorisée mais le roman reste banni dans certains pays ; ainsi la première traduction espagnole, réalisée par Enrique Pezzoni, est interdite à Buenos Aires en 1959.

En réponse, Nabokov affirme que son art est piégé : son « cristal magique », ici une émeraude, renferme un poison qui tue ses adversaires et détracteurs, tous ces inquisiteurs de l'art pur. Dans la dernière strophe, Nabokov se peint en poète inflexible qui résiste à l'esprit de son siècle et à la censure par son art, irrigué par « l'ombre d'un rameau de Russie ».

« L'ombre d'un rameau de Russie » a donné son titre à un ouvrage russe, publié en 2002¹, dans lequel, en regard de lettres, de poèmes et d'extraits d'œuvres en prose de Nabokov, sont publiées, et certaines pour la première fois, des photos des trois propriétés que les familles Nabokov (du côté de son père) et Roukavichnikov (du côté de sa mère) possédaient dans la campagne sud de Saint-Petersbourg, sur la route de Louga : Batovo, Vyra et Rojdestvéno. Dans ce volume, on peut voir aussi, prises devant les perrons de ces demeures, ou dans les parcs les environnant, des photos des familles Nabokov et Roukavichnikov, jouant au tennis, se réunissant pour un pique-nique, célébrant un événement familial, comme les fiançailles d'Elena et de Vladimir, la mère et le père de l'écrivain. Issus tous deux de familles prestigieuses, les jeunes gens s'étaient rencontrés à une partie de pêche, et c'est lors d'une promenade à vélo, entre Batovo et Vyra, que Vladimir Dmitrievitch Nabokov a demandé sa main à Elena. Leur union en 1897 a permis la création de ce triangle magique, qui réunissait les

¹ Александр Семочкин [Aleksandr Semočkin] (éd.), *Тень Русской Ветки. Набоковская Выра* [*Ten' Russkoj Vetki. Nabokovskaja Vyra ; L'ombre d'un rameau de Russie. Vyra de Nabokov*], Saint-Petersbourg, Лига Плюс [Liga Pljus], 2002.

trois propriétés situées au bord de la rivière Orédèje : Nabokov en a dessiné le plan pour qu'il figure dans son autobiographie.

Aujourd'hui, la *quasi* totalité de ce monde a disparu. Batovo, la propriété des grands-parents paternels de l'écrivain, a brûlé en 1925. Là où se dressait Vyra, la belle demeure en bois que le riche négociant, Ivan Roukavichnikov (1843-1901), avait offerte en cadeau de mariage à son unique fille, il ne reste plus rien, à part quelques briques des fondations de la cave et un bois envahi par les broussailles et les ronces : Vyra a été brûlée en 1944. Des trois propriétés familiales, il ne subsiste que le domaine de Rojdestvéno, transformé en musée commémorant l'écrivain, sa famille et le passé de la demeure. La propriété d'oncle Rouka (1872-1916), le frère « maladif » d'Elena, est cette « splendide demeure ¹ », « à piliers blancs sur une colline escarpée et verte, et ses deux mille acres de forêts et de tourbières ² » qu'évoque Vladimir Nabokov dans son autobiographie : elle a abrité les premières amours de l'adolescent, décrites dans *Autres Rivages* et dans son premier roman, *Machenka*, et le jeune homme en a hérité à la mort de son oncle, en 1916, pour le court temps qui le séparait de la Révolution. Nouvelle manifestation des caprices de l'Histoire, elle a été ravagée par un incendie, le 10 avril 1995, juste avant que ne vienne pour la première fois en Russie Dmitri Nabokov, le fils unique de l'écrivain. Or, aucun nabokovien n'ignore que le 10 avril est la date russe de l'anniversaire de Vladimir Nabokov dans le calendrier julien. Depuis cet incendie mystérieux, Rojdestvéno a été restaurée et se dresse à nouveau, imposante, en surplomb de la rivière russe, l'Orédèje, qu'évoque ainsi le jeune émigré dans un poème publié en 1923, dans le recueil *Voie céleste*, dédié à la mémoire de son père :

Droit devant ! Au travers de la blancheur laiteuse des merisiers

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1199 ; *Speak, Memory*, p. 69 : « beautiful Rozhestveno house ».

² *Autres Rivages*, II, p. 1202 ; *Speak, Memory*, p. 72 : « white-pillared mansion on a green, escarped hill and its two thousand acres of wildwood and peatbog ».

Timidement s'illumine la verdoyante rivière,
Que voile de-ci de-là le brocart d'une fine glaise...
Je me hâte vers toi, je me hâte, rivière familière ¹ !

Personne ne s'est encore demandé ce qui, à l'image des « deux sorbiers devant la petite isba » de Pouchkine ou du « couple de bouleaux blanchoyants » de Lermontov, symbolise dans l'imaginaire nabokovien « la petite parcelle » de sa terre natale. Pour le découvrir, il faut lire l'un de ses premiers textes russes en prose, écrit pendant son émigration européenne et intitulé « Rivière russe » (1924).

Chacun se souvient d'une rivière russe, mais, impuissant, s'arrête, à peine a-t-il commencé à parler d'elle : c'est qu'à l'homme n'ont été donnés que des mots humains.

Tandis que les rivières – comme les âmes – sont toutes différentes... Pour pouvoir en transmettre l'essence aux autres, il faut connaître, au moins, le babil perlé des sirènes, la parole émeraude des génies des eaux...

Mais à chacun, dont le cœur recèle ce trésor qu'y a scellé le spleen nomade gris acier, répond distinctement comme à son habitude la chanson de sa rivière natale.

Pour les fidèles pèlerins, d'un souffle de l'âme, j'ai fait chanceler cette escarlopette d'égaux syllabes dans le silence de l'insomnie... Partout, dans le gel comme dans la chaleur torride, se rencontrent de ces pèlerins qui portent, tel un prodige, tel un fardeau passionné, leur terre natale...

Moi-même, qui n'ai plus de maison, je me trouvais une nuit, sur un pont, dans une ville brumeuse, gigantesque, et je sondais l'onctuosité des ténèbres, avec à mes côtés cette ombre, favorite fortuite, élancée, telle une noire flamme, mais, c'est fâcheux, aux yeux désespérément autres...

J'étais silencieux, et elle me posa cette question dans sa propre langue : « M'as-tu donc/déjà oubliée ? », et je n'eus pas la force de lui expliquer que je me tenais là, au loin, au-dessus d'une rivière limoneuse, fangeuse et au nom aimable, un nom que le silence des roseaux... C'est comme si, d'une fossette de la terre, fusait un martinet gris-bleu qui, tout content, se mettait à cavalier en poussant son cri ébahi : vii, vii...

C'était au paradis...

C'était en Russie.

Voici que vogue une barque sur le cours tranquille de ma propre jeunesse ²[.]

¹ « Вперед! Сквозь белизну молочную черемуху/зеленая река застенчиво блестит./кой-где подернута парчою тонкой тины.../Спешу к тебе, спешу, знакомая река!» (Vladimir Nabokov, « Звени, мой верный стих, витай, воспоминанье! » [Vladimir Nabokov, « Zveni, moj vernij stih, vitaj, vospominan'e! » ; « Sonne, mon vers fidèle, vole mon souvenir ! »], *Gornij Put'* [*Горный путь*], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 469 [notre traduction].)

² « Каждый помнит какую-то русскую реку, но бессильно запнется, едва говорить о ней станет: даны человеку лишь одни словечки слова.

А ведь реки – как души – все разные... Нужно, чтоб соседу поведать о них, знать, пожалуй, русалочный лепет жемчужинный, изумрудную речь водяных...

Но у каждого в сердце, где клад заковала кочевая стальная тоска, отзывается внятно, что сердцу, бывало, напевала родная река...

Для странников верных качнул я дыханием души эти качели слогов равномерных в бессонной тиши... Повсюду, в мороз и на зное, встретишь странников этих, несущих, как чудо, как бремя страстное, родину...

Est-ce parce que ce texte en prose est son tout premier t'exte autobiographique (publié deux ans après le meurtre de son père) que le jeune poète s'y livre avec une certaine préciosité élégiaque et dans une langue russe maniérée ? Si, par la suite, Nabokov s'est bien gardé (ailleurs que dans sa poésie) d'être aussi transparent sur ses sentiments, cette confession nous permet de cerner ce qui a symbolisé pour lui le paradis en Russie, l'Orédèje, la rivière natale du petit Vladimir, qui réunit les trois domaines de sa jeunesse dans la campagne russe :

Schématiquement, les trois propriétés familiales sur l'Orédèje, à soixante quinze kilomètres au sud de Saint-Pétersbourg, peuvent être représentées comme les trois anneaux, reliés entre eux, d'une chaîne de quinze kilomètres traversant d'ouest en est la grand-route de Louga, avec le Vyra de ma mère au milieu, le Rojdestvéno de son frère à droite et le Batovo de ma grand-mère à gauche, les éléments de liaison étant les ponts franchissant l'Orédèje (l'*Oredej'*, plus exactement), qui, en un parcours sinueux, ramifié et plein de méandres, baignait Vyra des deux côtés ¹.

Encore aujourd'hui, le long de ses rives, se trouvent, presque inchangés, tous ses endroits préférés : les sentiers qu'il parcourait à vélo ou à cheval, les futaies et les clairières, les cavernes de karst rose-orangé qui font des rives de l'Orédèje un paysage unique. Singulièrement, si la Révolution russe lui a ôté à jamais le paysage tant aimé de son enfance, elle est aussi ce qui l'a préservé

Сам я – бездомный – как-то ночью стоял на мосту, в городе мгlistом, огромном, и глядел в маслянистую темноту, – рядом с тенью случайно-любимой, стройной, как чёрное пламя, да только с глазами безнадежно-чужими...

Я молчал, и спросила она на своем языке: “Ты меня уж забыл?” – и не в силах я был объяснить, что я – там, далеко, на реке илистой, тинистой, с именем милым, с именем что камышовая тишь... Это словно из ямочки в глине чёрно-синий выстрелит стриж и вдоль по-сердцу носится с криком своим изумленным: вий-вий...

Это была в раю...

Это было в России.

Вот гладкая лодка плывет в тихоструйную юность мою [...] » (Vladimir Nabokov, « Русская река » [« Russkaja Reka », « Rivière russe » ; 1^{ère} éd. : *Наш мир* [*Naš mir*], 14 septembre 1924], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 746-747 [notre traduction].)

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1191-1192 ; *Speak, Memory*, p. 61: « Diagrammatically, the three family estates on the Oredezsh, fifty miles south of St. Petersburg, may be represented as three linked rings in a ten-mile chain running west-east across the Luga highway, with my mother's Vyra in the middle, her brother's Rozhestveno on the right, and my grandmother's Batovo on the left, the links being the bridges across the Oredezsh (properly Oredezsh?) which, in its winding, branching and looping course, bathed Vyra on either side. »

jusqu'à nos jours. Pourtant située à proximité de Saint-Pétersbourg, cette « petite parcelle » nabokovienne de la campagne russe est restée figée dans le temps depuis que l'adolescent y a vécu son premier grand amour, avec Valentina, la Tamara de son autobiographie et la Machenka de son premier roman.

La suite du texte de Nabokov sur la « Rivière russe » est une évocation des lieux fétiches de son enfance, autour des propriétés familiales réunies par cette rivière, avec en contrepoint une interrogation sur l'impossibilité de décrire à un étranger les sensations qui y sont attachées : « Le soir tombe... (Et comment expliquer ce que signifiait le russe : “Le soir tombe” ? ¹) ». Le mot russe en effet est intraduisible : il s'agit d'un verbe formé sur le syntagme nominal « soir », qui indique un processus d'obscurcissement dont ne peut rendre compte l'expression idiomatique française « Le soir tombe ». Même la douce sonorité de ce verbe en russe, [vetčereet], ne peut se traduire. Pour l'exilé, la difficulté aussi est de ne pouvoir partager la puissance d'évocation et la charge émotive d'un mot tout simple en apparence mais qui fait surgir autant de sensations impossibles à transmettre à celui qui ne parle pas la langue russe.

La rivière irrigue toute l'œuvre nabokovienne, y compris son versant américain.

Dans *Ada ou l'Ardeur*, l'écrivain recrée en le transposant le paysage de son enfance baigné par l'Orédèje. Pour cela, il utilise comme hypotexte les vers 9 et 10 du poème de Chateaubriand, « Souvenir du pays de France – Romance » : « Ma sœur, te souvient-il encore / Du château que baignait la Dore ² ». En France, La Dore est une rivière du Puy-de-Dôme (affluent de l'Allier). Sur Antiterra,

¹ « Вечереет... (И как объяснить, что значило русское: “вечереет”?) » (Vladimir Nabokov, « Russkaja Reka », *Sobr. Soč.*, t. I, p. 747 [notre traduction].)

² François-René de Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. II, p. 1393.

Ladore est un comté d'Estotie française, et un toponyme près duquel se trouve Ardis, le château familial abritant les premières amours des cousins germaines Van et Ada (qui sont en réalité frère et sœur) ; y coule aussi une rivière, la Ladore, qui évoque en français (la langue locale) « l'adore ». Dans le roman ¹, ces deux vers de Chateaubriand sont pour les deux jeunes gens un refrain, en français et dans sa traduction anglaise et russe, sur lequel ils brodent de nouvelles rimes : amour et nostalgie sont des variations infinies. Car, dans le passage qui suit, on retrouve des éléments empruntés aux premières amours de Nabokov lui-même, auprès de l'Orédèje :

Ils allèrent à Ladore pour nager, se promener en barque; ils suivirent les méandres de la rivière adorée, ils lui cherchèrent d'autres rimes, ils gravirent la colline où s'élevaient les ruines noircies de Château-Bryant, et les martinets volaient toujours autour du vieux donjon. [...] Ils firent l'amour — de préférence dans les vaux et les vallons ².

Nager, se promener en barque, suivre la rivière et ses méandres, gravir la colline pour se réfugier sous les colonnades de Rojdestvéno, le château d'oncle Rouka, quand il pleut... Ces quelques lignes d'*Ada* sont un exemple du tissage dans le texte des souvenirs de la Russie attachés à la rivière. Même le martinet de « Rivière russe » réapparaît sur les bords de Ladore. Les ruines du temps peuvent noircir les pierres du château, le martinet du souvenir vole toujours.

Quant à la maison natale du petit Volodia, un hôtel particulier de granit rose à Saint-Pétersbourg, au 47 de la rue Bol'shaja Morskaja, très peu de choses en ont été conservées : les intérieurs de quelques pièces du rez-de-chaussée et du premier étage, le vitrage coloré des fenêtres en surplomb de l'escalier menant au deuxième

¹ Sur le retour de ces deux vers de Chateaubriand dans *Ada*, voir Marie Bouchet, Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu, « Notes à *Ada* », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, à paraître.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 175 ; *Ada, or Ardor*, p. 139 : « They went boating and swimming in Ladore, they followed the bends of its adored river, they tried to find more rhymes to it, they walked up the hill to the black ruins of Bryant's Castle, with the swifts still flying around its tower. »

étage, quelques livres et pièces de vaisselle, le carnet d'adresses de la tante de Nabokov, et la cloche qui était suspendue à un crochet près de la porte d'entrée.

Les pièces du rez-de-chaussée sont devenues un musée consacré à l'écrivain et, depuis son rattachement à l'Université d'État de Saint-Pétersbourg en 2008, la maison natale de l'écrivain semble préservée : la collection des objets, des livres, des papillons, qui lui ont appartenu ou ont appartenu à sa famille, s'enrichit peu à peu. Mais c'est par tout ce qui manque à cette collection hétéroclite que se dit le pathétique de la relation à ce passé disparu, l'histoire en Russie soviétique ayant bien fait son travail d'élimination : disparus la plupart des dix mille volumes de la bibliothèque du père de Nabokov ¹, disparues les aquarelles que peignait la très sensible Elena, disparues la plupart des traces de leur vie et de celle de leurs cinq enfants.

À la fin du poème sur la réception de *Lolita*, l'« ombre d'un rameau de Russie » encode-t-il, comme le laisse à penser l'ouvrage qui en porte le titre, la nostalgie d'une vie somptueuse et insouciant ? Dans la correspondance, les Mémoires ou les journaux intimes de Russes émigrés, on peut ici ou là trouver l'affirmation, parfois sous-entendue, parfois ouverte, d'une posture nabokovienne liée à ses origines sociales et étrangère à la véritable essence de la Russie. Zinaïda Schakovskoy en formule ouvertement l'hypothèse dans les trois pages sur « la Russie de Nabokov » que comporte son ouvrage, *À la recherche de Nabokov*. Elle fait de Nabokov « un homme de la capitale, un citoyen, un Pétersbourgeois ² » qui n'est pas « intimement attaché à la terre ³ » russe et n'en connaît donc ni les paysages ni les odeurs caractéristiques. « Tout ce que connaissaient les Levine et

¹ Une partie en a été retrouvée dans le Fonds du livre d'État, qui rassemble les collections privées et publiques confisquées et nationalisées après la Révolution d'octobre-novembre 1917, et dans quelques bibliothèques de Russie.

² Zinaïda Schakovskoy, *À la recherche de Nabokov*, op. cit., p. 95.

³ *Ibid.*

les Rostov, tout ce que connaissaient comme une partie d'eux-mêmes, Tolstoï, Tourgueniev, Pouchkine, Lermontov, Gogol, Bounine, tous les écrivains russes, nobles ou paysans, à l'exclusion de Dostoïevski ¹. » Dans son œuvre, précise-t-elle, « le peuple russe est [...] absent, il n'y a ni paysans, ni petits-bourgeois. Même la servante est une sorte d'accessoire avec lequel on ne peut lier de relations ² ». « La Russie de Nabokov », conclut-elle, « est un monde très fermé avec trois personnages principaux : le père, la mère et le fils Vladimir ³. »

Le texte de Zinaïda Schakovskoy n'est pas si innocent qu'il le paraît. D'un côté, l'auteure, née princesse Schakovskoy, peut se targuer d'avoir été l'amie de l'écrivain. Sœur de Nathalie Schakovskoy (1903-1988), la première femme de Nicolas Nabokov (le compositeur et cousin germain de Vladimir), elle l'a très bien connu et l'a souvent aidé, notamment en organisant des soirées de lectures à Bruxelles, où elle résidait, en 1932, 1936, 1937 et 1939. Mais de l'autre, l'édition originale russe de cet ouvrage a paru en 1979, deux ans après le décès de Nabokov : il ne lui était donc plus possible de rectifier cette image de lui laissée à la postérité et qui a contribué à entretenir la légende nabokovienne d'un homme hautain, d'un *snob* que la célébrité a aveuglé et écarté de ses fidèles amis et de ses origines. Schakovskoy l'évoque, quand elle fait le récit de l'humiliation qu'elle a subie à la réception donnée par les éditions Gallimard en l'honneur de l'écrivain, après la sortie française de *Lolita*. Alors qu'elle s'avance vers lui, et s'attend à des retrouvailles chaleureuses, Nabokov feint de ne pas la reconnaître, et se détourne d'elle. L'une des explications court entre les lignes de l'ouvrage de Schakovskoy : il s'agirait de l'emprise (néfaste) de Véra sur son mari, qui, par amour pour sa femme, aurait fait sienne une défense de la judéité, excessive selon Schakovskoy. Avant-guerre, elle s'était brouillée avec Véra à ce sujet.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 96-97.

Or, sur cette question, Nabokov n'a pas eu à être influencé par sa femme : plus essentiellement, son positionnement tient à une ligne de conduite familiale inaugurée par son grand-père puis perpétuée par son père, qui, chacun à leur tour, ont combattu l'antisémitisme en Russie. Après l'accession d'Alexandre III sur le trône russe, le premier, Dmitri Nikolaïevitch Nabokov (1827-1904), s'est fait le défenseur des droits des Juifs contre Konstantin Pobedonostsev (1827-1907), notoirement antisémite et influent conseiller du nouveau tsar réactionnaire. Le second a condamné la publication des *Protocoles des Sages de Sion*, qui a commencé à circuler en Russie dès 1903, et qui est vite devenu le manifeste des proto-fascistes Centuries noires (dont font partie ses futurs meurtriers). Mais c'est pour son article retentissant, *Le Bain de sang de Kichinev*¹, que Vladimir D. Nabokov s'est fait connaître. Il y condamne le pogrom de Kichinev de 1903, mais pointe aussi la responsabilité de l'administration et de la police locales dans les massacres antisémites, et réclame des poursuites contre eux. Sa dénonciation de l'antisémitisme des autorités va jusqu'à englober le régime tsariste lui-même :

Dans les couches de la population qui n'a pas de véritable culture, on se transmet de génération en génération une conception du juif comme « youpin », coupable *a priori*, pour la seule raison qu'il est né « youpin ». Cette relation cruelle et vulgaire à l'ensemble d'un peuple se rencontre dans le régime au pouvoir sous la forme, semble-t-il, d'un sous-entendu indirect et d'un assentiment, et le résultat c'est que cela rend possible la conviction sincère du paysan qui tue un juif, que « pour eux, personne ne me jugera »².

Cet article marque un tournant dans l'engagement politique de Nabokov père, puisqu'il fait soudainement de lui l'un des principaux opposants à l'autocratie qu'il qualifie de « régime d'oppression et de non-droit³ » ; en

¹ Publié initialement dans *Право [Pravo]*, n° 18, 1903.

² « В слоях населения, чуждого истинной культуры, от поколения к поколению переходит исторически сложившееся воззрение на еврея, как на “жида”, виноватого уже в том одном, что он родился “жидом”. Такое жестокое и грубое отношение к целой народности встречает себе в господствующем режиме как бы косвенное подтверждение и признание, и в результате оказывается возможным чистосердечное убеждение крестьянского парня, убившего еврея, что “за них суда нету”. » (В. Д. Набоков [V. D. Nabokov], « Кишиневская кровавая баня » [« Kišinevskaja krovavaja banja »], *До и После Временного Правительства [Do i Posle Vremennogo Pravitel'stva]*, Татьяна Пономарева (сост.) [Tat'iana Ponomareva (éd.)], Saint-Petersbourg, Симпозиум [Simposium], 2015, p. 535 [notre traduction et *infra*].)

³ « режим угнетения и бесправия » (*ibid.*, p. 534).

janvier 1905, il est relevé de sa charge d'État, et privé de son grade de « kamer-junker », par un décret impérial ; ce à quoi il répond avec superbe en faisant paraître une petite annonce où il met en vente son uniforme de la cour.

Quel pourrait être le lien entre cette ligne de conduite familiale, *Lolita* et la froideur de Nabokov à l'égard de Zinaïda Schakovskoy ? Avant de partir pour sa tournée française de promotion de *Lolita*, Nabokov a lu une recension de *Lolita* qu'il n'a pas du tout appréciée, publiée dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 août 1959, et signée par Jacques Croisé, le nom de plume de Schakovskoy. La conclusion de cet article est l'amorce du poncif journalistique littéraire tant redouté par Nabokov :

N'est-il pas amusant que deux Russes triomphent la même année comme « best-sellers » aux États-Unis ? Pasternak et Nabokov, de tendances et de moyens d'expression aussi opposés que possible. Le premier exprime, dans une langue à dessein simplifiée, ce qui est permanent dans le peuple russe, le deuxième, avec une sophistication tout occidentale, le cauchemar d'une humanité sans amarres...¹

Avant même que Nabokov puisse s'en défendre, Schakovskoy livre au lecteur français le portrait d'un écrivain qui, avec ce roman, non seulement aurait trahi le peuple russe mais se serait trahi lui-même : la « blessure de l'exil » l'aurait transformé en un phénomène littéraire représentatif de l'Occident et se caractérisant par son inhumanité. Ce double anathème, que symbolise la comparaison avec Pasternak, est très certainement la raison majeure de la froideur de Nabokov. Schakovskoy en effet manque très précisément le lien qu'il y a, dans *Lolita*, entre sensible russe et humanité de l'art nabokovien, et fait partie des victimes du « poison » dissimulé « au creux de l'émeraude » par la main marmoréenne du poète, sur laquelle se balance « l'ombre d'un rameau de Russie ».

¹ Jacques Croisé, « Le cas Nabokov ou la blessure de l'exil », *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 août 1959, p. 165.

Aveuglée par des idées préconçues sur le peuple russe, qui ne pourrait comprendre qu'une langue simplifiée (celle que combat Nabokov parce qu'elle est l'attribut principal des prédicateurs), elle n'a pas remarqué, dans *Lolita*, l'une des formes sous laquelle s'exprime la fidélité de Nabokov aux valeurs de sa famille : en l'occurrence, son attention à la banalité de comportements antisémites dans l'Amérique de l'après-guerre. Schakovskoy n'a pu le remarquer parce qu'il n'y a pas dans le texte nabokovien de jugement auctorial qui permettrait au lecteur d'identifier les idées de l'auteur. L'humanité n'est pas sans amarres, mais elle est ancrée chez Nabokov dans le texte, qui pour le lecteur est le lieu de l'expérience. Ainsi, c'est au lecteur, s'il en a la capacité, de clarifier les sous-entendus antisémites de certains personnages, comme par exemple dans cette déclaration de John Farlow : « Bien sûr, trop de commerçants ici sont italiens [...] mais par ailleurs nous échappons encore jusqu'ici aux... J'aurais tant aimé, le coupa Jean en riant [...] ¹ . »

On remarque aussi que, dans la conclusion de Schakovskoy, l'opposition finale entre la simplicité de Pasternak, fidèle au peuple russe, et la sophistication de Nabokov, qui lui serait étrangère, n'a pu que participer au mépris affiché publiquement par l'écrivain envers son ancienne amie parce que s'y cache aussi une allusion au cosmopolitisme du milieu d'origine de Nabokov. Nabokov est-il un apostat ? pour reprendre l'une des problématiques qui structurent l'ouvrage de Laurence Guy ². En réalité, sa rivalité avec Pasternak traduit l'angoisse que le courant souterrain irriguant son art échappe aux commentateurs qui prendraient *Docteur Jivago* comme une représentation de la véritable et « éternelle » Russie. À l'accroche publicitaire qu'envisage George Weidenfeld pour la promotion de la première publication de *Lolita* sur le sol américain : « M. Nabokov est un second

¹ Vladimir Nabokov, *Lolita*, II, p. 887-888 ; *The Annotated Lolita*, p. 79 : « Of course, too many of the tradespeople here are Italians,” said John, “but on the other hand we are still spared—” “I wish,” interrupted Jean with a laugh [...]. »

² Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, op. cit.

Pasternak ¹ », Nabokov répond encore avec retenue, sans doute parce qu'il ne veut pas risquer de nuire à son roman : « Je crains que l'expression "M. Nabokov est un second Pasternak" ne soit une déformation de journaliste. Il serait peut-être correct de dire comme l'ont fait certains, que Pasternak est le meilleur poète soviétique, et que Nabokov est le meilleur prosateur russe ². » La perfidie de la déclaration est double : Pasternak ne serait pas un romancier et il serait « soviétique », qualificatif qui signifie, pour Nabokov, corruption de la langue russe et trahison de la littérature qu'elle a créée, tandis que lui-même se serait attaché à les préserver dans son œuvre russe et en perpétuerait l'esprit dans son œuvre américaine.

II.2 : La rivalité avec Boris Pasternak : la défense du sensible russe nabokovien

Dès leur première publication américaine, *Lolita* et *Le Docteur Jivago* se sont trouvés en concurrence, et non pas seulement commerciale, comme déjà vu. Pour la critique, elle est aussi symbolique : Pasternak et Nabokov sont tous deux d'origine russe mais le dernier a émigré, a été naturalisé américain et a changé de langue de création ; ils représentent donc deux formes antithétiques de situation vis-à-vis de l'oppression politique. La comparaison entre les deux écrivains, l'un « soviétique » mais persécuté, l'autre « russe blanc » mais libre, va donc devenir un poncif journalistique de la réception de ces deux romans, et longtemps tourner au désavantage de Nabokov. En France, la comparaison participe aussi de cette méprise qui a accompagné la seconde réception française de Nabokov, à compter

¹ Vladimir Nabokov, lettre du 12 janvier 1958 [1959] à George Weidenfeld, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 341.

² *Ibid.*

de la publication de la traduction française de *Lolita* en 1959, et qu'évoque ainsi Alain Nicolas en 1999 :

Nabokov, disons-le d'emblée, est d'abord l'objet en France d'un tabou politique : émigré russe, antibolchevique, il aggrave son cas en devenant américain, en abandonnant sa langue maternelle pour revenir en Europe dans les fourgons de la guerre froide, gagner sa célébrité avec un roman à ne pas mettre entre toutes les mains - et d'ailleurs censuré - au moment même où Pasternak reçoit le prix Nobel. Parallèle saisissant que fera toute la critique : Jivago contre Lolita, le courage politique du réprouvé contre la provocation frivole du chasseur de papillons. Que les sentiments et jugements littéraires réciproques des deux écrivains soient des plus nuancés, qui le sait, et qui s'en soucie ? Nabokov est un réactionnaire ex-russe blanc américanophile, et ses déclarations de gratitude envers son pays d'accueil n'arrangent pas les choses ¹.

Ce paragraphe aide à recontextualiser ce qui s'est joué dans la concurrence entre les deux œuvres : il s'est agi aussi d'une question politique. Comme Alain Nicolas le rappelle, l'attribution du prix Nobel à Pasternak se produit tandis que *Lolita* est censurée. Ainsi, du point de vue nabokovien, c'est un écrivain soviétique qui est récompensé, à lire la déclaration de l'Académie suédoise, « pour sa remarquable réussite à la fois en poésie contemporaine et dans le domaine de la grande tradition romanesque russe ² », alors que la dernière œuvre romanesque de l'ex-émigré russe, écrite sur la terre de la liberté, est victime, en étant censurée, d'un sort comparable à celui que les tyrannies réservent aux productions artistiques qui dérogent à leur ligne idéologique.

Au-delà, le parallèle entre les deux écrivains et leurs œuvres a aussi pesé politiquement sur l'interprétation de l'œuvre nabokovienne. Confronté à Pasternak, qui vient incarner pour l'Occident la résistance à l'oppression politique, bientôt transformé en martyr après son décès en 1960 ³, Nabokov

¹ Alain Nicolas, « Publication dans la bibliothèque de La Pléiade des premiers romans de Nabokov. Nabokov ou la méprise », art. cité.

² Extrait de l'annonce du prix par Anders Österling, secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise : « for his notable achievement in both contemporary poetry and the field of the great Russian narrative tradition ».

Disponible sur : https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1958/press.html [consulté le 11 avril 2016].

³ Exclu de l'Union des écrivains, et donc privé de toutes ressources matérielles, Boris Pasternak est décédé le 30 mai 1960, des suites d'un cancer.

certes est bien re-découvert par l'Europe grâce à *Lolita* mais tant le sujet du roman que ses positions politiques le transforment en ce « provocateur frivole » évoqué par Nicolas, et principalement en France, où, dans les années soixante, les Hussards s'emploient encore à contester l'emprise idéologique de l'existentialisme sur les lettres françaises.

Une interview française de Nabokov, parue le 25 octobre 1959 dans *Les Nouvelles littéraires*, condense toutes ces mésinterprétations. Le titre déjà, « Nabokov sans *Lolita* », indique qu'en cette rentrée littéraire de 1959, la journaliste, Jeanine Delpéch, veut faire découvrir au lecteur la personnalité occultée par la scandaleuse nymphette. C'est pourquoi en préambule elle rappelle les origines russes méconnues de l'écrivain : « La nature l'a largement taillé de cette étoffe qu'on ne trouve aussi somptueuse, souple et solide qu'en Russie ¹ ». Mais Nabokov ne se laisse pas épingler aussi facilement et déjoue dans l'interview les tentatives de la journaliste de donner au public français une version du personnage plus politiquement correcte. S'agissant de sa part russe, l'écrivain, fidèle à lui-même, saisit l'occasion d'une question sur la traduction de ses romans russes que le succès de *Lolita* pourrait entraîner, pour ne pas répondre à la question mais se construire en opposant politique au régime soviétique : « [Mes romans russes sont] tous interdits dans mon pays natal car je suis farouchement anti-communiste, comme j'ai eu le plaisir de le déclarer ici aux journalistes d'extrême gauche qui voulaient me voir ². »

En plus de l'« immoralité » de *Lolita*, c'est aussi ce positionnement politique antibolchevique de l'écrivain (assorti de sa défense de l'Amérique ³) qui a fait manquer à la deuxième vague de ses lecteurs français ce qui se joue dans sa

¹ Jeanine Delpéch, « Nabokov sans *Lolita* », *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1959, p. 1.

² *Ibid.*

³ Voir « ce pays admirable », où « tout est si bien organisé [...], des grands magasins à la culture ! » (*ibid.*)

confrontation avec Pasternak, et qui est au cœur de la question du sensible russe nabokovien.

On a vu en première partie l'hommage quelque peu ambivalent que Sirine rend à l'art poétique de Pasternak. Par la suite pourtant, il n'a cessé de déclarer son admiration pour le poète, mais Nabokov ne peut supporter *Le Docteur Jivago*. Le 3 octobre 1958, il écrit au critique littéraire Dwight Macdonald : « Si *Jivago* n'avait pas été sur la même échelle que moi (je le sens s'accrocher à mes chevilles), je me serais fait une joie de démolir ce livre de pacotille, mélodramatique, artificiel et stupide, que ni les paysages, ni la politique ne peuvent sauver de *ma* corbeille à papiers ¹. »

La concurrence entre les deux romans se poursuit aussi avec leur traduction française. C'est au début de 1959 que la maison Gallimard met la touche finale à la traduction française de *Lolita*. Alors que Nabokov en attend les épreuves finales pour une ultime relecture, Véra (qui se substitue à son mari quand il est trop occupé) écrit à l'éditeur, Michel Mohrt : « Une autre chose à laquelle il serait fermement opposé serait une référence liant de quelque façon que ce soit *Lolita* et le *Docteur Jivago* (par exemple, ce genre de choses comme les “deux écrivains russes”), roman qu'il considère comme une très médiocre concoction dans le banal style Soviet ². » Dans sa réponse, Michel Mohrt promet aux Nabokov que Gallimard n'en fera rien, mais il ne pourra empêcher que la presse littéraire ne fasse ce parallèle qui rend l'écrivain furieux : la traduction française du *Docteur*

¹ Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, op. cit., p. 331.

² « Another thing to which he would strongly object would be any reference linking up in any way LOLITA and Dr. ZHIVAGO (e.g. the “deux écrivains russes” kind of thing), which he considers to be a very mediocre concoction in the banal Soviet style ». Lettre de Véra Nabokov à Michel Mohrt, 28 février 1959, *Correspondance inédite Nabokov-Gallimard*, Archives Gallimard, Paris [consultation septembre 2015 ; notre traduction]. Michel Mohrt (1914-2011), spécialiste de littérature nord-américaine chez Gallimard, a aussi été un écrivain, membre de l'Académie française.

Jivago est en effet sortie le 26 juin 1958, dix mois avant celle de *Lolita*, et dans la même maison d'édition ¹.

L'antipathie nabokovienne serait-elle liée à la question du prix Nobel de littérature ? Comme rappelé en première partie, l'ironie du sort a voulu qu'en 1963, ce soit précisément l'un des très rares préfaciers de Nabokov, Anders Österling, qui, devenu Secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, s'oppose en personne à l'éventualité de l'attribution à Nabokov du prix Nobel, parce qu'il juge que *Lolita* est un roman immoral. Nabokov, nommé en 1964, puis en 1965 (et cette fois-ci avec trois recommandations) est à chaque fois écarté, pour cette raison qu'il a déjà été refusé une première fois. Nabokov n'a jamais fait état de sa déception. Selon nous, la rivalité avec Pasternak est plus essentielle et a précisément trait au rapport que la question du sensible russe entretient avec celle de la poétique.

Le sensible russe en effet a connu différentes formes d'actualisation au vingtième siècle, mais, depuis l'« âme russe » jusqu'au « réalisme socialiste », ce sont toujours celles combattues par Nabokov qui ont été dominantes, y compris dans les représentations occidentales. Et *Le Docteur Jivago* est, pour lui, une nouvelle trahison du véritable sensible russe, ou en tout cas de sa forme particulière qu'est le sensible nabokovien. La trahison est, pour commencer, historique. On le voit dans la lettre (déjà citée) à George Weidenfeld rétablir ce qui est, à ses yeux, la vérité historique : « ignorer ainsi la révolution libérale et ses

¹ Il est fort possible que l'antériorité de la sortie française de *Jivago* soit l'une des raisons de la contrariété de Nabokov face au retard pris par Eric Kahane dans la traduction de *Lolita* – contrariété qu'il expose régulièrement, et de plus en plus fermement, à son éditeur au deuxième semestre 1958, jusqu'à rompre (provisoirement) son contrat avec Gallimard. Sur l'histoire de la traduction et de la publication françaises de *Lolita*, voir Agnès Edel-Roy, « *Lolita*, le livre « impossible » ? » [en ligne], *Miranda*, n° 15, 2017.

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/miranda/11265> [consulté le 10 avril 2018].

idéaux à l'occidentale dans la série d'événements qui a conduit au coup d'État bolchevique, est bien dans la ligne du parti communiste ¹. »

Jivago est, selon lui, un roman « faux » parce qu'il passe sous silence (notamment) la Révolution de février-mars 1917. Il s'agirait de la preuve que Pasternak lui-même a abdicé, puisqu'il reprendrait la ligne du régime communiste soviétique pour qui il n'y a jamais eu qu'une seule véritable révolution, la Révolution bolchevique d'octobre-novembre 1917. Ce roman tromperait l'Occident sur la Russie, et sur l'un de ses visages possibles, incarné dans la révolution libérale qu'ont tenté de faire aboutir démocrates et libéraux russes, dont son propre père, jusqu'au « coup d'État » bolchevique (c'est ainsi que les Nabokov père et fils se réfèrent à la Révolution bolchevique). À l'inverse de la réception occidentale qui le voit comme un roman anti-soviétique, *Le Docteur Jivago* est, pour Nabokov, un produit typique du processus d'uniformisation artistique de l'art soviétique soumis à la politique du Parti. S'il ne développe pas, dans sa correspondance, les défauts artistiques du roman, c'est parce que, dans son esprit, fausseté historique et médiocrité artistique sont les revers de la même médaille. L'explication s'en trouve dans une lettre de 1944 : « Quand je fais des conférences sur la littérature russe, je le fais du point de vue de l'écrivain, mais lorsque j'aborde la période contemporaine, je ne peux m'empêcher de souligner le fait que le communisme et son gouvernement totalitaire ont empêché le développement d'une littérature authentique, ces vingt dernières années ². » Ainsi, la littérature russe contemporaine, précisément celle avec laquelle Nabokov est en concurrence, ne peut plus être abordée du seul point de vue artistique puisqu'il la suspecte de ne plus être libre.

¹ Vladimir Nabokov, lettre du 12 janvier 1959 à George Weidenfeld, *Lettres Choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 341.

² Lettre du 8 février 1944 à Mrs. Theodore Sherwood Hope, *ibid.*, p. 86.

Nabokov, on l'a vu, connaît et admire l'exigence de la muse poétique de Pasternak : ce qu'il ne supporte donc pas, c'est la trahison de ce talent, au profit, selon lui, d'une perspective idéologique qui se cache sous le sentimentalisme et déforme, voire nie, ce qui ne peut être à ses yeux que le seul sensible russe véritable, dans la lignée d'Alexandre Pouchkine : celui qui maintient les conditions de la liberté de penser, d'imaginer et de créer.

À la fin du poème qu'il compose pour défendre *Lolita*, Nabokov met en relation l'enchantement de son art, qui recèle cependant un poison mortel, avec l'ombre du rameau qui le relie à la Russie. Pourquoi opposer à la censure, ainsi qu'à l'esprit de son siècle, cette « ombre d'un rameau de Russie », signe de la fermeté de l'écrivain et de sa fidélité à la Russie ? Il y a dans cette affirmation une reprise du credo pouchkinien de la liberté de l'art. Pour le comprendre, il faut d'abord avoir à l'esprit que ce poème est en réalité une réécriture du poème « Le Prix Nobel », composé par Boris Pasternak en janvier 1959, dont nous donnons la première et la troisième strophes :

Hommes, liberté, lumière
Sont tout près, mais sur mes pas
J'entends approcher la meute :
Je suis pris, bête aux abois. [...]

Quel méfait m'a-t-on vu faire,
Suis-je un monstre, un meurtrier ?
J'ai sur ta beauté, ma terre,
Fait pleurer le monde entier ¹.

Ce poème fait suite à la violente campagne du pouvoir soviétique contre le poète, contraint le 29 octobre 1958 de refuser le prix Nobel de littérature, qui lui avait été attribué le 23 octobre 1958. En effet, cette attribution est analysée en Union soviétique comme « un acte politique dirigé contre l'État soviétique », selon Radio-Moscou, et le poète, qualifié de « Judas ressuscité », est exclu de

¹ Boris Pasternak, « Prix Nobel » [1959], *Œuvres*, Michel Aucouturier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1990, p. 232.

l'Union des écrivains « compte tenu de [sa] déchéance politique et morale [...], de sa trahison à l'égard du peuple soviétique, de la cause du socialisme, de la paix et du progrès...¹ » Pasternak, tourmenté et affaibli, décède un an plus tard. Entre-temps, il compose ce poème, « Le Prix Nobel », publié, le 11 février 1959, dans le *Daily Mail*, puis en russe, le 21 février 1959, dans le journal new-yorkais de l'émigration, *Novoe russkoe slovo*.

La reprise par Nabokov² du poème de Pasternak constitue la marque de l'affrontement entre deux conceptions de l'art poétique, qui se sont déjà combattues en Russie : celle qui « fait pleurer » et celle qui « fait rêver ». « J'ai sur ta beauté, ma terre, / Fait pleurer le monde entier », affirme Pasternak dans « Le Prix Nobel ». À quoi Nabokov répond : « Moi qui ai fait rêver tout un monde / à ma pauvre petite fille ». Pasternak, le grand poète russe, a participé au début du vingtième siècle au mouvement de libération de l'art russe du diktat du canon idéologique codifié au dix-neuvième siècle : diktat qui n'attribuait de valeur aux productions artistiques que si elles agissaient sur les âmes en conformité avec une idée de la réalité. Sa faute serait donc, dans *Le Docteur Jivago*, d'avoir compromis son art en cherchant à apitoyer les lecteurs sur le sort de la terre russe, ce qui produit, pour l'auteur de *Lolita*, un roman « cadavérique, médiocre, faux, et complètement antilibéral³ ». « Cadavérique » est ce qui doit retenir notre attention, car ce qualificatif traduit le conflit esthétique entre la prose pasternakienne, qui aurait abdiqué ses effets purement esthétiques (cette langue individuelle qui faisait la puissance de sa poésie) au profit d'une démonstration qui échoue, et la prose « vivante » de Nabokov qui, en les maintenant, ne se soumet à aucune injonction : « faire rêver », ou enchanter, est la traduction de sa

¹ Michel Aucouturier, « Chronologie », *ibid.*, p. LXII.

² On note toutefois qu'il ne fait paraître ce poème qu'après le décès de Pasternak.

³ Vladimir Nabokov, lettre du 12 janvier 1958 [1959] à George Weidenfeld, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 357.

conception de la liberté de l'art, forgée pendant la Renaissance russe, et revient à poursuivre, contre le siècle et la censure, l'œuvre du seul art russe qui soit véritable, celui fidèle à l'image du « cristal magique » de Pouchkine. On se souvient de sa déclaration d'indépendance formulée en 1927, lors des dix ans de la Révolution bolchevique russe : « [N]ous sommes les libres citoyens de notre rêverie ¹. » On pourrait penser qu'il a été plus facile à Nabokov qu'à Pasternak d'être le libre citoyen de sa rêverie mais nous verrons que, s'il n'a jamais ignoré cet élément, Nabokov entend aussi préserver pour le futur de la littérature en général, mais aussi russe, « son credo politique resté aussi terne et immuable qu'un vieux rocher gris » et qui est le sien depuis sa jeunesse : « liberté de parole, liberté de pensée, liberté de l'art ² ».

Toutes les facettes de ce lien consubstantiel entre la poétique du rêve, appelée le plus souvent poétique de l'enchantement, et son sensible russe originel n'ont, semble-t-il, pas encore été mises au jour. S'agissant des choses et des êtres de son passé russe, l'exil fait peser sur la trace mémorielle qu'est l'écriture des contraintes plus difficiles à surmonter que la réception de Nabokov en « provocateur frivole » ne l'a laissé croire. Le risque majeur est celui de la sentimentalité, qui trahirait tout ensemble sensible russe et création artistique : les romans de Nabokov n'ont cessé d'explorer ce rapport scripturaire entre les choses, les images et les êtres réels de son passé disparu, et la véritable création artistique qui doit chercher à produire une image vraie de ce passé et des êtres chers qui l'ont peuplé, sans les transformer en types ni en clichés par excès de sentimentalité. Après leur disparition, l'écriture ne doit pas les désincarner une seconde fois. Sa quête est donc passée par une renégociation des frontières entre

¹ « [M]ы свободные граждане нашей мечты. » (Vladimir Nabokov, « Юбилей » [« Jubilej »], *Sobr. soč.*, t. II, p. 647 [notre traduction].)

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 37.

(auto)biographie et roman, afin de trouver une forme adéquate et universelle aux qualités mêmes de ce sensible russe. Car, dans cette recherche, si c'est la sentimentalité qui menace le passé du créateur, c'est l'exotisme qui menace son futur. Émigré, et même naturalisé américain, Nabokov encourt un risque fondamental, celui de n'être jamais qu'un étranger, ou même pire, un « captif désincarné », « bâtard » ou « fantôme »¹, à jamais soumis à la domination de la culture d'intégration : en un mot, un « barbare ».

« Moi, barbare, ami de Rabelais et de Shakespeare² », proclame-t-il dans « Mademoiselle O », en 1936. Pour que le barbare russe se mue en classique de la littérature universelle, il doit transformer les contraintes de son rapport au passé disparu et la fidélité à son sensible russe en une forme artistique ne s'inscrivant pas seulement dans la culture russe mais travaillant aussi à l'intérieur des cultures européenne et américaine. Cette tension est au cœur de sa création, *Ada* apportant à la fin de sa carrière la preuve magistrale du renversement opéré par Nabokov : le sensible russe n'est pas seulement devenu l'égal des autres sensibles dans ce nouveau découpage historique et géographique, incarné par l'AméruSSie d'Antiterra, il est aussi, sous la forme de l'enchantement, l'origine de la résistance qui rend possible cette configuration inédite.

¹ Lors de l'émission spéciale d'*Apostrophes* qui lui a été consacrée, le 30 mai 1975, Nabokov décrit ainsi à Bernard Pivot les relations entre les émigrés russes et leur terre d'accueil : « [D]e temps en temps ce monde spectral [...] nous montrait qui était le captif désincarné et qui le vrai maître. Ceci arrivait quand il fallait prolonger quelque diabolique carte d'identité [...]. Les émigrés qui avaient perdu leur qualité de citoyen russe étaient munis par la Société Des Nations d'un passeport dit Nansen, chiffon qui se déchirait piteusement chaque fois qu'on le déplaçait. Les autorités [...] semblaient croire que peu importait combien misérable pouvait être un État – disons, la Russie Soviétique –, tout fugitif de cet État était beaucoup plus méprisable du fait d'exister en dehors d'une administration nationale. Mais pas tous parmi nous consentaient à être un bâtard ou un fantôme ; on passait de Menton à San Remo, disons, très tranquillement par des sentiers de montagne bien connus des chasseurs de papillons et des poètes distraits. » (« Vladimir Nabokov » [interview de Vladimir Nabokov par Bernard Pivot, *Apostrophes*, 30 mai 1975], dans *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, dvd cité.)

² Vladimir Nabokov, *Nouvelles complètes*, p. 674.

La nostalgie d'un autre monde, qu'il baptise Ardis dans *Ada*, est celle de son enfance en Russie – période exceptionnelle parce qu'en-dehors de l'Histoire, en apparence. Si Nabokov n'a jamais rien renié de ses origines prestigieuses, dans son autobiographie, il précise fermement son rapport à la disparition des biens conférés par la richesse et la position sociale de sa famille : « Le vieux contentieux que j'ai (depuis 1917) avec la dictature soviétique est complètement étranger à une quelconque affaire de propriété. [...] La nostalgie que j'ai nourrie toutes ces dernières années est le sentiment hypertrophié d'avoir perdu mon enfance [...] ¹. » On n'est pas obligé, bien entendu, de croire Nabokov sur parole, mais, pour l'un de ses admirateurs, l'écrivain de langue serbo-croate, Danilo Kiš, la « riche nostalgie » de Nabokov est essentiellement attachée à la forme de vie russe tout à fait particulière qu'il a connue dans son enfance : « le monde dont il était entouré en Russie était un monde de bonté, de beauté et de charité (ce qui revient peut-être au même), un monde de culture où l'art, la poésie et la musique faisaient sentir leurs effets dans le cœur des hommes ². » Danilo Kiš envisage donc l'enfance russe de Nabokov non seulement comme un monde aux qualités idéales mais aussi comme un monde qui aurait encore été celui de la possibilité de l'expérience de la culture et de ses effets sur l'homme. Or ce lien entre enfance, expérience et culture nous semble être fondateur pour le futur écrivain.

Dans son essai « Enfance et Histoire », Giorgio Agamben s'est interrogé sur cette question de l'expérience, constatant que « l'expérience aujourd'hui ne

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1202 ; *Speak, Memory*, p. 73 : « My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is wholly unrelated to any question of property. My contempt for the émigré who "hates the Reds" because they "stole" his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes. » ; *Drugie Berega [Другие берега]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 184 : « Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. [...] Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству. »

² Danilo Kiš, *Homo poeticus*, *op. cit.*, p. 150.

s'offre plus comme quelque chose de réalisable ¹ ». Il entend par là que l'homme contemporain a été dépossédé de sa capacité « d'effectuer et de transmettre des expériences ² ». Si, à l'époque moderne, ce sont d'abord les expériences morales qui ont été démenties par le despotisme, Agamben pense que c'est au tour de l'expérience dans la vie quotidienne d'être détruite. Ces réflexions permettent d'éclairer ce qui aurait constitué la particularité de l'enfance de Nabokov. Il serait né à une période et dans un pays où les expériences, quotidiennes et morales, étaient encore possibles, ce qu'il indique d'ailleurs partager avec d'autres enfants russes :

[E]n ce qui concerne le pouvoir de thésauriser des impressions, les enfants russes de ma génération ont passé par une période de génie, comme si le destin faisait loyalement tout son possible pour eux en leur donnant plus que leur part, en considération du cataclysme qui allait faire complètement disparaître le monde qu'ils avaient connu ³.

Cependant, ce qui a sans doute participé de la différence nabokovienne, c'est que ces expériences, et parmi elles les expériences culturelles, ont été singulièrement favorisées par sa famille, contribuant à nourrir et développer la sensibilité particulière à l'enfant, considérablement enrichi par son trilinguisme ⁴.

Pour se représenter ce monde de l'expérience, c'est bien vers cette période des origines qu'il faut se tourner. Il pèse sur cette recherche un certain nombre de

¹ Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1989], trad. (de l'italien) Yves Hersant, Paris, Payot/Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000, p. 21.

² *Ibid.*

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, t. II, p. 1160 ; *Speak, Memory*, p. 23 : « [I]n regard to the power of hoarding up impressions, Russian children of my generation passed through a period of genius, as if destiny were loyally trying what it could for them by giving them more than their share, in view of the cataclysm that was to remove completely the world they had known. » ; *Drugie Berega* [Другие берега], *Sobr. soč.*, t. V, p. 150 : « [C]дается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось. »

⁴ Sur l'apport essentiel du multilinguisme à sa poétique, en lien aussi avec la question ontologique de l'exil, voir Julie Loison-Charles, *Vladimir Nabokov ou l'Écriture du multilinguisme : mots étrangers et jeux de mots*, op. cit., 2016.

contraintes. Nous avons déjà vu que Nabokov a interdit les lectures biographiques de ses œuvres, ce qui ne peut que complexifier le rapport du chercheur à un passé russe dont la reconstitution est déjà amputée d'un grand nombre de matériaux premiers. Toutefois, nous ne considérons pas ce refus comme un véritable obstacle. Autre difficulté, la question de la singulière « russité » de Nabokov a été opacifiée par la spécificité de sa carrière et de sa réception, décrites en première partie. L'Occident ayant mis longtemps à découvrir que Nabokov n'avait pas été seulement un écrivain américain, les études qui peuvent aider à se représenter le sensible russe de Nabokov ne sont pas si nombreuses ¹.

On pourrait alors penser que c'est en Russie que s'opère aujourd'hui ce travail de mise au jour et de reconstitution mais la génération de chercheurs russes, née de la fin de la censure de ses œuvres en 1986, peine à être remplacée. Les raisons pourraient en être plus morales et politiques que littéraires : son œuvre en effet est redevenue la cible des puritains russes, notamment de dignitaires de l'église orthodoxe russe qui demandent régulièrement l'interdiction de *Lolita* ².

Malgré ces contraintes, nous nous proposons de voir comment Nabokov peut être envisagé comme le nom d'une conjonction originale entre un être, un milieu et un pays. Il ne saurait être ici question d'exhaustivité, l'une des caractéristiques de l'art nabokovien étant d'avoir fait subir une opération de dé-référentialisation à tout signifié trop intime ou personnel. « [J]amais aucun biographe ne soulèvera le voile de ma vie privée ³ », précise-t-il fermement, au détour d'une analyse sur Tolstoï. Il ne s'agira donc ni d'une description biographique de son passé russe ni d'une étude positiviste mais d'un repérage et d'une analyse, avec l'aide notamment de matériaux en russe souvent non

¹ Nous avons déjà mentionné l'ouvrage de Laurence Guy qui est la première en France à avoir travaillé sur cette question-là (*Vladimir Nabokov et son ombre russe, op. cit.*).

² En 2013, la façade du Musée Nabokov, sa maison natale à Saint-Petersbourg, a même été recouverte du graffiti « pédophile ».

³ Vladimir Nabokov, *Littératures II, op. cit.*, p. 203.

exploités par la critique occidentale, des éléments de son passé russe qui ont contribué à façonner ce qui est, selon nous, le découpage original du sensible nabokovien.

II.3 : le rapport au passé russe de Vladimir Nabokov : entre oblitération et idéalisation

On est toujours chez soi dans son passé...¹
 Tout est bien, rien ne changera jamais,
 personne jamais ne mourra².

Le rapport au passé russe de l'écrivain ne peut être direct et la plupart des interprétations biographiques se divisent en deux attitudes opposées, l'oblitération de la biographie ou son idéalisation. Entre les deux, il ne s'agira pas de mesurer, dans cette étude, la fidélité autobiographique des romans, mais de poursuivre le repérage de ce que l'un des observateurs du jeune Nabokov pense être des « îlots » de soi, disséminés dans ses œuvres littéraires, le terme nous semblant particulièrement bien choisi.

Iossif Hessen³, l'un des plus proches amis du père de Nabokov, a en effet remarqué la part autobiographique des premiers romans russes de Sirine et en a proposé une interprétation :

[I]l n'y a pas un seul roman chez Sirine dans lequel je n'aurais pas reconnu de traits autobiographiques, le détail d'un visage connu, l'une ou l'autre particularité de son environnement dans la demeure sur Morskaja ou la datcha à Siverskij, et cela constitue la spécificité la plus caractéristique de sa création. De telles disséminations lui servent, dirait-

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1239 ; *Speak, Memory*, p. 116 : « One is always at home in one's past ».

² *Autres Rivages*, II, p. 1206. ; *Speak, Memory*, p. 116 : « Everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die. »

³ Iossif Hessen (1865-1943). Juriste, il a aussi été l'un des dirigeants du parti Constitutionnel-Démocrate (dit aussi « Cadet » ou « KD »). Avec Nabokov père, il a édité, en Russie, *Reč'* et *Pravo* et, dans l'émigration, *Rul'*, veillant aussi sur les débuts littéraires du jeune Sirine qui y a publié des poèmes ainsi que ses premières nouvelles et recensions, et même sa toute première pièce, *L'Homme de l'U.R.S.S.* (1927).

on, de base, ou mieux d'îlot, qui offre la possibilité de se délimiter, de se conserver soi-même¹.

L'écrivain, délimitant ce qui lui est propre, ainsi se conserve, et conserve les lieux et les êtres de son passé russe. Il ne s'agit pas de l'exercice narcissique auquel l'art de Nabokov, parfois, a été réduit. Il s'agit, comme nous allons le voir, de l'une des questions les plus angoissantes que l'écrivain a lui-même adressées à sa création et qui traverse toute son œuvre (le changement de langue n'ayant fait qu'ajouter un arc à la spirale du questionnement) : comment, sans les trahir, abriter dans son art l'image des choses, des lieux et des êtres les plus chers qui ont façonné son enfance et qui ont fait de lui non seulement l'homme mais aussi l'écrivain qu'il est devenu ? La question est celle de la vérité de l'image du souvenir, conçue (selon l'expression de Van dans *Ada*) comme « récapitulation de la conscience² ».

« Je me sens russe, en effet » : c'est encore ce qu'en 1962 Nabokov déclare à la BBC³. C'est en effet dans le passé de sa jeunesse, lors de ses vingt premières années vécues avec sa famille, dans la Russie pétersbourgeoise du début du vingtième siècle, que Vladimir Nabokov fut chez soi. « The House was here » est d'ailleurs le premier titre auquel l'écrivain avait pensé pour son autobiographie⁴.

« Lody », selon l'affectueux surnom anglicisé que lui donnait son père⁵, a connu quelque chose d'exceptionnel : à en croire Iossif Hessen, Vladimir

¹ И. В. Гессен [I. V. Hessen], « Из Книги *Годы изгнания: Жизненный отчет* » [« Iz Knigi *Gody izgnanija: Žiznennij otčët* »], dans Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин (сост.) [B. Averin, M. Malikov, A. Dolinin (dir.)], *В. В. Набоков : pro et contra* [V. V. Nabokov : *Pro et Contra*], Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та [Izd. Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], « Русский Путь » [« Russkij Put' »], 1997, t. I, p. 180 (notre traduction).

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 96 ; *Ada, or Ardor*, p. 70 : « a recapitulation of consciousness ».

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Vladimir Nabokov, Lettre à Elena Sikorski, 6 décembre 1949, *Perepiska s sestroj*, *op. cit.*, p. 59.

⁵ C'est dans les lettres envoyées de prison par Vladimir Dmitrievitch Nabokov à sa femme, pendant les mois de mai-juin-juillet 1908, qu'on apprend qu'il donnait parfois à son fils aîné ce surnom anglicisé écrit dans l'alphabet latin. À la suite de l'Appel de Vyborg, auquel il avait participé, Nabokov père avait été interdit d'élection à la deuxième Douma et condamné à trois mois de réclusion en cellule individuelle à la prison de Kresty, à Saint-Pétersbourg. Cette

Dmitrievitch, sa femme et les parents de celle-ci « divinisaient littéralement » le jeune Vladimir¹. Le talent poétique du jeune Volodia (après avoir abandonné sa vocation initiale de peintre) est régulièrement mis en avant par ses parents, lors de lectures privées qu'il donne devant les invités de marque qui fréquentent leur maison. Ainsi, le 10 novembre 1916, le peintre Alexandre Benois, l'un des fondateurs du *Monde de l'Art*, note dans son journal intime qu'il revient d'un déjeuner chez les Nabokov où s'est produit le jeune homme :

Déjeuner chez les Nabokov avec Argutinskij². [...] Volodia a lu ses poèmes. Étonnamment talentueux. Malgré tout je ne sens pas en lui *l'étoffe d'un vrai poète**. C'est qu'il est déjà maladivement imprégné de culture « bourgeoise » – bien qu'il prenne maintenant un peu la pose dans un *debraille** artistique³.

Le jeune poète a seulement dix-sept ans et son talent (même si des doutes persistent sur son don véritable) est déjà connu de certains des plus grands noms de la scène artistique pétersbourgeoise qui fréquentent l'hôtel particulier des Nabokov. C'est sa mère qui est particulièrement attentive aux débuts de la carrière poétique de son fils, ne manquant jamais une occasion de manifester sa fierté pour les dons exceptionnels de son premier né. Ainsi, le 12 avril 1918, elle

correspondance a été remise à la sœur de l'écrivain, Elena, après le décès de leur mère, puis envoyée à Nabokov aux États-Unis : en 1965, il fait publier ces dix lettres, accompagnées d'une courte introduction et de quelques notes, dans l'almanach de l'émigration russe américaine, *Воздушные Пути [Vozdušnye Puti (Les Voies aériennes)]*, vol. 4, 1965.

¹ И. В. Гессен [I. V. Hessen], « Из Книги Годы изгнания: Жизненный отчет » [« Iz Knigi Gody izgnanija: Žiznennij otčët »], dans V. Averin *et al.* (dir.), *В. В. Набоков: pro et contra [V. V. Nabokov : pro et contra]*, *op. cit.*, t. I, p. 175 (notre traduction).

² Le Prince Vladimir Argutinskij-Dolgoroukov (1874-1941), qu'évoque Benois, est une figure importante de l'art moderne russe. Diplomate, critique d'art, collectionneur et mécène, il était très proche des artistes du *Monde de l'Art* et a aidé Sergueï Diaghilev à organiser les Saisons russes à Paris (qui ont débuté en 1907). Il a émigré en France en 1921.

³ « Обедая у Набоковых с Аргутинским. [...] Володя читал свои стихи. Удивительно талантливые. И всё же я в нем не чую *l'étoffe d'un vrai poète*. Уж больно он насыщен «буржуазной» культурой – хоть и позирует теперь слегка на художественного *debraille*. » (« Из дневника Александра Бенуа [Iz dnevnika Aleksandra Benua], 10 ноября 1916 [10 novembre 1916] », dans Николай Мельников [Nikolaj Georgievič Mel'nikov] (éd.), *Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910-1980^e годы) [Portret bez shodstva. Vladimir Nabokov v pis'mah i dnevnikah sovremenikov (1910-1980^e gody)]*, Moscou, Новое Литературное Обозрение [Novoe Literaturnoe Obozrenie], 2013, p. 19 (notre traduction).

assiste à un concert de Jan Ruban ¹ chez les Brailovskij ² et s'entretient avec le peintre Serge Soudeïkine : « Mme* Nabokov dès le premier entracte vînt s'asseoir près de Serge et se mit à parler avec lui de son fils poète, de son recueil de poésies qu'il ne peut pas éditer à cause des événements, [...] de son premier recueil de poésies dont son fils se repent [...] ³. »

Pour celui qui est étranger à ce passé, approcher du chez-soi nabokovien n'est pas une tâche aisée, en raison des rapports problématiques (déjà évoqués) qu'entretiennent dans son cas fiction et biographie et de la *quasi* impossibilité qu'il y a d'examiner ces rapports dans d'autres termes que ceux qu'il a délibérément élaborés. Face à cela, l'étranger semble n'avoir le choix qu'entre oblitération ou idéalisation.

Les critiques les plus orthodoxes sont ceux qui se conformant à l'injonction nabokovienne – « la meilleure part de la biographie d'un écrivain, ce n'est pas le compte rendu de ses aventures, mais l'histoire de son style ⁴ » – ont renoncé à interroger tant la période heureuse de son enfance en Russie que plus largement le rapport de l'œuvre à la biographie.

Alexandre Dolinine, par exemple, intitule « véritable vie de l'écrivain Sirine » son introduction aux cinq volumes de l'édition Simposium qui regroupe l'ensemble des œuvres russes de Nabokov ⁵. Dans cette étude préliminaire,

¹ « Jan Ruban » [Ян Рубан] est le nom de scène de la chanteuse soprano, violoniste et professeur de chant, Anna Petrunkevič (1874-1955), qui a émigré en 1922.

² Le peintre Leonid Brailovskij (1867-1937) et sa femme Rimma (1877-1959), qui ont émigré en 1920.

³ « Mme Набокова в первом же антракте подседа к Сереже и стала говорить с ним о сыне поэте, о книжке стихов, которую он не мог издать из-за событий, [...] о первой книжке стихов, за которую её сын кается [...] ». « Из дневника Веры Судейкиной [Iz dnevnika Very Sudejkinov], 12 апреля 1918 [12 avril 1918] », dans Nikolaj Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva*, op. cit., p. 19 (notre traduction). Il s'agit ici d'un extrait du journal de la comédienne et danseuse Vera Soudejkin (1888-1982), alors la compagne et la Muse du peintre. En 1940, elle a épousé le compositeur Stravinsky.

⁴ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 140.

⁵ L'édition Simposium, devenue l'édition de référence des œuvres russes de Nabokov, a été mise en chantier pour commémorer le centième anniversaire de la naissance de Nabokov, puis a été suivie de l'édition en cinq volumes de ses œuvres américaines traduites en russe.

essentiellement constituée d'analyses littéraires, qu'il poursuit de volume en volume, Dolinine ne choisit d'envisager que les dates importantes ayant trait à la carrière littéraire de Nabokov : c'est ainsi qu'il fait naître l'écrivain Sirine « le 7 janvier 1921, le jour de la Nativité orthodoxe, quand parurent dans *Rul'* sous la signature de V. Sirine trois poèmes et un récit, *Le Lutin*¹ ». L'argument qui peut justifier ce choix d'oblitérer la chronologie personnelle a été avancé par Bryan Boyd qui fait remarquer que la biographie de Nabokov, dès qu'il a commencé à écrire, se confond assez rapidement avec sa seule bibliographie². Mais cet argument ne fait que contourner la difficulté, car Dolinine ne peut faire autrement, par exemple, que de revenir sur la question de la « non-russité » reprochée au jeune écrivain Sirine par l'*intelligentsia* russe émigrée³, soulignant par là cette évidence à laquelle il tente pourtant d'échapper, que l'histoire d'un style n'est pas totalement coupée de particularités plus biographiques, comme l'appartenance à un pays, à une culture, à une famille. Nabokov ne serait-il pas né dans cette Russie du tout début du vingtième siècle ni dans cette famille de la noblesse russe vouée au service de l'État dont il portait le prestigieux patronyme qu'il ne fait aucun doute que la question de sa prétendue « non-russité » se fût posée autrement.

Ainsi, écrire en russe sous le pseudonyme de Sirine a sans doute été, pour une part, une tentative d'anonymisation afin d'échapper aux lourdes attentes de son premier milieu de réception pour qui le nom de Nabokov était prescripteur. Une fois devenu un émigré comme les autres, arrivé à New York par l'île d'Ellis, et même une fois devenu célèbre, son nom a pu être écorché, il a pu être prononcé [Nabokof] ou [Nabakof], comme lui-même s'en amusait, il a pu être écrit de

¹ « седьмое января 1921 года, день православного Рождества, когда в берлинской газете “Руль” появились три его стихотворения и рассказ “Нежить” за подписью “В. Сирин”. » (А. Долинин [A. Dolinin], « Истинная жизнь писателя Сирина » [« Istinnaja žizn' pisatelja Sirina »], dans Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 9 [notre traduction].)

² Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 316.

³ Voir A. Dolinin, « Istinnaja žizn' pisatelja Sirina », op. cit., p. 11.

toutes les façons possibles, même les plus farfelues, Nabohof ou Nabuhof, très peu de personnes ont mesuré que Vladimir Nabokov était le descendant de l'illustre Vladimir Dmitrievitch Nabokov et, au-delà, de l'encore plus illustre Dmitri Nikolaïevitch Nabokov, ministre de la justice de 1878 à 1885, sous les tsars Alexandre II et Alexandre III. Même dans la critique nabokovienne, la figure du père, pourtant cruciale pour la Russie comme pour l'écrivain, est longtemps restée tapie dans l'ombre de son fils. Mais, dans le milieu de l'émigration russe, à Berlin, à Prague et à Paris, il était plus difficile d'ignorer cette ascendance. Et, même si c'est après le décès tragique de son père qu'il a publié tous ses romans russes sous le nom de Vladimir Sirine, on peut supposer que, pour ses lecteurs émigrés russes comme pour lui-même, la part de prescription était importante.

En écrivant son premier roman, *Machenka*, le plus évidemment autobiographique et qui pour partie se passe sur les lieux mêmes de sa jeunesse (Batovo, Vyra, Rojdestveno et Saint-Petersbourg), Nabokov a été directement confronté à la question de la représentation romanesque de cette part intime de lui-même qu'avait été sa vie familiale pendant sa jeunesse. De ce point de vue, le roman est intéressant tant par ce qu'il dévoile que par ce qu'il masque : Ganine, le personnage principal, partage avec son créateur certains des lieux et des événements de sa jeunesse, au point que l'écrivain indique dans la préface américaine que « la version romancée contient une solution plus concentrée de réalité personnelle que le récit scrupuleusement fidèle du biographe ¹ » ; mais d'autres pans de sa vie sont restés obliérés, et parmi eux, singulièrement, la vie sociale et mondaine des Nabokov, pourtant somptueuse. Quelles sont les raisons de cette occultation volontaire ? Nabokov serait-il comme Van Veen, dans *Ada ou l'Ardeur*, « inaccessible aux émotions somptueuses de l'orgueil héraldique et ne

¹ Vladimir Nabokov, *Machenka*, I, p. 4 ; *Mary*, p. xiv : « a headier extract of personal reality is contained in the romantization than in the autobiographer's scrupulously faithful account. »

se souci[ant] guère des sots qui voient du snobisme aussi bien dans le culte des ancêtres que dans l'indifférence à leur égard ¹ » ? Il répond à cette question à la fin de sa vie par le truchement de Vadim Vadimovitch, personnage d'écrivain avec lequel, dans *Regarde, regarde les arlequins*, il a fictionnalisé sa propre vie et sa carrière d'écrivain :

[P]ourquoi en signant mes livres, je ne faisais pas usage du titre qui accompagnait mon nom millénaire [?] Je lui répondis que j'étais de ces snobs qui présumant que les mauvais lecteurs sont par nature, au fait des origines d'un auteur, mais qui espèrent que les bons lecteurs s'intéressent davantage à leurs livres qu'à leur arbre généalogique ².

La question pour Nabokov était aussi qu'on s'intéresse à son art, et non à son ascendance. Or, pour ceux des émigrés de l'*intelligentsia* russe qui la connaissaient, il n'a pas toujours été facile de se départir des représentations qu'ils en avaient. Que penser, par exemple, de ce snobisme qui lui est parfois reproché ? Est-ce un héritage de son éducation anglophile, rare à l'époque en Russie, un personnage qu'il joue, ou une représentation qu'on se fait de lui ? Ou bien encore, Sirine était-il bien « le plus solitaire et le plus arrogant de tous ³ », – appréciation de lui-même qu'il a léguée à la postérité ?

C'est la publication des lettres à sa femme, où nous pouvons approcher au plus près de son intimité, qui permet de réexaminer, et de corriger, certains éléments de la mythologie nabokovienne. Le tableau, très détaillé et précis, qu'il peint de ses journées à Véra quand ils étaient séparés (lors de ses séjours hors d'Allemagne, en 1932, 1936 et 1937), le montre au contraire attentionné avec ses différents hôtes et joyeux camarade. Il n'hésite pas à courir de café en café pour rencontrer ses compatriotes exilés, il accepte toutes les invitations à déjeuner et à

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 25 ; *Ada, or Ardor*, p. 9 : « immune to the sumptuous thrills of genealogic awareness, and indifferent to the fact that oafs attribute both the aloofness and the fervor to snobbishness »

² Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins*, p. 144 ; *Look at the Harlequins!*, p. 111 : « [W]hy I did not use in print the title which went with my thousand-year-old name[?] I replied that I was the kind of snob who assumes that bad readers are by nature aware of an author's origins but who hopes that good readers will be more interested in his books than in his stemma. »

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1385 ; *Speak, Memory*, p. 287 : « the loneliest and most arrogant one. »

dîner (la seule restriction est qu'il ne veut pas rencontrer « l'abominable couple Méréjkovski ¹ »). Il participe à toutes les soirées de l'émigration russe, même celles où il est certain d'assister à des conférences qui l'ennuient, ou qui sont aux antipodes de ses goûts et de ses idées comme, par exemple, celle-ci : « Lundi soir, il y a eu chez Ilioucha ² une réunion de chrétiens et de poètes. [...] La question débattue était : l'acte sexuel à la lumière du christianisme, et Ianovski, Mamtchéna [*sic*], Ivanov ont débité de terribles et honteuses inepties [...] ³. » Et même la légende du Nabokov qui n'a jamais perdu le contrôle de soi-même ⁴ est corrigée par la lettre du 24 octobre 1932 : « Je me suis soudain retrouvé ivre après deux verres de vodka ⁵. »

Un second point constitutif de l'oblitération serait à réexaminer : l'affirmation, respectant l'interdit nabokovien, selon laquelle ses romans n'entretiennent pas de rapports avec sa biographie intime, puisque nous avons montré qu'ils sont en réalité synchronisés avec le temps personnel de l'écrivain.

¹ Vladimir Nabokov, lettre à Véra du 24 octobre 1932, *Lettres à Véra*, *op. cit.*, p. 193. Le poète et romancier, Dimitri Méréjkovski (1865-1941), et sa femme, la poétesse Zinaïda Hippus (1869-1945), tous deux figures tutélaires du symbolisme littéraire russe, étaient des « ennemis » littéraires de Sirine.

² Ilya Fondaminsky (1880-1942), ancien S.-R. (socialiste révolutionnaire) de 1905 à 1917, émigre en France en 1919. Rédacteur des *Annales contemporaines*, et protecteur de Sirine, il est déporté par les nazis et meurt dans le camp d'Auschwitz.

³ Vladimir Nabokov, lettre à Véra du 27 janvier 1937, *Lettres à Véra*, *op. cit.*, p. 283. Le poète « Mantchéna » mentionné ici ne semble pas exister. Dans la version originale russe, ainsi que dans la première traduction anglaise de ces lettres (*Letters to Véra*, *op. cit.*, p. 283), il s'agit du poète Victor Mamčenko (1901-1982). Voir *Письма к Вере* [*Pis'ma k Vere*], Moscou, КоЛибри [KoLibri], 2017, p. 275 : « В понедельник вечером было собрание христиан и поэтов у Ильюши. [...] Обсуждался вопрос: половой акт в свете христианства – и Яновский, Мамченко, Иванов несли страшный и стыдный вздор [...] ». Vasilij Janovskij (1906-1989), prosateur et critique littéraire, s'installe à Paris en 1926, et participe activement aux cercles de l'émigration russe, et fréquente notamment le couple Méréjkovski. En 1940, il quitte la France pour le Maroc puis les États-Unis, où il poursuit ses activités de critique littéraire et de romancier. Il publie en 1983 *Поля Елисейские* [*Polja Elisejskie ; Champs Élysées*], – livre de mémoires, où il évoque les figures de l'émigration russe, dont Sirine-Nabokov.

⁴ « Je me flatte d'être une personne sans attrait pour le public. Je n'ai jamais été ivre de ma vie. » (*Partis pris*, *op. cit.*, p. 11.) Il est intéressant de noter qu'il s'agit des premières lignes (datant de 1962) sur lesquelles s'ouvre le recueil d'interviews de Nabokov. On voit bien à cet exemple comment Nabokov cherche à façonner son image médiatique.

⁵ Vladimir Nabokov, lettre à Véra du 24 octobre 1932, *Lettres à Véra*, *op. cit.*, p. 192.

La transformation, lors de sa traduction américaine, du temps diégétique de *Machenka*, son premier roman, est l'indice du rapport particulier qu'entretient le roman avec la vie privée de l'écrivain.

La datation de la diégèse de *Machenka* pose un problème. Le récit enchâssant, celui du présent des émigrés russes regroupés par le hasard dans une pension de Berlin, est systématiquement daté par les critiques d'avril 1924¹ ; seul Jurij Levin pense qu'il s'agit d'avril 1925². En réalité, les deux datations sont possibles selon la version du texte à laquelle on se réfère. Dans la première version russe, Nabokov ne mentionne pas explicitement de date et le lecteur doit la déduire par recoupement des informations. Ainsi les numéros qui signalent les chambres des pensionnaires sont des « feuilles arrachées à un ancien calendrier³ » tandis que le décès de Herr Dorn, le mari allemand de la logeuse d'origine russe, est survenue deux ans plus tôt⁴. Le lien entre les feuilles du calendrier et la mort de Herr Dorn apparaît un peu plus loin : les zéros amarante qui signalent les lieux d'aisance indiquent un dimanche d'avril arraché au calendrier posé sur le bureau de l'homme d'affaires décédé. Le lecteur toutefois n'a pas encore la possibilité de dater la diégèse dans la mesure où l'année du calendrier n'est pas donnée. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il peut la situer avec certitude quand Ganine répond au poète Podtiaguine qu'il a quitté la Russie depuis six ans⁵. Or cet échange marque la fin de la séquence pendant laquelle Ganine s'est souvenu de son évacuation de Russie, au cours de l'année 1919. La diégèse est donc située en avril 1925.

¹ Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 289 ; ou Dieter E. Zimmer, « Mary », dans Vladimir E. Alexandrov (dir.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Garland Reference Library of the Humanities, vol. 1474, 1995, p. 346-357.

² Voir le début de l'article de Юрий Левин [Jurij Levin], « Заметки о Машеньке В. В. Набокова » [« Zаметki o Mašen'ke V. V. Nabokova »], *Russian Literature*, XVIII-I, 1985, p. 21-30.

³ Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], *Машенька [Mačen'ka]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 48 : « листочки, вырванные из старого календаря ».

⁴ *Ibid.*

⁵ « – Давно ли вы покинули Россию? – Шесть лет, – ответил он коротко » (*ibid.*, p. 118).

Dans la version américaine, Nabokov a modifié ce système en procédant à deux opérations. S'il n'explique pas non plus le temps de l'action diégétique (il reste donc fidèle au choix qu'il avait déjà fait dans la version russe d'obliger le lecteur à le déterminer lui-même), la première opération de transformation a consisté à indiquer clairement l'année de la mort de Herr Dorn et du dernier calendrier qu'il a utilisé, c'est-à-dire l'année 1923 : « C'étaient de simples feuilles arrachées à un calendrier vieux d'un an – les six premiers jours d'avril 1923 ¹ ». L'autre opération a consisté à reculer d'une année l'action diégétique, située en 1924 et non plus en 1925, et à modifier en conséquence les indications temporelles. Ainsi, dans la version américaine, Ganine répond à Podtiaguine qu'il a quitté la Russie cinq ans plus tôt ². Ces remarques sont valables pour la version française traduite du texte américain ainsi que pour la version française révisée de la Pléiade.

La critique a peu prêté attention à ces modifications : il n'existe qu'une seule analyse, assez générale, de ce décalage. Jane Grayson remarque seulement que, dans ce qu'elle appelle les “minors reworkings” (les romans russes que Nabokov n'a pas traduits lui-même en américain, dont il a amélioré la traduction proposée par un traducteur et dans lesquels il n'a fait que peu de changements), l'écrivain procède à des ajouts de références au temps, qu'elle analyse ainsi :

Il est clair que ces ajouts servent à reculer la narration dans le temps. C'est particulièrement nécessaire quand l'intervalle séparant l'original de la traduction est aussi grand que quarante ans. L'action de *Machenka*, qui en 1926 était contemporaine de la première écriture du roman, est devenue de l'histoire en 1970 ³.

On peut aisément comprendre pourquoi Nabokov a cherché à rendre plus clair le temps de l'action diégétique : le public américain était plus éloigné du

¹ « These were simply leaves torn off a year-old calendar – the first six days of April, 1923 » (*Mary*, p. 5). On peut lire aussi plus loin : « the widow of a German businessman [...] who the year before had died of brain fever » (*ibid.*).

² « “How long ago did you leave Russia ?” “Five years,” he answered curtly » (*ibid.*, p. 102).

³ Jane Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 122 (notre traduction).

contexte du roman que le public historique de la réception et le procédé de datation par recoupement, malgré son astuce, a pu sembler à l'écrivain, avec le recul, plus rebattu qu'à ses débuts. Mais cela n'explique pas pourquoi les quarante années séparant l'original de sa traduction nécessiteraient de situer le temps de l'action diégétique une année plus tôt.

Nous pensons que la raison en est essentiellement biographique. Si l'on se reporte à l'introduction de *Mary* que Nabokov a écrite en 1970, il indique avoir commencé à écrire ce premier roman peu après son mariage, au printemps 1925. Il s'agit là d'une légère manipulation de la genèse de *Machenka*. Car, dans l'avant-propos à la nouvelle « Une lettre qui n'atteignit jamais la Russie », il procède à la mise au point suivante :

Au cours de l'année 1924, dans le Berlin des émigrés, j'avais commencé un roman, intitulé provisoirement *Bonheur (Schastié)*, dont certains éléments devaient être repris sous un autre angle dans *Machenka* [...]. Aux environs de Noël 1924, j'avais deux chapitres de *Schastié* prêts mais alors, pour une raison que j'ai oubliée mais qui devait être excellente, je supprimai le chapitre un et presque tout le chapitre deux ¹.

Ce qui est certain, c'est que *Sčast'e* avait le même sujet que le récit enchâssé de *Machenka* consacré au premier amour du héros en Russie et qui est précisément la part autobiographique du roman, c'est-à-dire l'histoire de ce premier amour qui a aussi été la première relation sexuelle de Nabokov adolescent. Il recule donc la diégèse d'une année et la situe en avril 1924 afin que l'histoire de la romance de Ganine soit plus nettement séparée de sa propre vie personnelle et de son mariage avec Véra, le 15 avril 1925. Car, en 1970, laisser reparaître ce roman avec une diégèse située le mois et l'année de son mariage aurait été plus délicat qu'en 1926. Entre-temps, Nabokov a publié son autobiographie, dont le chapitre « Tamara » est consacré à ce premier amour : ce

¹ Vladimir Nabokov, *Nouvelles complètes*, p. 241 ; « Notes », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 669 : « Sometime in 1924, in émigré Berlin, I had begun a novel tentatively entitled *Happiness (Schastie)*, some important elements of which were to be reslanted in *Mashen'ka* [...]. Around Christmas 1924, I had two chapters of *Schastie* ready but then, for some forgotten but no doubt excellent reason, I scrapped chapter 1 and most of 2. »

qui n'était pas connu du premier public de réception l'est donc dorénavant, d'autant qu'il est aussi devenu un personnage public. Dans l'introduction de *Mary*, il souligne d'ailleurs délibérément la part autobiographique du roman. Cependant, révéler, c'est aussi masquer : il attire l'attention du lecteur sur l'inclusion de lettres véritables, satisfaisant (ou même suscitant) son voyeurisme, mais il espère sans doute que déclarer avoir commencé à écrire ce roman après son mariage, c'est-à-dire une fois installé dans la stabilité du couple symbiotique qu'il forme encore avec Véra en 1970, empêchera, par exemple, les interprétations freudiennes ou biographiques. Car c'est aussi l'époque où commencent à paraître les premières études critiques sur son œuvre et sa première biographie par Andrew Field est en préparation. Reculer la diégèse d'un an revient (pour ceux qui confondent biographie et fiction) à « situer » un an avant son mariage avec Véra l'histoire de la tentation de Ganine (enlever Machenka à son mari pour faire revenir premier amour et passé russes) : c'est une stratégie de Nabokov pour couper l'herbe sous le pied des futurs *Goodmen* (Mr Goodman étant le nom du mauvais biographe de l'écrivain Sébastian Knight).

Cela dit, quel rapport *Machenka* peut-il avoir avec la question qui nous occupe, celle du découpage nabokovien du sensible russe ? Le rapport n'est pas direct, toutefois, cette réécriture d'un épisode autobiographique présente deux caractéristiques qui seront ensuite décrites comme nabokoviennes : la valorisation des épisodes de l'aventure amoureuse (quand se correspondent premier amour et lieux emblématiques de la parcelle russe nabokovienne) s'accompagne de l'occultation volontaire de la grande Histoire comme de la vie sociale. Schakovskoy avait à la fois tort et raison : tort d'affirmer que Nabokov, à la différence des autres grands écrivains russes, était étranger à la terre russe mais

raison en ce sens que les formes typiques de la russité étaient indifférentes à l'écrivain, voire dénigrées par lui.

Au-delà, ce qui est novateur dans *Machenka*, c'est la mise en œuvre poétique de cette transposition autobiographique à laquelle procède l'écrivain : car il n'en propose pas une célébration romantique et élégiaque, comme d'autres écrivains émigrés le font au même moment pour leur passé russe, et singulièrement aussi en traitant de leur premier amour russe, comme par exemple Ivan Bounine dans *L'Amour de Mitia*, paru un an avant *Machenka*. Tant le rapport entre récit enchâssant et récit enchâssé que le code herméneutique du roman invitent au contraire, comme nous le verrons, à une distanciation d'avec certaines formes esthétiques dépassées¹. Le sensible russe nabokovien ne peut, et ne doit pas, être confondu avec certaines formes stéréotypées du folklore, de l'art et de la mentalité russes : ni celles (inadaptées, selon lui, à la situation de l'exil) que continue d'explorer une partie de l'émigration russe, ni celles popularisées dans les pays européens avec l'afflux d'émigrés russes dits « blancs » depuis une dizaine d'années lorsque paraît *Machenka* en 1926. Le sensible russe nabokovien se traduit dans ses romans sous la forme d'un *ethos*, qui est une certaine disposition au monde et une certaine façon de l'envisager poétiquement.

En opposition avec cette première attitude d'oblitération, le destin de Nabokov est si fascinant (« Le berceau oscille au-dessus d'un abîme...² »), qu'il n'est pas rare que critiques et biographes se tournent vers les vingt premières années de sa vie passées en Russie pour chercher à expliquer les presque soixante autres qui ont suivi et qu'il a passées hors de Russie, ainsi que sa prodigieuse capacité à traverser les épreuves de l'émigration pour devenir cet auteur américain

¹ Voir en début de la troisième partie.

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1155 ; *Speak, Memory*, p. 19 : « « The cradle rocks above an abyss » ; *Другие берега* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 145 : « Колыбель качается над бездной. »

mondialement célèbre qui se décrit pourtant lui-même en 1959, à la télévision française, comme « un gros bonhomme chauve pas intéressant du tout ¹ ». Pour certains, l'assurance nabokovienne, qui ne s'est jamais démentie, trouve sa source dans l'enfance exceptionnelle qui fut la sienne : Elizabeth Klosty Beaujour parle ainsi d'« un sens profond de la sécurité sprirituelle, d'une connaissance de qui et de ce qu'il était, totalement indépendante de son statut externe et de ses possessions ² ».

Certes, l'enfance de Nabokov a été exceptionnelle à plus d'un titre : par les liens privilégiés qui l'unissaient à ses parents, par le rôle politique éminent qu'a joué son père dans la tentative de démocratisation de l'État russe, par le contexte intellectuel et artistique pétersbourgeois du début du XX^e siècle auquel le jeune Nabokov fut sensible dès le plus jeune âge, grâce notamment à sa mère.

De là, il faut se garder de certains excès que la biographie de Nabokov et ses propres déclarations sur son génie précoce et l'exceptionnalité de sa famille poussent certains commentateurs à commettre. L'un des meilleurs exemples de cette idéalisation est fourni par Jean Blot, à propos d'un passage d'*Autres Rivages* souvent commenté parce que Nabokov y décrit ainsi l'éveil de sa « vie sensible ».

À cet instant précis, j'eus la conscience aiguë que l'être de vingt-sept ans, en blanc suave et rose, qui me tenait la main gauche, était ma mère, et que l'être de trente-trois ans, en blanc dur et or, qui me tenait la main droite, était mon père. Entre eux deux, tandis qu'ils avançaient d'un pas égal, je me pavanais, puis trottais, puis me pavanais de nouveau, d'une flaque de soleil à une autre, le long d'un sentier que je n'ai aucune peine à identifier aujourd'hui comme étant cette belle allée de chênes dans le parc de Vyra, notre domaine à la campagne situé dans l'ancienne province de Saint-Petersbourg, en Russie. Oui, depuis cette corniche du temps lointaine, isolée, pratiquement déserte, où je me tiens aujourd'hui, je vois mon moi en réduction célébrant, en cette journée d'août 1903, la naissance de sa vie sensible ³.

¹ Pierre Dumayet, « Vladimir Nabokov à propos de *Lolita* » [en ligne], *Lectures pour tous*, 21 octobre 1959.

Disponible sur : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016162/vladimir-nabokov-a-propos-de-lolita.fr.html> [consulté le 10 avril 2018].

² Elizabeth Klosty Beaujour, *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 84.

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1157-1158 ; *Speak, Memory*, p. 22 : « At that instant, I became acutely aware that the twenty-seven-year-old being, in soft white and pink, holding my left hand, was my mother, and that the thirty-three-year-old being, in hard white and gold, holding my right hand, was my father. Between them, as they evenly progressed, I strutted, and trotted, and

Cette scène capitale où l'autobiographe ajoute au bonheur de l'enfant une pointe d'autodérision mêlée de *spleen*, Jean Blot, lui, la commente avec une emphase qui rate, selon nous, la part de distanciation :

La scène demeure gravée au fronton de ce destin. [...] Le dessin d'une enfance heureuse qui se propose ainsi, avec les deux petits bras réunissant les deux géants tutélaires, heureuse ou qui se veut telle, [...] est encore enrichi par la lumière de l'été où il baigne et par les coloris, blanc et rose d'un côté, or de l'autre. Bref, le yin et le yang... L'essentiel demeure le petit bonhomme, les bras en croix, qui trotte au centre de cette crucifixion sur la croix du bonheur.

Je crains trop les démons nabokoviens pour oser une interprétation inspirée de ce Freud pour lequel notre auteur, sans jamais chercher à le comprendre, ne tarit jamais non plus de sarcasmes. Disons seulement que le bonheur n'est pas toujours facile à porter, surtout pour un enfant, et qu'il faudra s'en souvenir pour comprendre l'homme qui sera son héritier. On ajoutera que, quand le yin et le yang vous prennent la main pour l'exiger, le bonheur devient un devoir. Son sceau éblouissant jusqu'à la douleur va marquer d'abord la perception et ensuite la conception des choses, de soi, du monde. Un autre trait doit impressionner davantage : quand le moi s'aperçoit pour la première fois, il n'est pas seul. Il est un lien, une liaison, une relation entre père et mère, sans doute, mais aussi entre deux lignées ¹.

Si Jean Blot dégage de cette scène originelle un certain nombre d'éléments constitutifs, le dessin d'une enfance heureuse qui engage l'être et la perception de soi comme réunion et point de convergence, les transformer en pacte tragique par l'image archétypale de la crucifixion, puis la convocation du yin et du yang, est clairement une surinterprétation du propos nabokovien.

Cette conception d'un écrivain resté fidèle au bonheur idyllique de son enfance est même devenue l'une des clefs de l'interprétation de son œuvre : Lila Azam Zanganeh l'a popularisée dans un livre hybride, entre essai et fiction, intitulé *L'Enchanteur. Nabokov et le bonheur*, où elle mêle la biographie de l'écrivain avec sa propre autobiographie et invente une rencontre imaginaire avec lui autour d'une interview fictive. Cet ouvrage, écrit initialement en anglais en

strutted again, from sun fleck to sun fleck, along the middle of a path, which I easily identify today with an alley of ornamental oaklings in the park of our country estate, Vyra, in the former Province of St. Petersburg, Russia. Indeed, from my present ridge of remote, isolated, almost uninhabited time, I see my diminutive self as celebrating, on that August day 1903, the birth of sentient life. »

¹ Jean Blot, *Nabokov*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1995, p. 20.

2011 et traduit la même année en français, a paru ensuite dans de nombreuses langues (hollandais, italien, espagnol, russe, portugais, allemand, chinois, turc, libanais, etc.). Ce succès semble témoigner de la percée d'une représentation de l'œuvre nabokovienne comme symbole de la résilience de l'exilé (Lila Azam Zanganeh étant elle-même la fille d'exilés iraniens). L'avantage d'une telle conception est sa conformité supposée avec les convictions de l'écrivain, comme par exemple lorsqu'il livre à sa femme cette trouvaille : « “On dit que la souffrance est une bonne école. Certes. Mais le bonheur est la meilleure université”. C'est bien dit ? C'est Pouchkine qui a écrit cela ¹. »

Le bonheur est-il l'origine ou la matrice de l'écriture ? L'abandon de *Sčast'e* pour *Machenka* semble indiquer que la relation de l'écrivain à cette question est complexe, ce que confirme aussi, comme nous le verrons, le roman lui-même : l'hypothèse du retour du bonheur russe perdu – hypothèse valorisée dans la diégèse lors de sa confrontation avec ce qui en est l'apparente négation (l'exil berlinois) – reçoit en effet un démenti catégorique dans la conclusion du roman ; déjouant le romantisme de la célébration élégiaque, Nabokov propose du bonheur une solution bien moins convenue.

Pour montrer cette complexité, on peut analyser dans *Lolita* le traitement auquel est soumis un objet du monde qui symbolise sa parcelle natale russe, et qui lui est particulièrement précieux : la *peščera* russe qui borde les rives de l'Orédèje, caverne rouge-orangée de karst et l'un des refuges naturels de sa première idylle amoureuse. Dans ce roman, on le sait, la difficulté à proposer une interprétation éthique tient au statut narratif et éditorial du texte. Il s'agit d'une confession (rédigée en prison) de Humbert Humbert, tandis qu'il attend son procès ; c'est donc après sa mort d'un infarctus du myocarde le 16 novembre 1952 et, ce qu'il ne faut pas oublier, après la mort de Lolita le 25 décembre 1952

¹ Vladimir Nabokov, Lettre à Véra du 19 juin 1926, *Lettres à Véra*, op. cit., p. 84-85.

que, selon les dernières volontés de Humbert Humbert (qui ne souhaitait pas voir ce texte publié du vivant de Lolita), son avocat le transmet à son cousin, le psychiatre John Ray Jr, pour toilettage avant une publication dont il signe l'avant-propos le 5 août 1955.

Par ce dispositif, l'auteur s'est ôté à lui-même toute voix impliquée, et par conséquent a ôté au lecteur toute possibilité d'émettre un jugement qui puisse se déclarer conforme au jugement de l'auteur. C'est donc dans le tissu du texte et dans son fonctionnement que se trouvent, selon nous, les indices du rapport herméneutique que le lecteur peut entretenir avec lui. De ce point de vue, l'auto-traduction russe présente une clarification du texte originel. Humbert et Annabelle enfants cherchent à s'aimer « dans l'ombre lilas [*lilovoj*] de rochers roses formant comme une sorte de caverne¹ ». Pour traduire le mot anglais de « caverne », Nabokov utilise le terme de *peščera* qui fonctionne comme un signal. Le lecteur russophone peut reconnaître ici la réécriture condensée d'une série de scènes d'amour formant un scénario mythique : scènes vécues par Nabokov au temps du paradis originel en Russie, puis décrites dans son autobiographie (les chapitres sur Colette et Tamara) et données à Humbert par son créateur. Mais, pour comprendre comment l'écrivain se dissocie de son personnage, il faut mettre en relation deux éléments. Le premier est d'avoir à l'esprit que la répétition du scénario sexuel que Humbert Humbert fait subir à Lolita est une tentative, qui ne cesse d'échouer, de rejouer cette scène primitive afin qu'advienne enfin ce qui n'a pu avoir lieu : Humbert et Annabelle en effet ont été interrompus au moment où ils allaient atteindre l'extase. Ainsi, dans la deuxième partie du roman, Humbert cherche une plage où il puisse revivre avec Lolita son aventure méditerranéenne,

¹ Vladimir Nabokov, *Лолита* [*Lolita*], *Sobr. soč. Amerikanskogo perioda*, II, p. 22 : « там, в лиловой тени розовых скал, образовавших нечто вроде пещеры » ; *Lolita*, t. II, p. 815-816 : « là, dans une pénombre violette, sous des roches rouges qui faisaient une sorte de grotte » ; *The Annotated Lolita*, p. 13 : « in the violet shadow of some red rocks forming a kind of cave ».

mais ne rencontre qu'« un mirage d'eau grise ¹ », signe incontestable de la dégradation de son histoire d'amour, et de l'impossibilité pour lui de faire revenir le temps du bonheur perdu.

Le deuxième élément est plus difficile à remarquer, pourtant il est constitutif justement de la différence poétique nabokovienne en ce qu'elle nous semble être la forme d'une fidélité à son sensible russe originel. Car, d'une part, Nabokov donne à son personnage l'un des lieux et l'un des moments de sa vie en Russie les plus précieux. Mais, de l'autre, il ne permet pas à son personnage de retrouver avec la nymphette (qu'il déclare aimer pourtant) ce bonheur perdu, signalant par là tant l'aveuglement de Humbert que la tyrannie sexuelle qu'il exerce sur Lolita. Et ce n'est pas seulement dans le fonctionnement pragmatique du texte qu'agit la différence nabokovienne. Pour se dissocier de son personnage de narrateur autodiégétique tyrannique qui a réduit Lolita à n'être que l'instrument d'une quête égocentrique, celle de l'impossible retour du bonheur premier, Nabokov utilise la langue russe pour établir dans l'auto-translation une concurrence chromatique entre deux couleurs, « lilas » et « gris ». La couleur emblématique de Nabokov, la couleur lilas (souvent utilisée dans l'art de la Renaissance russe pour signaler la quête autotélique de l'art), est celle de l'ombre de la *peščera* abritant la scène première du bonheur (presque) parfait ; tandis que le « gris », qui chez Nabokov connote systématiquement l'abus idéologique, est la couleur du « mirage » que constitue la répétition de l'abus sexuel censé pourtant favoriser le retour de l'expérience initiale du bonheur. S'il y a bien une philosophie nabokovienne du bonheur, comme forme de vie essentiellement liée à son enfance en Russie, il y a aussi dans son œuvre une condamnation éthique et politique des mauvais usages du bonheur.

¹ *Лолита* [*Lolita*], *Sobr. soč. Amerikanskogo perioda*, II, p. 206 : « миража серой воды » ; *Lolita*, t. II, p. 981 ; *The Annotated Lolita*, p. 167 : « mirage of gray water ».

Vladimir Nabokov a-t-il eu une enfance idéale ou bien l'idéalisation de son enfance est-elle une édification ? Si chercher à établir la vérité sur ce sujet n'aurait en soi que peu d'intérêt, ce qui est dorénavant connu, c'est que l'aîné des cinq enfants a eu, au sein de sa famille, une aura particulière. Sergueï, son frère cadet né moins d'un an après lui et qui a tout partagé avec lui (la même chambre dans leur maison de Saint-Petersbourg, la même éducation par les mêmes précepteurs, jusqu'à être lui aussi diplômé de Cambridge), a eu une jeunesse moins heureuse. L'écrivain le reconnaît dans son autobiographie : « L'enfant choyé, c'était moi ; lui, le témoin de ces cajoleries ¹. »

Si, comme nous le verrons, la figure du père de Nabokov commence à être étudiée, étonnamment c'est celle de sa mère qui est encore ignorée par la critique : est-ce un signe de la performativité de l'interdit portant sur l'analyse freudienne ? Pourtant, sans recourir à ce type d'analyse, il est possible de se figurer l'importance qu'elle a eue dans la construction du sensible nabokovien.

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1359 ; *Speak, Memory*, p. 257 : « I was the coddled one ; he, the witness of coddling. »

II.4 : Du côté de la mère, ou le Monde magique de l'Art

Aimer de toute son âme et, quant au reste, s'en remettre au destin ¹.

« Rien n'enrichit tant l'âme enfantine que tout ce qui donne une chance au mystère », écrit Romain Gary (1914-1980) au début de son roman, *Les Enchanteurs* ². Celle qui, plus que toute autre, a enrichi l'âme enfantine du petit Vladimir, en donnant toutes ses chances au mystère, est bien sa mère, Elena. Elle « faisait tout pour encourager l'émerveillement de Vladimir devant la vie ³ », note Brian Boyd. Dans le deuxième chapitre de son autobiographie, Nabokov relate quelques unes de ces scènes fondatrices : sa découverte, enfant, que sa mère et lui sont tous deux synesthètes ; les sensations extraordinaires qu'il partage avec elle ; la révélation que sont les aquarelles qu'elle lui peint ; les soirées à la campagne pendant lesquelles elle lui fait la lecture en anglais puis le mène au lit, *step, step, step, ...* Elena, dotée d'une sensibilité et d'une réceptivité extrêmes, n'a cessé d'être attentive au monde intérieur de son premier-né et de développer ses précoces dispositions. Nabokov le dit lui-même : elle « fit tout pour encourager [s]a sensibilité naturelle à toute stimulation visuelle ⁴. »

Dans *The Sublim Artist's Studio : Nabokov and Painting*, Gavriel Shapiro a reconstitué l'atmosphère culturelle dans laquelle a grandi le petit Vladimir : soirées musicales dans leur hôtel particulier de Saint-Pétersbourg, où se produit

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1173 ; *Speak, Memory*, p. 40 : « to love with all one's soul and leave the rest to fate » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 162 : « Любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе ».

² Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 7.

³ Brian Boyd, Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit., p. 59.

⁴ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1170 ; *Speak, Memory*, p. 36 : « My mother did everything to encourage the general sensitiveness I had to visual stimulation. » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 158 : « Моя нежная и веселая мать во всем потакала моему ненасытному зрению. »

notamment le jeune Chaliapine¹ ; loge privative à l'opéra Marinsky ; volumineuse bibliothèque paternelle, avec des ouvrages dans de nombreuses langues, dont le français, l'anglais et l'allemand ; collection privée de cent vingt tableaux de maîtres européens...² Si son père a été un passionné reconnu de musique, de littérature et de théâtre, sa mère, elle, écrivait des poèmes et peignait. « Que d'aquarelles n'a-t-elle pas peintes pour moi ! Quelle révélation ce fut pour moi lorsqu'elle me montra le lilas en fleur qui naissait du mélange du bleu et du rouge³ ! » La couleur lilas est restée sa couleur préférée, et l'écrivain l'utilise souvent dans ses œuvres pour signaler sa présence, comme on le verra, par exemple, dans l'étude de *Machenka*. Le petit Nabokov a tôt reçu des leçons de dessin et de peinture : dans une interview de 1962, il souligne l'importance qu'il attache à la couleur et précise :

Je crois que j'étais fait pour devenir peintre – vraiment –, et jusqu'à ma quatorzième année je passais le plus clair de mon temps à dessiner et à peindre, et tout le monde pensait que je finirais par devenir peintre. Mais je ne crois pas que j'avais réellement du talent dans ce domaine. Cependant, le sens de la couleur, l'amour de la couleur ne m'ont jamais quitté⁴.

Dans *Autres Rivages*, l'écrivain rend hommage aux artistes qui ont été ses professeurs de dessin et de peinture. Vers 1908-1909, l'anglais Henri Cumming (l'ancien professeur de sa mère) lui enseigne les bases du dessin. Puis, entre 1910 et 1912, il poursuit sa formation avec l'austère peintre d'origine ukrainienne, Stepan Iaremitch, qui publie, en 1911, la première monographie consacrée au peintre Vroubel ; celui-ci est resté – et ce n'est pas un hasard – l'un des peintres préférés de Nabokov. Enfin, entre 1912 et 1914, c'est l'illustre peintre, graveur,

¹ Fédor Chaliapine (1873-1938), chanteur d'opéra mondialement célèbre et considéré comme l'une des plus belles basses de son temps, profite d'une tournée à l'étranger en mars 1922 pour ne pas rentrer en U.R.S.S., et s'installer en France.

² Voir le chapitre « The Formative Milieu », dans Gavriel Shapiro, *The Sublim Artist's Studio. Nabokov and Painting*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2009, p. 11-27.

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1170 ; *Speak, Memory*, p. 36 : « How many were the aquarelles she painted for me; what a revelation it was when she showed me the lilac tree that grows out of mixed blue and red! » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 158 : « Сколько ярких акварелей она писала при мне, для меня! Какое это было откровение, когда из легкой смеси красного и синего выростал куст персидской сирени в райском цвету! »

⁴ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 25.

illustrateur de livres et décorateur de théâtre, Mstislav Doboujinski, membre (tout comme Iaremitch) du *Monde de l'Art*, qui enseigne à son jeune élève l'équilibre interne d'une composition, l'exactitude visuelle et l'attention au détail, mais finit par lui conseiller d'écrire plutôt que de peindre.

Comme le fait remarquer Shapiro ¹, entre Doboujinski et Nabokov, la relation de maître à élève s'est transformée en une relation amicale qui s'est poursuivie en exil. Doboujinski en effet, d'abord réfugié en Lituanie en 1924, a émigré en Angleterre en 1935, puis aux États-Unis en 1939. En 1926, Nabokov lui dédie un poème intitulé « *Ut Pictura Poesis* », et toute sa vie il manifeste une admiration sincère pour son art qu'il exprime à l'occasion dans leur correspondance : « Quelle tendresse pour les yeux, quel enchantement pour la mémoire ². » L'écrivain se fait même sentimental à son égard : « [N]otre salon a été arrangé à la... Doboujinski : nous avons accroché aux murs “les photographies” et “l'assiette” de “L'Événement”, et le résultat ressemble à un boudoir du début du siècle ³. »

Et ce n'est pas parce que Nabokov n'est pas devenu peintre qu'il en a oublié les leçons scopiques de l'art doboujinskien. Dans son autobiographie, il fait part de sa dette artistique envers le peintre de la Renaissance russe :

Il me faisait représenter de mémoire, dans le moindre détail, des objets que j'avais vus des milliers de fois sans pouvoir les visualiser convenablement : un réverbère, une boîte aux lettres, les tulipes dessinées sur les vitraux de notre propre porte d'entrée. Il s'efforçait de m'apprendre à trouver les coordinations géométriques entre les minces rameaux d'un arbre de boulevard dépourvu de feuilles : une dialectique visuelle qui exigeait une précision dans l'expression linéaire à laquelle je n'ai pas pu parvenir dans ma jeunesse mais qu'en revanche, dans mon répertoire d'adulte, j'ai mise en pratique avec reconnaissance, non

¹ Gavriel Shapiro, *The Sublim Artist's Studio: Nabokov and Painting*, op. cit., p. 105.

² « Какая ласка для глаза, какое очарование для памяти » (Nabokov à Doboujinski, lettre de l'été 1940, « Переписка Владимира Набокова с М. В. Добужинским » [« Perepiska Vladimira Nabokova с М. В. Dobužinskim »], *Звезда* [*Zvezda*], 1996, n° 11, p. 97 (notre traduction et *infra*). Les 2 et 22 août 1940, Doboujinski avait envoyé aux Nabokov deux cartes postales représentant des aquarelles qu'il a peintes en 1909 et appartenant à la série « Types de Saint-Pétersbourg ».

³ « [Н]аша гостиная отделена... Добужинским: мы развесили по стенам “фотографии” и “тарелку” от “События”, и получился какой-то будуар начала века. » (Nabokov à Doboujinski, lettre de 1942 non datée, *ibid.*, p. 99). Les photographies et l'assiette sont des éléments du décor réalisé par Doboujinski pour la mise en scène de la pièce de Nabokov, « L'Événement », montée à New York en 1941.

seulement dans la représentation des organes génitaux des papillons [...] mais aussi, peut-être, pour répondre à certaines exigences de la *camera lucida* de la composition littéraire ¹.

Doboujinski n'a pas seulement appris au jeune Nabokov à voir, de mémoire, les « choses » du monde dans toute leur précision ; il lui a aussi appris à voir les rapports structurels (internes) entre les parties qui composent la chose – leçon qu'il dit avoir mise en pratique non seulement en lépidoptérologie mais aussi dans son art. À la stimulation visuelle encouragée par Elena, le peintre semble donc avoir ajouté la précision « scientifique » de la représentation.

Les figures maternelles : des initiatrices

S'agissant d'Elena elle-même, il est difficile, faute de documents nouveaux, d'ajouter quoi que ce soit de neuf aux portraits qu'ont faits d'elle Nabokov, puis ses biographes, mais il est possible de regarder comment se réfracte dans son œuvre la figure de sa mère. Les romans de Nabokov présentent de nombreux personnages de mères, belle-mères, tantes et grand-tantes : parfois elles sont à peine évoquées et restent mystérieuses pour le lecteur (comme, par exemple, la mère de Hermann Karlovitch dans *La Méprise*) ; d'autres fois le rôle qu'elles jouent et l'espace qu'elles occupent dans la narration sont beaucoup plus significatifs. Certaines présentent des caractéristiques directement héritées de sa

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1218 ; *Speak, Memory*, p. 92 : « He made me depict from memory, in the greatest possible detail, objects I had certainly seen thousands of times without visualizing them properly: a street lamp, a postbox, the tulip design on the stained glass of our own front door. He tried to teach me to find the geometrical coordinations between the slender twigs of a leafless boulevard tree, a system of visual give-and-takes, requiring a precision of linear expression, which I failed to achieve in my youth, but applied gratefully, in my adult instar, not only to the drawing of butterfly genitalia during my seven years at the Harvard Museum of Comparative Zoology, when immersing myself in the bright wellhole of a microscope to record in India ink this or that new structure; but also, perhaps, to certain camera-lucida needs of literary composition. » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 162 : « знаменитый Добужинский, который учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и который не только вспоминался мне в зрелые годы с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не виданную структуру в органах бабочки, – но внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодились мне и в литературном моем сочинительстве. »

propre mère. L'anglomanie en est une : ainsi Sofia, la mère de Martin dans *L'Exploit*, « passait pour une anglomane et cultivait cette réputation avec délices » et « trouvait les contes de fées russes, maladroits, cruels et sordides, les chansons populaires russes ineptes, et les devinettes russes idiotes. »¹ C'est pour cette raison que les premiers livres de Martin sont en anglais.

Une constante cependant apparaît dans les romans de Nabokov : ce sont invariablement des figures maternelles, et non paternelles, qui sont des figures d'initiatrices. Ainsi, c'est la tante du petit Loujine (et la maîtresse de son père) qui initie l'enfant au jeu d'échecs ; c'est Sofia qui, interrompant les lectures qu'elle fait à son fils, les transforme en jeu, quand elle lui demande : « Et qu'arriva-t-il ensuite à ton avis ? ». Enfin, c'est « l'extraordinaire grand-tante » qui enclenche le mécanisme de la création par cette formulation *quasi* magique :

Cesse de te morfondre ! s'écriait-elle. *Look at the harlequins !* Regarde les arlequins !
 - Quels arlequins ? Où ?
 - Oh ! Tout autour de toi. Partout. Les arbres sont des arlequins, les mots sont des arlequins ; et les situations et les calculs. Additionne deux choses – images, plaisanteries – et tu obtiens un triple arlequin. Allons ! Joue ! Invente le monde ! Invente la réalité !
 Et j'inventai ! Ah ! fichtre oui, j'inventai !²

Jeux d'échecs, jeux d'imagination et de divination, jeux d'invention. Ces figures maternelles d'initiatrices ont en commun d'être la source de « cette petite chiquenaude qui met l'âme en branle, la fait rouler, la condamne à ne jamais s'arrêter³. » Et ce sont autant de remises en jeu de la chiquenaude initiale

¹ Vladimir Nabokov, *L'Exploit*, I, p. 609 ; *Подвиг [Podvig]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 98 : « она слыла англоманкой и славу эту любила » ; p. 99 : « русскую сказку [...] находила аляповатой, злой и убогой, русскую песню – бессмысленной, русскую загадку – дурацкой » ; *Glory*, p. 3 : « In St. Petersburg she was known as an Anglomaniac, and relished this fame » ; p. 4 : « Sofia found Russian fairy tales clumsy, cruel, and squalid, Russian folksongs inane, and Russian riddles idiotic. »

² Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins*, p. 18 ; *Look at the harlequins!*, p. 8-9 : « “Stop moping!” she would cry: “Look at the harlequins!” “What harlequins? Where?”

“Oh, everywhere. All around you. Trees are harlequins, words are harlequins. So are situations and sums. Put two things together—jokes, images—and you get a triple harlequin. Come on! Play! Invent the world! Invent reality!”

I did. By Jove, I did. »

³ Vladimir Nabokov, *L'Exploit*, I, p. 610 ; *Подвиг [Podvig]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 99 : « нежный толчок, от которого трогается и катится душа, обреченная после сего никогда не

impulsée par celle qui fut la première initiatrice aux merveilles du monde : Elena, qui apprend à son petit garçon à les remarquer, à les chérir et, surtout, à s'en souvenir comme autant de trésors, en ponctuant chaque découverte d'un affectueux et sonore « *Vot zapomny* ¹ ! ». Si le verbe du moyen français « (se) remembrer », était encore usité, il permettrait de mieux traduire l'idée du verbe russe qu'Elena emploie : pas seulement le souvenir de quelque chose ou de quelqu'un mais aussi le processus d'évocation, et donc de remembrement, qu'il y aura à se souvenir plus tard d'une personne, d'un lieu, d'un objet, d'une scène, d'une image ou d'une sensation du passé. C'est en cela que la sensibilité d'Elena, cette hyperesthésie qu'elle a contribué aussi à développer chez son fils, est essentiellement liée à l'une des particularités de l'art nabokovien, et plus précisément à la relation qu'il y a, selon l'écrivain, entre mémoire et imagination :

Je crois que la mémoire et l'imagination appartiennent au même monde assez mystérieux de la pensée humaine. Il me semble que la personne qui n'a pas beaucoup d'imagination a aussi mauvaise mémoire. L'enfant qui n'imagine rien en jouant dans les corridors d'un château ne se souviendra que très vaguement de ce château. Il y a quelque chose dans l'imagination qui se rapporte à la mémoire, et vice versa. On pourrait dire que la mémoire est une sorte d'imagination concentrée sur un certain point... Quand vous vous rappelez une chose, vous ne vous rappelez jamais la chose même, mais toujours la relation, l'association de la chose avec quelque chose d'autre. Et c'est l'imagination qui fait ce lien entre les choses ².

Dans l'art nabokovien, le souvenir porte non sur ce qui a été vécu mais sur l'association entre ce qui a été vécu et ce qui a été imaginé parallèlement à ce qui a été vécu, et l'écrivain a parfois fait don de cette qualité à ses personnages : « La mémoire et l'imagination se rejoignaient sur leur ligne de partage dans le hamac de ses aubes d'adolescent », écrit Van, qui, à 94 ans, « aimait à se retracer son

прекращать движения. » ; *Glory*, p. 3 : « the gentle nudge that jars the soul into motion and sets it rolling, doomed never again to stop ».

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1173 ; *Speak, Memory*, p. 40 : « *Vot zapomni* [now remember] » ; *Другие берега* [*Drugie berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 162 : « “Вот запомни”, – говорила она ».

² Pierre Dommergues, « Entretien avec Vladimir Nabokov », *Les Langues modernes*, n° 62, janvier-février 1968, p. 98.

premier été d'amoureux non comme un rêve qu'il n'eût fait que rêver mais comme une récapitulation de la conscience ¹ ».

C'est sans doute Elisaveta Pavlovna, la mère de Fiodor Godounov-Tcherdyntsev dans *Le Don*, qui est le personnage romanesque le plus proche de la véritable Elena. *Le Don* a paru une première fois en feuilleton d'avril 1937 à octobre 1938 mais sans le chapitre quatre, la biographie de Nikolai Tchernychevski écrite par Fiodor, que les rédacteurs de *Sovremennye zapiski* ont refusé de publier (premier cas de censure de sa carrière).

Lorsque la version russe intégrale du roman paraît pour la première fois à New York, en 1952, Nabokov lui adjoint une dédicace : « À la mémoire de ma mère ». Celle-ci est décédée à Prague en 1939, et l'on sait que Nabokov a dédicacé tous ses romans à Véra, à l'exception donc de cette première version russe intégrale du *Don*. Dans cette dédicace, il faut lire plus qu'un hommage filial. Quand Nabokov rédige les premiers chapitres de ce roman (d'abord le 4, puis le 1 et le 2, consacré justement aux retrouvailles du héros avec sa mère), il est particulièrement tourmenté par la situation de sa mère, dont les ressources lui permettent à peine de survivre et qui est tombée gravement malade sans qu'il puisse lui venir en aide. Car, faute d'avoir lui-même de quoi vivre, il ne peut ni lui rendre visite ni lui envoyer le moindre argent. Ce tourment, pourtant, n'apparaît pas dans *Le Don* : la dédicace à la mémoire de sa mère laisse penser que c'est la disposition au monde propre à Elena qui irrigue ici sa création.

Le Don, dernier roman russe de Nabokov, présente un jeu complexe avec la question autobiographique. D'un côté, l'écrivain a prêté à son personnage de futur écrivain des moments qu'il a réellement partagés avec sa propre mère : ainsi, par exemple, de la scène de « clairvoyance » quand l'enfant voit en pensée sa mère

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 96 ; *Ada, or Ardor*, p. 70 : « he liked retracing that first amorous summer not as a dream he had just had but as a recapitulation of consciousness »

acheter un crayon Faber long de plus d'un mètre qu'elle rapporte aussitôt au chevet de son fils convalescent ¹. D'un autre côté, même si les circonstances de la disparition du père de Fiodor diffèrent de celles de la mort du père de l'écrivain, si la relation entre les parents de Fiodor n'est pas tout à fait celle de ses propres parents, et si les retrouvailles entre la mère et le fils, à Berlin, ne sont pas exactement celles qui eurent réellement lieu entre Vladimir et Elena à Prague, ces épisodes entretiennent malgré tout des relations évidentes de ressemblance avec l'autobiographie nabokovienne.

Très peu de lecteurs sont en mesure d'apprécier l'exactitude de ces épisodes ou de ces images reconfigurant le passé réel de l'écrivain. C'est cependant la réaction de l'une de ses lectrices les plus proches qui indique combien les romans de Nabokov sont en réalité truffés de souvenirs personnels et d'images de son passé. Il s'agit d'Elena, sa petite sœur, et sa préférée, qui, après la mort de leur mère, a continué de vivre à Prague ; avec son mari, Vsevolod Sikorskij (1896-1958), et leur fils, Vladimir, elle n'a réussi à sortir de Tchécoslovaquie en 1947, S'il a longtemps été séparé d'elle, Nabokov cependant lui faisait régulièrement parvenir ses œuvres. Après avoir lu *The Real Life of Sebastian Knight*, la réaction d'Elena, indique bien la part d'intimité celée dans la texture romanesque : « La porte s'est ouverte et Sebastian est entré. C'est très, très bien. Et, bien sûr, j'ai pu apprécier tout ce que les autres ne peuvent pas : *the elms in Oak Park Gardens*, le fin ruban noir des anneaux de fiançailles, et beaucoup d'autres choses. Et le spécialiste des oreilles, et Domremy (à cela cependant j'ai dû longtemps réfléchir) ². »

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 27-29. La scène du crayon Faber racontée ici est très proche de celle réellement vécue par Vladimir Nabokov. Voir *Autres Rivages*, II, p. 1171-1172.

² «Распахнулась дверь и вошел Sebastian. Очень, очень хорошо. И конечно я оценила все, что другие не могли: *the elms in Oak Park Gardens*, черную тесемочку обручальных колец, и многое другое. И ушного специалиста, и Domremy (над этим я все-таки долго думала).» (Vladimir Nabokov, lettre d'Elena Sikorski à Vladimir Nabokov, 9 avril 1946, *Perepiska s sestroj*, *op. cit.*, p. 33 [notre traduction].)

Depuis cette lettre, certaines allusions et certains détails sont devenus transparents pour les *aficionados* de Nabokov : parmi eux, le plus touchant ici est celui du fin ruban noir des anneaux de fiançailles ; après le meurtre du père de Nabokov, sa mère en effet portait l'alliance (trop grande) de son époux attachée à la sienne par un fil noir. Dissimulé dans le texte, ce détail autobiographique est l'une de ces innombrables « disséminations » de soi, que Iossif Hessen qualifie d'« îlots », qui offrent « la possibilité de se délimiter, de se conserver soi-même ¹ ».

La dissémination de soi : préservation, sublimation et perpétuation

Ni l'éloignement géographique ni l'éloignement temporel n'ont affaibli cette question de la dissémination de soi. Dans *Ada ou l'Ardeur*, publié en 1969, Nabokov imagine qu'une autre configuration du monde pourrait exister : l'action semble se passer sur Antiterra, une planète « jumelle » de Terra (qui n'est pas la Terre), et qui est séparée d'elle, géographiquement et historiquement. Sur Antiterra, la Russie se trouve divisée en deux. Ce qui correspond (à peu près) à la Russie soviétique est la Tartarie, dominée par les Tatares. Contrairement à ce qui s'est passé sur Terre, ils n'ont pas été défaits à la bataille de Koulikovo en 1380, et ont donc envahi toute la Russie ; les réfugiés russes qui ont fui les Tatares (ou ont été déportés par eux) se sont installés dans une province du Nord du continent américain, l'Estotie, elle-même décomposée en « territoires du Nord » (protectorat du haut Nord américain, appelé aussi « Estotie russe »), en « Estotie de l'Ouest » et en « Estotie de l'Est » (aussi appelée « Estotie française ») ; dans cette dernière partie de l'Estotie, les Russes exilés se sont mélangés avec les populations locales, principalement des Français (mais aussi des Bavarois et des

¹ И. В. Гессен [I. V. Hessen], « Из Книги Годы изгнания: Жизненный отчет » [« Iz Knigi Gody izgnanija: Žiznennij otčët »], dans B. Averin *et al.* (dir.), *B. B. Набоков: pro et contra* [V. V. Nabokov : *pro et contra*], *op. cit.*, t. I, p. 180 (notre traduction).

Macédoniens). C'est ici qu'y vivent les différentes branches de la famille Veen, dont l'un des ancêtres communs, le prince Ivan Temnosiniï, vice-roi d'Estotie, a été un « descendant en ligne directe des souverains de Iaroslavl', d'avant le règne des Tatars ¹ », c'est-à-dire un Russe véritable.

« Tu parles russe, j'espère ! » est l'une des premières questions que Marina Dourmanov, officiellement la tante de Van (mais en réalité sa mère), pose à l'adolescent de quatorze ans lorsqu'à l'été 1884, il vient séjourner pour la première fois au château d'Ardis, la demeure de Dan Veen, le mari de Marina et le cousin germain du (véritable) père de Van, Démon. L'été, Marina et ses deux filles, Ada et Lucette, ainsi que leur personnel de maison, dont Ida Larivière, la gouvernante française, mènent à Ardis une vie familiale insouciant, ponctuée de pique-niques.

Malgré les importantes divergences entre la diégèse et la biographie de Nabokov, la première partie d'*Ada* est pour partie une transposition romanesque de « la *vie de château* que [s]a famille menait en Russie ² » : l'une des caractéristiques communes aux Veen et aux Nabokov est l'entremêlement des trois langues (« les trois grand[e]s de ce monde ³ ») qu'ils parlent (l'anglais, le russe et le français), et de leurs littératures. Le monde d'Antiterra, fondé sur les deux principes antithétiques de la gémellité et de l'inversion, est ce qui donne à l'écrivain la liberté de jouer avec ses propres « *sensa* ⁴ » (selon l'expression qu'utilise Van pour désigner les images de son passé), réminiscences à la fois encloses et travesties.

Dans ce roman, le double ressort de gémellité et d'inversion préserve Nabokov de la mésaventure freudienne arrivée à Dostoïevski avec *Les Frères*

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 25 ; *Ada, or Ardor*, p. 9 : « a direct descendant of the Yaroslav rulers of pre-Tartar times ».

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1205 ; *Speak, Memory*, p. 76 : « the *vie de château* which my family led in Russia. »

³ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 154 ; *Ada, or Ardor*, p. 121 : « the three greatest in all the world ».

⁴ *Ada*, p. 647 ; *Ada, or Ardor*, p. 544.

Karamazov. On sait que le dernier roman de Dostoïevski a donné à Freud l'occasion d'écrire un article, « Dostoïevski et le parricide » (1928), qui, parfois, sert même de préface au roman russe¹ : Freud y propose une interprétation psychanalytique des *Frères Karamazov* comme transposition de la névrose de Dostoïevski, qui prendrait son origine dans l'assassinat de son père – réalisant son propre désir de parricide –, et dont l'épilepsie serait l'une des manifestations. Si la référence à Tolstoï, sur laquelle s'ouvre *Ada*, est connue de tous, le rapprochement avec *Les Frères Karamazov* n'a pas encore été tenté (à notre connaissance). Pourtant, passée la courte préface écrite par Dostoïevski, le roman proprement dit s'ouvre sur ce sous-titre de la première partie, « Histoire d'une famille » (« История одной семейки », « Istorija odnoj semejki »), qui rappelle celui choisi par Nabokov pour son propre roman : « Chronique familiale » (« A Family Chronicle ») ; mais c'est surtout le sujet qui rapproche les deux romans puisque, dans les deux cas, les romanciers mettent en intrigue une loi morale au fondement de la possibilité de la famille : le parricide pour le premier et l'inceste entre frère et sœur pour le second.

Après *Lolita*, Nabokov sait sans aucun doute le risque qu'il encourt à faire de l'histoire d'amour d'une sœur et d'un frère utérins (comme le dit *Ada*²) le sujet d'un roman qui peut présenter des ressemblances non seulement avec le monde disparu de son enfance mais aussi avec sa propre traversée du siècle : lorsqu'en 1957, Van entreprend d'écrire ses Mémoires, il a quatre-vingt sept ans, tandis qu'en 1969, à la sortie du roman, Nabokov en a soixante-dix, et sa figure d'écrivain ainsi que son couple font l'objet d'une intense exposition médiatique. La prise en charge, parfois, de la narration par *Ada*, qui se substitue ainsi à Van, n'est pas sans rappeler la prise en charge par Véra de la correspondance de son

¹ Par exemple, dans l'édition suivante des *Frères Karamazov* : Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », n° 2655.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 258 ; *Ada, or Ardor*, p. 214 : « uterine brother ».

mari, à partir des années cinquante. Si Maurice Couturier a publié la première lecture psychanalytique des romans de Nabokov, dont l'un des chapitres est consacré à *Ada*, il y a aussi démontré qu'une lecture psychanalytique de la psyché de Nabokov lui-même a été rendue impossible par le romancier.

Ada, comme tous ses romans, est traversé par une polémique contre « la mauvaise herbe des statistiques et des généralisations où l'on se fourvoie jusqu'au ventre ¹ », dont la lecture par Freud des *Frères Karamazov*, établissant un rapport causal entre une vie et une œuvre, est l'un des exemples les plus significatifs. À contrario de ce déterminisme pseudo-scientifique pour Nabokov, et au sein d'une configuration gémellaire qui peut pourtant prêter à confusion, ce que travaille Nabokov, c'est à « traiter la petite question de ces singuliers prodiges de lucidité, de ces juvéniles génies qui font, dans certains cas, de tel ou tel rôle particulier un événement unique, sans antécédent ni descendance dans le continuum de la vie ou, tout au moins, l'anthèse thématique de cette catégorie d'événements dans une œuvre d'art ² ». C'est « le détail [qui] fait tout ³ » (la « précision exigeante des sens et du sens ⁴ »), et l'histoire n'est pas naturelle : c'est ce que précise fermement l'octogénaire Ada, quand, dans un passage décisif qui tient son partenaire sous enchantement, elle prend le relais de Van, l'historien, le narrateur et l'écrivain de l'histoire d'amour de ce « couple unique, couple surimpérial ⁵ ».

L'échec esthétique de Dostoïevski, aux yeux de Nabokov, est de n'avoir pas su empêcher la réduction de son roman à une lecture symbolique. Tout comme Vadim Vadim, qui « préfér[ait] la signification littérale d'une description au

¹ *Ada*, p. 96 ; *Ada, or Ardor*, p. 70 : « the weeds of statistics and waist-high generalizations ».

² *Ada*, p. 96-97 ; *Ada, or Ardor*, p. 70-71 : « the little matter of prodigious individual awareness and young genius, which makes, in some cases, of this or that particular gasp an *unprecedented* and *unrepeatable* event in the continuum of life or at least a thematic anthemia of such events in a work of art ».

³ *Ada*, p. 97 ; *Ada, or Ardor*, p. 71 : « the detail is all ».

⁴ *Ada*, p. 97 ; *Ada, or Ardor*, p. 71 : « precision of senses and sense »

⁵ *Ada*, p. 97 ; *Ada, or Ardor, ibid* p. 71 : « super-imperial couple ».

symbole qu'elle dissimule¹», Nabokov n'a que mépris pour les lectures symboliques, et s'est gaussé du seul critique qui en a tenté une de son vivant : William Woodin Rowe, qui publie en 1971, *Nabokov's Deceptive World*². Il y étudie en troisième partie ce qu'il appelle « les manipulations sexuelles » de Nabokov : les jeux de mots et les mots à double entente permettraient à l'écrivain de cacher des allusions sexuelles, comme l'œil dans *Lolita* qui serait le symbole du sexe féminin. Des symboles freudiens aussi seraient présents, comme le papillon. L'auteur se servirait des jeux (par exemple, le tennis dans *Lolita*) comme prétextes à des descriptions de parties de sexe. Nabokov, qui avait pourtant comme ligne de conduite de ne pas répondre à ses critiques, s'est fendu d'une réponse assassine pour indiquer à Rowe de remballer ses « effets personnels », parce que la réduction de l'art à un symbole sexuel remplace « sa magie par des asticots³ ».

Cependant, en quoi l'histoire d'amour d'un « couple surimpérial », et donc au-dessus de toute loi, dont celle que prétend être la psychanalyse, pourrait-elle toucher le lecteur de Nabokov ? Car il a plus de chances de ressembler à « ces millions de Jeannots⁴ », comme les appelle Ada (« gentils, tendres et passionnés [...], bien intentionnés d'esprit et de corps⁵ ») qu'à ces deux êtres d'exception que sont Van et Ada ? La posture aristocratique (et le reproche a été fréquent au sujet de l'art de Nabokov) permet déjà d'empêcher « l'histoire naturelle » et le bon sens du paysan/travailleur de se déployer. La particularité des images nabokoviennes, et – parmi elles – celles venues de son passé, consiste en ce

¹ Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins*, p. 34 ; *Look at the harlequins!*, p. 22 : « always preferred the literal meaning of a description to the symbol behind it »

² William Woodin Rowe, *Nabokov's Deceptive World*, New York, New York University Press, 1971.

³ « The purpose of the present review is not to answer a critic but to ask him to remove his belongings. » ; « its magic is replaced by maggots. » (Vladimir Nabokov, « Rowe's Symbols », *New York Review of Books*, 7 octobre 1971 [notre traduction].)

⁴ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 96 ; *Ada, or Ardor*, p. 70 : « A billion of Bills ».

⁵ *Ada*, p. 96 ; *Ada, or Ardor*, p. 70 : « good, gifted, tender and passionate, not only spiritually but physically well-meaning »

qu'elles sont élaborées afin d'empêcher un quelconque docteur Froid de les réduire en un « bric-à-Braques ¹ » convenu. Comment la subjectivité de Nabokov, forgée pendant la période de son enfance exceptionnelle, peut-elle être transformée en une forme d'art, connue pour son exigence, qui serait un triple espace : un espace de préservation des images de ce passé si particulier, un espace de sublimation où elles seraient soustraites aux lectures symboliques, enfin un espace de perpétuation, celui auquel le lecteur pourrait prendre une part plus active ?

C'est précisément à la littérature que Nabokov confie ce rôle dans son œuvre et il est un livre de son enfance qui emblématise le croisement de ces trois questions : *Les Malheurs de Sophie*, écrit par la Comtesse de Ségur, née Rostopchine.

Il a été noté que Nabokov avait une relation critique à ce livre pour la jeunesse, trop moralisateur à son goût. Cela semble vrai dans *Ada* où il participe d'un partage de la littérature entre les formes vivantes à conserver et les formes mortes à rejeter. On peut en apparence ranger *Les Malheurs de Sophie* dans cette dernière catégorie, notamment parce qu'il apparaît dans le roman sous une version antiterrienne, *Les Sophismes de Sophie*, dont le titre est à soi seul l'énoncé de la critique. Ce serait cependant manquer l'autre part attachée à ce livre, et qui est à proprement parler vitale. Nabokov la caractérise longuement dans son autobiographie : en écho au gémissement de « ravissement » de son oncle Rouka lorsqu'il trouve « un passage qu'il avait aimé dans son enfance et qui commence ainsi : *Sophie n'était pas jolie*...* » ², Nabokov évoque le gémissement qui est le sien quand il redécouvre des années plus tard ce même volume dans une *nursery*.

¹ *Ada*, p. 35. Le docteur Froid est une moquerie contre Freud. (Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*).

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1205 ; *Speak, Memory*, p. 76 : « with an ecstatic moan, he found a passage he had loved in his childhood, beginning: "Sophie n'était pas jolie ..." » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 187 : « Вдруг, блаженно застонав, он находит в ней любимое им в детстве место: "Sophie n'était pas jolie ..." »

Il concède voir à présent ces histoires « comme un épouvantable mélange de préciosité et de vulgarité ¹ » mais il corrige aussitôt ce jugement par l'évocation de la valeur affective que recèle toute apparition de ce livre :

En ce qui me concerne, quand je tombe à nouveau sur les malheurs de Sophie – son absence de sourcils et son goût de la crème fraîche –, je n'éprouve pas seulement le même serrement de cœur et le même ravissement que mon oncle ; il me faut assumer un fardeau supplémentaire – le souvenir que je garde de lui en train de revivre son enfance grâce à ces mêmes livres. Je revois ma salle d'études de Vyra, les roses bleues de la tapisserie, la fenêtre ouverte. Elle remplit de son reflet tout le miroir ovale au-dessus du divan de cuir où mon oncle est assis, occupé à savourer un livre tout déchiré. Une sensation de sécurité, de bien-être, de chaleur estivale se répand dans ma mémoire. Vigoureuse réalité qui fait du présent un fantôme. Le miroir déborde de lumière : un bourdon est entré dans la pièce et cogne contre le plafond. Tout est bien, rien ne changera jamais, personne jamais ne mourra ².

Le narrateur d'*Ada* peut bien se railler du style des *Malheurs de Sophie*, devenu désuet : cette mise en abyme des pouvoirs attachés à ce livre – rendre éternel le passé de l'enfance et défaire la mort – outrepassé les principes de la raison. La part vitale de ce livre irrigue sans doute *Ada* plus qu'il n'est possible de le montrer : peut-être est-elle dans la crème fraîche qu'*Ada* et Van aiment dans leur thé ; ou dans l'« innocente » cruauté des jeux qu'*Ada* et Van font jouer à

¹ *Autres Rivages*, II, p. 1205 ; *Speak, Memory*, p. 76 : « an awful combination of preciosity and vulgarity ».

² *Autres Rivages*, II, p. 1206 ; *Speak, Memory*, p. 76-77 : « In my own case, when I come over Sophie's troubles again—her lack of eyebrows and love of thick cream—I not only go through the same agony and delight that my uncle did, but have to cope with an additional burden—the recollection I have of him, reliving his childhood with the help of those very books. I see again my schoolroom in Vyra, the blue roses of the wallpaper, the open window. Its reflection fills the oval mirror above the leathern couch where my uncle sits, gloating over a tattered book. A sense of security, of well-being, of summer warmth pervades my memory. That robust reality makes a ghost of the present. The mirror brims with brightness; a bumblebee has entered the room and bumps against the ceiling. Everything is as it should be, nothing will ever change, nobody will ever die. » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 187 : « [К]огда я опять читаю всю эту чепуху, я не только переживаю щемящее упоение, которое переживал дядя, но еще ложится на душу мое воспоминание о том, как он это переживал. Вижу нашу деревенскую классную, бирюзовые розы обоев, угол изразцовой печки, отворенное окно: оно отражается вместе с частью наружной водосточной трубы в овальном зеркале над канапе, где сидит дядя Вася, чуть ли не рыдая над растрепанной розовой книжкой. Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркеро перо в моей руке, и самая рука с гляncем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет. »

Lucette pour lui échapper et vivre l'éternelle répétition de leur amour d'enfant, rappelant la répétition des jeux cruels que ne cesse d'inventer Sophie pour tromper son ennui et braver les interdits maternels. Ne lirait-on plus *Les Malheurs de Sophie*, dont le style a vieilli, qu'on en trouverait encore dans *Ada* le principe actif : si les livres de la Comtesse de Ségur sont des « histoires de petits garçons et de petites filles qui mènent en France une version idéalisée de la *vie de château* que [l]a famille [de Nabokov] menait en Russie ¹ », l'existence à Ardis est une fusion du monde imaginé par la Comtesse de Ségur, lui-même déjà une transposition de son enfance russe, avec le monde du passé nabokovien, où l'on lisait la Bibliothèque rose : synthèse, qui est aussi le début d'un nouveau développement dialectique.

Ada est une méditation sur le vieillissement, des livres comme des couples surimpériaux. Si le destin de « Vaniada ² » est, à la fin du roman, d'être finalement devenu un couple assez semblable à n'importe quel couple vieillissant, le destin des livres sans doute est de vieillir aussi : on ne sait encore si *Ada* vieillira comme ont vieilli *Les Malheurs de Sophie*, mais, dans la magie de l'art telle que la conçoit Nabokov, il y a l'espérance que son lecteur, à son tour, prendra en charge ce fardeau de perpétuer le principe actif de l'anamnèse qu'incarne *Les Malheurs de Sophie* et dont *Ada* est une vaste amplification : car seule la littérature peut faire croire que « rien ne changera jamais, personne jamais ne mourra ³ ».

C'est Mademoiselle, son institutrice française, qui a été, dans l'enfance de Nabokov, la grande passeuse de la littérature française, à commencer par les

¹ *Autres Rivages*, II, p. 1205 ; *Speak, Memory*, p. 76 : « the *vie de château* which my family led in Russia. »

² « Van i Ada », en russe, signifie « Van et Ada ». L'expression revient à plusieurs reprises dans le roman et devient peu à peu un équivalent du roman que lit le lecteur. (Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*)

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1206 ; *Speak, Memory*, p. 77.

livres de la Bibliothèque rose : « Que de volumes elles nous a lus du début jusqu'à la fin sur cette véranda ¹ ! » Volodia a six ans, lorsqu'elle arrive du lac Léman, pour enseigner la langue et la littérature françaises aux deux aînés de la famille. Comme dans toutes les familles russes nobles, on parle français à la maison, l'anglais, pourtant parlé chez les Nabokov, étant plus rare en société, et le russe le plus souvent réservé à la nurserie.

L'écrivain a décrit quel usage on faisait dans sa famille de la langue française, et qui est d'abord un usage social : « [I]l y avait dans cette Russie [...] une sorte de tradition française, un français usuel, que l'on se passait directement de père en fils. Cela faisait partie de notre civilisation. Il y avait d'abord une quantité de mots et de phrases françaises qui s'inséraient dans la conversation russe, passant d'une langue à l'autre avec une facilité surprenante [...] ². » On retrouve cet usage du français, et cette facilité à passer d'une langue à l'autre, dans la famille Veen. Mais il y avait aussi un usage plus moral, et plus littéraire, du français, la langue du « bon goût, au sens qu'on lui prêtait vers le dix-septième siècle ³ », la langue des bonnes mœurs et de l'expresssion juste, « celui qui montait à un très joli degré de français d'album, de français de jeunes filles, avec une poésie un peu surannée, un peu à l'eau-de-rose, comme si nos lyres slaves eussent rendu un son trop rude pour les oreilles des demoiselles ⁴. » Mademoiselle aimait tout particulièrement cette langue, celle du « “vase brisé” de Sully Prudhomme ⁵ ».

Cependant, il y a une vertu du français qu'étonnamment Nabokov ne commente pas, alors qu'elle est bien plus décisive pour le jeune homme : une vertu qu'on pourrait qualifier d'affective et de romanesque, celle du transport de

¹ *Autres Rivages*, II, p. 1229.

² V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, vol. 2, fasc. 2, 15 avril 1936, p. 166.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ *Ibid.*

l'imagination, auquel le souffle français prête sa langue et Mademoiselle sa voix. Comme nous allons le voir, son institutrice, et ce qu'elle représente, la langue et la littérature françaises, a pris une part bien plus grande dans le façonnage de la sensibilité artistique de l'enfant qu'il n'a été dit. Si l'attachement de Nabokov au français et à sa littérature est à peu près connu, leur participation au modelage de son sensible russe est restée jusqu'à très récemment un angle mort des études nabokoviennes. Les raisons en sont plurielles. On peut invoquer l'attitude parfois provocatrice de Nabokov envers certaines formes de la littérature française, représentatives de l'art utilitaire qu'il combat ; cela tient aussi à la situation d'altérité de la critique, d'abord anglo-américaine, puis russe. Nabokov ayant été un auteur de langue russe puis de langue anglaise (son œuvre française ne constituant pas un ensemble suffisamment vaste pour qu'il puisse être, selon certains, considéré comme un écrivain de langue française), c'est plutôt à envisager les formes de sa participation à l'art de ces deux aires linguistiques que la critique s'est employée. Même lorsqu'elle s'est intéressée à ses rapports avec l'art français, elle est parfois restée prisonnière d'une forme d'ethnocentrisme, qui lui a fait considérer la langue et la littérature françaises comme des formes tierces. La critique française s'étant toutefois emparée récemment de cette question ¹, on constate un début de recentrage qui amène à reconsidérer les classifications traditionnelles de Nabokov en auteur américain d'origine russe ou en auteur russe devenu américain (selon le point de vue national du locuteur) : la langue et la littérature françaises semblent pouvoir être considérées comme des formes constitutives du sensible nabokovien, au même titre que les langues et littératures russes et anglaises.

¹ C'est en 2013 que la Société française Vladimir Nabokov a organisé son premier colloque international avec comme thématique : « Vladimir Nabokov et la France » (organisé par Yannicke Chupin, Lara Delage-Toriel, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu). Elle a ainsi ouvert la voie d'une réappréciation des rapports entre Nabokov et la culture française.

L'exemple des usages de l'œuvre de Guy de Maupassant (1850-1893) dans *Ada* peut servir d'illustration. Il n'a pas échappé aux commentateurs qu'Ida Larivière (la gouvernante française¹ de Van puis d'Ada et de Lucette), qui se pique de récrire des nouvelles de Maupassant afin d'en souligner le but social, personnifie ainsi une critique du mouvement naturaliste français. La cause paraît donc entendue, d'autant qu'elle corrobore à bon compte les déclarations de Nabokov. Mais, ce faisant, la critique américaine et russe n'a pas remarqué que le texte opère une distribution plus subtile entre intertextes aisément repérables et intertextes mêlés à la texture du roman. Il y a, dans *Ada*, un partage à l'œuvre entre les textes de Maupassant. D'un côté, certaines de ses œuvres célèbres, comme *La Parure*, sont certes dénigrées mais il s'agit d'une critique de leurs usages sociaux. De l'autre côté, le texte ardisien incorpore une autre écriture de Maupassant, non pas différente en nature de ses œuvres célèbres, mais différente en ce sens qu'elle n'a pas passé le seuil de la célébrité et ne participe donc pas du cliché, valable sur Antiterra comme sur Terre, du naturalisme de l'œuvre de Maupassant : il existe encore, nous dit Nabokov, de beaux textes à l'abri du temps, de la rouille et des larves, et la nouvelle intitulée « Julie Romain » de Maupassant en est un exemple.

Van se remémore ses premières nuits à Ardis qu'il passe, allongé dans un hamac sous les arbres : « Les mâles de la mouche de feu, plus semblables à des étoiles filantes qu'à des insectes ailés, apparurent dans les premières nuits chaudes et noires, un par un, ici et là, puis en essaims de fantômes lumineux [...] »² Il est possible qu'il s'agisse d'une réminiscence de Maupassant³ : « Et dans leur verdure noire [des arbres] on voyait voltiger des milliers de lucioles, ces mouches

¹ Ce personnage est, pour une grande part, calqué sur l'institutrice de son enfance.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 98 ; *Ada, or Ardor*, p. 71 : « The males of the firefly, a small luminous beetle, more like a wandering star than a winged insect, appeared on the first warm black nights of Ardis, one by one, here and there, then in a ghostly multitude ».

³ Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

de feu qui ressemblent à des graines d'étoiles ¹ ». Ce qui nous incite à le penser, c'est qu'au-delà de la présence de la même comparaison entre les mouches de feu et les étoiles, les premiers chapitres d'*Ada* comportent une série d'échos à la nouvelle de Maupassant. Son héroïne, Julie Romain, ressemble à Marina. Comédienne âgée et oubliée, elle s'est réfugiée à la Villa d'Antan sur la Côte d'Azur, tout comme Marina finit sa vie dans la villa Armina sur la Côte d'Azur. De même que Marina a quitté l'adaptation d'*Eugène Onéguine* sans saluer son public, pour rejoindre son nouvel amant, Démon, en délaissant le Baron d'O, Julie Romain, en pleine gloire, s'est enfuie en Sicile avec un poète célèbre, en délaissant son rival musicien, non moins célèbre. Le narrateur de la nouvelle, beaucoup plus jeune que la comédienne, lui demande si elle ne le regrette pas : « Est-ce assez que d'aimer, si on ne sait pas mettre dans l'amour toute la poésie et toute la musique du ciel et de la terre ? [...] il y avait peut-être dans notre passion plus d'illusion que de réalité ; mais ces illusions-là vous emportent dans les nuages, tandis que les réalités vous laissent toujours sur le sol ². » Julie Romain invite alors le narrateur à contempler le spectacle des lucioles sous la pleine lune, le faisant s'écrier : « Oh ! Quel décor pour une scène d'amour ! ³ » Or les premières nuits ardisiennes de Van, passées à contempler les lucioles, sont celles des « délires de son désir pour Ada ⁴ », qui donnent naissance au leitmotiv du roman : « “*Ada, our ardors, and arbors*”, ce trimètre dactylique qui devait rester la seule contribution de Van Veen à la poésie anglo-américaine ⁵ ».

Cette distribution des intertextes entre références évidentes et cachées, entre critique et écho, pourrait être la trace d'une autre distribution : celle de la

¹ Guy de Maupassant, « Julie Romain » [1886], *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1979, p. 717.

² *Ibid.*, p. 715-716.

³ *Ibid.*, p. 717.

⁴ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 100 ; *Ada, or Ardor*, p. 73 : « the agony of his desire for Ada ».

⁵ *Ibid.*, p. 101 ; *Ada, or Ardor*, p. 74 : « “*Ada, our ardors and arbors*”—a dactylic trimeter that was to remain Van Veen's only contribution to Anglo-American poetry ».

séparation entre les textes à écarter parce qu'ils ont été vidés de leur substance par leur postérité et les textes à préserver, parce qu'ils sont encore vivants. On a vu avec *Les Malheurs de Sophie* que la frontière pouvait même passer à l'intérieur d'un livre ; ici, avec Maupassant, on peut se demander si Nabokov ne cherche pas à préserver la part de beauté de celui qui fut l'un des auteurs favoris de son père. La littérature française en effet a été pour lui bien plus qu'un héritage commun à certains enfants russes du début du vingtième siècle. Selon nous, la part qu'elle a prise dans le modelage de son sensible russe a été décisive pour le futur écrivain. Et Mademoiselle, seconde figure maternelle à avoir réellement existé, est bien plus qu'une simple passeuse : il se pourrait même qu'elle soit l'origine fantasmatique de la magie de l'art.

II.5 : « Mademoiselle O » comme origine de la magie de l'art

[T]hat great heavenly « O » shining above
my Russian wilderness ¹

C'est dans « Mademoiselle O », l'un des tout premiers textes « autobiographiques » de Nabokov, qu'on peut approcher au plus près, semble-t-il, l'opération de cristallisation qui, dans son enfance russe, a lié le sensible de l'enfant au désir de littérature et à la magie de l'art autour de la question mnémonique. Au centre de cette opération se trouve celle qui a impulsé la « chiquenaude » originelle : son institutrice française, à la fois seconde figure maternelle d'initiatrice et figure de proto-artiste.

¹ Ce segment de phrase n'existe que dans la première traduction anglaise de « Mademoiselle O » par Hilda Ward, sous la supervision de Nabokov (*Atlantic Monthly*, janvier 1943, p. 68).

Elle se distingue de toutes les figures féminines d'initiatrice qui traversent l'œuvre nabokovienne, car, ainsi qu'Elena, elle a réellement existé et régné sur l'enfance et l'adolescence du petit Vladimir. Elle est « [c]e grand O céleste qui luit au-dessus de sa russe contrée sauvage » : de parents français, son institutrice vaudoise est celle à qui il doit le plaisir d'entendre le français et qu'à la fin de sa vie, il décrit à Bernard Pivot en soulignant goulûment la sonorité de son vrai nom dont il détache les syllabes : Cécile Mi-au-ton.

Mademoiselle, comme continue de la nommer Nabokov dans les différentes versions, anglaises et russe, de son autobiographie, est venue du lac Léman jusqu'à Saint-Pétersbourg, à l'hiver 1905-1906¹, pour enseigner le français à Vladimir et à son frère cadet, Sergueï, et elle est restée au service de la famille Nabokov jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. Exilé à son tour, Nabokov lui rend visite en 1924, au bord du lac Léman, où elle est retournée vivre et où lui-même finira sa vie, sans qu'il ne puisse encore le savoir.

L'importance de cette figure féminine peut se mesurer à la fréquence de ses retours dans l'œuvre de Nabokov : « Aucune autre personne de son passé, pas même son père adoré, ne fait un nombre égal d'apparitions “réelles” et fictionnelles dans son œuvre² », constate J. E. Rivers, dans la première étude d'ampleur consacrée au texte français de « Mademoiselle O ». Comme personnage de fiction, elle apparaît d'abord dans la nouvelle « Pluie de Pâques » (1925), puis dans *La Défense Loujine* (1930), *La Vraie Vie de Sebastian Knight* (1941), *Pnine* (1957), *Ada* (1969) et *Pale Fire* (1962) ; comme personnage réel, elle est l'héroïne de « Mademoiselle O », récit écrit directement en français et publié dans la revue *Mesures* en 1936. Ce texte français, longtemps resté

¹ « L'unique hiver de mon enfance que je passai à la campagne et non en ville » (V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 150).

² J. E. Rivers, « Alone in the void: “Mademoiselle O” », dans Steven Kellman et Irving Malin (dir.), *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, *Studies in Slavic Literature and Poetics*, 35, 2000, p. 100.

méconnu ¹, revêt une importance capitale dans l'histoire du style nabokovien, puisque l'écrivain l'a ensuite intronisé « pierre angulaire ² » de son autobiographie. On en dénombre trois réécritures anglaises et une russe : il a paru une première fois en anglais, dans le numéro de janvier 1943 d'*Atlantic Monthly*, portant encore le titre de « Mademoiselle O », mais comportant déjà des changements conséquents, et de nombreuses coupures. Nabokov en fait ensuite le chapitre V de son autobiographie en anglais, *Conclusive Evidence* (1951), le remanie pour la version russe parue en 1954, et le reprend pour l'ultime version anglo-américaine de son autobiographie, *Speak, Memory* (1966).

Pourquoi le texte français de « Mademoiselle O » serait-il cette « pierre angulaire » et Mademoiselle l'incarnation du désir d'écrire de l'enfant russe ?

La première raison est étonnante de la part d'un écrivain souvent dépeint en maître absolu de sa création romanesque. En effet, comme Nabokov le déclare en 1943, quand il remanie le texte à l'occasion de sa première traduction anglaise (qu'il ne réalise pas lui-même), « Mademoiselle O » est le fruit de la révolte de l'homme contre l'artiste ³. À son origine, se trouve un « singulier phénomène de disproportion sentimentale ⁴ » qu'il explicite ainsi : lorsqu'il donne à l'un de ses personnages romanesques « de belles choses et de chers visages ⁵ » de son passé, non seulement ils « dépériss[ent] dans le milieu d'imagination ⁶ » où il les a placés, mais ils deviennent aussi des étrangers dans sa mémoire, tandis que les personnages romanesques ne leur accordent pas l'importance qu'ils ont eue pour l'auteur. Ce processus de dépérissement du personnage réel tant dans la fiction

¹ Ce texte n'a été republié en France qu'en 1982 par Maurice Couturier chez Julliard, d'après une photocopie du texte fournie par Véra Nabokov.

² Vladimir Nabokov, « Avant-propos », *Autres Rivages*, II, p. 1148 ; *Speak, Memory*, p. 11 : « cornerstone ».

³ « The man in me revolts against the fictionist, and here is my desperate attempt to save what is left of poor Mademoiselle O. » (« Mademoiselle O », *Atlantic Monthly*, janvier 1943, p. 66).

⁴ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

que dans le souvenir est la raison pour laquelle Nabokov se propose ici de « sauver ce qui reste de [l']image ¹ » de son institutrice, prêtée à certains de ses personnages (par exemple, dans *La Défense Loujine*, publié en français deux ans plus tôt). Il entend ainsi « raviver pour [s]on propre agrément, et aussi comme signe d'une gratitude posthume, l'exacte nuance que la langue française donnait à [s]a vie de Russe ². »

Pour échapper à l'aporie du dépérissement fictionnel, on pourrait penser que l'écriture biographique soit le remède qu'expérimente Nabokov. Un an plus tard, et à nouveau en français, il écrit un essai, « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable » ³, où il s'interroge cependant sur la possibilité de donner une image biographique qui soit vraie ou, à défaut, vraisemblable, du plus grand des poètes russes, dont la France, et en son sein la communauté russe émigrée, commémore en 1937 le centenaire de la mort.

Le statut narratif de la première version française de « mademoiselle O » est ambigu : comme portrait de son institutrice de langue française en Russie, il est biographique ; mais la narration présente une homologie entre l'écrivain, le narrateur et l'enfant qui en fait aussi un texte autobiographique, ce qu'indique l'incipit : « Dans un livre, j'ai prêté à l'enfance de mon héros l'institutrice à qui je dois le plaisir d'entendre le français ⁴. » Écritures biographique et autobiographique ne se contredisent pas : l'homologie de l'instance narrative avec la figure de l'élève vient conforter le caractère de vérité du témoignage biographique.

¹ *Ibid.*, p. 148.

² *Ibid.*

³ Vladimir Nabokoff-Sirine, « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », *La Nouvelle Revue française*, n° 35, 1937, p. 362-78.

⁴ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 147.

Le pacte (auto)biographique serait-il ce qui produit une vérité plus grande que dans les romans ? En réalité, ce texte est hybride ¹ et présente, comme nous allons le voir, des caractéristiques fictionnelles qui le font échapper aux genres biographique et autobiographique. C'est précisément cette hybridité qui le constitue en lieu d'observation privilégié des phénomènes qui, depuis l'enfance de Nabokov, relient cette figure féminine d'initiatrice au monde magique de l'art. L'un de ces phénomènes est de révéler la participation de la langue et de la littérature françaises au sensible russe nabokovien. Avec l'arrivée de son institutrice, la littérature française et l'étude de sa langue deviennent des occupations quotidiennes. Dictées, lectures et récitations des rôles de la tragédie classique française rythment les journées de Vladimir (et de son frère). Dans cette nouvelle distribution du temps qu'installe son arrivée, et qui se prolonge pendant la dizaine d'années où le petit Volodia devient un jeune homme aux goûts littéraires déjà arrêtés, Mademoiselle lui permet d'opérer de nouvelles distributions dans ce qu'il lit, les formes d'art qu'il aime ou non, ainsi que dans la langue composite qu'il parle et va écrire. Elle joue donc un rôle fondateur dans le découpage du sensible nabokovien.

L'autre phénomène a rapport à la création. On a vu que l'écrivain se donne l'objectif de présenter une image vraie de son institutrice, afin de la sauver de son dépérissement fictionnel. Pourtant, le récit semble se refermer sur un constat d'échec :

J'ai cru me soulager en parlant d'elle, et maintenant que c'est fini, j'ai l'étrange sensation de l'avoir inventée de toutes pièces, aussi entièrement que les autres personnages qui passent dans mes livres. A-t-elle vraiment vécu ? Non, maintenant que j'y pense bien – elle n'a jamais vécu. Mais désormais elle est réelle, puisque je l'ai créée, et cette existence que je lui donne serait une marque de gratitude très candide, si elle avait vraiment existé ².

¹ S'agissant de ce statut hybride, voir John Burt Foster (*Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993, p. 110-129) et Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 224-28).

² V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 172.

La question en jeu, dans cette conclusion, est celle de la réussite de cette nouvelle forme hybride d'écriture : le mélange de l'(auto)biographie et de la fiction a-t-il permis, mieux que la pure fiction, de donner une image exacte de la véritable existence de Mademoiselle ? L'écrivain répond d'abord négativement, constatant l'avoir « inventée de toutes pièces ». Il déplace alors le questionnement, se demandant si elle « a vraiment vécu » (ce qui pourrait expliquer la nécessité à l'inventer), mais répond aussi négativement : « elle n'a jamais vécu », et le récit trace effectivement le portrait d'une émigrée, transplantée par nécessité en terre russe, et « vivant une vie irréal¹ ». Cependant, dans la phrase de conclusion, Nabokov affirme bien qu'il lui a donné une existence. Pas plus que les institutrices françaises de ses personnages, Mademoiselle O n'est sa véritable institutrice. La création textuelle peine à remplacer la personne qui a existé. Malgré cela, déclare-t-il, « désormais elle est réelle, puisque je l'ai créée ». C'est donc que le miracle « O », celui de la transfiguration, a opéré dans cette nouvelle forme de création, anticipant sur l'autofiction. L'explication pourrait être dans « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », lorsque l'écrivain s'interroge sur la vérité des vignettes biographiques de Pouchkine qu'il propose : « Ces visions sont probablement fausses et le vrai Pouchkine ne s'y reconnaîtrait pas, pourtant si j'y mets un peu du même amour que j'éprouve à la lecture de ses poèmes, ce que je fais de cette vie imaginée, n'est-ce pas quelque chose qui ressemble à l'œuvre du poète, sinon à lui-même ?² » Quelle serait la part d'amour qu'aurait mise Nabokov dans cette « vie imaginée » de son institutrice et qui pourrait constituer un équivalent de l'amour pour son « œuvre » ? La vraie Mademoiselle, en effet, n'est pas écrivain, même si sa transposition romanesque en Ida Larivière en indique la potentialité : la gouvernante française de Van, puis d'Ada et de Lucette, devient en effet une

¹ *Ibid.*, p. 150.

² Vladimir Nabokoff-Sirine, « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », *op. cit.*, p. 369.

romancière « naturaliste » à succès sous le nom de plume de Guillaume de Monparnasse.

Maurice Couturier, intrigué avec raison par l'ultime installation de Nabokov sur le lac Léman, d'où est originaire Cécile Miauton, a émis l'hypothèse que « cette dernière migration était peut-être une sorte de retour vers une mère opulente, rassurante, grande liseuse de fictions ¹ ». Nous avons prolongé cette intuition, en remarquant un détail dans la description de la chambre de Mademoiselle qui la constitue en passeuse de l'écrit ² :

[P]armi cette obscurité pesante que la lampe allumée ne parvenait pas à dissiper, la table à écrire voguait vaguement – mais, en me hissant sur la pointe des pieds, je pouvais examiner à loisir des objets qui étaient aussi particuliers à Mademoiselle que son embonpoint et son asthme. Il y avait sur la table ce porte-plume nacré avec au bout un petit trou, par où, en approchant l'œil, si près que les cils crissaient, on pouvait admirer le château de Chillon sous un ciel azuré et rose, le tout miraculeusement contenu dans cet espace infime ³.

Ce porte-plume, cependant, n'appartient pas à Mademoiselle mais à Nabokov enfant, et c'est sans doute l'objet qui lui est le plus cher, essentiellement lié à son tout premier amour français, Colette (en réalité, Claude), rencontrée à Biarritz en 1909 :

De tous les souvenirs dérisoires acquis à Biarritz avant notre départ, mon préféré n'était pas le petit taureau de pierre noire, ni le coquillage sonore, mais quelque chose qui me semble maintenant presque symbolique : un porte-plume en écume de mer orné d'une minuscule lentille de cristal dans sa partie décorative. On le tenait contre un œil tout en serrant l'autre très fort, et une fois qu'on avait réussi à éliminer le chatolement des cils, une photographie miraculeuse de la baie et des falaises, qui se prolongeaient jusqu'au phare, apparaissait à l'intérieur ⁴.

¹ Maurice Couturier, *Nabokov ou la cruauté du désir*, op. cit., p. 51.

² Voir Agnès Edel-Roy, « L'au-delà nabokovien de l'exil français », dans Charlotte Krauss et Tatiana Victoroff (dir.), *Figures de l'émigré russe en France au XIX^e et XX^e siècle. Fiction et réalité*, op. cit., p. 311-329.

³ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, op. cit., p. 159.

⁴ Vladimir Nabokov, « Premier Amour », *Nouvelles complètes*, op. cit., p. 819 ; « First Love », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 610 : « Among the trivial souvenirs acquired at Biarritz before leaving, my favorite was not the small bull of black stone and not the sonorous sea-shell but something which now seems almost symbolic—a meerschaum penholder with a tiny peephole of crystal in its ornamental part. One held it quite close to one's eye, screwing up the other, and when one had got rid of the shimmer of one's own lashes, a miraculous photographic view of the bay and of the line of cliffs ending in a lighthouse could be seen inside. » La nouvelle ayant été écrite d'abord en anglais (elle a paru une première fois sous le titre « Colette », dans le *New Yorker* du 31 juillet 1948), l'auto-traduction russe de cet extrait se trouve dans le chapitre 7 de *Другие Берега* [*Drugie Berega*], *Sobr. Soč.*, t. V, p. 243 : « Среди безделушек, накопленных перед

Il s'agit bien d'une opération de transformation de la vie que réalise l'écrivain, et dont il ne sait pas encore, en 1936, qu'elle va agir sur sa propre vie : lorsqu'il donne son objet préféré, le porte-plume microcosme, à Mademoiselle et, par souci de vraisemblance interne, change Biarritz pour Chillon (puisque Mademoiselle vient du lac Léman), le créateur transforme ce porte-plume en lien symbolique entre l'institutrice française de son enfance russe et l'écrivain qu'il est devenu, et indique ainsi un lien spirituel entre l'art français et lui-même : dans l'histoire culturelle française en effet, Chillon est symbolisé par son château, où tant d'artistes français, Rousseau, Hugo, Flaubert, Courbet, sont venus rechercher l'esprit de la liberté chanté par Byron dans le *Prisonnier de Chillon*. Le plus étonnant est que Nabokov ne connaît pas encore la transformation de sa vie qui va suivre et qui manifeste une filiation : après le succès de *Lolita*, il s'établit en 1961 en Suisse francophone, à Montreux, au bord du lac Léman, et écrit ses derniers romans, dont *Ada*, installé au dernier étage de l'aile du Cygne du Montreux Palace. Depuis le balcon de sa suite, il peut justement apercevoir sur sa gauche le château de Chillon et, en face, le lac Léman.

Si seul le texte français parvient à exprimer pourquoi, telle la lune des hivers russes « très grande, très claire et toute ronde, aspect idéal du nom de Mademoiselle O¹ », ce O luit au-dessus de sa sauvage Russie, c'est parce que seul le français, comme nous allons le voir, peut être l'équivalent « amoureux », non de son être réel, mais de ce que l'institutrice a représenté de plus essentiel pour l'enfant : l'ouverture au vaste monde de la fiction, avec ces « romans interminables » de la littérature française que lui lit Mademoiselle.

отъездом из Биаррица, я любил больше всего не бычка из черного камня, с золочеными рогами, и не ассортимент гулких раковин, а довольно символический, как теперь выясняется, предметик, - вырезную пенковую ручку, с хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце. Если один глаз зажмурить, а другой приложить к хрусталику, да так, чтобы не мешал лучистый перелив собственных ресниц, то можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком. »

¹ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures, op. cit.*, p. 152.

L'écriture de « Mademoiselle O », qui donne une existence à son héroïne, est mimétique d'une métamorphose : celle que la littérature opère sur l'être de l'institutrice. Son apparence physique, en effet, fait d'abord l'objet d'un traitement grotesque : l'écrivain ne se contente pas d'indiquer sa forte corpulence (« [t]rès forte, toute ronde comme son nom ¹ ») mais il la fait aussi s'animer par les exemples qu'il donne des conséquences comiques de son obésité :

Son embonpoint, ses gros sourcils noirs qui se rejoignaient, le tremblement de ses bajoues lorsqu'elle s'asseyait – laissant peu à peu descendre sa croupe monstrueuse, puis au dernier moment se donnant à Dieu et s'asseyant pour de bon avec un craquement effroyable (lorsque c'était une de ces chaises de paille bariolées dont notre maison de campagne était pleine) ; de plus, un teint couperosé qui dans les grands moments de colère contenue passait au pourpre dans la région des second et troisième mentons qui s'étalaient royalement sur la blouse à jabots qu'elle portait les dimanches ².

L'« obésité effroyable ³ » de Mademoiselle contamine donc le vocabulaire choisi par le narrateur pour la qualifier, parlant de « son langage un peu plus gros que nature ⁴ », ou pour qualifier certains de ses objets favoris, « le gros volume rose et trapu qui était son livre de chevet ⁵ ».

Sans surprise, le O inventé de son nom semble avoir été choisi pour symboliser l'extrême rondeur de son apparence physique. Mais un O peut en cacher un autre, surtout s'il est aussi imposant que le corps de Mademoiselle. Ce sont ces autres O, inconnus ou insoupçonnés, masqués par ce O obèse, que le texte de Nabokov cherche à extraire de leur encombrante coquille. Le récit en présente d'ailleurs une mise en abyme dans cette photographie, trônant dans la chambre de Mademoiselle, qui « présentait une jeune fille svelte, dans une sorte de veste écossaise qui moulait bien sa taille, le visage de trois-quarts, la prunelle humide, le chignon descendant très bas sur une nuque gracieuse. [C]'était bien elle, cet être miraculeux, que je cherchais vainement en fouillant du regard

¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

Mademoiselle, comme si je tâchais de lui arracher la créature exquise qu'elle avait engloutie ¹. »

On voit ici l'enfant, s'identifiant à Lancelot du Lac ², parti à la recherche de la belle demoiselle d'O qu'elle a été autrefois. Le texte est la reprise mémorielle, transposée dans l'écriture, de cette quête chevaleresque, puisque la question que se pose Nabokov est celle du pouvoir de transsubstantiation de l'écriture, c'est-à-dire de son pouvoir à faire apparaître « la forme première, l'image vraie des choses et des êtres qui vieilliraient autour de moi ³ ». Il s'agit donc moins de fidélité biographique que de découvrir la puissance de l'écriture à restituer une image en adéquation avec la vérité disparue, « [c]ar cette vérité que je cherche », comme il l'écrit dans son autobiographie, « je ne l'ai connue que dans mon enfance et tout le peu de bien qui se trouve dans mes livres n'en est que le reflet ⁴ ».

Le récit présente une mise en abyme de cet effet de la littérature que recherche l'écrivain. « La respiration est un luxe », pour Mademoiselle, parce qu'elle est asthmatique et « souffr[e] d'étouffements atroces » ⁵. Pourtant, son corps se métamorphose grâce à son amour de la littérature qu'elle transmet lors de longues séances quotidiennes : « et c'est maintenant la lecture, cette lecture journalière, traditionnelle, éternellement répétée par mon souvenir ; cette lecture, pendant laquelle Mademoiselle s'épanouit ⁶. » « [L]'ensemble ample et immobile » de son « corps d'éléphant » renferme en effet un trésor, celui de sa « voix de rossignol » ⁷ (dont le chant est si mélodieux que les poètes rivalisent avec lui depuis l'Antiquité) :

¹ *Ibid.*, p. 160.

² « avec ce Lac Léman pour décor de fond, son nom prenait des allures de chanson de geste ou de roman, faisait penser à Lancelot du Lac... » (*ibid.*, p. 149).

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

Sa voix fine filait, filait à travers tous ces livres, sans jamais faiblir, sans la moindre saccade ou le moindre bégaiement, admirable machine à lecture, qui semblait toute distincte des bronches malades de Mademoiselle. Toute la bibliothèque rose puis Jules Verne, Victor Hugo, Dumas père, – romans interminables auxquels peut-être elle prenait un plaisir aussi vif que nous, quoique impassible en apparence [...] ¹

En lisant, Mademoiselle devient une autre elle-même, plus proche sans doute de la demoiselle d'O engloutie que de ce corps de bouddha (« buddha-like ² », en anglais) qui enserre son être véritable dans « cet amas tremblant de chairs ³ ».

La passeuse du transport romanesque et du souffle du verbe possède en conséquence une langue qui, « malgré l'emphase de son langage et la naïveté de ses idées ⁴ », fait l'admiration de l'écrivain : « le français de Mademoiselle était divin ⁵ » –, et il se caractérise par « une pureté de langage, une sonorité sévère, une sorte de ruissellement froid et brillant ⁶ », héritage du « bon goût – au sens qu'on lui prêtait vers le dix-septième siècle ⁷ ». Cependant, les goûts littéraires de Mademoiselle, aussi façonnés par le Grand Siècle, sont l'occasion pour Nabokov de procéder à une discrimination entre les formes caduques de la littérature, selon lui, et celles dans le sillage duquel il entend se situer. Le « culte exceptionnel qu'elle vouait à Corneille et Racine ⁸ » fait l'objet d'un rejet catégorique de cette forme d'art, « pour [sa] banalité parfaite, idéale – pour cette sublimation du lieu commun d'où résulte un chef-d'œuvre de fausseté ⁹ ». Pourquoi Nabokov condamne-t-il le classicisme formel que révère Mademoiselle ? Parce que « leurs meilleurs alexandrins [...] ne font point appel à [s]on imagination » et qu'ils traduisent une vision du monde, marquée par l'absence de son équivalent

¹ *Ibid.*, p. 157.

² « Mademoiselle O », *Atlantic Monthly*, janvier 1943, p. 69.

³ « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

politique, la liberté : « Je déteste leurs chevilles, la pauvreté de leur style, la servilité de l'adjectif, l'indigence de la rime, – tout enfin, – et je ne donnerais pas un seul sonnet de Ronsard pour tout leur théâtre ¹. » En 1936, lorsqu'il s'insurge contre « la servilité de l'adjectif » dans le système classique, Nabokov propose déjà une analyse pré-rancière d'une langue soumise à une vision qui est un ordre du monde, « l'ordre “républicain” du système de la représentation, de cette « république platonicienne où la partie intellectuelle de l'art (l'invention du sujet) commande à sa partie matérielle (la convenance des mots et des images) ² ».

Ce développement sur le partage de la langue française est l'explication, selon nous, à l'hybridité de ce récit : c'est le pouvoir poétique et ludique des mots, ainsi que leur puissance à développer l'imagination ³, qui est le véritable hommage à l'être réel de Mademoiselle qui, malgré ses goûts surannés, les lui a donnés par la lecture comme le propre de la fiction. C'est la raison pour laquelle, dans la version française, son nom complet est un « simple » O. La richesse, en français, des évocations et des jeux linguistiques que suscite ce nom vient de cette béance, simplement délimitée d'un trait circulaire, mais qui ouvre sur tous les possibles de la fiction : trouvaille qui restitue sa véritable existence de passeuse de l'art d'écrire par la preuve textuelle de son effet sur l'enfant appelé à devenir écrivain.

En effet, la principale entorse au pacte de lecture (auto)biographique a trait au nom de l'institutrice :

Je viens de l'appeler par son vrai nom, car « Mademoiselle O » n'est nullement l'abréviation d'un nom en O. Cet O, ouvert à tous les vents de l'hiatus, n'est pas la majuscule d'Olivier ni d'Orose ni encore d'Oudinet, mais bien le nom intégral ; un nom rond et nu qui, écrit,

¹ *Ibid.*, p. 168.

² Jacques Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 27. Voir aussi cette explication de ce que Rancière appelle « la poétique de la représentation » (*ibid.*, p. 20) (et ultérieurement, « régime mimétique ») : « L'édifice de la représentation est “une espèce de république où chacun doit figurer selon son état”. Il est un édifice hiérarchisé où le langage doit se soumettre à la fiction, le genre au sujet et le style aux personnages et situations représentés. Une république où le commandement de l'invention du sujet sur la disposition des parties et l'appropriation des expressions mime l'ordre des parties de l'âme ou de la cité platonicienne » (*ibid.*)

³ Nous reviendrons sur le rapport entre lecture et imagination chez Nabokov.

semble en déséquilibre sans un point pour le soutenir ; une roue qui s'est détachée et qui reste toute seule debout, prête à chavirer ; une bouche en rond ; un monde ; une pomme ; un lac ¹.

O n'est pas le véritable nom de celle qui a réellement été son institutrice, Cécile Miauton, mais il en est la partie centrale. En faire fictivement son « vrai » nom revient donc à faire basculer le texte du côté de la fiction et des licences de l'écriture poétique : on voit dans la citation que c'est pour ses possibilités métaphoriques que Nabokov a choisi ce « vocable radieux ² » pour être en français le « nom intégral » ³ de Mademoiselle. Ce O, ainsi que les jeux de mots, les images et les intertextes qui lui sont associés, vont progressivement disparaître des versions anglaises et russe ultérieures.

La première version anglaise porte encore le titre de « Mademoiselle O » et reprend, en la modifiant légèrement, la suite de symbolisations du O par analogie avec des objets qui ont une forme ronde :

This « O » oddly enough is by no means the abbreviation of something beginning with an « O ». It is not the initial of Olivier or Oudinet, but actually the thing itself : a round and naked name which seems about to collapse without a full stop to support it ; a loose wheel of a name rolling downhill, hesitating, wobbling ; a toothless yawn ; a melon ; an egg ; a lake ⁴.

Une fois ce texte devenu le chapitre V de son autobiographie, Nabokov supprime le O et tout ce qui s'y rattache : même si le pacte de lecture induit par le genre autobiographique peut en être la justification, Mademoiselle ne s'appelant pas O (explication un peu courte, à nos yeux), cette suppression confirmerait plutôt, *a posteriori*, l'ouverture du statut narratif du premier texte français : non pas simple portrait biographique, il est une performance scripturaire sur le pouvoir de la langue française, et de celui qui la manie, à faire renaître dans la langue elle-même, et par la langue elle-même, le corps mort de Mademoiselle

¹ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 148.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *The Atlantic Monthly*, p. 66.

menacé par l'écriture romanesque. C'est ce qu'indique aussi le glissement opéré dans la première traduction anglaise qui ne parle plus du O de Mademoiselle comme de son nom véritable mais comme de la chose elle-même (« the thing itself ») : en anglais, il est seulement possible de symboliser Mademoiselle, et non de lui donner une « existence » dans la langue.

Le texte français, lui, propose une poétique de la naissance de la fiction, dont il se pourrait bien que Mademoiselle O soit une personnification : c'est un hommage à celle qui, dans son enfance, l'a « mi(s)-au-ton ». L'insistance de Nabokov à dire que c'est son vrai nom doit alors nous faire tendre l'oreille : en français, ce O n'est pas un symbole pour la désigner, mais il est bien son véritable nom car ses initiales, « M. O. », font de Mademoiselle un équivalent du MOT, le mot-fleuve de la lecture éternelle. Mademoiselle est une rivière de mots, et le choix d'appeler son double antiterrien, Mademoiselle Larivière, n'est pas un hasard, comme on le verra. Tandis qu'Elena a donné à son fils le pouvoir de voir et de se rappeler, Mademoiselle est bien celle qui a initié son élève à l'enchantement de la littérature.

II.6 : La réceptivité : synesthésie et syncrétisme esthétique

[L]a plus constante source d'enchantement, durant ces lectures, c'était de chaque côté de la véranda, le motif arlequin des verrières multicolores insérées dans un châssis peint à la chaux. Le jardin, vu à travers ces verres magiques, devenait étrangement paisible et distant. Si l'on regardait à travers le verre bleu, le sable se transformait en cendres, cependant que des arbres noirs comme de l'encre baignaient dans un ciel tropical. Le jaune créait un monde d'ambre macérant dans une épaisse infusion de soleil. Le rouge faisait s'égoutter du feuillage des rubis foncés sur un sentier tout rose. Le vert renforçait le vert de la verdure. Et, quand, après tant de richesses, l'on se tournait vers un petit carreau de verre ordinaire, insipide, [...] on avait l'impression de boire une gorgée d'eau sans avoir soif, et l'on voyait un prosaïque banc blanc sous des arbres familiers ¹.

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1230 ; *Speak, Memory*, p. 106 « But the most constant source of enchantment during those readings came from the harlequin pattern of colored panes inset in a whitewashed framework on either side of the veranda. The garden when viewed through these magic glasses grew strangely still and aloof. If one looked through blue glass, the sand turned to cinders while inky trees swam in a tropical sky. The yellow created an amber world infused with an extra strong brew of sunshine. The red made the foliage drip ruby dark upon a pink footpath. The green soaked greenery in a greener green. And when, after such richness, one

La riche palette chromatique de cette description, où Nabokov se peint en enfant recomposant le paysage familial (le jardin de Vyra) tandis que Mademoiselle lui fait la lecture, et fait surgir, au travers des carreaux multicolores de la véranda, un monde nouveau, enchanteur et changeant, nous introduit à l'une des particularités de son art, sa capacité, faite d'observation et d'imagination, à transformer le réel (même le plus prosaïque) en une fenêtre magique ouvrant sur l'ailleurs des sensations. Vladimir Nabokov, tout comme Fiodor, le futur écrivain du *Don*, a d'abord été « un garçon extrêmement réceptif dans un milieu extrêmement favorable ¹ ».

Sa réceptivité, cependant, est difficile à décrire autrement que par des biais (les romans, l'autobiographie), et donc des filtres. Plutôt que de répéter Nabokov lui-même, ou ses critiques, il nous semble plus intéressant d'étudier une composante de sa réceptivité, apparue dans l'enfance, parce qu'elle est essentiellement liée, selon nous, à sa conception de la vérité de la littérature, ainsi qu'à la beauté de son art, et qu'elle permet de montrer ce que son esthétique doit à sa réceptivité d'enfant plurilingue. Il nous semble, en effet, comme le montrera l'étude de l'incipit de *Lolita*, que le syncrétisme de l'art nabokovien, auquel participe la synesthésie, aide à dépasser l'aporie de l'indifférence de l'autotélisme esthétique.

turned to a small square of normal, savorless glass, with its lone mosquito or lame daddy longlegs, it was like taking a draught of water when one is not thirsty, and one saw a matter-of-fact white bench under familiar trees.» ; *Другие Берега [Drugie Berega]*, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 209 : « Постоянной же источником очарования в часы чтения на вырской веранде были эти цветные стекла, эта прозрачная арлекинада! Сад и опушка парка, пропущенные сквозь их волшебную призму, исполнялись какой-то тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник - и песок становится пеплом, траурные деревья плавали в тропическом небе. Сквозь зеленый параллелепипед зелень елок была зеленее лип. В желтом ромбе тени были как крепкий чай, а солнце как жидкий. В красном треугольнике темно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи. »

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 17 ; *Дар [Dar]*, *Sobr. soč.*, t. IV, p. 200 : « образ крайне восприимчивого мальчика, жившего в обстановке крайне благоприятной » ; *The Gift*, p. 12 : « an extremely receptive boy, living in extremely favorable surroundings ».

Nabokov est synesthète depuis tout jeune. La question, encore largement à explorer, des rapports entre créativité et cinq sens dans son œuvre a été étudiée en 2016, lors d'un colloque sur « les cinq sens dans l'œuvre de Nabokov »¹, qui a révélé tant la richesse d'une telle exploration que l'étendue des études encore à mener pour mieux percevoir l'apport unique de la sensorialité de Nabokov à sa poésie. De ce point de vue, la synesthésie en est la composante la plus difficile à cerner, parce qu'elle est une idiosyncrasie, rendue encore plus complexe par le multilinguisme de Nabokov. C'est ce que nous avons fait remarquer une première fois, lors du colloque sur les cinq sens² : en effet, selon la langue dans laquelle est rédigée son autobiographie, Nabokov propose deux descriptions de sa synesthésie qui ne se correspondent pas. La comparaison que nous ferons de ces deux versions, anglaise et russe, ainsi que l'analyse des explications scientifiques que propose Nabokov lui-même, dévoileront le syncrétisme linguistique tapi au cœur de sa poésie, et, aussi surprenant que cela paraisse, le lien que son esthétique synesthésique entretient avec l'autre passion de son enfance, suscitée par son père, la lépidoptérologie.

L'audition colorée : description scientifique et caractérisation

L'une des composantes de la sensibilité du petit Volodia est ce qu'il déclare, dans son autobiographie, être « un joli cas d'audition colorée³ », même s'il précise : « “Audition” n'est peut-être pas tout à fait le terme exact, puisque la

¹ Morgane Allain-Roussel (Université de Saint-Etienne), Marie Bouchet (Université de Toulouse), Julie Loison-Charles (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) et Isabelle Poulin (Université de Bordeaux-Montaigne) [org.], Colloque international, « “Les sens font-ils sens ?” » : les cinq sens dans l'œuvre de Nabokov », Biarritz (France), 28 avril-1^{er} mai 2016.

² Les pages qui suivent reprennent, en la développant, la comparaison inédite des deux versions de la synesthésie nabokovienne que nous avons exposée brièvement dans une communication menée avec l'artiste Axel Roy : Agnès Edel-Roy et Axel Roy : « De *Christiana* à *Lolita* : contestations esthétiques. Correspondance entre les arts et recomposition de la “réalité” : Vladimir Nabokov, Vladimir Baranoff-Rossiné, Axel Roy », Colloque international, « “Les sens font-ils sens ?” » : les cinq sens dans l'œuvre de Nabokov », Biarritz (France), samedi 30 avril 2016.

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1168 ; *Speak, Memory*, p. 34 : « a fine case of colored hearing. » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 157 : « Кроме всего я наделен в редкой мере так называемой *audition coloree** – цветным слухом. »

sensation de couleur paraît être inhérente, chez moi, au fait de prononcer une lettre oralement tandis que j'en imagine le tracé ¹. » L'audition colorée combine donc, en dehors de toute causalité sémantique, une couleur avec un phonème mais aussi avec la représentation (dans l'œil mental du sujet) du graphème qui lui est associé. Cette expression est celle utilisée à la fin du dix-neuvième siècle pour ce qui est appelé aujourd'hui l'association synesthésique graphème-couleur (dénomination impropre, elle aussi, puisqu'elle néglige l'association phonique). Il existe de multiples formes de synesthésie, marquant toutes le sujet synesthète d'un signe d'élection ambivalent :

À la fin du xix^e siècle, les synesthètes sont soit les « voyants » du mouvement romantique, capables de percevoir les correspondances au-delà des apparences – il semble alors que tout artiste se doit d'être synesthète –, soit portent les signes de la « dégénérescence de la race », revenus à un stade inférieur d'indifférenciation des sens – et on prétend alors que les synesthètes sont plus fréquents chez les enfants, les femmes et les « sauvages » ².

Nabokov semble s'être intéressé de près aux théories scientifiques décrivant les phénomènes synesthésiques puisqu'il indique dans son autobiographie qu'à sa connaissance « le premier écrivain à avoir abordé la notion d'*audition colorée* fut [...] un médecin albinos, en 1812, à Erlangen ³. » Il s'agit de Georg Sachs, qui ne fut pas le premier scientifique à s'intéresser à la synesthésie, mais qui fut bien le premier, dans sa thèse de médecine soutenue en 1812, à présenter la description documentée de cette forme particulière de synesthésie qu'est l'audition colorée ⁴. En le mentionnant dès 1951, l'écrivain fait la preuve d'une très solide

¹ *Autres Rivages*, II, p. 1168 ; *Speak, Memory*, p. 34 : « Perhaps "hearing" is not quite accurate, since the color sensation seems to be produced by the very act of my orally forming a given letter while I imagine its outline. » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 157 : « Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о "слухе": цветное ощущение создается, по моему осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. » (la version russe s'écarte légèrement de la version anglaise et de la traduction française).

² Jean-Michel Hupé, « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? », *Médecine/sciences*, n° 8-9, vol. 28, août-septembre 2012, p. 765.

³³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1169 ; *Speak, Memory*, p. 35 : « The first author to discuss audition colorée was, as far as I know, an albino physician in 1812, in Erlangen. »

⁴ Voir Jörg Jewanski, Sean A. Day & Jamie Ward, « A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 », *Journal of the History of the Neurosciences: Basic and Clinical Perspectives*, Volume 18, Issue 3, 2009, p. 293-303.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647040802431946?journalCode=njhn20>

documentation sur le sujet car, à cette date, très peu de scientifiques connaissaient cette thèse pionnière. C'est ce que fait remarquer un article médical sur la synesthésie de Sachs, lequel répare cette injustice en traduisant pour la première fois en anglais le passage où le médecin a décrit, en latin, son cas d'audition colorée. Il est donc difficile de savoir comment Nabokov en a eu connaissance. Jusqu'en 2010, les spécialistes de l'œuvre de Nabokov ignorent encore à qui il fait référence puisque Brian Boyd commente ainsi (et faussement) cette allusion : « Ce médecin albinos semble être Alfred Binet (1857-1911), en fait un pédagogue et un psychologue qui a publié plusieurs articles sur l'audition colorée ¹. »

Les techniques actuelles de neuroimagerie ont permis depuis une dizaine d'années de faire progresser la connaissance des mécanismes neuronaux impliqués dans les synesthésies, mais les causes neurologiques de la synesthésie ne sont pas encore bien connues, et font l'objet de théories qui s'opposent encore. S'il semble à certains chercheurs qu'il pourrait y avoir des prédispositions génétiques à la synesthésie (on trouve souvent plusieurs synesthètes dans une même famille, et c'est bien le cas pour Nabokov), d'autres au contraire avancent l'hypothèse d'une synesthésie néo-natale, le nouveau-né vivant dans une diaphonie sensorielle et ses sens se séparant au cours du processus de développement du cerveau de l'enfant par élagage des connexions corticales exubérantes. Une autre théorie neurologique, celle de l'activation croisée, fait l'hypothèse de connexions surnuméraires chez les synesthètes : dans le cas de l'audition colorée, la perception bimodale se ferait par l'inter-activation de connexions neuronales surnuméraires entre les cortex auditif et visuel (régions voisines du cortex cérébral) qui ne sont pas mises en interaction chez un sujet classiquement non-synesthète. Une autre encore suppose chez le synesthète la

¹ Brian Boyd, « Notes », dans Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1736.

désinhibition des voies d'échanges entre neurones, lesquelles sont équilibrées entre excitation et inhibition chez un non-synesthète. On a aussi fait l'hypothèse de la synesthésie comme palimpseste neuronal : il s'agit d'une théorie développementale où « la cause des synesthésies serait liée à l'activité créatrice et imaginative de l'enfant lors de l'apprentissage de la lecture ¹ » ; « les associations graphème-couleur [...] pourraient correspondre [...] à une stratégie d'apprentissage pour favoriser la reconnaissance et la mémorisation des caractères, et aider à stabiliser la correspondance entre les informations visuelle et phonémique ² ».

On a vu dans l'étude précédente que Nabokov se décrit enfant comme ayant eu un rapport à la lecture où ce sont précisément son imagination et sa créativité qui ont été sollicitées, ce qui a donc pu favoriser aussi cette prédisposition synesthésique, quelle qu'en soit la cause neurologique réelle. Et c'est bien entre six et huit ans, que Nabokov a découvert qu'il était synesthète : « La question vint en discussion, au cours de ma septième année, un jour que j'étais en train de construire une tour avec de vieux cubes d'un alphabet. Je fis banalement remarquer à ma mère que leurs couleurs étaient toutes fausses. Nous découvrièmes alors que certaines de ses lettres avaient la même teinte que les miennes [...] ³. »

Plus tard, sa femme et son fils partageraient avec lui ce don synesthésique, comme il l'indique dans une interview de 1962 :

¹ Voir Jean-Michel Hupé, « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? », *art. cit.*, p. 769.

² *Ibid.* Lors du colloque international « Les cinq sens dans l'œuvre de Vladimir Nabokov » (Biarritz, avril-mai 2016), Jean-Michel Hupé nous a concédé qu'il n'était lui-même plus convaincu par la validité de cette hypothèse scientifique établissant un lien entre apprentissage de la lecture et synesthésie.

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1169 ; *Speak, Memory*, p. 35 : « The matter came up, one day in my seventh year, as I was using a heap of old alphabet blocks to build a tower. I casually remarked to her that their colors were all wrong. We discovered then that some of her letters had the same tint as mine [...] » ; *Другие берега [Drugie berega] Sobr. soč.*, t. V, p. 158 : « когда мое свойство обнаружилось впервые: мне шел шестой или седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков – и вскользь заметил ей, что покрашены они неправильно. Мы тут же выяснили, что мои буквы не всегда того же цвета, что её [...] »

[M]a femme a aussi cette faculté de voir les lettres en couleurs, mais ses couleurs sont tout à fait différentes des miennes. [...] Il se trouve que nous avons découvert un jour que mon fils, qui était un petit garçon à l'époque – il avait dix ou onze ans –, voyait aussi les couleurs des lettres. Nous lui avons demandé de faire la liste de ses couleurs et [...] dans un cas, une lettre qu'il voyait violette ou peut-être mauve je la voyais rose et ma femme bleue. C'était la lettre M. Chez lui, le rose et le bleu ont donné la couleur lilas. C'est comme si les gènes peignaient à l'aquarelle ¹.

On peut s'émouvoir de cette anecdote, faisant naître chez leur fils la couleur préférée de l'écrivain de sa propre fusion avec Véra. Il se pourrait bien cependant qu'elle ait été inventée car elle est contredite par Dmitri Nabokov, dans la postface à un ouvrage sur la synesthésie, *Wednesday is indigo blue* : « Mes deux parents étaient synesthètes. C'était intéressant de chercher à savoir si l'une des mes colorations était le reflet du mélange des couleurs parentales, mais ce n'était pas le cas, sauf pour une variante très boueuse de la lettre f². » Il est impossible de savoir qui croire mais, du côté du père, cette anecdote souligne le potentiel esthétique de la synesthésie.

Si l'association sensorielle à l'œuvre dans la synesthésie a intéressé les artistes depuis l'Antiquité, ce n'est que dans le dernier quart du XIX^e siècle qu'elle a commencé à être érigée en doctrine esthétique. « La doctrine de l'Analogie des sens eut ses apôtres, ses martyrs, et tout récemment son temple ³ », écrit Victor Ségalen à l'ouverture de son étude, « Les synesthésies et l'école symboliste », parue en 1902. L'une des premières pierres artistiques de ce temple, et l'une des plus connues, est le sonnet de Rimbaud, les « Voyelles » (1871), « décalogue de la nouvelle croyance ⁴ » en « la force expressive des corrélations sensorielles ⁵ ». Mais le « profond artiste [qui] avait, en Précurseur, usé de la

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 23.

² « Both of my parents were synesthetes. It was interesting to determine whether any of my colorations reflected a melding of the parental colors, but this was not the case except for a very muddy variant of the letter f. » (Dmitri Nabokov, « Afterword », dans Richard E. Cytowic et David M. Eagleman, *Wednesday is Indigo Blue. Discovering the Brain of Synesthesia*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2009, p. 252 [notre traduction].)

³ Victor Ségalen, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, avril 1902, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*

technique nouvelle, merveilleusement¹ », est Baudelaire dans les *Correspondances* (1857). Ségalen expose ici les deux versants par lesquels, au commencement, les artistes français ont abordé la synesthésie : en l'intellectualisant comme Rimbaud, qui n'était pas synesthète et attribue arbitrairement une couleur à chaque voyelle française, ou en la pratiquant comme Baudelaire qui semble ne pas l'avoir été non plus et propose des associations conscientes mais plus proches de la relation affective impliquée dans la véritable synesthésie. Car Ségalen insiste, avec raison, « sur le rôle capital du *retentissement affectif*² » dans l'association synesthésique.

Qu'en est-il pour Nabokov ? Ils sont difficiles à décrire ces « phénomènes dont la *subjectivité* même est la règle, dont le seul critérium possible est une affirmation, dont la preuve expérimentale est à trouver encore³ ». Dans son autobiographie, Nabokov tente de donner une description aussi précise que possible des couleurs, teintes et nuances qu'ont les lettres de son alphabet anglais (et quelques lettres françaises) réunies par familles successives de couleurs ; on remarque qu'assez fréquemment l'association synesthésique, dont on se souvient qu'elle est déjà triple chez lui (phonème/graphème/couleur), ne peut se traduire pour un lecteur non-synesthète que par référence à un objet du monde, dont la forme parfois imite le graphème mais pas systématiquement⁴ :

famille des noirs : *a*, coloration du bois patiné⁵ ; *g* dur, caoutchouc vulcanisé ; *r*, chiffon noir de suie qu'on déchire.

famille des blancs : *n*, bouillie d'avoine ; *l* nouille molle ; *o*, miroir à main au dos ivoire.⁶

famille des bleus : *x*, couleur d'acier ; *z*, nuage d'orage ; *k*, myrtille ; *q* plus brun que *k* ; *c*, bleu clair ; *s* curieux mélange d'azur et de nacre.

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ Le relevé qui suit est extrait d'*Autres Rivages*, II, p. 1168-1169 ; il s'agit de la traduction française des phénomènes décrits dans *Speak, Memory*, p. 34-35.

⁵ Il s'agit du *a* long de l'alphabet anglais. Le *a* français lui « évoque l'ébène polie ». (*Autres Rivages, ibid.*)

⁶ Nabokov se dit « déconcerté par son *on* français qu'[il] voi[t] sous l'aspect de la surface tendue d'un petit verre d'alcool rempli à ras bord » (*ibid.*).

famille des verts : *f* feuille d'aulne ; *p*, pomme sure ; *t*, pistache ; *w*, vert terne combiné à du violet.

famille des jaunes : différents *e* et *i*, d crémeux ; *y* jaune d'or éclatant ; *u*, ton cuivré aux reflets olive

famille des marron : *g* doux, riche ton caoutchouc ; *j* plus pâle ; *h*, terne lacet de soulier.

famille des rouges : *b*, terre de Sienne brûlée ; *m*, pli de flanelle rose ; *v* rose quartz.

Cette description de ses associations en anglais est celle que connaissent le mieux les critiques, et les rares scientifiques, qui se sont intéressés à la synesthésie nabokovienne : elle désigne bien l'écrivain comme un véritable synesthète. En effet, dans sa réfutation de la synesthésie du compositeur russe Alexandre Scriabine – dont *Prométhée ou le Poème de feu* (opus 60), poème symphonique accompagné de son orgue de lumière, passe pour être la première œuvre où se correspondent musique et couleurs –, Kevin T. Dann clarifie ce qui, dans les descriptions par les synesthètes de leurs associations graphèmes/couleurs, permet de les identifier comme ce qu'on appelle aussi en anglais des *chromaesthets* (que nous traduisons ci-dessous en « chromesthètes ») :

[I]ls incluent invariablement le blanc ou le noir dans les descriptions de leur photisme ¹, ainsi que des douzaines de termes de couleur hautement idiosyncratiques [...]. De façon typique, leurs photismes de ton incluent un certain mélange de teintes et ils qualifient chacun avec des adjectifs indiquant le degré de saturation de la couleur – « clair », « sombre », « pâle ». Les chromesthètes décrivent aussi habituellement leurs photismes dans des termes géométriques [...]. Fréquemment les couleurs comportent une portée affective ou émotionnelle ; les couleurs sont « gaies », « tristes », « énergiques », « en colère » ².

Hormis la description par des termes géométriques, on retrouve chez Nabokov toutes les caractéristiques de ces métaphores personnelles que sont les descriptions des associations synesthésiques véritables, telles que les a observées Kevin T. Dann. Chez Nabokov, elles correspondent donc bien à cette définition qu'en donne Hupé :

Ces associations sont constantes, idiosyncrasiques (chaque synesthète a un répertoire unique d'associations, qu'il éprouve aussi longtemps qu'il s'en souviendra), et involontaires (même si parfois elles peuvent être modulées par l'attention ou rester à un niveau

¹ Le terme de « photisme » désigne le cas où l'impression lumineuse est due à autre chose qu'à l'excitation du nerf optique.

² Kevin T. Dann, *Bright Colors Falsely Seen : Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven, Conn./Londres, Yale University Press, 1988, p. 72 (notre traduction).

inconscient). Elles sont additionnelles et arbitraires dans le sens où il n'y a aucune raison objective pour qu'un son soit associé à une couleur, qui plus est une couleur particulière. [...] Elles sont émotionnellement chargées, dans le sens où l'association s'accompagne toujours d'un sentiment d'évidence pour le synesthète, et représentent des métaphores personnelles en quelque sorte ¹.

Enfin, la particularité des métaphores personnelles de Nabokov est d'ajouter une quatrième dimension à l'association phonème/graphème/couleur. En effet, assez fréquemment, la métaphore personnelle se réfère à un type d'objets (naturels ou artificiels) que le lecteur connaît assez universellement : il peut donc, en lisant, se le représenter imaginativement et, dans le cas où il n'est pas synesthète, une partie de l'association synesthésique, celle qui relie l'objet de référence à sa couleur naturelle (par exemple, le vert de la feuille d'aulne pour le [f]), peut se produire aussi dans son œil mental. Et, dans le cas où l'objet de référence imite la forme du graphème (par exemple, le miroir pour le [o]), le lecteur non-synesthète peut alors éprouver la sensation magique de le devenir graduellement et faire lui aussi cette expérience d'enrichissement de sa propre sensorialité.

Synesthésie, multilinguisme et science

Une autre particularité de la synesthésie nabokovienne, liée aussi à son enfance, est d'opérer en plusieurs langues. Trois ans après son arrivée aux États-Unis, Nabokov en donne un exemple à des étudiants américains, comme le relate Katherine Reese :

Une fois, il a débattu pendant une pleine heure du « synthésisme », un terme psychologique désignant des associations abstraites entre sens. Avant la fin de la discussion, il avait réussi à les mettre d'accord avec lui : la lettre X avait la couleur du fer-blanc brillant et une lettre russe, qui faisait vaguement un son de grognement, sentait comme du coton sale. Ce que cela prouve, personne n'en est sûr, à part ceci : que c'est un individu très artistique et créatif ².

¹ Jean-Michel Hupé, art. cité, p. 765-66.

² Katherine Reese, «Alias V. Sirin», *We* (Wellesley, MA), December 1943, p. 7 (notre traduction). On reconnaît dans cette lettre russe qui a le son d'un grognement, le [X], s'écrivant comme le [X] anglais mais se prononçant [KH].

Si les causes neurologiques de la synesthésie ne sont pas élucidées scientifiquement, *a fortiori* celles des rapports entre multilinguisme et synesthésie ne le sont pas plus. Les rares témoignages de synesthètes bilingues sont donc précieux et Nabokov présente cet avantage puisqu'il n'a pas seulement décrit sa synesthésie en anglais : dans la version russe de son autobiographie, publiée en 1954, il a logiquement remplacé la description des associations graphème/couleur en anglais par celle de ses associations en langue russe, mais les chercheurs n'ont pas comparé les deux descriptions, les Occidentaux s'intéressant au versant anglais de sa synesthésie, les Russes plutôt au versant russe. Nous proposons donc la première traduction des couleurs des graphèmes russes nabokoviens, exposées dans *Drugie Berega*¹ : en effet, la version révisée d'*Autres Rivages* dans la Pléiade ne tient pas compte de cette variante du texte anglais (pas plus que ses autres traductions dans des langues européennes ni les éditions scientifiques de *Speak, Memory*). Dans la mesure où c'est le phonème qui semble enclencher l'association synesthésique, pour les graphèmes russes nous proposons d'abord la translittération qui facilite la compréhension de la référence sonore et faisons figurer entre crochets la représentation graphique de la lettre en russe. Ce tableau permet ainsi de prendre connaissance des graphèmes dont les couleurs se correspondent ou diffèrent d'une langue à l'autre, ou encore n'ont pas d'équivalent, quand un phonème n'existe que dans une seule langue.

¹ Vladimir Nabokov, *Другие Берега* [*Drugie Berega*], *Sobr. Soč.*, t. V, p. 157-158.

	(selon l'ordre de présentation) Russe	Anglais
N O I R	<p>A foncé sans le vernis gaulois l'à-plat du R [P] (par comparaison avec le <i>r</i> coupé) G [Г], caoutchouc dur</p> <p>Bruns :</p> <p>J [Ж], qui se distingue du <i>j</i> français comme le chocolat noir du chocolat au lait</p> <p>le brou de noix sombre du Ja [Я] poli</p>	<p><i>a</i>, coloration du bois patiné <i>r</i>, chiffon noir de suie qu'on déchire <i>g</i> dur, caoutchouc vulcanisé</p> <p>Marron :</p> <p><i>g</i> doux, riche ton caoutchouc <i>j</i>, plus pâle</p> <p><i>h</i>, terne lacet de soulier.</p>
B L A N C	<p>les lettres L [Л], N [Н], O, KH [Х], È [Э] représentent, dans cet ordre, un régime blafard de vermicelles [Л], de kacha de Smolensk [Н], de lait d'amande [O],</p> <p>de miche sèche [Х] et de pain suédois [Э].</p> <p>Groupe des teintes intermédiaires troubles Le Ć [Ч] klystron le gris tourterelle duvetoux du Š [Ш] et du Šč [Щ] mais avec une nuance de jaune</p>	<p><i>l</i>, nouille molle <i>n</i>, bouillie d'avoine <i>o</i>, miroir à main au dos ivoire</p>

	Russe	Anglais
R O U G E	rouge brique cerise du B [Б] (plus épais que le V [В]) rose flanelle M [М] rose-chair du V [В] (un petit peu plus jaune que le V [латин])	<i>b</i> , terre de Sienne brûlée <i>m</i> , pli de flanelle rose <i>v</i> , rose quartz.
J A U N E	l'orange YO [Ё] le dermatite ocre E I [И] paille-clair D [Д] couleur paille le OU [У] doré le IOU [Ю] laitonnâtre	différents <i>e</i> et <i>i</i> <i>d</i> , crémeux <i>y</i> , jaune d'or éclatant <i>u</i> , ton cuivré aux reflets olive
V E R T	P [П] à la gouache F [Ф] aulne pelucheux et le pastel T (tout cela plus sec que les lettres latines se prononçant pareil)	<i>p</i> , pomme sure <i>f</i> , feuille d'aulne <i>t</i> , pistache <i>w</i> , vert terne combiné à du violet
B L E U	dans le groupe des bleus, jusqu'au violet TS [Ц], couleur tôle l'humide bleu du S [С], K myrtille Z [З] lilas brillant.	<i>x</i> , couleur d'acier <i>s</i> , curieux mélange d'azur et de nacre <i>k</i> , myrtille <i>z</i> , nuage d'orage <i>q</i> , plus brun que <i>k</i> <i>c</i> , bleu clair

Nous n'avons trouvé aucune logique particulière au regroupement des lettres par grand groupe de couleurs. Pourquoi le *a* ferait-il partie des noirs, avec le *r* et le *g* ? Il n'y a ni logique sonore ni logique graphique à leur appartenance à la même famille de couleurs. On note, en revanche – et c'est là le fait majeur – que, pour une grande majorité de lettres, la teinte de la couleur est très proche dans les deux alphabets, cyrillique et latin : il s'agit des lettres qui se prononcent presque pareil dans l'une ou l'autre langue tandis que les lettres qui ont leur coloris propre sont celles qui n'existent que dans l'un ou l'autre alphabet. C'est donc bien le phonème qui prime dans l'association avec une couleur, et cette primauté du son est la preuve du syncrétisme linguistique des trois langues

parlées par Nabokov. Comme le montre un paragraphe ajouté dans la version russe de son autobiographie, Nabokov lui-même s'interroge tant sur les raisons de cette fusion entre son, forme et couleur de la lettre que sur les variations de ton qu'il remarque :

Je me pose une question extrêmement complexe : comment et pourquoi la plus petite non-coïncidence, dans différentes langues, entre les graphies d'une lettre à la prononciation identique change aussi l'impression de couleur que j'ai d'elle (ou, pour le dire autrement, par quel moyen précisément fusionnent ensemble, dans ma représentation de la lettre, le son, la couleur et la forme qu'elle a). Cette question peut, d'une façon ou d'une autre, être reliée à la théorie des couleurs « structurales » dans la nature. Ce qui est intéressant, c'est que, dans l'ensemble, la lettre russe, écrite différemment mais identique au son, se distingue par un ton à la pâleur quelque peu accentuée par rapport à la lettre latine ¹.

Si une majorité de phonèmes sont identiques dans les deux alphabets, en réalité très peu de lettres, le [M], le [O] et le [K], s'écrivent pareil, et ce sont bien les trois lettres qui ont la même couleur dans les deux alphabets ². Les autres lettres qui ont une prononciation identique dans les deux alphabets ont des graphies (plus ou moins) différentes et, dans le cas de Nabokov, c'est la non-coïncidence graphique, même la plus petite, qui affecte le ton de la couleur.

On remarque aussi que ce sont les lettres russes que l'écrivain présente comme une version divergente des lettres latines : à phonème identique dans les langues, c'est la plus légère différence dans l'écriture du graphème russe qui fait apparaître l'association chromatique dans « un ton à la pâleur quelque peu accentuée par rapport à la lettre latine ³ ».

¹ « Чрезвычайно сложный вопрос, как и почему малейшее несовпадение между разноязычными начертаниями единозвучной буквы меняет и цветовое впечатление от нее (или, иначе говоря, каким именно образом сливаются в восприятии буквы ее звук, окраска и форма), может быть как-нибудь причастен понятию “структурных” красок в природе. Любопытно, что большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской. » (*Другие Берега [Drugie Berega]*, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 157 [notre traduction].)

² Le [T] ne peut être rangé dans cette catégorie des graphèmes strictement identiques car si la majuscule est identique, la lettre minuscule, elle, se décline en deux variantes : [т] quand elle est typographiée, [m] quand elle est manuscrite. On note aussi que la description de la couleur du [O] n'est pas la même mais « lait d'amande » (en russe) et « ivoire » (en anglais) renvoient bien à la même couleur.

³ Vladimir Nabokov, *Другие Берега [Drugie Berega]*, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 157.

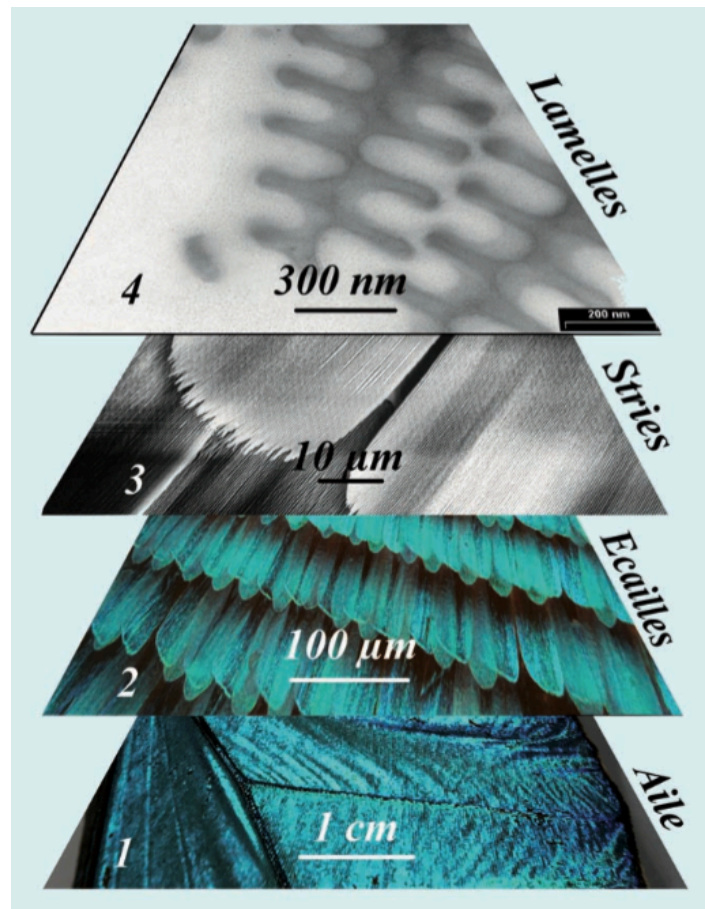
Nous pensons dangereux cependant d'attribuer une quelconque valeur à la divergence de ce reflet, l'adjectif qu'il utilise en russe (« тускловатый », « tusklovatij ») signifiant littéralement « un peu plus pâle » : la couleur appelée par le phonème est la même, ce n'est que la saturation de cette couleur qui est modifiée par toute différence dans la graphie.

Ainsi, les langues à l'origine n'étaient pas séparées pour le petit Volodia : ce n'est pas de les parler mais de les lire ou de les écrire qui fait apparaître aussi bien leur complémentarité que leur variation, et non leur différence, la tonalité plus pâle n'étant *pas* une divergence essentielle. C'est très exactement ce que confirme l'explication avancée par Nabokov pour comprendre ce déplacement entre alphabet latin et alphabet russe et donc la valeur du rapport structurel entre eux : il relie cette variation chromatique à la théorie des couleurs « structurales » dans la nature.

Outre que l'écrivain démontre à nouveau l'ampleur de ses connaissances scientifiques, il fait intervenir un tiers scientifique qu'on ne sera pas étonné de retrouver dans son cas, en l'occurrence la lépidoptérologie. En effet, contre la théorie de la réflexion sélective plus communément admise jusqu'au début du vingtième siècle, la théorie des couleurs « structurales » a été émise une première fois en 1919, par Lord Rayleigh, à propos des propriétés optiques des ailes de papillons ¹. Plus précisément, elle a été avancée comme explication à ce qui est (improprement) appelée leur iridescence, c'est-à-dire le fait qu'elles changent de couleur selon l'angle de vue et qu'elles aient des taches de couleur brillante (comme, par exemple aussi, les plumes de paon). L'hypothèse de Lord Rayleigh est que l'iridescence ne s'explique pas par la pigmentation mais par la microstructure des écailles basales des ailes de papillon, couches minces et profondes, partiellement recouvertes par la couche supérieure des écailles de

¹ Lord Rayleigh, « On the Optical Character of some Brilliant Animal Colours », *Philosophical Magazine*, vol. 37, 1919, p. 98-111.

recouvrement qui, elles, diffusent la lumière. Cette hypothèse, que les microscopes photoniques de l'époque ne permettaient pas de démontrer, a été corroborée depuis, comme le montre la description ci-dessous de la structure d'une aile de papillon, de la macrostructure de l'aile proprement dite en bas à la microstructure des lamelles en haut (donc, du plus grand au plus petit).



Serge Berthier, « Structure des ailes des *Morphidae* : présentation générale », *Photonique des Morphos*, Paris, Springer-Verlag, 2010, p. 42.

Il a aussi été prouvé depuis que la couleur, changeante selon l'angle de vue, ainsi que l'iridescence des ailes de certains papillons, viennent bien d'un phénomène de diffraction des longueurs des ondes lumineuses sur ces microstructures qui se présentent sous la forme de stries composées d'un

empilement dissymétrique de lamelles, avec un sommet et une base, et qui peuvent s'incliner. C'est cette forme particulière de la microstructure qui explique à la fois l'iridescence, en permettant de ne diffuser que les plus faibles longueurs d'onde, c'est-à-dire celles qui font les couleurs violettes et bleues, et la perception de couleurs changeantes sur l'aile alors même que la pigmentation des structures basales est un coloris unique et que les ailes de recouvrement sont transparentes.

Il n'est pas étonnant que Nabokov ait connu cette théorie des couleurs structurales : spécialiste de l'Argus bleu, pendant ses années de travail au Museum de zoologie comparée de Harvard, il n'a cessé d'observer au microscope les écailles des ailes de certaines espèces de papillons en vue de leur classification. En indiquant que la théorie des couleurs structurales pourrait aider à expliquer la spécificité de la fusion couleur/son/graphème quand le son est identique (l'équivalent serait la pigmentation de l'aile) mais dont la couleur varie avec toute légère différence dans la graphie (la microstructure de l'écaille basale), il livre quelques uns des secrets liés à la particularité de sa synesthésie plurilingue forgée dans l'enfance.

Du point de vue de sa propre subjectivité, il révèle l'interpénétration des « motifs » de sa vie, les langues apprises dans l'enfance, la synesthésie partagée avec sa mère et la passion des papillons héritée de son père. Sur le plan linguistique, il indique (et ce point est capital) que les trois langues qu'il parlait étaient *essentiellement* liées entre elles, formant les différentes facettes d'une même structure, et qu'aucune ne dominait l'autre. D'un point de vue plus scientifique, il indique le pouvoir irriguant et cognitif de la science dans l'observation et l'explication du monde sensoriel : si l'apparence, cette « réalité » qui ne peut exister selon lui qu'entre guillemets, peut être trompeuse, la connaissance scientifique plus précise ouvre sur l'émerveillement devant la sophistication des phénomènes naturels.

Enfin, sur le plan de la création, il se pourrait bien qu'il livre aussi des indications sur la coloration particulière de sa texture poétique. Pour le comprendre, il faut en passer par cette conclusion qu'il donne, dans un article lépidoptérologique, à la fin d'un paragraphe sur l'étude des variations des couleurs des Scintillants : « les variations de la couleur dépendant de l'angle de la lumière, de la compacité des écailles, du pigment de la base et du corps – ainsi que d'une approche subjective de la part de l'observateur ¹. »

Alors, si l'iridescence de l'art nabokovien, dénigrée dans l'émigration puis acclamée dans la postmodernité occidentale, n'était pas un jeu stérile mais au contraire une beauté structurellement identique et relativement changeante ? Comme pour les variations des couleurs des ailes de papillons, elle dépendrait de la singularité du sensible nabokovien (« the pigmental basis and frame »), de la précision scientifique de son matériau (« the compactness of scales »), et de la réfraction que serait la lecture de son œuvre à différents points de l'espace et du temps, quelque chose de comparable à la diffusion de la longueur d'ondes sur la microstructure striée de l'aile du papillon créant à la fois la brillance de la couleur et son aspect changeant (« the angle of light »). Elle dépendrait enfin de la subjectivité du lecteur (« a subjective approach on the part of the observer »), qui combine sa personnalité, ses connaissances, sa démarche heuristique tant scientifique que personnelle. Ces traits de son esthétique permettraient d'échapper aux apories herméneutiques que nous avons évoquées en première partie.

¹ « The aforesaid variations in color depending on the angle of light, the compactness of scales, the pigmental basis and frame – and a subjective approach on the part of the observer. » (Vladimir Nabokov, « Notes on the Morphology of the Genus *Lycæides* (*Lycænidæ*, *Lepidoptera*) », *Psyche*, Septembre-Décembre 1944, p. 125 [notre traduction].)

Synesthésie, poétique et conception de la littérature

La synesthésie nabokovienne, syncrétisme linguistique, est aussi un syncrétisme sensoriel. Cela n'est pas étonnant, mais dans le cas de Nabokov, il présente une particularité rarement évoquée par d'autres synesthètes associant un phonème à une couleur : celle de l'importance, dans ce processus de transfert faisant naître la couleur du son, de la matérialité du graphème. Et c'est seulement dans la version russe que Nabokov s'en explique.

Je ne sais pas, d'ailleurs, s'il est juste de parler ici d'« audition » : *la sensation de couleur se crée, à mon avis, par un chemin tactile, labial, presque gustatif*. Pour consciemment déterminer le coloris de la lettre, je dois *me délecter de la lettre, la laisser gonfler ou s'égailler dans ma bouche*, pendant que je m'en représente le dessin visuel ¹.

Ainsi, le mécanisme de l'association avec une couleur est conscient chez Nabokov, ce qu'il faut souligner : la couleur ne naît pas instantanément au moment même de la prononciation d'un son (comme une association à la Rimbaud, dans le poème « Voyelles », pourrait le laisser supposer) mais cette opération nécessite l'intervention d'un tiers : pour qu'apparaisse la sensation de la couleur, Nabokov doit non seulement se représenter mentalement le tracé graphique de la lettre mais aussi en déguster la saveur charnelle dans la bouche, et les verbes qu'il utilise en russe indiquent un processus complet de dégustation, proche de la dissection des composantes de la lettre.

Ici on ne peut que faire le rapprochement avec la conception nabokovienne de la « vraie littérature », qu'il expose (et ce n'est sans doute pas un hasard) dans son cours sur Dostoïevski, son grand rival :

La littérature, la vraie littérature, ne saurait être avalée d'un trait comme une potion bienfaisante pour le cœur ou le cerveau – le cerveau, cet estomac de l'âme. La littérature doit être *émiétée, disséquée, triturée* ; vous devez sentir son parfum délicieusement âcre dans le creux de votre main, vous devez la mastiquer, la rouler sur votre langue avec délices ; alors, et seulement alors, vous apprécierez son incomparable saveur à sa juste

¹ «Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о "слухе": цветное ощущение создается по моему осязательным, губным, чуть ли не вкусовым чутьем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю её зрительный узор.» (Vladimir Nabokov, *Другие Берега [Drugie Berega]*, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 157 [notre traduction]. C'est nous qui soulignons.)

valeur, et ces fragments, ces miettes redeviendront *un tout* dans votre esprit, révélant la beauté d'une unité à laquelle vous avez donné un *peu de votre sang*¹.

La littérature ne révèle son parfum et sa saveur que sous l'effet de sa fragmentation : nous retrouvons dans ce rapport idéal du lecteur à la bonne littérature le même processus de dissection et de dégustation que dans la synesthésie nabokovienne. Mais, bien plus, le même phénomène de recomposition que dans la formation consciente de l'association synesthésique se retrouve sous la forme d'une réincarnation syncrétique des miettes en un « tout » nourri du sang du lecteur, condition vitale pour qu'advienne la beauté de la vraie littérature. Ce rapport entre les particularités syncrétiques de la synesthésie nabokovienne et la définition qu'il donne de la beauté de la vraie littérature manifeste donc ce que l'esthétique nabokovienne doit aux premiers temps de son enfance et aux particularités de la sensibilité de l'enfant.

Se pose alors une question : quels peuvent être les liens entre synesthésie et poétique, ou dit autrement, l'écriture de Nabokov est-elle (toujours ? parfois ?) synesthésique ? Reese, ayant assisté en 1943 au débat sur la synesthésie, en concluait qu'elle était la marque d'un individu très artistique et créatif. Cependant, la créativité d'un individu n'indique pas comment la synesthésie pourrait se manifester dans l'écriture ou même influencer sur les qualités d'une poétique. De plus, comme elle est un idiosyncrasisme, le lecteur de Nabokov risque de ne jamais pouvoir se représenter son écriture comme l'auteur lui-même se la figurait. Nabokov le savait bien lui-même puisqu'il ne partageait pas toutes les couleurs des synesthésies de sa mère et de sa femme. On peut toutefois envisager que son écriture a cherché, à certains moments cruciaux de ses textes, à manifester ce rapport *synesthétique* (c'est-à-dire quand la synesthésie participe de l'esthétique) entre disséquation et beauté. L'exemple le plus parfait, selon nous,

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 160.

en est l'incipit de la confession de Humbert Humbert, sans doute le passage le plus célèbre de Nabokov.

« Lolita » comme variation chromesthétique

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita ¹.

Ce moment de bravoure est tout d'abord une reprise de la forme poétique du blason des poètes français de la Renaissance que Nabokov a transformée en fragmentation poétique moins des parties du corps de Lolita (comme dans le blason) que des parties de son nom, décomposant, et symbolisant, ce corps, à des âges et dans des circonstances sociales différentes : Lo le matin (dans le cercle familial), Lola en pantalon (dans les espaces de la sociabilité), Dolly à l'école, Dolores sur les formulaires mais Lolita dans les bras de Humbert ². À la lecture, l'indice majeur que la dissection textuelle de Lolita est mise en correspondance avec d'autres sens, comme dans l'audition colorée, est la musicalité de ce passage, assonances et allitérations jouant un rôle prépondérant dans la suggestion de cette correspondance entre sens. Il est, cependant, possible d'aller plus loin dans l'analyse chromesthétique, en inventant tout d'abord un premier outil, la codification des sons de l'incipit de *Lolita* selon le système de notations suivant, combinant les sons formés par les syllabes et leur durée :

¹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, p. 9 ; *Lolita*, II, p. 811 : « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-lee-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Lee. Ta. Le matin, elle était Lo, simplement Lo, avec son mètre quarante-six et son unique chaussette. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur les pointillés. Mais, dans mes bras, elle était toujours Lolita. » ; *Лолита [Lolita]*, *Sobr. soč. Amerikanskogo perioda*, II, p. 17 : « Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та. Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита. »

² Selon l'analyse de Yannicke Chupin, dans une conversation privée.

Légende :

Notation des sons et de leur durée :

1 syllabe = /.

Unité de mesure de référence. Tempo = 1

Exemple majeur : [Lo-li-ta] représenté en [/../.]

Variante allongée : /.-

1 seule syllabe, mais la fin de la syllabe est plus longue que celle de l'unité de mesure de référence.

Exemple : [light] représenté en [/.-]

Variante semi-allongée : /.;

1 seule syllabe, mais moins allongée que B)

Exemple : [lee] représenté en [/.;]

Variante abrégée : /,

1 seule syllabe mais moins longue que l'unité de mesure de référence.

Exemple: [a] représenté en [/,]

2. Notation du rythme :

MiSt : microstructure = le nombre de syllabes composant le mot

MaSt : macrostructure = le nombre de regroupements des microstructures

SuSt : superstructure = le nombre de regroupements des macrostructures

La combinaison des deux systèmes de notations donne le tableau suivant qui met en regard les versions anglaise et russe (accompagnée de sa translittération et de sa traduction en français) :

De « Lolita » à « Lo-lee-ta » : Superstructure 1

	Anglais	Russe (+ translittération et traduction)
A	MiSt 3 = 1/1/1 /. /. /. Lolita,	MiSt 3 = 1/1/1 /. /. /. Лолита, [Lolita]
	SuSt 3 = (MaSt 3/3/2)	SuSt 3 = (MaSt 3/3/2)
B	MaSt 3 = MiSt 1-2/1- /.- /. /. /.- light of my life,	MaSt 3 = MiSt 1-2/2, /.- /. /. /.- /, свет моей жизни, [svet moej žiz'n(i)] [lumière de ma vie]
C	MaSt 3 = MiSt 1-2/1- /.- /. /. /.- fire of my loins.	MaSt 3 = MiSt 2-2/2- //.- /. /. /.; /.- огонь моих чресел. [ogon' moih čresel] [feu de mes reins]
D	MaSt 2 = MiSt 2-2- /. /.- /. /.- My sin, my soul.	MaSt 2 = MiSt 2-4 (2/2) /.- /.- /. /. /./. Грех мой, душа моя. [Greh moj, duša moja] [mon péché, mon âme]
E	MaSt 3 = MiSt 1/1;1 /. /.; /. Lo-lee-ta:	MaSt 3 = MiSt 1/1/1 /. /. /. Ло-ли-га: [Lolita]

De « Lo-lee-ta » à « Lo-lee-ta » : Superstructure 2

	Anglais	Russe (+ translittération et traduction)
	SuSt 3 = [MaSt 2/3/3 (ou 2)]	SuSt 3 = [MaSt 2/3/3 (ou 2)]
F	MaSt 2 = MiSt 2-/3- /, /.-/. /, /.- the tip of the tongue	MaSt 2 = MiSt 2-/3 /.- /.- /././. кончик языка [končik jazika] [le bout de la langue]
G	MaSt 3 = MiSt 4/3/4 /./.- /, /.- /./.- /.- /.- /, /./.- taking a trip of three steps down the palate	MaSt 3 = MiSt 4/3/4 /./.- /.- /.- /.- /./.- /./.- /./.- /./.- совершает путь в три шажка вниз по нёбу, [soveršajet put' v tri šazhka vniz po njobu] [accomplit le chemin en trois petits pas vers le bas du palais]
H	MaSt 3 = MiSt 2/2/3- ou MaSt 2 = MiSt 4/4 /./.- /./.- /./.- /.- to tap at three, on the teeth.	MaSt 3 = MiSt 4/3/3 ou MaSt 2 = MiSt 4/6 (3/3) /.- /./.- /./.- /./.- /./.- /./.- /./.- /./.- чтоб(ы) на третьем толкнуться о зубы. [čtoby na tretjem tolknut'sja o zuby] [afin au troisième de taper contre les dents]
I	MaSt 3 = MiSt 1/1'/1 /./.- /./.- /./.- Lo-lee-ta:	MaSt 3 = MiSt 1/1/1 /./.- /./.- /./.- Ло-ли-та: [Lolita]

symbolisé en /././., et crée le rythme ternaire de l'ouverture de ce passage de création de Lolita : prénom sur lequel il se referme aussi, comme les bras de Humbert sur la petite fille. La totalité du blason est une variation et une amplification de ce rythme ternaire : il rythme aussi bien la macrostructure des regroupements syntaxiques (notée MaSt) que la superstructure (notée SuSt) composée par les intervalles phrastiques entre les retours du diminutif amoureux. Ce tableau montre une identité super et macrostructurelle parfaite entre les versions anglaise et russe, la version russe ne variant qu'au niveau microstructurel, ce qui s'explique aisément par l'impossibilité de faire coïncider strictement le nombre des syllabes dans les syntagmes nominaux et verbaux anglais avec leur traduction en russe.

Le coup de force stylistique de Nabokov est cependant d'avoir su déjouer cette contrainte sémantique dans son auto-traduction : le respect du sens, et donc le choix du vocabulaire russe, n'a pas empêché l'écrivain de reproduire en russe, aux niveaux supérieurs à celui de la microstructure, la structure musicale ternaire de la version anglaise. Cette re-création parfaite du rythme de l'incipit anglais corrobore notre hypothèse d'une création *synesthétique* ici.

Cela apparaît nettement avec la principale difficulté sémantique du passage (ligne K) : comment en effet traduire littéralement en russe « four feet ten », sans prendre le risque de ne pas être compris, le lecteur russe (et, *a fortiori*, le lecteur soviétique étranger aux *realia* américaines du temps où Nabokov s'auto-traduit) pouvant ne pas comprendre, dans une traduction russe strictement littérale, que « ten » renvoie à une décomposition de la mesure anglaise *foot* ? Dans le texte russe, Nabokov transforme donc la taille de Lolita en « v pjat' futov (bez dvuh verškov [...]) » [« cinq pieds (deux verchoks en moins [...]) »], gardant la mesure anglaise du *foot* en la transcrivant en russe par [fut] mais décomposant l'unité supérieure (cinq pieds au lieu de quatre) par une ancienne mesure russe, le

verchok, (représentant 4,445 cm ou 7/48 du *foot*). S'il procède ainsi, c'est que sans doute pour un lecteur russe, les deux verchoks en moins évoquent l'expression « от горшка два вершка » [« ot gorška dva verška »], qui signifie « haut comme trois pommes » ; ainsi, la décomposition par un syntagme proche de l'expression russe clarifie le sens pour tout lecteur russe qui ne saurait pas que le *foot* sert à mesurer la taille de Lolita enfant et qui ne comprendrait pas qu'il s'agit ici d'indiquer la petite taille de la fillette. Ce faisant, la nécessité sémantique modifie la structure interne des microstructures de l'original anglais, 2-/3-/3-, qui se trouvent allongées en russe en : 5-/4/4). Nabokov a néanmoins pris soin, au niveau de la macrostructure, de recréer le rythme ternaire de sa création grâce à un nouveau regroupement syntaxique des syntagmes nominaux russes. En procédant ainsi, il indique, selon nous, la nécessité esthétique de ce rythme ternaire.

On sait l'importance prise, dans l'imaginaire des lecteurs de Nabokov, par cet incipit de la confession de Humbert Humbert qui procède nettement à la création du corps érotisé de la petite fille dans cet état intermédiaire de nymphette : les illustrations des différentes couvertures de *Lolita* fournissent de nombreux exemples de cette iconicité typique du corps de Lolita, souvent représentée par ses jambes nues d'enfant en chaussettes et en jupe courte. Cette typicité de la représentation du corps de la nymphette (jeune certes mais « tentatrice » pour celui qui y voit une nymphette) est la conséquence des interprétations de ce que Humbert Humbert présente comme son dilemme : Lolita, « my sin, my soul » (« mon péché, mon âme ») ; et le caractère essentiel de ce dilemme est aussi bien indiqué par la duplication formelle de l'opposition sémantique que par le changement de rythme, qui devient binaire (ligne D). Car l'alternative binaire « my sin, my soul », redupliquée dans la version russe, enclenche toute l'activité herméneutique à venir du lecteur de ce roman pour qui

il s'agit en effet de décider si cette histoire de pédophilie (le « péché » de Humbert) peut être sauvée (devenir son « âme »), par l'amour qu'à la fin de sa confession, il dit avoir éprouvé pour Lolita (ce que l'on donne d'abord en version originale pour « l'entendre ») :

I loved you. I was a pentapod monster, but I loved you. I was despicable and brutal, and turpid, and everything, *mais je t'aimais, je t'aimais!* And there were times when I knew how you felt, and it was hell to know it, my little one. Lolita girl, brave Dolly Schiller.

Je t'aimais. J'étais un monstre pentapode, mais je t'aimais. J'étais méprisable et brutal et plein de turpitude, j'étais tout cela, *mais je t'aimais, je t'aimais*!* Et il y avait des jours où je savais ce que tu ressentais, et c'était pour moi un supplice infernal, mon enfant. Petite Lolita, brave Dolly Schiller¹.

Il est fort possible qu'étant donné le choix narratif d'un narrateur autodiégétique non-fiable, sans parler de la fiction de la publication du texte humbertien remis à son avocat et relu par le psychiatre John Ray, le lecteur ne puisse jamais trancher dans la binarité de ce choix, et soit condamné à re-lire *Lolita*, afin de remettre à l'épreuve du texte sa conviction passée, toujours dépassée et incertaine. Selon l'âge auquel il lit ce roman, selon sa situation et peut-être même selon son sexe, il pourra vraisemblablement passer d'une interprétation à l'autre.

Le lecteur sera aussi conduit à se poser une autre question : qui rendra « justice » au corps de Lolita, malmené par Humbert et mort quand commence la lecture de cette confession ? Qui lui rendra sa voix abolie – dans le texte de Humbert et dans sa mort en couches ? Qui pourra admirer la beauté de Lolita, disparue, sans jamais en profaner la pureté ? Dans cet incipit, la binarité humbertienne enferme Lolita dans une utilisation érotique de la langue, ce qu'indique la seule autre macrostructure binaire du texte, en anglais comme en russe (voir ligne F) : « the tip of the tongue »/ « кончик языка » [« končik jazika »]. Tel est le piège dans lequel est aussi enfermé le lecteur de cet incipit,

¹ Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, p. 284-285 ; *Lolita*, II, p. 1109.

s'il prend au pied de la lettre la beauté hypnotique de la langue humbertienne et en oublie le corps de Lolita. Est-il possible d'échapper à ce piège ?

La contestation de la binarité humbertienne se crée, selon nous, à un niveau supérieur, extra-narratorial (par-delà la voix de Humbert) et *synesthétique*. « Oh, my Lolita, I have only words to play with! », s'exclame Humbert ¹. La création numérique picturale de l'artiste contemporain Axel Roy (reproduite ici avec son autorisation) ², permet de mieux percevoir ce qui est à l'œuvre dans cette confrontation esthétique entre le narrateur qui n'a que les mots pour jouer avec (ou se divertir) et l'auteur qui a d'autres moyens esthétiques à sa disposition pour permettre à Lolita d'échapper à ce processus de réduction en un corps standardisé, stigmaté de la passion sexuelle de Humbert pour Lolita.

¹ *The Annotated Lolita*, p. 32.

² Axel Roy a créé cette œuvre à l'occasion de sa participation au colloque international, « “Les sens font-ils sens ?” » : les cinq sens dans l'œuvre de Nabokov », Biarritz (France), 28 avril-1^{er} mai 2016.



Axel Roy. « Lolita.Variation chromesthétique 1 ». 2016

L'alternative est représentée sur le visuel par la confrontation entre d'une part la typicité du corps de Lolita, si typique qu'il se reconnaît même par son simple détour blanc, et d'autre part la composition colorée qui cherche à

retranscrire la synesthésie nabokovienne, dont nous pensons qu'elle pourrait être mise en œuvre ici par-delà les mots de Humbert.

Axel Roy a commencé par créer une police de caractères qui est celle de l'écriture manuscrite de Nabokov, afin qu'apparaisse sur la toile le tracé mental de la lettre nabokovienne ; puis il a coloré chaque lettre dans la couleur que voyait l'écrivain. Selon son propre rapport aux couleurs, ainsi qu'à la matérialité de la lettre, chaque spectateur de cette création picturale y sera différemment sensible. La coloration des lettres fait cependant ressortir le [a] noir de la fin du prénom de Lolita qui génère une forme d'inquiétude, à cause peut-être de sa couleur noire mais plus vraisemblablement parce qu'il se détache de la « suite » plus fluide formée par les autres lettres colorées de son prénom ; La répétition du [a], dans « to tap at three » (3^{ème} mesure du prénom de Lolita), semble accentuer l'inquiétude.

Les sons étant impossibles à reproduire picturalement, Axel Roy en a matérialisé l'intensité sonore (en accord avec la codification des sons proposée dans le diagramme ci-dessus) par des poches de matière. Enfin, l'artiste a recréé un équivalent de la musicalité rythmique du passage par le geste du pinceau. Ces quatre étapes sont autant de gestes de plus en plus esthétiques cherchant à proposer une re-création de la synesthésie nabokovienne. Elles peuvent correspondre au travail de décomposition et de dégustation de la littérature, prélude à la recréation d'une unité supérieure dont Nabokov a indiqué qu'elle est la véritable beauté à l'œuvre dans la lecture. Il s'agit bien ici, pour l'interprète, de donner « un peu de son sang ». On voit dans cet essai de figuration picturale du processus herméneutique comment, étape après étape, l'interprète (le peintre, qui est aussi un lecteur) se détache progressivement de la littéralité. Si la première étape, celle de la figuration du tracé mental des lettres telles que Nabokov les écrivait, est encore proche de la littéralité (en ce sens que la lettre reproduite

correspond à la lettre vue par l'écrivain), dès la deuxième étape, celle de la coloration des lettres selon les couleurs nabokoviennes, la subjectivité de l'interprète entre en jeu : comment en effet être sûr de voir, par exemple, dans son [1] « noodle limp », la même couleur que lui ? Quant à la retranscription picturale des deux étapes phoniques suivantes, la matière pour le son, le geste pour le rythme, elle s'est certes appuyée sur notre tentative de codification scientifique du son et du rythme de l'incipit, mais tant la codification des sons, de leur durée et du rythme de leurs regroupements, que sa double retransfiguration picturale peuvent être contestées : la première parce que sa scientificité relève d'une méthode expérimentale, la seconde parce que l'équivalent pictural fait intervenir un double geste créateur, et subjectif.

Néanmoins, les processus cognitifs mis en œuvre dans cette expérimentation à deux têtes ont permis non seulement d'imaginer une possible figuration de la *synesthétique* nabokovienne mais ils ressortissent d'une interprétation créative de l'incipit de la confession de Humbert Humbert. L'organisation visuelle syncrétique du tableau est contestation *purement* esthétique de ce que produisent les « mots » de Humbert Humbert : non pas seulement un corps iconique typique que les couvertures du roman vont se charger de propager ¹ mais aussi la fascination et l'emprise que suscite son texte. Il nous semble, en effet, que pour tout lecteur de *Lolita*, la simple reproduction des deux mots à *la Nabokov*, « Lolita » et « my sin », fait immédiatement surgir mentalement ces deux paragraphes de l'incipit, difficile à oublier.

¹ Sur cette question de la représentation de Lolita, la fillette, sur les couvertures du roman, voir John Bertram et Yuri Leving (éd.), *Lolita - The Story of a Cover Girl. Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*, Blue Ash, Ohio, Print Books, 2013. On peut signaler aussi les recherches de Géraldine Chouard (Université Paris-Dauphine), et notamment sa communication : « D'une Lolita à l'autre : Portraits d'une icône », Marie Bouchet, Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy, Julie Loison-Charles (org.), Journée d'études « Les soixante ans de *Lolita* », 25 septembre 2015, Université Paris Ouest Nanterre La Défense/Société française Vladimir Nabokov. Nous la remercions d'avoir partagé avec nous ses recherches.

La composition d'Axel Roy a donc cherché à traduire le geste esthétique de Nabokov : elle est un appel, pour le spectateur de ce tableau, à interroger à son tour, par la rêverie poétique que produisent les couleurs nabokoviennes mises en forme et en mouvement par l'artiste, le vide laissé dans l'empreinte détournée du corps iconique standardisé de Lolita. Qui est Lolita ? c'est-à-dire, en termes plus nabokoviens, que ressent Lolita ? Quels sont ses sentiments, ses pensées, ses désirs ? est certainement le questionnement, parfois insoutenable, de ce roman.

L'incipit, selon nous, en est déjà l'exposition : à la binarité de l'alternative qui enclenche le processus herméneutique, – décider si Lolita est le péché ou l'âme de Humbert –, répond le rythme ternaire qui la contredit, l'englobe et la dépasse, – invitation à se projeter dans l'au-delà de la confession de Humbert Humbert, le solipsiste. Cet au-delà succède à la fragmentation, première étape de l'interprétation, et constitue le moment de recomposition artistique, selon l'analyse que livre Nabokov lui-même au travers d'une comparaison entre le fou et l'artiste : « Les fous ne sont fous que parce qu'ils ont profondément et imprudemment démantelé un monde familier, mais n'ont pas le pouvoir – ou ont perdu le pouvoir – d'en créer un nouveau aussi harmonieux que l'ancien. L'artiste, lui, désassemble ce qu'il choisit de désassembler, et ce faisant, a conscience que quelque chose en lui a conscience du résultat final ¹. »

Succédant à la décomposition du nom de la fillette en Lo, Lola, Dolly, Dolorès, la question que, par-delà l'alternative humbertienne, le rythme ternaire de l'incipit suggère au lecteur est de l'engager à se demander, puisque le roman n'en propose pas un sens fixe (c'est-à-dire moral), quelle recomposition est « Lolita ». À lui, à l'égal de l'alternative entre le fou et l'artiste, et selon la conception (et la pratique) nabokovienne de la recomposition de la littérature nourrie du « sang » de qui la goûte, de passer du stade de la dissociation à celui de

¹ Vladimir Nabokov, « L'art de la littérature et le bon sens », *Littératures I*, *op. cit.*, p. 500.

l'association, ce qui nous paraît être le sens de la responsabilité de la lecture en régime esthétique, dont l'art de Nabokov nous fait faire l'expérience. Il nécessite en effet de se libérer du joug verbal qu'est la confession de Humbert Humbert et d'être sensible à ce qui ne se traduit pas en mots, ne s'emprisonne pas dans le sens et ne s'impose pas comme tel : le propre de l'art, selon Nabokov, qui est aussi, comme nous le verrons, le propre de la démocratie.

II.7 : La synthèse des arts comme caractéristique du modernisme russe

La synesthésie n'a pas seulement été une particularité de l'enfant. Au moment de la formation intellectuelle et artistique du jeune homme, les questions de la correspondance entre les arts et de la synesthésie sont devenues des questions centrales de l'art russe. Si les doctrines esthétiques ayant trait à cette vaste question de la correspondance entre les arts ont commencé à être formulées en Europe, c'est la Russie qui les découvre à la toute fin du dix-neuvième siècle, les approfondit et les reformule, avant de les re-donner au monde comme une spécificité de l'art russe moderne.

On a vu, lors de l'étude de la synesthésie de Nabokov, que les poètes français ont, les premiers, expérimenté les formes créatives de la correspondance entre les arts. Leur influence sur les poètes symbolistes russes a été considérable, soit en traduction soit en langue originale, et Nabokov lui-même a indiqué l'importance qu'ils ont eue dans sa formation littéraire : « dans le milieu où j'ai grandi, [...] ce n'est pas Coppée ou Lamartine, mais Verlaine et Mallarmé qui prirent soin de mon adolescence ¹ », précise-t-il dans « Mademoiselle O », sous-entendant que son milieu, ou que lui-même, aimait les novateurs littéraires.

¹ V. Nabokoff-Sirine, « Mademoiselle O », *Mesures*, *op. cit.*, p. 166.

L'autre influence majeure, s'agissant de l'irruption de la synthèse des arts dans l'art russe est la théorie wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*. C'est principalement en Allemagne que, dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, l'*intelligentsia* russe allait se former : le père de Nabokov lui-même y a poursuivi ses études de droit, et y a notamment soutenu sa thèse. Le passeur russe sans doute le plus important, celui qui incarne ce moment de synthèse de l'art européen dans l'art russe, puis, au terme d'un processus très court, fait découvrir à l'Europe, et principalement à la France, l'art russe moderne comme synthèse des arts, est encore aujourd'hui l'un des artistes russes les plus célèbres en Occident : il s'agit de Sergueï Diaghilev, le créateur des Ballets russes¹. Se destinant à devenir musicien, il se rend à Bayreuth en 1896 pour assister à la *Festspiele* puis y retourne en 1911 avec Stravinsky. En 1898, à Saint-Petersbourg, il fonde avec le peintre Alexandre Benois, la société artistique « Le Monde de l'Art » puis la revue du même nom, événement artistique d'une portée considérable, malgré la courte période de parution de la revue, de 1899 à 1904. *Le Monde de l'Art* a en effet cristallisé toutes les nouvelles tendances de l'art russe qui, irriguées par l'art européen, se sont opposées avec passion aux formes classiques de l'art russe.

Diaghilev n'a pas seulement introduit le wagnérisme en Russie² : reprenant, avec les autres membres du groupe, les écrits de Wagner dans le manifeste du *Monde de l'Art*, il les a recyclés pour servir un projet plus vaste, celui de la libération de l'art russe. Puis, le manifeste ayant servi de fondement pour les productions des Ballets russes, Diaghilev a ainsi transformé la correspondance entre les arts en un phénomène ensuite accueilli en Europe comme la

¹ Sergueï Diaghilev se faisait appeler Serge de Diaghilev en France.

² Diaghilev, passeur des théories wagnériennes en Russie, fait publier en 1899 des extraits traduits de « l'influente étude littéraire et philosophique de la musique et des idées de Wagner par Henri Lichtenberger », selon la formule de Rosamund Bartlett, qui note : « [C]e fut la première fois en Russie qu'un article sur Wagner parut dans une revue non-musicale comme partie d'un credo artistique particulier, et *Le Monde de l'Art* a continué à publier d'autres matériaux concernant Wagner jusqu'à l'arrêt de sa parution en 1904. » (Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 67 [notre traduction].)

manifestation d'une particularité de l'art russe en ce début de vingtième siècle. Ainsi, en 1911, *Le Figaro* annonce le retour à Paris, deux ans après leur première saison française, des « magnifiques ballets russes », où la chorégraphie, la musique et les arts plastiques se fondent en un ensemble harmonieux ¹. » Six ans plus tard, en réponse à la controverse autour de « Parade », créé cette fois-ci par Jean Cocteau en 1917, Guillaume Apollinaire écrit un texte (« Parade ou l'esprit nouveau ») qui indique que les Ballets russes sont entrés dans l'imaginaire des artistes français : « Cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique [...] est le signe évident d'un art plus complet [...]. De cette alliance nouvelle, [...] il est résulté, dans *Parade*, une sorte de surréalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau qui [...] se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle [...] ². »

C'est que Diaghilev a fait de chaque représentation de ses ballets une occasion d'expérimenter une synthèse entre musique, danse, décors et costumes. Les compositeurs, les chorégraphes, les danseurs et les peintres qui participent aux projets sont au départ essentiellement russes, et de nombreuses figures majeures de l'art russe ont collaboré avec Diaghilev ³. Parmi elles, on retrouve deux figures bien connues de Nabokov : Doboujinski, son dernier professeur de peinture, puis le compositeur, Nicolas Nabokov, son cousin germain.

¹ *Le Figaro*, 23 février 1911, n° 54, p. 6.

² Guillaume Apollinaire, « Parade ou l'esprit nouveau », programme des Ballets russes, mai 1917. Cité dans Christine Harel, « Les Ballets Russes de Diaghilev dans l'imaginaire français. Début XX^e siècle-1930 » [en ligne], *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 9, printemps 2000. Disponible sur : <https://www.pantheonsorbonne.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-09-chantiers-2000/christine-harel-les-ballets-russes-de-diaghilev/> [consulté le 10 avril 2018].

³ C'est à compter de 1912 que les Ballets russes se tournent vers des artistes occidentaux.

L'écrivain, pour sa part, a toujours souligné sa « faible réceptivité à la musique ¹ » : quoique synesthète, il ne bénéficiait pas de la capacité chromatique de sa mère chez qui « des sons musicaux déterminaient [...] des sensations visuelles ² ». De plus, il a souvent répété qu'il n'aimait pas la musique, à la différence de son père, mélomane averti et reconnu qui publiait des articles de critique musicale. Pendant sa jeunesse à Saint-Petersbourg, il a cependant assisté à un grand nombre d'opéras, dont *Ruslan'* et *La Dame de pique* qu'il a vus « au moins une douzaine de fois au cours d'un nombre d'années moitié moindre ³ » (c'est-à-dire deux fois par an). Ce sont surtout les formes modernes de partage de la musique (la radio, par exemple) et certains styles musicaux, comme le jazz, qui l'irritaient.

Il semble que, sur ce sujet, sa ligne de conduite soit identique à celle déterminant ses préférences littéraires. Ce sont le cliché, le stéréotype ou la généralisation, le contenu sociologique ou l'intention didactique qui commandent à ses dégoûts. Ainsi, il n'a cessé de se moquer, par exemple dans *Machenka* et *Ada*, des adaptations par Tchaïkovsky des œuvres de Pouchkine. Il lui est pourtant arrivé de collaborer à des adaptations musicales d'œuvres littéraires : ainsi, sept ans après son arrivée aux États-Unis, Nabokov traduit en anglais le poème de Pouchkine, « Vnov' ja posetil » (1835) ⁴, sous le titre « The Return of Pushkin », pour Nicolas Nabokov : l'élégie est jouée par l'orchestre symphonique de Boston, lors de sa soixante-septième saison (1947-1948) ⁵. Et, même s'il se déclare

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1169 ; *Speak, Memory*, p. 36 : « my weak responsiveness to music » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 158 : « для меня музыка всегда была [...] произвольным нагромождением варварских звучаний. »

² *Autres Rivages*, II, p. 1169 ; *Speak, Memory*, p. 35 : « She was optically affected by music » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 158 : « музыкальные ноты были для нее как желтые, красные, лиловые стельшки ».

³ *Autres Rivages*, II, p. 1169. Nous remercions Elena Devos de nous avoir signalé que, dans la version russe de son autobiographie, Nabokov parle d'un autre opéra, *La Bohème (Другие берега [Drugie berega])*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 158).

⁴ Poème déjà évoqué en début de deuxième partie.

⁵ Pour la 67^{ème} saison, 1947-1948, du Boston Symphony Orchestra, Second Concert, 16 janvier, « The Return of Pushkin » [« Le retour de Pouchkine »], an Elegie in three Movements for High

insensible à la musique (« que faire quand l'oreille et le cerveau refusent de coopérer ?¹ », se demande-t-il dans une interview), il indique cependant être « tout à fait conscient des nombreux parallèles qui existent entre la musique et la littérature en ce qui concerne la forme et surtout la structure² ».

Si tant est qu'il ait été insensible à la musique (ce qui n'est pas si sûr), la correspondance entre les arts lui permet de contester dans son œuvre les esthétiques « monochromes ». « Les sons ont des couleurs, les couleurs des parfums³ », écrit-il dans *Ada*. Cette indication synesthésique, Nabokov l'insère au terme d'un passage où le narrateur refuse de décrire de manière réaliste la scène d'« amour » entre Ada, Lucette et Van⁴. La synesthésie ici permet d'écarter le traitement naturaliste, qui la ferait verser du mauvais côté de la représentation. Le danger est de pratiquer un genre d'écriture à la Casanova qualifiée justement de monochromatisme ; c'est pourquoi le narrateur superpose à la scène la description de ce qu'il imagine être un tableau ancien de l'école vénitienne qui aurait pour sujet une scène similaire. Il s'agit bien ici d'une tentative de faire exister en littérature cette idée de correspondance entre les arts, chère à l'art moderniste russe.

En effet, si depuis l'enfance, la synesthésie a permis à Nabokov de développer ses sens et de multiplier les sensations éprouvées, pendant la période de sa formation elle s'est trouvée synchronisée avec le foisonnement, à l'Âge d'argent, des recherches et des expérimentations sur les correspondances entre les sens et entre les arts. Au-delà de la synthèse des théories wagnériennes dans les

Voice and Symphony Orchestra [Élégie en trois mouvements pour voix haute et orchestre symphonique], Poems by A. Pushkin, Translated by Vladimir Nabokov [Poèmes de Pouchkine, traduits par Vladimir Nabokov], Partition et programme, Edition M. P. Belaieff. Bonn. Communication privée du programme : Claude et Ivan Nabokov.

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*

³ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 502 ; *Ada, or Ardor*, p. 419 : « Sounds have colors, colors have smells. »

⁴ Scène appelée « scène du ménage à trois » par la critique.

Ballets russes, c'est en effet la totalité de l'art russe qui, au début du vingtième siècle, expérimente le dialogue entre les arts : depuis l'architecture jusqu'à la musique, en passant par la poésie, la peinture et le théâtre. Peut-être est-ce lié, selon Alexandre Blok (1880-1921), à ce qui serait, au fond, la singularité russe : « La Russie est un pays jeune et sa culture est une culture synthétique. L'artiste russe ne peut et ne doit pas être un "spécialiste". L'écrivain doit penser au peintre, à l'architecte, au musicien ; à plus forte raison, le prosateur au poète et le poète au prosateur...¹ ». Cette conception synthétique de l'art, où le prosateur pense au poète et le poète au prosateur, est précisément celle que prolonge Nabokov. On verra que c'est l'un des principaux critères selon lequel il juge de l'art, même des plus grandes gloires de l'émigration comme Alexeï Remizov, provoquant un scandale qui a pesé, selon nous, sur ses débuts romanesques.

Le jeune Nabokov, se destinant à être peintre puis poète, n'a pu qu'être sensible aux prolongements artistiques de ce don de synesthésie, partagé par quantité d'autres artistes russes déjà connus qui en ont travaillé avant lui les possibilités créatives et qui l'ont théorisé comme nouvelle forme cognitive, et parfois même spirituelle. Pour les Occidentaux, ce sont Vassili Kandinsky et Alexandre Scriabine qui paraissent être, avec Diaghilev, les artistes russes les plus connus lorsqu'on évoque cette question. En réalité, les recherches esthétiques sur le renouvellement de l'art russe par le dialogue entre sens humains et formes artistiques sont très largement expérimentées et partagées dans le modernisme puis dans l'avant-garde russes.

¹ «Россия – молодая страна, и культура её – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть "специалистом". Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте, тем более – прозаике о поэте и поэт о прозаике...» (А. Блок, [A. Blok] « Без божества, без вдохновенья » [« Bez božestva, bez vdohnoven'ja »], cité dans Ирина А. Азизян [Irina A. Azizjan], *Диалог искусств Серебряного века* [*Dialog iskusstv Serebrjannogo veka*], Moscou, Прогресс-Традиция [Progress-Tradicija], 2001, p. 6 [notre traduction].)

Les questions du dialogue des arts en Russie et de la participation des associations synesthésiques au renouvellement de l'art russe moderniste sont si vastes qu'il est impossible de les traiter complètement ici. Nous n'évoquerons que deux points de contact avérés du jeune Nabokov avec des artistes russes qu'il admirait et qui ont participé par leurs recherches à la transfiguration de l'art russe au début du vingtième siècle : Andreï Biély et Mikhaïl Vroubel.

C'est lors de son premier exil en Crimée, que Nabokov découvre, grâce au poète Volochine¹, les méthodes d'analyse prosodique élaborées par Andreï Biély. Dans *Symbolisme* (essais publiés en 1910), comme le note Boyd, « Biély analyse la relation entre rythme et prosodie et révèle le contrepoint qui ondule dans le vers russe sous la surface de la règle iambique. Vingt-cinq ans après, il le considère encore comme “sans doute le meilleur ouvrage sur la poésie qui ait jamais été écrit” ; quarante-cinq ans plus tard, il fonde sur lui sa comparaison de la prosodie russe et anglaise dans son *Eugene Onegin*².

Nabokov se met alors à appliquer le système de Biély³ à des milliers de poèmes russes, analysant les vers sous la forme de diagrammes, avec un cercle pour chaque accent structurel attendu qui n'est pas accentué (c'est-à-dire pour chaque écart par rapport à la norme) et des lignes qui relient les cercles en formant des trapèzes. Appliquant la méthode à sa propre poésie, il découvre, selon

¹ Maximilian Volochine (1877-1932), poète symboliste russe (et peintre aquarelliste), installé à compter de 1907 en Crimée, dans sa propriété de Koktebel.

² Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 181. Ici, Boyd cite une interview de Nabokov, puis fait référence à une lettre à Edmund Wilson du 24 août 1942 (*Correspondance 1940/1971*, p. 90).

³ Catherine Depretto donne une description de ce système : « Dans un premier temps, Belyj a défini le rythme en poésie comme l'ensemble des écarts par rapport à la norme. Il a cherché ensuite à donner une description et une analyse objectives de ce rythme poétique, fondées sur des données quantitatives, à partir d'un corpus important de tétramètres iambiques, empruntés à une vingtaine de poètes russes. Il a aussi voulu donner une représentation visuelle de ces écarts, ses fameuses « figures » (toit, toit renversé, carré, escalier, losange, croix...), obtenues en reliant tous les pyrrhiques (pieds non accentués). Selon Belyj, plus il y a de figures et plus le rythme, donc le poème, est riche. Pour lui, plus l'écart par rapport à la norme est important et plus l'œuvre a de valeur, ce qui constitue une rupture par rapport aux appréciations antérieures qui privilégiaient au contraire le respect de la norme. » Catherine Depretto, « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe » [en ligne], *Cahiers du monde russe*, 45/3-4, 2004. Disponible sur : <http://monderusse.revues.org/8704> [consulté le 19 mars 2017].

Boyd, que « ses vers se réduisaient à des motifs pauvres et lacunaires, plats et dépourvus de modulation » et commence donc à écrire « dans le but de produire les combinaisons les plus compliquées et les plus riches »¹. Par exemple, son poème « Bolšaja Medvedica » (« La Grande Ourse ») « est construit de telle sorte que le schéma de son rythme figure la constellation². » La méthode de Biély aurait donné à Nabokov l'occasion d'explorer comment « incorporer une structure sous-jacente à sa propre écriture » et tisser des motifs au sens caché en nouant harmonieusement ensemble des détails discrets³. Il se trouve en tout cas une trace de cette influence dans la conception qu'a Nabokov de la prose : « La poésie [...] englobe toutes les formes d'écriture créatrice : je n'ai jamais réussi à discerner une différence générique entre la poésie et la prose artistique. [...] La magie de la prosodie peut enrichir ce que nous appelons la prose en faisant ressortir toute la saveur de la signification [...] »⁴.

Quant à Mikhaïl Vroubel, – l'un des « plus grands maîtres de la synthèse des arts en ce début du siècle en Russie⁵ », selon Georges Nivat –, on se rappelle que Stepan Iaremitch, le professeur de dessin et de peinture de Nabokov entre 1910 et 1912, a été l'auteur de la première monographie consacrée à ce peintre, parue en novembre 1911⁶. Iaremitch était l'un des proches du peintre (qu'il voyait régulièrement) et, pour ce volume, il a eu accès à sa correspondance privée ainsi qu'à un nombre important de ses œuvres, appartenant alors à des collections privées, ce qui fait de cet ouvrage une référence richement illustrée et une étude

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 182.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 45.

⁵ Georges Nivat, *Vivre en Russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2008, p. 292.

⁶ Cette monographie constitue le premier volume d'une histoire des peintres russes, collection de monographies illustrées dirigée par le célèbre historien de l'art russe, Igor Grabar.

assez complète de sa vie et de sa création multiforme, publiée à Saint-Pétersbourg un an seulement après le décès de Vroubel ¹.

L'essai s'ouvre par cette phrase : « Dans la période contemporaine, Vroubel se distingue comme peintre de la renaissance ². » Comme nous le verrons en fin de cette partie, Nabokov lui-même se considère comme un produit de la Renaissance russe, que Vroubel, l'un de ses peintres préférés, a donc annoncée dans les arts plastiques et décoratifs. Iaremitch souligne chez le peintre « sa capacité stupéfiante à voir l'aura de la fête dans la vie ³ » et à « l'incarner dans des compositions à l'organisation merveilleuse ⁴ ».

Sa peinture est une rupture ouvrant le champ des possibilités picturales qui lui succèdent aussitôt dans l'art russe, et cette rupture vient premièrement de « [sa] conception totale de la synthèse artistique [qui] lie ensemble les rameaux multiformes de l'arbre vigoureux ⁵ » qu'est sa création. Relançant le mouvement décoratif et monumental de la décoration murale et de la sculpture polychrome, illustrant des livres, élaborant du mobilier et des objets d'art décoratif appliqué, peignant rideaux, décors théâtraux, et quantité de tableaux, souvent monumentaux, Vroubel « rêvait de la majesté du futur édifice des arts ⁶ ».

Sa conception de la communauté et de la synthèse des arts se trouve au cœur de sa création à laquelle il assigne le dessein d'être une transfiguration par la

¹ Atteint de maladie mentale depuis 1902, en réalité la conséquence d'une syphilis tertiaire, le peintre a été hospitalisé à plusieurs reprises en clinique psychiatrique. Devenu aveugle à la fin de sa vie, et fatigué de vivre, il est mort le 1^{er}/14 avril 1910.

² « Среди современности Врубель стоит как художник возрождения. » (Степан Яремич [Stepan Jaremič], *Михаил Александрович Врубель. Жизнь и Творчество* [Mihail Aleksandrovič Vrubel'. *Žizn' i tvorčestvo*], Moscou, Издание И. Кнебель [Izdanie I. Knebel'], 1911, p. 7 [notre traduction et *infra*].)

³ « та изумительная способность видеть праздничное в жизни » (*ibid.*).

⁴ « воплощать его в дивных по строю композициях » (*ibid.*).

⁵ « Целостная концепция художественного синтеза связывает воедино многообразные ветки могучего древа творчества Михаила Врубеля. » (I. A. Azizjan, *Dialog iskusstv Serebrjannogo veka*, *op. cit.*, p. 31)

⁶ « Врубель мечтал о “величавости будущего здания искусств”. » (*Ibid.*, p. 31-32 ; ici, l'auteur cite Vroubel lui-même).

beauté de la vie qui nous environne. Iaremitch raconte même qu'à propos de son tableau *Siren' [Lilas]* (1900), Vroubel aurait souhaité qu'il fût réalisé sur la façade d'une maison d'habitation afin de se fondre avec le mur lui-même, parce que, déclarait-il, « [u]n musée, c'est une morgue ¹ ».

Revivifiant des formes traditionnelles russes, il les fait participer de la nouvelle spiritualité qui émerge à la fin du dix-neuvième siècle tout en écartant le mysticisme de certains de ses contemporains. Cependant, comme l'explique Fanny Mossière, la rupture n'est pas tant dans ses thèmes que dans sa technique :

C'est bien plutôt la *manière de représentation* vroubelienne qui transgresse les lois picturales de l'époque : afin d'incarner ses visions fantastiques, Vroubel élabore une technique particulière, une technique « cristallique » qui donne à voir les multiples facettes de l'univers. Cette technique inspirera tout le mouvement symboliste russe dans sa recherche de nouveaux moyens pour représenter le surnaturel ².

Son style a d'abord scandalisé, y compris celui qui va devenir l'un de ses protecteurs, Savva Mamontov (1841-1918). Irina Gubčenko raconte qu'en découvrant les œuvres de Vroubel, le futur mécène se serait écrié : « Mais qu'est-ce donc que cela ? Horreur ! Je n'ai jamais rien vu de semblable ³. » Le génie vroubelien cependant s'impose à lui. En 1896, lors de l'Exposition panrusse de l'industrie et des arts de Nijni-Novgorod, le jury refuse les deux panneaux monumentaux de Vroubel inspirés du folklore russe, *Mikula Seljaninovič* et *Princessa Grěza*.

Mamontov fait alors construire en un temps record un pavillon destiné uniquement à ces deux œuvres. Le public se précipite pour contempler l'objet du scandale, mais les réactions sont virulentes ; s'opposant à la peinture réaliste et aux Ambulants, et refusant le rôle social que ceux-ci accordent à l'art, Vroubel est accusé de « décadentisme » par les critiques ⁴.

¹ С. Яремич [S. Jaremič], *Михаил Александрович Врубель. Жизнь и Творчество* [Mihail Aleksandrovič Vruble'. Žizn' i tvorčestvo], op. cit., p. 120 (notre traduction).

² Fanny Mossière, « L'exotisme du démon : Vroubel et sa technique cristallique » [en ligne], *Études de lettres*, 2-3/2009. Disponible sur : <http://edl.revues.org/393> (consulté le 15 mars 2017).

³ « Что же это такое!... Ужас! Я ничего подобного не видел никогда. » Ирина Губченко [Irina Gubčenko], « Врубель. Художник новой Эпохи » [« Vruble'. Hudožnik novoj Érohi », dans Дмитрий Петров, Юлия Морозова (сост.) [Dmitrij Petrov, Julija Morozova (dir.)], *Тайнопись искусства. Сборник статей* [Tajnopis' iskusstva. Sbornik statej], Moscou, Новый Акрополь [Novyj Akropol'], coll. « Интересно о важном » [« Interesno o važnom »], 2014, p. 419 (notre traduction).

⁴ Fanny Mossière, « L'exotisme du démon : Vroubel et sa technique cristallique », art. cit.

Cette accusation de décadentisme, portée contre la nouveauté d'un art que les critiques ne comprennent pas (on se souvient de Courbet) est à retenir : dans *Ada*, en lien étroit avec le thème du Démon auquel Vroubel ne cesse de revenir et le long poème de Mikhaïl Lermontov, *Le Démon* (qu'a illustré Vroubel ¹), elle est partie prenante du conflit historique à l'origine de la diégèse, comme nous le verrons.

Que représente le démon pour l'art russe ? Très vaste question, qu'on n'envisagera que par sa conséquence sur l'esthétique. Dans la création vroubelienne, les tentatives d'incarner la figure du démon, depuis ses premières tentatives dans la deuxième moitié des années 1880, sont à rattacher à la recherche d'une nouvelle technique qui soit un nouveau langage ². Fanny Mossière la décrit en « technique cristallique qui tend à dépasser la bidimensionnalité du dessin, notamment par la juxtaposition de micro-surfaces ³ », et désire figurer le geste créateur de la métamorphose :

Vroubel cherche à donner un mouvement aux fragments de la forme, qui partent dans plusieurs directions et créent une énergie. Cette multidimensionnalité évoque les multiples faces du cristal. [...] [L]a cristallisation est un processus *dynamique* qui s'oppose à la fixité. Le spectateur semble assister au processus de création lui-même : il perçoit les mouvements internes qui constituent l'objet. Celui-ci est en transformation perpétuelle : la technique vroubelienne est une poétique de la métamorphose, une stylisation des objets qui constituent le monde ⁴.

¹ Vroubel a illustré le poème de Lermontov dans l'édition de ses œuvres réalisée en 1891, pour les 50 ans de la mort du poète.

² « [L]'idée ne me quitte pas que je dirai inmanquablement quelque chose de nouveau [...]. Je sais seulement que mes recherches se situent exclusivement dans le domaine de la technique. » (Lettre de Vroubel à sa sœur Anna du 1^{er} mai 1890 [*Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o hudožnike*, p. 55], citée par Fanny Mossière, *ibid.*)

³ « Les touches apposées avec de gros pinceaux « sculptent » la forme directement sur la toile ; la feuille est semblable à un bloc de pierre dont il faut enlever de la matière pour faire émerger la forme. [...] La technique cristallique vroubelienne se caractérise par une fragmentation des objets en de multiples surfaces, placées les unes à côté des autres. Ces petites surfaces sont parfois délimitées par un trait. La taille et le nombre des touches de pinceau varient : en général, une surface correspond à une seule touche de pinceau. » (*Ibid.*)

⁴ *Ibid.*

On peut mesurer la radicalité de la rupture picturale opérée par la technique de Vroubel dans cette anecdote relatée par le peintre Sergeï Soudeïkine. Au salon d'automne de 1906, à Paris, trente salles étaient consacrées à l'art russe : l'une d'entre elles, réservée au peintre Mikhaïl Vroubel, était généralement déserte. Seul un jeune homme passait des heures devant les pièces de cet artiste : ce jeune homme s'appellait Pablo Picasso ¹. Pour Soudeïkine, « tous les fondements du cubisme, du constructivisme et du surréalisme ont été initiés et rendus légitimes par Vroubel ² », et Nicoletta Misler fait remarquer, – indication capitale, selon nous – qu'au centre de cette rupture, et comme spécificité russe, se trouve le traitement vroubelien du « démon (daimon), dans la signification originaire, positive, de ce terme ³ ».

Il est tout à fait probable que Nabokov (qui, en 1911, se destinait encore à la peinture) ait lu la première monographie de Vroubel écrite par Iaremitch, et en ait admiré la riche iconographie, tout comme il a pu entendre parler du peintre par son professeur ainsi que par son entourage familial ⁴. Les œuvres de Vroubel ont régulièrement été exposées à Saint-Pétersbourg. En janvier-février 1898, au musée de l'école Stieglitz, il participe à la première exposition des peintres russes et finlandais organisée par *Le Monde de l'Art*. Nabokov naît un an plus tard. Puis Vroubel expose chaque année (sauf en 1909) à Saint-Pétersbourg, entre janvier

¹ Anecdote rapportée par Ирина Губченко [Irina Gubčenko], dans « Врубель. Художник новой Эпохи » [« Vrubel'. Hudožnik novoj Èpohi », *op. cit.*, p. 421 (notre traduction).

² *Ibid.*

³ « Aujourd'hui il nous apparaît clairement que le rôle joué par Vroubel pour la génération artistique suivante fut décisif, au moins autant que celui de Cézanne pour l'avant-garde française, et on peut même considérer que la spécificité de l'avant-garde russe par rapport à l'avant-garde européenne porte la marque de son démon (*daimon*) [...] » (Nicoletta Misler, « Un spectre hante l'Europe : le démon du symbolisme », dans Jean-Claude Marcadé (dir.), *Le Dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 2008, p. 72).

⁴ À la première réaction de Mamontov découvrant la peinture de Vroubel, fait écho celle de l'un de ses visiteurs, le gouverneur de Moscou : « Qu'avez-vous donc chez vous ? Quels étranges tableaux, on est saisi d'angoisse... Vous savez, je dois le reconnaître, j'en ai même oublié la raison qui m'a amené chez vous... » Coïncidence intéressante, ce visiteur est Konstantin Roukavichnikov, le frère du père d'Elena Nabokov, et donc le grand-oncle du jeune homme. (Ирина Губченко [Irina Gubčenko], « Врубель. Художник новой Эпохи » [« Vrubel'. Hudožnik novoj Èpohi », *op. cit.*, p. 419 [notre traduction].)

1900 et février-mars 1910, aux expositions des peintres de la revue *Le Monde de l'Art* puis aux expositions des tableaux de l'Union des Peintres russes (à partir de 1906). Nabokov avait alors onze ans et prenait des cours de dessin et de peinture depuis 1908 : il est donc envisageable qu'il ait visité les dernières de ces expositions pétersbourgeoises réunissant les peintres russes contemporains les plus importants.

En 1941, il publie un petit essai, « The Lermontov Mirage », où il analyse notamment le poème « Démon », qu'il commente en partisan de la synthèse des arts : « Couleurs des plumes du paon au milieu d'yeux au flamboiement de diamant et de nuages d'un violet vif : un grand peintre a fait de son "Démon" un traitement si intense que le génie de Lermontov devrait dormir satisfait ¹. »

Dans ce grand peintre, on reconnaît Mikhaïl Vroubel et, dans la description que fait Nabokov du traitement vroubelien du Démon, un condensé des caractéristiques de plusieurs tableaux peints par Vroubel, comme (par exemple) le « Démon assis » (1890) et le « Démon volant » (1899) ². À part cette mention, qui montre que Nabokov connaît bien la peinture de Vroubel (alors même qu'il n'a sans doute pas eu d'occasions de la revoir depuis sa jeunesse), l'écrivain n'a pas donné d'indications plus développées sur l'importance que la nouvelle esthétique picturale de Vroubel aurait pu avoir pour lui. Elle nous semble pourtant participer de la contestation du déterminisme historique que Nabokov bâtit dans *Ada ou l'Ardeur*. Dans la diégèse du roman, la rivalité entre Antiterra et Terra prend précisément sa source dans la lutte des Nouveaux Croyants des années soixante contre les démons ; or cette lutte est une transposition de celle qui a opposé en

¹ « A great painter treated his "Demon" in [...] terms of such peacock colors amid diamond-blazing eyes and purple clouds that Lermontov's genius ought to sleep content. » (Vladimir Nabokov, « The Lermontov Mirage », *The Russian Review*, vol. 1, n° 1, nov. 1941, p. 32.)

² Ils sont visibles aujourd'hui au Musée russe de Saint-Pétersbourg et à la galerie Trétiakov de Moscou.

Russie deux conceptions de l'art, la conception utilitariste ayant triomphé de celle qui promeut l'autonomie de l'art, sous le nom de Renaissance russe.

Une Révélation peut être plus dangereuse qu'une Révolution. Les intelligences débiles identifiaient l'idée de la planète Terra avec celle d'un autre monde et cet autre monde se confondait non seulement avec l'« Autre Monde » mais encore avec le monde réel tel qu'il existe dans sa totalité en nous et hors de nous. Nos démons, nos enchanteurs à nous, sont des créatures toutes nobles, aux teintes chatoyantes, aux serres translucides, au battement d'ailes puissant ; mais en mil huit cent soixante les Nouveaux Croyants vous sommaient d'imaginer une sphère où ces compagnons merveilleux, ignominieusement dégradés n'étaient plus que monstres pervers, bourreaux et contempteurs de l'âme féminine, d'immondes béliards aux crocs de vipères et aux noirs scrotums de carnassiers, cependant que, sur le bord opposé de la route cosmique, nimbés d'arcs-en-ciel vaporeux, un chœur d'esprits angéliques, habitants de la suave Terra, s'employait à restaurer les mythes les plus plats — mais combien tenaces — des anciennes croyances, avec réarrangement pour orgue de Barbarie de toutes les cacophonies déversées depuis l'origine des temps par tous les dieux et tous les prêtres dans tous les marais de ce monde — qui tant nous suffit ¹.

Avant ce passage, Van, le narrateur, note que les premiers signes de la maladie mentale d'Aqua (sa mère putative) ont coïncidé avec la première décennie de la Grande Révélation. Sans que la nature de cette révélation soit jamais explicitée dans le roman, on voit ici qu'il s'agit d'une nouvelle idéologie faisant croire aux esprits faibles d'Antiterra qu'un autre monde est possible et qu'il *doit* devenir réel. Pour rendre « réel » ce monde de la « suave Terra », les Nouveaux Croyants des années soixante s'en sont pris en premier lieu aux démons d'Antiterra, « nos enchanteurs à nous, [qui] sont des créatures toutes nobles, aux teintes chatoyantes, aux serres translucides, au battement d'ailes puissant ». On reconnaît dans ces démons-là, auxquels les tableaux de Vroubel servent de modèles ici, ceux qui sont de véritables artistes, pour Nabokov. Cependant, afin de discréditer le pouvoir « démoniaque », c'est-à-dire enchanteur,

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 39-40 ; *Ada, or Ardor*, p. 20-21 : « Revelation can be more perilous than Revolution. Sick minds identified the notion of a Terra planet with that of another world and this "Other World" got confused not only with the "Next World" but with the Real World in us and beyond us. Our enchanters, our demons, are noble iridescent creatures with translucent talons and mightily beating wings; but in the eighteen-sixties the New Believers urged one to imagine a sphere where our splendid friends had been utterly degraded, had become nothing but vicious monsters, disgusting devils, with the black scrota of carnivora and the fangs of serpents, revilers and tormentors of female souls; while on the opposite side of the cosmic lane a rainbow mist of angelic spirits, inhabitants of sweet Terra, restored all the stalest but still potent myths of old creeds, with rearrangement for melodeon of all the cacophonies of all the divinities and divines ever spawned in the marshes of this our sufficient world. »

de ces « compagnons merveilleux », les Nouveaux Croyants en font un portrait à charge, les peignant en « monstres pervers, bourreaux et contempteurs de l'âme féminine », c'est-à-dire en décadents. Cette critique est précisément celle qui va être adressée à Vroubel ainsi qu'aux artistes de la Renaissance russe par les partisans bolcheviques de l'« esprit prophétique » de l'art russe, qu'ils vont transformer en un art soumis à l'idéologie du réalisme socialiste : ils forment, avec les communistes occidentaux, ce que Nabokov appelle la « Vraie Église ¹ ». Isabelle Poulin est la première à avoir montré le versant politique de ce combat esthétique, sur lequel nous reviendrons :

Les Nouveaux Croyants de l'an mille huit cent soixante ne sont autres que les critiques radicaux utilitaristes russes dont Tchernychevsky (1828-1889) devient l'idéologue à la suite de la publication de sa thèse manifeste « Les Rapports esthétiques de l'Art et de la Réalité » (1855). L'étrange parenté phonique, plus sensible encore en anglais, entre « révélation » et « révolution » s'explique en outre par le fait que « l'homme des années 1860 » est « l'un des premiers socialistes de Russie » comme l'écrit Lénine dès 1907. Ce dernier confirmera après la Révolution que la « théorie révolutionnaire » de Tchernychevsky exposée dans le roman utopique *Que faire ?* (1863) a été une « Grande Révélation » ².

Ainsi, nous pensons que c'est bien la naissance de Sirine dans le monde enchanteur et magique de la Renaissance russe qui peut expliquer non seulement le combat de toujours de Nabokov contre les idéologues de toutes sortes mais aussi la nature véritable de son art. Le sensible russe nabokovien est aussi un découpage esthétique, auquel l'analyse de cet extrait d'*Ada* montre qu'il est resté fidèle jusque dans ses derniers romans. Les accusations contre les démons-enchanteurs rappellent également certains anathèmes, comme celui de corrompre

¹ Comme l'explique Simon Karlinsky en note, c'est à propos d'un reportage de Dos Passos sur Evita Duarte Peron, intitulé « Visit to Eva » et paru dans le numéro du 11 avril 1949 de *Life*, que Nabokov indique le terme qu'il emploie pour qualifier les communistes, « Vraie Église » (dont il reprend l'idée dans *Ada*) : « J'ai beaucoup aimé ton article sur les Indiens. As-tu vu ce que Dos Passos avait écrit sur les Peron dans *Life* ? Est-il devenu fou ? Ou alors est-ce une tocade néo-radical – à la gloire d'Evita ? Ou bien cela se veut-il satirique ? Ou encore – et ma plume tremble à cette pensée – aurait-il rejoint la Vraie Église ? » Vladimir Nabokov, lettre à Edmund Wilson, [mi-avril 1949], *Correspondance : 1940-1971/ Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, op. cit.*, p. 252.

² Isabelle Poulin, « Être ou ne pas être allégorique : exemplarité de l'œuvre bilingue de Vladimir Nabokov », dans Bernard Vouilloux (dir.), « Déclins de l'allégorie ? », *Modernités*, 22, 2006, p. 194.

les âmes, auxquels Nabokov a été exposé lors de la première réception de *Lolita* : en ce sens, *Ada* pourrait être lu comme la magistrale réponse de l'écrivain à tous ses détracteurs et censeurs. Dans son esprit, en effet, ces anathèmes sont la répétition, dans l'histoire mondiale du roman moderne (l'un des sujets que Nabokov traite dans *Ada*), du conflit qui s'est déjà joué dans l'art moderniste russe.

Au cœur des débats et des théories sur la correspondance entre les arts se trouve en effet la question du rapport de l'art avec la réalité (l'enjeu de l'extrait d'*Ada* cité plus haut). Si cette question n'est pas particulière à la Russie, elle y a été singulièrement dramatisée : au dix-neuvième siècle en effet, l'art russe s'est vu assigner une mission idéologique, celle de guider les hommes en agissant sur leur sensibilité selon des critères hétérogènes à la nature propre de l'art. Affirmer la correspondance entre les arts est donc l'un des moyens que se donne l'art russe pour échapper au diktat de sa soumission au réel. S'il n'est pas question de proposer ici un panorama exhaustif de l'effervescence artistique russe du début du vingtième siècle, en dégager les principales lignes de force va nous permettre de montrer en quoi l'esthétique nabokovienne s'enracine dans les débats, les idées et les nouvelles formes artistiques nées en Russie au début du vingtième siècle. Nabokov est doublement né en 1899 à Saint-Pétersbourg et c'est bien dans la Renaissance russe que le sensible particulier au jeune homme a d'abord trouvé une traduction esthétique.

II.8 : La naissance de Sirine dans Le Monde de l'Art

Lorsque, il y a presque 20 ans, nous avons créé le Monde de l'Art, nous brûlions du désir de libérer l'art russe de la tutelle de la littérature et d'inspirer à la société l'amour de l'essence même de l'art. C'est avec cet objectif que nous avons approché l'ennemi. Pour nous, les ennemis étaient tous ceux qui n'« aimaient pas l'art pour l'art », ceux qui accrochaient des ailes à une rossinante ou attelaient le Pégase sacré au chariot des « idéaux sociaux » ou

enfin ceux qui n'iaient carrément le « pégasisme ». Nous avons alors adressé au monde artistique l'appel suivant : « Talents de toutes les tendances, réunissez-vous ». Et c'est pour cette raison que Vroubel se trouva côte à côte avec Levitan, Bakst avec Serov et Somov avec Maliavine ¹.

« Inspirer à la société l'amour de l'essence même de l'art ». Écrites en 1916, ces lignes d'Alexandre Benois soulignent les motivations fondamentales de ce groupe de jeunes lycéens et amis ² qui se regroupent en 1890 dans une « association à caractère autodidacte », qui devient en 1898 la revue *Mir Iskusstva* et l'organisatrice d'expositions sous le même nom. Il s'agit à l'origine de prévoir la tenue de séances régulières avec lectures de conférences, discussion de livres et revues, soirées musicales, et c'est Sergueï Diaghilev, grâce à ses talents d'organisateur, qui permet à l'association de se muer en une revue d'art d'une importance capitale et en une association de promotion en Russie et en Europe des jeunes créateurs russes.

Le 20 mai 1897, dans une lettre qu'il envoie aux participants pressentis d'une nouvelle association qui s'appellerait *Le Monde de l'Art*, ainsi qu'à de possibles mécènes, il propose ce diagnostic :

L'art russe se trouve à l'heure actuelle dans la situation de transition où l'histoire place tout mouvement naissant, les principes de l'ancienne génération se heurtant aux jeunes exigences nouvelles qui se développent et les combattant. [...] peut-être y a-t-il un groupe de jeunes artistes dispersés dans différentes villes et expositions qui, réunis ensemble, pourraient démontrer que l'art russe existe, qu'il est frais, original et peut apporter beaucoup de nouveauté dans l'histoire des arts. [...] Il me semble qu'est arrivé le meilleur moment pour nous associer et pour occuper comme un tout bien uni une place dans la vie de l'art européen ³.

¹ Alexandre Benois [1916], cité dans Alexandre Kamenski (éd.), *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle*, introd. de Vsevolod Petrov et Alexandre Kamenski, trad. Denis Dabbadie, Leningrad, Éd. d'art Aurora, 1991, couverture.

² Étaient membres de ce club scolaire, Alexandre Benois, élu président, « Walter Nouvel, Dimitri Filosofov, Lev Rosenberg, qui prit l'année suivante le nom de son grand-père, Bakst, Grigori Kaline, Nikolaï Skalone [...]. En qualité d'auditeurs libres, élevés bientôt au rang d'« associés libres d'honneur » [...] assistaient, mais pas toujours, Konstantin Somov [...], Valentin Brune de Saint-Hippolyte, Evgueni Fenou, Youri Mamontov, Nikolaï Tcheremissinov, Dimitri Pypine et Sergueï Diaghilev [...]. » En 1892-1893, ils seront rejoints par Evgueni Lanceray et Alfred Nourok. (Voir *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle*, *ibid.*, p. 19.)

³ Lettre de Serge de Diaghilev citée dans *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle*, *ibid.*, p. 20.

Suit la suggestion de préparer une exposition « qui doit servir de ralliement des forces dispersées et de base pour la création de la nouvelle association ¹ ». En janvier-février 1898, à Saint-Pétersbourg, dans une salle du musée du baron Stieglitz, a lieu l'Exposition des peintres russes et finlandais, organisée par Diaghilev, première d'une série d'expositions qui allait promouvoir l'art moderniste russe et, à la toute fin de 1898, paraît le premier numéro de la revue *Le Monde de l'Art* ².

Les rapports esthétiques de l'art et de la réalité

Dès les premières livraisons de sa revue, le mouvement s'oppose aux théories utilitaristes de l'art dont la codification en Russie a commencé dans la première moitié du 19^{ème} siècle et qui sont restées dominantes jusqu'à la fin du siècle malgré les renouvellements théoriques. Ces théories utilitaristes sont même devenues hégémoniques puisque, quel que soit le domaine artistique concerné, les formes qui les respectent prétendent représenter le seul art russe véritable, c'est-à-dire le seul art véritablement national, conforme à la spécificité de l'identité russe. L'art en Russie se doit d'être porteur d'idées et de messages, afin d'éduquer le peuple, et ses formes doivent être en adéquation avec sa mission prescriptrice et civilisatrice. Depuis notamment les « hommes des années soixante », et parmi eux Nikolaï Tchernychevski, la beauté est donc soumise au réel.

C'est en 1855, dans sa thèse, intitulée « Les rapports esthétiques de l'art et de la réalité », que, pour s'opposer à l'idéalisme hégélien, Tchernychevski donne à l'art le but de reproduire la vie, et fonde ainsi l'esthétique réaliste russe. Mais le philosophe va plus loin : il assigne à l'art d'avoir une fonction didactique et

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Le premier numéro de la revue (numéro double, numéroté 1-2) est daté de 1899, mais il a paru en réalité fin octobre-début novembre 1898.

moralisatrice et à l'œuvre d'être un « manuel de vie » dont la beauté est fondée sur une vision juste de la vie sociale.

La valeur artistique consiste dans le rapport de la forme avec l'idée ; c'est pourquoi, pour déterminer quelles sont les qualités artistiques d'une œuvre, on doit absolument examiner très soigneusement si l'idée sur laquelle repose l'œuvre est vraie. Si elle est fautive, on ne peut plus parler de qualité artistique, car la forme sera elle aussi artificielle¹.

Tout comme Hegel, il met la poésie au sommet des arts mais parce qu'il la pense plus apte que les autres arts à éduquer le lecteur : « L'art, ou pour mieux dire, la poésie (la poésie seule, car sous ce rapport les autres arts sont de peu d'utilité) répand parmi la masse des lecteurs une foule de connaissances et, qui plus est, lui rend familières les notions élaborées par la science : en ceci réside l'importance considérable de la poésie pour la vie². »

Dans ce contexte, le meilleur artiste n'est pas le créateur de formes mais celui qui se fait penseur : « S'il se borne à reproduire les phénomènes de la vie, l'artiste satisfait notre curiosité ou vient en aide à nos souvenirs. Mais si, en outre, il explique et juge les phénomènes qu'il reproduit, il devient un penseur et son œuvre ajoute à sa valeur artistique une signification encore plus haute, une signification scientifique³. »

L'esthétique devient en quelque sorte une branche de la science puisque l'art véritable agit sur les hommes à la façon d'une découverte scientifique :

La science n'a pas honte de dire que son but est de comprendre et d'expliquer la réalité, et puis d'appliquer ses découvertes pour le bien de l'homme ; l'art, lui aussi, n'a pas honte d'avouer que son but est celui-ci : pour dédommager l'homme, à défaut de la jouissance

¹ N. G. Černyševskij, « Zametkah o žurnalah », juin 1856 [*Polnoe sobranie sočinenij*, t. III, p. 663] ; cité par Guy Planty-Bonjour, *Hegel et la pensée philosophique en Russie. 1830-1917*, La Haye, M. Nijhoff, coll. « Archives internationales d'histoire des idées », 1974, p. 223.

² N. G. Černyševskij, « O poezii ». *Sočinenie Aristotelja*, dans *Izbrannye*, t. I, p. 313 (trad. fr. : N. Tchernychevski, *Textes philosophiques choisis*, Moscou, 1957, p. 483) ; cité dans Guy Planty-Bonjour, *ibid.*

³ N. G. Černyševskij, *Estetičeskie... (Avtorecenzija)*, dans *Izbrannye*, t. I, p. 191 (trad. fr. : N. Tchernychevski, *Textes philosophiques choisis*, Moscou, 1957, p. 451) ; cité dans Guy Planty-Bonjour, *ibid.*

esthétique complète que procure la réalité, reproduire, dans la mesure de ses forces, cette précieuse réalité et l'expliquer pour le bien de l'homme ¹.

Les conséquences pour l'art russe des théories de Tchernychevski ont été considérables. Guy Planty-Bonjour rappelle qu'il ne s'agit pas tant d'une « destruction de l'esthétique », selon l'analyse qu'en a faite le nihiliste Pissarev, que de sa transformation en une philosophie matérialiste de la connaissance qui a ensuite servi d'assise à la philosophie soviétique : « Qui connaît la philosophie soviétique ne peut pas ne pas constater que Tchernychevski est son vrai fondateur. C'est de lui, plus que de Marx, que procèdent la théorie de la connaissance, dite du reflet, et le réalisme naturaliste en esthétique ². » Nabokov, toutefois, serait d'accord avec les deux propositions. Les Marxistes russes sont, pour lui, des disciples de Tchernychevski, formant la secte des Nouveaux Croyants dans *Ada*. Quant à la destruction de l'esthétique par Tchernychevski, elle tient de l'imposture ou de l'aveuglement. C'est pour ces deux raisons qu'il charge Fiodor Godounov-Tcherdyntsev, son personnage de futur écrivain dans *Le Don*, d'écrire une biographie de Tchernychevski, qui est à concevoir comme une étape de clarification intellectuelle et stylistique sur la voie menant à la création romanesque, soumise en Russie soviétique mais aussi dans l'émigration (comme Nabokov en fait l'expérience avec la censure de ce chapitre IV par la rédaction des *Annales contemporaines*) à l'incompréhensible glorification de Tchernychevski, qui « comme la majorité des révolutionnaires était un parfait bourgeois dans ses goûts artistiques et scientifiques ³ ».

¹ N. G. Černyševskij, *Estetičeskie... (Avtorecenzija)*, dans *Izbrannye*, t. I, p. 163 (trad. fr. : N. Tchernychevski, *Textes philosophiques choisis*, Moscou, 1957, p. 425) ; cité dans Guy Planty-Bonjour, *ibid.*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 226.

³ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 253 ; *Дар [Dar]*, *Sobr. soč.*, t. IV, p. 418 : « Чернышевский, который, подобно большинству революционеров, был совершенный буржуа в своих художественных и научных вкусах » ; *The Gift*, « Chernyshevski, who like the majority of revolutionaries was a complete bourgeois in his artistic and scientific tastes ».

Tchernychevski cependant n'a pu anticiper une chose capitale : la naissance en 1899, dans *Le Monde de l'Art*, de Sirine, le futur challenger de son héritage. On peut se demander en effet si Sergueï Diaghilev n'est pas le père spirituel de Nabokov. Dans la deuxième livraison (numéros 3 et 4) de la revue du *Monde de l'Art*, parus très précisément au moment de la naissance du petit Vladimir, Diaghilev, devenu le rédacteur en chef de la revue, donne une suite à l'éditorial, « Questions difficiles » (publié dans le premier volume) : il y récuse (entre autres choses) l'accusation de décadentisme portée contre les nouvelles formes artistiques. C'est que le critique Vladimir Stassov, collaborateur de la revue *L'Art et l'Industrie artistique*, fondée aussi en 1898, commence à s'en prendre violemment à l'art nouveau russe et attaque Vroubel, présent à l'exposition d'artistes russes et finlandais avec une pièce intitulée *Le Matin. Panneau décoratif* : « De bout en bout [...], il n'y a rien là qu'une folie et une horreur complètes ¹. »

Dans le deuxième essai, écrit par Diaghilev pour *Le Monde de l'Art*, intitulé « Les fondements de la valeur artistique », il théorise la nouvelle esthétique de l'art moderniste russe en commençant par cette déclaration : « La plus haute manifestation de l'individualité, en dehors de toute dépendance à la question de savoir dans quelle forme elle se trouve exprimée, c'est la beauté dans le domaine de la création humaine ². »

Il est étonnant que les conceptions esthétiques de Diaghilev n'aient pas encore été mises en relation avec celles de Nabokov car, à lire la suite de l'article, on ne peut qu'être frappé par leur proximité. Diaghilev réfute les thèses de Tchernychevski en commençant par replacer l'individu créateur au fondement de

¹ Cité dans *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle, op. cit.*, p. 31.

² « Высшее проявление личности вне всякой зависимости от того, в какую форму оно выявляется, есть красота в области человеческого творчества. » (С. Дягилев [S. Diaghilev], « Основы Художественной Оценки » [« Osnovy Hudožestvennoj Ocenki », « Les fondements de la valeur artistique »], *Мир Искусства [Mir Iskusstva]* N° 3-4, 1899, p. 50 [notre traduction et *infra*].)

l'art : « [L]'histoire de l'art, ce n'est pas l'histoire des œuvres d'art, mais c'est l'histoire du développement du génie humain dans des formes artistiques ¹. » La conséquence, c'est que la beauté dans l'art n'est pas son didactisme mais « *le tempérament exprimé en formes* ² » et que la valeur d'une œuvre d'art n'est pas la correspondance de la forme avec l'idée mais bien « la correspondance entre nous et le créateur ³ ». « Jouir entièrement de l'œuvre d'art », ajoute-t-il, « la percevoir totalement, [...] consiste [...] à retrouver mon individualité dans celle de l'artiste, à éprouver ma correspondance, ma solidarité avec le créateur ⁴ ».

Et le nouveau principe de cette esthétique, et le seul critère, est celui de la liberté de la création :

[S]i nous nous sommes réservés la liberté de juger, alors au créateur nous avons donné l'entière liberté de création. Nous récusons toute insinuation au sujet de la subordination de l'art : à son origine, nous mettons l'homme lui-même comme l'unique être libre. Tous les cadres possibles doivent être abattus. La nature, l'imagination, la vérité, le contenu, la forme, le coloris, le nationalisme – tout cela ne doit être regardé qu'à travers le prisme de l'individualité ⁵.

Chacune des affirmations de Diaghilev peut être mise en relation avec des déclarations ultérieures de Nabokov. S'agissant du « tempérament exprimé en formes » comme fondant la beauté dans l'art, Nabokov en propose une description un peu plus développée dans son essai, « Bons lecteurs et bons écrivains » : « Le temps et l'espace, la couleur des saisons, le mécanisme des muscles et des esprits, tout cela, pour l'écrivain de génie [...] ne constitue pas un

¹ « [И]стория искусств не есть история произведений искусств, но история проявления человеческого гения в художественных образах. » (*Ibid.*)

² « темперамент выраженный в образах » (*ibid.*).

³ « соответствие между нами и творцом » (*ibid.*, p. 52).

⁴ « Полное наслаждение, полное восприятие произведения искусства [...], заключается [...] в нахождении личности моей в личности художника, в соответствии, солидарности моей с творцом » (*ibid.*, p. 52-53).

⁵ « [Е]сли мы себе оставляли свободу суждений, то творцу мы давали полную свободу творчества. Мы отвергли всякий намёк на несамостоятельность искусства, и поставили за исходный пункт самого человека, как единственно свободное существо. Все возможные рамки должны быть удалены. Природа, воображение, правда, содержание, форма, колоритность, национализм — на всё должно смотреть лишь сквозь призму личности. » (*Ibid.*, p. 58).

donné de notions traditionnelles susceptibles d'être pêchées au tourniquet des vérités publiques, mais *une série de découvertes uniques que les grands artistes ont appris à exprimer de leur manière personnelle et unique*¹. »

Si la réfutation par l'écrivain des idées en art a déjà été exposée en première partie, on peut ajouter, pour manifester l'affinité de Nabokov avec Diaghilev, cette déclaration dans laquelle on retrouve les trois critères identifiés par Diaghilev pour définir la beauté de l'art : le refus des idées, l'individu créateur comme fondement de l'art et la correspondance entre l'artiste et l'individualité du lecteur : « Seul le talent m'intéresse dans la peinture comme dans les livres. L'apport de l'individu et non pas les idées générales. [...] Une œuvre d'art n'a aucune importance pour la société. Elle n'intéresse que l'individu, et seul le lecteur individuel m'importe. Je n'ai rien à faire du groupe, de la collectivité, des masses, etc². »

Quant à la correspondance entre l'artiste et son lecteur, évoquée par Diaghilev, elle est caractérisée avec plus de précision par Nabokov :

[Les plaisirs de l'écriture] correspondent exactement aux plaisirs de la lecture : les délices, la félicité tirées d'une phrase sont également ressenties par l'écrivain et le lecteur ; par l'écrivain satisfait et par le lecteur reconnaissant, ou – ce qui revient au même – par l'artiste qui bénit cette force inconnue dans son esprit qui lui a suggéré une association d'images et par le lecteur artiste que cette association réjouit. [...] J'écris surtout pour des artistes, mes semblables, mes compagnons³.

Enfin, la liberté de création, abondamment revendiquée par Nabokov, est non seulement raccordée par l'écrivain à sa jeunesse russe mais aussi revendiquée comme credo politique : « Une autre chose qui me plaît chez moi [...]. Le fait que depuis ma jeunesse – j'avais dix-neuf ans quand j'ai quitté la Russie – mon credo

¹ Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures/I*, p. 38. C'est nous qui soulignons.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 42.

politique est resté aussi terne et immuable qu'un vieux rocher gris. Il est classique au point d'en être banal. Liberté de parole, liberté de pensée, liberté de l'art ¹. »

Diaghilev, quant à lui, fait ensuite un sort au nationalisme – « autre question maudite de l'art contemporain, et principalement de l'art russe ² », en refusant l'intraduisible « narodnost' » (parfois traduite par l'expression « caractère national ») :

Beaucoup mettent dedans tout notre salut [...]. Mais que peut-il y avoir de plus grossier pour un créateur que le désir de *devenir* national ? Le seul nationalisme possible, c'est le nationalisme inconscient du sang. [...] Il faut soutenir en nous notre *narodnost'*, en être pour ainsi dire, le noble descendant [...]. Toute la grossièreté de notre art, en particulier, vient d'expérimentations mensongères ; comme s'il suffisait simplement de le vouloir pour saisir et transmettre l'essence de l'esprit russe. Et voilà qu'apparaissent de tels expérimentateurs qui saisissent ce qui, par l'apparence extérieure, leur semble être le plus typique et qui est ce qui discrédite le plus la singularité de notre nation. C'est une faute fatale et tant que, dans l'art national russe, ne se verront pas *de solide harmonie grandiose, de simplicité royale et de rare beauté des couleurs*, jusqu'à ce moment-là il n'y aura pas chez nous d'art véritable ³.

La question du nationalisme russe, qui est celle de son identité par comparaison avec l'Occident, a traversé tout le dix-neuvième siècle. Cela est lié à une particularité de l'expérience russe dont le célèbre slaviste italien, Vittorio Strada, a montré qu'elle a été un fait tout à fait nouveau de l'histoire mondiale : la naissance de « la Russie moderne, en tant qu'elle est consciente de soi dans son rapport d'affinité et d'opposition avec l'Europe, a préfiguré d'autres formes

¹ *Ibid.*, p. 37.

² « ещё большой вопрос современного и особенно русского искусства » (С. Дягилев [S. Diaghilev], « Основы Художественной Оценки » [« *Osnovy Hudožestvennoj Ocenki* », « Les fondements de la valeur artistique »], *Мир Искусства* [Mir Iskusstva], *op. cit.*, p. 58 [notre traduction et *infra*]).

³ « Многие в нём полагают всё наше спасение. Но что может быть губительнее для творца, как желание *стать* национальным. Единственный возможный национализм – это бессознательный национализм крови. [...] Надо выносить в себе народность, быть, так сказать, её родовитым потомком [...]. Вся грубость нашего искусства, в частности, происходит от этих ложных поисков; как будто стоит только захотеть, чтобы схватить и передать сущность русского духа. И вот являются такие искатели и схватывают то, что их поверхностному представлению кажется наиболее типичным и что наиболее дискредитирует нашу народную особенность. Это роковая ошибка, и пока в русском национальном искусстве не будут видеть *стройной грандиозной гармонии, царственной простоты и редкой красоты красок*, до тех пор у нас не будет настоящего искусства. » (*Ibid.*, p. 58-59 [notre traduction] ; c'est nous qui soulignons.)

d'autoconscience culturelle des nations et continents ¹. » La nouveauté du « point de vue russe » réside non seulement dans l'articulation et la perspective particulière mais, encore auparavant, dans le fait qu'il a constitué le premier point de vue sur l'Europe.

L'Europe moderne a eu le privilège de « voir » et non d'« être vue ». [...] [L']Europe dans son ensemble n'est jamais vue par le « barbare » ou le « primitif », c'est-à-dire par son « autre ». [...] C'est dans ce contexte que se range le début du roman russe (et en général de la culture russe moderne). Son « point de vue » est celui d'une nation qui, pour la première fois, embrasse de son regard l'histoire européenne entière dans son passé et son présent et qui seulement à travers cette vision de l'Europe peut se voir elle-même. Entre la Russie comme sujet du point de vue et l'Europe comme son objet, il y a un rapport à la fois d'altérité et d'homogénéité. La Russie n'est pas tout à fait autre au regard de l'Europe et sa vision n'est pas ceci dit « ethnographique ». La Russie est une partie spéciale de la culture européenne et son attitude envers l'Europe est dialogique : en s'interrogeant sur la signification de l'histoire européenne, la Russie s'interroge sur les possibilités de sa propre histoire ².

Strada montre ici qu'en s'ouvrant à l'histoire et à la culture européennes, la nation russe s'est constituée en tant que sujet dialogique d'un point de vue sur l'Europe, et, par conséquent, a pu se voir elle-même comme nation. Altérité et homogénéité sont bien les deux pôles d'attraction de ce point de vue russe : cette nouvelle période de l'histoire russe trouve son origine au début du dix-huitième siècle quand Pierre le Grand, en faisant émerger Saint-Pétersbourg des marais du golfe de Finlande, « ouvre une fenêtre sur l'Europe ³ », et impose au peuple russe le dogme de l'imitation systématique de l'Occident, et principalement de la France, pour corriger la « barbarie asiatique » de la Russie et rattraper son retard sur la civilisation européenne. 1812 et la Russie unie contre Napoléon, l'envahisseur, produisent un renversement : l'influence culturelle française reflue.

¹ Vittorio Strada, « Per una teoria del romanzo russo », *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, éd. revue et augmentée, Turin, G. Einaudi, 1980, p. 394 (notre traduction).

² *Ibid.*, p. 394-396.

³ « В Европу прорубить окно », selon l'expression que Pouchkine met dans la bouche de Pierre I^{er}, dans *Le Cavalier de Bronze*, pour justifier la création de Saint-Pétersbourg, premier port de l'Empire russe édifié sur une mer ouverte. (Dans A. С. Пушкин [A. S. Pouchkine], « Медный всадник » [« Mednyj vsadnik »] (1833), dans « Поэмы. Сказки » [« Poëmy. Skazki »], *Собрание сочинений в 10 томах* [*Sobranie sočinenij v 10 tomah*], текст проверен и примечания составлены проф. Б. В. Томашевским [B. V. Tomaševskij (éd.)], Léningrad, Наука [Nauka], 1977-1979, t. IV, p. 274.)

Afin de perpétuer la *narodnost'* (ou caractère national russe), les intellectuels russes proposent de rechercher une voie russe de développement, hors de toute influence étrangère, en se tournant vers les traditions nationales préservées par la paysannerie.

C'est dans ce contexte qu'apparaît la plus grande querelle culturelle de l'histoire de la Russie : le débat entre slavophiles et occidentalistes qui est la forme russe d'un débat, traversant toute l'Europe et apparu à l'époque du romantisme, sur l'opposition ou la conciliation entre le national et l'universel. Le dix-neuvième siècle, comme on le sait, a été le siècle de l'émergence des nations en Europe. Si la Russie, par comparaison avec l'Allemagne ou l'Italie, présente cet avantage d'être déjà, au début du dix-neuvième siècle, une entité politique autonome, elle présente cependant un déficit d'identité, puisqu'elle est, en résumé, coupée entre une aristocratie européanisée et le peuple de la paysannerie, constituée d'une grande majorité de serfs (jusqu'en 1861). La recherche d'une unité nationale, après 1812, se fait parallèlement au retournement romantique, qui instaure l'égalité des cultures contre l'universalisme représenté par la culture française. Mais la double question qui traverse le dix-neuvième siècle, et se repose, sous une forme renouvelée, en sa toute fin, est de savoir ce qu'est la culture russe, et par voie de conséquence quelle est sa participation à l'universalité de la culture. Penseurs et intellectuels se divisent donc quant aux interprétations à donner de « l'idée russe », qui s'élaborent sur un fond d'idéologie officielle codifiée initialement par le tsar réactionnaire Nicolas II, après la révolte des Décembristes : le principe national de la *narodnost'* repose sur l'exaltation du caractère russe (docilité des paysans, dévouement au tsar et au propriétaire terrien, capacité chrétienne d'endurance et de renoncement du moujik, fraternité naturelle qui serait le propre des Russes), le patriotisme et l'amour de la terre. Sous l'influence de Herder pour qui le peuple slave appartient

à l'avenir, et conjugué aux idées romantiques de la spécificité nationale, toutes ces caractéristiques se métamorphosent en messianisme et en panslavisme.

C'est sur ce fond idéologique initial que s'affrontent slavophiles et occidentalistes qui sont « les deux écoles historico-philosophiques entre lesquelles s'est partagée, vers 1840, la jeunesse intellectuelle russe, et à sa suite la “société” cultivée, en particulier sous l'influence de la philosophie allemande (Schelling) ¹ », note Gustave Aucouturier :

Les occidentalistes (*zapadniki*) voulaient que l'œuvre d'*européanisation* de Pierre le Grand fût poursuivie par l'adoption progressive des institutions politiques de l'Occident et la transformation de l'autocratie russe en régime respectueux des libertés civiques. [...] Les slavophiles (*slavianofily*) considéraient au contraire que la réforme de Pierre le Grand avait fait dévier la Russie de sa vraie voie et de ses authentiques principes *slaves* : la foi orthodoxe, l'organisation sociale communautaire (le *mir*), le principe politique d'unanimité (opposé au principe occidental de majorité) ; ils voulaient que la Russie redevînt le champion de ce vrai slavisme, et se défendît de l'influence “corruptrice” de l'Occident ².

C'est ce clivage qui traverse l'histoire des idées russes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Dans ce contexte, le nationalisme artistique russe n'a produit, selon Diaghilev, que des formes grossières. La cause en est imputable à l'utilitarisme de l'art russe qui ne retient comme typiques que les œuvres susceptibles d'éduquer le peuple. Pour autant, dans sa dénonciation de l'intentionnalité, Diaghilev ne rejette ni le passé, ni les formes artistiques nationales qui, par la simplicité de leur charme et leur sincérité, font la fierté de la Russie : tout au long de son essai, « Les fondements de la valeur artistique », l'artiste en propose même un grand nombre d'illustrations tirées du folklore russe. Et logiquement, s'agissant de cette question des propriétés nationales de l'art russe, Diaghilev ne peut qu'envisager aussi celle qui lui est associée, et qui est récurrente dans son histoire : que partage l'art russe avec l'art occidental ?

[N]ous faut-il conserver ce sang russe, et comment veiller sur lui ? Beaucoup disent que nous n'avons pas besoin de l'Occident, qu'il ruine en nous précisément cette délicate et secrète partie de nous-même, qu'il fait trop pénétrer dans notre vie ses fruits doux et

¹ Gustave Aucouturier, « Notes », dans Dostoïevski, *Récits, chroniques et polémiques*, Gustave Aucouturier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 1707.

² *Ibid.*, p. 1707-1708.

aromatiques. C'est faux, c'est profondément faux. Vous ne pouvez comprendre qui vous êtes qu'à l'instant même où vous voyez qui sont les autres. Il est indispensable de se nourrir soi-même de toute la culture humaine, ne serait-ce seulement que pour la rejeter ensuite. La nature russe est par trop élastique pour se rompre sous l'influence de l'Occident. [S]ouvenez-vous de l'art de Pouchkine, de Tourgueniev, de Tolstoï et de Tchaïkovski, et vous remarquerez que seule la connaissance précise et l'amour de l'Europe les ont aidés à exprimer tant nos isbas que nos chevaliers et l'authentique mélancholie de notre chant ¹.

Diaghilev donne, tout au long de cet essai, des exemples de formes traditionnelles qui font la véritable fierté des Russes vis-à-vis de leur passé. Au moment précis où il fait la suture, dans l'extrait précédent, entre la question du nationalisme de l'art russe et celle de sa participation sans reniement à l'Occident et, plus précisément, à l'intérieur de la question « comment veiller sur [le sang russe] ? », entre « comment » et « veiller », il fait insérer une reproduction d'une peinture de toit datant du dix-huitième siècle et représentant l'un des deux oiseaux de paradis : Sirine.

¹ « [Н]адо ли нам охранять эту русскую кровь и как оберегать её? Многие говорят, что нам не надо Запада, что он губит в нас именно эту сокровенную нежную сторону, что он слишком вторгается в нашу жизнь со своими сладкими, ароматными полодами. Это неверно, это глубоко неверно. Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другие. Необходимо всосать в себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтоб отвергнуть её потом. Настоящая русская натура слишком эластична, чтобы сломиться под влиянием Запада. [В]спомните искусство Пушкина, Тургенева, Толстого и Чайковского,—и вы заметите, что лишь тонкое знание и любовь к Европе помогли им выразить и наши избы, и наших богатырей, и неподдельную меланхолию нашей песни. » (С. Дягилев [S. Diaghilev], « Основы Художественной Оценки » [« Osnovy Hudožestvennoj Ocenki », « Les fondements de la valeur artistique »], *Мир Искусства* [Mir Iskusstva], *op. cit.*, p. 59 [notre traduction].)

простоты и рѣдкой красоты красокъ, до тѣхъ поръ у насъ не будетъ настоящаго искусства. Взгляните же на нашу истинную гордость, новгородскую и ростовскую старину, — что можетъ быть благороднѣе и гармоничнѣе ея? Вспомните наше величье — Глинку и Чайковского. Какъ тонка и изящна у нихъ и какъ гигантски выражена вся Россія, все чисто русское. Конечно, въ нашеиъ искусствѣ не можетъ не быть суровости, татарщины, и если она выдѣлалась у поэта потому, что онъ иначе мыслить не способенъ, потому что онъ напитанъ этимъ духомъ, какъ наприимѣръ Суриковъ и Бородинъ, то ясно, что въ ихъ искренности и простодушной откровенности и кроется вся ихъ прелесть. Но наши ложные беренды, Степѣки Рязни нашего искусства — вотъ наши раны, вотъ истинно нерусскіе люди.

Тутъ просится другой вопросъ: надо ли намъ охранять эту русскую кровь и какъ

Птица
Сирена.
Живопись
на крыльяхъ
Слара XVII в.



охранять ея? Многие говорятъ, что намъ не надо Запада, что онъ губитъ въ насъ именно эту сокровенную ибжную сторону, что онъ слишкомъ вторгается въ нашу жизнь со своими сладкими, ароматными плодами. Это невѣрно, это глубоко невѣрно. Вы можете понять, кто вы, только тогда, когда увидите, каковы другіе. Необходимо всосать въ себя всю человеческую культуру, хотя бы только для того, чтобъ отвергнуть ея потомъ. Настоящая русская натура слишкомъ мастична, чтобы сломиться подъ вліяніемъ Запада. Возьмите же опять примѣры, вспомните искусство Пушкина, Тургенева, Толстого и Чайковского, — и вы замѣтите, что лишь тонкое знаніе и любовь къ Европѣ помогли имъ выразить и наши цѣбы, и нашихъ богатырей, и неподдѣльную меланхолию нашей пѣсни. И сдерживать себя, или настраивать свое вдохновеніе на національное бравадство — такое же досадное заблужденіе, какъ непременно требовать, скажемъ, натуръ или

S'agit-il d'une coïncidence que Nabokov se soit choisi Sirine comme nom de plume dans l'émigration russe? Les premiers volumes du *Monde de l'Art* étaient dans la bibliothèque paternelle et l'on peut raisonnablement penser que

Nabokov les a lus. La coïncidence est belle, de voir Nabokov naître une seconde fois en avril 1899, sous la forme littéraire qu'il se donnera ensuite et sous les auspices d'un maître dont les conceptions esthétiques sont très précisément celles qu'il défendra toute sa vie. Dans l'émigration, il est arrivé que les ennemis littéraires de Nabokov se gaussent de ce nom de plume qu'ils trouvaient prétentieux : par exemple, Nikolaj Zareckij, pour qui Sirine « est en réalité dénué de talent et de mauvais goût, à commencer par son pseudonyme à la Bilibine ¹. »

Pourquoi en effet Nabokov a-t-il choisi de marquer son inscription au sein des formes traditionnelles de la culture populaire russe ? C'est qu'au début du vingtième siècle, le nouvel art russe s'est trouvé symbolisé par deux oiseaux de paradis : Alkonost et Sirine. Oiseau fabuleux à tête et buste de femme (l'étymologie le fait descendre de la créature grecque nommée « Sirène »), ce dernier est une figure légendaire du folklore slave ². Dans l'art populaire russe, Sirine, tout comme Alkonost, est appelé « oiseau de paradis » parce qu'il vit à l'origine près de l'Éden et chante aux Saints de belles chansons dans lesquelles il leur prédit leurs joies futures. Si Alkonost, oiseau de la séduction et de la tristesse,

¹ « действительно бездарен и безвкусен, начиная с его “Билибинского” псевдонима » (« Николай Зарецкий – Алексею Ремизову [Nikolaj Zareckij – Alekseju Remizovu], 31 декабря 1928 [31 décembre 1928] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 22 [notre traduction]). Ivan Bilibin (1876-1942) est un peintre russe, illustrateur de livres et décorateur de théâtre, membre de l'association *Le Monde de l'Art*. Il est célèbre pour ses illustrations de bylines (récits épiques appartenant à la tradition orale russe) et de contes de Pouchkine, comme le *Conte du tsar Saltan* (1907) et le *Conte du Coq d'or* (1910).

² Ainsi qu'Alkonost, l'autre oiseau fabuleux, il a sans doute été « introduit par des marchands venus de Perse au huitième ou au neuvième siècle. [...] *Sirin* ou *ptica Sirin* (“l'oiseau Sirin”) avait une tête et un buste de femme, un corps couvert de plumes d'oiseaux, des ailes et une longue queue déployée, souvent représentée comme une queue de paon aux yeux caractéristiques. *Sirin* portait habituellement une couronne, mais, sur les *Kolty* émaillés de Kiev [sorte de pendentifs], sa tête était ceinte d'un nimbus, peut-être parce qu'il était identifié comme l'“oiseau de paradis” de la joie. Sa contrepartie, Alkonost, l'oiseau de la tristesse, était rarement représenté, sauf comme contrepoint à *Sirin*, par exemple sur le côté opposé d'un encadrement de porte ou d'un panneau de buffet. » (Alison Hilton, *Russian Folk Art*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Indiana-Michigan series in Russian and East European studies », 1995, p. 144 [notre traduction]). Comme l'un des motifs de prédilection de l'art populaire russe, on trouve Sirine représenté sur les coffres, les planches de rouet, les carreaux de faïence, le linge brodé, les plateaux de mariage, les ustensiles de cuisine, sur les isbas et sur les *loubki* (à l'origine des images issues de gravures sur bois).

annonce la mort, Sirine, lui, « est le symbole de la félicité, de la beauté, de la récompense pour une vie de juste ¹. »

Le choix du nom de plume Sirine peut paraître en contradiction avec la réception par l'émigration de l'œuvre romanesque de Nabokov comme étrangère à l'art russe ². Cependant, ce choix indique que Sirine désire s'inscrire dans la continuité des recherches esthétiques de l'art moderniste russe qui, dans un même mouvement synthétique, s'est tourné tant vers l'Europe que vers l'art populaire national, à l'image du loubok le symbolisant, et reconnu comme véritable « phénomène artistique ³ ». Tout comme d'autres figures du folklore russe, la figure de Sirine passe à ce moment-là de l'iconographie populaire à d'autres branches artistiques : Viktor Vasnetsov (1848-1926) peint en 1896 le tableau « Sirin et Alkonost. Chant de joie et de tristesse » ⁴, qui impressionne tant le jeune poète Alexandre Blok qu'il lui consacre un poème, « Sirin et Alkonost » (février 1899). Mikhaïl Vroubel, qui rencontre Vasnetsov lorsque tous deux travaillent à la décoration de la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev, représente les deux oiseaux de paradis sur la frise supérieure de la façade monumentale en céramique émaillée

¹ Alla Sytova, *Le Loubok. L'imagerie populaire russe, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Cercle d'art, Leningrad, Aurore, 1984 : commentaire des planches 58 et 59, « Alkonost, oiseau de paradis » et « Sirine, oiseau paradisiaque ».

² Nous y reviendrons en troisième partie.

³ Le *loubok* est une image populaire, à l'origine « des feuilles volantes gravées des maîtres populaires anonymes et destinées à la vente » (Alla Sytova, *Le Loubok. L'imagerie populaire russe, XVII^e-XIX^e siècles, op. cit.*, p. 6). « Le début du XX^e siècle apporta à l'art populaire russe et en premier lieu au loubok, sa véritable reconnaissance. On finit par y voir un phénomène artistique et non pas, comme autrefois, une simple curiosité ou, tout au plus, un témoignage du temps. Une complète revalorisation des principes esthétiques venait d'avoir lieu. Presque tous les grands artistes de ces années représentant des courants les plus opposés, se tournèrent vers le loubok et y trouvèrent d'inépuisables richesses et une excellente école, à savoir une expérience artistique de plusieurs siècles, le goût et le sentiment inné de la beauté. » (*Ibid.*, p. 15) Il est intéressant de noter la fonction démocratique remplie par le *loubok*, qui, avant d'intéresser les artistes, a d'abord diffusé en Russie une forme d'art stylisée.

⁴ On peut voir une reproduction de ce tableau dans le volume *L'Art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en quête d'identité* [exposition organisée du 19 septembre 2005 au 8 janvier 2006 par le Musée d'Orsay et la Réunion des Musées nationaux], catalogue par Dimitri V. Sarabianov, Galina S. Tchourak, Tatiana Mojenok *et al.*], sous la direction de Marie-Pierre Salé, Edouard Papet et Dominique de Font-Réaulx, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2015, p. 24. Figurent aussi des reproductions de *loubki* représentant Alkonost et Sirin.

de sa composition, *Cheminée Volga et Mikula Seljaninovič* (1898-1900)¹. Sirine, ainsi qu'Alkonost, apparaissent aussi dans l'opéra de Rimski-Korsakov, *La légende de la ville invisible de Kitež et de la vierge Fevronia* : à l'acte IV, ils célèbrent de leurs chants un nouveau royaume de lumière que les mots sont incapables de décrire.

Dans cette distribution de l'art entre les deux oiseaux de paradis, Sirine incarne la face solaire des pouvoirs de la création. Comme on le voit ci-dessus, sur la reproduction d'une peinture de toit insérée dans *Le Monde de l'Art*, et comme le signale Alison Hilton, Sirine possède « une longue queue déployée, souvent représentée comme une queue de paon aux yeux caractéristiques », anticipation de l'iridescence de l'art nabokovien que nous avons commentée précédemment. Nabokov a aussi pu choisir ce nom de plume pour sa proximité euphonique évidente avec *siren'*, la couleur fétiche de l'écrivain. Plusieurs tableaux de Vroubel, représentant des lilas en fleurs, portent le titre de *Siren'*, et l'on se rappelle l'émerveillement du petit Vladimir quand sa mère fait naître pour lui des lilas en fleurs du mélange du bleu et du rouge. Certains tableaux de cette série sont à rapprocher de la nature de l'art nabokovien, qui semble s'être nourri de la technique cristallique de Vroubel : le spectateur au premier abord ne voit représentés que des lilas en fleurs ; mais s'il se déplace devant les tableaux, faisant varier l'angle de la vision et celui de la réfraction de la lumière, il voit alors naître, comme surgissant de l'intérieur des fleurs elles-mêmes, ou plutôt de leur recomposition, des formes humaines qu'on dirait féminines. L'art nabokovien aussi, s'il est scruté de près, fait naître de la recomposition de sa texture par le lecteur un monde différent de celui qu'il représente en apparence, ce que remarque aussi Brian Boyd : « Nabokov s'efforçait de transcender le rationnel, en présentant une surface parfaitement lisse dont le poli limpide reflète

¹ *Ibid.*, p. 171.

si bien le monde alentour qu'il cache la ville engloutie dessous ¹. » Dans ce dispositif, *siren'*, réminiscence de la quête autotélique de l'art moderne russe, est la couleur de la différence artistique nabokovienne ².

Liberté et indépendance du créateur et de l'art : ce programme du *Monde de l'Art* résume le credo nabokovien, que sa première réception américaine post-*Lolita* a transformé en préfiguration du postmodernisme américain. En réalité, sa poétique semble être l'incarnation d'un découpage esthétique originellement configuré par l'art moderniste de la Renaissance russe, comme va le montrer l'étude de cette période en « parenthèse de magie artistique », selon les mots de Nabokov lui-même. Ce qui a nui, cependant, au repérage des origines russes de l'esthétique nabokovienne, c'est le fait que la Renaissance russe, qui s'est pensée comme le début d'une nouvelle ère artistique dans la continuité de l'art moderne européen, a été balayée par ce qui en est la négation, à savoir le retour, bien plus puissant encore que dans le populisme, de la soumission de l'art au politique, après la Révolution d'octobre/novembre 1917.

¹ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 183.

² Un livre récent, fondé sur l'analyse statistique des mots des romans de Nabokov, vient confirmer l'importance de la couleur violette : voir Ben Blatt, *Nabokov's Favorite Word is Mauve. What the Numbers Reveal About the Classics, Bestsellers, and Our Own Writing*, New York, Simon & Schuster, 2017.

II.9 : La Renaissance russe : une parenthèse de « magie artistique » dans une ère victorienne

En novembre 1940, Nabokov publie « Diaghilev and a Disciple ¹ », sa toute première recension écrite sur le sol américain, dans laquelle il rend compte, de façon assez critique, de la sortie d'une biographie intime de Serge Diaghilev par le danseur Serge Lifar ². En ouverture, l'écrivain caractérise pour son lecteur occidental une période de l'histoire russe qui est précisément celle au cours de laquelle il s'est formé :

La Renaissance russe est une chose curieusement charmante à regarder rétrospectivement, par-dessus son épaule, mélangeant comme elle le fait une magie artistique inestimable avec une touche de futilité inquiétante et le pathétique de sa ruine imminente. Commencée quelque cinquante ans plus tôt par une révolte contre l'ère « victorienne » russe, elle prit fin vingt-cinq plus tard ; et les tendances utilitaires et didactiques des années soixante et soixante-dix qui avaient reflué pour une courte période, comme une vague qui laisse le sable mouillé luisant avec des galets peints, revinrent affluer avec une bien plus grande force ³.

Nabokov circonscrit donc une période de l'histoire intellectuelle et artistique russe allant de 1890 à 1915, qu'il est loin d'être le seul à avoir célébrée comme une période de renouveau de la littérature russe, et plus largement des arts, de la culture, de la vie des idées et de la société civile en Russie. Il s'agit de la période de l'Âge d'argent, « époque d'épanouissement et de floraison des

¹ Vladimir Nabokov, « Diaghilev and a Disciple », *The New Republic*, November 18, 1940, vol. 103, p. 669-670.

² Selon Gerard De Vries et D. Barton Johnson, Nabokov a peut-être vu Serge Lifar danser dans *Zéphyr et Flore*, lors d'une tournée du ballet Diaghilev à Berlin en 1926. (*Vladimir Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 183.)

Serge Lifar (1904-1986), considéré comme l'un des plus importants danseurs de sa génération, quitte la Russie soviétique en 1921 et débute au sein des Ballets russes en 1923, avant d'entrer à l'Opéra de Paris, où il finit maître de ballet. Faisant le choix de la collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale, il échappe à la condamnation après guerre.

³ Vladimir Nabokov, « The Russian Renaissance is a curiously lovely thing to look back at over one's shoulder, blending as it does priceless artistic magic with a touch of eerie futility and the pathos of its impending doom. Starting some fifty years ago with a revolt against the Russian "Victorian" era, it came to an end twenty-five years later; and the utilitarian and didactic tendencies of the sixties and seventies that had retreated for a short time, like a wave that leaves the wet sand aglow with painted pebbles, came rolling back with far greater force. » (Vladimir Nabokov, « Diaghilev and a Disciple », *art. cit.*, p. 669 [notre traduction].)

forces culturelles du pays, telle que, comparée à cet âge d'or qu'avaient été pour la Russie les années où vécut Pouchkine, elle méritait de s'appeler un âge d'argent ¹ ».

Bien plus qu'une période-charnière entre la phase « classique » de l'épanouissement de la littérature russe et sa transformation en « soviétique » ², c'est, selon les mots de Nabokov, une parenthèse de « magie artistique », entre deux périodes où l'art russe a eu comme spécificité de devoir se conformer à des canons idéologiques : ceux édictés dès le début des années soixante par les publicistes, les critiques radicaux, les partisans du populisme et les démocrates révolutionnaires ; puis ceux édictés par la critique littéraire marxiste russe, dans les versions successives de son développement.

On peut rappeler les principales étapes de l'histoire de cette dernière car elles ont accompagné les débuts de la carrière artistique de Nabokov tant en Russie que dans l'émigration, où il est resté un observateur très attentif des événements culturels et politiques soviétiques. Guéorgui Plekhanov, d'abord, est « traditionnellement considéré comme l'interprète de l'orthodoxie marxiste ³ » en matières d'esthétique et de théorie littéraire : c'est lui qui invente la méthode critique du sociologisme (consistant à « trouver ce qu'on peut appeler l'équivalent sociologique du phénomène littéraire donné ⁴ »). C'est ensuite le Proletkult (avec Bogdanov [1873-1928]) qui, à partir de 1918, se veut « être le creuset où doit s'élaborer une culture radicalement nouvelle, émanation directe du prolétariat et

¹ Wladimir Weidlé, *La Russie absente et présente*, Paris, Gallimard, coll. « Les Classiques russes », 1949, p. 129-130.

² Voir à ce sujet, Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987, p. 13-50.

³ Michel Aucouturier, « Le "léninisme" dans la critique littéraire soviétique », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 7, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 415.

⁴ Catherine Depretto, « Critique littéraire et histoire de la littérature en Russie (fin XIX^e –début XX^e siècle) », dans E. Etkind et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, op. cit.*, p. 259.

de sa “psychologie de classe”¹ » et indépendante de l’État ; ce désir d’indépendance « se heurte à l’opposition résolue de Lénine, qui, en octobre 1920, impose au Comité central réticent la subordination du Conseil panrusse du Proletkult au Commissariat du peuple à l’Instruction, c’est-à-dire à l’État². » Lui succède la VAPP-RAPP (l’Association panrusse, puis russe, des écrivains prolétariens) qui, jusqu’en 1932, s’est appuyée sur la Résolution du Comité central du 18 juin 1925 (« Sur la politique du Parti dans le domaine de la littérature artistique ») pour poursuivre son objectif : l’édification d’une littérature prolétarienne et, contre les compagnons de route, « conquérir progressivement une position dominante dans la littérature soviétique³ ». C’est enfin la doctrine et nouvelle méthode de création du « réalisme socialiste », accompagnée de la naissance de l’écrivain « soviétique » au sens étroit du terme, à partir des événements fondateurs que sont la Résolution du Comité Central du Parti communiste soviétique du 23 avril 1932 (intitulée « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques »), la fondation de l’Union des écrivains soviétiques et le Premier Congrès de l’Union des écrivains soviétiques d’août-septembre 1934. Ce sont d’ailleurs dans les comptes rendus de ce Premier Congrès qu’on trouve la seule mention faite de Sirine pendant la période de l’Union soviétique, sous la plume de l’écrivain Skitalec (1869-1941), à propos de *La Défense Loujine*⁴. Comme nous le verrons, l’évolution elle-même des formes de l’art sirinien est synchronisée avec ces étapes qui mènent à la mainmise

¹ Michel Aucouturier, « La littérature et le marxisme », dans E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle***. *La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988, p. 597.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 600.

⁴ Il s’agit d’un extrait du discours sur la littérature émigrée que devait faire Skitalec, le 30 août 1934, au Premier Congrès de l’Union des Écrivains soviétiques ; finalement il ne le prononça pas mais il figure dans les comptes rendus : Г. Г. Мартынов [G. G. Martynov], В. В. Набоков: Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920-2006) [V. V. Nabokov: Bibliografičeskij ukazatel’ proizvedenij i literatury o nĕm opublikovannyh v Rossii i gosudarstvah byvšego SSSR (1920-2006)], Библиотека Российской Академии Наук [Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk], Saint-Pétersbourg, Альфарет [Al’faret], 2007, p. 117.

absolue de l'idéologie sur l'art russe soviétique : par comparaison avec elles, la transformation de son art romanesque fait apparaître la lutte qu'il a engagée pour la préservation de l'autonomie esthétique – originellement le programme défendu par la Renaissance russe contre l'art qui l'a précédée mais aussi contre celui qui s'annonce.

Comme le rappelle Vittorio Strada, le marxisme, à l'origine, semble s'être constitué en Russie en tant qu'« antithèse et comme alternative au populisme ¹ » ; mais le slaviste italien souligne aussi que ce dernier, bien que mourant en cette fin de siècle, a été une expérience si propre à la Russie et si fondamentale (il parle même du phénomène du populisme comme répondant à une « condition objective de l'histoire russe ² ») qu'il en perçoit « des échos, d'une certaine force, [...] dans le marxisme russe lui-même, c'est-à-dire dans l'aile déterminante et triomphante du marxisme qui tira son nom de Lénine ³[.] »

Dans son ouvrage que Nabokov considère comme « la meilleure histoire de la littérature russe, toutes langues confondues, y compris le russe ⁴ », le prince Mirsky ⁵ observe déjà que dans le nouveau marxisme russe se retrouvent certains traits distinctifs du populisme : « Malgré les grandes différences qui existaient entre les deux partis radicaux de l'intelligentsia – les vieux populistes et les nouveaux marxistes –, ils avaient en commun certains principes immuables, parmi lesquels l'agnosticisme et la subordination de toutes les valeurs humaines aux fins du progrès social et de la révolution politique ⁶. » Cette continuité est

¹ Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Vladimir Nabokov, *Lettres Choisies, 1940-1977, op. cit.*, p. 134.

⁵ Le prince Mirsky (1890-1939), historien de la littérature, émigre dès 1921 au Royaume-Uni, mais retourne en Union soviétique en 1932, et meurt dans un camp du Goulag en 1939.

⁶ D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours*, trad. Véronique Lossky, Paris, Fayard, 1969, p. 477.

apparue après la Révolution russe, principalement lorsqu'il s'est agi de définir les missions de l'art.

Ainsi, au début de sa conférence sur « Les destinées de la littérature russe », lue le 15 octobre 1924 à l'Académie de formation communiste, Anatole Lounatcharski (1875-1933), alors commissaire à l'Instruction publique, précise bien que la littérature russe s'est toujours distinguée des autres littératures par « [s]a densité d'idées et [son] caractère didactique ¹ » ainsi que son « esprit prophétique ² », « l'écrivain russe [s'étant] presque toujours efforcé par son œuvre d'agir sur la mentalité des lecteurs dans un sens déterminé, positif, généreux, progressiste : bref, de pousser l'âme du lecteur vers le bien tel que le comprenait l'écrivain ³ ».

Travaillant avec d'autres à refermer la parenthèse de « magie artistique » évoquée par Nabokov, Lounatcharski revendique même l'héritage du populisme comme le seul héritage russe authentique lorsqu'il appelle « les pousses de la nouvelle littérature ⁴ » à rejeter « les théories détestables des formalistes russes ou les fioritures futuristes ⁵ » pour adopter « une orientation sociale et réaliste ⁶ » en prenant des leçons de forme chez les populistes :

[Dès le début de la révolution] [j]e disais : « Laissez tomber les futuristes, les Biély, laissez tomber la décadence qui nous a directement précédés, avant et pendant la guerre. Nous avons des maîtres beaucoup plus proches : les populistes, les classiques, dans toutes les sphères de l'art. Allez là-bas, instruisez-vous auprès d'eux. » Cela signifie-t-il un retour en arrière ? Nullement. C'est retrouver la couche sur laquelle bâtir. C'est évacuer les déchets, atteindre les roches de notre littérature [...] ⁷.

¹ Anatole Lounatcharski, « Les destinées de la littérature russe » [1925], *Les Destinées de la littérature russe*, Choix et préface d'Irina Lounatcharskaïa, trad. (du russe) Antoine Garcia, Paris/Moscou, Les Éditeurs Français Réunis, Les Éditions du Progrès, 1979, p. 50.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 80.

C'est dire si la tradition du canon idéologique et de l'engagement de l'art, ce que Nabokov appelle le « poison idéologique ¹ » et Georges Nivat « le terrorisme idéologique russe ² », a été puissante en Russie : la Révolution a non seulement balayé le symbolisme (entendu ici dans un sens large), qui s'était affirmé comme mouvement de libération de l'héritage du populisme, mais aussi les avant-gardes artistique, même celles qui se sont constituées en opposition au symbolisme, qui ont cru accompagner la révolution politique mais ont été liquidées par la « littérature de parti ». Régine Robin y voit là un trait essentiel de la mentalité artistique russe : « [D]e Belinskii à Lenin., au-delà de toutes les transformations notionnelles, quelque chose se met en place, que le modernisme ne pourra pas vaincre. Le réalisme en Russie est l'air même que l'on respire, un postulat de base impossible à remettre en question ³. »

Dans son article de 1940, Vladimir Nabokov ne fait rien d'autre que souligner cette continuité entre le populisme (qu'il appelle « l'ère "victorienne" russe », par comparaison avec une période connue de ses lecteurs américains) et le réalisme socialiste du régime soviétique, tout en notant lui aussi que ce recyclage idéologique constitue un degré supplémentaire dans la coercition des artistes ; celui de la mise en pratique, comme il le redit en 1968 à Martin Esslin, venu l'interviewer à Montreux :

Il y a une centaine d'années en Russie, les critiques les plus influents et les plus éloquents étaient les critiques de gauche, radicaux, utilitaristes, politiques, qui exigeaient que les romanciers et les poètes russes décrivent et analysent minutieusement la vie de tous les jours. A cette époque ancienne, dans ce pays lointain, un critique typique exigeait d'un écrivain qu'il fût : « un reporter sur les problèmes d'actualité », un sociologue, un correspondant de la guerre des classes. C'était un demi-siècle avant que la police

¹ Vladimir Nabokov, « Léon Tolstoï (1828-1910) », *Littératures II*, op. cit., p. 201.

² « Gogol – Tchernychevski – Tolstoï – Lénine : une lignée maximaliste et qui portait en elle ce *terrorisme russe idéologique* que Berdiaeff n'a fait qu'analyser d'une œuvre à l'autre [...]. » (Georges Nivat, « De la terreur au figuré et au littéral », *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, coll. Slavica, 1982, p. 196 ; c'est nous qui soulignons.)

³ Régine Robin, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, préface de Léon Robel, Paris, Payot, coll. « Aux origines de notre temps », 1986, p. 188.

bolchevique non seulement ne fasse renaître cette tendance sinistre, prétendument progressiste (tout à fait rétrograde en réalité), caractéristique des années 1860 et 70, mais encore parvienne à la mettre en pratique, comme chacun le sait ¹.

En opposition, Nabokov n'a cessé de défendre la nouvelle esthétique de la Renaissance russe : c'est, par exemple, ce qu'il fait, lorsqu'il corrige l'affirmation de son ami, Edmund Wilson, sur la décadence supposée de la littérature russe pré-révolutionnaire, après 1905.

Le « déclin » de la littérature russe en 1905-1917 est une invention soviétique. Blok, Biely, Bounine et d'autres ont écrit leurs meilleures œuvres pendant ces années-là. Et jamais la poésie n'a été aussi populaire – pas même au temps de Pouchkine. Je suis moi-même un produit de cette période, j'ai été élevé dans cette atmosphère ².

C'est une lettre de janvier 1949, et Nabokov indique donc être le produit de cette période. L'un des cours qu'il donne à Cornell en 1948 est intitulé : « Renaissance de la poésie russe (1890-1925), de Blok à Pasternak et Khodassevitch ³ ». En Occident, cette période est plutôt connue sous l'appellation de l'« Âge d'argent », comme le montre le sous-titre du volume consacré à cette période dans l'*Histoire de la littérature russe* (dont la publication a commencé en 1987). En Russie, ce n'est que dans la dernière décennie du vingtième siècle que l'expression de « renaissance de la culture russe » a été redécouverte, à la suite de la première publication sur le sol russe de *Samopaznanie* (littéralement : « connaissance de soi »), sous-titré par Nicolas Berdiaev ⁴, « Essai

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 103.

² Vladimir Nabokov, lettre à Edmund Wilson du 4 janvier 1949, *Correspondance : 1940-1971*, *op. cit.*, p. 245-246.

³ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, p. 143.

⁴ Nicolas Berdiaev (parfois écrit Berdjaev ou Berdiaeff) est un philosophe chrétien de langues russe et française, né le 18 mars (6 mars) 1874 à Kiev (alors dans l'Empire russe), et décédé le 24 mars 1948 à Clamart (France). Professeur à l'université de Moscou et fondateur en 1919 de l'Académie libre de Culture spirituelle (interdite en 1922), il est expulsé de Russie en 1922 sur « les bateaux des philosophes ». Dans la nuit du 16 au 17 août 1922, Lénine a fait arrêter par la Guépéou plusieurs centaines d'intellectuels russes, déportés ensuite par bateaux juste avant la création de l'Union des républiques socialistes soviétiques. En 1924, Berdiaev transfère à Paris l'Académie de philosophie et de religion qu'il avait fondée à Berlin. Sa pensée est l'un des sommets de l'existentialisme chrétien et a influencé Emmanuel Mounier et le personalisme ainsi que le jésuite uruguayen Juan Luis Segundo, théologien de la libération. Nivat rappelle que Berdiaev est le philosophe qui, dans l'émigration, n'a cessé de faire l'analyse du terrorisme idéologique russe (Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, *op. cit.*, p. 196).

d'autobiographie philosophique », dans lequel il déclare (même s'il n'est pas certain que ce soit le philosophe qui ait inventé l'expression¹) : « J'appelle renaissance russe cet envol créateur qui s'est produit chez nous au début du vingtième siècle². »

On remarque donc que, pour faire référence à cette époque de renouveau de la littérature et de l'art russes, Nabokov choisit un terme qu'il reprend à de grands noms de la pensée russe émigrée, dont il ne sent pas forcément très proche. Même s'il n'est pas certain que Nicolas Berdiaev soit l'inventeur de l'expression, en réalité – mais ce point est peu connu –, un volume d'essais, dont le titre est déjà « La Fin de la Renaissance³ », a paru en 1922 à Saint-Pétersbourg, et c'est le philosophe qui en a dirigé la publication peu avant sa déportation. Ce volume a été republié en 1923 à Berlin (sous un titre différent⁴) et comprend un article de Berdiaev intitulé « La fin de la Renaissance (Sur la crise actuelle de la culture)⁵ ».

C'est à compter de son article de 1928, « La pensée religieuse russe et la révolution⁶ », que Berdiaev utilise systématiquement l'expression, sous la double variante de « renaissance spirituelle russe » ou « renaissance culturelle russe », contribuant ainsi à la populariser dans l'émigration russe. Puis, dans un article de

¹ Aleksandr Ermičev, historien de la philosophie russe, en attribue la paternité à Pierre Souvtchinsky (1892-1985), l'un des fondateurs du mouvement eurasien, avec l'article intitulé « Deux Renaissances » (« Два Ренессанса »), publié en 1926 dans le premier numéro de la revue *Versty (Вёрсты)*. Voir Александр Ермичев [Aleksandr Ermičev], « Суждения Н. А. Бердяева о “русском культурном ренессансе” и настоящее значение этого термина » [Suždenija N. A. Berdjaeva o “russkom kul'turnom renessanse” i nastojaščee značenie ètogo termina], *Studia culturae*, vol. 2, 2002, p. 9-24.

² « Я называю русским ренессансом тот творческий подъем, который был у нас в начале века. » (Н. А. Бердяев [N. A. Berdjaev], *Самопознание. Опыт философской автобиографии (Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii* [1949]), Moscou, Книга [Kniga], 1991, p. 140).

³ Н. А. Бердяев [N. A. Berdjaev] (dir.), *Конец Ренессанса [Konec Renessansa]*, Saint-Pétersbourg, Эпоха [Èpoha], 1922.

⁴ Н. А. Бердяев [N. A. Berdjaev] (dir.), *София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии [Sofija. Problemy duhovnoj kul'tury i religioznoj filosofii]*, Berlin, Обелиск [Obelisk], 1923, p. 21-46.

⁵ Dans cet article toutefois, le philosophe n'utilise pas encore le terme pour la culture russe.

⁶ Н. А. Бердяев [N. A. Berdjaev], « Русская религиозная мысль и революция » [« Russkaja religioznaja mysl' i revoljucija »], *Вёрсты [Vërsty]* n° 3, 1928, p. 40-62.

1935, il rattache directement le concept de « renaissance » à la situation culturelle russe du début du XX^e siècle :

Le début du siècle a été pour nous une période de grande excitation intellectuelle et spirituelle, de recherches tumultueuses, de réveil des forces créatrices. Des univers entiers s'ouvraient à nous dans ces années-là... Maintenant on peut dire avec certitude que le début du XX^e siècle marquait pour nous la renaissance de notre culture spirituelle, notre renaissance philosophique et littéraro-esthétique, l'exacerbation de notre sensibilité religieuse et mystique. Jamais encore la littérature russe n'avait atteint un tel degré de raffinement, comme en ce temps-là... C'était le temps de la libération de l'âme humaine du joug de la *social'nost'*, de la libération des forces créatrices du joug de l'utilitarisme ¹.

Par la simple reprise de l'expression « Renaissance russe », Nabokov se révèle donc particulièrement attentif à la vie des idées et trace un trait de partage vis-à-vis duquel se situer. Cette période a été si foisonnante qu'il est impossible d'en dresser un tableau exhaustif mais en caractériser les grandes lignes permet déjà de montrer ce que lui doit la poétique nabokovienne.

Cette période s'est ouverte par « un refus de l'«héritage» des années soixante ² » et par une violente révolte « du goût, du sentiment et de l'imagination qualifiée naguère de gratuite ³ ». Vittorio Strada en a rappelé les personnages-clés et les textes fondateurs, dont Nikolaï Minski (1855-1937), l'un des « premiers à chercher des voies nouvelles et à rompre publiquement avec l'ancien radicalisme politique dans son article “Une discussion dépassée” (“Starinnyj spor”) qui parut

¹ « Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил. Целые миры раскрывались для нас в те годы... Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская литература не достигала такой утонченности, как в то время... То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности. » (Н.А. Бердяев [N. A. Berdjajev], « Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал “Путь” » [« Russkij duhovnyj renessans načala XX v. i žurnal “Put” », 1935], *Философия творчества, культуры и искусства* [Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva], Moscou, Искусство [Iskusstvo], Лига [Liga], 1994, t. II, p. 301-302 [notre traduction].)

² Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, op. cit., p. 16.

³ Wladimir Weidlé, *La Russie absente et présente*, op. cit., p. 140.

en 1884 ¹ » ; « au nom de l'autonomie de l'art et de la liberté de l'artiste, [il] déclarait la guerre à l'utilitarisme des années soixante pour qui la poésie était servante de la politique ² ». Puis l'écrivain et penseur Vassili Rozanov (1856-1919) a écrit, en 1891 et en 1892, une série d'essais dans lesquels il a « élucidé les raisons du refus de l'héritage³ » et a tracé « la perspective de la nouvelle critique littéraire russe [...] ouverte à la personnalité vivante de l'écrivain ⁴ ». C'est ensuite par Akim Volynski (ca.1861-1926) que le scandale est arrivé, avec une série d'articles publiés entre 1883 et 1885 (et repris en volume en 1896) dans lesquels « pour la première fois, [il] soumettait à une impitoyable analyse tous ces auteurs sacrés [Biéliniski, Tchernychevski, Dobrolioubov, Pissarev] et, avec une fureur iconoclaste pédantesque mais efficace, osait enlever des autels leurs images vénérées ⁵ » ; Dmitri Merejkovski enfin, dans deux conférences de 1892, intitulées « Sur les causes de la décadence et sur les nouveaux courants de la littérature russe contemporaine », a « donn[é] à une partie du public russe d'alors le sentiment positif de l'ouverture d'une nouvelle époque littéraire ⁶ ».

Dans les cours qu'il délivre sur cette période, qu'il appelait aussi modernisme russe, Nabokov la décrit comme « une brillante efflorescence à la fois dans le domaine de la prose, de la poésie, de la peinture ⁷ », « une dernière flambée de soleil, une étourdissante rafale de talents ⁸ ». La Renaissance russe en effet a été une période parmi les plus riches de l'histoire de l'art, de la culture et de la vie des idées en Russie. Dans les années trente du vingtième siècle, Mirsky note déjà qu'il est impossible de donner une définition générale de tous ces

¹ Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ Vladimir Nabokov, « Écrivains, censeurs et lecteurs russes », *Littératures II, op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

« divers courants qui contribuèrent à changer la face de la culture russe ¹ », bien qu'ils appartiennent à une même couche historique. Cette « dernière flambée de soleil » a été marquée par l'épanouissement et le foisonnement de toutes les formes de l'art et par une succession rapide de tendances et de mouvements artistiques, parfois présentés comme antagonistes : ainsi, en littérature, se succédèrent décadentisme, symbolisme, acméisme, futurisme. Doit-on intégrer le futurisme à cette série ? Nous le pensons, car Nabokov choisit de dater la fin de la Renaissance russe de 1915, l'année même où Maïakovski (1893-1930) déclare que le futurisme est mort ². Pour Jean-Claude Lanne aussi, le futurisme a bien participé de ce mouvement de libération des potentialités esthétiques de la forme :

[D]ans l'aventure générale de la poésie russe du XX^e siècle, il est solidaire de la décadence, du symbolisme, de l'acméisme auxquels trop souvent il a été opposé. Dans l'extraordinaire mouvement de régénérescence des arts et des lettres russes amorcé dans les années quatre-vingt-dix du siècle passé, il représente le moment capital où la langue poétique russe prend conscience de ses ressources, de sa « forme interne », et, si paradoxal que cela puisse paraître, de son passé, de ses traditions les plus anciennes et les plus occultées ³.

Aucun domaine artistique n'a échappé à ces bouleversements dont les contemporains ont pensé qu'ils signaient la fin d'une époque obscure. Par exemple, Nabokov lui-même rappelle que le théâtre aussi a participé de ce

¹ « Les divers courants qui contribuèrent à changer la face de la culture russe et à renverser la domination exclusive des opinions de la vieille intelligentsia ont si peu de traits communs qu'il est impossible d'en donner une seule définition, à moins de recourir à des adjectifs plats et inexpressifs, tels que "moderne" ou "nouveau". Pourtant, il est évident qu'ils appartiennent à une seule couche historique et qu'ils forment ensemble un seul mouvement d'expansion culturelle et intellectuelle, en révolte contre l'idéalisme agnostique de la vieille intelligentsia. Peut-être les marxistes ne sont-ils pas trop éloignés de la vérité dans leur interprétation des faits : selon eux, les nouveaux mouvements étaient les symptômes d'une transformation sociale, de la naissance d'une bourgeoisie, d'une classe cultivée ayant sa place dans une vie civilisée. » (D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours*, op. cit., p. 478).

² « S'il faut admettre l'idée anthropomorphique que le futurisme est "mort", c'est assurément à cause de son succès à l'échelle nationale, d'après Maïakovski qui, dans un article retentissant paru dans le recueil *Vzial* en 1915, datait le décès de la même année, la guerre ayant, selon lui, "futurisé" l'univers. » (Jean-Claude Lanne, « Le futurisme russe », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle**. *L'Âge d'argent*, op. cit., p. 572.)

³ *Ibid.*, p. 572-573. Pour Gérard Conio, cela va même au-delà : « Aujourd'hui on découvre [...] de plus en plus, de liens réels et profonds qui rattachent la poésie et la peinture cubo-futuristes aux formes et aux idées novatrices de la génération dite "moderne" qui les a précédées et, à bien des égards, engendrées. » (*L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernités*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 92).

mouvement d'affranchissement artistique, soulignant au passage son désintéressement.

Lorsque Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko fondèrent leur petit Théâtre de Moscou, tout se mit à changer rapidement. De cette chose insipide qu'il était devenu, le théâtre russe commença à redevenir ce qu'il aurait dû être : le temple d'un art minutieux et indiscutable. [...] L'idée fondamentale était de servir l'Art non dans un but lucratif ni pour le prestige, mais aux nobles fins de consécration artistique ¹.

Le point commun de ces mouvements artistiques, y compris pour le futurisme prérévolutionnaire, a été de faire émerger en Russie, à l'instar de l'Europe et sous l'influence des symbolistes français, une nouvelle conscience, moderne, de l'essence de l'œuvre d'art et de faire advenir un art qui ne soit plus tourné que vers son propre matériau, un art autonome, libéré des revendications externes. Comme le note Jean-Claude Lanne, à propos de la poésie symboliste, « [I]a culture exacerbée du verbe poétique par les symbolistes russes a conduit naturellement au culte du “verbe en tant que tel”, du verbe intrinsèque, détaché de toute contingence historique et sociale [...]. ² »

Dans son étude générale des avant-gardes littéraires du XX^e siècle, Jean Weisgerber relève cependant le net retard du roman dans la transformation de son propre matériau. Il invoque diverses explications possibles : soit, comme Aseev le prétend, en 1928, parce que le roman était trop étroitement lié à la *mimesis* réaliste et à « la vieille société qui (lui avait) donné naissance » ; soit parce qu'il était trop populaire ; soit, et malgré la rénovation du genre par les chefs de file de la modernité, pour le caractère irrémédiablement passéiste du récit (jusqu'à Robbe-Grillet, Simon, Butor) ³.

En Russie, il faudrait surtout souligner que la transformation de la prose narrative a en réalité été une révolution silencieuse, et qu'elle a pour nom « la

¹ Vladimir Nabokov, « Maxime Gorki (1868-1936) », *Littératures II*, p. 402.

² Jean-Claude Lanne, « Le futurisme russe », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, *op. cit.*, p. 592.

³ Jean Weisgerber (dir.), *Les Avant-gardes littéraires du XXe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, t. 1, p. 796.

révolution tchékhovienne », laquelle « traça une voie secrète entre la tradition narrative russe et la nouvelle sensibilité symbolique ¹ ». Tchékhov (1860-1904) en effet a commencé par déconcerter la critique russe traditionnelle :

[M]ême s'ils reconnaissaient le grand talent du nouvel écrivain, des critiques populistes tels que Mikhaïlovski et Skabitchovski, fidèles à une littérature imprégnée d'idéaux éthiques et sociaux, étaient déconcertés par un système de valeurs qui lui faisaient enregistrer avec la même impartialité kaléidoscopique tous les aspects de la vie, importants ou insignifiants ; et ils cherchaient dans son œuvre ces mêmes idéaux humanistico-progressistes qu'ils avaient l'habitude d'exalter dans les œuvres de l'ancien réalisme ².

C'est que Tchékhov est l'écrivain russe qui « a tué le réalisme ³ », selon l'expression utilisée par Gorki : « [il] fut pour ses contemporains d'une originalité déconcertante et, dans un premier temps, vraiment incompréhensible : aujourd'hui encore, il demeure peut-être l'écrivain le plus "difficile" de la littérature russe moderne, celui qui, sous un maximum de transparence apparente, cache un noyau échappant à toute formulation critique ⁴. » Pensée que synthétise et prolonge Vittorio Strada : « Tchékhov est autant "poète de la fin", c'est-à-dire de la clôture d'une phase littéraire et d'un monde historique, que "poète du commencement" d'une nouvelle phase et d'un nouveau monde ; il est plutôt "poète du passage" entre deux mondes ⁵ », « porteur de l'idéal le plus universel de la littérature russe, d'un idéal de civilisation qui, de façon aussi limpide, ne fut vécu avant lui que par Pouchkine ⁶ ».

Sans doute est-ce la raison de l'admiration qu'a Nabokov pour Tchékhov : son apparente impassibilité, l'absence d'idées et d'idéaux explicites, tout que lui reproche la critique populiste est ce qui participe de la grandeur de son art, à ses yeux. Toutefois, de façon comparable à ce qui se produira pour Nabokov,

¹ Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Vittorio Strada, « Anton Tchékhov (1860-1904) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, ibid.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

l'indifférence tchékhovienne ne signifie pas absence de système de valeurs, comme le remarque Vittorio Strada :

C'était [...] une affirmation de ces valeurs non pas directement, comme chez Tolstoï, mais sous forme d'un point de vue implicite organisant les données de l'expérience artistique : à la différence de ses illustres prédécesseurs et contemporains, Tchékhov ne se proposait pas de résoudre au moyen de son œuvre littéraire des « problèmes » éthiques, philosophiques, religieux, sociaux, mais tout simplement de les poser ; et pour poser et, avant cela, pour sentir les problèmes, il faut nécessairement avoir un « point de vue », une position éthique et intellectuelle, et donc un système de valeurs – système qui, chez Tchékhov, était le moins dogmatique possible, et n'était par conséquent pas « imposé » au lecteur dans l'œuvre poétique comme une « idée générale » mais restait un « regard » tourné vers la réalité, devenant invention et écriture littéraire ¹.

Si la révolution silencieuse de Tchékhov a mis longtemps à se faire sentir dans la prose narrative russe, celle de la poésie symboliste russe a été fulgurante. Jean Weisgerber remarque la constante théorique des avant-gardes littéraires : la rénovation du monde passe par la rénovation et la régénération du langage ², leçon qu'a retenue Nabokov. La libération du mot poétique, par la rupture avec la langue instrumentale et l'asémantisme du mot, a bien été au cœur de la nouvelle poésie russe, depuis les symbolistes jusqu'aux cubo-futuristes, en passant par les acméistes et les futuristes. Le symbolisme russe est d'abord une reprise du symbolisme français : Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, et surtout Verlaine sont les principaux poètes français que lisent et traduisent les symbolistes russes et qui les inspirent, et l'on se rappelle qu'ils ont aussi veillé sur la jeunesse de Nabokov. Cette rupture d'un art qui se conçoit en-dehors du champ politique et social paraît donc capitale pour appréhender la poétique nabokovienne : elle est, pour la langue littéraire russe, *la véritable révolution*, la courte période de la Renaissance russe voyant en effet se multiplier les expérimentations formelles, parfois poussées aux limites de la langue, avec le zaoum (aussi appelée poésie trans-mentale) où plus rien ne compte que la seule organisation des sons pour eux-mêmes.

¹ *Ibid.*, p. 54.

² Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires du XXe siècle*, op. cit., t. 1, p. 651.

Dans ce vaste mouvement qui promeut la libération du mot de la contrainte dénotative et sémantique, l'expérimentation artistique se trouve couplée à une nouvelle valeur, l'esprit ludique. Notant « la force critique de l'esprit destructif du jeu », Weisberger précise que « l'avant-garde revalorise le jeu surtout pour ses vertus subversives et libératrices, parce qu'il peut mener à la caricature, à la parodie, à la mystification, parce qu'il provoque le rire¹ ». Toutes les caractéristiques dites postmodernistes de l'art nabokovien – la matérialité de sa langue, son atransitivité et la récusation de l'univocité, les jeux de mots et les jeux avec les mots – sont donc déjà celles qu'expérimentent les artistes de la Renaissance russe.

S'agit-il d'une esthétique élitiste ? Mirsky, au contraire, souligne sa « force civilisatrice » en ce sens que l'esthétisme « substitu[e] la beauté au devoir » et l'individualisme « émancip[e] l'individu de toute obligation sociale »². La croyance en la « force civilisatrice » de cette forme d'art purement esthétique, et fondée sur l'émancipation de l'individu, n'est pas une découverte faite par l'art russe mais indique ce que la Russie peut partager avec l'Europe, comme le souligne Georges Nivat :

La nation russe a deux destins : un destin de nation « ermite », comme disait Claudel, c'est-à-dire de nation autarcique, tentée par la rupture du dialogue culturel avec l'Europe, et tentée aussi par une sorte de figement dans le temps, et par l'abolition de la catégorie du futur, qui est la principale catégorie de notre civilisation ouverte. Au fond le stalinisme a été une variante dévoyée de cet « érimitisme russe » : l'autre destin est un destin européen, un destin d'actif, intensif échange européen, comme elle en connut sous Pierre I, et au début de ce siècle³.

L'une des caractéristiques du modernisme russe est bien son européanisme, et c'est le symbolisme russe, marqué par une « frénésie d'ubiquité culturelle⁴ » et

¹ *Ibid.*, p. 753-754.

² D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours*, op. cit., p. 478.

³ Georges Nivat, *Russie-Europe. La fin du schisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1993, p. 46-47.

⁴ Georges Nivat, « Le symbolisme russe », dans E. Etkind et al. (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, op. cit., p. 85.

une « philosophie totale des cultures ¹ », qui l'a propagé en Russie au début du vingtième siècle. La censure préalable ayant été abolie en 1905, il s'agit de la plus grande période de libération et de renouveau qu'ait connue la Russie. La conséquence, selon Mirsky, en est qu'« en 1915, la société russe était du point de vue de l'esthétique l'une des plus cultivées et expérimentées d'Europe ². »

Pense-t-on que cet européanisme soit réservé aux privilégiés ? Dans *Drame de chasse*, son premier roman, Anton Tchekhov contredit cette hypothèse en montrant comment la démocratie du livre, venue d'Europe, fait déjà son œuvre en Russie. Celui qui passe ses journées allongé à lire des romans étrangers, principalement français, n'est pas le maître, comme l'on pourrait s'y attendre, mais le valet Polycarpe, à ranger dans la série des figures démocratiques de lecteurs du roman moderne européen (Emma Bovary en étant l'exemple français le mieux connu). Le valet ici surpasse même le maître, puisque le premier lit tout ce qui lui tombe sous la main tandis que le second, pourtant juge d'instruction, ne lit presque plus.

Quand Polycarpe fut sorti pour seller Zorka, je jetai un œil vers le livre que je l'avais empêché de lire. C'était *le Comte de Monte-Cristo*, le terrible roman de Dumas... Mon imbécile civilisé lit tout, des enseignes de débits jusqu'à Auguste Comte, que j'ai dans ma malle avec mes autres livres, jamais ouverts et oubliés ; mais de toute la masse de ce qui se publie et s'écrit, il n'apprécie que les romans terribles, à effets, avec nobles « messieurs », poisons et souterrains, tout le reste entrant dans la catégorie des « niaiseries » ³.

« Imbécile civilisé », dit de Polycarpe son propre maître. En cette période de synthèse de la culture européenne dans l'art russe, se propagent les valeurs européennes post-révolutionnaires, dont celle du renversement des conditions sociales rendu possible par la lecture. La beauté n'est plus réservée aux maîtres, ni le sens éthique : Polycarpe s'avère, en effet, être le personnage « moral » de cette histoire de meurtre que raconte, et sur laquelle enquête, son maître, juge

¹ *Ibid.*

² D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 481.

³ Anton Tchekhov, *Drame de chasse*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, p. 39.

d'instruction, dont le dénouement révélera qu'il est le meurtrier. Le refuge de la lecture n'est donc pas un passe-temps d'oisif, comme le précise Vittorio Strada : « À travers l'aristocratie des modernistes, la vie littéraire et artistique russe acquérait *un caractère démocratique moderne*, et, par son ouverture aux nouvelles tendances européennes, elle pénétrait plus profondément sur son terrain national de développement ¹ ».

La Renaissance russe s'est ainsi trouvée, brièvement, à l'avant-garde du modernisme européen, synthétisant ses valeurs post-révolutionnaires (du point de vue occidental) avec la jeunesse vigoureuse de son art et de sa culture, imaginant un nouveau visage de la Russie qui ne s'oppose pas seulement à la Russie du passé (celle de l'ordre des maîtres et des valets) mais aussi à la potentialité du nivellement des conditions par le bas, que va le réaliser la Révolution bolchevique. Comme Nabokov le martèle encore, le 10 avril 1958, à une conférence donnée à Cornell University (en pleine tempête médiatique liée à la publication puis l'interdiction de *Lolita*) : « [Les communistes] ont usurpé l'honneur d'avoir civilisé la Russie ² ». Il aurait donc souscrit à cette réflexion de Gorges Nivat sur la Russie, qui « pour la troisième fois au moins, s'éveille trop tard » :

La première fois ce fut en ratant la Renaissance, qu'elle n'eut pas [...]. Le second ratage fut au début du 19^e siècle : la Russie d'Alexandre I aurait pu devenir l'égale de l'Europe, elle sécréta Tchaadaev, le plus lucide des analystes, et Pouchkine, le plus modéré des libéraux, mais l'ajournement de la libération des serfs et la conversion du tsar à un mysticisme paralysant retarda tout de deux générations. Le troisième ratage fut en 1917, lorsque la démocratie russe se laissa passer la camisole de force par un groupe d'extrémistes que menait un émigré assez obscur, Lénine ³.

¹ Vittorio Strada, « La littérature de la fin du XIX^e siècle (1890-1900) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, op. cit., p. 36.

² Vladimir Nabokov, « Écrivains, censeurs et lecteurs russes », *Littératures II*, p. 26.

³ Georges Nivat, *Russie-Europe. La fin du schisme*, op. cit., p. 12.

Dans l'extrait suivant d'« Une beauté russe », Nabokov indique avec simplicité ce qu'a été la tragédie des enfants russes du début du vingtième siècle : l'heureuse forme de vie de leur enfance a été brutalement annihilée par les événements politiques.

Son enfance se déroula dans une atmosphère de confiance et de gaieté comme le voulait la coutume dans notre pays depuis toujours. Un rayon de soleil caressant la couverture d'un volume de la « Bibliothèque rose », la classique gelée blanche posée sur les squares de St-Pétersbourg... Ce sont des souvenirs de cette sorte qui constituèrent sa dot quand elle quitta la Russie au printemps de 1919. Tout se passa conformément au style de la période : le typhus emporta sa mère, son frère fut passé les armes. Voilà bien des formules toutes faites, des lieux communs éculés, mais c'est ainsi que ça s'est passé, il n'y a pas moyen de le dire autrement et votre moue blasée n'y changera rien ¹.

Le risque, devant tant de malheurs, est que cette tragédie ne se transforme en un lieu commun qui n'émeut même plus un lecteur blasé. La première émigration russe est non seulement la première forme moderne d'émigration de masse mais aussi la première création de l'apatridie dans l'histoire moderne. Elle a séparé les familles entre Russes de là-bas et émigrés d'ici mais aussi entre les survivants et les morts. Elle a également ôté à jamais aux émigrés russes la parcelle de leur terre natale qu'ils aimaient : ces femmes, ces hommes et leurs enfants, ont été transformés en une masse indistincte d'étrangers, ballottés d'un pays à l'autre selon la situation économique et politique des pays d'accueil et menacés partout d'être des « indésirables ² ». « Une beauté russe » a été écrite et

¹ Vladimir Nabokov, « Une beauté russe », *Nouvelles complètes*, p. 543 ; « Красавица », *Sobr. soč.*, t. III, p. 615 : « Нарядно, покойно и весело, как исстари у нас повелось, прошло это детство: луч усадебного солнца на обложке "Bibliothèque Rose", классический иней петербургских скверов. Запас таких воспоминаний и составил то единственное приданое, которое оказалось у нее по выходе из России весной 1919 года. Все было в полном согласии с эпохой: мать умерла от тифа, брата расстреляли, – готовые формулы, конечно, надоевший говорок, – а ведь все это было, было, иначе не скажешь, – нечего нос воротить. » ; « A Russian Beauty », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 385 : « Her childhood passed festively, securely, and gaily, as was the custom in our country since the days of old. A sunbeam falling on the cover of a *Bibliothèque Rose* volume at the family estate, the classical hoarfrost of the Saint Petersburg public gardens... A supply of memories, such as these, comprised her sole dowry when she left Russia in the spring of 1919. Everything happened in full accord with the style of the period. Her mother died of typhus, her brother was executed by the firing squad. All these are ready-made formulae, of course, the usual dreary small talk, but it all did happen, there is no other way of saying it, and it's no use turning up your nose. »

² C'est le terme employé en 1938, en France, pour désigner officiellement les étrangers qui viennent y chercher refuge, et parmi eux les émigrés russes ainsi que les Républicains espagnols.

publiée en 1934 : son héroïne, Olga, à qui Nabokov a donné le coloris de sa propre enfance, meurt en couches après avoir rencontré celui avec qui, en exil, elle aurait pu trouver une nouvelle forme de bonheur simple. Les émigrés russes, devenus des errants ou des ombres, sont-ils condamnés à ne jamais retrouver la moindre part de félicité, même la plus commune ?

Il nous semble que Vladimir Sirine-Nabokov ne s'y est jamais résigné.

Troisième Partie : La déclaration d'indépendance de Vladimir Sirine-Nabokov : Émancipation romanesque !

Sommes-nous *vraiment* libres ? Tous les matins que Dieu fait, disent les amateurs chinois secoués par des rires d'obèse, certains oiseaux captifs se jettent, à peine éveillés, contre les barreaux de leurs cages (et demeurent plusieurs minutes inconscients) dans un élan automatique qui prolonge leur rêve, alors que, tout le reste du jour, ces chatoyants prisonniers sont fort guillerets, dociles et bavards ¹.

En 1957, dans un texte écrit en défense de *Lolita*, Nabokov revient sur le récit de 1939 qui est le prototype de *Lolita*, *L'Enchanteur*, et précise qu'il a été écrit à la suite d'une lecture qui lui a fait ressentir « la première palpitation de *Lolita* ² » : il s'agirait d'« un article paru dans un journal à propos d'un singe du Jardin des Plantes qui, après avoir été cajolé pendant des mois par un chercheur scientifique, finit par produire le premier dessin au fusain jamais réalisé par un animal : cette esquisse représentait les barreaux de la cage de la pauvre créature ³. » L'article en question n'a pas été retrouvé, mais la glose de Nabokov signale une interrogation centrale pour son art, celle de la liberté de celui-ci, et de l'homme.

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 157 ; *Ada, or Ardor*, p. 124 : « Are we *really* free? Certain caged birds, say Chinese amateurs shaking with fatman mirth, knock themselves out against the bars (and lie unconscious for a few minutes) every blessed morning, right upon awakening, in an automatic, dream-continuing, dreamlined dash — although they are, those iridescent prisoners, quite perky and docile and talkative the rest of the time. »

² Vladimir Nabokov, « À propos d'un livre intitulé "Lolita" », *Lolita*, II, p. 1137 ; « On a Book Entitled *Lolita* », *The Annotated Lolita*, p. 311 : « The first little throb of *Lolita* ».

³ « À propos d'un livre intitulé "Lolita" », *Lolita*, II, p. 1137-1138 ; « On a Book Entitled *Lolita* », *The Annotated Lolita*, p. 311 : « a newspaper story about an ape in the *Jardin des Plantes**, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage. »

« Sommes-nous vraiment libres ? », se demande en effet Van dans *Ada*, tandis qu'il se remémore sa première relation sexuelle avec Ada, qui est tant son grand amour que sa propre sœur. Est-il possible d'échapper, sans nous leurrer nous-mêmes, aux déterminismes, à l'histoire, aux barreaux de nos cages, contre lesquels se fracassent nos rêves, tels ces oiseaux captifs qui se croient libres dans la demi-torpeur de leur éveil, tandis que totalement éveillés, ils ignorent superbement leur captivité, en artistes « guillerets, dociles et bavards ¹ » qu'ils sont ? Inquiétante métaphore de la condition humaine...

Le postmodernisme s'est délecté de l'autotélisme de l'art nabokovien, qui aurait triomphé du temps, de l'histoire, de la référentialité, de la signification. Dès son premier roman, Nabokov n'a eu de cesse d'expérimenter l'autonomie de la création, mais cette expérimentation, comme nous allons le voir dans cette partie, est problématique. Ce que l'on désigne comme l'autonomie de l'art n'est pas l'achèvement de l'Histoire, ni sa négation, elle est un processus d'émancipation qui a constamment été remis en question par la synchronisation contrainte de l'art de Nabokov avec l'histoire du vingtième siècle. Le sensible nabokovien pré-révolutionnaire, libre et créateur, celui du poète nourri du modernisme russe et européen, et né à lui-même d'une goutte de pluie ², a violemment été transformé par la Révolution bolchevique en une forme impossible, caduque, morte. Toute la création nabokovienne pourrait être lue comme l'histoire de la volonté farouche de l'artiste, coupé de son monde paradisiaque par la violence de l'Histoire, de

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 157 ; *Ada, or Ardor*, p. 124.

² C'est avec l'image d'une goutte de pluie qui glisse sur une feuille que Nabokov compare la genèse de son premier poème : « Un instant plus tard mon premier poème fusa. Qu'est-ce qui le déclencha ? En l'absence de tout vent, du fait simplement de son poids, une goutte de pluie, brillant comme un luxe parasite sur une feuille en forme de cœur, en fit plonger la pointe, et ce qui avait l'aspect d'une gouttelette de mercure exécuta un brusque *glissando* en suivant la nervure centrale, et alors, ayant perdu son lumineux fardeau, la feuille soulagée se redressa. » (*Autres Rivages*, II, p. 1325 ; *Speak, Memory*, p. 217 : « A moment later my first poem began. What touched it off? I think I know. Without any wind blowing, the sheer weight of a raindrop, shining in parasitic luxury on a cordate leaf, caused its tip to dip, and what looked like a globule of quicksilver performed a sudden glissando down the center vein, and then, having shed its bright load, the relieved leaf unbent. »)

légitimer à nouveau ce sensible, comme le seul qu'il soit digne, et humain, de vivre. En ce sens, elle est l'histoire d'une dialectique offensive, comme nous l'exposerons tout d'abord, en évoquant les analyses de Will Norman¹, mais en discutant son hypothèse de départ. Ce n'est pas, selon nous (comme le suppose le critique), à compter de la fin des années trente que son idéal de séparation de l'art et de la politique a été menacé par l'Histoire : cette menace est à l'origine même de son art romanesque et de la métamorphose du poète en écrivain qui choisit le roman comme forme concurrente de l'Histoire. Pour établir cette nouvelle perspective, nous nous appuierons sur des documents, principalement en russe, qui n'ont jamais été traduits et ne sont jamais exploités : que ce soient des textes de Nabokov, de son père, ou des extraits de correspondances et de journaux d'émigrés.

Une première étude, celle du poème « Révolution », composé en 1917, montrera cette concurrence originelle entre l'art « naïf » d'antan et le nouveau monde créé par la violence politique. La Révolution, arguerons-nous, est bien l'événement qui a synchronisé l'art de Nabokov avec l'Histoire, par les conséquences que l'irruption du nouveau sensible révolutionnaire a eues en Russie, et aura en Occident. La Révolution en effet remplace la question philosophique de l'esthétique par une question politique, celle de l'effet de l'art sur la vie, à laquelle Nabokov ne va cesser de se confronter. La première étape est la séparation du peuple russe en frères ennemis, et la transformation de l'exil en émigration, qui oblige les artistes émigrés russes à redéfinir la forme d'art russe qui pourrait empêcher sa disparition en terre étrangère. Sirine n'est pas cet « oiseau solitaire », si souvent décrit ultérieurement. Dès ses débuts de romancier, puisque l'écriture en 1925 de son premier roman, *Machenka*, coïncide avec la séparation de la littérature russe en littérature émigrée et littérature soviétique, il

¹ Dans *Nabokov, History and the Texture of Time*, New York, Routledge, Routledge Transnational Perspectives on American Literature, 19, 2012.

participe de près à la vie intellectuelle et culturelle de l'émigration russe berlinoise ; mais il expose aussi, à plusieurs reprises, sa critique du déterminisme historique et de sa traduction, tant politique qu'esthétique, dans la littérature soviétique. Et, puisque l'émigration condamne les émigrés à se poser la question du sens de leur vie en-dehors de la Russie, qui est très précisément la question sur laquelle s'ouvre *Machenka*, Nabokov élabore dès ce premier roman une réponse originale en forme de déclaration d'indépendance. Nous verrons alors pourquoi la solution artistique proposée par Nabokov a été rejetée par une part importante de l'émigration russe. L'originalité de son art a été interprétée comme une trahison de l'art russe véritable, alors même que Sirine a en vue sa perpétuation sous une forme qui en transcende la *narodnost'* (ou « caractère national »), puisque, de son point de vue, c'est la cause même de son incapacité à se renouveler, et donc de son dépérissement. À la critique émigrée qui lui reproche son occidentalité, et l'inutilité de son art, Sirine oppose sa quête de l'émancipation romanesque.

III.1 : L'origine de la vocation romanesque : séparation de l'art et de la violence politique

Dans l'introduction à son ouvrage, *Nabokov, History and The Texture of Time*, Will Norman revient sur le postulat situé au cœur des études nabokoviennes, la quête esthétique comme négation du temps (historique) et comme accès au temps pur. C'est par exemple Van Veen qui, dans son essai sur la « La Texture du Temps », commencé en 1922, se donne comme objectif d'« examiner l'essence du Temps, non son cours ¹ » : « Temps Pur, Temps Perceptif, Temps Tangible, Temps libre de tout contenu, contexte et commentaire

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 637 ; *Ada, or Ardor*, p. 536-537 ; « I wish to examine the essence of Time, not its lapse ».

courant – voilà *mon temps* et *mon thème* ¹. » Toute l'œuvre de Nabokov, précise Will Norman, serait traversée de « tentatives de localiser, d'isoler et de fixer l'expérience esthétique de la pure temporalité ² ». Se fondant aussi sur les propres déclarations de l'auteur, – dont la plus connue est cette proclamation : « J'avoue ne pas croire au temps ³ », la critique par conséquent a privilégié une approche anhistorique de son œuvre, en maintenant séparés les temps de la fiction et de l'Histoire. Vladimir Alexandrov, par exemple, écrit que « Nabokov n'invite pas à la création de ponts entre ses œuvres et les temps et les lieux dans lesquels il a vécu ⁴ ». Cependant, Norman se donne comme projet de « bâtir précisément ces ponts ⁵ », car il se dit « convaincu que l'attirance de Nabokov pour un temps pur et texturé s'est construite en réponse à l'histoire, considérée dans ses temporalités sociales et politiques ⁶. » Selon lui, « [c]ette relation prend la forme d'une *dialectique défensive* qui fait se confronter temporalités personnelle et publique, individuelle et sociale, esthétique et politique ⁷. »

Le chercheur relie cette confrontation à la crise historique de la fin des années trente quand « *la séparation idéale de l'art et de la politique* a été menacée par la fuite de l'écrivain depuis l'Allemagne nazie en passant par le Paris en guerre jusqu'aux États-Unis ⁸. » C'est d'une certaine façon supposer que cette séparation de l'art et de la politique était opérante avant la fin des années trente (Nabokov a quitté l'Allemagne nazie en 1937), et donc pour l'œuvre russe de

¹ *Ada*, p. 640 ; *Ada, or Ardor*, p. 539 « Pure Time, Perceptual Time, Tangible Time, Time free of content, context, and running commentary—this is *my* time and theme. »

² Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, 19, 2012, p. 1.

³ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1259 ; *Speak, Memory*, p. 139 : « I confess I do not believe in time. » ; *Другие берега [Drugie berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 233 : « Признаюсь, я не верю в мимолетность времени ». Pour une discussion récente de cette déclaration, voir Leland de la Durantaye, « Time in French, or Nabokov's Mobile Image of Eternity », dans Yannicke Chupin *et al.*, *Vladimir Nabokov et la France*, *op. cit.*, p. 149-158.

⁴ Vladimir Alexandrov, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, p. 16.

⁵ Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, p. 2 (notre traduction et infra).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* (c'est nous qui soulignons).

⁸ *Ibid.*, p. 4 (c'est nous qui soulignons).

Nabokov. Dans cette perspective, Norman commence logiquement son travail de recherches par une étude du premier roman que l'écrivain a écrit directement en anglais, *The Real Life of Sebastian Knight* (rédigé pendant les mois de décembre 1938 et janvier 1939). Il y constate que « Nabokov n'ignore jamais ni ne réprime l'histoire mais lui *répond*¹ ». Ainsi, il y mettrait à l'épreuve « l'idée même de modernité² » afin de « se réinventer lui-même comme auteur de langue anglaise³ ». De quelle modernité s'agit-il cependant ? Dans l'esprit de Norman, de la modernité européenne. Dans ce premier roman anglais, Nabokov en effet élabore une « ingénieuse construction formelle⁴ » qui prend la forme d'un conflit : le roman, dont le narrateur cherche, sans y parvenir, à relater la vie « réelle » de son demi-frère mort, l'écrivain Sebastian Knight, est tissé de collages d'œuvres représentatives de la modernité littéraire (James, Flaubert, Proust, Joyce) qui entrent en collision avec les pressions du temps et de l'histoire, pendant cette période troublée de la fin des années trente (dont la mort de l'écrivain est l'une des conséquences dans la fiction). Will Norman observe alors que Nabokov résout ce conflit grâce au procédé formaliste de l'auto-référentialité de la littérature puisque la seule vérité biographique de Knight ne peut qu'être inférée de son art.

Norman voit donc dans *The Real Life of Sebastian Knight* une tentative d'échapper tant à la crise du modernisme européen qu'à l'impasse qu'aurait été pour Nabokov sa prose russe, Sirine ayant été, pour le chercheur, « une figure appauvrie, précoce et largement non lue⁵ ».

Nous avons déjà signalé l'importance des travaux de Will Norman pour la réappréciation de la question de la politique de la littérature nabokovienne.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

Complémentaire des études de Barbara Straumann, Dana Dragunoiu et Laurence Guy¹, son ouvrage prend à rebours les lectures construites sur « l'exclusion de l'histoire² » se caractérisant par leur « vénération unanime de la complexité formelle³ », et interroge la forme particulière que construit l'autonomie esthétique dans son rapport avec d'autres formes de l'expérience du sensible élaborées historiquement⁴.

Pourtant, l'omission consciente de l'œuvre russe (mise à part une étude introductive du *Don*), ainsi que sa conséquence, le parti pris consistant à faire naître du changement de langue cette synchronisation entre histoire et auto-référentialité de la littérature, nous paraissent discutables. Selon nous, ce n'est pas, comme le suppose Will Norman, à compter de la fin des années trente, et sous la pression des événements historiques conduisant à la Seconde Guerre mondiale, que l'idéal nabokovien s'est trouvé menacé. Cette perspective occulte à nouveau les sources de la période de l'émigration ; or, même si elles ne commentent pas directement son œuvre, elles permettent, comme nous l'avons vu, de se faire une idée précise des positions esthétiques, philosophiques et politiques de l'écrivain qui aident à comprendre pourquoi l'idéal de séparation de l'art et de la politique (au sens courant du mot) est en réalité un héritage de la configuration esthétique au cœur de la Renaissance russe.

L'événement qui, initialement, a rendu caduc cet idéal n'est pas, selon nous, la crise du modernisme européen et l'apparition, notamment en France, des thèses de l'engagement de l'art mais bien, à l'origine, la Révolution bolchevique de

¹ Voir Barbara Straumann, *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2008 ; Dana Dragunoiu, *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*, Evanston, Northwestern University Press, coll. « Studies in Russian Literature and Theory », 2011 ; Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

² Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, p. 158.

³ « unopposed devotion to formal complexity » (*ibid.*, p. 158).

⁴ Voir Agnès Edel-Roy, « Will Norman, Nabokov, History and the Texture of Time » [en ligne], *Transatlantica*, 1/2014. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/6935> (consulté le 11 avril 2017).

1917. Elle est en effet l'événement qui instaure, en Russie tout d'abord, un nouveau découpage historique du sensible. Les artistes de la Renaissance russe se concevaient *déjà* comme les héritiers du modernisme européen, reprenant à leur compte tant son programme esthétique de la liberté de l'artiste que son programme civilisateur de démocratisation de la culture et de l'art. Ils avaient même pour ambition de lui donner une nouvelle vigueur en l'enrichissant par son implantation dans une Russie (dont Nabokov aimait rappeler la jeunesse de la culture et de la littérature) se modernisant à grands pas et avide d'expérimentations artistiques, de diffusion des productions artistiques et de partage du progrès.

Dans ce contexte, nous avons vu pourquoi Nabokov est l'enfant singulier de son siècle. S'il était trop jeune pour participer aux cercles symbolistes pétersbourgeois, son milieu familial, son éducation libre, cosmopolite et trilingue, ainsi que sa sensibilité propre, font qu'il s'est forgé une conception du sensible russe, directement héritée de la Renaissance russe et fécondée par sa fréquentation (en langue originale) des écrivains et poètes du modernisme européen. Mais « [l]e berceau oscille au-dessus d'un abîme ¹ », comme l'écrit Nabokov à l'ouverture de son autobiographie, et c'est bien la Révolution bolchevique qui a brutalement fait de cette conception une configuration archaïque, obsolète et inadaptée au monde nouveau de l'égalité « totale » dont le léninisme a d'abord été la promesse. Alors tout jeune poète de dix-huit ans, Nabokov a pressenti le bouleversement qu'elle induirait, dans un poème précisément intitulé *Révolution*, écrit en 1917, où le jeune artiste enregistre déjà les séparations à venir. La Révolution établit en effet un nouveau partage du sensible, celui de la violence, qui va d'abord séparer

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1155 ; *Speak, Memory*, p. 19 : « The cradle rocks above an abyss » ; *Другие берега* [*Drugie berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 145 : « Колыбель качается над бездной. »

l'humanité entre les vivants et les morts, entre les nouvelles formes de vie à célébrer et les anciennes à bannir.

Notre hypothèse est que c'est à ce nouveau découpage historique du sensible que Nabokov, devenu écrivain, ne cesse de s'opposer, parce qu'il est précisément ce qui le nie : sa poétique, selon nous, est à envisager comme une forme dissensuelle, non pas détachée de l'Histoire, comme a pu le faire croire sa réception critique en précurseur du postmodernisme, mais en opposition renouvelée à elle. Si la Révolution bolchevique est une origine, la reconfiguration du sensible qu'elle opère, y compris en Occident, ne va cesser de faire sentir ses effets sur l'art du vingtième siècle.

En premier lieu, parce qu'elle ôte, par avance, à l'art russe d'en-dehors non pas seulement une terre natale mais aussi les liens directs entre les artistes et le cours vivant de leur culture et de leur langue de création. En second lieu, le nouveau découpage du sensible initié par la Révolution bolchevique, puis transformé en totalitarisme par le régime soviétique stalinien, n'a pas seulement eu comme conséquence de convertir l'art russe émigré, au mieux en un art du passé, et plus vraisemblablement en un art voué à l'extinction. Au-delà, c'est l'ensemble du modernisme européen qui s'est trouvé confronté aux nouvelles conceptions esthétiques venues de l'Est, transformées en U.R.S.S. en « réalisme socialiste » pendant la période de la terreur stalinienne, et au-delà, puisque, comme nous l'avons rappelé, le prix Nobel de littérature de 1965 célèbre encore le « réalisme socialiste » de Mikhaïl Choukhov pour sa modernité : « prix de l'Académie Lebon », se moque Nabokov dans *Ada*, attribué notamment, « pour l'abondance de sa plumisterie »¹, à Ida Larivière, la gouvernante française des enfants Veen, reconvertie en auteur à succès réaliste sous le pseudonyme de Guillaume de Monparnasse.

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 543 ; *Ada, or Ardor*, p. 456 : « She just got the Lebon Academy Prize for her copious rubbish. » « Lebon » est une anagramme de « Nobel ».

Dans *Le Roman insupportable*, Jean-Pierre Morel a montré les conséquences de la renégociation de la politicit  du roman dans les années trente : « L'ennemi du roman moderne, [...] c'est le totalitarisme. Car le roman moderne fait voir l'aspect actif ou "conquérant" de la littérature, dont le totalitarisme ne veut pas ¹ ». Ce n'est pas seulement dans l'émigration que l'idéal nabokovien a été menacé, mais aussi lors de sa tentative, mise en échec, d'implantation dans les lettres françaises, puis lors de son implantation, quoique réussie, dans les lettres américaines. Si l'on veut comprendre ce qu'est ce « poison » contre le siècle, qu'évoque Nabokov à propos de *Lolita*, en lien avec son passé russe (cette ombre d'une branche russe qu'il évoque), c'est bien l'« aspect conquérant » du roman nabokovien qu'il ne faut pas perdre de vue.

La censure à laquelle a été soumis *Lolita*, puis le scandale de sa réception et la condamnation morale de son sujet sont non seulement des limitations insupportables à sa liberté de créateur mais désignent aussi la corruption de la terre de la liberté par des conceptions qui, à son sens, devraient lui être étrangères. Sa critique de l'instrumentalisation de la littérature englobe toute tendance utilitaire et tout contenu idéologique qu'il appelle d'un mot russe, « idejnost' », dans une lettre à Wilson de 1948 ² : il regrette donc amèrement l'accueil américain réservé à la théorie de l'engagement de l'art de ce « galopin » qu'est Sartre, comme il s'en prend à la veine moraliste, réaliste et socialisante du roman occidental, ainsi qu'à la propagande soviétique qui influence la perception par les intellectuels américains progressistes du développement historique de la

¹ Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, op. cit., p. 353.

² Lettre de Vladimir Nabokov   Edmund Wilson, 1^{er} novembre 1948, Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, op. cit., p. 150.

Dans cette lettre, Nabokov se dit aussi « consterné » par l'intérêt que Wilson porte à Faulkner : « Il est impensable que tu puisses le prendre au sérieux. Disons plutôt – il est impensable que tu puisses être fasciné par son message (quel qu'il soit) au point de lui pardonner la médiocrité de son écriture. » (*Ibid.*)

littérature russe. C'est aussi pourquoi, dans *Ada*, Nabokov revisite l'histoire des trois grandes traditions romanesques, européenne (principalement française et anglaise), russe et américaine, et ne cesse d'en parodier les formes à rejeter, poursuivant (par exemple) sa critique des nobélisés dont il ne supporte pas les œuvres : ainsi, nombre d'œuvres qu'évoquent principalement les Veen, sous une forme antiterrienne, c'est-à-dire inversée et mêlée, sont celles sur Terre d'écrivains et de traducteurs, qui ont certes connu le succès, mais en flattant les mauvais penchants de leurs lecteurs, selon Nabokov. Le *Tabby* (« chat tigré » en anglais) du vieux Beckstein renvoie à John Steinbeck (1902-1968) et à *Travels with Charley : In Search of America*, récit publié en 1962 de son voyage à travers les États-Unis avec son caniche ; Eelmann et son traducteur Thomas Gladstone sont un mélange de l'écrivain allemand Thomas Mann (1875-1955) et du dramaturge américain Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953), et le roman dont il est question, *Amour sous les tilleuls*, renvoie à la pièce *Désir sous les ormes*, créée à Broadway en 1924. Tous trois ont été distingués du prix Nobel de littérature, respectivement en 1962, 1929 et 1936¹. Bien entendu, Nabokov épingle aussi le *Docteur Jivago* de Pasternak en l'affublant d'un titre risible, *Les Amours du docteur Mertvago*², « mertvyj » en russe signifiant « mort » tandis que « živyj » peut vouloir dire « vivant », et en le faisant qualifier par Ada de « roman mystique, par un prélat³ ».

Cette dernière référence nous ramène au sacerdoce qu'a été, pour Nabokov, dans la deuxième partie de sa carrière, son incessante dénonciation des effets de la propagande soviétique sur les cerveaux occidentaux. Le critique, ayant clarifié cette question, cruciale pour la compréhension de la période américaine de Nabokov, est Simon Karlinsky. Dans les années soixante-dix, sollicité pour

¹ Voir le passage dans *Ada*, p. 481 (*Ada, or Ardor*, p. 403) et les annotations dans Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

² *Ada*, p. 78 ; *Ada, or Ardor*, p. 53.

³ *Ibid.* (« a mystical romance by a pastor. »)

annoter la correspondance de Nabokov avec Edmund Wilson, il écrit pour l'occasion une préface qui met au jour les « affinités et les désaccords ¹ » entre les deux écrivains et amis, qui se brouilleront définitivement à l'occasion de la publication par Nabokov de la traduction d'*Eugène Onéguine*. Outre cette question, leur désaccord majeur, et essentiel, porte sur l'histoire politique russe, et principalement sur la figure de Lénine.

Nabokov ne cesse de répéter à Wilson que la littérature, dont l'objectif est d'avoir un effet moral ou social, et donc de devenir une forme de la vie, *n'est pas de la littérature*. En cela, il est donc ranciérien avant l'heure, puisque, comme nous le verrons, la littérature, pour Rancière, peut s'abolir en devenant auto-formation de la vie.

Ayant lu un Faulkner envoyé par Wilson, *Lumière d'août*, il s'épanche longuement sur ce qu'il déteste, « ce romantisme désuet et ces parfaitement insupportables borborygmes bibliques, cette “concision” (qui n'est pas du tout de la concision mais une inconsistante banalité), et toute cette grandiloquence ² ». « Le livre que tu m'as envoyé est ce qu'il y a de plus plat et ennuyeux dans le genre plat et ennuyeux. L'intrigue et la démesure des discussions de fond ont, sur moi, le même effet [...] que les pires nouvelles et pièces de Léonid Andréïev, avec qui Faulkner présente une espèce de funeste ressemblance ³. » Il faut commenter l'adjectif « funeste » [« fatal », dans la version originale anglaise ⁴], car il révèle la préoccupation majeure de Nabokov : que la nouvelle vague romanesque américaine puisse avoir, sur la sensibilité moderne, la même

¹ C'est le titre de l'introduction qu'il rédige, voir Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, *op. cit.*, p. 7.

² Nabokov à Wilson, lettre du 21 novembre 1948, *ibid.*, p. 237.

³ *Ibid.*

⁴ Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters. 1940-1971*, ed. Simon Karlinsky, New York, Harper & Row, 1979, p. 213.

influence qu'ont eu, sur la sensibilité russe, les continuateurs de Dostoïevski, dont Andréïev fait partie ¹. Vient ensuite, dans la lettre, la phrase la plus importante :

J'imagine que ce genre de choses (racaille blanche, noirs veloutés, chiens de meute sortis tout droit de mélodrames style *Case de l'Oncle Tom*, qui ne cessent de hurler au long de milliers de romans marécageux) sont nécessaires socialement parlant, mais ce n'est pas de la littérature, pas plus que les milliers de nouvelles et de romans qui dépeignaient l'oppression des moujiks et la cruauté des *ispravniki* en Russie, ou les aventures mystiques au sein du *narod'* (1850-1880), nonobstant leur admirable éthique et leur rôle social, n'étaient de la littérature ².

Une nouvelle fois, on voit que c'est par référence à ce que Nabokov a étudié de près, les origines littéraires, culturelles et politiques de la Révolution russe, qu'il analyse l'actualité littéraire américaine, et perpétue sa critique de la dénaturation de la littérature. Ce n'est pas une surprise, en réalité, puisque, comme on va le voir à présent, le corps de la bataille, entre l'art et l'idéologie, est celui de la transformation de la langue, ce que l'écrivain n'a jamais ignoré : c'est un autre monde qu'a voulu dessiner la langue soviétique, sous la tutelle idéologique de la tyrannie, tout comme le fait la langue allemande des Nazis, comme l'analyse Victor Klemperer dans *LTI* ³.

L'écrivain Vitali Chentalinski est le premier soviétique à avoir accédé aux dossiers d'instruction, conservés dans les archives du K.G.B. concernant les écrivains, poètes, scientifiques, persécutés par le régime soviétique. Il a tiré de ses recherches un livre, *La Parole ressuscitée*, qui est le récit glaçant des interrogatoires, des aveux parfois, puis des condamnations, suivie le plus souvent

¹ On verra, avec l'étude de *La Méprise*, que Nabokov a déjà cette préoccupation de l'influence de Dostoïevski sur la sensibilité moderne. Léonid Andréïev (1871-1919), considéré comme le père de l'expressionnisme russe, a d'abord été avocat avant de se consacrer à la littérature, et d'écrire nouvelles et pièces de théâtre, dont la noirceur et le désespoir le rendent célèbre dès 1909, avant de tomber dans l'oubli. Anti-bolchévique, il s'est installé en Finlande après la Révolution de février 1917. En France, il n'a été découvert qu'à compter des années soixante du vingtième siècle, tandis qu'aux États-Unis, celui qu'on compare souvent à Edgar Allan Poe a été connu en traduction dès la fin de la Première Guerre mondiale, ce qui explique que, dans sa lettre à Wilson datant de 1948, Nabokov puisse faire cette comparaison entre les styles de Faulkner et d'Andréïev.

² Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, *op. cit.*, p. 237-238.

³ Victor Klemperer, *LTI. La Langue du III^{ème} Reich : carnets d'un philologue*, trad. (de l'allemand) et annoté par Élisabeth Guillot, présenté par Sonia Combe et Alain Brossat, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1998.

par leur mort, d'écrivains comme Isaac Babel (1894-1940), Boris Pilniak (1894-1938), Ossip Mandelstam. Dans le passage qui suit, on peut lire la synthèse du crime commis aussi par le régime soviétique contre la langue russe :

Dans sa lutte contre son peuple, le régime soviétique a privé ce dernier de son histoire et s'est efforcé de détruire son mode de vie matériel et spirituel en portant atteinte à sa conscience et au fondement de son existence : sa langue maternelle.

La lutte contre la langue, crime scélérat s'il en est, commença dès les premières années du pouvoir : on extermina la paysannerie et l'intelligentsia qui étaient à la fois les créateurs et les principaux vecteurs du langage, on appauvrit le vocabulaire en le réduisant à une sorte d'argot soviétique fait d'expressions toutes faites et de mots d'ordre politiques, et émaillé d'acronymes monstrueux comme VKP(b) et VtsIK, *Tseka* et *Tcheka*, *Narkompros* et *agitprop*, *likbez* et *kulprosvet*, *Revtribunal*, *kolkhoze*, *selmag*...

Et, pour remplacer le souffle libre, musical et naturel de « Russie », on nous a enfoncé une épine dans la bouche : RSFSR ! Le champ de blé de notre langue s'est mis à ressembler à un terrain vague piétiné, parsemé de déchets, couvert de ronces où le cœur s'angoisse et l'esprit s'appauvrit. Des mots beaux et essentiels comme des épis mûrs se sont raréfiés avant de disparaître parce que les notions qu'ils exprimaient [...] n'étaient plus de ce monde...¹

Son analyse des coups portés par le régime soviétique à la langue russe comme autant d'anéantissements de l'histoire et de la culture, aussi bien matérielle que spirituelle, du peuple russe, permet d'identifier *a posteriori* le caractère visionnaire de la lutte menée par Nabokov pour la préservation d'une langue artistique soustraite à l'idéologie. Les « mots beaux et essentiels comme des épis mûrs » doivent absolument être préservés pour témoigner que les notions qu'ils expriment peuvent encore être de ce monde. C'est pourquoi, dans l'émigration, son souci premier reste de maintenir vivant le lien avec « le souffle libre, musical et naturel » du mot russe. Il est curieux que cette caractéristique de sa poétique n'ait pas été identifiée (par l'émigration comme lors de sa réception occidentale) pour ce qu'elle est aussi, à savoir la nécessité vitale de la préservation des mots comme préservation des choses : le style nabokovien ne vaut pas indifférence au monde, la pureté du mot juste et précis est la condition de la connaissance et de la description du monde tout en étant le signe du regard

¹ Vitali Chentalinski, *La Parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du K.G.B.*, trad. (du russe) Galia Ackerman et Pierre Lorain, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 161-162.

personnel porté sur ce monde, tel que l'œuvre le réfracte. L'un des tout premiers observateurs de l'art sirinien de la composition l'a pourtant remarqué. Il s'agit de Iossif Hessen, qui décrit, dans ses mémoires, comment Sirine travaille à ses œuvres et consulte le Dahl (qu'il a entièrement lu quatre à cinq fois, précise Hessen) à la recherche de « mots et d'expressions les plus précis possibles ¹ ». « Sans exagération, on peut affirmer que chaque phrase est fermement et longuement réfléchie, que la sonorité en est musicalement ajustée et que, grâce à cela, il a considérablement accru l'inépuisable richesse de la langue russe, imprudemment troquée dans l'émigration contre l'implantation de mots étrangers et extérieurs, à la paleur d'un cadavre ². » Pour Hessen, « le style de Sirine est aussi "autonome", libre et particulier que lui-même l'est ³. » Ces observations de première main montrent bien l'engagement total de Sirine dans le témoignage de l'existence de la culture russe qu'est sa langue de création.

Tout comme Hessen mentionnant le Dahl, on rappelle souvent que Nabokov, pendant ses études à Cambridge, lisait dix pages par jour de ce dictionnaire ⁴ pour continuer à vivifier sa langue russe mais on oublie parfois de rappeler ce qu'est le Dahl. Il ne s'agit pas d'un dictionnaire traditionnel. Son auteur, Vladimir Dahl (1801-1872), était médecin militaire de formation, mais ethnographe et lexicographe par passion : ses correspondants de tous les coins de Russie lui envoyaient quantité d'exemples d'expressions populaires. En poste dans la province de Nijni-Novgorod, il profite ce séjour de dix ans, pour poursuivre et mettre en forme sa récolte des dictons, proverbes, légendes, contes

¹ « наиболее точного слова и выражения » (И. В. Гессен [I. V. Hessen], « Из Книги Годы изгнания: Жизненный отчет » [« Iz Knigi Gody izgnanija: Žiznennij otčet »], dans B. Averin *et al.* (dir.), В. В. Набоков : *pro et contra* [V. V. Nabokov : *pro et contra*], *op. cit.*, t. I, p. 181 [notre traduction et *infra*].)

² « Без преувеличения можно сказать, что каждая фраза строго обдумана, звучание её музыкально выверено и, благодаря этому, неистощимое богатство русского языка, легкосмысленно обмениваемое в эмиграции на внедрение мертвенно чуждых иностранных терминов, значительно преумножено. » (*Ibid.*)

³ « стиль его такой же "самостийный", независимый, особый, как и он сам » (*ibid.*).

⁴ Voir, par exemple, Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1366.

et comptines du peuple russe, mais aussi les variations et subtilités sémantiques de la langue russe populaire. Pour apprécier la provocation qu'a représentée, aux yeux des autorités russes, cette mise au jour d'une langue non-conforme aux canons de la langue policée, il faut rappeler que son recueil, *Proverbes du peuple russe*, a d'abord été censuré, et interdit de publication jusqu'en 1862. Quant à son dictionnaire en quatre volumes, intitulé « Dictionnaire explicatif de la langue vivante grand-russe », il a été publié, pour la première fois, entre 1861 et 1868. Malgré l'absence de formation scientifique de Dahl à la linguistique, l'intérêt principal de ce dictionnaire est qu'il est un enregistrement de la langue parlée dans les campagnes russes, avant son homogénéisation par le développement de l'enseignement scolaire. Il est donc au plus près de ce pouvoir créateur, évoqué par Chentalinski, qu'a eu la paysannerie dans l'enrichissement et la vivacité de la langue russe. Enfin, son organisation, par familles de mots regroupés autour d'un sème commun, permet au lecteur de ne pas seulement chercher un mot pour sa définition mais aussi d'appréhender la diversité de la créativité linguistique du peuple russe.

Si l'art russe de Nabokov s'est nourri de ce formidable réservoir de mots russes (on gagne à le lire avec le même dictionnaire que lui), son œuvre anglo-américaine continue à porter les traces de sa préoccupation à défendre le véritable mot russe. Cela se voit clairement dans *Ada ou l'Ardeur*, qui est pour partie une défense de la langue russe, défigurée en U.R.S.S. et incomprise en Occident. On peut prendre comme exemple la question de la dénomination de la fleur, le « souci d'eau » (*Caltha palustris* de son nom savant), qui occupe Ada et Van à l'un des dîners d'Ardis. Le sujet principal de la conversation porte sur la « défleuraison » qu'un traducteur appelé Fowlie a fait subir au « souci d'eau » dans « Mémoire », le poème de Rimbaud, en le traduisant par « care of the

water »¹ ; au passage, c'est aussi la question de sa dénomination véritable en russe qui est traitée par Nabokov. Ada en effet rappelle les deux mots par lesquels les Russes désignent le « souci d'eau », *kouroslep* et *kaloujnitsa*, mais elle fait une distinction entre les deux. Le second serait le synonyme russe le plus correct de la fleur, utilisé par ceux qui sont les porteurs véritables du russe sur Antiterra : les habitants de Kalouga, ville de l'Estotie française, partie nord de la nation d'Amérussie, où vivent les descendants d'émigrés russes qui ont fui les Tatars ou ont été expulsés par eux. Si Ada retient « kaloujnitsa » comme le nom russe antiterrien du « souci d'eau », c'est sans doute parce qu'il est formé sur « kalouja » qui en vieux-russe signifie « marais », la fleur étant une plante vivace semi-aquatique.

Le premier mot, *kouroslep*, est devenu un synonyme moins parfait parce qu'il a été perverti par l'usage qu'en font sur Antiterra les mauvais porteurs du russe, « les moujiks de Tartarie, pauvres esclaves, [qui le] donnent par ignorance au bouton d'or² ». Il s'agit effectivement d'une possibilité, le mot de *kouroslep* désignant tantôt les soucis d'eau et tantôt les boutons d'or. Si Nabokov prête ce commentaire à Ada, c'est sans doute pour dénoncer les distorsions linguistiques soviétiques du monde naturel, que peuvent seulement comprendre les lecteurs de dictionnaires russes. En effet, « kouroslep » est l'abréviation de « kurinaja slepota » (littéralement « cécité de poule »), les deux mots signalant l'effet d'aveuglement qu'a le bouton d'or, s'il est regardé de près³. Avec ce jeu linguistique crypté, Nabokov indique donc la cécité des Russes passés sous la tutelle des Tatares (c'est-à-dire, dans son esprit, les Soviétiques) et l'imbécillité d'une prétendue culture qui méconnaît, et mélange, les noms des plantes, alors

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 90-91 ; *Ada, or Ardor*, p. 64-65 : « the transformation of *souci d'eau* (our marsh marigold) into the asinine “care of the water” ».

² *Ada*, p. 90 ; *Ada or ardor*, p. 64-65 : « which muzhiks in Tartary misapply, poor slaves, to the buttercup ».

³ Cette appellation russe du « bouton d'or » est une inversion de l'« œil de poule », la poule perdant la faculté de voir aussitôt le soleil couché.

qu'elle érige le réalisme en principe structurant. C'est déjà ce que note Fiodor dans « La Vie de Tchernychevski » : « le recours constant des matérialistes aux arbres est particulièrement amusant, car ils sont tous si peu familiers de la nature, particulièrement des arbres. [...] Tchernychevski [...] était incapable de nommer une fleur sauvage à l'exception de l'églatine ¹. »

Nabokov ayant fini d'écrire *Ada* fin 1968, on mesure ici à quel point la bataille des mots a traversé son œuvre et qu'elle est loin d'être un simple phénomène langagier de préciosité : il y a va aussi de l'existence d'un monde où l'on ne confond pas le souci d'eau avec un bouton d'or, c'est-à-dire de l'existence d'un monde du détail, de la diversité et de la différence, que mettent au jour l'observation et la connaissance, ce qui dans l'esthétique nabokovienne n'est pas anecdotique mais constitue aussi le fondement d'une ontologie anti-communiste (au sens historique du terme incarné par le régime politique de Lénine puis de son successeur, Staline), où l'on ne confond pas un homme avec un autre et où ils ne sont pas interchangeable. Nous y reviendrons avec l'étude de *La Méprise*.

La première bataille est donc celle des mots, et c'est très exactement ce qu'enregistre Nabokov dès 1917, lorsqu'il compose le poème « Révolution ».

Revoljucija ! Révolution !

C'est dès 1917 que la féerie du sensible russe nabokovien a brutalement été mise sous la coupe de l'Histoire par un « long mot qui par sa fin ne sonne pas russe ² », selon le futur écrivain lui-même. Le poème en question, longtemps resté

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 257 ; *Дар [Dar]*, *Sobr. soč.*, ; p.421-422 « постоянное у “материалистов” апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знают природу, в частности деревья. [...] Чернышевский [...] не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы ; » ; *The Gift*, p. 243-244 : « the “materialists” constant appeal to trees is especially amusing because they are all so badly acquainted with nature, particularly with trees. [...] Chernyshevski [...] was unable to name a single wild flower except the wild rose ».

² « слово длинное с нерусским окончанием » (Vladimir Nabokov, «Революция» [«Revoljucija»], *Sobr. soč.*, t. I, p. 570 [notre traduction].)

inconnu, a été retrouvé dans l'almanach Tchoukokkala, mot-valise formé par le début du nom de famille de Kornej Tchoukovski (1882-1969), célèbre écrivain russe, et par les deux dernières syllabes de Kouokkala, village du golfe de Finlande, près de Saint-Pétersbourg (rebaptisé Petrograd d'août 1914 à janvier 1924), où il s'est installé à l'été 1914. C'est en 1916 que Kornej Tchoukovski est devenu l'un des écrivains favoris des enfants russes avec le conte « Crocodile », mais il a aussi été poète, professeur de littérature russe, critique littéraire, traducteur et théoricien de la traduction, et il demeure l'une des figures majeures des lettres russes du vingtième siècle. La caractérisation de son tempérament par Efim Etkind indique ce qu'ont partagé avec lui les lettrés russes de ce début de siècle :

Par toute son activité, il démontrait que contrairement à l'ignorance qui est maussade, satisfaite d'elle-même et vantarde, la culture est toujours gaie, ouverte aux nouvelles impressions, bienveillante et modeste. La culture, c'est une fête perpétuelle de l'enrichissement, de la connaissance, c'est la joie de la vie spirituelle. Mais c'est également la mémoire. Alors que l'ignorance tend vers l'oubli, la culture, elle, n'oublie pas, en cela elle est sœur de la conscience ¹.

Cette définition humaniste de la culture pourrait tout aussi bien s'appliquer aux Nabokov père et fils. Dans cet almanach (à l'origine, un simple cahier pour autographes), chaque visiteur ou chaque hôte de Tchoukovski était invité y déposer une petite œuvre improvisée. À sa lecture, on voit défiler tout ce que Saint-Pétersbourg (puis Petrograd) compte d'artistes en ce début du vingtième siècle. Mais pas seulement : Tchoukovski, en effet, n'a pas émigré mais s'est installé après la Révolution près de Moscou (à Peredelkino, le village officiel des datchas des artistes russes), et a continué toute sa vie à proposer à ses visiteurs de laisser une trace autographe dans le Tchoukokkala. En 1964, l'écrivain confie cet almanach de 789 pages à sa petite-fille, Elena Tchoukovski (1931-2015), afin qu'elle en supervise la première publication, après sélection des œuvres à

¹ Efim Etkind, « Kornej Tchoukovski (1882-1969) », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent, op. cit.*, p. 273.

reproduire. Ce n'est cependant que quinze ans plus tard, le 31 mars 1979, que l'almanach Tchoukokkala est publié par la maison d'édition *Iskusstvo* [L'Art]. Le poème de Nabokov n'y figure pas, ses œuvres étant encore interdites en Russie : Elena Tchoukovski n'a pu le publier qu'en 1989, dans la revue *Nache Nasledie* [Notre Héritage]¹. Nous en proposons ci-dessous la première traduction française :

Révolution

Ce long mot qui par sa fin ne sonne pas russe
Je l'ai trouvé par hasard dans un récit pour enfants
Et c'est avec un étrange tressaillement
Que je m'en suis détourné.

Dans ce mot il y avait les méandres de passions inconnues :
Rugissement, vociférations, sifflement, visions absurdes,
Yeux vitreux de chevaux abattus,

Rues tordues, constructions funestes,
Homme ensanglanté gisant au sol,
Et les mouvements sauvages d'on-ne-sait quelles mains avides...

Tandis qu'avant, il m'était si doux de lire
Les aventures de drôles de lapins dansant
Au printemps, sous la lune,
Avec des cochons d'Inde sur des rondins.

Mais ce mot terrible, sur les contes qui sont les miens,
À quelle vitesse il s'est déplacé ! La bonhomie d'autrefois n'est plus :
Et d'horribles pensées en de fatales nuits

Bruissent, telles les feuilles de vieux journaux

Революция

Я слово длинное с нерусским окончанием
нашел нечаянно в рассказе для детей,
и отвернулся я со странным содроганием.

В том слове был извив неведомых страстей:
рычанье, вопли, свист, нелепые виденья,

¹ « Неопубликованные автографы из "Чукоккалы" » [« Neopublikovannyye avtografy iz Čukokkaly »], Е. Чуковская (сост.) [Е. Čukovskaja (éd.)], *Наше Наследие* [Nache Nasledie], 1989, n° 10, p. 71. Nabokov se trouve ici publié aux côtés de Goumilev (1886-1921), Khodassevitch, Blok, Akhmatova, Gorki, Mandelstam et Soljenitsyne. Il est paradoxal que ce poème de jeunesse, au thème éminemment politique, soit donc, avec la version russe de *Lolita* publiée la même année, l'une des premières œuvres russes de Nabokov qui aient été publiées en Union soviétique.

стеклянные глаза убитых лошадей,
 кривые улицы, зловещие строения,
 кровавый человек, лежащий на земле,
 и чьих-то жадных рук звериные движенья...

А некогда читать так сладко было мне
 о зайчиках смешных со свинками морскими,
 танцующих на пнях весною, при луне!

Но слово грозное над сказками моими
 как пронеслось! Нет прежней простоты;
 и мысли страшные ночами роковыми

шуршат, как старые газетные листы! ¹.

En bas du poème, figure une inscription ajoutée par Tchoukovski : « Vladimir Nabokov, fils du précédent ² » (son père ayant, lui aussi, laissé une inscription dans l'almanach). Nous avons déjà indiqué que la question de la blessure de la Révolution est longtemps restée un angle mort de la critique nabokovienne. Ainsi, Brian Boyd pense qu'elle « le laissa largement indifférent ³ ». C'est ce que semblent suggérer les trois premiers vers du poème : le jeune poète rejette hors de la tradition nationale russe le mot de « Revoljucija », calque russifié du mot français de « révolution », et déclare s'en désintéresser ⁴. Le lecteur pourrait donc s'attendre, dans la suite du poème, à être conduit sur les berges d'un art dont elle serait absente : par exemple, comme dans *Ada*, au bord de la rivière Ladore d'Ardis, berceau chateaubrianesque des étreintes répétées

¹ Vladimir Nabokov, « Революция » [« Revoljucija »], *Sobr. soč.*, t. I, p. 570. Selon Brian Boyd, ce poème a été inspiré par l'insurrection de juillet 1917 (Vladimir Nabokov, *I, Les années russes, op. cit.*, p. 160). Les inscriptions de son père et de sa mère précédant le poème comportent la date du 29 septembre/6 octobre 1917.

² Selon l'ancienne graphie russe, orthographié « сынъ предшествующаго » [« syn' predšestvjuščago »].

³ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 156.

⁴ Orlando Figes revient sur l'influence de la Révolution française dans le processus révolutionnaire russe : « Les chefs du gouvernement provisoire avaient le sentiment de rejouer la Révolution française sur le sol russe. Ils se comparaient aux héros de 1789. [...] Les leaders de la grande révolution russe cherchaient dans l'histoire révolutionnaire de la France des précédents à leurs politiques, et des modèles institutionnels. [T]out était copié sur les équivalents français. [...] *La Marseillaise*, que les Russes appelaient *Marsiliouza* et à laquelle ils ajoutèrent leurs propres paroles [...], devint l'hymne national de la révolution. » (*La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple* [1996], trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions Denoël, 2007, p. 454-455).

entre Ada et Van. Le poème, cependant, se poursuit par une longue suite des visions cauchemardesques suscitées par ce seul mot. Et cette évocation convoque des images anticipant, par exemple, certaines images du poème révolutionnaire, « Les Douze » de Blok (que Nabokov détestait), ou des visions caractéristiques de l'esthétique futuriste (par exemple, « Rues tordues, constructions funestes »).

À lire ce poème, il est impossible de conclure au pouvoir serein qu'aurait l'art de congédier l'Histoire. C'est même le contraire qui se produit : le « mot terrible » de révolution, et ce qu'il charrie d'évocations chauchemardesques, ruine l'état paradisiaque antérieur, caractérisé par sa simplicité débonnaire et symbolisé par la danse joyeuse des lapins avec des cochons d'Inde. L'innocence de l'imagination enfantine est emportée par la puissance de fascination et de destruction de ces « passions inconnues ».

L'Enfer concurrence donc dangeureusement l'Éden. Ce poème de jeunesse, sans doute plus improvisé que longuement mûri, nous permet d'approcher au plus près de la fission de la poétique nabokovienne. L'Éden a existé, et Nabokov l'a connu : c'est celui du paradis de son enfance, longuement décrit dans *Autres Rivages*, qui trouve ici une traduction littéraire dans le genre du conte pour enfants, mettant en scène une histoire champêtre d'animaux dansant ensemble au printemps (en hommage aussi à Kornej Tchoukovski). Mais cet Éden a brusquement été envahi par la violence révolutionnaire, qui se déplace à une vitesse telle qu'on ne peut lui résister : même si le poète veut l'ignorer, prétéition et hypotypose conjuguent leurs effets, dans les deuxième et troisième strophes, pour indiquer la puissance de fascination qu'exercent les visions de la violence révolutionnaire. Face aux « rugissement, vociférations, sifflement », la douceur de « la bonhomie d'autrefois » semble dérisoire.

Cette première concurrence, au sein de l'imaginaire, entre les images édéniques et celles révolutionnaires s'accompagne d'une seconde, qui opère cette

fois-ci au sein du rapport qu'entretient l'imaginaire avec le monde de la réalité et qui est introduite par la comparaison des « horribles pensées » avec des « feuilles de vieux journaux ». Le journal, forme impure d'écriture, est en effet le mode de diffusion de l'information étroitement lié à la Révolution. Et l'on peut lire, dans cette conclusion sur le bruissement des feuilles de vieux journaux en relation avec le surgissement de la fatalité, la prédiction d'une répétition de la terreur, déjà advenue dans ce modèle qu'est la Révolution française. Dans ce poème, Nabokov désigne déjà quelle fissuration du monde édénique d'autrefois la Révolution accomplit : elle vient rompre l'atemporalité du monde de l'enfance par le déterminisme de celui de l'histoire politique. Le pire pour Nabokov, attentif à la vie des mots, est que ce long mot étranger n'est pas resté cantonné au genre de l'actualité politique qu'est le journal : il s'est répandu à grande vitesse dans le genre du récit pour enfants puisque c'est là, dans ce qui devrait être un refuge inviolé, qu'il l'a trouvé. La contamination est donc totale, infectant les plus jeunes consciences qui pourtant, selon Nabokov, devraient être préservées de l'horreur du monde et se former à la beauté pure, non à son invasion par ce qui en est la négation.

Naissance du sujet politique

Il est passé le temps des félicités individuelles [...]. En vain vous espérez échapper aux calamités de votre siècle par des mœurs solitaires et l'obscurité de votre vie ; l'ami est maintenant arraché à l'ami, et la retraite du sage retentit de la chute des trônes. Nul ne peut se promettre un moment de paix : nous naviguons sur une côte inconnue, au milieu des ténèbres et de la tempête ¹.

Ces réflexions de Chateaubriand, à l'ouverture de l'*Essai sur les révolutions* (écrit en 1794, durant son exil à Londres), indiquent les conséquences de l'avènement de la Révolution pour les individus : l'impossibilité de s'y soustraire, la séparation des êtres entre eux et l'imprévisibilité de l'avenir.

¹ François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions ; Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 46.

Nabokov aussi en a fait l'épreuve. La Révolution russe bolchevique a aboli le temps paradisiaque des « félicités individuelles » : la forme de vie du jeune homme (et ce qui en faisait les délices) s'est trouvée soumise au temps de l'histoire politique et, pire, elle a été niée comme forme de vie possible, incompatible avec le monde nouveau créé par la Révolution bolchevique. Elle a fait s'évanouir son enfance, comme le regrette le héros de son dernier roman russe, « dans un lointain plus distant encore que [le] Nord russe ¹ ». Laurence Guy a montré qu'« un royaume nordique », qu'elle appelle « le fantasme d'Ouldaborg », obsède l'auteur depuis ses premiers textes : il fait partie de ces « éléments qui migrent de livre en livre pour former la trame textuelle [du] “métaroman nabokovien” » dans lequel « se consolid[e] [...] le *fait russe* de l'auteur » ² : « Royaume où se déploient tantôt la féerie de la fiction ludique, tantôt l'horreur du cauchemar politique, ce pays nordique est le rêve à double face de la Russie perdue ³. »

La Révolution est donc ce qui fait naître *contre son gré* le sujet politique à lui-même, sous la forme d'un paradoxe irréversible : si elle donne brusquement à l'individu qui en était préservé la conscience du temps de l'Histoire, elle est cependant une force d'une nature telle qu'il lui suffit d'advenir pour l'avoir déjà emporté sur la temporalité personnelle. La Révolution en effet soumet l'individu à une synchronisation entre temps personnel et temps historique sur laquelle il n'a aucune prise. Même la retraite du sage retentit de la fureur révolutionnaire. Et la puissance de la violence politique que libère la Révolution est telle que rien ne peut l'arrêter. Paradoxalement, c'est bien le « coup d'État » d'octobre-novembre

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 31. ; *Дар [Dar]*, *Sobr. soč.*, t. IV, p. 212 : « в даль, почище северно-русской » ; *The Gift*, p. 26 : « into a distance even more remote than that of our Russian North. »

² Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, *op. cit.*, p. 62-63.

³ *Ibid.*, p. 65.

1917 qui a créé « Nabokov fils ». C'est le sens de deux déclarations qu'il fait, une fois devenu célèbre. D'abord, en 1963, lorsqu'il analyse pourquoi il n'a jamais trouvé où s'établir définitivement, même aux États-Unis :

La raison principale, la raison à la base de tout, je suppose, est que seule une réplique conforme de l'atmosphère de mon enfance aurait pu me satisfaire. Or, jamais je n'aurais pu faire que la réalité corresponde à mes souvenirs. Alors à quoi bon des « à peu près » sans espoir ? En plus, il y a certaines considérations particulières : l'élan, l'habitude de l'élan. Je me suis projeté hors de Russie avec une telle vigueur, porté par une telle force d'indignation que depuis je n'ai cessé de rouler ¹.

Puis, en 1967, Nabokov laisse clairement entendre que sa vocation romanesque peut être envisagée comme une conséquence de la Révolution russe : « Il se peut que, s'il n'y avait pas eu de Révolution en Russie, je me serais entièrement consacré à la lépidoptérologie et n'aurais jamais écrit de romans ². »

La téléologie révolutionnaire est venue balayer les convictions fondatrices du jeune poète formé pendant la Renaissance russe. Deux questions, qu'il va notamment envisager dans *La Défense Loujine*, se posent ensuite au romancier qu'il est devenu dans l'émigration : Le génie peut-il échapper à cette fatalité de la synchronisation subie ? Ou bien l'art serait-il impuissant (comme le pense Loujine père, lui-même écrivain) ? La question, incontournable en effet, que fait surgir l'avènement de la Révolution, d'abord en Russie, puis – par ses conséquences – en Occident, est celle, non plus de l'essence de l'art, mais de sa puissance ou de son impuissance. La Révolution a remplacé la question philosophique de l'esthétique par la question politique de l'esthétique, et c'est la thèse que développe Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ³ Sartre, il est vrai, pensait qu'on pouvait opposer l'engagement de l'écrivain, et le communisme, au fascisme. Nabokov, a compris bien avant ceux qui ont reconnu

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 93.

³ Voir Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 28-29-30.

ensuite « le passé de [leur] illusion », que le communisme soviétique et le nazisme étaient du totalitarisme. Tous deux ont donc placé leur art sous le signe de la responsabilité de l'écrivain, la problématique des « volets clos », identifiée par Koestler ¹.

Cette affirmation ne surprendra pas, s'agissant de Sartre ; mais chez Nabokov, elle est beaucoup plus inattendue : c'est sa réception post-*Lolita* en précurseur d'un postmodernisme occidental indifférent et insignifiant qui a durablement masqué ce qu'a été, selon nous, la préoccupation nabokovienne de la responsabilité de l'artiste. Notre hypothèse est en effet de considérer la création nabokovienne comme la tentative, toujours renouvelée, d'opposer à cette fissuration du monde ouverte par la Révolution, et perpétuée depuis lors, une poétique qui en soit la contestation *sans* pour autant se transformer en ce qu'elle combat : cela permet d'expliquer, notamment, pourquoi elle *feint* de mimer la forme dont elle vise la dénonciation, essentiellement la forme politique de la tyrannie ². Will Norman, pour la seule période anglo-américaine, repère ce qu'il appelle la dialectique défensive de l'art nabokovien, qu'il explique ainsi : « [L]a fiction et l'autobiographie nabokoviennes mettent en scène une tension entre le désir d'accomplir la texture du temps et la présence menaçante de l'histoire qui contrarie ce rêve ³. » Non seulement nous pensons que cette dialectique est présente dès le premier roman russe mais aussi qu'elle est plus offensive que défensive. La « présence menaçante de l'histoire », qui nous semble à l'origine de la vocation romanesque, nécessite plus qu'une mise en scène pour être concurrencée par une forme qui permette de la dépasser, mais la principale difficulté pour le novateur littéraire est de ne pas se laisser enfermer dans les termes du débat que le déterminisme historique impose. Si cette tension

¹ Voir en première et quatrième parties.

² Ce sera l'une des questions traitées dans la quatrième partie.

³ Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, p. 1-2.

dialectique constitue bien l'une des différences de l'art nabokovien, c'est au sein même de l'émigration qu'elle a vu le jour parce qu'elle est, en premier lieu, une élaboration esthétique en réponse aux déterminations et prescriptions indues par l'exil.

III.2 : L'émigration comme espace paradoxal de liberté

À partir de 1919, l'exil des Russes hors de leur pays natal crée au vingtième siècle un précédent dans l'histoire des migrations humaines qui vont se répéter, celui de l'exil de masse, c'est-à-dire de la constitution d'un peuple de l'extérieur qui n'est pas homogène, quoi qu'en ait dit le cliché du Russe blanc, ou du Prince russe chauffeur de taxi. L'homogénéité de ce peuple d'apatrides n'est pas l'origine sociale mais le sentiment de préserver la « vraie » Russie, et l'espoir de la retrouver un jour, sous une forme ou une autre : l'espoir du retour s'évanouissant assez vite, ne reste comme ciment, outre la langue, que l'art russe émigré (et de façon beaucoup plus restrictive, la religion), lequel doit se développer sur un sol étranger, et se frayer une voie entre disparition et assimilation. Dans ces conditions, Sirine a-t-il été cet « oiseau solitaire » retenu par la postérité ? Au contraire, et peut-être éclairé par les analyses de son père sur le caractère unique de l'émigration russe, qui nécessite de se forger comme ligne de conduite celle de la fidélité aux raisons de l'exil, Sirine, dès ses débuts de poète sur la scène artistique de l'émigration russe, a élaboré une position d'intransigeance qui lui a valu, avant même la sortie de son premier roman, de solides inimitiés. Lui qui est l'un des observateurs les plus sérieux des développements de la littérature et de la pensée russes de là-bas et qui, dans des conférences, décortique les dangers qu'historicisme et idéologisation font courir à

la littérature, se retrouve isolé pour la raison même qu'il entend préserver l'art de toute prescription.

L'émigration russe : un phénomène unique, selon Vladimir Dmitrievitch Nabokov

L'émigration russe a souvent été comparée à l'émigration française de la fin du dix-huitième siècle. En réalité, elle a inauguré une forme contemporaine d'émigration, dotée de deux caractéristiques : cette masse importante de la population qui fuit son propre pays n'est pas uniforme, et n'aspire pas seulement à échapper à une condamnation politique mais plus largement aux conditions de vie inhumaines imposées par le nouveau régime politique. Puisque le propre père de Nabokov a écrit, dès le 2 décembre 1920, un article sur le sujet, intitulé « Nous et eux (histoire de l'émigration russe) ¹ », on exposera à la fois la singularité de l'émigration russe et la perception qu'elle avait de sa situation et de son avenir en reprenant ses analyses.

Pour Vladimir Dmitrievitch Nabokov, « "l'émigration" russe n'a pas de précédents dans l'histoire universelle ² », et les différences entre émigrations française et russe sont bien plus radicales que leurs ressemblances : si le nombre d'émigrés français (100 à 150 000, tout au plus) a été bien moins considérable que celui des émigrés russes (de 700 000 à 2 millions, selon les sources), l'émigration française se différencie principalement en ce qu'il s'agissait d'une classe sociale homogène, celle des royalistes « "plus royalistes que le roi", haïssant davantage la Révolution qu'aimant la France ³ ». Par là, il faut entendre que ce n'est pas le cas

¹ В. Д. Набоков [V. D. Nabokov], « Мы и Они. (История русской эмиграции) » [« Мы i Oni (Istorija russkoj èmigracii), « Nous et eux (Histoire de l'émigration russe) »] [en ligne], *Пуль [Rul']*, 2 décembre 1920. Disponible sur : <http://evartist.narod.ru/text/43.htm> [consulté le 11 avril 2017].

² « Русская "эмиграция" не имеет precedентов во всемирной истории. » (*Ibid.* [notre traduction et *infra*].)

³ « "более роялистский, чем сам король", более ненавидевший революцию, чем любивший Францию » (*ibid.*)

des émigrés russes qui, eux, aiment la Russie, malgré la diversité de leurs origines sociales, et, comble d'ironie, ne haïssent pas tous le processus révolutionnaire russe. Le père de Nabokov retrace ensuite les diverses étapes de ce processus pour l'édification du futur historien de l'émigration russe. Ainsi, afin de la distinguer du « coup d'État » bolchevique, il rappelle que « la Révolution du 27 février 1917 et la chute de la Monarchie n'ont en elles-mêmes suscité aucune vague d'émigration. Pendant toute la période de l'existence du Gouvernement provisoire, il n'y eut aucune sorte d'intentions que ce soit, ni massive ni notable, de quitter la Russie ¹ ». À de rares exceptions près (quelques diplomates en poste à l'étranger), « la Révolution de février 1917 a, de ce point de vue, le droit de s'appeler nationale. Quelle que fût sa genèse, elle a été, à ce moment-là, acceptée par la nation toute entière ² ».

C'est juste après le « coup d'État » bolchevique qu'ont commencé les premiers flux mais Nabokov père note qu'il s'agissait d'« une simple fuite hors des principaux foyers [révolutionnaires], Moscou et Saint-Petersbourg, vers la province, l'Ukraine, la Crimée et le Caucase ³ ». Par là, il faut entendre qu'il ne s'agissait pas encore d'expatriation. Ce phénomène, précise-t-il, n'a concerné qu'un faible groupe uniforme de personnes, en l'occurrence les principaux dirigeants politiques, appartenant à des partis devenus hors-la-loi et accompagnés de leurs familles (dont les Nabokov).

L'événement majeur qui transforme cette fuite en exode et la massifie, succède en réalité à la Révolution bolchevique. « C'est seulement après le renversement de l'Assemblée constituante, quand le bolchevisme a fait tomber le

¹ « [П]ереворот 27 февраля 1917 г. и крушение монархии сами по себе не вызвали никакой эмиграционной волны. За все время существования Временного правительства не было никаких сколько-нибудь заметных массовых стремлений покинуть Россию. » (*Ibid.*)

² « Революция 27 февраля с этой точки зрения имеет право именоваться национальной. Каково бы ни было ее происхождение, она в то время была принята всей нацией. » (*Ibid.*)

³ « [Х]арактер простого бегства из крупных центров (Петербурга и Москвы) в провинцию, в Украину, в Крым, на Кавказ. » (*Ibid.*)

masque et qu'a ouvertement été affirmé l'objectif d'éradiquer tout ce à quoi pouvait être accolée l'étiquette de "bourgeois", que l'émigration comme exode a pris de très vastes proportions ¹. » Nabokov père décrit alors les épisodes de l'avancée bolchevique en Ukraine, puis en Crimée, que les Rouges soumettent totalement en avril 1919, provoquant la première vague massive de l'exode des Russes dits blancs, menacés, s'ils étaient pris, d'être liquidés par les Bolcheviques. Les familles Nabokov en font partie et quittent la Crimée le 15 avril 1919, à bord du navire *Nadežda* (qui, ironiquement, signifie « espoir » en russe).

Puis, constate Nabokov père, ce sont les échecs de Ioudenitch au nord et de Dénikine² au sud qui ont déclenché la seconde vague de « l'exode [des Russes] en un flot ininterrompu, [qui], jusqu'à nos jours, ne cesse de se déverser en Europe occidentale ³. » Il insiste cependant sur la caractéristique de l'émigration russe, qui la différencie de celle française. Si, au début, les motifs d'expatriation ont été politiques puisqu'il s'est agi, pour certains Russes, d'échapper à la répression du pouvoir bolchevique contre ses ennemis, « cette dernière année, les individus ont commencé à se sauver [...] simplement à cause de conditions – politiques, matérielles, légales et culturelles – exceptionnelles, impossibles et insupportables, qui ont transformé la vie en Sovdépia en un véritable enfer. [...] Et rien ne peut les arrêter car il n'y a pas, et il ne peut y avoir, d'effroi qui soit pire et plus infamant que le régime des Bolcheviques ⁴. »

¹ « Лишь после разгона Учредительного собрания, когда большевизм сбросил маску и открыто сказалося стремление истребить все, к чему можно было прицепить этикетку "буржуазности", эмиграция-беженство приняло очень широкие размеры. » (*Ibid.*)

² Pendant la Guerre civile russe, Nikolaï Nikolaïevitch Ioudenitch (1862-1933) a été le général à la tête des Armées blanches sur le front de la Baltique et Anton Ivanovitch Dénikine (1872-1947), le commandant en chef des Forces Armées du Sud de la Russie.

³ « А затем уже непрерывной струей беженство продолжает до сегодняшнего дня вливаться в Зап<адную> Европу » (В. Д. Набоков [V. D. Nabokov], « Мы и Они. (История русской эмиграции) » [« Мы и Они (Istorija russkoj èmigracii), « Nous et eux (Histoire de l'émigration russe) »], art. cité [notre traduction et *infra*].)

⁴ « [Т]о за последний год люди стали спасаться [не от лично против них направленных скорпионов], а просто – от чудовищных, невозможных и невыносимых – политических, материальных, правовых, культурных – условий, превращающих жизнь в Совдепии в

Nabokov fils a défendu toute sa vie la vision politique exposée ici par son père, en accord avec « cette variété d'un libéralisme européen occidental, dans un sens large, qui n'a cessé de déterminer sa vie depuis au moins 1904¹ ». À soixante huit ans, l'écrivain est toujours aussi virulent lorsqu'il s'agit de rétablir, contre les allégations d'un article du *Sunday Times*, ce que fut la véritable opposition anti-bolchévique dans l'émigration : non les monarchistes russes expatriés, et parmi eux « les réactionnaires plus résolus, les groupements de la “Centaine noire”, les partisans d'une nouvelle dictature plus efficace, des journalistes véreux qui affirmaient que le nom véritable de Kerensky était Kirschbaum, les nazis en herbe, les fascistes en fleur, les “pogromystiques” et les agents provocateurs² », mais « l'intelligentsia libérale qui, elle, a été la colonne vertébrale, la moelle épinière de la culture émigrée ; un fait que les historiens soviétiques ont délibérément minimisé³ » car « c'est ce noyau culturel libéral, et non les activités primitives et ambiguës des extrémistes de droite, qui a formé une opposition anti-bolchevique authentique (qui fonctionne encore) et, déclare-t-il, ce sont des gens comme mon père qui ont les premiers prononcé un verdict définitif en condamnant l'État Policier Soviétique⁴. »

Selon le constat de Nabokov père, l'émigration russe ne se distingue pas seulement par la masse considérable des Russes poussés à l'exode mais aussi par la diversité de leurs origines sociales, politiques et géographiques : c'est un véritable peuple russe de l'extérieur qui a ainsi été créé⁵ et, en cette fin d'année 1920, la question qui agite les réfugiés est celle du rapport que ce peuple russe de

подлинный ад. [...] И ничто их не может остановить, потому что нет, и не может быть ужаса худшего, позорнейшего, чем режим большевиков. » (*Ibid.*)

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 194.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Sur cette question, on peut se reporter à l'ouvrage de Catherine Goussef : *L'Exil russe. La Fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

l'extérieur peut encore avoir avec celui de l'intérieur. C'est pourquoi, en conclusion de son article, Vladimir Dmitrievitch Nabokov revient sur cette séparation afin d'abord d'en caractériser les deux parties :

[C]'est ainsi que furent créés deux vastes ensembles de Russes, par nature absolument semblables, et simplement séparés l'un de l'autre par une ligne géographique. D'un côté de cette ligne, une forme de vie en conformité avec la culture et les règles, la loi, les relations humaines, la défense de la vie et de la dignité, en un mot tout ce qui est gagné de l'avancée de la civilisation. De l'autre côté, la violence du règne de la grossièreté, le marronage et l'ensauvagement, à chaque instant le danger de la force vulgaire et sans pitié ¹.

C'est enfin à une question tragique qu'il consacre les dernières lignes de cet article sur la création de l'émigration russe, en s'interrogeant sur la possibilité d'une réconciliation :

Nous sommes de ce côté-ci de la ligne. Eux sont de ce côté-là. « Un jour, et bientôt peut-être », nous retournerons là-bas, vers eux qui seront allés au bout des souffrances, de la bestialité, eux qui auront touché le fond des tourments de l'homme. Comment nous accueilleront-ils ? Et que ferons-nous pour nous fondre avec eux dans un seul sentiment, dans un même élan pour la renaissance de la Russie ? Il s'agit là de l'une des questions fondamentales, et des plus torturantes, de « l'émigration » russe. Si nous ne pouvons la résoudre, si ne peut être trouvée la voie de la réconciliation entre nous et eux et que se rompent nos liens spirituels, alors le froid du pays étranger se changera pour nous en froid de la patrie, où nous nous sentirons nous-mêmes des étrangers. Et commencera alors un second exil, bien plus amer que le premier ².

Cette réconciliation n'a pas eu lieu. Le 15 décembre 1921 est promulgué en Russie le décret sur la déchéance de nationalité des Russes vivant à l'étranger et n'ayant pas reconnu le gouvernement soviétique depuis décembre 1917 ; en juillet

¹ « И вот получились две огромные категории русских людей, по существу совершенно однородных, отделенных друг от друга просто географической чертой. По одной стороне этой черты – культурно-правовой уклад жизни, закон, человеческие отношения, охрана жизни и достоинства, – словом, все, что выработано ходом цивилизации. По другой – свирепое торжествующее хамство, одичание и озверение, ежеминутная опасность грубого и беспощадного насилия. » (В. Д. Набоков [V. D. Nabokov], « Мы и Они. (История русской эмиграции) » [« Мы и Они (Istorija russkoj èmigracii), « Nous et eux (Histoire de l'émigration russe) »], art. cité [notre traduction et *infra*].)

² « Мы – по этой стороне черты. Они – по той. “Когда-нибудь – и скоро, может быть”, – мы туда вернемся, к ним, пострадавшим, изверившимся, дошедшим до самого дна человеческих мук. Как встретят они нас? И что сделать для того, чтобы нам слиться с ними в одном чувстве, в одном порыве к возрождению России? Это – один из основных и самых мучительных вопросов русской “эмиграции”. Если он не будет разрешен, если не будет найден путь к объединению “нас” с “ними” и порвутся наши духовные связи, – холод чужбины сменится для нас холодом родины, где мы почувствуем себя чужими. И будет второе изгнание – горше первого. » (*Ibid.*)

1922, est créé à Genève le passeport Nansen, afin de servir de certificat d'identité et de voyage aux réfugiés russes devenus apatrides.

Les différents commentateurs s'accordent cependant à penser que l'émigration russe a nourri l'espoir de la disparition du gouvernement soviétique, et donc de la réconciliation avec leurs frères de l'intérieur, jusque vers 1925 : la reconnaissance de l'Union soviétique par la France, le 28 octobre 1924, est l'un des événements qui mettait fin à cet espoir¹. En 1925, comme le note Leonid Livak, « il est devenu clair que le nouvel ordre en Russie est un phénomène de long terme, chaque exilé doit donc définir sa position vis-à-vis du régime soviétique, en assumant la possibilité d'une expatriation indéfinie² ». Ce qui, jusqu'alors, n'était que la littérature russe en exil doit dorénavant se penser comme la littérature russe émigrée, selon les observations de Livak : « L'amenuisement constant de la vie littéraire russe à Berlin en 1923-1924, la migration massive des "émigrés" à Paris et le retour des écrivains "soviétiques" en U.R.S.S. marquent la naissance de la littérature émigrée³. » Et la date de son décès est très précisément 1940 :

L'entrée en guerre de la France puis sa défaite et son occupation ont mis fin à la presse et aux maisons d'édition russes indépendantes, qui étaient à Paris les principaux lieux de commerce des idées culturelles et artistiques des émigrés. La décimation subséquente des émigrés d'origine juive et l'exode de nombre d'exilés – à la fois créateurs et consommateurs des écrits émigrés – vers la « zone libre » et outre-atlantique ont mis la dernière main à la disparition de la vie littéraire émigrée⁴.

C'est alors, comme l'écrit Sirine dans « Le poème de Paris », que « l'ombre emplit le Parnasse russe⁵ ».

¹ La Russie soviétique avait déjà été reconnue, en février 1924, par la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Autriche, la Norvège, la Suède, la Grèce et, en mai, par la Chine.

² Leonid Livak, *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*. Madison, The University of Wisconsin Press, 2003, p. 5 (notre traduction).

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Vladimir Nabokov, « Le poème de Paris » [1943], *Poèmes et problèmes*, *op. cit.*, p. 137.

Débats intellectuels et littéraires (Berlin, 1925-1928) : Sirine contre le déterminisme historique, le « démon de la généralisation » et le canon idéologique

S'agissant de la séparation de la littérature russe entre littérature soviétique et littérature émigrée, 1925 apparaît comme une date-pivot. Pendant les premières années de l'exil, des liens entre artistes s'étaient maintenus, des artistes russes non-émigrés venant participer aux réunions et soirées des différents cercles littéraires berlinois. Le déplacement du cœur culturel de l'émigration russe à Paris et, plus fondamentalement, la nouvelle politique artistique instituée par le Parti à compter de 1925 modifient en profondeur les relations envisageables entre les artistes russes de l'intérieur et ceux de l'extérieur.

Le 1^{er} juillet 1925 en effet, la *Pravda* publie la résolution du Comité central du PCR(b)¹ du 18 juin 1925, intitulée : « Sur la politique du Parti dans le domaine de la littérature artistique »². Cette résolution commence par prendre acte de la révolution culturelle en cours, à savoir l'accroissement considérable des besoins culturels, consécutif au nouveau bien-être des masses produit par la Révolution bolchevique. Si une nouvelle littérature idéologiquement consciente, prolétarienne et paysanne, a déjà vu le jour, la lutte des classes cependant n'a pas encore disparu, bien que la dictature du prolétariat ait pris le pouvoir. Le matérialisme dialectique, s'il a déjà investi les domaines des sciences naturelles, doit donc aussi investir celui de la littérature. La résolution constate cependant que, si des critères infaillibles permettent au prolétariat de déterminer le contenu social et politique

¹ PCR(b) est l'acronyme du Parti communiste de Russie (bolchevik) ; en russe : Российская коммунистическая партия (большевик), ou РКП(б) [Rossijskaja Kommunističeskaja Partija (bol'shevikov), ou RKP(b)]. Depuis 1923, c'est le seul parti légal en Union soviétique : Staline en est le Secrétaire général depuis le 3 avril 1922. En 1925, sa nouvelle dénomination est le Parti communiste pansoviétique (bolchevik), ou PCP(b), puis en 1952, jusqu'en 1991, le Parti communiste de l'Union soviétique, ou PCUS.

² « О политике партии в области художественной литературы » [« О политике партии в области художественной литературы »], Постановление Политбюро ЦК РКП(б) [Postavlenie Politbjuro SK RKP(b)], 18 juin 1925, *Pravda* [*Pravda*] 1^{er} juillet 1925.

d'une œuvre littéraire, la question de la forme artistique, elle, n'a pas encore été réglée. C'est donc au parti dirigeant du prolétariat qu'il incombe d'instituer la politique qui réglera le domaine des belles-lettres, et de réguler les rapports des écrivains prolétariens et paysans avec les « compagnons de route » : « concession majeure », comme le note Jean-Pierre Morel, « la littérature prolétarienne est en droit de prétendre à l'«hégémonie idéologique» sur le reste de la production littéraire ; mais c'est par ses œuvres qu'elle doit l'atteindre, et non à travers un «monopole légalisé» que le parti lui reconnaîtrait ¹. » Puisque la littérature prolétarienne doit être la littérature d'une grande classe combative, entraînant à sa suite des millions de paysans, un style adéquat à l'époque contemporaine doit être créé, utilisant l'immense matériel qu'elle fournit, récupérant s'il le faut les meilleurs procédés techniques des anciens artistes, afin d'élaborer une forme adéquate, compréhensible à des millions de personnes. L'objectif du parti est de « réunir sous son égide, et à sa manière, ceux que, pour la première fois dans un texte officiel, on nomme «les écrivains soviétiques» ². »

S'agit-il d'un hasard si, au même moment, Vladimir Nabokov entre sur la scène de la forme littéraire de la modernité qui soit la seule à même de concurrencer l'Histoire, à savoir le roman ? Nabokov en effet rédige son premier roman, *Machenka*, entre janvier et octobre 1925, lequel est une méditation très contemporaine sur la question que se posent alors tous les apatrides russes : quel est le sens de la vie dans l'émigration ? Nous verrons un peu plus loin que ce premier roman, loin d'être cette célébration quelque peu vieillotte d'un coin de la vieille Russie (comme l'ont pensé certains critiques), n'est pas non plus un simple « portrait de l'exil » (comme l'affirment d'autres ³), mais est le premier acte

¹ Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, op. cit., p. 91.

² *Ibid.*, p. 92.

³ Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 288.

créateur de la réponse qu'élabore Nabokov, sous la forme d'une dialectique que nous pensons offensive, contre la téléologie de l'histoire qui enferme les émigrés en exténuant leur auto-détermination et leur capacité d'émancipation. Dans l'émigration en effet, Nabokov, n'a pas été cet oiseau solitaire et indifférent ni cette figure apprauvie qui a été conçue de lui ultérieurement, y compris sous la plume de Will Norman.

Parallèlement à l'écriture de son premier roman, Nabokov en effet mène une réflexion sur les conséquences intellectuelles et sociales de la Révolution russe, puis de l'instauration du régime soviétique, et au-delà sur le partage qu'il faut établir entre les formes de la littérature à rejeter et celles à conserver. Il clarifie tout d'abord ses positions intellectuelles en participant aux rencontres et aux débats organisés à Berlin par des regroupements d'artistes. Si nous avons déjà montré, grâce aux *Lettres à Véra*, l'implication réelle de Nabokov dans les milieux parisiens de l'émigration et dans les lettres françaises de 1932 à 1937, c'est en réalité dès ses débuts de romancier et en participant aux rencontres de la première scène artistique berlinoise de l'émigration russe, que Nabokov a exposé ses propres positions. Celles-ci contredisent la thèse de son indifférence supposée à l'histoire et aux systèmes de pensée qui structurent la société, ainsi qu'à leurs conséquences tant pour l'art russe soviétique que pour l'art russe émigré.

C'est principalement grâce aux recherches d'Alexandre Dolinine dans les archives Nabokov conservées à la *Berg Collection* qu'il est possible de s'en faire une idée plus précise. Le chercheur en effet a tout d'abord découvert des exposés restés manuscrits qui permettent de corriger la théorie de la solitude artistique de l'écrivain, édifiée par lui-même en premier lieu dans son autobiographie. Ce sont quatre conférences contemporaines de ses débuts de romancier lues au Cercle littéraire de Berlin, que Dolinine publie ensuite en deux livraisons. Dans la

première de 2001, il livre ce qui est sans doute la première conférence du romancier qu'il est en train de devenir, puisqu'elle date de la fin de 1925 : il n'est donc pas étonnant que Sirine la consacre à une analyse (partiale, comme on le verra), de la toute jeune littérature russo-soviétique ; la seconde parution (de 1999) regroupe trois conférences qui succèdent à la première : « On Generalities » (1926), « Gogol » (1927) et « L'homme et l'objet » (1928). Toutes écrites en russe, elles n'ont que très peu retenu l'attention de la critique occidentale, et ne sont quasiment jamais commentées. Pourtant, elles démontrent que Nabokov, dès ses débuts de romancier, fait preuve d'une excellente connaissance des philosophies de l'Histoire et se révèle un lecteur rigoureux, et partisan, de la littérature soviétique en train de se constituer sous la tutelle idéologique du Politburo et l'un des observateurs les plus lucides des mécanismes mis en œuvre dans cette soumission de la littérature au canon idéologique de la doctrine politique du communisme.

Dans l'essai introductif à la publication des trois derniers exposés, Dolinine corrige cette image de l'isolement du jeune artiste qui paraît, au contraire, impliqué dans la vie littéraire de l'émigration russe berlinoise :

Nabokov faisait partie de l'Union des journalistes et hommes de lettres russes en Allemagne et assistait régulièrement aux réunions organisées par l'Union, semblant n'avoir manqué aucune soirée de jubilé (Blok, Nekrassov, Tolstoï, Dostoïevski, etc.) ; il fréquentait aussi les salons littéraires et, qui plus est, [...] était membre de quelques associations et cercles. En 1922 déjà, il adhère à l'amicale des peintres et écrivains émigrés, « Vereteno », organisée par A[lexandre] M[ikhailovitch] Drozdov, et lit ses propres poèmes à la première soirée publique de l'association ¹.

¹ « [...] Набоков состоял в Союзе русских журналистов и литераторов в Германии и часто выступал на устраиваемых Союзом собраниях, не пропустив, кажется, ни одного юбилейного вечера (Блок, Некрасов, Толстой, Достоевский и др.); бывал он и в литературных салонах и, более того, [...] был членом нескольких объединений и кружков. Еще в 1922 году Набоков вступает в содружество эмигрантских писателей и художников "Веретено", организованное А. М. Дроздовым, и читает свои стихотворения на первом публичном вечере объединения. » Александр Долинин [Aleksandr Dolinin], « Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) » [« Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatyh godov) »], dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *Звезда [Zvezda]*, 1999, 4, p. 7 (notre traduction).

Preuve qu'il se sent concerné par les positions politiques de ses collègues, il quitte *Vereteno* « après le rapprochement de Drozdov avec les collaborateurs pro-soviétiques du journal *Nakanune (La Veille)* »¹ et fonde un cercle secret, « La Confrérie de la table ronde »², avec six autres jeunes artistes berlinois, ayant aussi quitté *Vereteno* en signe de protestation : Vladimir Amfiteatrov-Kadašev³, Sergej Gornij (pseudonyme d'Alexandre Ocup)⁴, Ivan Lukaš⁵, Gleb Struve, V. Tatarinov⁶ et Leonid Čackij (pseudonyme de Leonid Strahovskij)⁷. Ils sont rejoints par un huitième membre appartenant à l'ancienne génération, l'éditeur moscovite et poète symboliste, Sergej Krečetov⁸. Selon les souvenirs de Gleb

¹ *Ibid.* Alexandre Mikhaïlovitch Drozdov (1895-1963), écrivain et traducteur ; en décembre 1923, il choisit de retourner en Union soviétique.

² « Братство Круглого Стола » [« Bratstvo Kruglogo Stola »].

³ Vladimir Amfiteatrov-Kadašev (1888-1942), publiciste, prosateur, dramaturge, critique, traducteur. Farouche opposant des Bolcheviques, il est évacué de Crimée en novembre 1920 avec les dernières troupes du Général Wrangel ; après un séjour à Constantinople, il s'installe à Berlin. À partir de 1936, il vit en Italie, à Levanto, dans la maison de son père (l'écrivain russe, Alexandre V. Amfiteatrov). Ses positions de droite le conduisent à collaborer au journal russe pro-nazi, *Novoe Slovo* : il publie, sous le pseudonyme de Kadašev, une série d'articles où il soutient les régimes fascistes européens.

⁴ Alexandre Ocup (1882-1948), prosateur et poète. Parallèlement à sa carrière d'ingénieur des mines, il commence à publier des feuilletons, parodies et poèmes satiriques dès 1906. Après avoir servi dans la flotte de la mer Noire pendant la Guerre civile, il est évacué à Chypre en 1920, puis retrouve à Berlin sa femme et leur fille. Il continue à y exercer sa profession d'ingénieur et à publier régulièrement. D'origine juive, il ne doit son salut qu'à la protection d'Albert Göring (1895-1966), frère cadet de Hermann Göring (1893-1946), mais anti-fasciste. Il s'est ensuite installé à Madrid, où il est mort et enterré.

⁵ Ivan Lukaš (1892-1940), romancier historique et journaliste. Après des études de juriste à Saint-Petersbourg, il commence à publier des poèmes en 1910 (il est alors proche des égo-futuristes). Pendant la Guerre civile, il rejoint l'armée des volontaires du général Dénikine avant d'émigrer en 1920 à Sofia, puis à Berlin, où il devient le plus proche ami de Nabokov : il est l'un des rares écrivains avec qui Sirine ait accepté de collaborer. Ils ont écrit en commun, en 1923, une féerie, « Ahasvérus », pour une symphonie du compositeur V. F. Iakobson, et des pantomimes pour le cabaret berlinois, *L'Oiseau bleu*, puis en 1924 des scénarii cinématographiques (voir Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 257, 267, 271, 273, 280). Lukaš a écrit une dizaine de romans historiques, dont *Le Pauvre Amour de Moussorgsky*.

⁶ Vladimir Tatarinov (1892-1960) : homme de lettres, critique et journaliste, marié à Raïssa Tar (1889-1974), il émigre en 1920. L'un des rédacteurs de *Rul'* à Berlin, il s'installe à Paris à compter du début des années trente et collabore notamment à *Voroždenie [Renaissance]*.

⁷ Leonid Strahovskij (1898-1963) : historien, il émigre en 1920 et termine ses études en Belgique, avant de s'installer aux États-Unis jusqu'en 1948, puis au Canada. Il devient professeur d'histoire et de littérature au département de slavistique de l'université de Toronto, où il finit sa vie.

⁸ Sergej Sokolov-Krečetov (1878-1936), avocat à Moscou, il est aussi poète (sous le pseudonyme de Sergej Krečetov) et fondateur en 1903 des éditions « Grif » qui publient les œuvres des principaux poètes symbolistes russes. Membre du Parti constitutionnel démocratique, il s'engage comme volontaire au début de la Première Guerre mondiale et est fait prisonnier deux ans par les Allemands, avant d'être renvoyé à Moscou. Il sert dans l'Armée des volontaires pendant la Guerre

Struve rapportés par Dolinine, aux réunions du cercle étaient invités d'autres artistes ou intellectuels émigrés : par exemple, l'écrivain et poète, Vladimir Korvin-Piotrovskij pour lequel Nabokov a nourri une admiration véritable et qu'en 1930 il va défendre avec beaucoup de mordant et d'humour, après la publication par Piotrovskij de *Beatriče*, recueil de quatre petits drames en vers, descendu dans un article critique téléguidé par l'École parisienne¹.

Il est intéressant de s'arrêter sur cette recension, publiée le 11 octobre 1930, dans *Rossija i Slavianstvo*, parce qu'elle montre l'indépendance de ton et d'esprit de Sirine quand il s'agit de juger de l'art véritable. Il commence par dénoncer, avec un certain culot, la partialité de l'unique recension « parisienne ». Alors que l'œuvre y est jugée sans talent, Nabokov feint de s'étonner que « le critique se précipite tout de même pour, se soulageant l'âme, déchiqueter et dévorer des vers remplis de maladresses appétissantes² ». Il fait de l'ironie ensuite sur la possibilité qu'apparaisse, dans le milieu de l'émigration, un critique indépendant des écoles, avant de livrer, dans une antiphrase assassine, son avis très personnel :

[U]n critique original aborde le livre sans parti pris. À ces originaux, une seule chose importe : savoir si le livre est bien ou mal écrit. À aucun prix, je ne reconnaîtrais que j'appartiens à leur nombre, selon moi, il est bien plus respectable de se trouver dans un groupe collectif [...]. Et si je déclare maintenant que « Béatrice » et les trois autres drames appartiennent à la véritable poésie et que leur auteur, Piotrovskij, est un grand poète, je demande à n'être pas accusé d'être objectif. Car, il est vrai, cela serait étrange, si tout à fait gratuitement, sans aucune arrière-pensée, mais simplement mû par le désir saugrenu de donner une appréciation que je pense juste, je me mettais à parler d'un livre paru l'année dernière et aussitôt recouvert du coton du silence³.

civile, puis émigre à Paris en 1920, puis à Berlin en 1922, où il dirige les éditions « Cavalier d'airain ». Installé de nouveau à Paris en 1934, il y décède deux ans plus tard.

¹ Vladimir Korvin-Piotrovskij (1891-1966), poète, écrivain et dramaturge russe né à Kiev. Officier d'artillerie dans l'Armée blanche, il émigre à Berlin en 1920, puis à Paris en 1939, où il s'engage dans la résistance française ; il est arrêté par la Gestapo et envoyé en prison. Après la Seconde Guerre mondiale, il part pour les États-Unis, et vit à Los Angeles à partir de 1953. Avant guerre, il publie six recueils, dont *Béatrice*, que Nabokov soutient contre ses détracteurs. Après sa mort, une sélection en deux volumes de ses œuvres a été publiée aux États-Unis.

² « критик таки и набрасывается, чтобы, отведя душу, терзать и пожирать полные лакомых промахов вирши » (В. Сирин [V. Sirin], « “Беатриче” В. Л. Пиотровского » [« “Beatriče” V. L. Piotrovskogo », « *Béatrice* de V. L. Piotrovskij » ; 1^{ère} éd. : *Россия и славянство* [*Rossija i slavianstvo*], 11 octobre 1930], dans V. Nabokov, *Sobr. Soč.*, t. III, p. 681 [notre traduction et *infra*].)

³ « [Ч]удак-критик подходит к книге без малейшей предвзятости. Таким оригиналам важно только одно : хорошо ли написана книга или дурно. Я бы ни за что не признался, что

On voit Sirine être déjà Nabokov : fidèle à lui-même et à sa ligne de conduite, et fidèle aux artistes en qui il reconnaît un don et une liberté comparables à la sienne.

En 1923, les réunions du cercle, comme l'indique Struve, « ont de plus en plus revêtu un caractère de rencontres littéraires amicales, auxquelles les participants lisaient leurs œuvres en vers et en prose ¹. » Non seulement Sirine n'était pas isolé mais il apparaît, à cette époque, exposé de près à l'œuvre d'artistes qui vont suivre un chemin divergent du sien :

Cette même année 1923, Nabokov a été, de plus, l'un des soixante cinq membres du « Club des écrivains » de Berlin qui réunissait sous un même toit, comme se le remémore le secrétaire du Club, A. Bahrah, « des personnes aussi éloignées l'une de l'autre à tous points de vue comme, par exemple, Aldanov d'Ehrenbourg, Škapskij ² du professeur Karsavin ³ ou Tairov de Mel'gunov ⁴.

принадлежу к их числу, - по-моему, гораздо почтнее состоять в коллективе [...]. И ежели я сейчас скажу, что “Беатриче” и остальные три драмы относятся к подлинной поэзии и что автор их, Пиотровский, большой поэт, прошу не уличать меня в беспристрастности. Ибо, право же, было бы странно, если бы я совершенно зря, без всякой задней мысли, а просто из нелепого желания дать справедливую на мой взгляд оценку, стал говорить о книге, вышедшей в прошлом году и сразу обложенной ватой молчания. » (*Ibid.*)

¹ A. Dolinin (« Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov) », dans « Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija », *op. cit.*, p. 7) cite Struve : « его заседания все больше и больше носили характер дружеских литературных встреч, на которых участники читали свои произведения в стихах и в прозе ».

² Entre 1922 et 1923, quatre recueils de poésie de la poétesse russe Maria Škapskij (1891-1952) sont publiés à Berlin.

³ Lev Karsavin (1892-1952), poète, historien médiéviste et philosophe religieux russe.

⁴ « В том же, 1923 году Набоков был, кроме того, одним из шестидесяти пяти членов берлинского “Клуба писателей”, объединившего под одной крышей, как вспоминал его секретарь А. Бахрах, “столь далеких со всех точек зрения людей, как, например, Алданов с Эренбургом, Шкапская с профессором Карсавиным или Таиров с Мельгуновым”. » (A. Dolinin, « Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov) », dans « Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija », *op. cit.*, p. 7-8 [notre traduction et *infra*].)

Comédien et metteur en scène, Aleksandr Jakovlevič Tairov (1885-1950) fonde à Moscou en 1914 « Le Théâtre de Chambre » (« Камерный Театр », « Kamernij Teatr ») qu'il dirige jusqu'en 1950. Lors des saisons théâtrales russes de Berlin, à l'hiver 1922-1923, il vient lire une conférence au Club des écrivains, intitulée « Sur les missions du Théâtre de Chambre » (« О задачах Камерного театра », « O zadačah Kamernogo teatra »).

Issu d'une ancienne famille aristocratique moscovite, Sergej Mel'gunov (1879-1956), historien russe et dirigeant politique opposé au régime bolchevique, est contraint de s'exiler à Paris en 1922. Il est l'auteur de l'ouvrage pionnier, *La Terreur rouge en Russie*, publié en 1924.

S'il ne semble pas que Nabokov se soit produit aux réunions de ce club, Dolinine précise cependant qu'il a pu y « écouter Andreï Biély et Pasternak, Khodassevitch et Chklovski ¹, Ehrenbourg et Čajanov ² ». Ainsi Sirine était non seulement très bien intégré mais il a aussi été en contact avec toutes les innovations formelles de la littérature comme de la théorie littéraire produites par les Russes : tant ceux qui vont choisir définitivement l'émigration que ceux qui vont choisir de retourner en Union soviétique, s'ils l'avaient provisoirement quittée, ou d'y rester s'ils ne l'avaient jamais quittée. La suite ne dément pas ces affirmations, et on va voir que le relatif silence qui a entouré la publication de ses tout premiers romans (jusqu'à *La Défense Loujine*) n'est pas liée à l'ignorance de son œuvre.

La crise économique allemande provoque ensuite le départ massif des émigrés russes de Berlin, principalement pour Paris. Pour ceux qui sont restés, dont Nabokov, c'est un nouveau cercle, le Cercle littéraire de Berlin (aussi appelé « Cercle des poètes de Berlin ») qui devient le centre de la vie littéraire ³. Organisé par Vladimir Tatarinov et sa femme, Raïssa, autour de la célèbre figure du critique Aïkhenvald, le cercle (qui a existé jusqu'au début de 1933) se réunit environ deux fois par mois soit dans un appartement soit dans un café. Parmi ses membres, se trouvent tous les anciens membres de « La Confrérie de la table ronde » (sauf Ivan Lukaš et Gleb Struve, partis de Berlin), le poète et critique

¹ L'écrivain Victor Chklovski (1893-1984) est le célèbre théoricien russe de la littérature, fondateur d'OPOYAZ, le groupe des formalistes russes de Saint-Pétersbourg.

² « слушать Андрея Белого и Пастернака, Ходасевича и Шкловского, Эренбурга и Чайнова » (A. Dolinin, « Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov) », dans « Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija », *op. cit.*, p. 8). Aleksandr Vasil'evič Čajanov (1888-1937) est un économiste russe-soviétique, spécialiste des questions agraires. Arrêté en 1930, il est fusillé en 1937.

³ *Ibid.*, p. 8.

littéraire Ofrosimov ¹, Korvin-Piotrovskij, le prosateur V. Ireckij ², le professeur de littérature N. Jakovlev (dont l'érudition, précise Dolinine, a été utile à Nabokov à plusieurs reprises ³), le philosophe et publiciste Landau ⁴ (dont les idées l'intéressent).

Evgenija Kannak (1903-1986) livre, dans ses *Mémoires*, un portrait de Nabokov qui indique la place très particulière qu'il occupe au sein de ce cercle :

Vladimir Nabokov – alors encore Sirine – [...] faisait d'assez fréquentes apparitions au Cercle, nous lisait volontiers ses propres vers et aimait débattre de poésie. Alors qu'il était encore très jeune à cette époque et comptait très peu d'œuvres publiées à son actif, son don brillant et original, sa richesse stylistique, sa singularité et son ton d'autorité lui ont aussitôt créé dans le Cercle une position particulière : il était considéré comme un « maître » ⁵.

Ainsi, Sirine, quand il commence l'écriture de son premier roman, est déjà considéré, en poésie, comme un modèle par ses pairs (au moins ceux qui fréquentent ce Cercle). Ces éléments permettent de corriger son portrait, fréquent dans la critique et qu'on a vu réapparaître sous la plume de Will Norman, en « figure appauvrie, précoce et largement non lue ⁶ ». Ce n'est pas qu'il n'était pas lu ni connu, c'est que déjà il intriguait, et surtout agaçait : son ton autoritaire, tant

¹ Jurij Ofrosimov (1894-1967), poète et critique ayant émigré à Berlin en 1920 ; collaborateur de *Rul'*, il y tient la rubrique théâtrale, avant de partir en 1933 pour Belgrade, d'être déporté par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale, puis de finir sa vie en Suisse.

² Ireckij, pseudonyme de Viktor Glikman (1882-1936), écrivain, journaliste et critique, expulsé en 1922 et installé à Berlin, où il meurt de tuberculose.

³ A. Dolinin fournit les renseignements suivants sur Nikolaj Jakovlev : « [P]rofesseur de littérature, au début des années vingt, il a publié poèmes et recensions, c'est lui en personne qui a annoncé à Nabokov le meurtre de son père ; en 1926, il a fondé l'organisation anti-bolchévique VIR, aussi fréquentée par Nabokov et sa femme. » (Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], « Письма к Глебу Струве » [« Pisma k Gleby Struve »], dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *Zvezda* [Zvezda], 1999, n° 4, p. 24, note 1 [notre traduction].)

⁴ Grigorij Landau (1877-1941), journaliste, homme politique (membre du parti KD) et philosophe, il vit à Berlin depuis 1919 et collabore à *Rul'*. Installé en Lettonie en 1933, il est arrêté en 1940 par les Soviétiques et meurt dans un camp du Goulag, « Usol'lag », en Oural.

⁵ Cité par Dolinin, (« Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov) », dans « Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija », *op. cit.*, p. 11 (notre traduction) : « Владимир Набоков - тогда еще Сирина – [...] появлялся в кружке довольно часто, охотно читал нам свои стихи и любил поспорить о поэзии. Хотя он был тогда еще очень молод и напечатанных произведений за ним числилось немного, ... его блестящий, оригинальный дар, стилистическое богатство и своеобразие и авторитетный тон сразу создали ему в кружке особое положение: он считался “мэтром”. »

⁶ Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, p. 5 (notre traduction).

dans ses chroniques littéraires que dans ses exposés, faisait qu'on le craignait ou qu'on le détestait. Le silence relatif qui a entouré la publication de ses premiers romans, jusqu'au début des années trente, n'est pas tant imputable à sa prétendue solitude artistique, ni à l'ignorance de son œuvre, qu'à la crainte de sa virulence intellectuelle, ainsi qu'à la violente antipathie qu'il lui arrive de susciter.

On peut en donner un exemple lié à l'abondant corpus paratextuel de cette période-là, décrit en première partie. Sirine fait paraître dans *Rul'*, le 14 novembre 1928, la critique d'un recueil d'Alexeï Rémizov, où il assassine son aîné, qui est pourtant l'un des écrivains russes émigrés les plus connus, et les plus respectés : « Dans un conte ou un récit, comme dans un problème d'échecs, il doit y avoir ce qui s'appelle une *pointe* ; dit autrement, du piquant, de l'épice. En lisant les récits de Rémizov, on est frappé par leur absence d'intérêt irrémédiable [...]. Aucune sorte d'imagination, aucune sorte de maîtrise ne se trouve chez Rémizov ¹. »

Face à ce véritable crime de lèse-majesté que commet Sirine, la réaction ne s'est pas fait attendre. On peut en prendre connaissance dans une lettre de Nikolaj Zareckij ² à Alexeï Rémizov, du 31 décembre 1928, dans laquelle il lui raconte comment il a publiquement mortifié Nabokov. À une réunion du Club des poètes qui suit cette saillie, devant l'auditoire où est assis Sirine avec Véra, Zareckij lit un papier écrit en défense de Rémizov. En voici les conséquences :

Enfin, la lecture est achevée. Tous étaient comme médusés. L'impression était colossale, comme si une bombe, venant d'éclater, avait assourdi tout le monde [...].

Tous se taisaient. Pour finir, Sirine, très ému, tout rouge, essayant d'être calme, s'adresse à moi : « Vous me comparez à Boulgarine ? » « Non, je ne vous ai pas comparé à Boulgarine, mais je remarque une analogie littéraire entre sa critique du 7^{ème} chapitre d'Onéguine et votre recension du livre d'A. M. Rémizov », ai-je répondu.

¹ « В сказке или сказании, как и в шахматной задаче, должно быть то, что называется *pointe*, иначе говоря, соль, изюминка. Читая сказания Ремизова, поражаешься их безнадежной пресности [...]. Ни особого воображения, ни особого мастерства у Ремизова не найдешь » (Vladimir Nabokov, « Звезда Надзвездная » [« Zvezda Nadzvezdnaja » ; *Rul'*, 14 novembre 1928], *Sobr. Soč.*, t. II, p. 665-666 [notre traduction].)

² Nikolaj Zareckij (1876-1959), peintre et critique d'art qui émigre en Allemagne en 1920, avant de partir pour Prague en 1931 puis Paris en 1950.

« Ne savez-vous donc pas que Boulgarine appartenait à la Troisième section ¹ ? » demandait-il.

« Si, je le sais, je l'ai lu ! Mais je répète qu'ici il s'agit d'une analogie littéraire. »
Sirine prend sa femme par la main, se lève et, s'adressant à moi, dit : « J'ai été offensé », après quoi, m'ayant dit une insolence, il s'en va précipitamment ².

Une discussion s'engage alors entre les participants à la soirée, et Zareckij reçoit le soutien suivant de Matusevič ³ : « La recension de Sirine était réellement révoltante et, après avoir écrit une telle recension, il devait s'attendre à une véritable réponse ! De manière générale, Sirine, à quelques reprises déjà et plus tôt, s'est manifesté avec ce caractère-là dans les recensions de livres de jeunes écrivains, ce qu'il n'aurait pas dû faire ⁴. »

Et c'est en conclusion du récit de ce duel littéraire que Zareckij indique son mépris de Sirine, de l'homme comme de l'artiste.

Je pense aussi que *Mr.* Sirine y regardera maintenant à deux fois s'il doit de nouveau émettre un avis d'une telle trempe, comme cette recension.

Ce qu'il a dit : « J'ai été offensé », n'est pas la vérité. Il a tout simplement été moralement mis en pièces et brisé. Et le fait qu'il ait lâché un juron, indique combien il est vide, insignifiant. Parce qu'en toutes choses il est en réalité dénué de talent et de goût, à commencer par son pseudonyme à la Bilibine ⁵.

¹ La Troisième section de la chancellerie impériale est une agence de police secrète de l'Empire russe qui a existé entre 1825 et 1881. D'origine polonaise et rédacteur de *L'Abeille du Nord*, Boulgarine (1789-1859) était un agent de la Troisième section, dont le nom incarne la délation, la répression et la censure.

² « Наконец, чтение кончено. Все словно оцепенели. Впечатление было огромное, словно разразившаяся бомба оглушила всех [...]».

Молчание. Наконец взволнованный Сирин, покрасневший, стараясь быть спокойным, обращается ко мне : «Вы меня сравниваете с Булгариным?» – «Нет, я вас не сравнивал с Булгариным, но нахожу литературную аналогию между его критикой на VII главу Онегина и вашей рецензией и книгу А.М. Ремизова, – отвечал я. «Разве вы не знаете, что Булгарин служил в III отделении?» – спрашивает он.

«Да, знаю, читал! Но повторяю, что здесь речь идет о литературной аналогии».

Сирин берет за руку свою жену, встает и, обращаясь ко мне, говорит: «Я оскорблен», и далее, сказав мне дерзость, торопливо уходит. » (« Николай Зарецкий – Алексею Ремизову [Nikolaj Zareckij – Alekseju Remizovu], 31 декабря 1928 [31 décembre 1928] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 21 [notre traduction].)

³ Iosif Matusevič (1879-1940 ?), peintre, écrivain et journaliste. Expulsé de Russie en août 1922 sur le « bateau des philosophes », il vit d'abord à Berlin puis à Paris.

⁴ « Рецензия Сирина была действительно возмутительна, и, написав такую рецензию, он должен был ждать настоящего ответа! Вообще Сирин уже несколько раз и ранее выступал с подобного характера рецензиями о книгах молодых писателей, что не следовало бы делать » (« Николай Зарецкий – Алексею Ремизову [Nikolaj Zareckij – Alekseju Remizovu], 31 декабря 1928 [31 décembre 1928] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 21-22 [notre traduction et *infra*].)

⁵ « Да и думаю, что *Mr.* Сирин вряд ли вздумает еще раз когда-либо выступить с отзывом такого характера, как его рецензия.

Ces lignes appellent plusieurs commentaires. On retrouve une allusion au snobisme de Sirine avec l'utilisation du *Mr.* anglais au sein du texte russe. On remarque au passage que Zareckij, sans visiblement s'en rendre compte, livre une autre origine possible au nom de plume de Sirine, qui pourrait être un jeu de mots anglo-russe, formé sur l'anglais *Sir*, le suffixe russe « in », signifiant « fils de »/« venant de » (au sens géographique). On note aussi que Zareckij pense l'avoir réduit au silence, ou tout du moins l'avoir contraint à adopter à l'avenir un ton moins hautain. Les recensions ultérieures de Nabokov montrent que l'altercation ne l'a pas fait changer¹. C'est donc bien dès ses débuts dans l'émigration qu'il s'est construit non seulement un personnage, mi-dandy mi-provocateur effronté, mais aussi une ligne de conduite. Parce qu'il s'est déjà fabriqué cette réputation d'intransigeance, si ce n'est même parce qu'avec ses avis tranchés il s'est déjà attiré de solides inimitiés, le relatif silence autour de ses premiers romans est à interpréter non comme de l'ignorance, mais comme de l'embarras ou de l'indifférence feinte. Enfin, on soulignera que Zareckij n'a pas été très avisé en affirmant l'absence de talent du futur Nabokov.

Le Cercle littéraire de Berlin n'a pas seulement été le théâtre des affrontements de Sirine avec d'autres artistes émigrés russes ; il a aussi été une tribune qui a donné au jeune homme la possibilité de faire connaître non seulement son œuvre artistique mais aussi ses propres conceptions, déjà très personnelles, tranchées et sans compromis. Parmi les exposés que Nabokov a lus au Cercle et qui ont été retrouvés par Alexandre Dolinine dans les archives

То, что он сказал – “я оскорблен”, – неправда. Он просто был морально избит и растоптан. И то, что он выругался, говорит о том, как он пуст, ничтожен. Ведь в общем он действительно бездарен и безвкусен, начиная с его «Билибинского» псевдонима. » (*ibid.*, p. 22).

¹ Nous en avons donné un exemple précédemment, avec la recension qu'a publiée Sirine de *Beatriče* par Korvin-Piotrovskij.

Nabokov de la *Berg Collection*, à la Bibliothèque publique de New York ¹, le premier nous intéresse plus particulièrement : curieusement, il porte un titre anglais, « On Generalities » (dont l'origine n'a pas encore été élucidée ²). C'est bien, comme l'indique Dolinine, « le manifeste de l'écrivain, où Nabokov pour la première fois formule sa position en relation avec l'histoire et l'historicisme – position qui est restée inchangée tout au long de sa vie artistique ³. » La cible de Nabokov y est le déterminisme historique, et au sein de ce courant de pensée, ses deux actualisations principales en eschatologies séculières : le marxisme et le spenglérisme, popularisé par la publication en Allemagne (en 1918 pour la première partie, puis en 1922 pour la seconde) de l'ouvrage de Oswald Spengler (1880-1936), *Le Déclin de l'Occident*.

Nabokov commence son exposé en caractérisant le déterminisme historique en généralisation trompeuse :

Il existe un démon très séduisant et très nuisible : le démon des généralisations. La pensée humaine, il la charme de sorte à ce que chaque phénomène soit marqué d'une petite étiquette, et soit comme un phénomène numéroté. À travers lui, un domaine de la connaissance humaine aussi versatile que l'histoire se transforme en un comptoir propre où, dans des dossiers, dorment un nombre déterminé de guerres et un nombre déterminé de révolutions – et dans un confort total nous observons les siècles qui passent.

Ce démon aime des mots, comme « idée », « courant », « influence », « période », « époque ». Dans le cabinet de travail de l'historien, ce démon combine, réduit à un fait unique, par rétroaction, les phénomènes, les influences, les courants des siècles passés ⁴.

¹ Dolinin, « Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov », *op. cit.*, p. 7-22.

² Il est dommage que cette célèbre citation d'Aldous Huxley, « Generalities are intellectually necessary evils », date de 1932, année de la publication en anglais de *Brave New World*. Cependant, même postérieure à l'exposé de Nabokov, cette affirmation du personnage du Directeur montre l'actualité du débat auquel il apporte sa pierre ici.

³ « [М]анифест писателя, где Набоков впервые формулирует свою позицию по отношению к истории и историзму - позицию, которая останется неизменной на всем протяжении его творческой жизни. » (Dolinin, « Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov », *op. cit.*, p. 9 [notre traduction et *infra*].)

⁴ « Есть очень соблазнительный и очень вредный демон; демон обобщений. Мысль человеческую он пленяет тем, что всякое явление отмечает ярлычком, и нумерованным явлением. Через него такая зыбкая область человеческого знания, как история, превращается в чистенькую контору, где в папках спят столько-то войн и столько-то революций – и с полным комфортом мы оглядываем минувшие века. Этот демон – любитель таких слов, как «идея», «теченье», «влияние», «период», «эпоха». В кабинете историка демон этот сочетает, сводит к одному, задним числом явления, влияния, течения прошлых веков. » (Vladimir Nabokov, « On Generalities », dans « Владимир Набоков. К 100-

À ce démon de la généralisation, Nabokov oppose la vie comme hasard :

Disons-nous le une bonne fois pour toutes : l'histoire comme science exacte, c'est comme ça, pour le confort. Si chaque jour humain est une suite de hasards – et c'est en cela que résident son caractère divin et sa force, – alors c'est une raison supplémentaire pour que l'histoire humaine aussi soit seulement un hasard. [...] Il n'y a pas de système. La roulette de l'histoire ne connaît pas de lois. Clio se gausse de nos clichés, de la façon dont nous parlons, avec témérité, habileté, impunité, des influences, des idées, des courants, des périodes, des époques, et établissons des lois, et prédisons le futur ¹.

La traque par Nabokov des généralités, des à-peu-près, des idées toutes faites, du prêt-à-penser et des symboles a été connue par ses déclarations une fois qu'il est devenu célèbre, ainsi que par les commentaires qu'il s'est parfois autorisé de faire contre certains de ses critiques ². Avec cet article, on voit que non seulement sa position était déjà solidement établie à ses débuts de romancier mais aussi que le démon de la généralisation est ce qui structure, selon lui, toute pensée téléologique de l'Histoire qui n'est pourtant qu'une suite de hasards. Les expressions qu'emploie Nabokov témoignent de sa maturité intellectuelle et, plus profondément, de la précocité de ses analyses, puisqu'il identifie déjà des phénomènes que les penseurs anti-marxistes occidentaux ne décriront que dans les années soixante-dix. Ainsi, dans le premier paragraphe cité, la réduction à l'Un est, comme nous le verrons, ce que le premier penseur français du totalitarisme soviétique, Claude Lefort, met au cœur du fait totalitaire. Un peu après les deux paragraphes cités, Nabokov explique aussi que le déterminisme historique revient à ne pas voir *ce qui a été* mais à voir ce que l'on *veut* voir : « On peut associer [I]es événements, en composer un bouquet ordonné de

летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *Zvezda*, 1999, 4, p. 12.)

¹ « Скажем себе раз навсегда, что история, как точная наука, это так, для удобства [...]. Если всякий человеческий день череда случайностей – и в этом его божественность и сила, – то тем более и человеческая история только случай. [...] Системы нет. Рулетка истории не знает законов. Клио смеется над нашими клише, над тем, как мы смело, ловко и безнаказанно говорим о влияниях, идеях, течениях, периодах, эпохах и выводим законы, и предугадываем грядущее » (*ibid.*, p. 12-13).

² Par exemple, contre William Woodin Rowe et *Nabokov's Deceptive World* de 1971, comme déjà vu.

périodes et d'idées, - mais cela fait disparaître la fragrance du passé, - et nous voyons déjà non pas ce qui a été, mais bien ce que nous voulons voir ¹. » On retrouvera, comme nous l'analyserons ultérieurement, ce même processus dans la transformation des écrivains de Russie en écrivains soviétiques, contraints de voir ce qu'il *faut*, c'est-à-dire ce que le Guide *veut* qu'ils voient.

D'où Nabokov tirait-il une connaissance aussi précise et visionnaire de ce que seront les conséquences de ces « eschatologies séculières » ? Une réponse s'impose : de la littérature. S'il est une preuve que la littérature sert à quelque chose (la seule preuve envisageable, d'un point de vue nabokovien), elle tient dans l'exposé qu'il consacre à la littérature soviétique naissante, intitulé : « Quelques mots sur l'indigence des lettres soviétiques et une tentative d'en déterminer les causes ² », titre qui est déjà en soi une satire des formulations alambiquées de la critique soviétique. Nabokov commence par caractériser cette période à sa façon : « l'année grise ³ » de la Russie s'est ouverte, et la couleur du gris deviendra dans son œuvre romanesque un marqueur constant de cette indigence, annonciatrice de la tyrannie : « cette nuit grise de la Russie », précise-t-il, « a aussi décoloré, entre autres choses, la littérature russe ⁴ ».

La caractéristique principale de cet exposé, comme le relève Alexandre Dolinine dans la notice introductive, est de décrire « la littérature soviétique

¹ « Можно сочетать [эти] случаи, взять из них аккуратный букет периодов и идей, - но при этом пропадает благоуханность прошлого, - и мы уже видим не то, что было, а то, что мы хотим видеть ». (Vladimir Nabokov, « On Generalities », dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *op. cit.*, p. 12-13 [notre traduction].)

² В. Набоков [V. Nabokov], « Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины оного » [« Neskol'ko slov ob ubožestve sovetsoj belletristiki i popytka ustanovit' pričiny onogo », fin 1925], публикация А. Долинина [publikacija A. Dolinin], dans Олег Коростелёв [Oleg Korostelëv] (éd.), *Диаспора II. Новые Материалы* [Diaspora II. Novye Materialy], Санкт-Петербург [Saint-Pétersbourg], Феникс [Feniks], 2001, p. 7-23.

³ « серый год » (*ibid.*, p. 9 [notre traduction et *infra*]). Nabokov précise qu'il s'agit de la couleur « grise » au sens de l'expression française : « La nuit, tous les chats sont gris ».

⁴ « эта серая ночь России [...] обесцветила между прочим и русскую литературу » (*ibid.*).

comme un système unique, comme une sorte de variété idéologisée de paralittérature¹ ». Nabokov commence par présenter « un écrivain qui est peu connu dans ce qui est appelé l'émigration mais dont la grandeur a été soulignée avec fracas en Russie² » :

Cet écrivain se nomme Gladkov et le titre de son important ouvrage est *Ciment*. Le thème est le suivant : de retour du front arrive dans son usine, qui se trouve dans l'une des provinces du sud, un garde de l'armée rouge, Gleb, un ancien ouvrier. Il se trouve que tout est parti en fumée : l'usine ne marche pas, les ouvriers ont apporté des chèvres, la désolation est totale. Gleb rencontre ses anciens camarades Savtchouk et Lochak et leur parle ainsi (je vous prie de porter une attention particulière au ton de ce travailleur de l'usine) :

« Salut, les gars ! [...] Jusqu'à quelle abomination avez-vous donc conduit l'usine, amis !... Faudrait vous fusiller, chers camarades... ».

Savtchouk répond :

« Gleb ! Mon camarade de toujours ! Lochak, ami bossu, ne vois-tu donc pas ? [...] [C'est] notre Gleb, tué et vivant... Regarde donc, Lochak. – Lochak était assis telle une idole noire et regardait Gleb du blanc de ses yeux. »³

La citation donne une bonne idée des techniques satiriques (incises et tronctions), déployées par Nabokov pour ridiculiser Gladkov (1883-1958), et son roman, publié en 1925, la même année que cet exposé, ce qui démontre qu'il observe de très près le développement de la littérature en Russie soviétique. Dans le même article, il s'intéresse aussi à Seifoullina (1889-1954), Zochtchenko (1894-1958), Leonov (1899-1994), Fedine, Pilniak ; Leonov et Fedine (1892-1977) étant, selon ce qu'il en dit, « les seuls écrivains d'aujourd'hui en Russie

¹ « он стремился описать рождающуюся у него на глазах советскую прозу как единую систему, как некую идеологизированную разновидность паралитературы » (*ibid.*, p. 8).

² « я предлагаю остановиться на одном писателе, который мало известен в так называемой эмиграции, но о великолепии которого гремела в России » (*ibid.*, p. 10).

³ « Имя этого писателя – Гладков, а название главного его произведения “Цемент”. Тема такая: с фронта возвращается к себе на завод – в одной из южных губерний – некий красноармеец Глеб, бывший рабочий. Оказывается, все пошло прахом: завод не действует, рабочие завели коз, полное запустенье. Глеб встречает своих бывших товарищей – Савчука и Лошака – и им говорит так (прошу особенно внимательно отметить тон этого заводского рабочего):

“- Здорово, хлопцы! <...> До какой же мерзоты довели вы производство, друзья!.. Расстрелять вас надо, товарищи дорогие...”

Савчук отвечает:

“- Глеб!.. Родной товарищ!.. Лошак, друг горбатый, разве не видишь? <...> [Это] наш Глеб, убитый и живой... Гляди же, Лошак. – Лошак сидел черным идолом и смотрел белками на Глеба” » (*ibid.*, p. 10).

qu'on peut lire si ce n'est avec un enchantement artistique, du moins sans cette répugnance qu'inspirent Gladkov, Seifoullina, Bistrov, Pouzanov, etc. ¹ ».

Son analyse de *Ciment* le conduit à faire de Gleb (héros du communisme triomphant, au « ton idiotement ampoulé ² », précise-t-il) un prototype transposable à toute la production russo-soviétique de son temps, et du roman lui-même un nouveau type qu'il appelle « paysan-de boulevard » ³ : les situations y sont caricaturales et stéréotypées, fonctionnant sur les antagonismes des conditions (Gleb vs l'ingénieur Kleist), les héros sont réduits à des emplois interchangeables, et l'on y retrouve toujours la même uniformité et « la même absence de talent auto-satisfaite, et insupportable ⁴ ». La forme ancienne du roman de boulevard est habillée en forme moderne par la transposition dans un monde soi-disant coupé de l'ancien par la Révolution et par l'objectif qui en découle : faire advenir la victoire du communisme et du héros nouveau qui le représente. Nabokov relève enfin la présence de procédés idéologiques, dont celui qu'il appelle « une tactique de guerre ⁵ » : que figure un « bon cosaque », ou une « bonne juive », afin que l'auteur ne soit pas accusé de partialité communiste.

Comme le résume Dolinine,

[d]ans les œuvres d'écrivains, appartenant, selon la classification soviétique, à différents courants et groupes, du « prolétaire » Gladkov, de « la paysanne » Seifoullina ou du « compagnon de route » Pilniak, derrière toutes les beautés du nouveau style « ornemental », Nabokov met à nu des modèles identiques de sujet, la même disposition de personnages fonctionnellement identiques, le même assemblage de thèmes orientés didactiquement ⁶.

¹ « единственные писатели сейчас в России, которых можно читать если и не с художественным упоением, то без того омерзения, которое вызывают Гладков, Сейфуллина, Быстров, Пузанов и т.д. » (*ibid.*, p. 15). Notons ici l'un des procédés comiques de Nabokov : pour ridiculiser Gladkov et Seifoullina, il les associe à deux autres écrivains soviétiques totalement obscurs, Bistrov et Pouzanov, dont les noms signifient « rapide » et « pansu ».

² « в своем обычном idiotически-напыщенном тоне » (*ibid.*, p. 11).

³ « новый тип романа, который я назвал бы бульварно-деревенский » (*ibid.*, p. 13).

⁴ « ту же нестерпимую, самодовольную бездарность » (*ibid.*, p. 12).

⁵ « военная тактика » (*ibid.*, p. 16).

⁶ *Ibid.*, p. 8.

Nabokov conclut son exposé en identifiant les cinq causes indiscutables du déclin provisoire de la littérature russe, c'est-à-dire de son absence d'art. La première cause, qui a engendré une « littérature grisâtre ¹ », et tue l'artiste, tient à la croyance dans les cataclysmes historiques (par exemple, la Révolution comme « événement apocalyptique qui retournera le monde, [...] la Guerre mondiale [qui] a changé les chemins, les valeurs ² » ; la deuxième est due à la conception de la société en classes (« l'homme n'est plus mené par des sentiments humains habituels – et extraordinaires dans leur quotidienneté, mais par des sensations de classe et de masse, extérieures, étrangères, qui châtrent la création ³ ») ; la troisième cause est relative à l'exiguïté du champ de la vision et le cercle très restreint des observations ; la quatrième est liée à l'absence de culture (de toute culture, et pas seulement littéraire) et d'éducation des écrivains (« Je suis certain que 99% d'entre eux n'ont pas lu Balzac ou Flaubert. Mieux, je ne suis pas sûr que la plupart d'entre eux aient lu Tchekhov, Chtchedrine, Leskov, Bounine. D'où la naïveté extraordinaire de leur style [...] ⁴ »). Quant à la cinquième et dernière cause, elle est extérieure : la censure secrète, qui est la seule réalisation de talent du pouvoir soviétique. Mais Gladkov et les autres « n'auraient pas écrit mieux, ou ne serait-ce que “plus blanc”, même si disparaissait la censure ⁵ », précise-t-il, avec un jeu de mots sur « blanc » qui est, comme on le sait la couleur attribuée aux émigrés, par opposition aux Rouges, mais qui ici s'oppose au « gris » de la littérature et de la Russie soviétiques.

¹ « серенькую литературу » (*ibid.*, p. 19).

² « революция – какое-то апокалиптическое событие, которое перевернет мир, - что мировая война изменила какие-то пути какие-то ценности » (*ibid.*, p. 19).

³ « человеком движут не человеческие обыкновенные, и в своей повседневности необычайные, чувства, а какие-то посторонние, внешние, классово-массовые ощущения, которые оскопляют творчество » (*ibid.*).

⁴ « Я уверен, что 99% из них не читали Бальзака или Флоберта. Мало того, я не уверен, что большинство из них читали Чехова, Щедрина, Лескова, Бунина. Отсюда необычайная наивность их стиля [...] » (*ibid.*, p. 20).

⁵ « вряд ли писали бы лучше, или хотя бы “белее”, даже если цензура исчезла. » (*ibid.*)

Selon lui, ce phénomène « n'est nullement négatif. C'est en son genre un repos [...] [que] traverse la littérature russe, oublieuse de ses merveilleuses nourrices et des périodes de son admirable enfance, où elle était si bonne, si fine, si pleine de joie de vivre, si soucieuse du moindre détail¹. » Nabokov ne s'inquiète pas :

Sa jeunesse est encore devant elle et une littérature avec une telle enfance ne peut pas ne pas avoir une brillante jeunesse offensée. Et, comment savoir, peut-être que ce n'est pas du tout de ce milieu d'où sortent les Gladkov et les Seïfoullina que sortiront ceux qui prolongeront l'affaire des premiers chantres de la muse russe. Il m'arrive de penser que les futurs écrivains seront créés des merveilles de l'exil et des merveilles du retour².

Dans cet exposé, inédit en français (comme en anglais), on voit donc Nabokov attaquer violemment la littérature soviétique naissante. C'est ici qu'apparaissent pour la première fois non seulement une position qui sera constante, sur la grisaille de la Russie soviétique, puis, par extension, de toute tendance dictatoriale, mais aussi l'excellente connaissance qu'il avait de la littérature post-révolutionnaire, ainsi que de la politique et des débats d'idées soviétiques. Autant de facteurs qui nourrissent son opposition au panhistorisme, cette croyance dans les cataclysmes politiques et sociaux qui est la cause de la mort de l'artiste vrai. Il affirme pourtant que la littérature russe ne pourra manquer d'avoir une « brillante jeunesse offensée ». Si nous avons choisi de traduire l'adjectif « unizitel'nij » (qui signifie couramment « honteux ») par « offensé », c'est parce que nous pensons rendre ainsi compte de la pensée nabokovienne : cette littérature qu'il vilipende est une offense faite à l'âme de la véritable littérature russe, qui n'était encore avant la Révolution, et selon lui, que

¹ « это есть явление отнюдь не отрицательное. Это есть своего рода отдых. [...] [Именно такую пору] переживает русская литература, забывшая своих чудесных нянек и те времена своего изумительного детства, когда она была так хороша, так тонка, так жизнерадостна, так отзывчива на каждую мелочь. » (*Ibid.*)

² « Юность её еще впереди, - и литература с таким детством не может не иметь блистательной унижительной юности. И может быть, как знать, - вовсе не из той среды, откуда выходят Гладковы и Сейфуллины, выйдут те, которые продолжат дело первых пестунов русской музыки. Мне иногда мнится, что эти грядущие писатели будут созданы из чудес изгнания и чудес возвращения. » (*Ibid.*)

dans la période de son enfance et mérite une autre jeunesse. Et l'on voit ici Nabokov, l'année de l'écriture de son premier roman, se faire la promesse d'y travailler, en pariant sur les merveilles de la vie qui l'attend en exil : pari osé !

C'est en 1989 que la publication de *Lolita* (dans l'auto-traduction russe de Nabokov) a été autorisée en Russie soviétique : les écrivains soviétiques, qui découvrent (officiellement) l'écrivain « américain », en restent médusés. Une courte citation de l'écrivain Leonid Guirchovitch suffit à en indiquer le caractère vital : « Et moi qui croyais qu'on ne pouvait plus écrire en russe, je compris soudain que c'était encore possible ¹. » En 1996, dans un article sur Nabokov intitulé « La Clarté de l'immortalité », le romancier russe Andreï Bitov (l'auteur en 1987 de *La Maison Pouchkine*, sous-titré « Roman de l'humiliation infinie ») indique ce que l'art de Nabokov représente d'essentiel pour l'art russe :

Nabokov n'est pas tel que nous le pensons. Comme Pouchkine, il n'écrivait pas *pour nous*. Disons qu'il écrivait pour quelque chose *de plus*. Et c'est ce quelque chose *de plus* qui nous est déjà plus nécessaire que l'air et l'eau. [...] Nabokov est déjà autre que nous. En lui est dépassé, transformé en un phénomène universel abolissant la coupure, le clivage de la culture russe du vingtième siècle entre culture soviétique et culture de l'émigration. Nabokov n'a pas justifié nos espoirs—en revanche, il y a de quoi espérer après lui ².

Nabokov a donc réalisé sa propre prédiction : son œuvre, née des merveilles de l'exil et du retour, est venue suturer la plaie béante, ouverte par la Révolution bolchevique et ses conséquences, qui n'ont pas seulement séparé les frères mais aussi la culture, l'art, la littérature russes, et auraient pu mener au pire, – à l'extinction de toute forme d'art russe véritable. Cependant, prédire en 1925 que ce serait de l'exil que renaîtrait la littérature russe et adopter cette position inébranlable, mais qui ne cessera d'être contestée en Occident, que c'est l'autonomie de la littérature qui la sauvera, semblent relever d'un don de divination.

¹ Leonid Guirchovitch, « Vladimir Nabokov », *Transfuge*, 6, mars 2005, p. 89.

² Андрей Битов [Andrej Bitov], « Ясность бессмертия-2 » [« Jasnost' bessmertija-2 »], dans « Vladimir Nabokov. « Neizdannoe v Rossii », *Звезда* [Zvezda], 1996, n° 11, p. 138.

La Russie hors la Russie va-t-elle en effet accomplir le programme que Sirine élabore en 1927, pour fêter lui aussi le jubilé des dix ans de la Révolution bolchevique : mépris pour le régime soviétique, fidélité à la Russie aimée et liberté de la création ? En 1939, à l'occasion de l'hommage qu'il consacre au poète Khodassevitch qui vient de mourir, Nabokov s'indigne encore contre les artistes émigrés qui, selon lui, ont pour la plupart abdiqué : « [A]lors qu'en Russie le diktat est extérieur, hors de la Russie il est intérieur¹. » S'il ridiculise les injonctions faites par le gouvernement soviétique à l'artiste de là-bas (« qu'il manifeste une attention affectueuse à l'égard d'un parachute, d'un tracteur, d'un soldat de l'Armée rouge, d'un membre d'une expédition polaire² »), ici, selon son propre constat, celles de l'exil, puis de l'émigration, ont aussi fait leur œuvre :

Dans les années vingt, de telles injonctions ont produit des vers nostalgiques sur les colonnes rostrales de Saint-Petersbourg, et maintenant, à la fin des années trente, elles débouchent sur une versification de sentiments religieux pas toujours profonds, mais toujours honnêtes. L'art, l'art authentique, dont l'objet est près de la source même de l'art (c'est-à-dire dans les lieux nobles et déserts – et certainement pas dans le vallon surpeuplé des effusions sentimentales), a dégénéré en notre sein pour tomber à un niveau qui est celui du lyrisme curatif. Et, bien que l'on comprenne la soif de chercher une voie publique pour soulager un désespoir personnel, il faut rappeler que la poésie reste étrangère à une telle aspiration : les bras de l'Église ou ceux de la Seine ont plus de compétence en la matière³.

Nabokov, lui, ne va pas céder aux prescriptions, dont certaines, comme nous le verrons en étudiant sa première réception par l'émigration russe, ont pourtant été particulièrement fortes. Dès l'écriture de son premier roman, il élabore une réponse à la téléologie de l'histoire, laquelle enferme les émigrés en diminuant leur auto-détermination. À l'image de Lolita, qui disparaît de la vie de son tortionnaire le 4 juillet, jour de l'*Independance Day*, *Machenka* est une déclaration d'indépendance.

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 203.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 203-204.

III.3 : *Machenka* : genèse de la liberté romanesque

En 1934, dans l'un des premiers articles de fond, en langue anglaise, sur l'œuvre romanesque de Sirine, Gleb Struve s'étonne déjà que *Machenka*, à sa parution en 1926, soit presque passé inaperçu¹. Aujourd'hui, le premier roman de Nabokov a certes été étudié mais il ne suscite pas un intérêt aussi grand que celui porté à des romans considérés comme plus complexes, en raison d'« un désir de clarté et de proportion² » jugé trop classique. Pourtant, les choix de composition et de narration faits dans *Machenka* sont déjà significatifs d'une vision du monde marquée par l'expérience historique de l'exil et d'une tentative très personnelle d'affirmer le pouvoir créateur du sujet contre le déterminisme historique qui le contraint. Jurij Levin procède aux mêmes constatations préliminaires que nous³ : la facture classique du roman qui semble être « l'œuvre sans ruses et traditionnelle d'un jeune écrivain, écrite, s'il fallait chercher une généalogie, dans la mouvance de Bounine⁴ » n'est qu'une apparence. En réalité, dans ce premier roman, apparaissent clairement les points névralgiques des tensions qui seront constamment à l'œuvre dans l'écriture nabokovienne, tension entre le passé et le présent qui recoupe ici celle de la présence de la Russie puis de sa perte. Tension entre la culture russe, natale, et ses possibilités de perpétuation dans un contexte étranger qui recoupe, sans toujours se distribuer comme on s'y attendrait, celle de l'inscription dans les grandes traditions littéraires (pour Nabokov), la tradition russe et la tradition européenne.

¹ Gleb Struve, « Current Russian Literature. II. Vladimir Sirin », *Slavonic and East European Review*, 1934, p. 438 (notre traduction).

² Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 292.

³ Юрий И. Левин [Jurij I. Levin], « Заметки о “Машеньке” В. Набокова » [« Zаметki o “Mačen'ke” V. Nabokova »], *Russian Literature*, XVIII-I, 1985, p. 21–30.

⁴ *Ibid.*, p. 21 (notre traduction).

Machenka, sous le titre de *Sčast'e* [*Bonheur*] aurait dû être (si l'on en croit les quelques renseignements que l'on peut trouver ¹) une célébration relativement univoque du premier amour du héros. *Machenka* l'est encore pour une part, aux chapitres 4, 6, 8, 9, 13 et 15 (sur 17 chapitres en tout).

Cependant, cette évocation, menée en focalisation interne sur le personnage principal, bien qu'elle demeure le cœur affectif du roman, ne constitue plus la totalité du texte : elle entre en confrontation avec une autre ligne, l'évocation (selon des modes de focalisation variables, quoique la focalisation interne sur le personnage principal soit prédominante) de la vie d'émigrés russes modestes, dans une pension de Berlin. Le point de contact entre les deux est Machenka, la femme d'Alfiorov (un tout nouveau pensionnaire) : après quatre années de séparation d'avec son mari, elle doit bientôt arriver de Russie, et Ganine, le personnage principal, s'aperçoit qu'elle a été son premier amour.

Machenka est donc construit sur l'agencement et la concurrence de ces deux lignes. L'univers de la diégèse est celui du présent de ces émigrés, regroupés par le hasard dans une pension russe du Berlin de 1925 ², tenue par Frau Dorn, elle-même d'origine russe ³. Leur passé, les raisons de leur exil, l'itinéraire qui a pu les conduire jusqu'à cette pension, ne sont pratiquement pas expliqués.

L'intrigue est aussi relativement pauvre en événements. Cela tient tout d'abord aux limites temporelles étroites du récit-cadre : l'action débute un

¹ Nabokov procède à la mise au point suivante : « Au cours de l'année 1924, dans le Berlin des émigrés, j'avais commencé un roman, intitulé provisoirement *Bonheur* (*Stchastié*), dont certains éléments devaient être repris sous un autre angle dans *Machenka* [...]. Aux environs de Noël 1924, j'avais deux chapitres de *Stchastié* prêts mais alors, pour une raison que j'ai oubliée mais qui devait être excellente, je supprimai le chapitre un et presque tout le chapitre deux » (*Nouvelles complètes*, p. 241). Il est cependant difficile de se faire une idée précise de ce qu'aurait dû être *Sčast'e*. Nabokov prétend que la nouvelle intitulée « Lettre qui n'atteignit jamais la Russie » (« Pis'mo v Rossiju »), publiée dans *Rul'*, le 29 janvier 1925, est un extrait du chapitre deux de *Sčast'e*, ce dont Boyd dit n'être pas tout à fait sûr (*Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 279). La seule chose qui soit certaine reste que *Sčast'e* avait pour sujet le même thème que la partie de *Machenka* consacrée au récit du premier amour du héros.

² Voir la discussion sur la datation de la diégèse de *Machenka* en deuxième partie.

³ Son nom marital allemand signifie « épine ».

dimanche soir, par la rencontre de Ganine et d'Alfiorov dans l'ascenseur, qu'ils empruntent tous deux pour rentrer à la pension, et se termine le samedi matin suivant par le départ définitif de Ganine de la pension, puis de Berlin. Mais ce critère temporel est insuffisant, on le sait depuis les grands romans modernes, comme *Ulysse* de Joyce, pour déterminer à soi seul la richesse ou la pauvreté des événements narrés, et la vitesse de la narration.

Durant ces six jours, les événements relatifs à la vie des personnages ont pourtant une certaine importance : dans les chapitres de la fin du roman, Klara, toujours vêtue de soie noire, fête ses vingt-six ans ; Podtiaguine, vieux poète russe qui a connu une certaine notoriété en Russie, se meurt des suites d'une attaque cardiaque après avoir enfin obtenu puis perdu le passeport qui lui aurait permis de partir pour la France ; le couple de danseurs de ballet homosexuels, Koline et Gornosvetov, vient d'obtenir un engagement dans une troupe de la périphérie de Berlin ; Alfiorov, à peine arrivé dans la pension et tout à la joie de retrouver sa femme et de s'installer avec elle, cherche à organiser sa vie future. Cependant, ces événements du quotidien passent progressivement du premier au second plan pour finalement servir de toile de fond à la métadiégèse, qui, selon un procédé bien connu, est en fait le récit le plus important : il s'agit de la remémoration par Ganine de l'idylle qu'il a nouée avec Machenka, au cours des années 1915 à 1917, alors que l'ancienne Russie disparaissait.

Cette seconde ligne prend son origine dans une coïncidence inouïe : la femme d'Alfiorov, Machenka, n'est autre que le premier amour de Ganine, comme il s'en rend compte en regardant une photographie que lui tend Alfiorov¹. La

¹ Leona Toker, dans son étude *Nabokov, The Mystery of Literary Structures* (Ithaca, Cornell University Press, 1989), soutient l'idée que rien ne prouve que la Machenka de Ganine soit identique à la femme d'Alfiorov. Pour elle, cette ambiguïté permettrait d'expliquer la décision finale de Ganine de ne pas retrouver Machenka. Selon nous, même si l'identité entre Machenka et la femme d'Alfiorov n'est attestée par personne d'autre que Ganine, cependant il semble que le lecteur n'est pas amené par le texte à concevoir des doutes sur cette identité. S'il y a une difficulté à interpréter la fin de *Machenka*, elle porte moins sur l'identité de Machenka que sur la particularité de la relation que la narration, tout au long du roman, oblige le lecteur à entretenir avec Ganine et qui est contredite de façon surprenante au dernier chapitre. Si nous n'adhérons donc

linéarité du temps du récit premier s'en trouve alors, non pas brisée, puisque le déroulement des jours d'avril 1925 suit son cours chronologique, mais battue en brèche par la dilatation de la métadiégèse. Le tableau ci-dessous montre l'alternance assez méthodique de la diégèse et de la métadiégèse qui structure le roman ¹ :

Chapitre	Temps	Pages	Diégèse	Métadiégèse
1	dimanche soir	7-10	1ère rencontre de Ganine et d'Alfiorov dans l'ascenseur.	
2	lundi	10-28	- description de la pension, les pensionnaires. - focalisation interne sur Ganine ; sa liaison avec Ludmila. - déjeuner des pensionnaires. - l'après-midi de Ganine. - soirée au cinéma avec Klara et Ludmila. - dans la chambre d'Alfiorov qui lui montre des photos.	
3	nuit	29-30	déambulations de Ganine	
4	mardi	30-39	- rupture avec Ludmila. - dans un jardin public :	p. 33-36 <i>remémoration de l'été 1915 : Ganine se remet du typhus, dans la maison de campagne familiale.</i>
5	mardi soir	39-44	- Ganine chez Podtiaguine : visite de Kounitsyne. - échange de souvenirs.	
6	nuit	44-48	Ganine couché	- la première fois où il l'a vue, à un concert, dans une grange. p. 48 : il apprend son nom (comme le lecteur), <i>Machenka</i> .
7	mercredi	48-53	- déjeuner des pensionnaires. - conversation de Podtiaguine et de Klara.	
8	nuit	53-60	à l'aube, Podtiaguine a une	<i>remémoration :</i> - rencontre de Mach. et 2 amies dans la gloriette. - sortie en barque avec Mach.

pas à la thèse de Leona Toker parce qu'il nous semble qu'elle va à l'encontre du fonctionnement du texte, il est quand même intéressant de remarquer qu'une telle hypothèse puisse être soutenue. Cela permet de souligner les difficultés du texte et l'implication du lecteur dans leur résolution.

¹ Figurent en italique les parties de chapitre ayant trait à la métadiégèse. La pagination de *Machenka* que nous indiquons est celle de l'édition Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1.

			attaque.	- le début de leur amour ; <i>l'inscription obscène sur la table de la gloriette.</i>
9	jeudi	60-71	Ganine, dérangé par Koline puis Alfiorov, sort.	<i>remémoration :</i> - fin de l'été 1915, leur dernière entrevue ; la bagarre avec le fils du gardien. - hiver 1915-16, leur idylle s'étiolle. - été 1916, il la retrouve dans un jardin public et cesse de l'aimer. - été 1917, la dernière fois où ils se sont vus, par hasard, dans un train.
10	crépuscule du jeudi	72-73	Klara vient s'entretenir avec Ganine	
11	vendredi matin	73-77	Podtiaguine et Ganine dans les bureaux de l'administration allemande.	
12	début d'après-midi du vendredi	77-79	- le déjeuner. - Ganine et Pod. rentrent, il a perdu son passeport.	
13	fin d'après-midi du vendredi	79-86	- Ganine prépare ses bagages. - Il relit les lettres de Mach.	<i>remémoration :</i> <i>l'hiver 1917 puis l'année 1918, son service militaire jusqu'à son départ pour le front de Crimée, début 1919.</i>
14	début de soirée du vendredi	86-89	Tous les pensionnaires sont dans la chambre des danseurs pour une petite fête.	
15	nuit	90-94	- pendant la fête : - Podtiaguine a une nouvelle attaque.	<i>remémoration :</i> <i>l'évacuation de Ganine par Sébastopol et Istanbul</i>
16	la fin de la nuit	94-100	Ganine couche Alfiorov ivre-mort ; Ses adieux aux pensionnaires et à Podtiaguine qui agonise.	
17	le petit matin du samedi	100-102	Ganine renonce à enlever Machenka ; il prend un train pour le sud de la France.	

On remarque que le découpage temporel des chapitres fait alterner de manière régulière les chapitres consacrés à une journée et ceux consacrés à une nuit, jusqu'au chapitre 11 à partir duquel trois chapitres (11, 12, 13) sont consacrés à la journée du vendredi et trois (14, 15, 16) à la nuit du vendredi au

samedi. La métadiégèse, la remémoration par Ganine de sa première histoire d'amour, dont l'introduction est permise au chapitre 4 par la rupture avec sa maîtresse Ludmila ¹, connaît aussi un développement chronologique puisque les événements remémorés sont racontés dans l'ordre où ils se sont déroulés ; elle se substitue à la diégèse selon une alternance méthodique dans un premier temps, un chapitre consacré à la métadiégèse, un chapitre consacré à la diégèse (respectivement 4/6 et 5/7) avant de connaître son point d'orgue aux chapitres médians, 8 et 9, qui lui sont successivement et très majoritairement consacrés ; ce gonflement métadiégétique s'explique en ce qu'il s'agit du récit de l'idylle depuis son commencement jusqu'à sa fin, et jusqu'à son ultime prolongement, la dernière fois où Ganine a vu Machenka, par hasard.

Cependant la métadiégèse ne disparaît pas complètement : s'il est vrai que le récit-cadre redevient très logiquement premier, les chapitres 13 et 15 font une place à ce qu'on pourrait appeler des développements métadiégétiques. Ce sont d'abord les lettres de Machenka que Ganine relit, puis le souvenir des grandes étapes de son évacuation hors de Russie.

La construction de *Machenka* traduit donc, grâce au procédé de l'enchâssement, un mouvement d'inclusion de la Russie dans ce qui en est la conséquence et la négation, le présent de l'émigration, et renverse, grâce à la mémoire, l'ordre de la temporalité historique et de la causalité logique, en faisant procéder le passé du présent et en faisant que ce qui n'a plus d'existence pour le héros, un temps et un pays, acquiert plus de réalité que la réalité tangible. Cette structuration peut paraître classique pour un auteur qui, dans *Ada*, a su brouiller les séparations temporelles et spatiales habituelles de façon bien plus radicale,

¹ « Maintenant que Ludmila avait disparu, il était libre d'écouter. » (*Ibid.*, p. 33) ; *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 67 : « И теперь, после исчезновения Людмилы, он свободен был слушать его [...] » ; *Mary*, p. 31 : « Now that Lyudmila had gone he was free to listen. »

rendant la cosmogonie antiterrienne bien plus inextricable pour le lecteur. Pourtant la solution poétique que propose Nabokov dans ce premier roman en réponse à la coupure historique que représentent la Révolution de 1917, la guerre civile puis l'exil, est déjà plus originale qu'il n'y paraît, si on la compare aux deux autres voies suivies par les autres écrivains russes exilés : voies divergentes entre elles mais qui, chacune à sa manière, écartent ces événements de la narration en les passant sous silence.

L'une de ces deux voies, émergente en 1926, est celle de la « jeune génération » des prosateurs. Ayant quitté la Russie jeunes et ayant commencé leur carrière en exil, ces écrivains se sont surtout attachés à la description des formes de vie dans l'émigration, sans lui assigner, ne serait-ce que grâce aux souvenirs des personnages, son origine historique explicite. La vie dans l'ancienne Russie se trouve ainsi reculée dans les limbes d'un passé aboli qu'on ne cherche pas à retenir. C'est essentiellement le présent qu'on interroge, ou l'inadéquation à ce présent et son corollaire, la possibilité, ou l'impossibilité, d'envisager un avenir à ce présent. Nina Berberova, par exemple, a travaillé cette veine.

L'autre voie, héritière de la prose russe classique, a inlassablement trouvé son inspiration dans la Russie d'avant la Révolution et dans des situations ancrées dans la terre russe. Ivan Bounine en est le plus illustre représentant ¹. C'est en 1910 qu'il acquiert en Russie une véritable notoriété en publiant *Le Village (Derevnja)* : il y donne une description très pessimiste de la Russie rurale pendant la première révolution (1904-1905). Il choisit de quitter définitivement la Russie en janvier 1920 et de s'installer en France, poursuivant dans l'émigration une carrière exceptionnellement longue et prolixe, que résume ainsi Serge Kryzyski : « On peut diviser les soixante-six années de la carrière littéraire de Bounine en

¹ Né le 22 octobre 1870, à Voronež, issu d'une famille de la noblesse locale et terrienne, il commence sa carrière littéraire très jeune, en 1887, par la publication d'un premier poème, suivi, en 1897, d'un premier recueil de récits et, en 1898, d'un recueil de poésies. Il devient l'ami de Tchekhov puis de Gorki (qu'il a rencontré à Capri) et, en 1909, il est élu membre de l'Académie russe.

deux parts égales : trente-trois années en Russie et autant à l'étranger. Il en est de même quant à la quantité d'œuvres écrites : une moitié, approximativement, a été écrite en Russie, l'autre l'a été à l'étranger ¹. »

Le début de sa production dans l'émigration marque une parenthèse dans son œuvre. Très marqué par l'expérience de la Révolution et de ses conséquences, Bounine publie notamment son journal de la guerre civile, dans lequel il exprime sa haine de la Révolution et son opposition farouche au pouvoir des Bolcheviks. C'est en 1925, un an avant que Nabokov publie son premier roman ², qu'il revient à la littérature avec son récit *L'Amour de Mitia*. Une comparaison avec *Machenka* permet de mieux comprendre ce qu'a été l'originalité première de Sirine, dont Bounine dira après la publication de *La Défense Loujine* : « Ce gamin a fauché un fusil et va en finir avec nous tous, les vieux, moi compris ³. »

L'Amour de Mitia relate le récit de l'amour entre Mitia, jeune étudiant, et Katia, élève du Studio théâtral de Moscou, aussi attirée par son professeur de théâtre, un homme dépravé. Comme leur liaison se dégrade, Mitia choisit de retourner chez lui, à la campagne, pour l'été et de retrouver Katia plus tard en Crimée. Là, Mitia passe ses journées à se promener et à penser à elle. Il reçoit une première lettre, très tendre. La seconde se fait attendre : il s'agit d'un mot très sec, dans lequel elle lui demande de l'oublier parce qu'elle fréquente dorénavant son professeur de théâtre. Désespéré, Mitia se suicide alors avec un revolver.

Les récits de Bounine et Nabokov partagent donc un thème commun : l'évocation d'un premier amour, de sa force et de sa dégradation, au travers de la

¹ Serge Kryzyski, *The Works of Ivan Bunin*, La Haye/Paris, Mouton, coll. « Slavistic printings and reprintings », 1971, p. 343 (notre traduction).

² Il en a envoyé à Bounine un exemplaire portant cette dédicace : « Je suis ravi et terrifié de vous envoyer mon premier livre. De grâce ne me jugez pas trop durement » (Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 302).

³ Avec cette phrase, Dominique Desanti reprend à son compte la déclaration de Bounine qui circulait dans le Paris russe. (*Vladimir Nabokov : essais et rêves*, Paris, Julliard, collection « Écrivain-écrivain », 1994, p. 124). Sur la « rivalité » entre Bounine et Nabokov, voir Максим Д. Шрайер [Maxim D. Shrayer], *Бунин и Набоков. История соперничества [Bunin i Nabokov. Istorija soperničestva]* Moscou, Альпина Нон-фикшн [Al'pina Non-fikšn], 2014.

perception qu'en a le jeune héros. Dans les deux cas, l'argument a une nette origine autobiographique. Dans *L'Amour de Mitia*, Katia est la transposition romanesque du premier et très intense amour de Bounine, Varvara Patchenko, avec laquelle il vécut quelques années dans la région de Poltava et qui, attirée elle aussi par la scène, le quitta en 1894 pour un autre homme ¹. On sait que la relation amoureuse entre Machenka et Ganine est également une reproduction assez exacte, au moins dans l'ordre des événements, de la première histoire amoureuse qu'eut Nabokov, avec Valentina (Liusa) Choulguine ². Les deux écrivains, en identifiant femme aimée et Russie, reprennent un *topos* de la littérature russe, auquel la situation de l'exil ajoute une dimension tragique. Or, c'est la différence du traitement poétique de cette téléologie qui montre comment Nabokov se distingue de la voie suivie par l'ancienne génération.

Dans sa nouvelle, Bounine s'en tient strictement à la narration chronologique ultérieure de ce premier amour, vécu à Moscou puis à la campagne, et de sa conclusion tragique par le suicide de Mitia. Ce récit prend pour cadres un temps et une société dont l'auteur est historiquement et géographiquement exclu sans qu'aucune indication de cette exclusion n'apparaisse dans le récit. Il y a d'ailleurs très peu de nouvelles de Bounine dont l'action se situe en dehors de Russie, et elles sont très tardives dans l'œuvre de l'écrivain. Les deux principales « À Paris » (1940) et « Une vengeance » (1944) figurent dans le recueil *Les Allées sombres*. Si, dans la première notamment, il arrive aux personnages de donner quelques indications, très partielles et rapides, sur leur passé, le procédé n'est pas comparable à celui de Nabokov dans *Machenka*, car le passé n'y entre pas en concurrence avec le présent. Malgré l'expérience de l'exil,

¹ Voir *Митина Любовь* [*Mitina Ljubov'*], dans Иван Бунин [Ivan Bunin], *Стихотворения, Рассказы, Повести* [*Stihotvoreniia, Rasskazy, Povesti*], Moscou, « Художественная Литература » [« Hudožestvennaia Literatura »], Библиотека Всемирной Литературы [Biblioteka Vsemirnoj Literatury], 1973, p. 335-384 et p. 515-517.

² Voir le chapitre XII sur « Tamara », dans *Autres Rivages*, II, p. 1335-1355.

dans leur très grande majorité, les œuvres en prose de la deuxième moitié de la carrière de Bounine ¹, toutes écrites en russe, continuent d'être situées dans l'ancienne Russie et reprennent, en accentuant la tonalité « noire ² » de ses récits, ses thèmes de toujours : l'amour, la mort et la Russie. Il n'y a pas, de la première partie de son œuvre à la seconde, de différence de nature ni de thème ; il n'y a pas non plus de description, ni même de mention, des événements révolutionnaires dont il a pourtant été le témoin.

Bounine a donc écrit une partie importante de son œuvre depuis le lieu de l'émigration sans que ce lieu ne trouve à s'inscrire ni dans la narration ni dans un procédé poétique particulier et sans que les événements narrés qui prennent place, presque exclusivement, dans un temps et une société révolus ne soient mis en perspective par rapport à la Révolution russe et à ses conséquences pour l'écrivain.

Se réfugier dans le passé ou subir le présent, tels sont les deux thèmes auxquels la littérature russe émigrée semble condamnée : alternative à laquelle, dans son premier roman, Nabokov tente déjà d'échapper. Il choisit d'abord de confronter ces deux lignes thématiques, juxtaposant deux espaces, pourtant exclusifs, ainsi que les temporalités particulières et les configurations éthiques qui leur sont attachées. Mais la question de l'émigration n'est pas seulement celle de cette dichotomie : à cet affrontement, Nabokov apporte déjà une solution originale et inattendue qui contredit les conclusions que le lecteur a logiquement élaborées à partir du système contradictoire mis en place au cours du roman. Le roman chez Nabokov naît comme forme dissensuelle, contestant les deux formes

¹ Outre *L'Amour de Mitia*, on peut citer *L'Affaire du Cornette Elaguine* (1926), *La Vie d'Arséniev – Jeunesse* (1927-1933 et 1939) et le recueil *Les Allées sombres* (1946).

² C'est ainsi que S. Kryzyski qualifie la période des récits que Bounine a écrits entre 1909 et 1912, y compris *Le Village*, rappelant la déclaration de Bounine lui-même : « Il marqua le début de toute une série de mes œuvres qui peignaient avec rudesse l'âme russe, ses fondements, clairs ou sombres, souvent tragiques », dans S. Kryzyski, *op. cit.*, p. 347 (notre traduction).

d'expérience du monde par le sujet émigré, pour en proposer une troisième, celle d'une genèse, préambule à la « création de soi par soi », selon la formule de Sophie Bernard-Léger ¹.

L'isolement de l'émigration

La première forme d'expérience du monde par le sujet émigré est celle de l'isolement, de sa fermeture aux autres. « [C]hacun était un monde tout à fait isolé ² », constate le narrateur de *Machenka*. L'isolement est premièrement la conséquence d'une difficulté, voire d'une impossibilité, à s'intégrer dans un pays étranger, ici l'Allemagne de la République de Weimar, dans la première moitié des années vingt. Dans *Machenka*, la société allemande est l'objet d'une perception indirecte, conformément à la conscience étrangère qui la perçoit, celle du narrateur extra-hétérodiégétique à focalisation interne, qui voit la réalité allemande avec le regard de ses personnages d'émigrés russes ³.

L'un des facteurs qui aggravent l'isolement et l'absence d'intégration de ces Russes émigrés est la dégradation récente de leurs conditions de vie avec la grave crise économique qui affecte l'Allemagne depuis 1922-1923. En avril 1925, un peu plus d'un an après son arrivée à Berlin, Ganine se trouve dans une situation

¹ Voir sur ce sujet la thèse de Sophie Bernard-Léger, *La création de soi par soi : origine, identités et transgressions dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, Romain Gary et Philippe Roth*, sous la direction de Luba Jurgenson et de Carole Ksiazencic-Matheron, Thèse de doctorat, Études slaves, Paris 4, 2017.

² Vladimir Nabokov, *Machenka*, p. 29 ; *Машенька [Mačen'ka]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 65 : « миры, друг другу неведомые » ; *Mary*, p. 27 : « each one a wholly isolated world ».

³ En effet, le narrateur de *Machenka* est nettement un regard et une voix russes, comme en témoignent certaines expressions plus clairement marquées dans le texte russe que dans la traduction française ; celle-ci, réalisée d'après la traduction anglaise, gomme parfois cette participation du narrateur à la communauté linguistique de ses personnages. Toutefois, on en trouve encore des exemples dans le texte de la traduction française : ainsi, lorsque le narrateur rappelle l'état antérieur de Ganine, caractérisé par son énergie (qu'on retrouve chez Van dans *Ada*), une considération métalinguistique lui permet d'indiquer son identité de passé avec Ganine et, au-delà, avec la communauté des émigrés russes : « [...] sauter par-dessus une clôture, déraciner un piquet, bref, s'en donner, comme nous disions quand nous étions jeunes » (*Machenka*, p. 13 ; *Машенька [Mačen'ka]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 50 : « перемахнуть через забор, расшатать столб, словом – ахнуть, как говорили мы в юности » ; *Mary*, p. 8 : « to jump over a fence or uproot a post, in short to “bang,” as we used to say when we were young ».)

très précaire, sans aucune possibilité de travailler : « Le désœuvrement lui était maintenant pénible, mais il n'avait aucun travail à faire » (*Ma*, 21¹). Podtiaguine, lui, ne peut rester une semaine de plus à Berlin, s'il veut pouvoir payer son voyage pour Paris.

Dans ces conditions, la qualité particulière du temps du récit-cadre est d'être un éternel présent, sans possibilité d'avenir. C'est pour cette raison que l'année servant de référence au récit-cadre est 1923, alors que l'action se passe deux ans plus tard. Les chiffres noirs, collés sur les portes des chambres de la pension, sont des feuilles du calendrier de l'année 1923, les six premiers jours d'avril, arrachées par Lydia Nikolaïevna Dorn, la logeuse d'origine russe, veuve « d'un homme d'affaires allemand qui l'avait ramenée de Sarepta vingt ans plus tôt et avait succombé à une fièvre [cérébrale] l'année du calendrier » (*Ma*, 10²) : sa mort l'a contrainte à ouvrir une pension ; sourde et usée, elle vit retranchée dans sa propre chambre, dans une sorte de temps suspendu depuis 1923. Sur le plan de la narration, situer la diégèse en avril³, le même mois que celui des feuilles de calendrier collées sur les portes des chambres, renforce l'impression d'immobilité du temps, de son ressassement, première modalité du rapport qu'ont les émigrés avec le lieu de leur exil.

La seconde modalité est celle de leur inadaptation à la société allemande, dont l'exemple le plus développé concerne Anton Serguéievitch Podtiaguine, poète vieillissant et malade. Son obsession est de se procurer tous les documents

¹ Dorénavant, nous ferons figurer comme proposée la référence au texte français de *Machenka*. *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 57 : « Бездействие теперь его тяготило, а дела не было. » ; *Mary*, p. 17 : « Lack of work irked him now, but there was no work to do. »

² *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 48 : « вдова немецкого коммерсанта, лет двадцать тому назад привезшего ее из Сарепты и умершего в позапрошлом году от воспаления мозга. » ; *Mary*, p. 5 : « the widow of a German businessman who twenty years ago had brought her here from Sarepta and who the year before had died of brain fever. »

³ Voir les références aux « pâles rues d'avril » (*Ma*, 21) et à « Berlin, doux et brumeux, vers le soir, en avril » (*Ma*, 72) ; *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 57 « по бледным апрельским улицам » et p. 101 : « Нежен и туманен Берлин в апреле, под вечер. » ; *Mary*, p. 18 : « the pale April streets » et p. 76 : « Berlin, gentle and misty, toward evening, in April. »

nécessaires à son départ pour la France mais l'échec de ses tentatives rythme le cours des événements.

Enfin, la dernière modalité du rapport que les personnages entretiennent avec la réalité allemande participe au système de valeurs que le roman met en place : il s'agit du jugement que chacun de ces émigrés porte sur le modèle que pourraient être le système et la mentalité allemands. À ce titre, les échanges, qui ont lieu lors des déjeuners auxquels sont présents tous les pensionnaires, servent essentiellement à caractériser et à isoler le personnage d'Alfiorov. Il est en effet un ardent partisan de l'Allemagne, « pays hautement cultivé » (*Ma*, 18) et « bien administré », où « les choses s[e] passent sans détours », où « il y a du travail » et où « les rues sont faites pour la promenade » (*Ma*, 18-19)¹. On reconnaît une vision stéréotypée de la saine organisation de la société allemande, adéquate à la perception rationnelle de la vie qu'en a cet ancien professeur de mathématiques. Or, l'ironie narrative présente dans l'affirmation – presque une tautologie – qu'en Allemagne « les rues sont faites pour la promenade », désigne Alfiorov comme le premier exemple, dans l'œuvre de Nabokov, de *pochliak*, de philistin², adepte des idées générales et des théories.

¹ *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 54 : « Культурнейшая страна » ; p. 55 : « в порядочной стране » ; « это, так сказать, прямая линия » ; « и работать можно, и по улицам ходить приятно. » ; *Mary*, p. 14 : « a most cultured country » ; p. 15 : « a well-run country » ; p. 14 : « Things are straightforward here », « there's work and the streets are nice for a walk. »

² Dans « Des philistins et du philistinisme » [*Littératures II*, Fayard, 1985, p. 411-418], Nabokov donne une définition du philistin : « un adulte dont les ambitions sont de nature matérialiste et ordinaire, et dont la mentalité épouse les idées toutes faites et les idéaux conformistes de son milieu et de son temps » (*ibid.*, p. 411) ; puis, du « vulgaire sentencieux » : « le philistin à temps complet », « le conformiste, l'homme qui se conforme à son milieu, et que caractérise également un autre trait : il est pseudo-idéaliste, pseudo-compatissant, pseudo-sage » (*ibid.*, p. 414). Les Russes, dit-il, désignent ce « philistinisme sentencieux » du terme de *pochlost* : « Le “pochlisme” ne désigne pas seulement la médiocrité évidente, mais surtout ce qui est faussement important, faussement beau, faussement intelligent, faussement attrayant. Appliquer à quelque chose l'étiquette fatale de “pochlisme” n'est pas uniquement émettre un jugement esthétique, mais aussi porter une condamnation morale. L'authentique, l'innocent, le bon, n'est jamais *pochlost*. » (*Ibid.*, p. 417.)

Y a-t-il un espoir pour les émigrés de recréer une véritable communauté en terre étrangère ? Le roman répond clairement non, car l'isolement, comme repli sur soi, est aussi la modalité principale des relations qu'entretiennent les pensionnaires entre eux.

Il existe bien une communauté de destin entre ces émigrés russes qui ont tous fui la révolution bolchevique et la guerre civile. Mais à la privation de la terre natale correspond la cessation de liens humains profonds et se développent les malentendus, l'animosité, l'artificialité des rapports, l'impossibilité de la communication. Une espèce d'égoïsme, parfois choisi, parfois subi, est l'inévitable conséquence de la perte, consubstantielle à l'exil, d'un passé social et politique commun.

La première image de ce cloisonnement est fournie par le système de numérotation des chambres qui fait qu'elles se succèdent l'une à l'autre, comme si chacun des pensionnaires vivait sur une ligne séparée du temps : côté gauche, Alfiorov vit comiquement dans la chambre « 1^{er} avril », Ganine dans la chambre « 2 avril », Lydia Dorn dans la chambre « 3 avril » ; côté droit, Podtiaguine occupe la chambre « 4 avril », Klara la chambre « 5 avril », Koline et Gornosvetov la chambre « 6 avril ».

D'une chambre à l'autre, les échanges véritables sont rares. En dehors du personnage de Podtiaguine, dont la fonction à l'inverse est de faire circuler la parole entre les pensionnaires, les visites d'une chambre à l'autre sont motivées soit par des récriminations – Alfiorov empêchant Ganine de dormir est rappelé à l'ordre (*Ma*, 26) – soit par des tentatives d'explications qui toutes échouent ¹. Dans

¹ Deux tête à tête par exemple réunissent Ganine et Klara. Le premier a lieu quand Klara surprend Ganine, seul, dans la chambre d'Alfiorov et se solde par un malentendu que Ganine est impuissant à dissiper, puisqu'elle le prend pour un voleur, alors qu'il est venu dans la seule intention de revoir les photographies de Machenka (*Ma*, 37-39). Le second prend place peu avant son départ de la pension. Klara est venue lui parler, à la demande de Ludmila, qu'il a quittée. Il lui dit alors avoir un projet tout en refusant de le partager avec elle et maintient l'ambiguïté sur l'honnêteté de sa conduite (*Ma*, 72-73).

la même veine, Klara qui ressent une certaine inclination pour Ganine ¹, le laisse partir, sans espoir de le revoir et sans pouvoir lui avouer ses sentiments.

Dans cette vie communautaire forcée, les scènes de réunion des personnages ne sont pas de véritables dialogues. Lors du déjeuner du lundi, par exemple, où sont réunis tous les habitants de la pension, le lecteur s'aperçoit que la connaissance qu'il prend du dialogue n'est pas totale mais est soumise à la volonté de Ganine : tandis que la première partie du dialogue relate l'échange entre Alfiorov et Podtiaguine (le premier tentant d'exposer au second ses convictions sur l'Allemagne), la deuxième commence quand Ganine cesse d'écouter les théories d'Alfiorov pour informer Klara que Ludmila l'a invitée à les accompagner au cinéma. Cet échange parallèle prend la place du premier qui se poursuit, mais dont le narrateur ne communique pas le contenu au lecteur, et c'est au moment où Ganine l'écoute de nouveau que le lecteur peut aussi l'entendre. Dans l'intervalle, ce qui a manqué, c'est la différence entre la Russie et l'Allemagne dont Alfiorov se proposait de donner une traduction par une figure géométrique (*Ma*, 18-19).

Cette « surdité » de Ganine a une fonction capitale : elle souligne l'écart, au sein de cette communauté, entre le partisan de l'Allemagne et les nostalgiques de la Russie, entre les généralisations mathématiques du premier et « la simple

¹ L'aveu le plus explicite de cette inclination, perceptible dès le début du roman, a lieu tardivement, au chapitre 12 : « Seule Klara resta à la maison. Elle avait la migraine et les os fins de ses grosses jambes lui faisaient mal, ce qui la désolait puisque c'était son anniversaire. “ J'ai vingt-six ans aujourd'hui, pensa-t-elle, et demain Ganine s'en va. Il est méchant ; il trompe les femmes et je le crois capable de commettre un crime. [...] Pourtant, il est merveilleux et je pense à lui littéralement toute la journée... et il n'y a pas le moindre espoir pour moi.” » (*Machenka*, I, p. 77-78 ; *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 106 : « Одна Клара осталась дома: у нее болела голова [...] “Мне сегодня двадцать шесть лет, – думала она, – и завтра уезжает Ганин. Он нехороший человек, обманывает женщин, способен на преступление... И все же он весь – чудесный, я буквально целый день думаю о нем. И никакой нет надежды...” » ; *Mary*, p. 83-84 : « « Only Klara stayed at home. Her head ached and the thin bones of her fat legs were hurting, which was unfortunate, as today was her birthday. “I'm twenty-six today,” she thought, “and tomorrow Ganin is leaving. He is bad, he deceives women and he is capable of committing a crime. He can look me calmly in the eyes even though he knows I saw him just about to steal money. Yet he's wonderful and I think about him literally all day. And there's no hope whatsoever. »

logique humaine » (*Ma*, 19¹) à quoi se rattache Podtiaguine, selon le commentaire du narrateur. Mais ce procédé n'est pas simplement une charge critique du personnage d'Alfiorov et n'a pas la valeur positive que l'on pourrait croire : pratiquement tous les personnages souffrent à un degré ou à un autre de ce défaut d'attention à l'autre, qui n'est pourtant pas l'étranger, mais bien le compatriote. Quand il cherche à détourner Podtiaguine du projet de partir pour la France, Alfiorov est sourd à la détresse du poète ; Koline et Gornosvetov, par leurs railleries, le sont à l'angoisse qu'éprouve Alfiorov à la venue de sa femme. Ganine, lui, l'est aux sentiments de Klara. Pourtant, le texte propose de ce personnage féminin un portrait en empathie. Elle représente, par opposition à Ludmila, une forme de féminité maternelle et a surtout une qualité rare dans le milieu décrit, le don de voir, et tout particulièrement de voir Ganine, sur le visage duquel elle s'arrête deux fois, au début et à la fin du roman (*Ma*, 16-17 ; 73). Mais Klara est un personnage de jeune femme sacrifiée. Sa féminité ne peut s'incarner en dehors de la Russie et son unique robe de soie noire, élimée, est la marque de ce deuil auquel certains personnages féminins de Nabokov sont condamnés dans l'émigration, comme par exemple Maria Vassilievna, dans la nouvelle « Une tranche de vie » : « enveloppée de noir – oui, je porte le deuil, le deuil de tout le monde, de toute chose, de moi-même, de la Russie, des fœtus arrachés à mon corps² ».

Pour marquer la cruauté de Ganine à l'égard de Klara, Nabokov procède à une dissociation du point de vue du narrateur d'avec celui de Ganine. Le narrateur en effet a sur Klara un point de vue qui excède celui du héros, en focalisation

¹ *Машенька* [*Mač'en'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 57 : « он был склонен к простой человеческой логике » ; *Mary*, p. 15 : « plain human logic ».

² Vladimir Nabokov, « Une tranche de vie », *Nouvelles complètes, op. cit.*, p. 568 ; « Случай из жизни » [« Clučaj iz žizni »], *Sobr. soč.*, t. IV, p. 546 : « [Д]а, я ношу траур, по всем, по всём, по себе, по России, по зародышам, выскобленным из меня. » ; « A Slice of Life », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 407 : « [my diminutive figure] in its black dress—yes, I wear mourning, for everybody, for everything, for my own self, for Russia, for the fetuses scraped out of me. »

interne sur elle, ce qui donne au lecteur la possibilité de connaître ses pensées intérieures et même ses rêves, et donc de prendre la mesure de sa tragédie intime, ce que se refuse de faire Ganine, qui pourtant – cruauté dernière – la pressent.

L'émigration rend les êtres opaques, coupés les uns des autres. Un seul personnage, le vieux poète Anton Serguéievitch Podtiaguine (qui porte le prénom de Tchékhov et le patronyme de Pouchkine), se caractérise à l'inverse par ses qualités humaines, sa disponibilité, son attention aux autres, sa gentillesse. Outre qu'il est le seul à entrer dans la chambre de Frau Dorn, premier signe de sa singularité, il occupe une fonction cruciale dans l'intrigue romanesque – celle de favoriser l'échange, de permettre la communication et de mettre en circulation la parole, dans les limites géographiques de la pension. Déjà désigné par ses controverses avec Alfiorov comme son adversaire rhétorique, il dialogue aussi, mais dans des scènes d'intimité, avec Klara puis avec Ganine. La dichotomie majeure entre présent et passé, émigration et Russie, qui rythme le roman par l'alternance régulière de la diégèse et de la métadiégèse, est ainsi contrebalancée par le retour dans le texte de séquences qui sont des lieux de mémoire, où les blessures personnelles et les souvenirs chers trouvent à se dire, rythme plus souterrain et plus fluide créé grâce à la circulation de la parole que libère Podtiaguine.

Première figure d'artiste dans l'œuvre romanesque de Nabokov, Podtiaguine se distingue, dans cette fausse communauté de la pension, par sa capacité à rappeler les solidarités anciennes et à dispenser des paroles de consolation. C'est à lui que revient la responsabilité d'opérer les discriminations : il refuse catégoriquement de comprendre Alfiorov tandis qu'à la fin du roman c'est lui qui fait de Ganine leur « sauveur ». Il est aussi partie prenante dans l'enclenchement du processus narratif. En effet, c'est au cours du déjeuner du dimanche midi –

avant le moment choisi par le narrateur pour débiter le récit – qu'Alfiorov a eu cette conversation avec lui sur la question du sens de leur vie d'émigrés. *Machenka* est donc à concevoir comme l'élaboration de la réponse à cette question.

La « grande attente »

Machenka s'ouvre sur une interrogation, celle du sens de la vie dans l'émigration, qui se constitue comme amorce narrative paradoxale.

Cette interrogation existentielle est d'abord énoncée explicitement par le personnage d'Alfiorov. Ganine, bloqué en sa compagnie dans une cabine d'ascenseur en panne, est contraint de répondre aux questions de son compagnon d'infortune et de lier connaissance avec lui. Le roman débute *in medias res* et dans le noir par un échange de répliques qui pourrait faire croire à une transcription relativement objective du dialogue : en réalité, la scène est déjà focalisée sur Ganine, ce qui conduit le lecteur à adopter à l'égard d'Alfiorov le même sentiment d'antipathie que lui. Or Alfiorov développe une interprétation symbolique de leur situation particulière qu'il rattache à leur situation plus générale d'émigrés :

Vous ne trouvez pas qu'il y a quelque chose de symbolique dans les circonstances de notre rencontre, Lev Glébovitch ? Sur la terre ferme, nous ne nous connaissons pas. Puis voilà que nous rentrons chez nous à la même heure et pénétrons ensemble dans cet engin... [...] [N]ous avons commencé à monter en silence, et tout à coup... stop. Et nous voilà dans le noir.

– Dans quoi donc, à proprement parler, y a-t-il un symbole ? – demanda Ganine d'un ton maussade.

– Eh bien, *dans l'arrêt, dans l'immobilité, dans cette obscurité. Et dans l'attente.* Aujourd'hui, au déjeuner, ce, comment s'appelle-t-il, le vieil écrivain?... ah ! oui, Podtiaguine *débattait avec moi à propos* du sens de notre vie d'émigrés, *notre grande attente.* (Ma, 8-9) ¹

¹ En italique (ici, comme dans les citations suivantes), nous indiquons les mots ou phrases que nous avons retraduits d'après la version originale russe pour plus de fidélité au texte : « – В чем же, собственно говоря, символ? – хмуро спросил Ганин. – Да вот, в остановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожидании. Сегодня за обедом этот, – как его... старый писатель... да, Подтягин... – спорил со мной о смысле нашей эмигрантской жизни, нашего великого ожидания... » (*Машенька* [Mačen'ka], *Sobr. soč.*, t. II, p. 46). Ainsi, « grande attente » est traduit dans la Pléiade par « perpétuelle attente », ce qui nous semble une surinterprétation de l'adjectif russe « velikij » signifiant « grand », même si cette traduction se veut fidèle à l'adjectif anglais utilisé (voir *infra*). Si nous proposons de conserver ce sens, c'est parce qu'il nous semble

Alfiorov ici procède à une identification entre la cage d'ascenseur dont ils sont prisonniers et l'émigration : image d'emprisonnement qui n'est, cependant, pas à prendre au pied de la lettre ¹ car c'est, plus profondément, un phénomène discursif d'une nature double et contradictoire qui se constitue au tout début du roman et va peser sur l'ensemble de son déroulement. D'un côté, Alfiorov énonce, avec la formule de la « grande attente », la question de l'avenir des émigrés russes privés de leur pays et qui conservent encore l'espoir, à cette date, d'un retour en Russie ². De l'autre côté, la réaction « maussade » de Ganine et les remarques dépréciatives du narrateur, faites au présent de généralité ³, discréditent les

qu'il y a dans l'emploi de cet adjectif un écho ironique à la dénomination, imposée par les Bolcheviques, de la Révolution d'octobre-novembre 1917 en « grande révolution socialiste d'Octobre » (en russe, « Великая Октябрьская социалистическая революция » [« Velikaja Oktjabr'skaja socialističeskaja revoljucija »] ; *Mary*, p. 2-3 : « Don't you think there's something symbolic in our meeting like this, Lev Glebovich? When we were on terra firma we didn't know each other. Then we happen to come home at the same time and get into this contraption together. By the way, the floor is horribly thin and there's nothing but a black well underneath it. Well, as I was saying, we stepped in without a word, still not knowing each other, glided up in silence and then suddenly—stop. And darkness.” “What's symbolic about it?” Ganin asked gloomily. “Well, the fact that we've stopped, motionless, in this darkness. And that we're waiting. At lunch today that man—what's his name—the old writer—oh yes, Podtyagin—was arguing with me about the sense of this émigré life of ours, this perpetual waiting. »

¹ Asher Z. Milbauer, dans *Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I. B. Singer* [Miami, Florida International University Press, 1985, p. 30] reprend à son compte cette identification entre la cage et l'exil : « The elevator is the first in a chain of several cagelike images created by Nabokov in this novel. The parent-cage is exile from which there is rarely escape, but which, as becomes clear later in this novel as well as in Nabokov's later works, can be transcended by the human mind, by intellect, and, finally but most important, by art. » (« L'ascenseur est la première d'une série d'images de cages créées par Nabokov dans ce roman. La cage d'origine, c'est l'exil auquel il est rare d'échapper mais qui, comme cela devient clair plus tard dans le roman ainsi que dans des ouvrages postérieurs de Nabokov, peut être transcendé par l'esprit humain, par l'intellect et, en dernier lieu mais le plus important, par l'art. ») Certes il s'agit d'une image d'emprisonnement mais c'est à Alfiorov que revient la responsabilité de l'identification vis-à-vis de laquelle le narrateur est réservé.

² Nabokov, lui-même, fait état de cet espoir dans l'avant-propos au roman suivant : « C'était mon second roman russe. J'avais vingt-huit ans. Mes séjours intermittents à Berlin totalisaient une demi-douzaine d'années. J'avais alors la certitude, et un certain nombre de gens intelligents l'avaient aussi, que les dix prochaines années ne s'écouleraient pas sans que nous puissions regagner une Russie accueillante, bourrelée de remords, couverte de cerisiers à grappes en fleur », dans « Avant-propos » [1967], *Roi, Dame, Valet*, I, p. 105 ; « Foreword », *King, Queen, Knave*, p. vii : « It was my second Russian novel. I was twenty-eight. I had been living in Berlin, on and off, for half a dozen years. I was absolutely sure, with a number of other intelligent people, that sometime in the next decade we would all be back in a hospitable, remorseful, racemosa-blossoming Russia. »

³ « Alfiorov soupira bruyamment, exhalant le remugle chaud des hommes vieillissants qui ne se portent pas très bien. Il y a quelque chose de triste dans cette odeur. » (*Ma*, 8) ; *Машенька* [*Mač'en'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 46 : « Алферов шумно вздохнул; хлынул теплый, вялый

interprétations symboliques d'Alfiorov. Le lecteur est donc soumis à une injonction contradictoire : adhérer à la part dramatique du questionnement sur le sens de la vie dans l'émigration mais aussi acquérir une distance critique et se méfier des lectures symboliques de la réalité.

Dans la suite du roman, Nabokov a deux façons de revenir sur cette question. Soit les personnages s'interrogent, de manière angoissée, sur leur avenir personnel dont, significativement, ils n'arrivent pas à se former une représentation. Ainsi Klara, qui fait part à Podtiaguine de l'incapacité dans laquelle elle est de s'imaginer dans le futur : « J'ai déjà vingt-six ans [...]. Je tape à la machine toute la matinée et, cinq fois par semaine, je travaille jusqu'à six heures. Je suis très fatiguée. Je suis tout à fait seule à Berlin. Qu'en pensez-vous, Anton Serguéïevitch... est-ce que cela peut durer longtemps ? » (*Ma*, 53¹)

Soit, lors de dialogues, la situation de l'émigration est définie obliquement par les opinions que les personnages professent pour la Russie. Dans ce cas, une opposition majeure, qui répète celle déjà mentionnée précédemment, se crée entre, d'un côté, Alfiorov et, de l'autre côté, Podtiaguine, Ganine et Klara. Alfiorov a plusieurs occasions d'exposer son sentiment sur la Russie. Au deuxième chapitre, au cours du déjeuner du lundi, il cherche à convaincre Podtiaguine de ne pas quitter l'Allemagne dont il loue le haut degré d'évolution. Par contraste avec elle, il déclare la Russie « arriérée », la qualifie de « gribouillis », rappelle « l'incapacité russe » et finit par prophétiser l'anéantissement de la Russie : « Mais le principal, continuait Alfiorov, intarissable, c'est que *la Russie c'en est fini d'elle*. Elle a été effacée, comme si

запашок не совсем здорового, пожилого мужчины. » ; *Mary*, p. 2 : « Alfiorov sighed noisily, giving off the warm, stale smell of an elderly man not in the best of health. There is something sad about that smell. »

¹ *Машенька* [Ма́шен'ка], *Sobr. soč.*, t. II, p. 84 : « – Мне уже двадцать шесть лет, – сказала Клара, – я целое утро стучу на машинке и пять раз в неделю работаю до шести. Я очень устаю. Я совершенно одна в Берлине. Как вы думаете, Антон Сергеевич, это долго будет так продолжаться? » ; *Mary*, p. 53-54 : « “I’m already twenty-six,” [...], “I type all morning, and five times a week I work until six. I get very tired. I’m quite alone in Berlin. What do you think, Anton Sergejevich—will it go on like this for long? »

quelqu'un avait fait disparaître, avec une éponge mouillée, une caricature griffonnée à la craie sur un tableau noir. (*Ma*, 20¹)

Dans la soirée de la même journée, alors qu'il invite Ganine, venu lui demander de faire moins de bruit, à entrer dans sa chambre, il poursuit son réquisitoire déclarant la Russie « maudite »². Devant la surprise de Ganine, Alfiorov se fait de nouveau péremptoire :

Voyons, Lev Glébovitch [...] il est temps que vous cessiez de jouer au bolchevique. Vous trouvez peut-être cela amusant, mais ce que vous faites est très mal, croyez-moi. Il est temps que nous admettions tous que la Russie est finie³, que la « sainte »⁴ paysannerie russe s'est révélée – comme il fallait s'y attendre, d'ailleurs – n'être rien d'autre qu'une sombre lie et que notre *patrie* par conséquent a disparu à tout jamais. (*Ma*, 27⁵)

Nabokov reprend ici les débats qui agitent l'émigration russe : comment interpréter les événements révolutionnaires russes et quelles en sont les causes ? Quelle relation peut encore unir l'émigré à sa patrie, si tant est que la Russie le soit encore ? Des réponses à ces questions découle une opposition idéologique qui fracture l'émigration russe.

¹ *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 57 : « – А главное, – все тараторил Алферов, – ведь с Россией – кончено. Смыли ее, вот как знаете если мокрой губкой мазнуть по нарисованной роже... » ; *Mary*, p. 17-18 : « “But the chief thing,” Alfiorov burred on, “is that Russia is finished, done for. She’s been rubbed out, just as if someone had wiped a funny face off a blackboard by smearing a wet sponge across it.” »

² L'expression « Russie maudite » est fréquente dans la culture russe et a rapport à la question de la disparition de la Russie. Pour Lénine, elle désigne la vieille Russie de l'autocratie et du servage, qui doit disparaître pour laisser place aux hommes nouveaux. Mais l'expression peut aussi évoquer l'anéantissement de la Russie par les Bolcheviques, comme ici. On la trouve, par exemple, dans *L'Apocalypse de notre temps* de Vassili Rozanov ou dans *Rodina* [*Patrie*], poème de 1918 d'Andrei Biély.

³ Alfiorov utilise en russe le germanisme « kaput » (*Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. Soč.*, t. I., p. 63).

⁴ L'expression utilisée en russe est « Bogonosec », littéralement « porteuse de Dieu » (*ibid.*).

⁵ *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 63 : « Эх, Лев Глебович [...] Полно вам большевика ломать. Вам это кажется очень интересным, но, поверьте, это грешно с вашей стороны. Пора нам всем открыто заявить, что России капут, что “богоносец” оказался, как, впрочем, можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла. » ; *Mary*, p. 24 : « “Now, Lev Glebovich” [...] “it’s time you stopped playing at being a Bolshevik. You may think it very amusing, but what you do is very wrong, believe me. It’s time we all admitted frankly that Russia is done for, that our ‘saintly’ Russian peasantry has turned out to be nothing but gray scum—as might have been expected, by the way—and that our country is finished for good.” »

La position d'Alfiorov présente l'intérêt d'être particulièrement développée. Selon lui, la Russie a toujours été à un stade inférieur de développement par rapport aux pays européens. On reconnaît un constat à l'origine des thèses aussi bien slavophiles qu'occidentalistes. Ce constat, négatif a conduit les occidentalistes, à s'intéresser à l'étude du développement des organisations politiques et économiques occidentales considérées comme des modèles à adopter en les corrigeant pour améliorer l'état de la Russie. De négatif, ce constat devient au contraire positif pour les slavophiles et leurs héritiers : l'état inférieur de développement de la Russie lui a permis de préserver les vraies valeurs slaves et doit l'amener à jouer un rôle politique éminent. Dans l'évolution de la pensée de Dostoïevski par exemple, c'est cette idée de la nationalité (*national'nost'* en russe), en ce qu'elle est profondément liée à la foi originale, qui justifie le messianisme russe et panslave.

Dans la bouche d'Alfiorov, la référence à la paysannerie est donc logique. Cette catégorie sociale, pilier de l'organisation de la Nation russe, a toujours été au centre des discussions et des théories politiques sur les voies possibles du développement de la Russie. L'expression dostoïevskienne « Bogonosec »¹, Alfiorov l'emprunte à ceux qui, au cours de l'histoire des idées russes, ont idéalisé la paysannerie et lui ont assigné le rôle de porteur des « vraies » valeurs russes d'humanité, de fraternité et de chrétienté, contestées ici par Alfiorov qui fait une allusion au rôle méprisable, et fatal selon lui, qu'ont eu les paysans pendant la

¹ On trouve, par exemple, cette idée dans la partie des entretiens du starets Zosime où il cherche à définir le rôle du religieux russe : « C'est le peuple qui sauvera la Russie. Le monastère russe fut toujours avec le peuple. Si le peuple est isolé, nous le sommes aussi. Il partage notre foi, et un homme politique incroyant ne fera jamais rien en Russie, fût-il sincère et doué de génie. Souvenez-vous-en. Le peuple terrassera l'athée et la Russie sera unifiée dans l'orthodoxie. Préservez le peuple et veillez sur son cœur. Instruisez-le dans la paix. Voilà votre mission de religieux, *car ce peuple porte Dieu en lui* » (Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* [1879-1880], Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 338). On trouve exprimée ici l'idée qu'en Russie, le peuple est le dépositaire de la véritable foi et à ce titre c'est de lui que viendra l'avenir de la Russie, et plus largement des pays slaves orthodoxes. Cette idée de la « Bogonosnost' », ou « Théophorie », du peuple russe fut reprise par les écrivains symbolistes mystiques du début du XX^{ème} siècle.

guerre civile. Si cette analyse du rôle déterminant joué par la paysannerie russe dans l'issue de la guerre civile a été confirmée par les historiens ¹, les déclarations d'Alfiorov apparentent son interprétation des événements révolutionnaires russes à celle des nationalistes russes extrémistes émigrés : pour eux, révolution et gouvernement bolcheviques sont les conséquences de la trahison du peuple russe. Pour montrer la réceptivité, dans les années vingt et trente, de l'émigration russe aux thèses extrémistes et le rôle que certains émigrés ont pu jouer dans la diffusion des faux *Protocoles des Sages de Sion*, l'historien Walter Laqueur rappelle, à titre d'exemple, la position de Fëdor Victorovič Vinberg (1868-1927), « ex-colonel de l'armée du tsar devenu écrivain et philosophe à Berlin ² » : « Selon lui, le regretté tsar a eu le tort d'idéaliser le peuple russe, qui n'est qu'un ramassis de bons à rien qu'il faudra châtier pour leur trahison. C'est une “horde anthropoïde”, une masse aveugle et stupide, une brute à mille visages qui ne comprend rien à rien et n'obéit qu'à ses bas instincts ³. »

Ces rappels permettent de mieux comprendre pourquoi Alfiorov reproche à Ganine de faire le bolchevique. Dans son système de pensée, l'alternative est simple : le bolchevisme étant la conséquence et l'expression de l'essence du peuple russe, à savoir sa bestialité, on ne peut que renier logiquement la Russie

¹ Nicholas V. Riasanovsky (1923-2011) en fait partie. Voici ses conclusions, dans *Histoire de la Russie des origines à 1984* [1969], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, pp. 526-527 : « En dernière analyse, ce fut probablement l'attitude de la population qui détermina l'issue de la guerre civile en Russie. Tandis que les membres des classes moyennes et supérieures soutenaient les Blancs, et que les ouvriers, non sans quelques exceptions de taille, appuyaient les Rouges, les paysans, c'est-à-dire la grande majorité de la population, adoptaient une position plus prudente et plus réservée. Bon nombre d'entre eux finirent par haïr les deux camps [...]. Dans l'ensemble, cependant, les préférences des paysans allaient apparemment aux Rouges. Après tout, la révolution d'Octobre leur avait donné les terres de la noblesse, tandis que les Blancs, et non sans raison, étaient associés à leurs yeux, à une restauration plus ou moins complète de l'ancien régime. Cette perspective n'éveillait, dans les villages de Russie, que la haine et la peur. »

² Walter Laqueur, *Histoire des droites en Russie, Des Centuries noires aux nouveaux extrémistes* [1993], trad. (de l'anglais) par Dominique Péju avec la collaboration de Serge Zoloutkhine, Paris, Michalon, 1996, p. 55. Vinberg est le commanditaire présumé de l'action terroriste qui a abouti au meurtre du père de Nabokov, nous y reviendrons en quatrième partie.

³ *Ibid.*

actuelle ; si l'on défend la Russie malgré sa situation d'apatride, on ne peut qu'être soupçonné d'être pro-bolchévique. C'est le schématisme d'une telle alternative qui, paradoxalement, a pu conduire certains émigrés russes, parmi lesquels Dmitri Merejkovski et sa femme, Zinaïda Hippus, à défendre l'idée que la Russie ne serait sauvée qu'à la condition d'être occupée par un pays étranger, puis, pour le premier, à soutenir les visées hitlériennes d'invasion de la Russie.

En donnant à Alfiorov la possibilité de longuement développer sa pensée, Nabokov souligne quel danger menace les émigrés eux-mêmes : l'enfermement dans le schématisme de positions idéologiques, élaborées en réaction à l'histoire mais issues au fond du même déterminisme et débouchant parfois sur une violence comparable à la violence révolutionnaire. Nabokov en a personnellement fait l'expérience, puisque son père a été abattu par des hommes à la solde de Vinberg, qu'il qualifiera ensuite de « fascistes russes » dans la version remaniée de son autobiographie.

Pour répondre à Alfiorov, Nabokov ne se place pas sur le terrain de l'idéologie mais sur le seul terrain de la matière romanesque. Ganine, afin de manifester qu'il n'adhère pas à la thèse de l'arriération de la Russie, réagit en héros nabokovien, par un commentaire laconique sur l'épithète « maudite » qu'il trouve « curieuse » (*Ma*, 27). Et c'est en premier lieu par l'intrigue romanesque que la question du reniement de la Russie est envisagée dans *Machenka*. En effet, la seconde ligne de l'intrigue naît pendant cet échange sur la Russie, lorsqu'Alfiorov parle à Ganine de son mariage en 1919 à Poltava et lui montre une photographie de Machenka. Le récit métadiégétique qui suit s'inscrit donc dans cette problématique de la relation avec la Russie et participe de l'œuvre de discrimination des définitions de la Russie que Nabokov mène dans ce premier

roman, au plus près historiquement du moment envisagé, la Révolution de 1917, la guerre civile et le début de l'exil en 1920.

D'autre part, Nabokov fait évoquer à deux reprises cette question par Podtiaguine dont les idées s'opposent à Alfiorov, – évocations qui ponctuent le récit-cadre et sont des rappels tant de la problématique principale que du rapport idéologique qu'entretiennent diégèse et métadiégèse.

Au reniement préconisé par Alfiorov, Podtiaguine, s'adressant à Klara, oppose l'amour que les Russes émigrés ont le devoir d'éprouver pour la Russie :

Dites-moi, est-ce que vous aimez la Russie ?

– Beaucoup.

– Parfait. Il faut que nous aimions la Russie. Sans notre amour à nous, les émigrés, la Russie est perdue. Ceux qui y sont restés ne l'aiment pas. (*Ma*, 52-53 ¹)

Le poète opère ici un renversement nationaliste. Ce sont les Russes non-émigrés qui trahissent la Russie en ne l'aimant pas et la mission des émigrés est de célébrer la véritable Russie pour la perpétuer. Mais quelle est la véritable Russie et par quelle forme la célébrer ? En creux, c'est bien la question d'un nouvel art poétique russe qu'envisage Nabokov dans *Machenka*.

Podtiaguine en effet est poète. Cependant, dans un entretien antérieur avec Ganine, il a avoué son propre échec : « Quel idiot j'ai été... pour l'amour de ces bouleaux, j'ai gâché toute ma vie. J'ai négligé la Russie toute entière. Maintenant, Dieu merci, j'ai cessé d'écrire des vers. C'est terminé. J'ai même honte de me définir comme “poète”, quand je dois remplir un questionnaire » (*Ma*, 42 ²). À travers sa propre expérience, Podtiaguine fait la critique de la veine poétique

¹ *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 84 : « Вы как – любите Россию? – Очень. – То-то же. Россию надо любить. » ; *Mary*, p. 53 : « “Tell me—do you love Russia?” “Very much.” “Quite so. We should love Russia. Without the love of us émigrés, Russia is finished. None of the people there love her.” »

² *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 75 : « Дура я, дура, – я ведь из-за этих берез всю свою жизнь проглядел, всю Россию. Теперь, слава Богу, стихов не пишу. Баста. Совестно даже в бланки вписывать: “поэт”. » ; *Mary*, p. 41 : « What a fool I was—for the sake of those birch trees I wasted all my life, I overlooked the whole of Russia. Now, thank God, I've stopped writing poetry. Done with it. I even feel ashamed at describing myself as ‘poet’ when I have to fill in forms. »

classique célébrant une nature russe codifiée, dont le symbole stéréotypé est le bouleau – l'arbre caractéristique des paysages de la Russie du Nord. Le reproche essentiel que le poète s'adresse à lui-même, est que, croyant ainsi célébrer l'âme de la Russie, son inaltérabilité et son éternité, Podtiaguine a manqué en fait la Russie dans sa diversité. Son œuvre poétique est de ce fait caduque, non seulement datée parce qu'elle s'est attachée à une source d'inspiration accessoire, mais aussi inutile et stérile pour l'émigration. L'art qu'a pratiqué Podtiaguine n'est qu'un témoignage sur une configuration révolue et stéréotypée.

Dans cette perspective, l'émigration représente plus qu'une situation exceptionnelle et douloureuse d'expatriation : elle oblige les artistes russes émigrés à redéfinir l'art russe véritable. Podtiaguine incarne une étape dans ce processus, celle d'une prise de conscience que la forme d'art célébrant la Russie éternelle a été rendue caduque par les événements révolutionnaires et leurs conséquences. Ce qu'il s'est montré incapable de réaliser – être le « sauveur » (*Ma*, 89) de la communauté russe –, Podtiaguine en charge Ganine, qui n'est pourtant pas une véritable figure d'artiste. Mais son aventure mémorielle, forme très intense d'amour porté à la Russie, est l'équivalent par certains côtés d'une création artistique. Ganine en effet est doté par son créateur d'une sensibilité d'artiste, dont atteste son pouvoir de donner vie et forme aux images que crée son imagination ou qui sont devenues des souvenirs. En ce sens, il représente une préfiguration du romancier que devient Nabokov en écrivant son premier roman.

On verra cependant que Nabokov se dissocie des conséquences ontologiques de l'aventure mnémotique de Ganine dans un finale où il déjoue le code herméneutique élaboré dans le roman. La capacité hors du commun de rendre vivant le passé, et de le faire exister comme « réel » au sein même du lieu de l'exil, ne doit pas aveugler le créateur sur sa participation au commun du monde tel qui se présente à lui, c'est-à-dire au sensible du monde présent (dans

les deux sens d'« ici » et « maintenant »). Dans ce premier roman, Sirine met déjà en scène sa propre naissance de romancier, mais indique aussi que son art romanesque est une forme dissensuelle, qui échappe aux assignations traditionnelles tant de l'art russe que de sa situation d'art émigré : leçon d'amour de la vie, que ne peut accepter une partie des émigrés russes.

La tentation de Ganine

Le personnage principal de *Machenka*, Lev Glebovitch Ganine, est soumis à une tentation particulièrement forte, celle de renouer avec son premier amour qu'il identifie progressivement dans ses souvenirs, et de plus en plus complètement, à la Russie. Le roman, de plus, est construit de manière à accréditer la validité de cette tentation de telle sorte que, si Ganine mettait à exécution son projet d'enlever Machenka à son mari, le lecteur adhérerait à la décision du personnage. C'est d'ailleurs ce qui a déçu les plus « naïfs » de ses lecteurs russes à la sortie du roman, comme le souligne cette bibliothécaire russe en 1930 : « [Machenka], elle est en chemin, encore et toujours en chemin, mais elle n'arrive jamais ! Ce sont des fins que le lecteur n'aime pas ! ¹ »

À l'évidence, l'aventure mémorielle de Ganine se pose comme une alternative plus authentiquement russe aux solutions préconisées par Alfiorov (reniement de la Russie, assimilation et intégration, avenir modeste en compagnie de sa femme). Dans *Machenka*, Nabokov affronte, pour la première fois, et au plus près de la perte, la difficulté poétique qui va devenir un incontournable de sa création, faire exister de nouveau un temps et un espace perdus. Nous sommes donc ici au plus près des premiers procédés qu'il met en œuvre pour parvenir à rendre vivant ce qui n'a plus d'existence que dans les souvenirs de son

¹ Cette remarque est consignée dans le journal de Galina Kuznecov (poèteesse qui vivait avec les Bounine), à la date du 15 octobre 1930 : « Ехала-ехала и не доехала! Читатель таких концов не любит! » (« Из дневника Галины Кузнецовой [Iz dnevnika Galiny Kuznecovo], 15 октября 1930 [15 octobre 1930] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 28 [notre traduction].)

personnage principal, dont beaucoup lui ont été donnés par son créateur. Le personnage de Machenka, on va le voir, est la transposition du premier amour de Nabokov. La difficulté poétique, ici, est du même ordre que celle envisagée par Nabokov, à propos de son institutrice française : il s'agit de la question de la vérité de la transfiguration dans la fiction, et des procédés qui permettent de conférer au monde disparu une plus grande « réalité » que n'en a le monde de l'exil.

Si le tableau des caractéristiques de l'émigration est sombre, c'est que, bien entendu, un effet de contraste maximal est recherché. La réalité première de la diégèse a un poids existentiel si fort qu'il faut à Ganine le choc de la coïncidence, – voir son premier amour sur la photographie qu'Alfiorov lui montre de sa femme –, pour échapper au processus de désappropriation de soi qui menace sa vitalité en terre étrangère. Ce choc a déjà été préparé par un premier, qui est la révélation par l'artifice cinématographique du brouillage des catégories du réel et de l'illusion. Juste avant de s'entretenir avec Alfiorov, Ganine est allé au cinéma : alors qu'il regarde un film sur une *prima donna* meurtrière malgré elle, il s'aperçoit qu'il en a été l'un des figurants, parmi cette « armée de Russes entassés sur l'immense plateau comme un troupeau et qui jouaient en ignorant totalement le sujet du film » (*Ma*, 24¹).

Les yeux rivés sur l'écran, avec un atroce frisson de honte, Ganine se reconnut parmi ces gens qui applaudissaient sur commande, qui avaient tous été contraints de contempler une scène de théâtre imaginaire où, au lieu d'une *prima donna*, il y avait un gros homme aux cheveux roux, en manches de chemise, debout sur une estrade entre les projecteurs et hurlant comme un fou dans un mégaphone. (*Ma*, 25²)

¹ *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 60 : « целый полк россиян, согнанный в громадный сарай и снимавшийся в полном неведении относительно общей фабулы картины » ; *Mary*, p. 21 : « army of Russians herded together onto the huge set and acting in total ignorance of what the film was about. »

² *Машенька* [*Mačen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 60 : « Он напряг зрение и с пронзительным содроганием стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял в помосте среди фонарей толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор. » ; *Mary*, p. 21 : « Straining his eyes, with a deep shudder of shame he

Le rétablissement de la réalité vécue, qui n'est pas celle créée par la réalité de l'illusion, révèle la discontinuité et la fausseté des images fabriquées par cet art de l'artifice qu'est le cinéma. C'est aussi cette question qui se pose tandis que s'enclenche l'aventure mémorielle de Ganine qui le conduit à percevoir la réalité du présent comme une « illusion de cinéma » (*Ma*, 51). Ganine fait en effet l'objet d'une dissociation, comparable à celle dont il a eu le sentiment en se voyant apparaître sur l'écran du cinéma : la partie de lui qui vit dans l'émigration devient dématérialisée et irréelle, tandis que seule est réelle celle qui est retournée, grâce aux souvenirs, en Russie : « [s]on ombre habitait la pension de Frau Dorn, tandis que lui-même était en Russie et revivait ses souvenirs comme s'ils appartenaient à la réalité » (*Ma*, 53¹).

À quoi Nabokov convie-t-il ses lecteurs, et plus particulièrement ses premiers lecteurs, les Russes exilés ? Il les invite à éprouver la valeur de vérité de l'hypothèse romantique que serait le retour fantasmatique d'une personnification de la Russie comme possibilité de se substituer à l'émigration, et donc de l'annuler. Il ne s'agit pas seulement de savoir si c'est envisageable, car le romancier s'emploie à en accréditer l'hypothèse dans ce premier roman ; il s'agit, plus essentiellement, de s'interroger sur la vérité de l'artifice, ce qui constitue une interrogation éthique et politique qui ne pourra se déployer que si l'hypothèse romantique du retour du passé aboli est crédible.

C'est pourquoi, afin de rendre présent l'univers métadiégétique, il faut commencer par déréaliser l'univers diégétique. C'est en ce sens que l'on peut

recognized himself among all those people clapping to order, and remembered how they had all had to look ahead at an imaginary stage where instead of a prima donna a fat, red-haired, coatless man was standing on a platform between floodlights and yelling himself to insanity through a megaphone. »

¹ *Машенька* [*Мащен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 85 : « Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России, переживал воспоминание свое как действительность. » ; *Mary*, p. 55 : « His shadow lodged in Frau Dorn's *pension*, while he himself was in Russia, reliving his memories as though they were reality. »

considérer les procédés déployés, à commencer par la russification de Berlin¹ comme prélude à sa fusion avec l'espace russe, lorsque Ganine se remémore sa convalescence du typhus, en Russie : son errance dans Berlin « à la poursuite de souvenirs qui le fuyaient » (*Ma*, 35) se transforme en processus de métaphorisation de la remémoration qui devient une marche des souvenirs vers l'image de la jeune fille : « délibérément, il rejeta son image, car il désirait s'en approcher graduellement, pas à pas, exactement comme il l'avait fait neuf ans auparavant » (*Ma*, 35²). Au terme de cette transition, les deux lieux, les deux temps et les deux états du personnage se superposent : « Dans ce vagabondage à travers Berlin, en ce mardi printannier, il revivait sa convalescence, il retrouvait la sensation de sortir du lit pour la première fois, conscient de la faiblesse de ses jambes » (*Ma*, 35³).

La première rétrospection peut alors commencer. Ses caractéristiques stylistiques tranchent nettement avec celles du récit qui a précédé, mené en narration ultérieure, à la troisième personne, par un narrateur hétérodiégétique, retraçant au perfectif la succession chronologique des actions de Ganine depuis son réveil, au début du chapitre deux. Bien que située dans un temps antérieur, elle est menée dans un style le moins possible marqué temporellement : phrases nominatives pour désigner le temps et le lieu, puis forme russe de l'impersonnel à la deuxième personne du singulier du présent sans pronom personnel (de ce point de vue, la traduction française qui choisit l'imparfait est inexacte). C'est le moyen

¹ Des éléments de la réalité allemande reçoivent, par exemple, des noms russes, comme les « drochkies » (*Ma*, 55), et cette appellation russe est volontairement maintenue dans les traductions.

² *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 69 : « он нарочно отодвигал ее образ, так как желал к нему подойти постепенно, шаг за шагом, точно так же, как тогда, девять лет тому назад. » ; *Mary*, p. 33 : « he intentionally thrust away her image, as he wanted to approach it gradually, step by step, just as he had done nine years before. »

³ *Машенька* [*Ма́чен'ка*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 69 : « Блуждая в этот весенний вторник по Берлину, он и вправду выздоравливал, ощущал первое вставанье с постели, слабость в ногах. » ; *Mary*, p. 33 : « Wandering around Berlin on that Tuesday in spring, he recuperated all over again, felt what it was like to get out of bed for the first time, felt the weakness in his legs. »

grammatical dont le russe se sert pour marquer la subjectivité du locuteur, et exprimer sa volonté d'inclure l'allocutaire dans l'expérience vécue.

Neuf ans plus tôt... L'été, la maison de campagne, le typhus... *Il est étonnamment agréable de se remettre du typhus. On est allongé comme sur les ondulations de l'air ; de temps à autre, c'est vrai, on sent encore une douleur à la rate et tous les matins une infirmière, venue spécialement de Saint-Pétersbourg, nettoie une langue chargée, encore pâteuse de sommeil, avec un peu d'ouate trempée dans du porto.* (Ma, 33 ¹)

L'évocation de la convalescence du jeune Ganine se fait donc par des moyens stylistiques qui sont des équivalents, dans le présent de la remémoration (et le passé diégétique), dans le présent de la narration et dans le présent de la lecture, de l'état d'apesanteur qui caractérise les choses et le personnage de cette scène de l'été 1915.

Par la suite, les rétrospections sont narrées au passé mais d'autres procédés contribuent à donner aux événements révolus une réalité plus tangible que celle sur le fond de laquelle ils s'inscrivent pourtant.

Le procédé majeur a, par comparaison avec les techniques plus élaborées que déploie Nabokov dans ses romans ultérieurs, souvent été considéré comme un procédé faible et mal adapté à la remémoration qu'il est censé traduire. Il s'agit de l'ordre chronologique de la narration des souvenirs, auquel certains critiques ont pu faire le reproche d'être contraire à la fulgurance de la mémoire. Or la construction très précise du déroulement des souvenirs, dans l'ordre où se sont produits les événements remémorés, obéit à la volonté de Ganine, sous l'effet de la commotion, de ne pas anticiper sur le futur métadiégétique afin de revivre *totalemment* le passé révolu. La complétude de la métadiégèse participe de

¹ L'italique continue de marquer les transformations de la traduction française que nous avons effectuées pour rendre l'original russe. *Машенька* [Mašen'ka], *Sobr. Soč.*, t. I., p. 67 : « Девять лет тому назад... Лето, усадьба, тиф... Удивительно приятно выхдоравливать после тифа. Лежишь словно на волне воздуха; правда, еще побаливает селезенка, и выписанная из Петербурга сиделка трет тебе язык по утрам – вязкий после сна – ватой, пропитанной портвейном. » ; *Mary*, p. 31 : « Nine years ago. Summer of 1915, a country house, typhus. Recuperating from typhus was astonishingly pleasant. One lay as though on undulating air; one's spleen still ached occasionally, it was true, and every morning a hospital nurse, brought specially from Petersburg, wiped one's furry tongue—still sticky from sleep—with cotton wool soaked in port. »

l'intensité des sentiments éprouvés par le personnage et marque l'entière participation de son être à ce qu'il vit. En regard, la diégèse est marquée par un déficit d'informations qui la fait apparaître comme incomplète et déceptive, afin de traduire le morcellement de l'être dans l'émigration.

L'enjeu de cette confrontation est d'expérimenter une hypothèse : le conflit entre le passé et le présent, entre la vie en Russie et la vie dans l'émigration, peut-il se résoudre par la construction d'un avenir heureux en compagnie de la première femme aimée, du temps du bonheur en Russie ? Dans cette perspective, l'idylle avec Machenka, et sa remémoration au sein de la fiction, constitue ce qu'on pourrait appeler le pôle idéal du roman.

L'idéalisation est d'abord visible dans le traitement du personnage de Machenka, qui est une figure syncrétique. Avant d'être une présence physique, elle est une image créée par Ganine qui se remet du typhus, une sorte de synthèse féminine d'un environnement de nouveau favorable au convalescent.

Dans cette pièce où, à seize ans, Ganine s'était remis du typhus, était né ce bonheur, l'image de la jeune fille qu'il devait rencontrer un mois plus tard dans la vie réelle. Tout contribuait à la création de cette image : les tableaux aux teintes douces sur les murs, le gazouillis derrière les vitres, la face brune du Christ sur l'étagère aux icônes, et jusqu'à la minuscule fontaine du lavabo. L'image naissante recueillait et absorbait tout le charme ensoleillé de cette chambre, sans lequel, cela va de soi, elle n'aurait jamais pu se développer. (*Ma*, 34 ¹)

Le roman construit un parallèle très net entre subjectivation du monde et naissance de la figure de Machenka, qui vient incarner la renaissance de celui qui a échappé à une maladie mortelle modifiant radicalement sa sensibilité. C'est pourquoi aussi la jeune femme ne fait pas l'objet d'une description physique

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 69 : « В этой комнате, где в шестнадцать лет выздоравливал Ганин, и зародилось то счастье, тот женский образ, который, спустя месяц, он встретил наяву. В этом сотворении участвовало все, – и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте, и даже фонтанчик умывальника. Зарождавшийся образ стягивал, вбирал всю солнечную прелесть этой комнаты и, конечно, без нее он никогда бы не вырос. » ; *Mary*, p. 32-33 : « In this room, where Ganine had recuperated at sixteen, was conceived that happiness, the image of that girl he was to meet in real life a month later. Everything contributed to the creation of that image—the soft-tinted prints on the walls, the twittering outside the window, the brown face of Christ in the icon case, and even the washstand's diminutive fountain. The burgeoning image gathered and absorbed all the sunny charm of that room, and without it, of course, it would never have grown. »

totalisante ou objective. Ce sont aux détails qui la révèlent, que le héros est sensible, comme « [s]on rire, ses traits si doux, son teint hâlé et le gros nœud qui retenait ses cheveux » (*Ma*, 44 ¹). Ces attributs créent un motif machenkien qui va traverser tout le roman.

Machenka, diminutif hypocoristique de Maria, est surtout le développement poétique du prénom féminin russe le plus commun. Le texte d'ailleurs attire notre attention sur la différence de nature entre « le prénom rare et sonore » que Ganine lui prête et son « simple petit nom » qui « [prend] pour lui un son nouveau, une signification enchanteresse », quand il l'apprend (*Ma*, 48 ²). La déception qu'aurait pu causer la banalité du prénom de la jeune femme aimée n'a pas eu lieu, puisque Ganine en découvre le potentiel poétique, riche de la tradition littéraire russe qu'il poursuit. Maria en effet est le prénom que portent de nombreuses héroïnes pouchkiniennes et la Machenka de Nabokov peut être considérée comme leur prolongement : son mariage à Poltava est un rappel intertextuel du mariage de Maria avec Mazeppa, dans le poème narratif de Pouchkine, *Poltava*. Surtout Machenka manifeste un goût prononcé pour les formes populaires de la littérature russe, sur lequel insiste le narrateur et qui rappelle le goût des Maria de Pouchkine pour les romans populaires et la littérature sentimentale. « Elle aimait les ritournelles, les rengaines, les jeux de mots et les poèmes » (*Ma*, 54 ³), détaille le narrateur. Et, dans les lettres qu'elle échange avec Ganine pendant la guerre civile, elle illustre toujours ses émotions par quelques lignes d'une chanson ou quelques vers de poèmes, dont l'un de Podtiaguine (*Ma*, 85).

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 77 : « ее смех, нежную смуглоту и большой бант » ; *Mary*, p. 44 : « Her laugh, her soft features, her dark complexion and the big bow in her hair ».

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 80 : « необыкновенное, звучное имя » et « по-новому, очаровательной значительностью, зазвучала для него это простенькое имя » ; *Mary*, p. 48 : « some unusual, resounding name » et « that simple little name took on for him a new sound, an entrancing significance. »

³ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 89 : « Любила песенки, прибаутки всякие, словечки да стихи. » ; *Mary*, p. 60 : « She loved jingles, catchwords, puns and poems. »

L'idéalisation de l'aventure amoureuse tient aussi, pour une part importante, au principe créatif qui régit la narration rétrospective, la mémoire volontaire¹. Dans l'idée du personnage, et à la différence du narrateur proustien, la mémoire volontaire est le principe capital de recreation du monde mort et de vie insufflée à la femme aimée autrefois :

Il était un dieu recréant un monde qui avait péri. Il ressuscitait progressivement ce monde, pour plaire à la jeune fille qu'il n'osait pas *encore* y intégrer avant qu'il fût absolument *terminé*. Mais son image à elle, sa présence, l'ombre de son souvenir exigeaient qu'à la fin il la *ressuscitât*, elle aussi... et, délibérément, il rejetait son image, car il désirait s'en approcher graduellement, pas à pas, exactement comme il l'avait fait *alors*, neuf ans auparavant. Par crainte de commettre une erreur, de *s'égarer* dans le *lumineux* labyrinthe de la mémoire, il recréait *son précédent chemin* soigneusement, *précautionneusement*, *revenant parfois en arrière* pour un détail oublié, mais sans se précipiter en avant. (*Ma*, 35²)

Il s'agit donc d'un artifice de recomposition intellectuelle qui influe sur la structure du récit métadiégétique afin de transformer l'idylle amoureuse en une histoire parfaite.

Le récit de leur histoire d'amour connaît pourtant un déroulement dramatique : elle est constituée de trois périodes qui sont autant d'étapes vers la dégradation de leurs sentiments et la fin de leur liaison : l'été 1915 est le temps de

¹ Sa nature spécifique a déjà été bien étudiée par John Burt Foster. De manière paradoxale, il qualifie ce principe de « mémoire anticipatrice » parce qu'il est la conjonction de trois facteurs : « une disposition à l'anticipation », « une orientation particulière vers la dimension du futur » puis « une stratégie mentale d'ajournement délibéré », dans *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993, p. 54-56.

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. Soč.*, t. I., p. 69 : « Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен. Но ее образ, ее присутствие, тень ее воспоминанья требовали того, чтобы наконец он и ее бы воскресил, — и он нарочно отодвигал ее образ, так как желал к нему подойти постепенно, шаг за шагом, точно так же как тогда, девять лет тому назад. Боясь спутаться, затеряться в светлом лабиринте памяти, он прежний путь свой воссоздавал осторожно, бережно, возвращаясь иногда к забытой мелочи, но не забегая вперед. » ; *Mary*, p. 33 : « He was a god, re-creating a world that had perished. Gradually he resurrected that world, to please the girl whom he did not dare to place in it until it was absolutely complete. But her image, her presence, the shadow of her memory demanded that in the end he must resurrect her too—and he intentionally thrust away her image, as he wanted to approach it gradually, step by step, just as he had done nine years before. Afraid of making a mistake, of losing his way in the bright labyrinth of memory, he re-created his past life watchfully, fondly, occasionally turning back for some forgotten piece of trivia, but never running ahead too fast. »

la passion vécue dans le parc du domaine familial, près du bourg de Voskressensk, le long de l'Orédèje (où l'on retrouve le fleuve qui symbolise pour Nabokov son amour de la Russie) ; l'hiver 1915-1916 est le temps de l'érosion de leur amour à Saint-Pétersbourg, milieu hostile aux amoureux ; l'été 1916 marque leur dernière rencontre dans le jardin public d'une petite ville, à cinquante kilomètres de Voskressensk. La remémoration cependant est toujours menée de sorte à ce que soient refusés l'accessoire et l'événementiel. Dilaté, le sentiment amoureux est une disponibilité à la beauté du monde, incarnée par la campagne russe des environs de Saint-Pétersbourg.

Bien que relatée chronologiquement, l'histoire de Ganine et de Machenka ne l'est pas exhaustivement. Ganine procède par suite de tableaux poétiques où la force du sentiment amoureux s'accompagne d'une exaltation de la beauté de la nature et d'une attention extrême que porte le personnage à certaines parties du corps de Machenka ou à certains détails caractéristiques de sa personnalité. Nature et femme aimées connaissent une procédure d'expansion qui les rend équivalentes et les transforme en symboles de la Russie, ou plutôt de ce qui serait proprement russe en Russie : simplicité, beauté, poésie et immuabilité.

La conduite de la remémoration, et ses caractéristiques, participent donc de la réponse que bâtit le personnage à la question angoissée sur laquelle s'ouvrirait l'aventure de sa remémoration : « Et où est tout cela maintenant ? [...] Où est le bonheur, le soleil [...] ? » (*Ma*, 36¹). Ganine développe une attitude d'artiste élégiaque, introspective et égocentrique. Dans l'idéalisation de l'aventure amoureuse s'abolit en effet l'expression de l'altérité, la voix des autres comme le discours de l'histoire. Peu de personnages extérieurs à l'idylle apparaissent au cours du récit rétrospectif et les formes de vie dont Machenka n'est pas partie

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 70 : « И куда все это делось ? [...] Где теперь это счастье, и солнце [...] ? » ; *Mary*, p. 34 : « “And where is it all now?” [...] “Where is the happiness, the sunshine [...]?” »

prenante (la vie de famille à la campagne, la vie sociale à Saint-Pétersbourg, la vie étudiante de Ganine, puis ses études à l'École des Cadets) sont passées sous silence, ou font l'objet d'une simple allusion. De la même manière, alors que leur histoire d'amour se passe pendant la Première Guerre mondiale, les événements militaires sont absents du récit ¹. Dès ce premier roman, on voit donc apparaître une particularité de la poétique nabokovienne, le refus de l'influence de l'histoire politique et sociale : dès l'origine, la création artistique se construit comme une réponse anti-déterministe aux déterminismes de toute nature.

La remémoration de l'histoire d'amour fait donc l'objet d'un traitement romantique, qui cherche un effet, l'identification du lecteur à ce qu'a vécu le personnage principal. Outre la focalisation interne fortement subjective, l'attribution à Ganine de souvenirs personnels de l'auteur participe aussi à la forte charge émotionnelle qui imprègne la métadiégèse. Dans la préface de 1970, Nabokov utilise le terme anglais de « romanization » pour désigner le traitement spécifique qu'il a donné à l'histoire de son premier amour : une stylisation « romancée » dont il juge qu'en dépit de sa part d'invention, elle « contient une solution plus concentrée de réalité personnelle que le récit scrupuleusement fidèle du biographe » (*Ma*, 4 ²).

Mais « réalité personnelle » ne veut pas dire vérité du roman. *Machenka* est un nouvel exemple de la théorie de René Girard, selon laquelle la vérité romanesque se construit de la défection du mensonge romantique. Ganine détermine, en effet, son avenir dans l'émigration en actualisant (dans la diégèse)

¹ Les mentions des événements sont particulièrement incidentes. Par exemple : « [...] le jour où un étudiant en médecine, infirmier de service à l'hôpital militaire de la localité (on était au beau milieu d'une guerre mondiale), lui avait parlé de cette jeune fille de quinze ans "charmante et remarquable" » (*Ma*, 44). *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 77 : « студент-санитар при местном солдатском лазарете рассказывал ему о барышне "милой и замечательной" – так выразился студент » ; *Mary*, p. 44 : « when a student medical orderly at the local military hospital (a world war was in full swing) had told him about this fifteen-year-old "sweet and remarkable" girl ». On note qu'en russe ne figure pas la mention incidente de la guerre mondiale.

² *Mary*, p. xiv : « contained in the romantization than in the autobiographer's scrupulously faithful account. »

son désir d'enlever Machenka à son mari (il enivre Alfiorov la veille de l'arrivée de sa femme, afin de pouvoir la lui substituer). Cette construction, échafaudée à partir de la vision fortement idéalisée de son passé et qui nie le présent, est pourtant démentie dans le dernier chapitre où, significativement, s'inverse le code herméneutique romanesque fondé sur le système idéologique construit auparavant par Ganine. Il n'est pas anodin que cette défection irréversible du mensonge romantique se produise en conclusion du roman.

Le soulagement de pouvoir se débarrasser de soi ¹

Dès lors, pendant plusieurs années, jusqu'à ce que l'écriture d'un certain roman m'eût délivré de cette émotion féconde, un parallèle s'établit à mes yeux entre la perte de mon pays et la perte de mon amour ².

Ganine, en réalité, n'est ni l'*alter ego* de Nabokov ni même un personnage sympathique, comme Nabokov l'écrit à sa mère ³. Ce à quoi le code herméneutique du roman engage le lecteur, c'est à identifier l'affrontement de deux interprétations de la réalité, l'une principalement matérialiste, l'autre principalement idéaliste, à d'abord concevoir la seconde comme l'antithèse de la première, puis à réaliser que les deux s'équivalent. Il y a donc un parcours interprétatif à l'œuvre dans *Machenka*, qui conduit le lecteur à reconsidérer son adhésion au projet et aux idées de Ganine – parcours qui le fait pleinement

¹*Machenka*, I, p. 3.

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1349 ; *Speak, Memory*, p. 244-245 : « Thenceforth for several years, until the writing of a novel relieved me of that fertile emotion, the loss of my country was equated for me with the loss of my love. » ; *Другие берега [Drugie Berega]*, *Sobr. soč.*, t. V, p. 296 : « с тех пор на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной, книги (“Машенька”) не утолило томления. » ;

³ Cf. Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 287, où est citée une lettre de Nabokov à sa mère du 13 octobre 1925 : « Mon héros n'est pas un personnage très sympathique, mais parmi les autres il y a des gens tout à fait adorables. »

participer à la représentation affective de la Russie mais le conduit à s'interroger sur la pérennité de cette représentation dans le contexte particulier de l'émigration. C'est seulement dans cette prise en compte plus large des deux lignes de l'intrigue que peut se comprendre pleinement l'affirmation que ce premier roman a constitué pour son auteur une délivrance de soi.

L'effet libérateur à l'œuvre dans *Machenka* ne résulte pas de la simple transposition romanesque de souvenirs personnels. C'est ce que signifiait déjà l'abandon de *Sčast'e* qui se limitait à cette transposition. Dans *Machenka*, Nabokov construit une hypothèse, la possibilité de renouer avec son premier amour, parce qu'elle lui permet de se libérer du parallèle qu'il avait construit entre la perte de la femme et du pays aimés, et de s'ouvrir ainsi aux potentialités créatrices de la vie.

L'enjeu en est certes personnel, et à ce titre il ne nous intéresse pas ; mais il est aussi artistique, politique et éthique. Éthique parce qu'il s'agit d'une interrogation sur les valeurs d'un sujet émigré qui ne subirait plus le déterminisme propre à sa condition. Politique parce que l'élaboration de ces nouvelles valeurs ne s'inscrit plus, par la force des choses, dans le cadre national russe mais a pourtant à voir avec une définition de l'essence russe : il est, en effet, vital pour l'émigré de pouvoir trouver une échappatoire à la dichotomie entre Russie du dehors et du passé, et Russie du dedans et du présent. Artistique parce que la littérature comme lieu de mémoire mais aussi comme lieu de problématisation et d'expérimentation des modes de représentation et des valeurs qui les accompagnent, trouve dans le contexte de l'émigration une importance accrue. La terre natale ayant été ôtée aux exilés, la littérature est devenue le seul lieu où peuvent être menés l'examen des idées et des positions qui ont conduit à la division de la Russie et le réexamen de la division de la Russie d'avec l'Occident ; depuis le lieu par excellence de l'altérité, l'émigration en Occident, et au sein de

l'espace littéraire, le seul laissé à l'expression d'une autre Russie, peut advenir une opération de discrimination des notions et des valeurs qui pourraient concourir à définir celles qui demeurent éternellement et universellement russes.

Le cheminement interprétatif à l'œuvre dans *Machenka* est déjà conçu par Nabokov selon un dispositif qui nécessite des lectures successives du roman – ce qui est une autre particularité de sa poétique. Le dénouement en effet contredit l'hypothèse que tout le roman a cherché à étayer : le philistinisme d'Alfiorov et l'authenticité de l'amour entre Machenka et Ganine justifieraient le projet qu'a ce dernier d'enlever Machenka à son mari, dès son arrivée à Berlin. Toutefois, alors que Ganine est sur le point de la retrouver, il décide soudain de renoncer à elle, sans même la revoir, et de quitter Berlin. La surprise conduit le lecteur à se demander quels éléments, négligés lors de sa première lecture, lui auraient permis d'anticiper la conclusion qu'il connaît maintenant, comme une invitation à relire le roman, une ou plusieurs fois, selon les détails et les enchaînements qu'il privilégie. Mais d'autres surprises attendent le re-lecteur dans les replis du texte. Si la question que se pose Ganine est de comprendre comment son premier amour a pu épouser cet homme qu'il méprise, le lecteur, lui, va découvrir le « mensonge romantique » de Ganine.

À première vue, le roman favorise l'identification du lecteur avec Ganine. Significativement, tout un réseau, fondé sur un détail, est mis en place afin de donner du crédit à l'aversion de Ganine pour Alfiorov. Juste avant les retrouvailles présumées de Ganine avec Machenka, Alfiorov, enivré par Ganine, compte sur sa montre les heures qui le séparent de l'arrivée de sa femme par l'express de huit heures : « il prit [...] un crayon à encre [indélébile] et fit une

marque mauve sur le verre de la montre au-dessus du chiffre 8 » (*Ma*, 94 ¹). Ce détail fait écho à un passage très antérieur, relatant l'incident à l'origine de la déclaration d'amour de Ganine à Machenka :

Un jour qu'ils s'étaient retrouvés là, par une fin d'après-midi ensoleillée après une pluie d'orage, ils virent qu'une phrase immonde avait été griffonnée sur cette table de jardin. Un voyou du village avait uni leurs deux noms par un verbe bref et cru, en faisant par surcroît une faute d'orthographe. Il s'était servi d'un crayon à encre indélébile, et la pluie avait légèrement délavé les lettres.

[...] Et parce que cette table leur appartenait, parce qu'elle était sacrée, sanctifiée par leurs rencontres, ils se mirent, calmement et sans rien dire, à effacer l'écriture mouillée en la frottant avec des touffes d'herbe. Et quand la surface entière eut pris une ridicule teinte lilas, et que les doigts de Machenka furent tachés comme si elle venait de cueillir des myrtilles, Ganine, se détournant et fixant obstinément de ses pupilles rétrécies quelque chose de flou et chaud, d'un vert jaunâtre, qui en temps normal était le feuillage d'un tilleul, annonça à Machenka qu'il était amoureux d'elle depuis longtemps. (*Ma*, 57 ²)

Ce sont les deux seuls endroits du roman, où il est fait mention de ce détail identique d'un crayon à encre indélébile et de la couleur mauve ou lilas de l'encre : rétroactivement, Alfiorov est donc associé au voyou du village, et le lecteur sollicité pour éclaircir cette relation textuelle. Or, le texte propose un avatar du voyou dans le voyeur (« un coureur de filles au langage ordurier » [*Ma*, 65 ³]) qui observe, de l'intérieur de la gloriette, une entrevue passionnée de

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 120 : « он вынул из другого кармана химический карандаш и намазал лиловую черточку по стеклу над цифрой восемь. » ; *Mary*, p. 104 : « he took an indelible pencil [...] and smeared a mauve mark on the glass above the figure eight. »

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 88 : « И однажды, когда они встретились там в солнечный вечер после бурного ливня, на садовом столе оказалась хулиганская надпись. Деревенский озорник соединил их имена коротким, грубым глаголом, безграмотно начав его с буквы "и". Надпись сделана была химическим карандашом и слегка расплылась от дождя. [...] И так как стол принадлежал им, был святой, освященный их встречами, то спокойно, молча они принялись стирать пучками травы сырой, лиловый росчерк. И когда весь стол смешно полиловел, и пальцы у Машеньки стали такими, как будто она только что собирала чернику, Ганин, отвернувшись и прищуренными глазами глядя внимательно на что-то желто-зеленое, текучее, жаркое, что было в обыкновенное время липовой листвой, объявил Машеньке, что давно любит ее. » ; *Mary*, p. 59 : « Once, when they had met there on a sunny evening after a rainstorm, they noticed a swinish phrase scribbled on that garden table. Some village rowdy had linked their names by a short, crude verb, which moreover he had misspelled. The inscription had been done in indelible pencil and was slightly blurred by rain. [...] And since the table belonged to them, since it was sacred, sanctified by their meetings, they began calmly and without a word to rub out the damp scribble with tufts of grass. And when the whole surface had turned a ridiculous lilac color and Mary's fingers looked as if she had just been picking bilberries, Ganin, turning away and staring hard through narrowed eyes at a yellowy-green, warm, flowing something which at normal times was linden foliage, announced to Mary that he had been in love with her for a long time. »

³ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 95 : « зубоскал и бабник » ; *Mary*, p. 68 : « a foulmouthed lecher ».

Ganine et Machenka, scène particulièrement dramatisée puisqu'il s'agit de leur dernière rencontre avant le départ de Ganine pour Saint-Pétersbourg et que l'immixtion du voyeur est soulignée par une annonce narrative prophétique : « une chose inattendue et terrifiante se produisit, présageant peut-être toutes les profanations à venir » (*Ma*, 65¹). Le lecteur-enquêteur pourra être satisfait de sa trouvaille, la constitution d'une série voyou-voyeur-Alfiorov, mais les valeurs négatives dont il charge ainsi Alfiorov ne lui sont pas propres. Il s'agit d'une coïncidence que fabrique Nabokov pour favoriser la complaisance du lecteur envers Ganine : nous proposons de considérer la couleur mauve de l'encre indélébile comme un signal de la présence de l'auteur, *siren'* en russe se prononçant comme Sirine, son nom de plume.

L'écrivain, lui, travaille, dans le dos de son personnage à qui il a prêté son premier amour, à révéler le romantisme de Ganine et combattre la prédilection du lecteur, et, à l'origine, du lecteur russe émigré, pour les histoires romantiques.

Ce moment de révélation a lieu lorsque Ganine, qui va quitter la pension, relit les lettres de Machenka : le héros interprète donc un discours qui n'est pas le sien et que le lecteur perçoit lui aussi directement. Ces lettres, échangées au cours de la Guerre civile (Machenka est réfugiée en Ukraine et Ganine attend en Crimée son ordre de mission pour le front), constituent une tentative, après le hasard qui les a réunis dans un train quittant Saint-Pétersbourg, de renouer leur relation interrompue un an plus tôt. Dans l'avant-dernière lettre, Machenka mentionne sa rencontre avec « un homme très amusant avec une barbiche jaune [qui lui] a fait un peu la cour et [l']a surnommée la “reine du bal” » (*Ma*, 84²). Le ton de la dernière lettre parvenue à Ganine, la veille de son départ pour le front, est

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 95 : « случилось нечто страшное и неожиданное, символ, быть может, всех грядущих кошунств. » ; *Mary*, p. 68 : « something dreadful and unexpected occurred, a portent perhaps of all the desecrations to come. »

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 111 : « очень смешной господин с желтой бородкой [...] ухаживал и называл “королевой бала”. » ; *Mary*, p. 92 : « A very amusing man with a little yellow beard made a play for [her] and called [her] ‘the queen of the ball. »

beaucoup plus passionné, ce qui suppose, pour comprendre ce changement de ton entre les deux lettres, que le lecteur rétablisse dans l'intervalle la teneur de la réponse de Ganine, certainement une nouvelle déclaration d'amour. À la fin de la séquence, Ganine conclut donc que Machenka n'a pas cessé de l'aimer. Alfiorov fait alors irruption dans sa chambre : accompagné de la logeuse, il vient étudier la disposition future des deux chambres communicantes, la sienne et celle de Ganine (qui sera pour Machenka) :

Ses doigts jouant avec la petite liasse de lettres, Ganine, l'esprit ailleurs, regarda fixement la barbiche jaune d'Alfiorov. La logeuse apparut sur le seuil de la porte.
 « Lydia Nikolaïevna », poursuivit Alfiorov et, avec un brusque mouvement du cou, traversa la chambre avec un air de propriétaire, « il faut que nous déplaçons cet énorme truc pour pouvoir ouvrir la porte de communication. »
 Il essaya de pousser l'armoire, grommela, et recula en titubant, impuissant.
 « Laissez-moi faire », proposa joyeusement Ganine. Enfonçant le portefeuille noir dans sa poche, il se leva, se dirigea vers l'armoire et cracha dans ses mains. (*Ma*, 86 ¹)

On l'a compris, Ganine s'aperçoit à ce moment-là qu'Alfiorov est l'homme à la barbiche jaune évoqué par Machenka dans son avant-dernière lettre. Il est celui qu'il a déjà supplanté deux fois : la première parce que c'est « à lui, et pas à son mari, que Machenka a offert la primeur de sa profonde et unique fragrance » (*Ma*, 51 ²), la seconde en l'évinçant facilement du cœur de Machenka par le simple envoi d'une lettre. Ganine ne peut qu'être persuadé de réussir une troisième fois.

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 113 : « Ганин туманно глядел на его желтую бородку, играя пальцами по сложенным письмам. В дверях показалась хозяйка. – Лидия Николаевна, – продолжал Алферов, дергая шеей и развязно переходя через комнату. – Вот эту музыку нужно отставить, – чтобы дверь в мою комнату открыть. Он попробовал сдвинуть шкаф, крикнул и беспомощно попятился. – Давайте, я это сделаю, – весело предложил Ганин и, засунув черный бумажник в карман, встал, подошел к шкалу, плюнул себе в руки. » ; *Mary*, p. 93-94 : « His fingers playing with the folded letters, Ganin stared vacantly at Alfiorov's little yellow beard. The landlady appeared in the doorway. "Lydia Nikolaevna," Alfiorov went on, twitching his neck and crossing the room with a proprietorial air. "We must get this damn thing out of the way, so that we can open the door into my room." He tried to move the wardrobe, grunted and staggered back helplessly. Let me do it," Ganin suggested cheerfully. Thrusting the black wallet into his pocket he stood up, walked over to the wardrobe and spat on his hands. »

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 83 : « Машенька отдала ему, а не мужу, свое глубокое, неповторимое благоуханье. » ; *Mary*, p. 52 : « to him and not her husband that Mary had first surrendered her profound, unique fragrance. »

Le lecteur, lui, est enclin à souscrire à l'assurance que ressent Ganine face à son rival et l'effacement de la voix du narrateur participe de cette adhésion. En effet, ce n'est pas le narrateur qui indique que Ganine reconnaît Alfiorov, mais c'est le lecteur qui peut le déduire, aidé par la présence des deux modalisateurs, « fixement » et « joyeusement », qui laissent entendre le processus de reconnaissance que mène Ganine et qu'il résout à son avantage ¹. Confronté au même décodage, le lecteur éprouve la même satisfaction que Ganine s'il identifie Alfiorov et conclura facilement que la rivalité entre les deux hommes a de fortes chances de se résoudre au profit de Ganine.

Une telle interprétation cependant est partielle, et partielle. Nabokov en effet a déjà préparé pour son re-lecteur la possibilité d'une autre interprétation de l'histoire d'amour entre Ganine et Machenka. Celle-ci est la première des sans-voix féminines de l'œuvre nabokovienne qui en compte tant, la plus célèbre étant Lolita. Tout au long du roman, elle n'existe qu'en tant que forme idéalisée, sauf dans les extraits de ses lettres que relit Ganine. Et c'est précisément dans l'avant-dernière que Nabokov introduit un élément de discordance d'avec le récit ganinien de leur idylle.

Chose intéressante, de la version russe à la version américaine, le texte a été modifié de façon à mieux souligner le *lapsus* que fait Machenka, façon pour Nabokov de clarifier son texte pour son lecteur américain :

Je suis allée en ville hier et je me suis « divertie ». C'était très gai : beaucoup de musique et de lumière. Un homme très amusant avec une barbiche jaune m'a fait un peu la cour et m'a surnommée « la reine du bal ». Aujourd'hui, tout est ennuyeux, mortellement ennuyeux. Comme c'est dommage que les jours s'écoulent aussi inutilement, aussi stupidement ! – *et dire que ce sont nos plus belles, nos meilleures années*. Je sens que je vais bientôt devenir hypocrite... [dans la version américaine, Nabokov a ajouté : je veux dire hypocondriaque.] Non, il ne faut pas que cela m'arrive.

J'arracherai de moi les chaînes de l'amour
Et j'essaierai d'oublier,
Emplissez plus plein les coupes de vin

¹ Il faut aussi noter que la « reconnaissance » d'Alfiorov par le lecteur a été savamment préparée par Nabokov depuis le début du roman, comme en attestent les nombreuses occurrences de la barbiche jaune d'Alfiorov.

Laissez-moi de vin m'enivrer vraiment
Voilà qui est adorable ! (Ma, 84 ¹)

Machenka fait ici le récit de sa première rencontre avec celui qu'elle épousera quelques mois plus tard et qui est, dit-elle, « un homme très amusant » ; ce qui n'est pas du tout le point de vue sur Alfiorov construit par la narration. Pour s'assurer d'enclencher le processus interprétatif d'une lecture en contradiction avec la narration, l'écrivain fait donc figurer ce *lapsus* de Machenka, qui se sent devenir dissimulatrice, « hypocrite ». Dans la version remaniée en 1970 pour le lecteur américain, Nabokov ajoute la glose inappropriée de l'épithète « hypocrite » en « hypocondriaque », afin de s'assurer que la discordance soit toujours active : le *lapsus* signale que l'idéalisation par Ganine de son amour pour Machenka masque la véritable histoire de celle qui va se marier à Alfiorov. Si son aveu involontaire incite le lecteur à chercher dans le récit la part de fausseté que la remémoration a masquée, la « véritable histoire » de Machenka est impossible à connaître, en raison de la focalisation interne qui limite strictement la connaissance de cette idylle au seul point de vue de Ganine.

Cette ultime discordance signale qu'il n'y a pas coïncidence entre la narration et la fiction, et que c'est au lecteur de s'émanciper du narrateur pour bâtir, par-delà l'illusion romantique, sa propre interprétation de l'histoire d'amour passée. La vérité de cette histoire, quand la signification pourrait être fixée dans une idée, le lecteur ne la connaîtra jamais. Avec ce premier roman, commence

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 111 : « Вчера была в городе, немного “кутила”, много музыки, огня и света развеселило. Очень смешной господин с желтой бородкой за мной ухаживал и называл “королевой бала”. Сегодня же так скучно, скучно. Обидно, что дни уходят и так бесцельно, глупо, – а ведь это самые хорошие, лучшие годы. Я, кажется, скоро превращусь в “ханжу”. Нет, этого не должно быть. Сброшу с себя я оковы любви / И постараюсь забыть, / Налейте полнее бокалы вина, / Дайте вином мне упиться. Вот мило-то! » ; *Mary*, p. 92 : « “I was in town yesterday and had some “fun.” It was very gay, with lots of music and lights. A very amusing man with a little yellow beard made a play for me and called me the “queen of the ball”. Today it's so boring, boring. It's such a pity that the days go by so pointlessly and stupidly—and these are supposed to be the best, the happiest years of our life. It looks as if I shall soon turn into a hypocrite—I mean, hypochondriac. No, that mustn't happen. “Let me get rid of the shackles of love / And let me try to stop thinking! / Replenish, replenish the glasses with wine— / Let me keep drinking and drinking! “Quite something, isn't it?” »

l'histoire d'une expérimentation : celle de la discordance fictionnelle, comme signe romanesque de l'émancipation à l'œuvre des herméneutes cherchant à échapper à la tutelle du point de vue unique, depuis lequel est menée la narration. Nabokov ne va cesser de perfectionner cette technique, comme on le verra, la complexifiant à partir de *La Méprise* en narration autodiégétique non-fiable¹. La narration est un « dire », c'est-à-dire un discours, même quand elle feint de le masquer, tandis que la fiction est une expérience imaginaire de la matière, un « faire comme si » qui décompose et recompose la matière, et le roman nabokovien est plus que la somme des deux : il est la mise en jeu, renouvelée de roman en roman, des pouvoirs du « dire » par ceux du « faire (comme si) », mise en jeu qui est la fabrication d'un mode d'être. L'idéologie advient quand le « faire (comme si) » est fabriqué pour coïncider avec le « dire » afin de produire un « être » déterminé : un découpage du sensible, donc, qui abolit la différence de la littérature dans la production d'une forme de vie. Ce que nous pouvons déjà enregistrer avec *Machenka*, au terme de cette étude, c'est qu'une telle opération est strictement impossible. Ce qui est produit ici est tout à fait particulier à Nabokov, puisqu'il fabrique, grâce aux discordances entre narration et fiction, la co-existence de lectures différentes, et même divergentes, du même espace romanesque. Il prône la relativité romanesque par opposition aux déterminismes de toute nature. Dans l'épilogue, en effet, Nabokov, tout en s'instituant créateur, se fait le concurrent de la téléologie de l'histoire.

Machenka est pour Nabokov le Livre de la Genèse. S'ouvrant sur le noir total de l'ascenseur en panne où se trouvent Ganine et Alfiorov, il se finit sur une scène baignée de la lumière du petit matin, « [à] mesure que le soleil montait dans

¹ Voir Wayne C. Booth, dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

le ciel et que la cité s'emplissait de lumière » (*Ma*, 101¹). Au sixième jour (durée de la diégèse), tel un nouvel Adam, le héros renaît à lui-même de la contemplation du monde « d'un œil frais et affectueux » : « éveil nouveau » et « tournant secret de sa vie » (*Ma*, 101²), commente le narrateur. Dans son premier roman, Nabokov revisite clairement les six jours de la Création, pour s'instituer créateur de son propre univers. Il nomme, fait la lumière, peuple son monde, crée l'homme, puis la femme. L'écrivain cependant contredit le récit biblique. L'entrée de l'homme dans l'histoire n'est pas une malédiction mais une ouverture au possible de la vie, parce qu'elle est la matière de l'art à venir. La remémoration a fait revenir le paradis mais il est perdu. La tentation de Ganine, symbolisée par sa décision d'enlever Machenka à son mari, serait une malédiction : nier le présent par le retour d'un passé qui n'est plus reviendrait finalement à subir le déterminisme auquel l'émigré tente d'échapper. C'est ce que Ganine comprend *in extremis*.

L'épiphanie se produit symboliquement à l'endroit où il a commencé à faire revenir le souvenir de son premier amour. Parti à la rencontre de Machenka, et attendant l'arrivée de son train, il est assis sur « le banc même où, si peu de jours auparavant, il s'était rappelé le typhus, la maison de campagne, et le pressentiment qu'il avait eu de l'existence de Machenka » (*Ma*, 101³). C'est alors que Ganine est sujet à une métamorphose, consécutive à une révélation, lors d'un moment de contemplation de l'environnement urbain (auquel le début de la

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 126 : « [...] Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город. » ; *Mary*, p. 113 : « As the sun rose higher and the city grew lighter ».

² *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 126 : « с какой-то свежей любовью », « это и было тайным поворотом, пробуждением его. » ; *Mary*, p. 113 : « with a fresh, loving eye », « this fact meant a secret turning point for him, an awakening. »

³ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 126 : « сел на ту же скамейку, где еще так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки. » ; *Mary*, p. 113 : « sat on the same bench where such a short while ago he had remembered typhus, the country house, his presentiment of Mary. »

remémoration entendait se substituer), et plus précisément d'une maison en construction :

Malgré l'heure matinale, les ouvriers s'activaient déjà sur l'échafaudage – silhouettes bleues contre le ciel pâle du matin. L'un d'eux marchait sur la poutre maîtresse, libre et léger comme s'il était près de s'envoler. La charpente brillait au soleil comme de l'or. Trois hommes y travaillaient. Ils se passaient des tuiles, couchés sur le dos, l'un au-dessus de l'autre, en droite ligne, comme sur un escalier. L'homme d'en bas levait la plaque rouge qui ressemblait à un gros livre au-dessus de sa tête ; celui du milieu prenait la tuile et, du même mouvement, courbé en arrière et tendant le bras, la passait à l'ouvrier couché au-dessus de lui. Cette façon paresseuse, régulière, de procéder avait un effet curieusement calmant ; l'éclat jaune du bois frais était plus vivant que le rêve passé le plus proche du réel. En contemplant le toit squelettique qui se détachait sur le ciel impalpable, Ganine comprit avec une impitoyable lucidité que son amour pour Machenka était mort à jamais. (*Ma*, 101-102 ¹)

C'est par comparaison avec la réalité et la beauté d'une construction humaine en devenir, sur le fond d'un ciel d'apothéose, que Ganine prend conscience du caractère fini de son sentiment pour Machenka. L'aspect vivant de la matière façonnée révèle ce que la construction mentale du personnage avait d'imaginaire : « à présent il avait épuisé ses souvenirs, il en était rassasié, et l'image de Machenka demeurait désormais avec celle du vieux poète mourant, dans la maison des fantômes – qui n'était déjà plus elle-même qu'un souvenir. En

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 126 : « Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь. Золотом отливал на солнце деревянный переплет, и на нем двое других рабочих передавали третьему ломти черепицы. Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движеньем, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем. Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. » ; *Mary*, p. 113-114 : « Despite the early hour, work was already in progress. The figures of the workmen on the frame showed blue against the morning sky. One was walking along the ridge-piece, as light and free as though he were about to fly away. The wooden frame shone like gold in the sun, while on it two workmen were passing tiles to a third man. They lay on their backs, one above the other in a straight line as if on a staircase. The lower man passed the red slab, like a large book, over his head; the man in the middle took the tile and with the same movement, leaning right back and stretching out his arms, passed it on up to the workman above. This lazy, regular process had a curiously calming effect; the yellow sheen of fresh timber was more alive than the most lifelike dream of the past. As Ganin looked up at the skeletal roof in the ethereal sky he realized with merciless clarity that his affair with Mary was ended forever. »

dehors de cette image, il n'existait pas, il ne pouvait pas exister de Machenka » (*Ma*, 102 ¹).

Les choses et les êtres perdus ne peuvent revenir, seule perdue « l'image » qui en est le correspondant imaginaire (pour les personnages) et esthétique (pour l'auteur et le lecteur). À rebours de la forme de vie qu'impose la grande histoire de la violence politique aux émigrés, celle de « la grande attente » qui se traduit par l'enfermement et l'éternel ressassement, Nabokov signe ici une déclaration d'indépendance : pour rivaliser avec l'Histoire, il faut opposer d'autres formes de création à la négativité du déterminisme, et ces formes de création s'ancrent dans une disponibilité à la vie présente, matière vivante à façonner. C'est là l'originalité de Nabokov, qui a dérangé bon nombre de ses contemporains, comme on va le voir à présent. Ils n'y ont vu qu'insouciance et indifférence à leur tragédie, alors qu'il s'agissait déjà de la reprise d'une position pouchkinienne : contre les forces de l'oppression, seule la disponibilité du créateur au bonheur de la vie permet d'en produire une image esthétique qui transcende la condition humaine que l'oppression, elle, cherche, pour se maintenir perpétuellement, à réduire à une condition moins qu'humaine.

¹ *Машенька* [*Mašen'ka*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 127 : « Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем. » ; *Mary*, p. 114 : « But now he had exhausted his memories, was sated by them, and the image of Mary, together with that of the old dying poet, now remained in the house of ghosts, which itself was already a memory. Other than that image no Mary existed, nor could exist. »

III.4 : Russité et Occidentalité

C'est avec la prise de conscience que le retour en Russie pourrait être impossible que naît la littérature émigrée, et la question de la définition de son essence se décline en trois interrogations entremêlées.

La première concerne la relation que peut avoir la littérature émigrée avec la question au cœur de la littérature russe moderne : sa définition non plus par son rapport à la culture occidentale mais par ce qui lui serait propre, souvent appelé du mot de « russité ». En germe dans les querelles opposant Karamzine (1766-1826) à ses détracteurs, cette question a structuré le débat entre occidentalistes et slavophiles. À « la mythologie nationale et religieuse des slavophiles », le critique Vissarion Biéliniski a opposé une définition plus formaliste du propre de la littérature russe :

Finalement la seule chose que Biéliniski soit disposé à reconnaître comme un caractère propre à la Russie et déterminant l'unicité de son caractère national est la nature de sa langue et de sa littérature. Il a en effet une conscience très aigüe de l'originalité de la littérature russe post-pouchkinienne, de son caractère « national ». Pour Biéliniski, un bon art est un art national ¹.

Caractériser la russité n'est cependant pas chose si aisée : dire ce qui est russe ou ne l'est pas peut vite verser dans le nationalisme ou le cliché (la célèbre « âme russe »). D'autant que la littérature russe se voit attribuée, du vivant de Gogol, une nouvelle mission : Biéliniski en effet voit en lui le fondateur du « réalisme civique », veine de l'interprétation critique que Tchernychevski reprend à son compte et développe. Et, dans le cadre de ce débat sur le caractère national de la littérature russe, l'alternative esthétique n'est pas celle de la liberté de l'artiste mais, comme la conversion de Gogol le montre, celle qui consiste à opposer à l'horizontalité de l'exégèse civique (quand l'art se doit d'agir sur

¹ Eugène Lampert, « Vissarion Biéliniski », dans E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XIX^e siècle**. *L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, Fayard, 1996, p. 885.

l'homme) la verticalité de l'artiste comme prophète d'une Russie idéale, mystique et pure.

Dans l'émigration, se positionner vis-à-vis de « la russité » s'accompagne d'une seconde interrogation : la littérature émigrée doit dorénavant se définir aussi face à la littérature soviétique, l'enjeu étant de savoir laquelle de ces deux littératures du vingtième siècle serait la plus authentiquement russe. La première va-t-elle se réserver la liberté et l'autonomie de la littérature contre le canon idéologique ? C'est ce que prônent Khodassevitch et Nabokov, comme on va le voir ; toutefois ce n'est pas le chemin que désignent les plus influents critiques de l'émigration.

Enfin, troisième source de questionnement, la littérature russe émigrée, censurée en Union soviétique, se définit aussi par son interaction avec l'espace littéraire d'accueil, principalement l'espace français jusqu'en 1940. À l'encontre de la thèse popularisée par l'ouvrage de Varchavsky sur la « génération passée inaperçue »¹, Leonid Livak et Annick Morard² ont étudié les fluctuations et la diversité de cette interaction. La « tentation française »³ de Sirine lui-même indique aussi que l'espace de la littérature émigrée était loin d'être clos sur lui-même. Au contraire, beaucoup d'émigrés russes parlant français, les circulations littéraires entre cercles français et russes émigrés ont ouvert chacune des deux cultures et littératures aux débats et questionnements qui les ont traversées, la principale interrogation portant sur l'évolution du modernisme, concurrencé au vingtième siècle par de nouvelles esthétiques qui veulent en changer la définition.

¹ B. C. Варшавский [V. S. Varšavskij], *Незамеченное поколение* [*Nezamečennoe pokolenie*], *op. cit.*

² Voir, principalement, Leonid Livak, *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*, *op. cit.*, et Annick Morard, *De l'émigré au déraciné. La « jeune génération » des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920-1940)*, *op. cit.*

³ Selon le titre de l'ouvrage de Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tentation française*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2011.

C'est sur cette toile de fond que les romans de Sirine-Nabokov sont reçus par l'émigration. La principale critique qui semble lui être adressée est celle de sa « non-russité »¹, critique relevée, par exemple, par Andreï Sedyh dans le premier entretien de sa carrière que Sirine accorde en novembre 1932 : « On vous accuse de “non-russité”, d'être sous une forte influence étrangère, ce que l'on a dit de tous vos romans, depuis *Roi, Dame, Valet* jusqu'à *Camera obscura* »². À quoi Sirine répond qu'il s'agit d'un malentendu :

C'est amusant. Oui, on m'a accusé d'être influencé par les écrivains allemands, que pourtant je ne connais pas. C'est que je lis et parle mal l'allemand. On pourrait parler plutôt de l'influence française : j'aime Flaubert et Proust. C'est intéressant : la proximité avec la culture occidentale, je l'éprouvais quand j'étais en Russie. Ici, en Occident, je n'ai, consciemment, rien appris. Par contre j'ai ressenti avec une grande intensité le charme de Gogol et, plus proche de nous, de Tchekhov³.

Nabokov n'a pas l'intention de se laisser enfermer dans la transposition au sein de l'émigration du débat sur le « caractère national » de la littérature russe, sa réponse indiquant qu'il entend précisément le transcender par la dénationalisation des formes de la littérature : c'est Flaubert et Proust qui ont constitué une influence française quand il était jeune artiste en Russie, ce sont Gogol et Tchekhov qui constituent une inspiration russe quand il est en Europe occidentale.

Notre hypothèse est que, dans l'histoire de l'art russe, le style sirinien participe de cette rupture symbolique que Rancière met à l'origine de la littérature comme « démocratie littéraire ». Selon nous, ce n'est pas *Lolita* qui a créé

¹ Cf les analyses de Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, op. cit., et plus particulièrement le premier chapitre « Narcisse face au groupe », p. 13-52.

² « Вас обвиняют в “не-русскости”, в сильном иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от “Короля, дамы, валета” — до “Камеры обскура”. » (Андрей Седых [Andrej Sedyh], « Встреча с В. Сириным » [« Vstreča s V. Sirinym », « Rencontre avec V. Sirine »] (1^{ère} éd. : « У В. В. Сирина » [« U V. V. Sirina », « Chez V. V. Sirin »] ; *Последние новости* [Poslednie novosti], 3 novembre 1932), dans Vladimir Nabokov, *Sobr. Soč.*, t. V, p. 642 [notre traduction et infra].)

³ « Смешно! Да, обвиняли во влиянии немецких писателей, которых я не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорей о влиянии французском: я люблю Флобера и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательно не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и — ближе к нам — Чехова. » (*Ibid.*)

Nabokov, comme l'a pensé le postmodernisme ; ce n'est pas non plus son premier roman anglais, *The Real Life of Sebastian Knight*, qui, pour Will Norman, serait la réponse nabokovienne à la crise du modernisme européen. C'est, plutôt, dès ses débuts de romancier que Nabokov a cherché à faire de son œuvre un autre « monde possible », c'est-à-dire un monde artistique, dont la nature, et la structure, empêchent qu'il puisse être récupéré par une métapolitique ou une idéologie ¹. Dans la partie suivante, nous proposerons de définir cet autre « monde possible » comme « démocratie littéraire », mais il nous faut d'abord envisager pourquoi la réception de Sirine par l'émigration russe indique que son art est bien une rupture symbolique.

Le premier à avoir identifié la nouveauté de la poétique sirinienne est un styliste russe hors pair, admiré de tous, y compris de Sirine, et reconnu par l'Occident avec l'attribution du prix Nobel en 1933 : Ivan Bounine. Dans le journal de Galina Kuznecov, on trouve ces observations en date du 2 novembre 1930 : « Tout du long nous avons parlé de Sirine, du genre d'art avec lequel il est le premier à oser intervenir dans la littérature russe, et Ivan Alekseevič a déclaré, qu'il a découvert tout un monde, ce dont nous devons lui être reconnaissants ². » Nabokov, explorateur du roman comme nouveau monde ? C'est une conception de son talent qui, à coup sûr, ne lui aurait pas déplu.

Cette nouveauté a cependant été interprétée par une partie de la critique émigrée comme absence de russité, vision que continue parfois à colporter la critique actuelle sans toujours en indiquer les enjeux idéologiques masqués par les

¹ La différence entre métapolitique et idéologie est une différence d'application : la première diffuse des idées sans viser (dans un premier temps) le terrain concret de la politique ; la seconde, elle, vise plus directement la conversion politique des idées dans le champ de ce que Rancière appelle la politicalité.

² « Мы всю дорогу говорили о Сирине, о том роде искусства, с которым он первый осмелился выступить в русской литературе, и Иван Алексеевич говорил, что он открыл целый мир, за который надо быть благодарным ему. » (« Из дневника Галины Кузнецовой [Iz dnevnika Galiny Kuznecovoj], 2 ноября 1930 [2 novembre 1930] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 29 [notre traduction].)

enjeux culturels et artistiques. Pour mieux cerner le monde qu'a ouvert Sirine, il faut d'abord recontextualiser les attentes de l'émigration russe : on comprendra alors pourquoi les caractéristiques de l'art sirinien constituent un nouveau partage, qui n'est pas « non-russe », mais propose un renouvellement de l'art russe afin qu'il ne périsse pas en terre étrangère. L'émigration en effet a rebattu les cartes du rapport entre Europe et Russie. Selon la nouvelle culture soviétique, l'europanisme est une forme décadente et bourgeoise, qu'il faut donc combattre. Mais, transplanté en Europe, le modernisme russe, comme incarnation littéraire de l'europanisme, serait menacé d'extinction en étant assimilé : ainsi pourrait disparaître son génie russe. Il ne s'agit plus de savoir si la littérature russe est partie prenante ou non de l'Europe, il s'agit dorénavant de savoir comment elle peut rester russe tout en étant émigrée, et donc de juger de ce qui est russe dans la littérature émigrée afin de le conserver, puisque c'est à elle qu'il revient de perpétuer la véritable russité. C'est ce qu'explique Hélène Menegaldo :

[L]a diaspora s'érige en une « Russie hors frontières », gardienne de la mémoire et des valeurs « d'avant » qui se définissent par opposition à celles prônées par le nouveau régime [...]. Se démarquant des barbares incultes [...], l'émigration précise sa mission, qui est de sauvegarder la culture nationale pour la réimplanter ensuite, le moment venu, en Russie. Ainsi, au nom de cette fidélité, l'art d'inspiration nationale s'impose [...]. Le danger est grand alors d'aboutir à une culture muséifiée, folklorisée, et de transformer la société de l'exil en « conservatoire des antiquités ». Sur le plan littéraire, les canons sont ceux de la « grande » littérature russe du XIX^e siècle que prolonge, par exemple, Ivan Bounine ¹.

C'est bien dans le contexte de l'interrogation sur l'avenir de la littérature russe qu'il faut replacer la réception de Sirine par l'émigration.

¹ Hélène Menegaldo, « Société en exil et censure : l'exemple de l'Émigration russe » [en ligne], *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - Archives (1993-2001) / Censure(s) et identité(s) / Écriture, propagande et identité nationale*, 2015. Disponible sur : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescAhiersforell/index.php?id=386> [consulté le 11 juin 2018].

L'interrogation sur l'avenir de la littérature russe

Le destin des écrivains russes est de périr. Le trépas les guette aussi sur cette terre étrangère où ils avaient pourtant rêvé de s'en cacher ¹.

La polémique sur l'avenir de la littérature russe émigrée débute vers 1926, plusieurs circonstances venant modifier le cours de son développement. Paradoxalement, la Révolution bolchevique réveille l'intérêt des lecteurs français pour la littérature russe, lesquels constituent, après le milieu de l'émigration, le principal milieu de réception de la littérature russe. On peut se faire une idée du changement en cours avec cette chronique d'André Pierre, « Connaissance de la Russie », parue le 10 décembre 1929, dans *La Quinzaine critique des livres et des revues*, où il évoque vingt-huit auteurs russes et traducteurs français du russe. Le critique littéraire commence par un paradoxe : du temps de l'alliance franco-russe, les Français s'intéressaient peu à la littérature russe et en avaient une connaissance très vague, au travers de quelques « médiocres et incomplètes ² » traductions de Tourgueniev, Tolstoï, Gogol et Dostoïevski.

Il a fallu la guerre et la révolution, poursuit-il, il a fallu la chute retentissante de l'autocratie russe et l'avènement du bolchévisme pour éveiller vraiment les curiosités somnolentes et tourner tous les regards français vers cet immense pays que Luc Durtain a eu raison d'appeler « l'autre Europe » et que certains désignent non moins heureusement par le mot d'« Eurasie » ³.

Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, les maisons d'édition françaises ont donc publié de nouvelles traductions des classiques russes ainsi que

¹ « Судьба русских писателей – гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели. » Владислав Ходасевич [Vladislav Hodasevič], « Литература в изгнании » [« Literatura v izgnanii », 1933], *Koleblemyj Trenožnik, op. cit.*, p. 472 (notre traduction).

² André Pierre, « Connaissance de la Russie », *La Quinzaine critique des livres et des revues*, 10 décembre 1929, vol. 1, n° 3, p. 113.

³ *Ibid.*

des « écrivains contemporains réfugiés à Paris ¹ », comme les appelle André Pierre (parmi eux, Merejkovski, Bounine, Kouprine, Chmeliou [1873-1950], etc.) : « depuis la fin de la guerre », relève le journaliste, « il a paru une quantité considérable de livres sur la Russie ² », et s'agissant de la littérature, « [o]n traduit davantage et surtout on traduit mieux ³ ».

1926 marque un tournant. L'interdiction des œuvres émigrées vient d'être prise en Russie (et ne sera levée qu'à la fin des années quatre-vingts), faisant s'évanouir l'espoir d'être lu par ceux restés au pays. Dans le même temps, les milieux d'accueil se tournent aussi vers la nouvelle production soviétique. La *Nouvelle Revue française* a lancé sa collection « Jeunes Russes », dans laquelle elle publie « la jeune génération des écrivains dits soviétiques ⁴ » (Pilniak, Nevierov [1886-1923], Seifoullina, Zamiatine [1884-1937], Kataev [1897-1986], Vsévolod Ivanov [1895-1963]) tandis que les Éditions sociales internationales et Rieder publient les auteurs de la période révolutionnaire : Gladkov, Lebedinsky (1898-1959), Demidov (1883-1934), Fadeev (1901-1956) et Babel. Quant aux lecteurs émigrés eux-mêmes, ils commencent à se lasser de toujours lire les mêmes auteurs, et beaucoup font part de leur désir de renouvellement des formes

¹ *Ibid.*, p. 114.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*

littéraires. Par exemple, Mikhaïl Ossorguine ¹ s'en ouvre à Marc Vichniak ² (rédacteur aux *Annales contemporaines*) et signale Sirine, dès le 23 juin 1926 ³.

Dans ce contexte, la diaspora russe n'a pas été un milieu homogène. Confrontée à la censure soviétique et à la propagande de la presse révolutionnaire, elle a aussi été confrontée à une censure interne, qui a pesé sur le renouveau des lettres russes dans l'émigration, les jeunes auteurs ayant été jugés à l'aune de canons dépassés.

La question de l'avenir de la littérature russe oppose entre elles d'éminentes figures de la vie littéraire de l'émigration russe : le poète Vladislav Khodassevitch, devenu en 1927 le principal critique littéraire de *Vozroždenie* [*Renaissance*], Marc Slonim (1894-1976), le rédacteur de *Volja Rossii* [*La Volonté de la Russie*], installé à Prague, la poétesse Zinaïda Hippis et la revue *Tchisla* [*Nombres*], ainsi que l'incontournable Guéorgui Adamovitch, qui publie ses influentes critiques dans *Poslednie novosti* [*Dernières Nouvelles*]. Tous s'interrogent sur la possibilité que la littérature émigrée, coupée de la Russie, des thèmes et de la langue russes, continue à exister. Ils se demandent aussi si, dans ce contexte particulier, l'ancienne génération des prosateurs russes sera

¹ Mikhaïl Ossorguine (1878-1942), écrivain, essayiste et journaliste, et l'un des membres influents de la franc-maçonnerie russe émigrée. Exilé une première fois en Italie après sa participation à la Révolution de 1905, il retourne en Russie en 1916, avant d'être arrêté et expulsé vers l'Allemagne en 1922. Il finit par s'installer à Paris et Sainte-Geneviève-des-Bois. Il est l'auteur, notamment, de *L'Histoire de ma sœur* (1931) et *Témoin de l'histoire* (1932).

² Juriste et militant Socialiste-Révolutionnaire jusqu'en 1917, l'anti-bolchevisme de Marc Vichniak (1883-1977) le conduit à s'exiler en 1919 et à s'installer à Paris, où il enseigne le droit (à l'Institut d'études slaves). Il est très actif dans la communauté juive et écrit notamment dans la revue hebdomadaire consacrée aux intérêts des Juifs russes, *Evrejskaja Tribuna* (*Еврейская трибуна* ; *La Tribune juive* [1920-1924]). Il est aussi l'un des principaux rédacteurs et animateurs de *Sovremennye zapiski* (*Annales contemporaines*). Il fuit aux États-Unis en 1940. Vivant à New York, il poursuit ses activités de journaliste au *Time Magazine* (notamment) et enseigne la langue et la littérature russes à *Cornell University*.

³ « Михаил Осоргин – Марку Вишняку [Mihail Osorgin – Marku Višnjaku], 23 июня 1926 [23 juin 1926] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva*, op. cit., p. 20.

remplacée ¹. La nouvelle génération, en effet, celle qui a commencé sa carrière dans l'émigration, ne peut que vivre dans le souvenir artistique de sa Russie natale. C'est pourtant à elle, selon le poète Mikhaïl Tsetlin ², qu'il incombe de renouveler la littérature russe en en renouvelant les thèmes :

Quelqu'un saura-t-il un jour raconter la lutte héroïque pour exister dans un milieu étranger, parmi des personnes étrangères, les centaines de professions variées et inattendues, les déplacements et les aventures, le besoin, la victoire sur la vie et les effroyables défaites. Les communistes rêvent d'une littérature prolétaire, d'une littérature qui reflète le labeur. Quel paradoxe cela serait si le récit du labeur, du travail dans une fabrique ou à l'usine, fût écrit par un prolétaire temporaire issu des anciens « propriétaires fonciers et gardes blanches »... ³

Tsetlin constate qu'un tel roman n'existe pas encore :

Pourquoi cela ? Est-ce parce que le labeur, le labeur de la ville, contemporain, ne peut pas être représenté artistiquement ? [...] Est-ce parce que ceux qui en font l'expérience n'ont pas de forces spirituelles et de loisir physique à consacrer à l'écriture ? Ou bien sera-t-il représenté plus tard, par des personnes libérées de sa malédiction, comme Dostoïevski a décrit la *Maison des Morts* une fois libre ? ⁴

Lorsqu'en 1956, Gleb Struve publie son panorama de la littérature russe en exil, il remarque qu'un tel roman n'a jamais été écrit, même si des œuvres ont

¹ L'exposé précis de cet épisode de la vie littéraire de l'émigration russe est fait par Gleb Struve [Г. Струве], dans *Русская литература в изгнании* [*Russkaja literatura v izgnanii*], Paris, Ymca-Press, 1984 [1^{ère} édition : Izdatel'stva imeni Sekova, New York, 1956] p. 199 et suivantes. Nous le résumons pour ne garder que les grandes lignes de cette polémique qui traverse alors l'émigration russe.

² Poète ainsi que romancier, dramaturge et traducteur, Mikhaïl Tsetlin (1882-1945), ancien révolutionnaire, membre des S-R., quitte la Russie en 1918, et vit en France, où il est l'un des piliers de la vie littéraire et culturelle de l'émigration russe ; il est notamment le responsable de la section « poésie » dans *Sovremennye zapiski*. Il finit sa vie aux États-Unis, après avoir fui l'occupation allemande.

³ « Неужели никто и никогда не сумеет рассказать о героической борьбе за существование в чуждой обстановке, среди чужих людей, о сотнях разнообразных и неожиданных профессий, о скитаниях и приключениях, о нужде, о победе над жизнью и ужасных поражениях. Коммунисты мечтают о пролетарской литературе, об отражении в литературе труда. Каким парадоксом было бы, если бы повесть труда, фабричного, заводского труда написал бы временный пролетарий из бывших «помещиков и белогвардейцев» » (Mikhaïl Tsetlin [Михаил Цетлин], « Эмигрантское » [« Èmigrantskoje »]; *Sovremennye zapiski* (*Sovremennye zapiski*), XXXII, 1927, p. 435-441], cité dans G. Struve [Г. Струве], *Русская литература в изгнании* [*Russkaja literatura v izgnanii* ; 1^{ère} éd. : 1956], *ibid.*, p 201 [notre traduction et *infra*].)

⁴ « “Почему это? Потому ли, что труд, современный, городской труд вообще не может быть художественно воображен? [...] Потому ли, что те, кто знает его на опыте, не имеют душевных сил и физического досуга для писательства? Или он будет изображен позже, людьми, освобожденными от его проклятия, как Достоевский на свободе описал *Мертвый Дом*?” » (*Ibid.*)

traité de la vie dans l'émigration. La question centrale est donc de savoir ce qu'est une œuvre d'art russe « adaptée » à l'émigration, et les désaccords alimentent les débats.

La controverse interne sur la raison d'être de la littérature émigrée s'est amplifiée avec les années. D'un côté, Guéorgui Adamovitch publie entre 1931 et 1933 une série d'articles sur le destin et le sens de la littérature émigrée. Struve le qualifie de pessimiste ¹. Pour le critique, « [l]a littérature [...] ne peut se nourrir ni des seuls souvenirs ni de la seule imagination, “ elle a besoin de l'aide de la vie”. Autour d'eux, la vie n'apporte pas d'aide aux jeunes écrivains émigrés, c'est pourquoi ils cherchent et trouvent une issue dans un engouement extrême pour le “psychologisme”, dans un retour en eux-mêmes ² ». Deux semaines plus tard, Adamovitch déclare que « la littérature émigrée dans son entier est “condamnée”. La raison en est, selon lui, qu'elle n'a pas le “pathos de la communauté”. C'est en cela [...] qu'est le désavantage de sa situation par rapport à la littérature soviétique ³. » « Tenir bon jusqu'à des jours meilleurs, c'est-à-dire jusqu'au retour en Russie ⁴ » représente selon lui l'unique ambition de la littérature émigrée.

Il faut noter l'expression « pathos de la communauté », parce qu'elle indique l'un des enjeux de l'existence de la littérature émigrée, constituer une communauté du dehors par une forme artistique qui puisse en dire le pathos : forme dont on va voir, à travers la réception de Sirine, qu'elle renoue avec les enjeux traditionnels de la littérature nationale russe.

¹ *Ibid.*, p. 202.

² « Литература [...] не может питаться ни только воспоминаниями, ни только воображением, “ей нужно помощь жизни”. Внешне жизнь не дает помощи молодым зарубежным писателям, а потому они ищут и находят выход в крайнем увлечении “психологизмом”, в уходе в самих себя. » Guéorgui Adamovitch [*Последние Новости (Poslednie Nosvosti)*, 11 juin 1931] cité par Gleb Struve, *ibid.*, p 203.

³ « [Э]мигрантская литература в целом “обрачена”. Причину этого он видел в том, что у нее нет “пафоса общности”. В этом, [...] невыгода её положения по сравнению с литературой советской. » (*Ibid.*)

⁴ « “додержаться до лучших дней”, то есть до возвращения в Россию » (*ibid.*).

Parmi les principaux adversaires d'Adamovitch, le plus animé d'esprit de suite est Vladislav Khodassevitch, devenu le critique littéraire majeur de *Vozroždenie* [Renaissance]. Lui aussi considère avec scepticisme l'avenir de la littérature émigrée russe mais sa tragédie, selon lui, ne réside pas dans le fait qu'elle soit émigrée, comme il l'expose dans « Littérature en exil » publié en 1933. À la prédiction que la littérature émigrée ne peut que disparaître parce qu'elle est coupée du sol national et du mode de vie russe, le célèbre et intraduisible *byt*, Khodassevitch oppose un premier argument :

La nationalité d'une littérature est créée par sa langue et son esprit, non par le territoire sur lequel s'écoule sa vie, ni par le mode de vie qu'elle reflète. [...] On peut être un auteur profondément national en se servant de sujets pris dans n'importe quel mode de vie, dans n'importe quel milieu, se déroulant dans n'importe quel décor naturel. C'est ce qui est confirmé par toute l'histoire du romantisme. En particulier, les petites tragédies de Pouchkine, l'incarnation la plus haute du génie *russe* mais, comme par un fait exprès, dans aucune d'elles l'action ne se passe en Russie ¹.

Malgré cela, Khodassevitch reconnaît que la littérature d'en-dehors des frontières connaît un véritable déclin mais les raisons ne sont pas celles supposées par Adamovitch : « [S]i la littérature émigrée russe est menacée de disparition, ce n'est pas parce qu'elle est émigrée, c'est-à-dire en pratique effectuée par des écrivains-émigrés, mais c'est parce qu'au plus profond de son essence intérieure elle s'est avérée *insuffisamment* émigrée, peut-être même *pas du tout* émigrée, si dans ce mot on comprend ce qu'il doit signifier ². » Car être réellement émigré est

¹ « Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным. [...] Можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы. Это подтверждается всей историей романтизма. В частности, маленькие трагедии Пушкина суть величайшее воплощение *русского* гения, а, как нарочно, ни в одной из них действие не происходит в России. » (Владислав Ходасевич [Vladislav Hodasevič], *Koleblemyj Trenožnik*, *op. cit.*, p. 467 [notre traduction et *infra*].)

² « [E]сли русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской, может быть, даже вообще *не* эмигрантской, если под этим словом понимать то, что оно должно значить. » (*Ibid.*, p. 468.)

une autre question politique que de vivre en terre étrangère, et devient un principe ontologique, avoir « une âme émigrée ¹ », ce qu'il explique ainsi :

Pour devenir émigrant politique, il suffit de quitter sa patrie. Pour que cet acte ne se transforme pas en simple fuite là où il est plus agréable et moins dangereux de vivre, il doit aussi être justifié – extérieurement, dans nos actes, - intérieurement, dans notre conscience. Sans la plus haute conscience de son illustre mission, de son sacerdoce, l'émigration n'existe pas, il n'y a que la foule des fuyards qui cherchent un pays là où il fait meilleur vivre. ²

Khodassevitch s'interroge ensuite sur ce que serait la mission de l'émigration. Si c'est de conserver et de transmettre la tradition littéraire et la culture russes, alors malheureusement, déplore-t-il, « depuis le tout début, dans ces mots vrais a été introduit un sens faux qui a conduit la littérature émigrée à cette triste situation dans laquelle elle se trouve à présent ³. » À l'ancienne génération, il reproche de n'avoir pas compris que « [t]oute littérature a la propriété de conserver son être uniquement en se trouvant en situation de mouvement intérieur perpétuel. [...] Le changement périodique des formes et des idées en littérature ne sert pas seulement de signe mais est une condition essentielle de conservation de la vie ⁴. »

« L'esprit de la littérature », précise-t-il, « c'est l'esprit d'une éternelle explosion et d'un éternel renouvellement ⁵ ». Par explosion, le poète précise qu'il entend le même phénomène que celui se produisant dans les moteurs à combustion, c'est-à-dire, pourrait-on gloser, le phénomène de détonation qui

¹ « эмигрантская [...] душа » (*ibid.*).

² « Для того чтобы стать политическим эмигрантом, мало просто покинуть родину. Для того чтобы этот поступок не превратился в простое бегство туда, где жить приятней и безопасней, он должен быть еще и оправдан, внешне - в наших поступках, внутренне - в нашем сознании. Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества - нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родины там, где лучше. » (*Ibid.*)

³ « [С]амого же начала в эти верные слова был вложен неверный смысл, что и повело зарубежную литературу к тому печальному состоянию, в котором ныне она находится. » (*Ibid.*)

⁴ « Всякая литература имеет свойство сохранять свое бытие не иначе, как находясь в состоянии постоянного внутреннего движения. [...] Периодическая смена форм и идей в ней служит не только признаком, но и необходимым условием для сохранения жизни. » (*Ibid.*)

⁵ « Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления » (*ibid.*, p. 469).

alimente la combustion et permet la propulsion. C'est ce qui l'autorise à faire une distinction entre réaction littéraire et conservatisme littéraire, qui, lui, est « la conservation des conditions dans lesquelles de telles explosions peuvent se produire de façon continue, sans entraves et rationnellement ¹ ». Conserver les conditions de la littérature : ici, c'est le mot « conditions » qui est important, parce qu'il indique ce qu'a expérimenté la littérature russe émigrée avant que la littérature tout court ne l'expérimente au vingtième siècle, à savoir l'expérience de sa possible disparition.

En étant l'autre de la littérature soviétique, la littérature émigrée a, la première, été confrontée à ce que Jacques Rancière appelle le *modernitarisme*, l'autre paradigme moderniste qui veut réaliser la « détermination de l'art comme forme et auto-formation de la vie ² », c'est-à-dire abolir la différence entre l'art et la vie ; « paradigme nouveau de la révolution [qui] a permis ultérieurement la brève mais décisive rencontre des artisans de la révolution marxiste et des artisans des formes de la vie nouvelle ³. » En ce sens, la littérature russe émigrée, envisagée comme ensemble linguistique, a été la première littérature au vingtième siècle, du fait même de sa situation de littérature du dehors, à se confronter à la possibilité que soient abolies les conditions de sa conservation, et que la littérature disparaisse (ce que William Marx appelle, de façon plus générale, « l'adieu à la littérature » ⁴).

On comprend mieux alors comment Nabokov a pu traverser le vingtième siècle, et devenir l'écrivain précurseur du postmodernisme. C'est parce qu'en héritier du modernisme russe, aussi remis en question par la situation de l'émigration, il a eu, avant les écrivains occidentaux et au travers de la critique de

¹ « сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно » (*ibid.*, p. 469).

² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ Voir William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2005. Nous y reviendrons en quatrième partie.

l'inutilité de son art, une conscience aiguë de la possibilité que disparaissent les conditions de la littérature. Pour s'en persuader, il faut revenir à André Pierre, chroniqueur français de la diffusion en France de la littérature russe tant émigrée que soviétique. En décembre 1929, il met à l'honneur de son panorama l'écrivain contre lequel Sirine a commis, un an plus tôt, le crime de lèse-majesté mentionné précédemment, Alekseï Remizov :

Remizov est le plus russe des écrivains russes contemporains. Il le reste loin de son pays, dans sa vie d'émigré. [...] Ses humbles héros de la « Sainte Russie errante » souffrent, s'affinent dans la douleur, se résignent et s'évadent de l'existence par le rêve. Remizov a repris ici quelques thèmes favoris de Dostoïevski, mais ses personnages baignent dans une atmosphère de poésie et tout le livre est écrit avec raffinement par un maître de la langue russe ¹.

La poétique de la « Russie qui souffre » (héritée de Dostoïevski) est donc, aux yeux d'un représentant du principal milieu d'accueil de l'émigration, ce qui incarne la Russie la plus véritable. Pense-t-on que les premières mentions de Sirine dans la presse littéraire française vont changer ce regard ? Dix-huit mois après cet article d'André Pierre, dans la même *Quinzaine critique des livres et des revues*, paraît la recension que fait Thérive du premier article de fond sur l'œuvre de Sirine, écrit en français et publié en avril 1931. On se souvient de la conclusion : « on est également libre de bâiller devant cet arbitraire et de lâcher le jeu ² ». À l'inverse, dans ce même numéro, André Pierre, qui tient la rubrique « Littératures slaves », s'extasie sur les nouvelles formes russes. Il consacre un long paragraphe enflammé à une « vaste épopée cosaque », « bourrasque dans la steppe », qui entraîne les personnages « dans le tourbillon des événements historiques » ³. « Ce livre », conclut-il, « est incontestablement une des plus belles réussites de la littérature née de la révolution russe ⁴ ». De quel livre s'agit-il, dont

¹ André Pierre, « Connaissance de la Russie », art. cité, p. 138.

² André Thérive, « “Le Mois”, 1^{er} mai 1931, “Les romans-escamotage de Vladimir Sirine”, art. cité, p. 81.

³ André Pierre, « Littératures slaves », *Quinzaine critique des livres et des revues*, 25 mai 1931, vol. 3, n° 34, p. 79.

⁴ *Ibid.*

la traduction française paraît un an après la publication russe, à Paris, de *La Défense Loujine ?* Du deuxième volume de *Sur le Don paisible*, de Mikhaïl Cholokhov, qui vient ainsi incarner la poétique de la « Russie qui agit », renouveau de la littérature russe venue de l'Est, et qui, aux yeux de l'Occident, va l'incarner longtemps, au moins jusqu'au prix Nobel de littérature, remis à Cholokhov en 1965.

Nous avons ainsi la confirmation qu'entre « Russie souffrante » et « Russie agissante », c'est dès ses débuts de romancier que Sirine-Nabokov a fait l'expérience de l'invisibilité de la troisième voie possible de la littérature, celle qu'il ne cesse d'élaborer, au sein d'abord de l'émigration russe, puis de défendre, une fois devenu célèbre : la poétique du rêve, ancré dans son sensible russe, comme il l'expose dans le poème de 1959 consacré à *Lolita*. Sirine-Nabokov est la réponse à l'ultime question que se pose Tsetlin à propos de la jeune génération de l'émigration : « Que s'épanouissent ces talents, qu'en sera la nourriture : l'émigration, la réminiscence de la Russie, la fantaisie ?¹ » La fantaisie est la réponse. Romain Gary, un autre enchanteur venu des confins de l'Est, qui a mystifié l'Occident et partage avec Nabokov sans doute bien plus qu'on ne l'a pensé jusqu'à présent, comme l'a récemment démontré Sophie Bernard-Léger, commence son roman *Les Enchanteurs* – titre évocateur, qui ne peut qu'interpeller un Nabokovien – par cette constatation : « Les hommes, pour vivre et pour mourir, ont besoin d'autre chose que des rigueurs implacables de la réalité² ». Ou, comme l'écrit Nabokov dans son cours sur *Anna Karénine* : « [C]'étaient la Vie et la Mort qui intéressaient Tolstoï en tant que penseur, et aucun artiste ne peut, après tout, s'abstenir de traiter ces thèmes³. »

¹ « Расцветут ли эти дарования, что будет питать их – эмиграция, воспоминания о России, фантазия? » (Mikhaïl Tsetlin [Михаил Цетлин], « Эмигрантское » [« Èmigrantskoje »], cité dans G. Struve [Г. Струве], *Русская литература в изгнании* [*Russkaja literatura v izgnanie*], *op. cit.*, p. 201.)

² Romain Gary, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1995, p. 13.

³ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, *op. cit.*, p. 201.

L'enchanteur de Romain Gary livre cette réponse : « Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot, enchanter, telle est la vocation de notre vieille tribu, mon petit... C'est pourquoi tant d'esprits chagrins qui ne discernent nulle part le moindre sens caché ni la moindre étincelle d'espoir, nous traitent de charlatans...¹ » « Charlatan », le mot est lâché : le « charlatan » est celui qui, dans un monde où, pourtant, il le faudrait, n'enseigne pas la voie à suivre, ne dicte pas les conduites, ne dit pas ce qu'il faut être, penser et vouloir. Dans la redéfinition moderne des pouvoirs du roman, la caractérisation de l'enchanteur en « charlatan » sert à dénigrer l'art autonome, et cette critique accompagne son développement. Même Vogüé, à la fin du dix-neuvième siècle, y va de son couplet :

Oh ! je sais bien qu'en assignant à l'art d'écrire un but moral, je vais faire sourire les adeptes de la doctrine en l'honneur : l'art pour l'art. J'avoue ne pas la comprendre, du moins dans le sens où on l'entend aujourd'hui. Certes, moralité et beauté sont synonymes en art ; un chant de Virgile vaut un chapitre de Tacite. Mais il ne faut pas confondre cette beauté spirituelle, qui naît d'une certaine illumination du regard chez l'artiste, avec l'habileté de la main du prestidigitateur. Mes réserves portent sur cette confusion. Je ne croirai jamais que des hommes sérieux, soucieux de leur dignité et de l'estime publique, veuillent se réduire à l'emploi de gymnaste, d'amuseurs forains².

L'image de l'artiste en saltimbanque a traversé l'œuvre de Nabokov, comme l'analyse Laurence Guy dans un chapitre de son ouvrage³. Elle y montre aussi comment elle est liée à « la dialectique du caché-révéle [...] à travers laquelle l'auteur nous présente sans cesse la question de l'origine russe comme une donnée identitaire problématique, à cacher ou à faire reconnaître⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe* [1886], 10^e éd., Paris, Plon, 1912, p. XIV. Diplomate affecté à Saint-Pétersbourg en 1877 jusqu'en 1882, et homme de lettres, Vogüé (1848-1910) est resté célèbre pour son ouvrage de 1886, *Le Roman russe*, qui non seulement le fait élire à l'*Académie française* en 1888, mais qui surtout a ouvert le public français de la fin du dix-neuvième siècle à la richesse littéraire, culturelle, intellectuelle et spirituelle de la Russie, lui faisant notamment découvrir Dostoïevski.

³ Laurence Guy, Le « phénomène » vu par lui-même : autoportraits de l'artiste en saltimbanque, *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, *op. cit.*, p. 107-168. Voir aussi le chapitre « Mascodagama : l'exploration acrobatique », dans Monica Manolescu, *Jeux de mondes. L'ailleurs chez Vladimir Nabokov*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Lettres d'Amérique(s) », 2010.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

Dans sa prose, c'est dès son premier roman qu'apparaît l'image du gymnaste, de l'homme qui sait marcher sur les mains et se libère de l'apesanteur. Cette figuration devient essentielle dans *Ada* et connote la lutte des esthètes contre l'ordre ancien, et figé, de la représentation. Van en effet défie les lois physiques, et met le monde sens-dessus dessous, grâce à une technique enseignée par le « maître lutteur King Wing », « l'art de marcher sur les mains, au moyen d'un jeu tout spécial des muscles deltoïdes ; l'acquisition et le perfectionnement de cette faculté n'exigeait rien de moins que la désarticulation des caryatiques ¹. » Or, les caryatiques ne désignent pas une partie du corps humain mais les statues de femmes qui, dans l'ordre caryatique, font office de colonnes sous un entablement ². Si « la locomotion antipodique » permet de renverser l'ordre du monde, et fait de Van l'égal du grand Vektchelo, il vieillit cependant privé de son tendon gauche, en Tchelovek, c'est-à-dire en homme, tout simplement ³. C'est pourquoi il ne faut peut-être pas attribuer trop imprudemment cette image de l'artiste en saltimbanque à Nabokov lui-même, en ne tenant pas compte de la différence de nature entre personnage et auteur ou en négligeant le fonctionnement du texte. Si la faculté de marcher sur les mains, défier l'apesanteur, et voir le monde à l'envers est un signe d'élection artistique, c'est la confrontation entre cette faculté surnaturelle et le monde du vivant qui dit ce qu'est l'artiste : autrement dit, c'est l'intersection (les interactions) entre la figure de l'artiste en esthète saltimbanque et la diégèse représentant le monde du vivant dans la fiction, qui figure ce que sont les effets de l'art (ce que Rancière appelle la politique de la littérature). On verra en conclusion qu'il n'est pas certain que Nabokov propose de concevoir l'art de l'enchanteur comme un art supérieur.

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 109 ; *Ada, or Ardor*, p. 81 : « King Wing [...] taught the strong lad to walk on his hands by means of a special play of the shoulder muscles, a trick that necessitated for its acquirement and improvement nothing short of a dislocation of the caryatics. »

² Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », Pléiade, t. III, à paraître.

³ « Tchelovek » signifie « homme » en russe, « Vektchelo » en étant une anagramme.

Khodassevitch, lui, dès 1933, donne une autre image du véritable artiste en « conservateur littéraire » grâce à qui peut se perpétuer la littérature, et elle nous paraît appropriée à Nabokov, si l'on veut bien l'envisager positivement : le « conservateur littéraire », précise Khodassevitch, est « l'éternel incendiaire : celui qui conserve le feu et non celui qui l'éteint ¹. »

Pour Khodassevitch en effet, les auteurs de l'ancienne génération « ont emporté avec eux de Russie une série toute prête d'images et d'idées, – celles-là mêmes qui autrefois leur avaient fait connaître une réputation de célébrité –, et une provision de procédés auxquels ils sont habitués. Leur création en exil allait le long des rails de l'habitude, ne se renouvelant d'aucun côté ² ». La condamnation qu'il adresse aux écrivains russes émigrés est sans appel : Khodassevitch s'oppose totalement à Marc Slonim, lorsque ce dernier déclare que « la littérature russe était privée de nouvelles idées parce qu'elle était émigrée ³. » La littérature de l'émigration « est privée de nouvelles idées », affirme le poète, « justement parce qu'elle n'a pas su devenir véritablement émigrée, parce qu'elle n'a pas trouvé en elle ce pathos qui seul peut lui donner de nouveaux sentiments, de nouvelles idées ainsi que de nouvelles formes littéraires. Elle n'a pas su éprouver dans toute sa profondeur sa propre tragédie [...] ⁴. »

Pour finir, il dresse le tableau suivant de la vie littéraire émigrée et des auteurs de l'émigration : d'un côté, les « vieux auteurs » qui dans le meilleur des

¹ « вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель » (V. Hodasevič, *Koleblemyj trenožnik*, op. cit., p. 469 [notre traduction et *infra*]).

² « [Они] принесли с собой из России готовый круг образов и идей - тех самых, которые некогда создали им известную репутацию и запас приемов, к которым они привыкли. Творчество их в изгнании пошло по привычным рельсам, не обновляясь ни с какой стороны. » (*Ibid.*)

³ « литература эмиграции лишена новых идей потому, что она эмигрантская. » (*Ibid.*)

⁴ « [Литература эмиграции] их лишена именно потому, что не сумела стать подлинно эмигрантской, не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию [...] » (*ibid.*).

cas sont restés à leur niveau d'avant la Révolution mais dont la plupart ont décliné sans qu'on ne puisse déceler dans leur œuvre aucun indice de nouveau courant. De l'autre côté, une nouvelle génération qui a peu connu la Russie et à laquelle l'ancienne génération est indifférente. Comme elle n'a pas trouvé de maître dans l'ancienne génération, elle s'est tournée vers le passé et vers l'étranger, ce que l'ancienne génération lui reproche amèrement, « comme si toute la littérature russe n'avait pas été à l'école des étrangers et comme si la littérature de l'émigration pouvait offrir des maîtres sérieux. »¹ La nouvelle génération n'a pas trouvé de patrie dans l'émigration et sa situation est grave : alors qu'elle a quitté la Russie parce qu'il était impossible de se taire, elle ne réussit pas à se faire entendre en Europe. Elle semble donc condamnée à périr.

La bataille de l'occidentalité russe : la réception de Sirine dans l'émigration russe

Même alors, entre vingt et vingt-cinq ans, je croyais fermement qu'avant le milieu du siècle je serais devenu un écrivain libre et célèbre, vivant dans une Russie libre et universellement respectée, sur le quai Anglais de la Néva ou dans l'un de mes merveilleux domaines de campagne, faisant de la prose et de la poésie dans la langue infiniment plastique de mes ancêtres : je comptais parmi eux une grand-tante de Tolstoï et deux joyeux compagnons de Pouchkine².

Tout comme Vadim Vadim, son dernier avatar, Sirine a sans doute aussi nourri ce rêve, mais à ving-sept ans, il commence sa carrière romanesque par deux constats : la Russie que les émigrés ont connue et aimée semble perdue ; chercher à substituer le passé au présent serait une erreur ontologique. Il ne lui reste donc que la langue « infiniment plastique de ses ancêtres ». Plasticité et

¹ « как будто вся русская литература не училась у иностранцев и как будто литература эмиграции могла предоставить серьезных учителей. » (*Ibid.*, p. 471.)

² Vladimir Nabokov, *Regarde, regarde les arlequins*, p. 35 ; *Look at the Harlequins*, p. 23 : « I actually believed even then, in my early twenties, that by mid-century I would be a famous and free author, living in a free, universally respected Russia, on the English quay of the Neva or on one of my splendid estates in the country, and writing there prose and poetry in the infinitely plastic tongue of my ancestors : among them I counted one of Tolstoy's grand-aunts and two of Pushkin's boon companions. »

culture (puisque sa langue est celle de ses prédécesseurs) constituent les deux marqueurs entre lesquels va se déployer sa poétique. On trouve dans les journaux intimes et les correspondances privées des émigrés russes, un étonnement constant devant son inépuisable *kulturnost*¹, parfois analysée comme une forme de snobisme. Vera Bounine, qui commente souvent ses lectures de Sirine dans son journal intime, l'explique ainsi, le 26 décembre 1929 :

C'est qu'un très grand nombre de choses lui a été donné depuis l'enfance : les langues à sa disposition, la musique, le sport, l'art, tout, tout, tout. Quel que soit le sujet sur lequel il ait envie d'écrire, tout est à son service, il sait tout¹.

Vera n'a pas tort, la richesse culturelle de la jeunesse de Nabokov a peu d'équivalents parmi sa génération. Cette culture, cependant, n'est pas seulement un héritage : c'est peu souligné mais, tout au long de sa carrière, Nabokov n'a cessé d'apprendre, s'intéressant à des domaines scientifiques plus divers qu'il n'y paraît, depuis l'histoire, la géographie et la philosophie jusqu'à la botanique et la lépidoptérologie, en passant par les arts, les langues et les cultures. Accumulant un savoir encyclopédique considérable, l'écrivain l'utilise, par exemple dans *Ada*, pour donner à ce nouveau monde qu'il crée, la chair de cet autre monde dans lequel nous vivons.

Quant à la plasticité de la langue sirinienne, nous verrons, avec l'étude des réactions qu'elle suscite, que même les adversaires de l'écrivain sont obligés de reconnaître qu'il écrit avec éclat (*blesk*, en russe), constat qui revient très souvent sous la plume de ses lecteurs, adversaires comme laudateurs.

Dans son journal, Vera Bounine concède que, malgré tout ce qui lui a été donné dans sa jeunesse en Russie, Sirine ne lui paraît pas russe : « Il n'y a qu'une seule chose qu'il ne connaît pas – la Russie, mais vu sa culture, son

¹ « Да уж очень много ему давалось с детства: языки к его услугам, музыка, спорт, художество, все, все, все. О чем бы ни хотелось писать, все к его услугам, все знает. » (« Из дневника Веры Буниной » [« Iz dnevnika Very Buninoj »], 26 декабря 1929 [26 décembre 1929], dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva, op. cit.*, p. 25 [notre traduction et *infra*].)

européanisme, même sans elle il deviendra un grand écrivain ¹. » La femme de Bounine continue d'avoir raison, pour partie : Nabokov est devenu un grand écrivain, mais sa prédiction, Sirine sans la Russie, est-elle si vraie que cela ? C'est plutôt Sirine sans une certaine Russie qui est notre hypothèse. En 1927, alors que vient de paraître le premier roman de Sirine, la toute jeune Union soviétique fête avec une ostentation volontaire, organisée et contrôlée, les dix ans de la Révolution bolchevique qu'elle veut transformer en mythe fondateur, avec notamment la projection le 7 novembre 1927, d'*Octobre*, troisième film d'Eisenstein ², commandé par le pouvoir pour cette célébration. Sirine, lui, au même moment, dans sa conférence sur le jubilé, proclame son credo artistique : mépris pour le régime soviétique, fidélité à la Russie aimée et liberté de la création ³. Pourquoi ce credo n'a-t-il pas trouvé grâce aux yeux des émigrés ? C'est d'autant plus surprenant, maintenant qu'on peut mesurer ce que son œuvre artistique représente de vital pour la littérature russe contemporaine.

La question est, peut-être, de savoir où se situe la Russie en Europe, et c'est ce que rappelle Nabokov, quand il cite, dans le commentaire de sa traduction d'*Eugène Onéguine*, une célèbre lettre de Pouchkine à Viazemski (datant d'avril 1824) : « What say you about Russia – verily she is in Europe, and I thought it was a mistake of the geographers ⁴. »

Dans *Ada*, Nabokov invente un autre canon littéraire, une concrétisation du processus de séparation des formes de la littérature commencée dans l'émigration.

¹ « Не знает одного – России, но при его культурности, европеизме, он и без нее станет большим писателем. » (*Ibid.*)

² Après s'être engagé dans l'Armée rouge, Sergueï Eisenstein (1898-1948) devient metteur en scène et décorateur de théâtre, puis se tourne vers le cinéma dès 1923, réalisant *Le Cuirassé Potemkine* en 1925. *Octobre* est son troisième film (muet), dont la première version de 140 mn, réalisée en six mois, a mobilisé des moyens considérables, afin d'être projetée le 7 novembre 1927.

³ Vladimir Nabokov, « Юбилей » [« Jubilej »], *Sobr. soč.*, t. II, p. 645.

⁴ Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin*, transl. (from the Russian) Vladimir Nabokov, Princeton, N. J., Princeton University Press, Bollingen Series LXXII, 1990, t. I, p. 70.

La transformation d'Ida Larivière, la gouvernante française de Lucette, d'Ada et de Van, en Guillaume de Monparnasse en est la manifestation. Son nom originel de Larivière, en effet, fait d'elle un clin d'œil à Proust ¹ et au franchissement de la frontière entre réalité et fiction :

Dans ce livre, où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage « à clefs », où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire, à la louange de mon pays, que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. Et persuadé que leur modestie ne s'en offensera pas, pour la raison qu'ils ne liront jamais ce livre, c'est avec un enfantin plaisir et une profonde émotion que, ne pouvant citer les noms de tant d'autres qui durent agir de même et par qui la France a survécu, je transcris ici leur nom véritable : ils s'appellent, d'un nom si français, d'ailleurs, Larivière ².

C'est une étrange explication que fournit ici le narrateur proustien au nom de Larivière – seul nom dans *La Recherche* de personnes ayant réellement existé, oncle et tante par alliance de Françoise : le narrateur choisit de le faire figurer dans son œuvre parce que ce nom symbolise la « vraie » France, mais aussi la résistance des Français à l'histoire politique. Il s'agit d'une intéressante origine au nom d'Ida Larivière dans *Ada*. Gouvernante française des trois petits Veen, de Van d'abord, puis d'Ada et de Lucette, Ida Larivière est, pour commencer une transposition romanesque de Cécile Miauton, la véritable institutrice française du petit Nabokov, sous un nom, Larivière, qui serait « réel » dans la fantaisie proustienne et présente l'avantage de reprendre le sème principal du nom de « Mademoiselle O », attribué (fictivement) par Nabokov à sa propre institutrice française. Ce sème principal est celui de l'eau, l'énergie qui sur Antiterra a remplacé l'électricité après le désastre El, dont nous verrons qu'elle peut être analysée, dans cette vaste méditation sur la communication qu'*Ada* nous paraît être, comme la métaphore d'une communication entre les êtres en-dehors de l'utilitarisme. Tant Ida Larivière que Mademoiselle O incarnent le fleuve de la lecture, sous la forme particulière de la transmission de la littérature française.

¹ Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », Pléiade, t. III, à paraître.

² Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, t. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 424.

Isabelle Poulin a montré le caractère vital, pour la constitution de la mémoire volée de l'exilé, du dialogue de Nabokov avec les poètes français de la modernité, et notamment avec « Mémoire » de Rimbaud ¹, transmis par Ida Larivière à Ada et Van – poème que les amoureux utilisent pour leur communication cryptée.

La question est l'usage que l'on fait de ce réservoir de sensations en devenant à son tour un créateur, et c'est ce qui explique sans doute le nom de plume syncrétique d'Ida Larivière, Guillaume de Monparnasse : il regroupe en effet, dans un nouveau partage de la littérature hors des frontières nationales, les tendances artistiques contre lesquelles Nabokov a édifié son art. On peut y voir une pique contre la veine naturalo-réaliste puisqu'on y reconnaît une évocation de Guy de Maupassant. *La Rivière de diamants*, le premier ouvrage qu'elle écrit la gouvernante, est une réécriture socialisante de *La Parure* : elle fait du réalisme un instrument de dénonciation des injustices sociales ². Le succès de ce récit au Canada lui fait poursuivre sa carrière romanesque, et elle devient un écrivain à succès récompensé du prix de l'Académie Lebon : son dernier roman *L'Ami Luc*, qui rappelle le titre d'un autre roman de Maupassant, *Bel Ami*, est peut-être aussi une moquerie de Nabokov contre ces formes d'art qui prônent le salut (par comparaison avec l'Évangile de Saint Luc, le « bon médecin », selon la tradition chrétienne). Car Monparnasse est aussi un rappel des principaux détracteurs de l'art sirinien dans l'émigration russe, les poètes de l'École parisienne, aussi appelés « les poètes de Montparnasse », quartier de Paris où ils se retrouvaient et qui en russe s'écrivent « Monparnasse », sans « t » ³.

Le milieu de l'émigration a continué à être un milieu de prescriptions, au sein duquel les critiques disent ce qu'il faut écrire et comment il faut l'écrire pour

¹ Isabelle Poulin, « Le vol de la mémoire. Vladimir Nabokov lecteur de Rimbaud et Mallarmé », dans Yannicke Chupin *et al.*, *Vladimir Nabokov et la France*, *op. cit.*, p. 89-98.

² Voir Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 117.

³ Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à Ada », *op. cit.*

faire partie de la communauté russe. C'est pourquoi le poète Khodassevitch, à la fin de sa vie, est si désespéré : « Je ne dissimule plus en effet mon désenchantement intégral par rapport à l'émigration (et à ses "guides spirituels", à quelques rares exceptions près). [...] La littérature m'écœure complètement, aussi bien l'ancienne que la nouvelle. J'éprouve encore un reste de tendresse pour Smolenski et Sirine ¹. »

Si l'œuvre poétique de Vladimir Smolenski ² suscite de nouveau un peu d'intérêt en Russie post-soviétique, elle semble quasiment oubliée en France, où il a fini sa vie en 1961. C'est ce destin-là, périr en terre étrangère, qu'a déjoué Nabokov. Jusqu'à la publication de *La Défense Loujine* (en 1929, en feuilleton dans *Sovremennye zapiski*), son audience est confidentielle. Cela s'explique par plusieurs raisons. La première (déjà mentionnée) tient, pour ceux qui le fréquentent, à l'agacement que suscite l'intransigeance des prises de position du jeune poète dans les cercles littéraires berlinois. La seconde a rapport avec le départ des émigrés russes de Berlin pour Paris : beaucoup donc ne le connaissent pas vraiment. La dernière raison a trait à son œuvre elle-même : son deuxième roman, *Roi, dame, valet* laisse perplexes les critiques. Même s'il y a des désaccords entre la dizaine de critiques qui s'est intéressée à *Machenka*, ce premier roman globalement a pu laisser l'impression que le jeune romancier cherchait à s'inscrire dans la tradition littéraire russe. On s'interroge même pour savoir s'il est plutôt bouninien, tourguénievien, voire dostoïevskien. Nul doute que la critique attend le second roman pour en décider. Mais *Roi, dame, valet* vient déjouer cette attente, de manière tout à fait volontaire, selon nous. Nabokov en effet ne se laisse pas enfermer dans ce que Khodassevitch reproche à la

¹ Lettre du 21 juin 1937 de Khodassevitch à Berberova, citée dans Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, op. cit., p. 364-365.

² Vladimir Smolenski (1901-1961) s'est installé en France après avoir été évacué de Crimée en 1920. Travaillant comme comptable, il est aussi en 1947 rédacteur de l'almanach *Rodion* ainsi que poète, faisant paraître trois recueils de vers, *Закам* [*Zakat*] en 1931, *Наедуне* [*Naedine*] en 1938 et *Собрание стихотворений* [*Sobranie stihotvorenij*] en 1957. Un recueil posthume, *Смуха* [*Stihi*], a paru en 1963.

littérature émigrée en 1933 : l'absence de renouvellement. Débarrassé de son moi romantique avec *Machenka*, il s'émancipe avec son deuxième roman du poids des prescriptions qui cadenaient la poétique russe, y compris émigrée.

Pourquoi penser que Sirine déjoue volontairement les attentes suscitées par son premier roman ? C'est la malice de l'incipit qui nous y invite. Au lecteur qui lirait *Roi, dame, valet* après *Machenka* (c'est-à-dire dans le même ordre que la critique émigrée), l'auteur a réservé une surprise : à la fin de *Machenka*, Ganine quitte Berlin en train, pour « la France, la Provence... et puis la mer ¹ », promesse d'une nouvelle vie, loin de la pension berlinoise et de *Machenka* ; *Roi, dame, valet* s'ouvre sur un train qui s'ébranle d'un quai : allons-nous suivre Ganine, parti vers un avenir meilleur ? L'écrivain s'arrange pour ménager le suspens : il introduit, très progressivement, son personnage, Franz, assis dans un compartiment du train, dont on se demande s'il va rencontrer Ganine, d'autant que Franz, écœuré par la vue des voyageurs de la troisième classe, décide de faire le voyage dans un compartiment de première classe. Le suspens est maintenu par l'auteur pendant onze pages décrivant ce que pense et voit Franz, notamment du couple (Dreyer et sa femme, Martha) en face de qui il est assis dorénavant, avant que ne soit enfin indiquée la destination finale du train : Berlin, la capitale où le jeune provincial allemand rêve de réussir.

Nabokov ne fait pas que déjouer les attentes de ses lecteurs. Il accomplit une véritable rupture : non seulement parce qu'il choisit l'un des sous-genres les plus éculés du roman européen, le roman d'éducation sentimentale, mais surtout, parce qu'il évacue de la diégèse la réalité de l'émigration russe. Avec ce couple de bourgeois et ce Rastignac, tous trois allemands, Nabokov indique qu'il choisit délibérément de froter sa prose russe à la grande prose européenne, dont celle de Flaubert, comme le note Suzanne Fraysse : « Après s'être livré à une confidence

¹ Vladimir Nabokov, *Machenka*, I, p. 102.

lyrique et oblique dans *Machenka*, Vladimir Nabokov changeait radicalement de ton et invitait son lecteur à une joyeuse partie de cartes. [...] Ce qui change avec *Roi, dame, valet*, ce n'est rien de moins que toute une conception du roman, non plus considéré comme exploration intime, mais comme terrain de jeu impersonnel ¹. »

Même si les réactions restent relativement mesurées à la sortie de *Roi, dame, valet*, ce roman divise déjà la critique. Ossorguine, par exemple, fait part de sa déception : ayant nourri l'espoir que Sirine serait « le premier véritable artiste de la vie en exil », il constate que « la place reste vide »². Si les qualités littéraires du roman impressionnent, on voit naître un reproche, celui d'une prose qui copie les modèles étrangers, l'expressionnisme allemand pour Tsetlin et Slonim, le naturalisme français pour A. V. Amfiteatrov (1862-1938) qui compare le jeune écrivain à Zola³. Seul Khodassevitch salue sans réserve cette œuvre « incontestablement douée, au thème contemporain et à l'exécution intéressante ⁴ ».

La critique occidentale russophone, qui a accès aux sources russes non-traduites concernant la première réception de Sirine par l'émigration, s'accorde assez fréquemment sur la thèse que l'écrivain, dès ses débuts, a été considéré comme un phénomène étranger à la littérature russe. D'une certaine façon, c'est perpétuer le discours modélisateur d'une partie de la critique émigrée, celle précisément contre laquelle Nabokov n'a cessé de se battre. Sirine représente

¹ Suzanne Fraysse, « Notice », *Roi, dame, valet*, p. 1428.

² Ossorguine est cité par N. Mel'nikov et O. Korostelëv (éd.) dans *Klassik bez retuši*, p. 35 (notre traduction et *infra*) : « М. Осоргин <см.>, после “Машеньки” с надеждой смотревший на Сирина как на бытописателя русской эмиграции, “первого настоящего художника беженского быта”, не скрывая разочарования, констатировал: “Расчет наш совершенно не оправдался, и место бытовика беженства остается незанятым”. »

³ Voir N. Mel'nikov et O. Korostelëv (éd.), *Klassik bez retuši, op. cit.*, p. 36.

⁴ Cité par N. Mel'nikov et O. Korostelëv (*ibid.*) : « “Король, дама, валет” – вещь безусловно даровитую, современную по теме и любопытную по выполнению ».

plutôt une rupture symbolique : ses romans, souvent reçus comme des provocations, ne font que rejouer sur la scène moderniste de l'émigration russe la bataille pour la libération de l'art, qui s'est déjà produite au cours de l'histoire littéraire russe, comme on l'a vu.

La situation de l'émigration remet en jeu, en effet, le débat sur la fonction de la littérature pour ceux qui sont privés de leur pays natal. En cela d'ailleurs, les ennemis que sont les Russes d'ici et ceux de là-bas se retrouvent : ici, s'il faut préserver la véritable littérature russe, c'est parce qu'elle doit servir à quelque chose pour les émigrés à qui ne reste que leur langue. En ce sens, rappeler que certains critiques de l'intelligentsia émigrée ont considéré Sirine comme un écrivain étranger à la Russie ne peut se faire, selon nous, sans indiquer qu'ils partagent cet anathème avec ceux restés au pays. Il n'existe, à notre connaissance, qu'une seule mention officielle de Sirine, pendant la période de l'Union soviétique, mais elle montre cette proximité. En 1934, l'écrivain Skitalec évoque publiquement le créateur de *La Défense Loujine* et sa conclusion est une déclinaison du reproche qui court dans l'émigration : « Sirine est un talent incontestable. Il touche à la psychologie et la pathologie. [...] Ce qui frappe dans le roman, c'est la coupure tragique de l'auteur d'avec sa vie natale ¹. »

La conséquence en est que, pour la Russie de là-bas, son talent ne sert à rien ni à personne, dans ces temps où l'art se doit d'être une forme nouvelle de vie. En 1938, alors qu'il est à Paris, au moment de la publication d'*Invitation au supplice*, l'écrivain soviétique, Isaac Babel, est interrogé sur ce qu'il pense de la littérature émigrée. Selon Janovskij, Babel condamne sans appel les écrivains formalistes :

¹ « Сирин – несомненный талант. Он уходит в психологию и патологию. [...] Роман поражает трагической оторванностью автора от родной жизни. » Dans Мартынов, Г. Г., [Martynov, G. G.], В. В. Набоков: Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920-2006) [V. V. Nabokov : Bibliografičeskij ukazatel' proizvedenij i literatury o nem opublikovannyh v Rossii i gosudarstvah byvšego SSSR (1920-2006)], Библиотека Российской Академии Наук [Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk], Saint-Pétersbourg, Альфарет [Al'faret], 2007, p. 117 (notre traduction et infra).

« Ici quelques-uns écrivent avec une habileté extraordinaire, avec de l'éclat même. [...] Mais à quoi cela sert-il ? Chez nous, en Union soviétique, personne tout simplement n'a besoin d'une telle littérature ¹. » La réponse de Babel doit être recontextualisée : l'écrivain soviétique, qui va bientôt être arrêté et fusillé en 1940, n'a pas d'autre choix que de faire cette déclaration sur l'inutilité d'une prose rappelant la prose ornementale que lui-même a pratiquée et pour laquelle il est empêché d'écrire, et persécuté. Cela dit, sa déclaration, et les circonstances qui l'entourent, sont une preuve supplémentaire que la prose sirinienne contrevient à l'usage idéologique de la littérature pratiquée en Union soviétique. En 1968 encore, Nabokov rappelle à son interviewer américain, Martin Esslin, la nature prétendument progressiste de l'art russe depuis le milieu du dix-neuvième siècle, et sa continuité :

Il y a une centaine d'années en Russie, les critiques les plus influents et les plus éloquents étaient les critiques de gauche, radicaux, utilitaristes, politiques, qui exigeaient que les romanciers et les poètes russes décrivent et analysent minutieusement la vie de tous les jours. A cette époque ancienne, dans ce pays lointain, un critique typique exigeait d'un écrivain qu'il fût : « un reporter sur les problèmes d'actualité », un sociologue, un correspondant de la guerre des classes. C'était un demi-siècle avant que la police bolchevique non seulement ne fasse renaître cette tendance sinistre, prétendument progressiste (tout à fait rétrograde en réalité), caractéristique des années 1860 et 70, mais encore parvienne à la mettre en pratique, comme chacun le sait ².

Côté émigration, Laurence Guy a rappelé les enjeux de la rupture sirinienne, paradoxale :

Rapidement publié et même traduit, Sirine fut reconnu d'emblée comme un auteur de talent ; mais, du fait même de son succès, il fut passé au crible d'un système de valeurs par rapport auquel il apparaissait comme ce « monstre » dont Bounine a parlé. Au fond, c'est parce qu'il fut très vite considéré comme un prétendant sérieux à la grande littérature russe qu'il fut confronté à des valeurs tenues pour inséparables de celles-ci³.

¹ « Тут некоторые пишут чрезвычайно ловко, даже с блеском. [...] Но к чему это? У нас в Союзе такая литература просто никому не нужна.». В. С. Яновский [V. S. Janovskij], « Из книгн "Поля Елисейские. Книга памяти" » [« Iz knigi "Polja Elisejskie. Kniga pamjati" »], dans В. Averin *et al.* (dir.), *В. В. Набоков: pro et contra, op. cit.*, t. I, p. 196.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 103.

³ Laurence Guy, *Vladimir Nabokov et son ombre russe, op. cit.*, p. 16.

La difficulté donc, d'un côté et de l'autre, est que l'œuvre de Nabokov propose d'être russe autrement ; dénationalisation, défolklorisation, opposition à la censure (y compris la censure intérieure), guident sa création. Il réfute la conception traditionnelle de la littérature russe, qui s'est distinguée de l'Occident jusqu'alors par son intention d'agir sur les esprits, d'éduquer les âmes, de prendre sa part du fardeau social. Le reproche qui lui est adressé n'est donc pas qu'il ne serait pas russe, mais bien celui que son immense talent ne soit pas mis au service de ce qui, même en dehors de ses frontières géographiques, constitue l'essence de la littérature russe, son moralisme. C'est le même reproche d'anti-humanisme qui a été fait à Pouchkine, Gogol, Tolstoï, Tchekhov, puis à Nabokov, ce qui pourrait expliquer qu'il ait voulu être cette voix de l'autre Russie jusque dans ses « partis pris » américains :

Ceux qui ont lu les nombreuses interviews de Nabokov, dans lesquelles il avait coutume de clamer sa suprême indifférence à tout objectif social, à tout message moral, et aux idées générales, ne se rendent d'ordinaire pas compte qu'il réagissait contre une puissante tradition russe qui avait deux fois en un siècle asservi la littérature et les autres arts au nom de ce même objectif social, de ce même message moral et de ces mêmes idées générales. [...] Si Nabokov fut aussi véhément dans ses dénégations, c'est qu'il fut le seul écrivain russe de renom dans l'histoire à avoir une audience qui lui permette de dénoncer effectivement ces faits ¹.

Il n'est pas étonnant que la bataille de l'occidentalité ait commencé avec la publication de *La Défense Loujine*, son troisième roman, car, comme Struve le remarque, « *La Défense Loujine* a été plus ou moins unanimement reconnu comme le roman dans lequel Sirine s'est véritablement trouvé lui-même ². » Entre consommation et assimilation, Nabokov invente une troisième voie, celle de la libération des canons et du partage des formes littéraires non plus selon l'axe de leur nationalité mais selon le seul axe qu'il ait jamais revendiqué, celui de l'autonomie de la littérature. Si la guerre littéraire contre l'art sirinien, déclenchée

¹ Simon Karlinsky, « Cher Volodia, Cher Bunny, ou Affinités et Désaccords », dans Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, op. cit., p. 26.

² « “Защита Лужина” была более или менее единогласно признана тем романом, в котором Сирин по-настоящему нашел себя. » (G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, op. cit., p. 280 [notre traduction]).

par les collaborateurs de *Tchisla* [Nombres] a été si violente, c'est parce qu'elle oppose entre eux des frères ennemis ; la revue naît en effet de l'appel à se libérer des pères et des contraintes, un appel donc à innover, lancé par le poète Poplavski ¹, dans son article programmatique, « Du côté de *Tchisla* », et ainsi rappelé par Hélène Menegaldo :

« C'est dans *Tchisla* que, pour la première fois, a pris fin le terrorisme politique de l'émigration, et ainsi la nouvelle littérature, enfin débarrassée de l'insupportable hypocrisie des acteurs de la vie sociale, a pu respirer plus librement [...]. C'est en russe que nous voulons écrire, c'est de la Russie que nous voulons parler, mais comme nous l'entendons et sans en demander la permission à qui que ce soit [...]. *Tchisla*, c'est l'avant-garde de l'occidentalisme russe... » ²

Pourquoi Sirine, qui ne cesse d'innover depuis son premier roman, et qui aurait pu partager ce credo, a-t-il été écarté ? La guerre littéraire ouverte contre lui commence en effet dès ce premier numéro. Guéorgui Ivanov fait paraître une violente recension des trois premiers romans de Sirine, où il lui dénie toute originalité. S'il reconnaît à *Roi, Dame, Valet* et à *La Défense Loujine* quelques qualités empruntées à l'étranger, ce qui déclenche les foudres du critique, ce sont curieusement *Machenka* et *Le Retour de Tchorb*. Ivanov cependant ne se contente pas d'une critique littéraire, il va jusqu'à humilier Nabokov, en le comparant à un type de personnage dont s'est emparé le cinéma : celui de l'imposteur, dont la fulgurante ascension sociale repose sur un snobisme d'emprunt et une mystification de ses origines. « Pourtant, ajoute-t-il, il est quand même un imposteur, un fils de cuisinier, un bouseux, un manant ³ ». Enfin, il refuse même à

¹ Parfois surnommé le « Rimbaud russe », Boris Poplavski (1903-1935), qui maîtrise aussi le français, arrive en France en 1921, et s'investit aussitôt dans les milieux littéraires émigrés, tout en poursuivant ses études à la Sorbonne. Il meurt prématurément d'une overdose médicamenteuse (peut-être un suicide).

² Hélène Menegaldo, « Société en exil et censure : l'exemple de l'Émigration russe » [en ligne], dans *Censure(s) et identité(s)/Écriture, propagande et identité nationale, Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - Archives (1993-2001)*, 2015. Disponible sur : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=386> [consulté le 15 juin 2018].

³ Георгий Иванов [Georgij Ivanov] : « В. Сирин. “Машенька”, “Король, дама, валет”, “Защита Лужина”, “Возвращение Чорба” » [« V. Sirin. « Mašen'ka », “Korol', dama, valet”, “Zaščita Lužina”, “Vozvraščenie Čorba”], *Числа* [*Tchisla*], n° 1, 1930, p. 233–236 [en ligne].

Sirine ce qu'il accorde à Gazdanov et Felzen : un lien organique et créateur avec la littérature française.

Cette chronique est plus qu'insolente : elle est si injurieuse que Nabokov envisage de provoquer Ivanov en duel, mais choisit finalement de continuer à défendre son honneur sur le seul terrain de l'art. On explique souvent la teneur de la critique d'Ivanov par une précédente critique de sa femme, la poétesse Odoevtseva, écrite par Sirine. En réalité, la condamnation sans appel par Ivanov de *Machenka* et du *Retour de Tchorb* nous incite à proposer une autre explication : il nous semble que ce que ce supporte pas Ivanov, en représentant de l'École parisienne, c'est tant l'acte d'autonomie qu'est *Machenka* que l'absence de spiritualité qui se manifeste dans le *Retour de Tchorb*.

Sirine le « samozvanec » (littéralement, « auto-proclamé » en russe), menace le renouveau spirituel, si ce n'est mystique, des formes russes, que l'École de Paris propose comme ciment de l'émigration russe. Ce qu'on dit moins en effet, lorsqu'on rappelle la réception de Sirine en épigone de l'étranger, c'est qu'elle se fait sur le fond d'une nouvelle alliance entre art et spiritualité. Face à la décadence morale de l'Europe et face à la barbarie de l'Union soviétique, la véritable russité à préserver par l'émigration serait celle de la compassion. Les « guides spirituels » évoqués par Khodassevitch vont donc poursuivre, en dehors de la Russie, l'œuvre de dénigrement des formes de l'art qui dérogeraient à la particularité de l'art russe dont la définition ne semble pas avoir vraiment varié depuis qu'elle a été fixée, en 1886, par Vogüé : « communiqu[er] une beauté supérieure, due à la même inspiration morale [que les Anglais] : la compassion, filtrée de tout élément impur et sublimée par l'esprit évangélique¹ ». De là, les nombreuses déclarations sur l'absence d'âme, la froideur, si ce n'est la noirceur,

Disponible sur : <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/ivanov-sirin-mashenka.htm> (consulté le 31 mars 2016).

¹ Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, op. cit., p. XLIV.

ainsi que la vacuité du monde artistique de Sirine. Pour résumer ces critiques, on peut citer ce texte très peu connu, intitulé « Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine », écrit en français pour la nouvelle revue *Le Mois* et qui présente l'intérêt d'être la première étude globale consacrée à son œuvre romanesque en avril 1931. Dans ce texte non signé mais attribué à Gleb Struve, le critique analyse ainsi le défaut primordial de l'art sirinien, impardonnable pour ses détracteurs comme pour ses admirateurs russes :

Il manque complètement à Sirine, cet *amour de l'homme* que Nicolas Berdiaeff, le philosophe russe bien connu, tient pour le trait saillant de la littérature russe [...] et qui crée des liens invisibles de sympathie entre l'auteur et ses personnages. Chez Sirine, cette sympathie n'existe point. Un complet détachement artistique caractérise sa manière¹.

Voici donc fixée pour pour une très longue période, qui inclut son retournement en précurseur du postmodernisme, la caractéristique principale de l'art nabokovien qui associe sa maîtrise artistique à son absence d'« amour de l'homme », et lui vaut ce procès en non-russité, mené par l'influente coterie des poètes russes de Montparnasse, principalement Guéorgui Adamovitch et Zinaïda Hippus, et leurs séides, dont Ivanov : coterie que Nabokov méprise et mystifie à plusieurs reprises.

Nous verrons dans la partie suivante pourquoi son absence d'amour de l'homme est à reconsidérer, mais il nous faut d'abord conclure celle-ci par la proposition d'une autre analyse possible de la nouveauté de la poétique sirinienne.

L'écrivain travaille à donner à la littérature russe un autre avenir possible, qui est celui de sa participation à un découpage de la littérature entre formes utilitaires et formes non-utilitaires. En ce sens, le roman nabokovien est une rupture symbolique. En effet, l'accusation de non-russité a masqué pour longtemps qu'en réalité l'art de Nabokov est de constituer le roman comme forme dissensuelle (ce qu'indique déjà le finale de *Machenka*), élaborée contre toute conception idéologique, prescriptive, édificatrice, et ainsi de faire participer le

¹ [Anonyme], « Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine », art. cité, p. 152

roman russe du régime esthétique de la littérature, comme défini par Jacques Rancière. Par « esthétique » « [n]om véritable de ce que désigne l'appellation confuse de modernité ¹ », le philosophe entend non pas une théorie de l'art mais « un régime spécifique d'identification et de pensée des arts ² », qu'il décrit ainsi : « Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. [...] Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité ³. » C'est ce qui fonde l'autonomie de l'art, pour Rancière.

L'occidentalité de Sirine, qui n'est cependant pas plus occidentale que russe à ses yeux, vient de cette dissonance que constitue sa création romanesque et qui consiste à travailler à l'autonomie du roman en le déliant de toute règle spécifique ainsi que de tout accord du style à son sujet (la hiérarchie, dont parle Rancière). C'est en reprenant la critique de ses romans russes qu'on peut le comprendre. Presque tous ses lecteurs s'accordent, nous l'avons vu, sur sa culture et l'éclat de son style. Même Adamovitch le concède dès 1934 : « Sirine est malgré tout un écrivain remarquable, bien que ce soit un automate. Il ne m'intéresse pas du tout ni ne m'est nécessaire, mais je ne peux pas ne pas être étonné par lui ⁴. » Plus de trente ans plus tard, il reconnaît son erreur d'appréciation mais continue à dire son désintérêt : « C'est pourtant un phénomène brillant, et j'ai été un idiot de l'avoir presque nié. Personnellement, cela ne m'intéresse pas, mais il ne faut pas tout juger selon soi ⁵. »

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 33.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴ « А Сирин все-таки писатель замечательный, хотя и автомат. Он мне нисколько не интересен и не нужен, но не могу ему не удивляться. » (« Георгий Адамович – Александру Бурову [Georgij Adamovič – Aleksandru Burovu], 23 февраля 1934 [23 février 1934], dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva*, op. cit., p. 35 [notre traduction et *infra*].) »

⁵ « Это все-таки блестящая вещь, и я был дураком, когда это чуть-чуть отрицал. Мне лично она неинтересна, но нельзя все по-своему мерить. » (Георгий Адамович [Georgij Adamovič],

Le reproche majeur, qui traverse toute la critique émigrée, a trait au choix des thèmes et des personnages ainsi que du *siužet* (au sens des formalistes russes), qui n'est pas accordé à l'éclat brillant de son style. Des émigrés tentent de préciser ce qui les dérange, sans toujours bien y arriver. Vera Bounine déteste aussi « Le retour de Tchorb », vilipendé par Ivanov : « [L]e titre est pire que tout. Le récit est épouvantable, beaucoup de nouveauté, très incisif, mais avec quelque chose d'un cadavre ¹. »

C'est en revenant à cette nouvelle, déjà caractéristique de la poétique et de la stylistique siriniennes, qu'on comprend le *dissensus* instauré par l'écrivain. Le sujet en est nouveau, puisqu'il met en scène, dans les souvenirs de Tchorb (le mari), un couple russo-allemand : lui est un « émigré russe sans le sou et littérateur ² », elle, la fille unique des Keller, riche famille d'industriels allemands mais dont la mère a des ancêtres russes. Ils se sont mariés subitement, et ont quitté la noce aussi promptement pour aller vivre leur première nuit ensemble dans un hôtel miteux près de la gare, puis s'enfuir dans le sud de la France. Croit-on qu'il s'agit d'un récit de rupture des conventions sociales et de l'amour entre une jeune fille de bonne famille et un émigré sans situation ? Le titre déjà est ironique : le « retour » pour un émigré ne peut signifier qu'une chose, sérieuse, la question du retour en Russie ; ici, Tchorb est revenu dans le même hôtel miteux, et la même chambre, où il passé sa nuit de noces, et se souvient de son mariage. Car, à peine

« Письма А. В. Бахраху » [« Pis'ma A. V. Bahrahu »], lettre du 21 juin 1967, *Новый Журнал* [*Novij Žurnal*], 2002, N° 228.

Disponible sur : http://magazines.russ.ru/nj/2002/228/adam1.html#_edn1 [consulté le 14 mars 2017].)

¹ « “Возвращение Чорба” – заглавие хуже всего. Рассказ жуткий, много нового, острого, но с какой-то мертвечинкой [...] ». (« Из дневника Веры Буниной » [« Iz dnevnika Very Buninoj », 25 декабря 1929 [25 décembre 1929] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva, op. cit.*, p. 25.)

² Vladimir Nabokov, « Le retour de Tchorb », *Nouvelles complètes*, p. 266 ; « Возвращение Чорба » [« Vozvraščenie Čorba »], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 171 : « нищий эмигрант и литератор » ; « The Return of Chorb », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 150 : « destitute Russian émigré and littérateur ».

sont-ils arrivés dans le sud de la France que la jeune femme s'est électrocutée. Tchorb l'a fait enterrer à Nice, sans l'annoncer à ses beaux-parents, et n'a même pas attendu les funérailles pour repartir en Allemagne, empruntant « [à] rebours [...] tous les lieux qu'ils avaient visités ensemble pendant leur voyage de noces ¹ ». C'est, en réalité, ce retour-là qui importe à l'écrivain.

Se produit en effet un moment très nabokovien, où le chagrin du personnage et son amour pour sa femme ne peuvent se dire directement, par la dénotation, mais sont inscrits dans le détail des lieux naturels traversés avec elle, et où les choses les plus insignifiantes acquièrent une charge émotionnelle poétique, en devenant vivantes grâce au don d'observation du personnage et à la magie du verbe nabokovien. Il n'y a effectivement pas de pathos, au sens où l'entendent les émigrés, pas d'expression directe de la souffrance du personnage ni de pitié pour ce personnage que l'auteur exprimerait directement : c'est par le regard, par ce que voient le personnage et le narrateur, par ce qu'ils distinguent de l'univers et amènent ainsi à une existence déterminée, que se constitue l'émotion du texte. Le passage-clé, qu'il faut citer en entier pour le savourer, pourrait résumer la poétique et l'esthétique de Nabokov, et indiquer aussi ce que doit être le travail de collecte d'images du lecteur s'il veut les apprécier (en écho au travail d'émiettement de la lecture, déjà vu en deuxième partie) :

Et tout comme il avait essayé, sur la plage du Midi, de retrouver ce galet noir, unique, rond, cerné d'une petite ceinture blanche et régulière qu'elle lui avait montré la veille de leur dernière randonnée, il s'efforçait maintenant de rechercher tout ce qui en chemin avait suscité ses exclamations : le profil particulier d'un rocher, une cabane au toit recouvert d'une couche d'écailles d'un gris argenté, un sapin noir, une passerelle au-dessus d'un torrent blanc et quelque chose qui pouvait être une sorte de préfiguration fatidique : l'éventail perlé de gouttelettes de brume d'une toile d'araignée entre deux fils télégraphiques. Elle l'accompagnait : ses petites bottes marchaient rapidement, ses mains ne cessaient de bouger, de bouger pour arracher une feuille à un buisson, caresser un rocher en passant, mains légères, rieuses, jamais en repos. Il vit son visage menu couvert de sombres taches de rousseur et ses grands yeux vert pâle dont la couleur rappelait les tessons

¹ « Le retour de Tchorb », *Nouvelles complètes*, p. 265 ; « Возвращение Чорба » [« Vozvraščenie Čorba »], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 170 : « через все те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоем. » ; « The Return of Chorb », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 148 : « all the spots they had visited together during their honeymoon journey. »

de verre polis par les vagues. S'il parvenait, se disait-il à rassembler toutes ces petites choses qu'ensemble ils avaient remarquées – recréant ainsi un passé tout proche –, son image deviendrait immortelle et se substituerait à elle pour toujours.¹

« Le retour de Tchorb » a beau dater de 1925, c'est-à-dire du début de sa carrière artistique, il contient en germe la palette artistique plus étendue des romans de Sirine-Nabokov. Le commentaire narratorial, « quelque chose qui pouvait être une sorte de préfiguration fatidique », est certes une concession auctoriale à l'esthétique de la compassion, mais bien trop minimale pour contenter ses lecteurs russes émigrés. La suite du récit, en effet, déjoue la possibilité du pathos. Tchorb n'a pu annoncer à ses beaux-parents, partis à l'opéra, la mort de leur fille, mais a dit à la bonne qu'elle était malade et où il logeait. Incapable de dormir seul, à cause de ses cauchemars, il propose à une prostituée de passer la nuit avec lui et, aussitôt dans sa chambre, s'endort. Tous

¹ « Le retour de Tchorb », *Nouvelles complètes*, p. 265 ; « Возвращение Чорба » [« Vozvraščenie Čorba »], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 170 : « И так же, как на южном пляже, он старался найти тот единственный, круглый, черный, с правильным белым пояском, камушек, который она показывала ему накануне последней прогулки, – точно так же он отыскивал по пути все то, что отметила она возгласом: особенный очерк скалы, домишко, крытый серебристо-серыми чешуйками, черную ель и мостик над белым потоком, и то, что было, пожалуй, роковым прообразом, – лучевой размах паутины в телеграфных проволоках, унизанных бисером тумана. Она сопровождала его: быстро ступали ее высокие сапожки, – и все двигались, двигались руки, то срывая листик с куста, то мимоходом поглаживая скалистую стену, – легкие, смеющиеся руки, которые не знали покоя. Он видел ее маленькое лицо, сплошь в темных веснушках, и глаза, широкие, бледновато-зеленые, цветастеклянных осколков, выглаженных волнами. Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, – ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда. » ; « The Return of Chorb », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 148-149 : « And just as he had tried, on the southern beach, to find again that unique rounded black pebble with the regular little white belt, which she had happened to show him on the eve of their last ramble, so now he did his best to look up all the roadside items that retained her exclamation mark: the special profile of a cliff, a hut roofed with a layer of silvery-gray scales, a black fir tree and a footbridge over a white torrent, and something which one might be inclined to regard as a kind of fatidic prefiguration: the radial span of a spider's web between two telegraph wires that were beaded with droplets of mist. She accompanied him: her little boots stepped rapidly, and her hands never stopped moving, moving—to pluck a leaf from a bush or stroke a rock wall in passing—light, laughing hands that knew no repose. He saw her small face with its dense dark freckles, and her wide eyes, whose pale greenish hue was that of the shards of glass licked smooth by the sea waves. He thought that if he managed to gather all the little things they had noticed together—if he re-created thus the near past—her image would grow immortal and replace her forever. »

deux sont réveillés par un « hurlement profond, affreux ¹ » de Tchorb ; la prostituée prend peur, se rhabille, et quitte la chambre, au moment où arrivent les Keller. Le récit se termine sur cette dernière vision qui n'en est pas une, puisque Tchorb et ses beaux-parents sont tous trois réunis dans la chambre d'hôtel, mais derrière une porte fermée et que pas un seul son n'en sort ; c'est donc au lecteur d'imaginer la suite. Le *dissensus* créé dans cette nouvelle consiste à déjouer les conventions sociales et littéraires, c'est-à-dire les attentes de son public, en choisissant une situation qui se prête au pathétique mais en refusant d'y céder, notamment en ne donnant pas directement le désespoir de Tchorb mais en obligeant le lecteur, par exemple par l'incongruité de ne même pas assister aux funérailles de sa femme, à s'investir lui-même, en imagination, dans l'interprétation du texte, comme le met en abyme sa conclusion.

On peut résumer ainsi les reproches adressés à la poétique sirinienne : les sujets sont de mauvais goût ou insignifiants, la langue est inappropriée aux situations et le traitement narratif est cruel. Ce que ses lecteurs russes ressentent comme insupportable est l'écart vertigineux entre l'éclat du talent sirinien et ce qu'ils appellent souvent « son absence d'âme », c'est-à-dire de compassion pour ses personnages. Les caractéristiques de sa poétique sont pourtant très précisément les traits identifiés par Jacques Rancière, comme constituant le régime esthétique de la littérature. L'autonomie de la *fabula* chez Nabokov est bien une rupture symbolique avec l'hétéronomie de la littérature russe et le caractère esthétique (au sens de Rancière) de son art russe est confirmé par d'autres réactions qu'il a suscitées, qui sont cette fois-ci des tentatives de le cerner positivement au sein de la littérature russe.

¹ « Le retour de Tchorb », *Nouvelles complètes*, p. 270 ; « Возвращение Чорба » [« Vozvraščenie Čorba »], *Sobr. Soč.*, t. I, p. 175 : « страшный, истощный вопль. » ; « The Return of Chorb », *The Stories by Vladimir Nabokov*, p. 148 : « a ghastly deep-drawn howl ».

Certains lecteurs notent que l'éclat de son talent a été repris à Bounine. On peut en donner l'exemple suivant puisqu'il constitue la réponse de Georgij Feodotov à l'enquête sur le déclin de la littérature russe menée par *Tchisla* :

Ces dernières années la littérature du-dehors, incomparablement plus faible [que la littérature de la Russie révolutionnaire], nous a offert des œuvres très importantes : de Bounine et de Sirine. Ayant poussé sur ce terreau ingrat, où, à proprement parler, il n'y a aucune raison de s'attendre à de riches semis, ils parlent de ce que mettre le mot russe en terre en toute occasion est une anticipation ¹.

La métaphore botanique du mot russe comme graine à faire germer dans un sol stérile convient bien au défi nabokovien de ne pas laisser mourir la langue russe, déjà remarqué par Iossif Hessen.

Tout comme pour sa première réception au sein des lettres américaines, devenue le modèle de sa réception internationale, l'analyse de sa réception au sein de l'émigration russe souffre, encore aujourd'hui, d'être orientée par un défaut d'attention aux remarques et constats qui dérogeraient à la ligne de sa réception comme écrivain non-russe. Mais, dès les années trente, d'autres analyses, particulièrement perspicaces, des caractéristiques de la stylistique sirinienne présentent un autre visage de son art et de ses effets.

Ainsi, en 1934, Piotr Bitsilli, qui déplore les choix de publication faits par *Sovremennye zapiski*, fait cependant une exception : « Sirine ne fait pas partie du compte : Sirine écrit de telle façon qu'il est impossible de l'oublier une fois qu'on

¹ « Как раз за эти последние годы несравненно более слабая зарубежная литература одарила нас очень значительными произведениями : Бунина и Сирина. Выросшие на той неблагодарной почве, где собственно нет никаких оснований ожидать богатых всходов, они говорят о том, что хоронить русское слово во всяком случае преждевременно. » (Георгий Федотов [Georgij Feodotov], *Литературная Анкета [Literaturnaja Anketa, 1930]*, cité dans *Русский Париж [Russkij Pariž]*, Т. П. Булакова (сост.) [Т. П. Buslakova (dir.)], Moscou, МГУ (MGU), 1998, p. 305-306 [notre traduction].) Georgij Feodotov (1886-1951) a quitté l'Union soviétique pour la France en 1925, puis émigre aux États-Unis en 1939, où il enseigne au séminaire orthodoxe de Saint-Vladimir, dans l'État de New York. Philosophe et historien de la religion russe, il reste l'auteur célèbre de *The Russian Religious Mind. Kievan Christianity : the 10th to the 13th Centuries [Le Sentiment religieux en Russie. La Chrétienté kiévaine, du X^e au XIII^e siècle]*, paru en 1946, aux Presses de l'Université Harvard, et republié en 1960 à New York, par Harper et Bros.

l'a lu ¹. » La difficulté que représente son style tient à sa nouveauté, qui fait, selon Galina Kuznecov, qu'il n'y a personne avec qui le comparer. Certains, cependant, tentent de rendre compte de la fabrique sirinienne, et mettent déjà en lumière des côtés de sa création qui en sont caractéristiques. Dès décembre 1929, Vera Bounine souligne l'originalité de son imagination, en continuel renouvellement, et la richesse de l'intertextualité de sa texture poétique :

Comme l'imagination chez lui est toujours au travail, et comme il décortique toujours tout, de tous les côtés, essayant de trouver une nouvelle approche et de servir le plat le plus simple préparé d'une nouvelle façon. C'est cette recherche permanente qui est intéressante chez lui. Il est passé par Proust, et, selon moi, pas seulement Proust, mais aussi par un grand nombre d'autres, ce dont il a même tiré une certaine spontanéité, qu'il transforme en ingéniosité, ainsi que parfois en un tour de passe-passe ².

Enfin, l'analyse suivante de Sergueï Gornijlui-même poète, est intéressante en ce qu'elle relève tant la puissance de la vision nabokovienne, que les occasions – rares – où elle disparaît, quand sa technique devient trop contrefaite, pourrait-on dire.

Chez Sirine, le plus fort, c'est la vision. Son acuité est impressionnante. L'élégance et l'extrême finesse de l'ornementation du détail, une fois vu, est un émerveillement. C'est entendu, il est un maître de la grâce divine : et quand il « voit » avec cet élan intérieur (« *clairvoyance** ! ») – il est inimitable. Mais il arrive, à en juger par les apparences, que cet élan intérieur, cette illumination, pour une raison ou une autre, ne soient pas là au moment opportun. Alors, oh horreur !, Sirine commence à « se souvenir » comment il « avait fait cela » « les fois précédentes ». Mais *il ne faut surtout pas* « faire ». C'est ainsi que disparaissent l'enchantement, le secret de la vision divine. Sirine devient alors forcé, tordu, *contraint*. C'est rare chez lui, mais cela arrive. [...] Par contre, quelle joie lorsqu'il

¹ « Сирин - не в счет : он пишет так, что раз прочитанное уже не забывается ». (« Пётр Бицилли – Вадиму Рудневу [Pëtr Bitsilli – Vadimu Rudnevu], 14 июля 1934 [14 juillet 1934] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva, op. cit.*, p. 35 [notre traduction et *infra*].) Pëtr Bitsilli (1879-1953), né à Odessa, émigre en 1920 en Serbie, puis en 1924 à Sofia (Bulgarie). Historien, philosophe et spécialiste de littérature, il enseigne pendant trente trois à l'université de Sofia. Vadim Rudnev (1874-1940), étudiant en médecine à Moscou et membre du parti socialiste-révolutionnaire (arrêté deux fois), quitte la Russie en avril 1919 et s'installe à Paris, où il fonde *Sovremennye zapiski* avec Ilya Fondaminsky. Il fuit l'occupation allemande en 1940 et meurt, à Pau, d'un cancer.

² « Как у него всегда работает воображение, и как он всегда и все рассматривает со всех сторон и старается найти новую и подать самое простое блюдо, приготовленное по-новому. Это вечное искание и интересно. Сквозь Proust'a он прошел, да я думаю не только сквозь Proust'a, а сквозь многих и многих, даже утерял от этого некоторую непосредственность, заменяя ее искусностью, а иногда фокусом. » (« Из дневника Веры Буниной [Iz dnevnika Very Buninoj], 29 декабря 1929 [29 décembre 1929] », *ibid.*, p. 26 [notre traduction].)

s'adonne au pouvoir de sa « vision » (par exemple, presque tout dans *La Défense Loujine*)¹.

Le pouvoir de la vision constitue en effet la force du style nabokovien, et l'on a vu, en deuxième partie, comment sa faculté à voir le monde, dans sa richesse infinie, a été développée par sa mère, ses professeurs de dessin, sa synesthésie, et a rencontré le pouvoir de l'imagination grâce à Mademoiselle. D'un côté, la liberté de voir, donc de faire voir autrement, est ce qui constitue un nouveau partage du sensible propre à l'artiste, selon Rancière ; de l'autre, cette liberté va se trouver confrontée, non pas seulement aux prescriptions des « guides spirituels » de l'émigration russe, dont on va voir que Sirine s'en émancipe définitivement dans *La Défense Loujine*, mais à un autre partage du sensible, bien plus dangereux encore, puisqu'il anéantit la liberté de voir en la transformant en obligation, sous peine de vie ou de mort, de *voir ce qu'il faut* : il s'agit du processus de liquidation de l'indépendance de l'artiste en Union soviétique, puis de sa soumission totale à un guide tyrannique, Staline en personne. On pourrait croire que Nabokov, réfugié d'abord en Europe, puis aux États-Unis avant de revenir en Suisse, n'en a pas été préoccupé puisque lui-même peut écrire librement. En réalité, on va voir que, dans les romans qui suivent *La Défense Loujine*, il anticipe les conséquences du totalitarisme, la disparition de l'art, prélude à la disparition de l'humain dans l'homme. Face à cela, ses recherches sur la matière romanesque le portent à élaborer des formes qui permettent de

¹ « У Сирина самое сильное: оптика. Зоркость его поразительна. Изящная, тончайшая отделка раз увиденной детали – изумляет. Понятно, это мастер Божьей милостью: и когда он “видит” благодаря внутреннему толчку (“clairvoyance!”) – он неподражаем. Но бывает, по-видимому, так, что этого внутреннего толчка, этого озарения почему-либо в данный момент – нет. И, – о, ужас! – Сирин начинает “вспоминать” как он “это делал” “в прошлые разы”... А “делать” это *нельзя*. Исчезает волшебство, тайна божественной оптики. Сирин делается надуманным, кривым, *напряженным*. Это у него редко, но – бывает. [...] Зато – какая радость, когда он отдается во власть своей “оптики” (например, почти все в “Защите Лужина”). » (« Сергей Горный – Александру Амфитеатрову [Sergej Gornyi – Aleksandru Amfiteatrovu], 6 января 1934 [6 janvier 1934] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez skhodstva*, *op. cit.*, p. 34 [notre traduction].)

perpétuer l'autonomie du roman – recherches à mettre en relation, selon nous, avec ce que Jacques Rancière appelle la politique de la littérature.

Quatrième Partie : Politique démocratique de la littérature nabokovienne

L'essai *De la création*, recueil de conférences prononcées par l'écrivain français d'origine chinoise, Gao Xingjian, permet de cerner ce qu'ont été les rapports entre politique et littérature au vingtième siècle. Cet écrivain a eu un destin comparable à celui de Vladimir Nabokov. Né en 1940 en Chine, bilingue puisqu'il écrit en chinois et en français, il s'exile en France en 1988, pour fuir les camps de rééducation ainsi que la censure de ses œuvres et de son art dans son pays natal. Lors de la réception du Prix Nobel de littérature, qui lui est décerné en 2000, il fait l'éloge de la liberté fondamentale de la création et de l'écrivain face à tout régime politique.

Pour Xingjian, « l'intervention de la politique dans la littérature a transformé en champ de bataille ce jardin de la libre pensée ; depuis plus d'un siècle, de l'Occident à l'Orient, de l'Europe et l'Amérique du Nord jusqu'au tiers-monde, la bataille idéologique a fait rage sans épargner le moindre endroit ¹. » Il fait commencer cette ingérence de l'idéologie dans la littérature, en la raccordant au marxisme et à la propagation de la révolution communiste. Puis, il ajoute :

Ce que l'on appelle l'engagement de la littérature consiste en fait en un engagement politique qui est devenu une sorte d'incantation qui ligote la création et la critique littéraires. La littérature s'engage dans la politique, mais en fait c'est la politique qui envahit la littérature ².

Peut-on penser qu'en Russie, avant la Révolution bolchevique, la littérature aurait été le « jardin de la libre pensée » ? La réalité a été plus complexe, mais, avec le vingtième siècle, la différence tient à la mutation de l'autoritarisme. Lorsque Nabokov décrit l'évolution des relations entre le pouvoir politique et l'art russes, dans une conférence publique de 1958, intitulée « Écrivains, censeurs et

¹ Gao Xingjian, « La position de l'écrivain », *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

lecteurs russes », il affirme qu'il existe une différence essentielle, avant et après la Révolution :

Une des consolations de l'artiste, c'est que, dans un pays libre, on ne le force pas à rédiger des guides. Or, de ce point de vue limité, et aussi surprenant que cela puisse paraître, la Russie du XIX^e était un pays libre : certes, on y interdisait et bannissait des livres et leurs auteurs, certains censeurs étaient aussi fourbes que stupides, des tsars à longs favoris trépignaient et tempêtaient, mais l'art de contraindre toute la corporation des gens de lettres à écrire ce que l'État estime convenable, merveilleuse découverte de l'ère soviétique, était inconnu de l'Ancienne Russie – malgré les manœuvres de certains hommes d'État réactionnaires. [...] En Russie, avant le régime soviétique, il y avait certes des interdits, mais les artistes ne recevaient pas d'ordres. Ces écrivains, ces peintres, ces compositeurs du XIX^e siècle savaient bien qu'ils vivaient dans un pays d'oppression et d'esclavage mais ils avaient l'immense avantage (que l'on est aujourd'hui seulement en mesure d'apprécier), par rapport à leurs petits-fils de la Russie moderne, de ne pas être obligés d'affirmer qu'il n'existe ni oppression ni esclavage ¹.

Nabokov fait donc une distinction claire entre deux formes de rapport qu'il y a entre politique et art : celle de la censure, forme réactive, et celle du commandement idéologique, forme prescriptive. Il identifie aussi l'oppression politique à laquelle sont soumis les artistes en Union soviétique avec l'une des formes de la modernité, parlant de « Russie moderne » pour le régime soviétique. Il faut remarquer, avec cette analyse de l'obéissance forcée, imposée aux artistes par la coercition, que Nabokov entrevoit ce que le philosophe Frédéric Gros conçoit comme la singulière mutation de la modernité, et appelle « le renversement des monstruosité ² ». « Le problème » (sous-entendu, actuel), écrit-il à l'ouverture de son ouvrage, *Désobéir*, « ce n'est pas la désobéissance, le problème c'est l'obéissance ³ ».

Dans la première modernité, la désobéissance constitue notre nature primitive (notre part d'animalité), tandis que l'obéissance est « ce par quoi s'affirme en nous le principe d'humanité ⁴ », elle est ce qui permet le « [p]assage de l'indocilité spontanée, immédiate, sauvage, à l'intériorisation des règles de vie

¹ Vladimir Nabokov, « Écrivains, censeurs et lecteurs russes », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 27-28.

² Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 30.

³ Frédéric Gros s'inspire ici d'Howard Zinn (qu'il cite en note) : *ibid.*, p. 9 et 243.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

commune, à l'*état civilisé*¹. » Le propre du vingtième siècle serait d'avoir fait advenir une « seconde modernité² » en renversant ce paradigme. Cela se comprend, précise Frédéric Gros, par cette remarque d'Hannah Arendt, qui a forgé le concept de « la banalité du mal » de son observation du procès d'Adolf Eichmann, à Jérusalem en 1961 et 1962³ :

Dans son *Journal de pensée*, en date de mai 1967, Hannah Arendt recopie une phrase de Peter Ustinov qu'elle a lue dans le numéro du 7 février du *New Yorker* : « Pendant des siècles, les hommes ont été punis pour avoir désobéi. À Nuremberg, pour la première fois, des hommes ont été punis pour avoir obéi. Les répercussions de ce précédent commencent tout juste à se faire sentir »⁴.

Frédéric Gros en tire l'analyse suivante, constatant le nouveau rapport, paradoxal, entre obéissance et inhumanité :

L'expérience du XX^e siècle, celle des régimes totalitaires et des grands génocides a inquiété, dérangé, ou plutôt fragmenté, brisé cette évidence culturelle massive qui lie, de manière serrée, capacité d'obéir et affirmation d'humanité. On peut prendre [...] l'exemple d'Eichmann [...] qui [...] ne comprend pas qu'on envisage même sa condamnation [...]. La dérobade, l'évitement, la désobéissance, le refus, voilà ce qui aurait pu rendre humains les gestionnaires impeccables du crime et de l'horreur. [...] L'expérience totalitaire du XX^e siècle a rendu sensible à une monstruosité inédite : celle du fonctionnaire zélé, de l'exécutant impeccable. Des *monstres d'obéissance*⁵.

Les artistes soviétiques, eux aussi, s'ils ne voulaient pas mourir, ont été confrontés à ce « renversement des monstruosité » propre à la « seconde modernité » qui n'intervertit pas seulement obéissance et désobéissance comme valeurs fondant l'humanité mais crée, et c'est le point capital, un « nœud qui lie obéissance et déresponsabilité⁶ ». « L'obéissance éduque à la résignation politique⁷ », soutient Frédéric Gros.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. (de l'anglais) Anne Guérin ; révision par Martine Leibovici ; présentation par Michelle-Irène Brudny-de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2018.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

En regard, l'art romanesque de Nabokov nous paraît avoir été un art de la désobéissance, qui n'a pas ignoré cette mutation de la modernité : dès le début des années trente, en effet, l'écrivain se confronte aux formes de vie que le régime soviétique impose aux artistes de promouvoir, en rendant ainsi effective leur obéissance. La littérature soviétique, sous la pression politique, met en scène la naissance à soi-même d'un homme nouveau, ayant tué l'ancien en lui, et se caractérisant par son nouveau rapport sensible au monde : voir ce qu'il *faut* pour *faire* voir ce qu'il *faut*. Dans ce face-à-face, Nabokov partage avec Xingjian la seule réponse qu'un artiste puisse opposer à cette subordination moderne de la littérature au politique : celle de la liberté qui, précise Xingjian, est « un défi de la conscience de l'homme lancé à l'existence ¹ ».

Il faut d'abord revenir sur le premier texte qui a codifié la relation souhaitable entre art et politique, *La République* de Platon, parce que son analyse fait apparaître ce que partagent « la littérature émancipée », la démocratie et la « politique » (au sens de Jacques Rancière), à savoir d'être des formes de *dissensus*. La modernité nabokovienne de l'insubordination n'a pourtant pas été analysée comme démocratique mais nous verrons que ce n'est pas contre le lecteur mais contre les enjeux politiques de la soumission de l'art menaçant de le faire disparaître, que Nabokov édifie sa poétique. Dès *Le Guetteur* (1930), l'écrivain travaille à mettre au point une forme dont il ne cesse d'explorer les possibilités (jusqu'à lui donner dans *Ada* une dimension cosmique), celle de la décoïncidence, c'est-à-dire de l'impossibilité de la coïncidence, qui soustrait l'art non pas à la signification (comme il a parfois été prétendu) mais à l'idée.

La notion d'idée n'est pas seulement à envisager comme « idée générale ». On peut comprendre ce que Nabokov a en vue dans un passage de « L'extermination des tyrans ». Le tyran, que le narrateur a bien connu, puisqu'il

¹ Gao Xingjian, « La position de l'écrivain », *De la création*, *op. cit.*, p. 299.

était un camarade de son frère, Grigori, a traduit son idée générale en un « slogan qu'il jeta un jour (dans la fosse de la stupidité), "la moitié de notre terre doit être cultivée et l'autre goudronnée", [...] repris par les imbéciles comme l'expression la plus parfaite du bonheur de l'humanité ¹. » Mais le narrateur précise qu'au fond ce n'est peut-être pas le « cœur du problème », « car il est évident que l'idée dont nous sommes les esclaves, serait-elle nourrie d'une inspiration élevée, serait-elle exquise, d'une humidité rafraîchissante et tout ensoleillée, il n'en resterait pas moins que la servitude demeure la servitude, dans la mesure où l'idée nous en est imposée ². » Ainsi, même si l'idée qu'un autre nous impose fait notre « bonheur », il n'en reste pas moins que nous serions l'esclave de l'idée d'un autre.

Transposée en poétique, cette analyse permet de comprendre l'un des enjeux de la fabrique romanesque nabokovienne. La dé-coïncidence soustrait l'art à l'idée en empêchant la stabilisation de l'interprétation dans une pensée du vrai qui serait le bon pour le lecteur. « Il n'y a rien de moins vraisemblable que la ressemblance avec la vérité ³ », déclare Nabokov à Zinaïda Schakovskoy, lorsqu'elle est encore son amie. Plus essentiellement donc que la généralité, l'idée que refuse Nabokov est aussi celle qui se voudrait la traduction, dans la représentation, d'un concept, d'une pensée ou d'une théorie de l'auteur ou serait

¹ Vladimir Nabokov, « L'extermination des tyrans », *Nouvelles complètes*, p. 613 ; « Истребление тиранов », *Sobr. soč.*, t. V, p. 355 : « и однажды им брошенный (в свальную яму глупости) лозунг "половина нашей земли должна быть обработана, а другая заасфальтирована" повторяется дураками, как нечто, выражающее вершину человеческого счастья. » ; « Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 441 : « slogan he once tossed off (into the trash pit of stupidity)—"one half of our land must be cultivated, and the other asphalted"—is repeated by imbeciles as if it were a supreme expression of human happiness. »

² « L'extermination des tyrans », *Nouvelles complètes*, p. 613 ; « Истребление тиранов », *Sobr. soč.*, t. V, p. 355 : « Но для меня и не в этом суть, ибо разумеется, будь идея, у которой мы в рабстве, вдохновеннейшей, восхитительнейшей, освежительно мокрой и насквозь солнечной, рабство оставалось бы рабством, поскольку нам навязывали бы ее. » ; « Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 441 : « the crux of the matter » ; « for it stands to reason that even if the idea of which we are slaves were supremely inspired, exquisite, refreshingly moist, and sunny through and through, slavery would still be slavery inasmuch as the idea was inflicted on us. »

³ Zinaïda Schakovskoy, *À la recherche de Nabokov*, *op. cit.*, p. 26.

un point de vue sur la représentation que le lecteur pourrait imputer à l'auteur comme ce qu'il faut penser comme vrai. En 1930, la poétesse Zinaïda Hippus le remarque déjà, pour le déplorer, : « Finalement, il fait un tel mélange qu'on ne sait si c'est vrai ou si ça ne l'est pas, et lui-même, si c'est lui ou si ce n'est pas lui ¹. » Bien que n'aimant pas Sirine, elle constate cependant, et très tôt dans la carrière de celui-ci, qu'il n'y a pas d'effet de signature, c'est-à-dire qu'il est impossible de dire quelle est la vérité pour celui qui signe son œuvre du nom de Sirine. Il nous semble que c'est très exactement le premier effet politique que produit la poétique nabokovienne, dès ses premières réalisations, parce qu'il s'agit d'un trait majeur de disruption herméneutique.

Dans ce processus, *La Défense Loujine* marque une étape essentielle : ayant une conscience aiguë du danger que le déterminisme historique fait courir à la forme d'art qu'il défend et expérimente, le jeune écrivain s'y émancipe de la querelle des pères et des fils. Elle l'enferme en effet dans un déterminisme stérile auquel son art doit échapper s'il doit « servir ² » de quelque chose et pose en alternative à l'extinction programmée de la littérature émigrée russe la voie de la dissidence.

S'agit-il pour autant de penser que Nabokov, avec ce roman qui l'a révélé, se serait engagé sur la voie esthétique d'un autotélisme ignorant la question de la responsabilité de l'écrivain que le totalitarisme d'abord, puis, sous une forme moins autoritaire, la culture de masse font surgir ³ ? Le remplacement de la coercition effective par l'apparence de la liberté ne suffit pas à changer les termes

¹ « В конце концов так путает, что не знаешь, правда или неправда, и сам он – он или не он... » Ces propos de Zinaïda Hippus sont rapportés dans un extrait du journal de Galina Kuznecov. (« Из дневника Галины Кузнецовой [Iz dnevnika Galiny Kuznecovoj], 27 ноября 1930 [27 novembre 1930] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 29 [notre traduction].)

² Expression que nous n'entendons pas dans un sens utilitaire, comme le montrera la suite de notre étude.

³ La relation de Nabokov à la culture de masse est complexe, mais commence à être mieux comprise, grâce aux travaux, notamment, de Nassim Balestrini, Marie Bouchet, Rachel Bowlby, Elsa Court, Alexia Gassin, Yuri Leving, Will Norman et Duncan White.

du débat. Au fond des choses, l'interrogation reste inchangée : quelle serait la forme esthétique qui garantirait la liberté de l'auteur *sans* aliéner celle du lecteur, c'est-à-dire ne remplacerait pas une idéologie (quel qu'en soit le nom, réalisme, socialiste ou non, utilitarisme, totalitarisme, culture de masse) par une autre ? Il n'existe qu'une seule réponse, et il s'agit de la forme esthétique de la démocratie.

Cette réponse s'ancre tout d'abord dans une pensée de la démocratie, ignorée de la critique. Elle constitue pourtant la marque la plus évidente de la fidélité de l'écrivain à la part politique de son sensible russe, emblématisée par la figure de son père, Vladimir Dmitrievitch Nabokov. Abattu à Berlin, en 1922, par deux monarchistes russes d'extrême-droite qui deviendront des auxiliaires du régime nazi, il a été l'un des plus ardents partisans de la voie politique de la démocratie en Russie. De cet héritage, l'écrivain a conçu un flair politique, dont nous donnerons un exemple majeur, qui lui fait identifier, dès 1941, la consubstantialité des régimes soviétique et nazi. Loin d'être un écrivain indifférent mais sans être non plus situé, il fait ensuite preuve dans *Brisure à senestre* d'une sensibilité prémonitoire aux terribles conséquences du totalitarisme en étant l'un des premiers à affronter la question de l'irreprésentable.

Nous examinerons alors la possibilité que le roman nabokovien ne soit pas l'œuvre d'un auteur « tyrannique » mais qu'il propose bien une « démocratie littéraire », c'est-à-dire qu'il soit une forme anti-idéologique, dissensuelle et critique (Rancière parle d'« art critique » et Frédéric Gros de « démocratie critique »). Dans *La Méprise*, roman que Nabokov termine tandis qu'Adolf Hitler devient chancelier de l'Allemagne, il nous semble qu'il procède à l'invention d'une nouvelle forme du roman qui est démocratique tout en engageant la responsabilité de l'écrivain et de son lecteur, non pas au sens sartrien, mais au sens nabokovien : c'est la matière de la littérature, c'est-à-dire l'intertextualité, qui est le lieu de l'affrontement entre obéissance à une idée et insubordination,

usage utilitaire des œuvres d'art et préservation de l'art comme matière vivante, c'est-à-dire en-dehors de l'idée.

Nous verrons enfin comment, dans *Brisure à senestre*, la fragilité de la forme démocratique est mise en scène dans la vulnérabilité de l'*ethos* démocratique face à la tyrannie. Ce conflit est une conséquence de l'origine commune à l'artiste et au tyran, qui est celle de l'école de la démocratie. Ne se soustrayant pas à la question de ce que peut l'art contre la tyrannie mais poursuivant sa quête esthétique de l'émancipation, Nabokov ne cesse de faire la proposition que l'art véritable, purement esthétique, soit la solution d'une autre communication entre les âmes.

IV.1 : La modernité nabokovienne de l'insubordination : enjeux politiques, traductions poétiques

I will never surrender ¹.

Nabokov ne s'est jamais soumis. On pourrait penser que cela lui a été plus aisé qu'aux artistes soviétiques, et il est le premier à le concéder : s'il avait été soumis à la même oppression qu'eux, lui aussi aurait chanté les louanges de la tyrannie, comme il le concède à un ami le 17 mars 1945 : « Je peux comprendre qu'on renie ses principes dans un cas exceptionnel et un seul : s'ils me disaient que mes proches seraient torturés ou épargnés selon ma réponse, je consentirais immédiatement à n'importe quoi, trahison idéologique ou actions infâmes, et me livrerais même au r(ai)eniement avec tendresse sur le dos de Staline ². » À ce moment-là, il en envisage l'hypothèse dans son roman *Brisure à senestre*, nous y reviendrons.

L'insubordination qu'il revendique est donc à concevoir comme une forme de vie, de pensée et de création permise par la situation de l'émigration qui lui donne aussi la possibilité d'être fidèle au visage de la Russie qu'il a connue et où, déclare-t-il en 1962, il ne retournera jamais : « [T]oute la Russie dont j'ai besoin ne me quitte pas un instant : la littérature, la langue et ma propre enfance russe. Je n'y retournerai jamais. Je ne capitulerai jamais ³. »

Cependant, la question de la soumission de l'art à l'idée n'est pas particulière à la Russie, même si c'est là que, depuis le milieu du dix-neuvième

¹ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions* [1973], New York, Vintage, 1990, p. 9-10.

² Lettre à Vladimir Zenzinov, 17 mars 1945, citée dans Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 100.

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 16.

siècle, l'ingérence de l'idéologie en art a trouvé son application la plus concrète. Comme on va le voir à présent, elle est à la racine de la question politique de la relation entre l'art et le régime de gouvernement des hommes.

Contre la république platonicienne, « l'égalité d'exigence ¹ »

Peut-on penser avec Xingjian qu'avant l'ingérence de l'idéologie, la littérature était le « jardin de la libre pensée » ? Pour en décider, il faut revenir au texte, fondateur pour la culture occidentale, où ont été examinées une première fois les relations souhaitables entre l'art et la politique : *La République* de Platon. Si l'on se rapporte au texte, la fable semble bien avoir été condamnée parce qu'elle est le lieu de la liberté de l'apparence sensible. Plus exactement, c'est une certaine forme de fable qui est condamnée. En effet, pour passer de la cité de nature à la cité juste (parfaite), il faut éduquer les âmes (en commençant par les âmes des gardiens de la cité) par la musique, c'est-à-dire l'ensemble des arts auxquels président les Muses. Il s'agit donc de déterminer quelle est la vraie *mimesis*, c'est-à-dire celle proprement *philosophique*, qui convient à la formation des futurs gardiens et consiste dans l'imitation exacte des idées ou « formes ».

Dans son exposé, Socrate distingue trois *mimesis*. L'œuvre littéraire peut être soit narrative (récit simple où le poète rapporte les faits et gestes de ses héros sans les faire parler eux-mêmes), soit dramatique (forme « entièrement imitative ² », qui consiste à prêter à un personnage *fictif* des propos et des actions d'où l'auteur s'absente, c'est-à-dire quand le poète ne fait qu'imiter le langage de ses personnages), soit à la fois narrative et dramatique (comme l'épopée, où le poète lie entre eux les discours des personnages par une narration) ³. Les deux premières sont des formes pures, la dernière est une forme mélangée ; mais le

¹ Frédéric Gros, *Désobéir, op. cit.*, p. 118.

² Platon, « Livre III/394c », *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 146.

³ Voir aussi la présentation par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris, Seuil, coll. « Poétiques, 1972), et plus particulièrement le chapitre « Mode » (p. 183 et ss.)

critère pour les départager, « choisir les bonnes compositions et rejeter les mauvaises ¹ », reste celui de l'imitation : en elle-même (la forme du discours) mais aussi dans son rapport à ce qu'elle imite.

Pour ce qui est de la forme, le récit simple (où le poète rapporte les événements, sans imitation des discours) est opposé par Socrate aux formes où le poète imite le discours de ses personnages, dans la forme dramatique comme dans la forme mixte. Il constate que ce sont ces deux dernières formes qui procurent le plus grand plaisir et séduisent les âmes. Pourtant ce sont celles-là qui doivent absolument être rejetées pour deux raisons : parce qu'une forme d'art qui peut tout imiter peut aussi être une imitation de ce qui n'est pas vrai ² ; surtout, parce qu'elle fait du poète un être double, qui se fait passer pour un autre et efface son discours derrière le discours d'un autre. Tel est le danger que ces deux formes d'art représentent pour l'homme de la cité idéale. En effet, dans la République (la cité idéale), l'homme ne doit être ni double ni multiple mais identique à lui-même : chacun n'y fait qu'une seule chose, ce pour quoi la nature l'a prédisposé, le cordonnier doit être cordonnier, et non pas pilote (d'un navire) en même temps que cordonnier ³.

Le poète banni de la cité idéale est donc le poète-polytechnicien, celui qui, par son habileté à tout imiter, peut défier les lois de la nature, et leur traduction politique dans la cité juste.

Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable ; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir ; puis nous l'enverrions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes ⁴.

¹ Platon, *La République*, II/377c, *op. cit.*, p. 127.

² Le mensonge est interdit par Socrate à toute autre personne que les chefs de la cité. Les raisons de fond de l'interdiction des discours mensongers sur Dieu et sur les hommes sont exposées par Platon respectivement dans les sections II/376c-383c et III/386d-393b, *ibid.*, p. 126-144.

³ Voir III/397b-398b, *ibid.*, p. 149.

⁴ III/398, *ibid.*, p. 149.

Socrate précise aussitôt qu'une autre figure de poète est nécessaire à la cité parfaite :

Pour notre compte, visant à *l'utilité*, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et *se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début*, lorsque nous entreprenons l'éducation de nos guerriers ¹.

Socrate ne bannit pas toutes les fables : il conserve celles qui ne mentent pas et ne sont pas immorales, qui élèvent l'homme par le respect du « ton de l'honnête homme » et éduquent ainsi les âmes des citoyens justes, c'est-à-dire ceux qui, dans la cité idéale, exercent une activité qui se conforme à leur nature voulue ainsi par les Dieux . Ces fables sont conformes à un système de valeurs, aux idées de la justice et de la vérité préalablement établies par celui qui en a la connaissance : le philosophe.

Dès l'origine, se trouvent donc deux formes d'art séparées par leur rapport au politique : d'un côté, l'art qui est au service de l'idéal politique de la cité parfaite, dans laquelle chaque homme est à sa place et ne fait qu'une seule chose en conformité avec sa nature ; de l'autre, l'art qui représente un danger pour cet idéal politique. Or c'est la nature de ce danger qui, précisément, nous intéresse dans le cas de Nabokov.

Dans la pensée de Socrate, le poète à bannir est une figure à rapprocher du Sophiste et du rhéteur (Gorgias, Thrasymaque), de l'homme « bariolé » ou du rhapsode (Ion), du comédien, l'homme du masque, apte à jouer toutes sortes de personnages. Son art en effet introduit un principe d'instabilité *démocratique* dans la Cité idéale où chacun doit tenir sa place selon la nature qui lui est propre. Au contraire, le « beau mensonge » du poète flatte l'auditoire sans rien lui enseigner et sème le désordre dans les rangs, les âges et la partition sexuelle. Le *demos* est

¹ III/398b, *ibid.*, p. 149-150.

distrait du juste et du vrai par le charme de l'imitation de quelque chose d'autre que soi.

Pour Rancière, c'est dès *La République* de Platon que la question de la poétique est liée à celle de la politique, et il y insiste dans « Politiques de l'esthétique » :

[A]rt et politique ne sont pas deux réalités permanentes et séparées dont il s'agirait de se demander si elles *doivent* être mises en rapport. Ce sont deux formes du partage du sensible, suspendues, l'une comme l'autre, à un régime spécifique d'identification. Il n'y a pas toujours de politique, bien qu'il y ait toujours des formes de pouvoir. De la même façon, il n'y a pas toujours de l'art, même s'il y a toujours de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique, du théâtre ou de la danse. *La République* de Platon montre bien ce caractère conditionnel de l'art et de la politique. On voit souvent dans la célèbre exclusion des poètes la marque d'une proscription politique de l'art. Mais la politique elle-même est exclue par le geste platonicien. Le même partage du sensible soustrait aux artisans la scène politique où ils feraient autre chose que leur travail et aux poètes et acteurs la scène artistique où ils pourraient incarner une autre personnalité que la leur. Théâtre et assemblée sont deux formes solidaires d'un même partage du sensible, deux espaces d'hétérogénéité que Platon doit répudier pour constituer sa République comme la vie organique de la communauté ¹.

Art et politique partagent l'espace commun du *dissensus*, que le philosophe définit comme « conflit de plusieurs régimes de sensorialité ² » C'est parce que la République de Platon est une Idée (c'est-à-dire une forme stable, immuable) qu'elle est soustraite au devenir et à l'instabilité de la politique. « Art et politique sont ainsi liés en deça d'eux-mêmes comme formes de présence de corps singuliers dans un espace et un temps spécifiques. Platon exclut en même temps la démocratie et le théâtre pour faire une communauté [...] sans politique ³. » Ce qu'on peut entendre alors par « politique », selon le même Rancière, c'est toute activité qui vient redistribuer autrement le partage du sensible (celui qui, dans la République platonicienne, renvoie chacun à sa place supposée « naturelle »). Car la politique en effet est ce qui vient rompre « l'ordre de la police » (le jeu de mots avec la *polis* grecque n'étant sans doute pas un hasard) : ordre qui se prétend

¹ Jacques Rancière, « Politiques de l'esthétique », *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 40.

² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.* Le théâtre est à prendre ici au sens où, étant la forme pure de l'imitation, elle emblématise les formes à rejeter dans la pensée de Platon.

« naturel » et « destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire ¹ ». Tout régime de gouvernement des hommes repose sur la distribution des places à occuper. Si le régime démocratique permet à chacun d'envisager en occuper une autre que celle dite « naturelle », les régimes autoritaires sont fondés sur l'idée qui régit la distribution des places et ne peut être contestée. C'est pourquoi Rancière peut parler d'une « politique de l'art », qui n'est pas un art politique : l'art (en régime esthétique) est une politique, au sens où elle est une activité qui redistribue autrement le partage du sensible, un autre régime de sensorialité que celui de la police/*polis*.

La littérature est bien « le jardin de la libre pensée », parce qu'elle est une forme dissensuelle, dans un rapport d'insubordination aux formes de la domination, de rupture du lien causal entre l'art et la hiérarchie de la représentation mimant celle de l'ordre social. Ce basculement dans l'histoire littéraire, des Belles-Lettres à la littérature, est celui du passage du régime mimétique au régime esthétique, et de la poétique de la représentation à la poétique de l'expression, basculement formulé une première fois par Rancière dans *La Parole muette*. On peut en résumer ainsi les quatre oppositions principales qui structurent les deux régimes : au primat de la fiction dans le régime représentatif s'oppose le primat du langage dans le régime esthétique ; au principe de la généricité de la représentation, définie et hiérarchisée selon le sujet représenté, s'oppose le principe anti-générique de l'égalité de tous les sujets représentés ; à la convenance des moyens de la représentation s'oppose

¹ *Ibid.*

l'indifférence du style à l'égard du sujet représenté ; à l'idéal de la parole en acte s'oppose enfin le modèle de l'écriture ¹.

Primat du langage, égalité de tous les sujets représentés, indifférence du style à l'égard du sujet représenté, modèle de l'écriture : *in fine*, les critiques de l'art de Sirine par l'émigration russe apparaissent comme la formulation, dans les termes usuels de la poétique russe, du renversement esthétique que Nabokov incarne. L'éclat de sa langue, le choix non-convenable des sujets représentés, sa « cruauté » et son « absence d'âme », son immense culture, correspondent aux quatre principes du régime esthétique de l'art, tel que le définit Jacques Rancière. Sa réception en précurseur du postmodernisme ne dit pas non plus autre chose : son style brillant, l'absence de signification, son indifférence, sa pratique foisonnante de l'intertextualité sont une actualisation, dans les termes de la poétique du vingtième siècle, de cette rupture esthétique.

On pourrait objecter que la réception de Nabokov par le postmodernisme américain est ce qui a permis de construire cette interprétation de son art comme tyrannique. Dans *Nabokov in Postmodernist Land*, Maurice Couturier retrace cette réception, et les débats qui l'accompagnent. Nous ne prendrons pas partie dans la question que le critique envisage, de savoir si Nabokov est plutôt un écrivain du modernisme tardif ou un pré-postmoderniste, s'il faut admettre que de *Lolita* à *Ada*, on passe de l'un à l'autre, ou si, comme il en fait la proposition, Nabokov devient postmoderniste à compter de *Lolita* ². Ce qui nous intéresse est la question de l'interprétation de son art par rapport à la question politique. Cet article en effet met au jour un paradoxe. Pour John Barth, la principale raison pour l'exclure du postmodernisme (ainsi que Beckett et Borges) est qu'il n'est pas

¹ Voir, notamment, le premier chapitre « De la représentation à l'expression » dans *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 17-30.

² Maurice Couturier, « Nabokov in Postmodernist Land », *Critique*, été 1993, vol. 34, n° 4, p. 247-260.

assez démocratique. Cependant, M. Couturier remarque que le « moins démocratique » des romans de Nabokov, *Feu pâle*, est celui qui a le plus fasciné les écrivains postmodernes américains ¹.

Qu'est-ce qu'être « démocratique » ? Cette notion n'est pas définie. On comprend qu'il s'agit, au fond, à travers le débat sur l'appartenance de Nabokov au modernisme ou au postmodernisme, de la question de l'accessibilité de son art. Nabokov serait un écrivain pour les *happy few* en capacité intellectuelle de décrypter un monde artistique qui se refuserait au lecteur moyen. Sa caractéristique serait d'incarner, selon Maurice Couturier, la bascule historique de la Seconde Guerre mondiale, qui permet aussi de comprendre la différence entre modernisme et postmodernisme. C'est parce que de tous les écrivains de son temps, Nabokov aurait fait plus qu'eux l'expérience de l'irréalité, une première fois avec l'exil, une seconde fois lorsqu'il doit changer de langue de création pendant la Seconde Guerre mondiale, qu'il aurait eu une conscience plus grande du décrochage irrémédiable entre l'art d'un côté, le « réel » et les valeurs de l'autre. Pour le critique, *Lolita*, *Feu pâle* et *Ada* sont des « romans postmodernistes archétypaux ² » parce que les personnages principaux, Humbert Humbert, Kinbote et Van « ne croient pas dans un réel qui soit garanti par des valeurs fortes et des référents ; ils ne croient que dans leurs désirs ³ ». Le signe que Nabokov n'a pas la réalité en vue apparaît dans le fait qu'il n'y aurait plus de référent pré-textuel à son œuvre.

Dans *Nabokov, ou la Tyrannie de l'auteur*, Maurice Couturier va plus loin, en faisant de cette loi du désir, celle de l'auteur lui-même : « Même si, dans l'errance de l'exil, Nabokov s'est trouvé magiquement soustrait à certaines rigueurs de l'Autre en tant que principe d'ordre social, il n'a pu échapper à la loi

¹ *Ibid.*, p. 249-250.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*

du désir, plus tyrannique et plus cruelle encore qui se nourrit d'un interdit sans frontière, n'ayant, en définitive, pas grand chose à voir avec les lois édictées dans les différents pays en matière de censure¹. » De là, la construction « d'une relation complice co-désirante² » entre l'auteur et le lecteur, baptisée « poérotique » par Maurice Couturier, qui permet à l'auteur de « s'érige[r] lui-même en Autre poétique et éthique ultime³ » en imposant les surdéterminations de son texte afin d'en empêcher l'analyse : autant de mécanismes qui fondent la proposition d'envisager le processus interprétatif propre à l'art nabokovien par une comparaison avec la forme politique de la tyrannie.

Nabokov serait-il moins démocratique que les auteurs qui ont encore la réalité en vue ? Il a pourtant toujours dénoncé le danger *réel*, tant pour l'artiste que pour tous les hommes, que constitue cette forme d'art (qui n'en est pas un à ses yeux). La question pour juger du caractère démocratique ou non de sa création serait alors celle des valeurs. Comme le remarque Maurice Couturier lui-même à propos de l'effondrement des valeurs qui accompagne la bascule de la Seconde Guerre mondiale, la question posée à l'art moderne est précisément celle, non plus des valeurs sociales, *hic et nunc*, mais de l'expérimentation de la création de valeurs. Que cette expérience soit réservée, dans le cas de Nabokov, aux lecteurs qui seraient en capacité de la faire, c'est-à-dire à ceux qui, au fond, s'identifieraient à cette loi tyrannique d'un désir qui serait celui de l'auteur, semble problématique. Comme le montre Maurice Couturier, Nabokov déploie de nombreuses stratégies pour impliquer son lecteur et construit « des objets énigmatiques et paradoxaux, mettant au défi l'intelligence, la perspicacité, la culture et la mémoire des lecteurs⁴ ». Pour autant, la construction de ces objets est-elle de l'élitisme ? Ne seraient-ce pas plutôt des moyens participant à ce que

¹ Maurice Couturier, *Nabokov, ou la Tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 308.

² *Ibid.*, p. 309.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 156.

Nabokov lui-même considère comme le propre de la démocratie, et le plus précieux, la conscience d'avoir conscience de notre existence, ce que précisément la tyrannie réelle cherche à éradiquer dans l'homme ? C'est, comme le précise l'écrivain, de la forme proprement humaine de la conscience, en ce sens qu'elle est une forme réflexive, que « [t]out le reste découle » : la splendeur de la pensée, de la poésie, une vision de l'univers ¹ ». S'il est tout à fait clair que des lecteurs préférant lire des romans ayant la réalité en vue sont déroutés par la facture des romans nabokoviens ou pensent ne pas en avoir besoin pour vivre, cela ne signifie pas que l'écrivain aurait, par avance, réservé son art aux catégories de lecteurs les mieux placés par la nature (en termes platoniciens) pour l'apprécier.

À cette vision d'un art qui ne se réserverait qu'aux lecteurs pouvant l'apprécier, on peut faire deux objections qui concernent la nature de son art pour la première et de son lectorat pour la seconde.

Si son art est bien ce que nous en dit sa réception en postmoderniste, et dont nous avons montré la rupture symbolique qu'il constitue déjà pour l'émigration russe, alors il appartient au régime esthétique envisagé par Jacques Rancière. L'efficacité de l'art en régime esthétique n'est plus « la vocation édifiante » du modèle mimétique qui « supposait une relation de continuité entre les formes sensibles de la production artistique et les sentiments et pensées de celles et ceux qui les reçoivent et se trouvent affectés » ² – modèle pédagogique, où l'on pense que « l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes ³ ».

L'« efficacité esthétique » est précisément dans la suspension de toute relation *déterminable* entre l'intention de l'artiste, la forme sensible qu'il présente, le regard de celui qui la reçoit et un état de la communauté ⁴. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de relation, mais cela signifie qu'elle *n'est pas une*

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 130.

² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 58.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Voir *ibid.*, p. 63.

relation qui peut être déterminée, le contraire donc du déterminisme. Cependant, pour le philosophe, c'est cet anti-déterminisme de l'art qui est un « démocratisation esthétique » réalisé par le travail de la fiction.

S'agissant de la prédestination « naturelle » d'un certain lectorat mieux à même qu'un autre de goûter son art, il nous semble possible d'opposer à ce type de vision une autre compréhension de l'égalité, bien que fondée sur l'exigence, comme la développe Frédéric Gros dans *Désobéir*. Il observe qu'après le « conformisme de tradition », qui « a donné lieu à deux formes de résistance : l'ironie sceptique et la provocation cynique », le XX^e siècle, lui, a produit un conformisme de « nivellement », prédit, selon le philosophe, par l'image nietzschéenne de l'humanité comme sable ¹. Or ce conformisme de « nivellement » (« résultat [...] de la dilution progressive des différences dans la médiocrité majoritaire ² »), a subi « une nouvelle inflexion », repérée par les dystopies, et exploitée par les totalitarismes anti-démocratiques : « un conformisme de masse », résultat dorénavant de « la *production* des uniformités : produire des comportements humains comme on produit des biens de consommation uniforme, produire des schémas réactifs comme on conditionne des machines, produire des individus standardisés comme on fabrique des marchandises ³. »

C'est contre ce conformisme de masse, et non contre le lecteur, qu'il faut comprendre la position esthétique de Nabokov, qui relève, selon nous, de la forme de la protestation lyrique que décrit Frédéric Gros :

[L]a contestation des jouissances uniformes a pris la forme de la protestation lyrique – celle qu'ont pu illustrer, parmi d'autres, Foucault, Pasolini, Deleuze, etc. – qui porte la revendication d'un élitisme et d'un aristocratie qui ne se fonderaient pas sur le mépris du peuple, la détestation de la culture populaire, mais sur une exigence d'élévation. Ce qui veut dire le refus du massif et continu rabaissement culturel par les profiteurs de faiblesse, de lâcheté, de frustration, d'humilité même – tous ceux qui entretiennent, nourrissent le conformisme pour le suc d'obéissance qu'il secrète, sédatif des consciences. La contre-égalité, c'est une égalité d'exigence. La voix qui soutient son chant – au nom de la rareté du

¹ Voir Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 116.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 116-117.

beau, de la difficulté du vrai, du lyrisme de l'érudition – fait entendre la singularité de l'authentique commun. L'universel, c'est toujours la protestation d'une différence ¹.

On pourrait donc comprendre autrement les déclarations de Nabokov sur son lectorat idéal, dont, par exemple, celle-ci qu'il livre en 1962 : « Je ne pense pas qu'un artiste doive se préoccuper de son auditoire. Son meilleur auditoire, c'est la personne qu'il voit tous les matins dans le miroir quand il se rase. Je pense que l'auditoire qu'un artiste imagine, quand il pense à ce genre de choses, c'est une salle remplie de gens portant tous son masque ². » Ce masque n'est pas celui du vrai Nabokov, « gros bonhomme chauve pas intéressant du tout ³ », comme lui-même se décrit en 1959, à la télévision française. C'est le masque du refus du nivellement. Il s'agirait pour le lecteur, non pas d'abdiquer son altérité pour « être » identique à Nabokov, mais de partager son exigence d'élévation, ce qui est – finalement – la marque distinctive des lecteurs et critiques de cet auteur, et peut expliquer positivement leur admiration.

La singularité nabokovienne, que nous définissons donc comme égalité d'exigence, est originellement une singularité russe. La période de la Renaissance russe apparaît finalement comme le dernier projet humaniste collectif à avoir fait le pari de l'émancipation de l'homme par l'exigence de l'élévation : il s'agit bien de s'émanciper des aliénations de toutes sortes pour conquérir la place que Pouchkine a précédemment indiquée pour l'homme, censé être le soleil de l'univers. Or le partage du sensible créé par la Révolution bolchevique marque en Union soviétique le retour d'un ordre platonicien dans lequel le philosophe a été remplacé par le tyran. Terrible substitution : la voix de la « silencieuse

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 23.

³ Pierre Dumayet, « Vladimir Nabokov à propos de *Lolita* » [en ligne], *Lectures pour tous*, 21 octobre 1959. Disponible sur : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016162/vladimir-nabokov-a-propos-de-lolita.fr.html> [consulté le 10 avril 2018].

Cassandre ¹ » qu'est encore le poète russe en 1917 ne tarde pas à être totalement étouffée dans les prisons et les camps soviétiques. Cent ans plus tôt, luisait « le soleil d'Alexandre ² », qui a ouvert en Russie la voie de l'émancipation, et c'est bien Sirine, l'oiseau de paradis, qui entend continuer à porter ce chant au vingtième siècle. L'authentique commun nabokovien est celui du regroupement d'individus qui ne veulent pas se soumettre, veulent écarter l'idéologie et le prêt-à-penser, être plus conscients, plus indépendants, plus autonomes, plus « artistes ». Ce n'est pas une poétique du surhomme, selon son acception courante. Certes la poétique nabokovienne commande à l'élévation : il ne s'agit pas, cependant, de s'élever au-dessus des autres, mais de s'élever *au-dessus de soi-même*. Si tous les admirateurs de Nabokov ne sont pas eux-mêmes des artistes, il est intéressant de remarquer que certains le sont devenus au contact de son œuvre, ce qui est la meilleure preuve que son œuvre n'enrichit pas seulement la sensibilité artistique de son lecteur mais transmet aussi le désir d'écrire – perpétuant l'effet de Mademoiselle O sur le petit Vladimir.

S'élever *au-dessus de soi-même* est, à nos yeux, cette forme de désobéissance, de protestation contre le nivellement et l'abrutissement, que Nabokov a défendue toute sa vie et toute sa carrière contre le retournement opéré par la « seconde modernité », et tragiquement actualisée par le totalitarisme qui a tenté de transformer les hommes en « fils d'Eichmann », c'est-à-dire de justifier la déresponsabilité par la « moralité » de l'obéissance.

¹ Poème d'Ossip Mandelstam écrit en décembre 1937 : « Malade, silencieuse Cassandre, / je n'en peux plus – pourquoi / luisait le soleil d'Alexandre / voici cent ans, luisait pour tous ? », cité par André Markowicz dans *Le Soleil d'Alexandre. Le Cercle de Pouchkine, 1802-1841*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 12.

² *Ibid.*

L'anticipation de « l'adieu à la littérature ¹ »

Laisse son cœur au héros.
Que serait-il donc sans lui ? – un tyran... ²
Alexandre Pouchkine

Nabokov me manque, oui, parce qu'il n'y a
personne en ce moment qui mette tant de
confiance dans l'art ³.

John Updike

Vladimir Nabokov a été pris dans la dialectique entre culture et barbarie, qui a été celle de son siècle. Toutefois, l'une des explications à la facture particulière de son œuvre artistique est, selon nous, qu'il ne s'est pas contenté de l'observer rétrospectivement mais qu'il l'a véritablement anticipée. C'est seulement en 1951, quatre ans après la première publication de *Brisure à Senestre*, qu'Adorno propose sa formule (« écrire un poème après Auschwitz est barbare ⁴ »), radicalisant sa pensée quinze ans plus tard dans cette déclaration appelée à devenir célèbre : « Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures ⁵. » Or cette question des pouvoirs de la littérature, dans sa confrontation avec la barbarie, semble avoir préoccupé Nabokov de façon récurrente, dès le tout début des années trente.

Nabokov n'a pas attendu Auschwitz pour s'interroger sur le phénomène de la coercition des hommes. Trois œuvres témoignent, plus frontalement que les

¹ William Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*

² Cité dans Michel Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 1974, p. 78.

³ John Updike, « Pour Nabokov », *Le Magazine littéraire*, septembre 1986 p. 39.

⁴ Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société » (1951), dans Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. (de l'allemand) Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010, p. 30-31.

⁵ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. (de l'allemand) Gérard Coffin *et al.*, Paris, Payot, 2003, p. 444.

autres, de ce souci, deux publiées avant la Seconde Guerre mondiale, *Invitation au supplice* et « L'extermination des tyrans », l'une publiée peu de temps après, *Brisure à Senestre*, mais contrairement à ce qui a souvent été affirmé, leur thème plus clairement politique n'en fait pas des romans à part du reste de son œuvre, selon nous. C'est la raison pour laquelle, et moins paradoxalement qu'il peut le sembler à première vue, faire une description des régimes politiques réels auxquels elles se réfèrent serait peu productif, à notre sens ¹. Nabokov en a lui-même indiqué la part de référentialité dans la préface de *Brisure à Senestre* : « Sans doute certains reflets de ces régimes méprisables et obtus, que nous connaissons tous et auxquels j'ai eu l'occasion de me frotter au cours de mon existence, se retrouvent-ils projetés directement : univers de tyrannie et de torture, de fascistes et de bolchevistes, de penseurs philistins et de babouins en bottes de cuir ². » Ne considérer ces œuvres que dans leur rapport direct à l'histoire politique du vingtième siècle reviendrait à considérer l'art de Nabokov comme un art politique déterminé par ce qu'il dénoncerait, ce qu'il n'est précisément pas et ce qui n'est pas notre propos.

Il est plus central, selon nous, d'envisager la quête nabokovienne en politique de la littérature (selon l'acception proposée par Rancière) consistant à élaborer des formes artistiques préservant le pouvoir de la littérature, en ces temps de l'Histoire où elle se trouve confrontée aux forces politiques de la coercition qui entendent en annihiler l'autonomie. En effet, ce qu'a expérimenté Nabokov pourrait être cet *Adieu à la littérature*, « signe d'une rupture majeure [qui] ouvrit une nouvelle ère sous laquelle nous vivons toujours, celle d'un art sans cesse

¹ C'est pourquoi aussi on ne traitera pas comme d'un document de la biographie de Tchernychevski écrite par Fiodor Godounov-Tcherdyntsev. Notre question n'est pas de traiter des thèmes politiques dans l'œuvre de Nabokov mais de repérer les formes qui participent non pas de la littérature de la politique mais de la politique de la littérature nabokovienne.

² Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 606 ; *Bend Sinister*, p. xiii : « There can be distinguished, no doubt, certain reflections in the glass directly caused by the idiotic and despicable regimes that we all know and that have brushed against me in the course of my life: worlds of tyranny and torture, of Fascists and Bolshevists, of Philistine thinkers and jack-booted baboons. »

menacé par la perspective d'une fin prochaine : la littérature de l'adieu, soumise à une crise existentielle permanente ¹ ». William Marx fait commencer de la fin du dix-neuvième siècle, en Europe occidentale, ce mouvement de dévalorisation de la littérature ; mais ce sont les deux totalitarismes du vingtième siècle, et leurs conséquences, les camps de concentration et la Shoah, qui ont conduit à la proclamation de la mort de la littérature.

On a rappelé la formule d'Adorno, qui, dans sa première élaboration, visait plus précisément la poésie. De l'autre côté du rideau de fer, Varlam Chalamov (1907-1982), s'adressant à Soljenytsine (1918-2008), proclame, quant à lui, la mort du roman :

Le lecteur qui a vécu Hiroshima, les chambres à gaz d'Auschwitz, les camps de concentration, qui a été témoin de la guerre, verra dans toute fiction une offense. Pour la prose d'aujourd'hui, pour celle de demain, l'important est de dépasser les limites et les formes de la littérature. [...] Tout cela ne doit pas être du littéraire mais se lire d'un souffle ².

Les proclamations tardives de Nabokov sur ce qu'est la « vraie » littérature sont donc à replacer dans un contexte plus général, qui a vu la littérature moderne être confrontée au vingtième siècle à l'éventualité de sa disparition. Les analyses de Jacques Rancière permettent de comprendre pourquoi.

Dans *Le Partage du sensible*, le philosophe relève « la contradiction constitutive du régime esthétique des arts » : elle fait de l'art « une forme autonome de la vie et pose ainsi en même temps l'autonomie de l'art et son identification à un moment dans un processus d'auto-formation de la vie »³. Si l'état esthétique est « pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même », il est aussi « le moment de formation d'une humanité spécifique »⁴. Ce

¹ William Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 12.

² Cité par Gérard Conio, « La crise du sujet et l'écriture romanesque de l'histoire : Chalamov contre Soljenitsyne », dans Marc Weinstein (dir.), *La Geste russe. Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XXe siècle ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, p. 283.

³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

qu'indique par là Rancière, c'est que la rupture essentielle que produit le régime esthétique des arts, par rapport au régime mimétique qui l'a précédé, est paradoxale. Bien qu'elle soit une forme autonome, autrement dit, en-dehors de la conformité à un ordre du monde préalablement configuré qu'elle ne vient pas conforter (comme par exemple dans le classicisme), cette forme pure provoque chez ceux qui entrent en relation avec elle une modification de leur « forme » de vie, une autre forme d'humanité. Ainsi, dans le régime esthétique qu'est la modernité, nul besoin de référent pré-textuel, pour reprendre à Maurice Couturier ce terme. Il suffit d'éprouver la forme pure pour que sa question se pose au lecteur ou au spectateur, et elle consiste à éprouver la puissance d'interrogation d'une œuvre séparée de la représentation de l'ordre du monde, qu'il soit supposément l'ordre naturel comme dans la république platonicienne ou qu'il soit l'ordre politique élaboré (plus ou moins démocratiquement) par les régimes de gouvernement des hommes. Qu'on pense comprendre ou non la question posée – on se souvient, par exemple, des réactions d'horreur ou de sidération face à Vroubel –, l'efficacité esthétique de l'œuvre d'art moderne est dans « l'interrogation indirecte, à laquelle [l'artiste], par un dernier suspens, s'abstient de répondre ¹ ».

Cependant, et c'est ce qui en fait la difficulté, de la contradiction constitutive du régime esthétique des arts découlent deux paradigmes modernistes. Le premier est celui d'« une modernité simplement identifiée à l'autonomie de l'art, une révolution “anti-mimétique” de l'art identique à la conquête de la forme pure, enfin mise à nu, de l'art ² ». Le second est « ce qu'on pourrait appeler *modernitarisme*. [...] C'est alors la détermination de l'art comme forme et auto-formation de la vie qui est réalisée ³ ». On pourrait le dire

¹ Roland Barthes, *Sur Racine* [1961], *op. cit.*, p. 7.

² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 39.

autrement : le premier paradigme moderniste s'abstient de transformer l'effet de la pureté de la forme autonome en forme de vie « réelle ». Le second, devenu « le paradigme nouveau de la révolution », fait des artistes « des artisans des formes de vie nouvelle » et a permis « la brève mais décisive rencontre avec les artisans de la révolution marxiste »¹. La conséquence est que « la faillite de la révolution politique a été pensée comme la faillite de son modèle ontologico-esthétique² ». C'est en se réalisant comme forme de vie nouvelle que l'art disparaît.

La poétique nabokovienne consisterait donc à préserver le paradigme de l'autonomie de l'art contre ses actualisations modernitaristes en formes et auto-formation de la vie. L'une d'elles, la plus facile à identifier, est celle de l'avant-garde qui « définit le type de sujet convenant à la vision moderniste et propre à connecter selon cette vision l'esthétique et le politique³ », procède à « l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir » et transforme « la politique en programme total de vie »⁴.

Il est plus difficile de caractériser d'un seul nom l'autre forme d'actualisation modernitariste. On simplifiera la démonstration de Rancière en constatant qu'il s'agit de toutes les formes qui, dans le processus de l'évolution du modernisme, conduisant à sa transformation en postmodernisme, remettent en cause l'idée même de la modernité, du « propre de l'art » comme liberté et autonomie⁵.

Nabokov a vu qu'il faut maintenir la différence de la littérature. Non seulement perpétuer une littérature qui ne se soumet pas, ce qui serait une première façon d'entendre l'autonomie de la littérature, mais, plus

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ Voir *ibid.*, p. 42-44.

essentiellement, *en perpétuer une qui ne coïncide pas avec la vie*, afin de sauver la littérature de sa disparition annoncée. Cela passe par l'invention d'une forme qui soit concurrente de la tyrannie : nous pensons que Nabokov en trouve la formule dans *La Méprise*, le roman qu'il écrit pendant l'accession au pouvoir de Hitler, et cette forme, nous l'appellons « roman démocratique ».

La « confiance dans l'art », évoquée par Updike à propos de Nabokov et source de fascination pour tous ses admirateurs, ne signifie pas, selon nous, l'indifférence ni le dégageant de la littérature, comme il a souvent été dit. Elle signifie, bien plus profondément, une mise en question des pouvoirs conférés à l'art par les poétiques utilitaristes du vingtième siècle (utilitaristes, selon le point de vue nabokovien) pour n'en conserver que le seul pouvoir de l'émancipation.

Le processus réflexif, si important pour la poétique nabovienne et qui consiste à interposer le propre de la littérature (la question du procédé selon Khodassevitch) pour empêcher qu'elle ne se referme en moment d'auto-formation de la vie, est précisément ce qui permet de maintenir la séparation d'avec les formes modernitaristes de la littérature. C'est à compter du *Guetteur*, récit de 1930, que Nabokov se met à expérimenter ce que nous appellerons le principe de la dé-coïncidence, dont il ne va cesser de perfectionner et de complexifier les formes ; avant cela, il a fallu qu'il renonce à l'héroïsme mais aussi qu'il prenne acte de sa propre dissidence, ce qu'on pourrait appeler la défense Sirine, en référence au roman où il la proclame, *La Défense Loujine*.

Les romans de la fin des années vingt et du début des années trente portent des titres guerriers : *La Défense Loujine*, *L'Exploit*, *Le Guetteur*. Dans l'avant-propos de ce dernier, Nabokov s'explique sur le choix du mot *Sogljadataj* (formé sur le radical *gljadet'* qui signifie « regarder ») : « C'est un ancien terme militaire

qui signifie “espion” ou “guetteur”, mais aucun de ces mots ne permet de recouvrir avec autant de flexibilité les sons du terme russe ¹. » On voit souvent les héros nabokoviens rêver à un passé héroïque de combats menés en Russie contre les révolutionnaires.

Ainsi, Smourov, personnage qu’observe le narrateur, est décrit comme donnant de lui « l’image d’un jeune intrépide aux nerfs d’acier, au front pâli par des nuits sans sommeil passées dans les ravins de la steppe et dans les gares bombardées ² ». Au cours d’une réunion chez Vania, la femme dont il est amoureux, il raconte avec panache comment, à Yalta, il a échappé par deux fois à la mort. La première fois, après l’évacuation des Russes blancs : caché dans les collines, pour former une unité de partisans qui combattraient les Rouges, il a reçu une balle qui l’a traversé de part en part. La seconde fois, alors qu’il cherche à quitter Yalta, en prenant le train sous une fausse identité : à la gare, il est démasqué par une servante de ses amis devenue communiste ; arrêté par les Rouges, il s’enfuit après avoir abattu deux soldats avec son browning ³.

« [D]ommage [...] qu’il n’y ait pas de gare à Yalta ⁴ ». C’est par cette réplique laconique que Moukhine (l’homme dont Vania est amoureuse) met un terme cruel au récit épique de Smourov. Nabokov en effet ne cesse de refuser à ses personnages d’émigrés russes le passé héroïque qu’ils auraient pu avoir. Puisque l’émigration leur a enlevé le théâtre de la lutte héroïque, l’idéal guerrier est devenu impossible. Dès *Machenka*, cependant, apparaît une autre forme

¹ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 533. *The Eye*, « Foreword » : « It is an ancient military term meaning “spy” or “watcher,” neither of which extends as flexibly as the Russian word. »

² *Le Guetteur*, I, p. 557 ; *Соглядатай* [*Sogljadataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 61 : « образ молодого головореза, с железными нервами, бледного от прежних бессонных ночей в степных балках, на разрушенных снарядами станциях. » ; *The Eye*, p. 37 : « the image of a young daredevil with iron nerves, pale from sleepless nights passed in steppes ravines and shellshattered railway stations. »

³ *Le Guetteur*, I, p. 562-563.

⁴ *Le Guetteur*, I, p. 563 ; *Соглядатай* [*Sogljadataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 67 : « –К сожалению, [...] – в Ялте вокзала нет. » ; *The Eye*, p. 50 : « “Unfortunately” [...] “Yalta does not have a railroad station.” »

d'idéal, celui du salut des âmes vivantes. On se rappelle que le poète Podtiaguine a confié à Ganine la mission d'être leur « sauveur ». S'agit-il de mener ce peuple d'âmes errantes que sont les émigrés russes vers le salut ? Et de quel salut s'agit-il ?

Depuis la critique du nihilisme sirinien par une partie de l'émigration russe, cette question a largement été débattue dans les études nabokoviennes, et ne fait pas consensus. Le cadre herméneutique général, précise Will Norman, respecte pourtant celui des injonctions de l'auteur (que nous avons décrites en première partie) : il consiste en une tendance à rendre « toujours plus détaillée la cartographie interne de ses œuvres, de leurs réseaux d'allusions, de leurs jeux de mots et de leurs configurations, ou ce que Nabokov appellerait “les mystères des structures littéraires” [...]. Cette approche tend à supposer un mouvement d'interprétation progressive du texte qui mène, lors de chaque « solution », à un nouveau niveau herméneutique. La question qui reste ouverte est celle de savoir quel serait l'horizon ultime de ce processus, et deux réponses liées entre elles ont été formulées ¹. » ; c'est la caractérisation de cet « horizon ultime » par Will Norman qui nous intéresse :

L'une consiste à assimiler les multiples paradoxes et motifs herméneutiques à l'ancienne notion du Romantisme : l'art comme ultimement transcendant ou hors du temps (ce que, parfois, Nabokov semble avoir lui-même suggéré). L'autre consiste à traduire cette métaphysique de la forme littéraire dans une forme plus crûment mystique mais non moins absolue : celle de l'au-delà, dans laquelle le texte, d'une certaine manière, se situe lui-même à l'intersection de la vie et de la mort et où, en apparence, les impasses et apories impossibles à résoudre sont subsumées par ce qu'Alexandrov [...] a appelé « l'autre monde », lieu idéal d'où les morts peuvent contacter les vivants ².

Sans chercher à trancher entre les deux positions, nous remarquons que le premier roman de Nabokov désigne déjà un au-delà du texte (envisagé comme production), qui est cet espace de négociation évoqué par les deux parties, malgré leur antagonisme : il s'agit de l'espace du livre, c'est-à-dire celui de la rencontre

¹ Will Norman, « Transitions in Nabokov Studies », *Literature Compass*, 7/10, 2010, p 968 (notre traduction et *infra*).

² *Ibid.*

entre l'auteur et son lecteur, qui est cet « autre monde » hors du temps. L'épilogue dans *Machenka* l'indique, en proposant une issue épiphanique au conflit entre temps et lieux qui s'excluent : il s'agit de la brique que se passent de main en main les travailleurs sur un échafaudage berlinois, comparée à un « gros livre ». Les analyses de Yannicke Chupin le montrent clairement : « Tout porte à croire que dans l'avenir du hors-texte, l'auteur destine son personnage à l'écriture. *Machenka* s'apparente alors à l'esquisse d'un roman de formation qui, après avoir soumis son héros à l'épreuve initiatique de l'exil et d'un amour perdu, le libère au seuil d'une carrière littéraire. Le scénario final, renoncer à revoir Machenka, s'apparente à une décision artistique digne d'un écrivain¹. » La création *est* le salut ; à la différence de l'héroïsme guerrier, elle seule « laisse son cœur au héros », parce qu'elle ne prend pas le risque de la mort réelle, comme le fait le drame de la première mort héroïque qui a si profondément marqué le jeune Nabokov, celle de son cousin, Iouri Rausch² ; parce qu'aussi, comme le finale de *Machenka* l'indique déjà, le livre est non pas la vie réelle mais le futur de la vie, réfractée grâce au don d'observation. À la fin de la nouvelle intitulée *Guide de Berlin*, Nabokov oppose nettement une paire d'amis, attablés dans une brasserie de Berlin. L'un se lamente que tout soit ennuyeux dans cette ville étrangère, y compris le récit que vient de lui faire son compagnon, le narrateur, de ce qu'il aime ici, comme les tramways et le zoo. C'est que là où le premier ne voit rien, le second décèle ce que ne peuvent voir que les véritables observateurs : le narrateur, lui, regarde un enfant qui les regarde, voyant ainsi se former ses « souvenirs futurs³ ». Cette faculté de voir est bien, chez Nabokov, le signe de l'élection artistique.

¹ Yannicke Chupin, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, préface de Michael Wood, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Mondes anglophones », 2009, p. 77.

² Nabokov revient longuement sur la figure de son cousin Iouri Rausch (tué en combattant l'Armée rouge), au chapitre X de son autobiographie, *Autres Rivages* (p. 1307-1311).

³ Vladimir Nabokov, « Guide de Berlin », *Nouvelles complètes*, p. 279 ; « Путеводитель по Берлину » [« Putevoditel' po Berlinu »], *Sobr. soč.*, t. I, p. 181 : « чье-то будущее »

L'œil, cœur du héros nabokovien

Ce cœur, dont le tyran est privé, est son œil, symbolisé par le choix du titre anglais du *Guetteur*, *The Eye*, qui joue de l'homophonie entre l'œil et le moi (*Eye/I*). On a déjà rappelé que la première vocation du jeune Nabokov fut de devenir peintre. Mais avant de devenir l'organe privilégié de sa poétique, l'œil a d'abord été pour le jeune enfant un principe affectif, le cœur de son premier rapport au monde : c'est le *Vot, zapomny*, que lui disait sa mère, attirant l'attention de son enfant sur un détail du monde à observer afin de le constituer comme futur souvenir – image toujours vivante dans la mémoire, tandis que l'objet de l'observation, lui, a été aboli, emporté par la tourmente du temps.

L'œil a aussi été le cœur du premier rapport de Nabokov au monde de la lecture, sous une forme inattendue : il ne s'agit pas de l'œil actif (et intellectuel) de celui qui lit seul (comme bon nombre de romans modernes nous en proposent la fable), mais de l'œil qui peut absorber la beauté du monde parce qu'il est libéré, grâce à la lecture qu'on lui fait, de la contrainte du déchiffrement.

Dans son autobiographie, Nabokov se dépeint rarement en train de lire lui-même : l'un des rares exemples, alors qu'il a seulement onze ans, est celui de sa lecture de *Guerre et paix* de Tolstoï, « à Berlin, sur un sofa turc, dans notre appartement style rococo de Privatstrasse qui donnait sur un jardin de derrière sombre et humide, avec des mélèzes et des lutins qui sont restés dans ce livre, comme une vieille carte postale, pour toujours ¹. » Le modèle prédominant est celui de la lecture à haute voix, et souvent dans une autre langue que le russe, par sa mère, son père, son institutrice ou ses précepteurs. Cette pratique de la lecture a ceci de particulier qu'elle permet de fondre ensemble les corps et les mondes

воспоминание » ; « A Guide to Berlin », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 160 : « somebody's future recollection ».

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1310. *Speak, Memory*, p. 199 : « in Berlin, on a Turkish sofa, in our somberly rococo Privatstrasse flat giving on a dark, damp back garden with larches and gnomes that have remained in that book, like an old postcard, forever ».

séparés. Elle est comme un fleuve qui s'écoule sans entraves, alimenté par l'éternelle jonction de ses affluents : ainsi, la sensibilité de l'enfant à qui l'on fait la lecture se fond avec la voix de l'être (le plus souvent un être aimé), qui lui lit un livre à haute voix ; ce même enfant qui regarde celui qui lui fait la lecture se joint avec l'être aimé qui lit, fixé dans la mémoire de l'enfant, par les détails qu'il remarque.

Isabelle Poulin commente l'une de ces scènes relatées par l'autobiographe exilé, celle des « lectures faites en anglais par la mère, au cours desquelles l'enfant fixe la main tenant le livre, ornée d'une "bague de rubis sang-de-pigeon et de diamant", dont une parenthèse nous apprend qu'elle servira à payer les frais de "tout une période de vie d'émigré" ¹ ». Reprenant à l'écrivain cette image, Isabelle Poulin parle de cartes postales « prises dans le mouvement des corps et associées à leur devenir ² ». Il importe de remarquer que, dans cette confluence originelle, l'univers du livre n'est pas séparé de celui de la réalité, puisque ce que l'enfant ne cesse d'admirer, tandis qu'on lui fait la lecture, est, paradoxalement, la beauté du monde qui s'offre à lui ³. La stylistique nabokovienne nous semble en avoir été marquée à jamais : si le mot est la matière première de l'écrivain, il n'est pas séparé, selon nous, du monde parce qu'il communique avec lui par l'imagination de celui en qui ont fusionné précédemment le monde et le livre. Si, comme le rappelle Isabelle Poulin, « [a]pprendre à lire, c'est apprendre à voir, comme le formule Proust ⁴ », alors, de ce point de vue, Nabokov est proustien.

¹ Isabelle Poulin, « Nabokov » dans Isabelle Poulin, Robert Kahn, Evelyne Thoizet, *Poétiques du récit d'enfance*, Neuilly, Atlande, collection « Clefs concours. Littérature comparée », 2012, p. 155. (La scène que commente Isabelle Poulin se trouve dans *Autres Rivages*, II, p. 102.)

² *Ibid.*

³ Paradoxe très relatif depuis qu'il a été décrit par Proust dans « Journées de lecture » (*Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 236-286).

⁴ Isabelle Poulin, « Nabokov », *op. cit.*, p. 158.

Dissidence : La Défense Sirine

On peut cerner la centralité de l'œil comme principe affectif en étudiant la preuve inverse administrée par Sirine dans *La Défense Loujine*. Non pas que ce roman n'ait pas de cœur, comme l'écrivain le reconnaît lui-même : « De tous mes livres russes, *La Défense Loujine* est celui qui contient et dégage la plus grande "chaleur" – ce qui peut paraître curieux, sachant à quel suprême degré d'abstraction les échecs sont censés se situer ¹. » En convoquant ce jeu, Nabokov détourne notre attention d'une déclaration qui pourrait paraître un peu trop sentimentale. Cette « chaleur » pourtant n'est pas passée inaperçue de ses compatriotes émigrés, ce qu'il souligne dans la préface ajoutée en 1963 :

Loujine a paru sympathique même aux gens qui ne comprennent rien aux échecs et/ou détestent tous mes autres livres. Il est frustré, sale, laid – mais comme ma jeune fille de bonne famille (elle-même charmante demoiselle) le remarque si vite, il y a quelque chose en lui qui transcende aussi bien la rudesse de sa peau grise que la stérilité de son génie abscons ².

Ce roman, nous l'avons déjà mentionné, a déclenché chez les émigrés russes une « véritable Siriniana » (outre ses quelques détracteurs, dont nous avons montré les partis pris). C'est que l'interrogation qui le traverse est absolument contemporaine de celle qu'ils se posent dorénavant : où est la maison ? Où est ce « coin tranquille ³ » que cherche Loujine fils dans le roman ? De la lecture des journaux de la presse émigrée et soviétique, Mme Loujine en déduit une vérité à son image de cœur simple : « ici, comme là-bas, on faisait souffrir les hommes ou l'on cherchait à les faire souffrir, mais, là-bas les souffrances et le désir d'en

¹ Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 353 ; *The Defense*, p. 10 : « Of all my Russian books, *The Defense* contains and diffuses the greatest "warmth"—which may seem odd seeing how supremely abstract chess is supposed to be. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 353-354. *The Defense*, p. 10 : « Luzhin has been found lovable even by those who understand nothing about chess and/or detest all my other books. He is uncouth, unwashed, uncomely—but as my gentle young lady (a dear girl in her own right) so quickly notices, there is something in him transcends both the coarseness of his gray flesh and the sterility of his recondite genius. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 508 ; *Защита Лужина* [*Zaščita Lužina*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 417 : « самая маленькая комната » ; *The Defense*, p. 228 : « a quiet spot ».

infliger étaient centuplés ; et c'est pourquoi il était préférable d'être ici ¹ ». C'est Nina Berberova, la compagne de Khodassevitch lors de la sortie du roman, qui a le plus explicitement exprimé ce que Sirine, « le phénix, né du feu et des cendres de la révolution et de l'exil », a réussi avec *La Défense Loujine* :

Notre existence prenait dorénavant un sens. Toute ma génération s'en est trouvée comme justifiée. [...] *Debout au carrefour poussiéreux, je regarde passer ton équipage royal*, sachant que ma génération et moi-même, nous n'avons pas disparu, que nous ne nous sommes pas volatilisés entre le cimetière de Billancourt, Shanghai, New York et Prague, mais que nous survivrons en lui. Tous autant que nous sommes, les chanceux, s'il y en a, et les malchanceux qui sont légion, nous nous accrochons à lui de toutes nos forces. *Si Nabokov est vivant, je le suis, moi aussi !* [...] du point de vue de l'histoire, Nabokov représente la réponse aux doutes de ceux qui ont été exilés, persécutés, offensés, de ceux qui sont passés « inaperçus » ou qui « ont été laissés pour compte » ².

On ne sait ce qu'a pensé Nabokov de sa transformation en sauveur des émigrés russes par Berberova dans son autobiographie, d'abord publiée en anglais en 1969. La gloire de Nabokov a en effet pu influencer cette reconstitution de la signification que Berberova donne à ce roman. Il nous semble, cependant, tout comme à Berberova, que ce roman tire son importance de l'expérience qu'il fait vivre à son personnage : la tragédie de qui est coupé de soi. Le cœur de Loujine reste, jusque dans sa mort par suicide, célé, dérobé à lui-même, inconnaissable. Loujine est un personnage à qui il n'a pas été donné d'avoir les mots.

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 507 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 445 : « и тут, и там мучат или хотят мучить, но там муки и хотение причинить муку в сто крат больше, чем тут, и потому тут лучше. » ; *The Defense*, p. 226 : « both here and in Russia people tortured, or desired to torture, other people, but there the torture and desire to torture was hundred times greater than here and therefore here was better. »

² Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, traduit du russe par Anne et René Misslin, avant-propos par Hubert Nyssen, Arles, Actes Sud, 1989, p. 323.

La béance Loujine : en haine de l'Histoire

Le premier des mots qui manquent à Loujine est celui pour se dire lui-même. Le roman s'ouvre pourtant sur cette nomination symbolique : « Ce qui le frappa le plus, c'est que, dès le lundi suivant, on l'appellerait Loujine ¹. » Mais de petit nom – prénom et patronyme –, Loujine n'en a pas, et le roman revient à plusieurs reprises sur cette absence. Ainsi, lors de la première entrevue avec son futur beau-père, celui-ci, à la russe, lui demande son prénom et son patronyme pour pouvoir s'adresser à lui ; Loujine, distrait par le bout de sa cigarette heurtant dans le cendrier celle de son futur beau-père, répond à côté, et comiquement : « J'adoube ² », en français. Un peu plus tard, Loujine rencontre à un bal berlinois un ancien camarade d'école, qui n'arrive pas à se souvenir de ses prénom et patronyme, et se trompe en pensant qu'il se prénomme Anton ³ ; même sa femme l'appelle par son nom de famille. Loujine n'existe donc qu'en tant que fils de la figure sociale qu'est son père, et sa véritable nomination, par son prénom et son patronyme, survient trop tard, quand il s'est déjà suicidé. Il est, comme l'indique son nom formé sur le radical russe *louj*, signifiant « flaque », l'homme de la béance :

[A]vant de lâcher prise, Loujine regarda en bas. On y procédait en hâte à des préparatifs : les reflets des fenêtres se rejoignaient et s'alignaient, l'abîme était divisé en carrés clairs et en carrés sombres et, au moment même où Loujine desserra les doigts, au moment où l'air glacial s'engouffra impétueusement dans sa bouche, il comprit quelle éternité s'ouvrirait devant lui, accueillante, inexorable.

La porte venait d'être enfoncée. « Alexandre Ivanovitch, Alexandre Ivanovitch ! » hurlèrent plusieurs voix.

Mais il n'y avait plus d'Alexandre Ivanovitch ⁴.

¹ Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 355 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 309 : « Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным. » ; *The Defense*, p. 15 : « What struck him most was the fact that from Monday on he would be Luzhin. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 430 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 376 : « “Жадуб” » ; *The Defense*, p. 120 : « “J'adoube” ».

³ *La Défense Loujine*, I, p. 487.

⁴ *La Défense Loujine*, I, p. 529 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 465 : « Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое приготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась

Du début à sa fin, le roman est traversé par l'impossibilité de donner une représentation de l'intériorité de Loujine, qui n'a pas les mots pour se dire parce qu'il ne peut se voir, ce qui, dans la logique nabokovienne, signifie ne pouvoir accéder à sa propre intimité, ne pas se connaître dans sa différence, ne pas avoir cet œil affectif que nous avons indiqué précédemment.

Sa nomination symbolique en Loujine, qui ouvre le roman, marque son entrée dans le monde des adultes, puis dans celui des échecs comme tentative d'échapper au premier, ainsi qu'à l'Histoire ; la contrepartie, c'est que toute la chaleur de son enfance a disparu de sa mémoire de génie des échecs. Dans l'hôtel d'une ville thermale allemande, où il a séjourné enfant avec son père, il n'arrive pas à évoquer son passé, comme le lui demande sa future femme :

« [...] racontez-moi comment vous avez vécu ici. Avez-vous réellement été petit, avez-vous couru et joué ? »

Il appuya de nouveau ses deux mains sur sa canne, et à son expression, à la lourdeur de ses paupières chargées de sommeil, à sa bouche entrouverte, comme s'il s'apprêtait à bâiller, elle conclut qu'il s'ennuyait et qu'il n'avait plus envie d'évoquer ses souvenirs.¹

Loujine n'arrive pas à se voir enfant, à retrouver le véritable enfant en lui. Est-ce son génie des échecs qui l'a coupé de son passé, comme le laisse entendre le début du chapitre III relatant sa découverte du jeu d'échecs ?

перед ним. Дверь выбили. “Александр Иванович, Александр Иванович!” – заревело несколько голосов. Но никакого Александра Ивановича не было. » ; *The Defense*, p. 255-256 : « Before letting go he looked down. Some kind of hasty preparations were under way there: the window reflections gathered together and leveled themselves out, the whole chasm was seen to divide into dark and pale squares, and at the instant when Luzhin unclenched his hand, at the instant when icy air gushed into his mouth, he saw exactly what kind of eternity was obligingly and inexorably spread out before him. The door was burst in, “Aleksandr Ivanovich, Aleksandr Ivanovich,” roared several voices. But there was no Aleksandr Ivanovich. »

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 404 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 352 : « [...] как вы тут жили? Неужели вы были когда-нибудь маленьким, бегали, возились? » Он опять положил обе руки на трость, — и, по выражению его лица, по сонному опусканию тяжелых век, по чуть раскрывшемуся рту, словно он собирался зевнуть, она заключила, что ему стало скучно, что вспоминать надоело. » ; *The Defense*, p. 83-84 : « [...] how was your life here? Were you really a little boy once, running and romping about? ” He replaced both hands on his cane, and from the expression on his face, from the sleepy lowering of his heavy lids and from his slightly open mouth, looking as if he were about to yawn, she concluded that he had grown bored, that he was tired of reminiscing. »

C'est seulement en avril, pendant les vacances de Pâques, que sonna pour Loujine l'heure inéluctable, où l'univers autour de lui s'éteignit brusquement, comme si l'on eût tourné le commutateur, et, où, au milieu des ténèbres, il ne resta de brillamment éclairé qu'une merveille toute neuve, un îlot lumineux, sur lequel devait se concentrer désormais toute son existence. Ce bonheur auquel il s'accrocha alors, s'immobilisa ; cette journée d'avril se figea à jamais, tandis qu'ailleurs, sur un autre plan, se poursuivait la fuite des jours – printemps à la ville, été à la campagne – troubles torrents qui l'effleuraient à peine ¹.

Sirine, en réalité, expose Loujine à la même tentation que Ganine : le jeu d'échecs vient prendre la place, non pas de l'enfance première, celle d'avant sa nomination symbolique, mais de la vie de Loujine que cette nomination a soumise au temps de l'histoire : c'est la « fuite des jours » que les échecs relèguent au second plan, tout comme Ganine échappe au milieu de l'émigration en se remémorant son premier amour en Russie. Il est donc logique que le roman accrédite ensuite l'hypothèse que les échecs puissent avoir soustrait le jeune prodige au déterminisme historique : Loujine fils a quitté la Russie la veille de la déclaration de la guerre, en compagnie de son père et de Valentinov, « mi-précepteur, mi-manager ² ». Si Loujine père rentre en Russie après l'assassinat de l'archiduc autrichien, son fils, lui, poursuit sa carrière à l'étranger, revient en Russie à l'automne 1917 pour en repartir au printemps 1918. Il échappe donc aux épreuves que traverse son père : l'arrestation, puis l'expulsion et l'exil à Berlin ³.

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 372 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 324 : « Только в апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето — смутные потоки, едва касавшиеся его. » ; *The Defense*, p. 39 : « Only in April, during the Easter holidays, did that inevitable day come for Luzhin when the whole world suddenly went dark, as if someone had thrown a switch, and in the darkness only one thing remained brilliantly lit, a newborn wonder, a dazzling islet on which his whole life was destined to be concentrated. The happiness onto which he fastened came to stay; that April day froze forever, while somewhere else the movement of seasons, the city spring, the country summer, continued in a different plane—dim currents which barely affected him. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 397 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 346 : « что-то среднее между воспитателем и антрепренером » ; *The Defense*, p. 75 : « between tutor and manager ».

³ *La Défense Loujine*, I, p. 400-402.

On pourrait penser que les échecs sont la métaphore d'un art qui incarnerait le « temps pur », en-dehors des coups de l'histoire, mais ils sont, selon nous, celle du piège le plus dangereux auquel Loujine, pour son malheur, ne peut échapper : la contamination totale du déterminisme, qui infecte ce qui devrait absolument en être préservé, la vie humaine. Or « chaque jour humain », selon Nabokov, « est une suite de hasards – et c'est en cela que sont son caractère divin et sa force »¹ ; chercher à établir des lois et prédire le futur, c'est-à-dire traiter la vie en science exacte comme le fait Loujine, ne peut conduire qu'à la mort.

Le maître Loujine échappe une première fois à ce danger à la fin de la partie qui l'oppose à son principal challenger, Turati. Tandis qu'il est plongé dans « l'exploration préliminaire des variantes », préparant son attaque dans l'espoir d'ouvrir « la voie secrète de la victoire », la flamme d'une allumette, qui lui brûle la main, lui fait soudainement prendre conscience de son enfermement mental :

dans le jaillissement de la flamme il avait entrevu quelque chose d'effrayant et d'insupportable ; il prit conscience des abîmes affreux où le plongeaient les échecs [...]. Les échecs étaient sans pitié il était leur prisonnier et aspiré par eux. Horreur mais aussi harmonie suprême : qu'y avait-il en effet au monde en dehors des échecs ? Le brouillard, l'inconnu, le non-être...²

Loujine se rend alors compte que la partie est interrompue, que Turati est levé et lui tourne le dos, qu'il a donc perdu ; alors qu'il est au bord de sombrer

¹ Vladimir Nabokov, « On Generalities », dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *op. cit.*, p. 12.

² Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 444-445 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 389 : « [...] в огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное, он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался, и невольно взглянул опять на доску, и мысль его поникла от еще никогда не испытанной усталости. Но шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие... » ; *The Defense*, p. 138-139 : « in the fiery gap he had seen something unbearably awesome, the full horror of the abysmal depths of chess. [...] But the chessmen were pitiless, they held and absorbed him. There was horror in this, but in this also was the sole harmony, for what else exists in the world besides chess? Fog, the unknown, non-being... »

dans la folie, une voix lui conseille de partir : « Rentrer à la maison, se dit-il à voix basse, c'était donc cela la combinaison ¹ ».

La partie qui commence ensuite dans le roman est celle de la reprise de l'affrontement entre l'être et le néant mais Nabokov en inverse la perspective : « Grâce à une douce illusion d'optique, il était entré dans la vie d'un autre côté que celui par lequel il en était sorti ² ». S'ouvre en effet ce que le texte russe appelle « l'année inespérée de l'illumination, de l'enchantement ³ », la lente convalescence de Loujine dans un sanatorium, qui est une seconde naissance à lui-même : dans cette chambre toute blanche, d'abord inconscient, croyant être de retour chez lui, en Russie, et apercevoir par la fenêtre les paysages de son enfance, il revient « d'un long voyage au cours duquel il avait perdu la plus grande partie de son bagage ⁴ ». Le côté par lequel il entre (à nouveau) dans la vie est celui de « l'étonnant bonheur qui l'avait accueilli dès l'abord ⁵ », incarné par « la plus heureuse vision de sa vie ⁶ », sa fiancée en robe rose qui vient occuper le vide de la chambre du sanatorium.

Loujine est-il sauvé ? Nous savons qu'il n'en est rien puisque le roman se clôt sur son suicide après quelques mois de mariage. Malgré toutes ses tentatives pour le distraire, Mme Loujine, ange gardien, n'a pu empêcher le retour des

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 446 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 390 : « “Домой, – сказал он тихо. – Вот, значит, где ключ комбинации”. » ; *The Defense*, p. 141 : « “Home”, he said softly. “So that’s the key to the combination.” »

² *La Défense Loujine*, I, p. 460 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 403 : « Произошел нежный оптический обман: он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел [...] » ; *The Defense*, p. 161 : « A tender optical illusion took place: he returned to life from a direction other than the one he had left it in ».

³ *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 309 : « в неожиданный год пресветления, очарования ». La version française propose la traduction suivante : « à une époque où tout s'éclaira inopinément devant lui, à une époque merveilleuse » (*La Défense Loujine*, I, p. 356) ; *The Defense*, p. 16 : « in an unexpected year of lucidity and enchantment ».

⁴ *La Défense Loujine*, I, p. 459 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 403 : « из долгого путешествия, растеряв по дороге большую часть багажа » ; *The Defense*, p. 160 : « a long journey, having lost en route the greater part of his luggage ».

⁵ *La Défense Loujine*, I, p. 460 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 403 : « удивительное счастье, которое первым встретило его » ; *The Defense*, p. 161 : « the wondrous happiness that welcomed him first. »

⁶ *La Défense Loujine*, I, p. 460 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 403 : « наиболее счастливое видение его жизни » ; Fragment absent de la version anglo-américaine.

échecs dans la vie de son mari (matérialisés par un jeu de poche oublié dans la doublure de sa veste d'intérieur), mais la signification de ce retour est l'inverse de celle de la première passion de Loujine. Si les échecs ont d'abord incarné une possible alternative au déterminisme de l'Histoire, dans cette seconde partie du roman ils viennent incarner le déterminisme même, qui a tout envahi : on ne sera pas étonné que les figurations de celui-ci viennent de l'Est. Telles les Parques, elles sont trois à se présenter successivement à Loujine. Il s'agit d'abord de Petrichtchev, qui a été le condisciple de Loujine à l'école Balachov, à Saint-Pétersbourg. Il a quitté la Russie pour Paris, et se fait passer pour un baroudeur. « Cette rencontre [...] si effrayante¹ » prend pour Loujine une signification secrète : « il se persuada [...] que la rencontre de Petrichtchev représentait la suite de quelque autre chose et qu'il fallait creuser davantage, revenir en arrière, rejouer tous les coups de sa vie, depuis la maladie jusqu'à ce bal². » Le retour de la fatalité prend alors l'apparence d'une citoyenne soviétique, ancienne connaissance de la famille de sa femme, qui vient porter la bonne parole soviétique : « chez nous, on travaille, on construit³ » et les communistes, selon elle, « préparent l'avenir⁴ ». Lors de sa rencontre avec Mme Loujine, elle s'enquiert de savoir si le Loujine qu'elle a épousé est celui dont lui a parlé une amie de Leningrad : « [elle] m'a raconté – avec une espèce d'orgueil naïf – qu'elle avait jadis appris à jouer aux échecs à un petit neveu⁵ » ; Loujine a

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 489 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 429 : « так жутка была эта встреча » ; *The Defense*, p. 200 : « this meeting [...] so uneasy ».

² *La Défense Loujine*, I, p. 489 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 429 : « [...] постепенно ему стало казаться [...] что встреча с Петрищевым только продолжение чего-то и что нужно искать глубже, вернуться назад, переиграть все ходы жизни от болезни до бала. » ; *The Defense*, p. 200 : « it began to seem [...] that the meeting with Petrishchev was only the continuation of something, and that it was necessary to look deeper, to return and replay all the moves of his life from his illness until the ball. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 495 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 435 : « Работают у нас, строят. » ; *The Defense*, p. 210 : « They're working at home, building. »

⁴ *La Défense Loujine*, I, p. 496 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 435 : « они смотрят вперед » ; *The Defense*, p. 210 : « They look ahead ».

⁵ *La Défense Loujine*, I, p. 496 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 436 : « она и рассказывала мне, – с такой, знаете, наивной гордостью, – как научила своего маленького

entendu la conversation et reconnaît en cette femme sa tante qui l'a initié aux échecs. Cette reconnaissance est le signe qu'il attendait depuis le bal de charité : il se met alors à interpréter son existence à la lumière de la seule science qu'il connaisse particulièrement bien, celle de la combinaison des coups aux échecs : « il examinait la façon effrayante, souple et raffinée, dont s'étaient enchaînées, depuis quelques temps, un coup suivant l'autre, les images de son enfance (la maison de campagne, et la ville, et l'école, et sa tante de Pétersbourg), mais il ne comprenait pas encore ce que cette répétition avait de terrifiant pour son âme ¹. »

C'est Valentinov, la troisième Parque, qui va couper le fil de la vie de Loujine. Son ancien mentor réapparaît en effet, et lui propose de rejouer, dans un film qu'il veut réaliser, un tournoi d'échecs qui l'opposerait à d'anciens champions comme lui, dont Turati. « [D]ans les paroles obscures que celui-ci venait de prononcer devant lui avec tant de prolixité, Loujine n'avait compris qu'une seule chose : le film n'existait pas, le film n'était qu'un prétexte... un piège, un piège... On voulait l'attirer vers le jeu d'échecs, et le coup suivant ne faisait pas de doute. Mais ce coup n'aurait pas lieu ² ». Acculé, il est conduit à « se retirer du jeu ³ », comme il le dit à sa femme avant de se suicider.

племянника играть в шахматы » ; *The Defense*, p. 211-212 : « she told me—with such naive pride, you know—how she had taught her little nephew to play chess ».

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 498 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 437 : « [...] он прослеживал как страшно, как изощренно, как гибко повторялись за это время, ход за ходом, образы его детства (и усадьба, и город, и школа, и петербургская теть), но еще не совсем понимал, чем это комбинационное повторение так для его души ужасно. » ; *The Defense*, p. 214 : « he observed how awesomely, how elegantly and how flexibly, move by move, the images of his childhood had been repeated (country house...town...school...aunt), but he still did not quite understand why this combinational repetition inspired his soul with such dread. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 524 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 460 : « Из темных слов, только что в таком обилии сказанных Валентиновым, он понял одно: никакого кинематографа нет, кинематограф только предлог... ловушка, ловушка... Вовлечение в шахматную игру, и затем следующий ход ясен. Но этот ход сделан не будет. » ; *The Defense*, p. 249 : « From the dark words just spoken by Valentinov in such abundance, he understood one thing: there was no movie, the movie was just a pretext... a trap, a trap... he would be inveigled into playing chess and then the next move was clear. But this move would not be made. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 527 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 463 : « выпасть из игры » ; *The Defense*, p. 252 : « to drop out of the game ».

Qu'a-t-il manqué à Loujine ? Nous pensons qu'il lui a manqué les mots véritables, qui sont ceux de l'*autre* Russie. On se rappelle que Loujine père attribue à la Révolution bolchevique, qui viole la liberté de l'écrivain, son incapacité à pouvoir écrire, dans l'émigration, le récit de la vie de son fils. Le déterminisme de l'Histoire serait ce qui condamne l'art russe à la stérilité, comme le prédit une partie de la critique émigrée. L'alternative est-elle entre se soumettre (comme en Union soviétique) ou disparaître ? Que valent les échappatoires ? Ce sont des questions qu'envisage Nabokov dans *La Défense Loujine*, mais c'est sous la forme d'un pied-de-nez qu'il répond à la critique de son art comme forme inappropriée, inutile, stérile, et surtout terriblement angoissante : « Quelle horreur », s'exclame par exemple, Kirill Zaïtsev, « de voir la vie de la façon dont la voit Sirine ¹ !

Il est impossible d'affirmer que l'article de K. Zaïtsev, paru le 23 mars 1929, ait pu influencer sur la composition du troisième roman de Sirine, qu'il commence au printemps 1929 et termine à la fin de la même année. Pourtant, comme on va le voir à présent, *La Défense Loujine* se présente comme un véritable tour de force : Sirine emprunte à la critique émigrée le reproche majeur qu'elle lui adresse, celui du nihilisme de son art qui ne peut mener qu'au suicide, pour le retourner en dénonciation non pas seulement du déterminisme historique mais plus essentiellement de la responsabilité des pères dans ce déterminisme qui est négation de la vie, des mots véritables, de l'art véritable.

Dans son article, K. Zaïtsev procède à un rapprochement entre trois romans publiés en 1928, *Camouflage* d'Elsa Triolet, *Les Cyniques* d' Anatoli Marienhof

¹ « Какой ужас, так видеть жизнь, как её видит Сирин! » (Кирилл И. Зайцев [Kirill I. Zajcev], « «Бунинский» мир и «сиринский» мир » [« «Buninskij» mir i «sirinskij» mir »], *Россия и славянство* [Russia i slavjanstvo], 29 novembre 1929, cité dans N. Mel'nikov et O. Korostel'ev (éd.), *Klassik bez retuši, op. cit.*, p. 53 [notre traduction].) Kirill I. Zajcev (1887-1975), juriste et théologue : évacué de Russie avec l'armée de Wrangel, il passe par Sofia, Prague, puis s'installe à Paris en 1925 ; il collabore à la revue *Renaissance* [Voroždenie], puis il est rédacteur de *Rossia i slavjanstvo* [Россия и славянство]. Il part pour la Chine en 1935.

(roman en forme de chronique dont la sortie fait grand bruit) et *Roi, dame, valet de Sirine*¹.

Ces trois livres sont écrits de telle façon qu'en les lisant, se pose naturellement cette question : si la vie est telle qu'elle est décrite par ces écrivains, alors pourquoi en général vivre ? Sans possibilité de faire violence à la vérité de la vie, ils pourraient à tout moment mettre fin à la vie par le suicide. Pour eux il n'y a aucune raison de vivre et aucun désir de vivre pour quelque chose. Il n'y a ni sentiments forts, ni passions, il y a seulement de vagues traces de sentiments, de vagues enveloppes spirituelles qui se tiennent en dehors des valeurs perdues depuis longtemps².

Dans *La Défense Loujine*, Nabokov mène bien son héros au suicide, et réalise ironiquement la prédiction de K. Zaitsev. Cependant, si Loujine, au lieu de voir la vie, ne voit que déterminisme, ce n'est pas par nihilisme ; c'est parce qu'il est coupé de lui-même, de ce noyau central, fondateur, essentiel, coupé de cet enfant qui n'a pas de petit nom, à qui l'on n'a pas donné de vrais mots, ni montré la beauté du monde, et qui n'a donc pu thésauriser ses impressions d'enfant : or c'est le seul bagage qui permette à l'apatride, l'émigré, le déplacé, de ne pas succomber en exil.

C'est contre tous ces pères, donneurs de leçon, que Nabokov répond, lui aussi, à la question que se pose Loujine père sur la révolution comme violation de la liberté de l'écrivain. La clef, on s'en doute, est celle de l'art. Loujine père est un écrivain pré-révolutionnaire à succès, mais la révolution passée et l'émigration venue, cette forme d'art révèle son inadaptation. Nabokov, lui, écrit en défense de Loujine, ce fils à l'enfance volée. Le roman est une mise en accusation de ces

¹ *Camouflage* [*Zaščitnij Cvet*], roman qui raconte l'errance de deux femmes, a été écrit en russe à Paris par Elsa Triolet (1896-1970) qui n'a pas encore rencontré Aragon (elle le rencontre en 1928) et n'est donc pas encore fixée en France, errant elle-même entre Berlin, Londres, Paris et Moscou, où vit sa sœur Lili Brik, mariée à Ossip Brik et muse de Vladimir Maïakovski.

Anatoli Marienhof (1897-1962) est un artiste (poète, romancier, dramaturge, scénariste) qui a été très proche du poète Sergueï Essenine (1895-1925) et l'un des principaux visages de l'imaginisme.

² « Все эти три книги написаны так, что, прочтя их, естественно ставится вопрос: если жизнь такова, как она описывается этими писателями, то вообще зачем жить? Без насилия над жизненной правдой они в любой момент могли бы покончить жизнь самоубийством. Им нечем жить и не для чего жить. Нет ни сильных чувств, ни страстей, есть только какие-то следы чувств, какие-то душевные футляры, оставшиеся от давно растроченных ценностей. » (К. Зайцев [K. Zajcev], « Защитный цвет » [*Zaščitnij Cvet*], *Россия и славянство* [*Rossia i slavjanstvo*], 23 mars 1929, cité dans N. Mel'nikov et O. Korostel'ev (éd.), *Klassik bez retuši, op. cit.*, p. 35 [notre traduction].)

pères russes qui, en traduisant leurs idées dans l'art russe pré-et post-révolutionnaire, soumettent leurs enfants aux principes de l'Histoire, ce dont le rêve de l'écrivain Loujine père – enserrer le destin de son fils dans un récit apologétique – est une mise en abyme¹. La tragédie de Loujine le jeune est en effet de ne pouvoir accéder à l'*uedinenie* pouchkinien, qui est le lieu de la retraite créatrice : « Dans l'isolement, tu es heureux : tu es poète² ».

Ce même mot d'*uedinenie* apparaît dans le roman mais il subit un traitement grotesque. Pour Loujine, l'*uedinenie* est une retraite triviale, celle du « petit coin » qu'il cherche le soir de ses noces, dans cet appartement qu'il ne connaît pas et où il va habiter avec celle qu'il vient d'épouser : « “La chambre de bonne est là-bas, dit sa femme, et ici, à gauche, c'est la salle de bains. – Et l'endroit solitaire ? murmura Loujine, le petit endroit ? – Dans la salle de bains, tout est là”, répondit-elle³. » La fatalité se niche dans les détails puisque c'est depuis la fenêtre de la salle de bains que Loujine se suicide. Il n'a jamais trouvé ce « coin tranquille », depuis que son père l'a fait entrer dans le monde des noms tout faits qui désignent les fils par le nom des pères, métaphore de l'entrée dans le monde de l'histoire : ce qu'il faut entendre dans les deux sens du terme, puisque l'histoire de *La Défense Loujine* débute précisément *in medias res* sur l'acte de nomination rendu nécessaire par l'entrée de l'enfant à l'école. Toute l'histoire de Loujine fils est celle de la quête de ce « coin », où il pourrait fuir les déterminismes. C'est le

¹ Nabokov semble reprendre la question du conflit entre générations traitée par Ivan Tourgueniev dans *Pères et Fils* (1862) mais en l'inversant puisqu'il conteste les effets de la rationalité scientifique des fils de Tourgueniev, devenus les pères ici.

² « В уединении ты счастлив: ты поэт. » (А. С. Пушкин [A. S. Pouchkine], « Дельвигу » [« Del'vigu », 1817], dans « Стихотворения. 1813-1820 » [« Stihotvorenija. 1813-1820 »], *Собрание сочинений в 10 томах* [Sobranie sočinenij v 10 tomah], *op. cit.*, t. I, p. 219. Dans ce poème, Pouchkine oppose la période de l'enfance, librement fécondée par les déités du chant poétique, aux sombres temps qui lui ont succédé. L'élus des Dieux qu'est le poète ne peut alors se garder des malheurs que dans l'isolement.

³ Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 475 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 417 : « “Вон там людская, – сказала жена. – А тут, слева, ванная”. – “Где уединение? – шепнул Лужин. – Где самая маленькая комната?” – “В ванной, все в ванной”, – ответила она. » ; *The Defense*, p. 181 : « “That's the servant's room,” said his wife. “And the bathroom's here, to the left.” “Where's the little place?” whispered Luzhin. “In the bathroom, everything's in the bathroom,” she replied ».

sens de sa première fuite, lorsqu'il échappe à ses parents qui le ramènent à Saint-Pétersbourg afin qu'il entre à l'école : dans leur maison de campagne où il est retourné, il se cache dans le grenier, qui, dans l'œuvre de Nabokov, est le berceau matriciel des fictions à venir¹. C'est le sens du refuge qu'il trouve dans les échecs, mais dont on a vu le renversement à l'œuvre dans la deuxième partie du roman : le pivot tragique en est l'impossibilité pour Loujine fils de faire revenir le monde de « son enfance, d'avant l'école, d'avant les échecs, à laquelle il n'avait jamais songé auparavant et qu'il écartait avec un léger frisson, craignant d'y trouver des horreurs oubliées, des vexations humiliantes² ». Dans le sanatorium, où il renaît à lui-même,

[s]a pensée [...] revenait sans cesse au secteur de son enfance. Il était impossible d'ajuster le langage à ces souvenirs – tout simplement, il n'existait pas de mots adultes pour ces impressions d'enfance – et si parfois il racontait quelque chose, il le faisait d'une manière saccadée et comme à contrecœur, en dessinant sommairement les contours du souvenir et en désignant d'une lettre ou d'un chiffre des corps compliqués et fertiles en possibilités³.

Il n'existe pas de mots adultes pour dire ses impressions d'enfance : il n'y a plus en Loujine que l'« ombre des sons qu'il avait entendus jadis⁴ », c'est

¹ Ici, se trouve un échiquier fendu ; dans le grenier d'Ardis, se trouve l'herbier de Marina que décryptent les très jeunes Van et Ada, nus et déjà amoureux, y découvrant qu'ils sont frères et sœurs.

² Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 462 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 405 : « Дошкольное, дошахматное детство, о котором он прежде никогда не думал, отстраняя его от себя с легким содроганием, чтобы не найти в нем дремлющих ужасов, унижительных обид [...] » ; *The Defense*, p. 163 : « His pre-school, pre-chess childhood, which he had never thought about before, dismissing it with a slight shudder so as not to find dormant horrors and humiliating insults there [...] »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 462 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 405 : « Мысль его [...] возвращалась снова и снова к области его детства. То, что он вспоминал, невозможно было выразить в словах, – просто не было взрослых слов для его детских впечатлений, – а если он и рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, – бегло намечая очертания, буквой или цифрой обозначая сложный, богатый возможностями ход. » ; *The Defense*, p. 163 : « his thoughts would return again and again to the sphere of his childhood. It was impossible to express his recollections in words—there simply were no grown-up words for his childish impressions—and if he ever related anything, then he did so jerkily and unwillingly—rapidly sketching the outlines and marking a complex move, rich in possibilities, with just a letter and a number. »

⁴ *La Défense Loujine*, I, p. 465 ; *Защита Лужина* [Zaščita Lužina], *Sobr. soč.*, t. II, p. 408 : « тень звуков, когда-то слышанных им. » ; *The Defense*, p. 168 : « the shadow of sounds that he had once heard ».

pourquoi ses souvenirs reviennent « à vide ¹ » – toutes choses qui le mènent plus sûrement à sa perte que le prétendu déterminisme de l'Histoire. Loujine n'est jamais véritablement devenu un individu, ce que souligne un commentaire narratorial – fait rare dans l'œuvre de Nabokov : « Pendant toute la durée de leur vie commune [Valentinov] ne cessa de stimuler, de développer la talent du jeune joueur d'échecs, sans se soucier un seul instant de l'homme, que non seulement Valentinov, mais la vie elle-même semblaient avoir oublié ² ». Loujine, par conséquent, « ne s'apercevait de son existence qu'à de rares moments ³ ».

La véritable partie en cours n'est pas entre Loujine, le maître des échecs, et ses adversaires, mais entre Nabokov et ceux qui ont soumis, ou veulent soumettre, la vie et l'art au déterminisme. Si Loujine en effet n'a pas les mots pour s'apercevoir de son existence, Nabokov tente de les avoir à sa place, en lui prêtant notamment le souvenir des personnes et des objets de son enfance – ce temps qui est, à proprement parler, pré-historique. Ce jeu subtil, et tendre, entre un personnage qui vit coupé de lui-même et un auteur qui tente de lui insuffler la vie par le don d'une partie de la sienne est sans doute ce qui crée la chaleur humaine du roman.

Dès l'ouverture du roman, le moteur romanesque initial est celui d'une confrontation entre regards. D'un côté, ceux qui ne voient pas le petit Alexandre en Loujine, à commencer par ses parents. À cet égard, c'est seulement lorsque sa

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 463 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 406 : « Пустым вернулось воспоминание [...] » ; *The Defense*, p. 165 : « the recollection also came back empty ». Loujine compare ici le souvenir de son enfance à l'ascenseur hydraulique que prend sa gouvernante française, pour monter les étages de leur maison pétersbourgeoise (souvenir réel de l'institutrice de Nabokov) et qui revient à vide.

² *La Défense Loujine*, I, p. 410-411 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 358 : « За все время совместной жизни с Лужиным он безостановочно поощрял, развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке, которого, казалось, не только Валентинов, но и сама жизнь проглядела. » ; *The Defense*, p. 92 : « During the whole time that he lived with Luzhin he unremittingly encouraged and developed his gift, not bothering for a second about Luzhin as a person, whom, it seemed, not only Valentinov but life itself had overlooked. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 412 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 360 : « Он замечал только изредка, что существует » ; *The Defense*, p. 95 : « Only rarely did he notice his own existence ».

mère repart en Russie pour y mourir, quittant son mari et son fils adolescent, qu'elle se remémore, pour l'unique fois dans le roman, l'enfant qu'elle a aimé :

Depuis longtemps déjà elle sentait son fils lui échapper et lui devenir étranger, comme s'il l'eût quittée pour une destination inconnue, et d'ailleurs ce n'était pas cet adolescent, ce joueur d'échecs prodigieux, dont parlaient déjà les journaux, qu'elle aimait, mais le petit enfant au corps chaud, le petit enfant insupportable qui, à la moindre contrariété, se jetait par terre à plat ventre et hurlait en trépignant ¹.

De l'autre côté, les uniques personnes qui « voient » Loujine, incarnées par sa femme, « un être humain authentique [qui] lui parlait, s'occupait de lui, lui dédiait ses sourires ² » selon une pensée plus tardive de Loujine, aux premiers temps de leur rencontre. Que cette pensée soit rapportée par le narrateur, qui mêle sa voix à celle de son personnage, indique son alliance avec la femme de Loujine. On retrouve dans la description du « véritable charme ³ » de cette dernière ce qui fonde ce lien et ne peut manquer de rappeler le découpage du sensible nabokovien : « cette mystérieuse faculté qu'elle avait de n'assimiler de la vie que ce qui l'avait enchantée ou tourmentée dans son enfance, à l'âge où le flair de l'âme est infallible. Faculté de glaner partout le petit fait drôle ou touchant, de ressentir une intolérable et douce compassion pour tous les êtres malheureux ⁴ ».

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 397 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 346 : « Уже давно началось у нее странное отчуждение от сына, как будто он уплыл куда-то, и любила она не этого взрослого мальчика, шахматного вундеркинда, о котором уже писали газеты, а того маленького, теплого, невыносимого ребенка, который, чуть что, кидался плашмя на пол и кричал, стуча ногами. » ; *The Defense*, p. 73-74 : « It was already some time since she had begun to experience a strange feeling of estrangement from her son, as if he had drifted away somewhere, and the one she loved was not this grown-up boy, not the chess prodigy that the newspapers were writing about, but that little warm insupportable child who at the slightest provocation would throw himself flat on the floor, screaming and drumming his feet. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 415 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 363 : « вот, с ним говорит, занимается им, улыбается ему настоящий, живой человек. » ; *The Defense*, p. 99 : « here talking to him, spending her time with him and smiling at him, was a real live person. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 420 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 367 : « до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться » ; *The Defense*, p. 105 : « what was most captivating about her ».

⁴ *La Défense Loujine*, I, p. 420 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 367 : « это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно [...] » ; *The Defense*, : « this was the mysterious ability of her soul to apprehend in life only that which had once attracted and tormented her in childhood,

C'est ce qui peut expliquer pourquoi la fiancée de Loujine, au moment de sa convalescence, est le seul intercesseur possible entre Loujine et son enfance qu'il n'arrive pas à retrouver :

Si l'on éliminait cette période-là [des échecs], la lumière de l'enfance rejoignait sans transition celle du présent, concentrée dans l'image de sa fiancée. C'est dans cette image que s'exprimait tout ce qu'il pouvait tirer d'aimable et d'ensorcelant dans ses souvenirs d'enfance – comme si les taches de lumière éparées sur les sentiers de la ferme ne formaient plus maintenant qu'une lueur chaude et compacte ¹.

À cet égard, si Nabokov a lui-même indiqué avoir beaucoup donné de sa propre enfance à son personnage, dont son institutrice française, on remarque que le suicide de Loujine, conséquence de son incapacité à trouver ce « coin tranquille » où s'isoler, antichambre de l'espace créateur, est en relation avec ce que son créateur ne lui a pas donné de lui : la faculté de faire exister à nouveau sa propre enfance grâce à l'imagination fondée sur la mémoire, et essentiellement liée à cette forme de lecture étudiée précédemment. Le livre est le cœur de l'anamnèse (comme nous l'avons déjà indiqué) mais, lorsque Loujine se tourne vers le pays de sa première enfance, – le terme de « pays » étant finalement plus approprié que celui de « temps », puisque l'enfance (pré-historique) est l'espace de la négation du temps–, sa tragédie est de ne pouvoir retrouver les impressions initiales et fondatrices.

Dans sa quête, cependant, Loujine réclame à sa future femme du Jules Verne et du Sherlock Holmes, l'auteur et le héros fétiches de son enfance. En pure perte : « Loujine lut en deux jours le *Voyage de Philéas Fogg* et les

the time when the soul's instinct is infallible; to seek out the amusing and the touching: to feel constantly an intolerable, tender pity for the creature whose life is helpless and unhappy; »

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 464 ; *Защита Лужина* [*Zaščita Lužina*], *Sobr. soč.*, t. II, p. 406 : « И если так исключить их, свет детства непосредственно соединялся с нынешним светом, выливался в образ его невесты. Она выражала собой все то ласковое и обольстительное, что можно было извлечь из воспоминаний детства, – словно пятна света, рассеянные по тропинкам сада на мызе,рослись теперь в одно теплое, цельное сияние. » ; *The Defense*, p. 166 : « And once they were thus excluded, the light of childhood merged directly with the present light and its flow formed the image of his fiancée. Her being expressed all the gentleness and charm that could be extracted from his recollections of childhood — as if the dapples of light scattered over the footpaths of the manor garden had now grown together into a single warm radiance. »

Mémoires de Holmes, et, sa lecture terminée, il dit que ce n'était pas ce qu'il voulait – sans doute une version abrégée¹ ? » « Version abrégée » : ce pourrait être finalement la principale critique que Nabokov adresse aux pères, et tenants du déterminisme, et autres idéologues, qui coupent leurs enfants de l'infinie richesse de la vie. La « version longue » existe mais Loujine en a été privé. Le narrateur tente bien, dès le troisième paragraphe du roman, de fournir les prémices de ce qui aurait pu être une version non-abrégée de l'enfance de Loujine :

Bien des années plus tard, à une époque où tout s'éclaira inopinément devant lui, à une époque merveilleuse, il devait se souvenir avec ravissement de ces heures de lecture dans la véranda qui semblait voguer aux bruits du jardin. Ce souvenir était pénétré de soleil et du goût d'encre sucrée des bâtons de réglisse que la Française fragmentait à coups de canif et qu'elle lui recommandait de garder un instant sous la langue².

Suit une longue évocation de souvenirs prêtés par Nabokov à son personnage, qui tisseront bien d'autres de ses œuvres : « le siège du fauteuil canné », « la croupe puissante de sa gouvernante », « le moustique qui, collé à son genou écorché, soulevait avec béatitude un petit ventre rubis »³, – autant d'images au « goût d'encre sucrée » (indiquant la présence chaleureuse du créateur derrière son œuvre), que vient brutalement interrompre, au paragraphe suivant, la dictée insipide de ceux qui se disent pères et maîtres du temps et de

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 464 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 407 : « Путешествие Фогга и мемуары Хольмса Лужин прочел в два дня и, прочитав, сказал, что это не то, что он хотел, – неполное, что ли, издание. » ; *The Defense*, p. 167 : « Luzhin read Fogg's journey and Holmes' memoirs in two days, and when he had read them he said they were not what he wanted — this was an incomplete edition. »

² *La Défense Loujine*, I, p. 356 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 309 : « Через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада. Воспоминание пропитано было солнцем и сладко-чернильным вкусом тех лакричных палочек, которые она дробила ударами перочинного ножа и убеждала держать под языком. » ; *The Defense*, p. 16 : « Many years later, in an unexpected year of lucidity and enchantment, it was with swooning delight that he recalled these hours of reading on the veranda, buoyed up by the sough of the garden. The recollection was saturated with sunshine and the sweet, inky taste of the sticks of licorice, bits of which she used to hack off with blows of her penknife and persuade him to hold under his tongue. »

³ *La Défense Loujine*, I, p. 356 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 310 : « плетеное сиденье кресла », « ее грузный круп », « [комар] поднимал в блаженстве рубиновое брюшко » ; *The Defense*, p. 16-17 : « the wickerwork seat », « her obese croup », « the mosquito fastening onto his skinned knee and blissfully raising its rubescent abdomen ».

l'histoire : « “Une laie, dictait [Loujine père] en scandant les mots et en arpentant la salle d'étude, une laie buvait du lait.” Et son fils, à demi couché sur la table, découvrant sa denture aux étais métalliques, écrivait en laissant tout simplement en blanc les mots “lait” et “laie”¹. » Laisser en blanc est la seule révolte silencieuse laissée au petit Alexandre : elle décidera de sa vie, puis de sa mort.

La faute des pères russes est de trahir les mots, de réduire l'apprentissage de la langue à la distinction des homophones² quand il faudrait au contraire en posséder la richesses des nuances : regarder et désigner « le petit ventre rubis » du moustique ; le détail aussi des genoux écorchés, celui du petit Alexandre que le narrateur, lui, voit et décrit : « l'ampoule grattée jusqu'au sang, les raies blanches laissées par les ongles sur la peau hâlée et toutes ces égratignures qui sont comme les signatures des grains de sable, du gravier et des brindilles pointues³ ». Autrement dit, tout ce qu'un enfant russe du début du vingtième siècle partage de la poésie du monde avec tous les enfants qui peuplent le monde, – ce qui constitue une autre caractéristique du découpage du sensible nabokovien, qui, loin d'être aristocratique, crée ici, comme ailleurs dans son œuvre, un nouveau commun fait d'impressions enfantines imarcescibles. Car, en trahissant la langue, et donc la littérature, la faute des pères russes (d'autres pères, qui ne sont pas russes, suivront) est de trahir aussi l'enfance, le seul refuge de l'imagination contre la violence de l'Histoire. *La Défense Loujine* est en creux, comme laissée en blanc

¹ *La Défense Loujine*, I, p. 356 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 310 : « “Это ложь, что в театре нет лож”. И сын писал, почти лежа на столе, скаля зубы в металлических лесах, и оставляла просто пустые места на словах “ложь” и “лож”. » ; *The Defense*, p. 17 : « “Being born in this world is hardly to be borne.” And his son wrote, practically lying on the table and baring his teeth in their metallic scaffolding, and simply left blanks for the words “born” and “borne”. »

² En russe, Loujine père tente d'apprendre à son fils la distinction entre *loj'* (avec un signe mou final, signifiant « mensonge ») et *loj* (la loge de théâtre). Dans la version anglaise, on note que *born* évoque la question de la naissance.

³ Vladimir Nabokov, *La Défense Loujine*, I, p. 356 ; *Защита Лужина [Zaščita Lužina]*, *Sobr. soč.*, t. II, p. 310 : « [...] расчесанный до крови волдырь, белые следы ногтей на загорелой коже, и все те царапины, которыми расписываются песчинки, камушки, острые прутики. » ; *The Defense*, p. 16 : « the itchy swelling that had been scabbled till it bled, the white traces of fingernails on the suntanned skin, and all those scratches which are the appended signatures of sand grains, pebbles and sharp twigs. »

pour de futurs lecteurs qui combleront les vides (symbolisés par la béance du nom de Loujine), une défense de la vie et de l'art qui l'accompagne, et ne trahirait pas l'enfance. Une telle position est éminemment dickensienne, selon la conception de Vladimir Nabokov père qui, non seulement fut un passeur de l'écrivain pour ses enfants, mais en a aussi été un spécialiste reconnu dans la Russie du début du vingtième siècle.

La téléologie des pensées eschatologiques de l'Histoire et les idéologies qui en sont la traduction sont, en réalité, une trahison de la vie, qui passe par l'aliénation des artistes, ces concurrents de l'historien comme du tyran. L'Histoire, précise Nabokov, est un discours, derrière lequel se cache, au mieux, un point de vue, au pire, une falsification :

Je suis enclin à penser qu'une grande partie de notre « histoire » (« l'histoire artificielle » – et non pas le témoignage naïf des roches) a été modifiée par des auteurs médiocres et des observateurs partiaux. Nous savons que les États policiers (par exemple les Soviétiques) extirpent certains événements du passé des livres anciens pour les faire disparaître simplement parce qu'ils ne se conforment pas à un présent mensonger. Mais le plus scrupuleux, le plus talentueux des historiens peut se tromper. En d'autres termes, je ne pense pas que l'histoire ait une existence hors de l'historien ¹.

L'extrême difficulté qu'ont dû affronter les écrivains du vingtième siècle est que la subjectivité des discours (de l'historien comme du créateur) a été soumise à un phénomène de rationalisation, sous le contrôle de l'idéologie ². En 2011, Gao Xingjian, dans le cadre d'une conférence intitulée « Idéologie et littérature », résume le « mal du siècle » qui a vu la littérature être « contrôlée, maîtrisée, dominée et même fabriquée et jugée par l'idéologie ³ ». « Par chance », ajoute-t-

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 126-127.

² C'est ce qu'explique Gao Xingjian : « Sous l'égide de la raison, le dogmatisme des utopies à l'appui, on allait transformer le monde réel, attisant la violence des révolutions de toutes les couleurs, incitant des foules, des peuples entiers à la folie frénétique, provoquant la plus grande catastrophe que l'humanité ait jamais connue. La littérature s'est installée à l'intérieur du schéma idéologique : elle a exhorté à la violence et aux guerres, encouragé l'adoration des héros et des chefs, loué les sacrifices, et si aujourd'hui tout cela semble disparu, les appels à une littérature engagée restent d'actualité. » (Dans « Idéologie et littérature », *De la création*, *op. cit.*, p. 280-281.)

³ *Ibid.*, p. 279.

il, « certains écrivains ont su l'affronter, leur œuvre s'en est préservée et continuera à être lue ¹. »

Vladimir Nabokov fait partie de ces écrivains qui ont préservé la littérature de l'idéologie, mais peut-être pas au sens où l'entend sa réception en pré-postmoderniste. On a vu avec les analyses de *Machenka* et de *La Défense Loujine* que Nabokov est un dissident, avant même que la dissidence ne devienne cette courageuse forme de résistance en Union soviétique. Nabokov, certes, joue non sa vie, mais son art. Sa création romanesque est tant une résistance aux formes de la domination qu'une contre-attaque. On peut estimer, en effet, que la synchronie de son œuvre – chaque roman étant presque contemporain du moment de sa rédaction, donc de la biographie de l'écrivain et de l'actualité historique – comme sa diachronie, puisque chaque roman succède au précédent ², montrent bien que tout roman nabokovien est dans un rapport de synchronisation renouvelée avec la vie et l'Histoire. Il s'agit bien pour l'écrivain *de ne cesser de se mesurer* au découpage du sensible qui lui est imposé, c'est-à-dire non pas seulement à l'événement inaugural qu'a été la Révolution bolchevique, mais aussi à ses effets toujours réactualisés dans le temps, avec la propagation au vingtième siècle de ce qu'elle a symbolisé pour Nabokov : le triomphe de l'idéologie. Il ne s'agit pas d'affirmer que la Révolution bolchevique est la cause de tout mais de souligner que, pour Nabokov, elle a été la manifestation originelle, qu'il a identifiée pour les raisons que nous avons déjà montrées, d'une modification du partage du sensible dans lequel lui et ses semblables ont été contraints de vivre, et bien plus longtemps qu'on ne l'a dit : le changement de langue de création puis sa consécration post-*Lolita* ne sont pas, selon nous, les signes de l'échappatoire postmoderniste à cette synchronisation qui s'est perpétuée si longtemps qu'*Ada*

¹ *Ibid.*

² Nous avons déjà indiqué les entorses à ce schéma général.

en est encore l'exposition. Si le régime nazi a été battu, le totalitarisme du régime soviétique a continué à déterminer, avec la guerre froide, mais aussi l'annexion des pays d'Europe de l'Est, le monde dit libre ¹.

En 1977, l'année où meurt Nabokov, Claude Lefort publie un article qui peut aider à comprendre pourquoi le postmodernisme n'a pas été la libération de l'idéologie, c'est-à-dire n'a été ni son extinction, ni son achèvement. Son article, intitulé « Maintenant », a été écrit pour la nouvelle revue, *Libre*, que Lefort vient de fonder ². Il y débat de la question qui occupe les hommes de la postmodernité, à savoir la prétendue fin des grandes idéologies, et constate en réalité l'extension de l'idéologie par le biais d'un « renversements des anciennes idoles » et la généralisation du discours sur l'artificialité de toutes les valeurs non pas simplement sociales mais surtout humaines : « Sur la conscience, le langage, l'histoire, la politique, l'homme, toutes les questions qui ont surgi au cours du siècle et portent le signe [...] d'une rupture avec l'idéal d'un savoir en possession de son fondement, l'idéologie nouvelle les engloutit dans une thèse artificialiste. » ³ La conséquence en est que « c'est la dimension de la pensée, de la parole, de l'historique, du politique, la dimension humaine de l'expérience, qui se trouve abolie – que la philosophie se trouve renvoyée au fantasme et qu'enfin disparaissent du vocabulaire moderniste les mots, devenus dérisoires, d'expérience, de sens, de vérité ⁴. » On pourrait relire l'œuvre de Nabokov à la lumière de ce constat. L'écrivain, selon nous, n'a cessé d'entretenir l'espoir d'une sortie de l'idéologie mais a plutôt expérimenté la confrontation avec la réalité de son extension, sous la forme de la dissimulation, l'idéologie, selon Lefort, « se

¹ L'étude de Didier Machu, *Le Tyran déchu*, montre comment, dans *Lolita*, Nabokov se mesure à la question de la tyrannie.

² Claude Lefort, « Maintenant » [*Libre*, N° 1, Paris, Payot, 1977], *Le Temps présent. Écrits, 1945-2005*, préface de Claude Mouchard, Paris, Belin, 2007, p. 275-299.

³ *Ibid.*, p. 282.

⁴ *Ibid.*

signal[ant] aux dispositifs qu'elle aménage pour conjurer le danger de l'indétermination dans les choses ¹ ». C'est l'indétermination que l'idéologie fait cesser en disant comment les choses doivent être ; *a contrario*, rester sensible à l'indétermination, à la « puissance d'interrogation que recèle l'événement, l'œuvre d'art ou de pensée, pour à nouveau tenter de frayer un chemin vers le monde et vers la vérité ² » est la condition esthétique de la disponibilité au monde.

De ce point de vue, le début des années trente est un moment de bascule politique et artistique. Il est envisageable que Nabokov ait perçu plus clairement que d'autres cette bascule historique, pour des raisons en partie personnelles. On se rappelle le rôle essentiel joué par son père dans la dénonciation, et la critique virulente, de l'antisémitisme russe. La vie conjugale de Nabokov avec Vera, Russe juive, commence l'année de la publication par Hitler de *Mein Kampf*, en 1925, et les Nabokov, dont le fils naît en 1934, vivent à Berlin jusqu'en 1937, assistant à la montée en puissance de l'idéologie, puis du régime nazis.

Jusqu'à la victoire du parti national-socialiste aux élections législatives allemandes de 1932, date à laquelle Nabokov finit la rédaction de *La Méprise*, Nabokov voit s'effondrer la République allemande et s'affronter les deux partis opposés, le parti communiste et le parti national-socialiste, qui, dans son esprit, sont les deux faces d'une même médaille ³, une idéologie de l'uniformisation, ce qu'il appelle l'ekwilisme dans *Brisure à senestre*, couplée à celle du surhomme. Le milieu de l'émigration russe se divise aussi, conduisant une partie des émigrés, en haine du « judéo-bolchevisme », à soutenir le régime nazi avec l'espoir qu'il renverse le régime soviétique ⁴. Nabokov n'a pu qu'être touché par cette dérive, et

¹ *Ibid.*, p. 284.

² Joël Roman, *Chronique des idées contemporaines. Itinéraire guidé à travers 300 textes choisis*, avec la collaboration de Valérie Marange, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2000, p. 71.

³ On le verra avec l'étude de *La Méprise*.

⁴ Voir sur cette question Michael Kellogg, *The Russian Roots of Nazism: White Emigre and the Making of National Socialism, 1917-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005 et

l'on a vu que l'antisémitisme (déclaré ou larvé) est sans doute la raison essentielle de sa brouille, ultérieure, avec Zinaïda Schakovskoy.

La réception de Sirine n'a pas été épargnée par les positionnements et les divisions politiques de l'émigration. Cet élément est rarement pris en compte (à une exception notable près ¹) mais, dans la critique de sa langue inappropriée et incorrecte, et plus généralement de son art, se trouve parfois, le plus souvent implicitement, et explicitement en de rares occasions, une position antisémite. On voit ainsi le poète Anatoli Steiger ² affirmer que Sirine est uniquement soutenu par les juifs. Ce proche d'Adamovitch, très actif dans l'École parisienne, écrit à Zinaïda Schakovskoy, le 5 juillet 1935 : « J'ai rencontré Sirine quelques fois et je suis allé à sa soirée littéraire, où il y avait environ 100 à 120 juifs survivant à Berlin, du type Kremeneckij aldanoviens ³, milieu qui me donne la chair de poule mais sans lequel dans l'émigration il ne sortirait pas une seule ligne en russe ⁴. » Aldanov (1886-1957) ⁵ était juif en effet, et Steiger a raison de souligner le rôle essentiel qu'ont joué les Russes émigrés juifs dans les maisons d'édition de l'émigration. Cependant, le comparer à Kremeneckij, chef de la police politique secrète de la Russie impériale, est clairement une assimilation abusive.

Walter Laqueur, *Histoire des droites en Russie. Des Centuries noires aux nouveaux extrémistes*, op. cit.

¹ C'est Maxim D. Shrayner qui a travaillé cette question dans l'œuvre de Nabokov.

² Le baron Anatoli Steiger (1907-1944), d'une famille suisse émigrée en Russie, a fui la Russie en 1920, et a vécu en Tchécoslovaquie, en France puis en Suisse à compter de 1931, où il est mort de la tuberculose. Il est considéré comme l'un des représentants de la « Note de Paris » ; ses poèmes, des miniatures lyriques, traitent des thèmes chers aux poètes du Montparnasse russe, la solitude, la nostalgie, le pressentiment de la mort.

³ De 1903 à 1905, Leonid Kremeneckij (1862-1918) a dirigé, à Saint-Pétersbourg, l'Okhrana, la police politique secrète de l'Empire russe jusqu'au début du XXe siècle.

⁴ « Я несколько раз виделся с Сириным и был на его вечере, на котором было человек 100-120 уцелевших в Берлине евреев, типа алдановских Кременецких среда, от которой у меня делается гусиная кожа, но без которой в эмиграции не вышло бы ни одной строчки по-русски. » (« Анатолий Штейгер – Зинаиде Шаховской [Anatolij Šteiger – Zinaïde Šakhovskoj], 5 июля 1935 [5 juillet 1935], dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva*, op. cit., p. 36 [notre traduction].)

⁵ Chimiste de formation né à Kiev dans une riche famille d'industriels juifs, Mark Aldanov est un critique et écrivain russe, renommé pour ses romans historiques, dont le premier est consacré à Lénine. Après avoir émigré en France en 1919, il a vécu à Berlin de 1922 à 1924, puis aux États-Unis de 1941 à 1946, où il a co-fondé la revue *Novij Žurnal*. Il a été nommé treize fois pour le prix Nobel de littérature.

En mai 1942, c'est-à-dire en pleine Seconde guerre mondiale, une autre émigrée russe, Elizaveta Postnikov¹, est encore plus explicite : « Vous écrivez que la langue de Sirine est affreuse. Il est vrai qu'il est tout le temps dans la société allemande, et quand il est avec les Russes, il est dans la "société juive", parce que dans sa majorité la colonie russe de Berlin était juive (bourgeoisie d'argent)². » Nabokov a certes vécu en Allemagne plus longtemps que la plupart des émigrés russes, mais considérer que de son immersion dans la partie juive de l'émigration lui viendrait cette langue artistique dérogeant aux canons russes est bien une déclaration antisémite.

Enfin, le 11 décembre 1938, c'est-à-dire au crépuscule du modernisme russe européen, et à la fin de l'année où Sirine, pour la première fois de sa carrière, a été censuré par la rédaction de *Sovremennye zapiski* (qui a refusé de publier le chapitre du *Don* sur Tchernychevski), Boris Zaïtsev (1881-1972) expose à Ivan Bounine ce qu'il pense être la ligne de partage caractérisant la réception de l'écrivain : « Sirine a fait une lecture. On dit que c'était bien (je n'y étais pas). [...] [T]ous les juifs sont enthousiasmés par lui [...]. Les Russes (et tout particulièrement les orthodoxes) ne l'aiment pas. « Aristocratie russe pour Israël³ ». Visiblement, la russité de l'origine commune des Russes est défaite par l'histoire, puisque Zaïtsev les sépare entre juifs et Russes, eux-mêmes séparés entre orthodoxes et non-orthodoxes. Rétrospectivement, cela donne raison à

¹ Elizaveta Postnikov (1884-1961), épouse de Sergej Postnikov (1883-1965), avec qui, en 1921, elle a émigré, d'abord à Berlin puis à Prague.

² « Вы пишете, что у Сирина плохой язык. Правда, он все время в немецком обществе, а среди русских он в "еврейском обществе" потому что в большинстве русская колония в Берлине была еврейская (денежная буржуазия). » (« Е. В. Постникова – Иванову-Разумнику [E. V. Postnikova – Ivanovu-Razumniku], 16.V.1942 », dans Ольга Раевская-Хьюз (сост.) [Ol'ga Raevskaja-H'juz (dir.)], « Русская Прага. Постниковы » [« Russkaja Praga. Postnikovu »], *Встреча с эмиграцией. Из переписки Иванова-Разумника, 1942-1946 годов* [Vstreča s èmigraciej. Iz perepiski Ivanova-Razumnika, 1942-1946 godov], Moscou-Paris, Русский Путь [Russkij put']-Умса-Press, 2001, p. 231 [notre traduction et *infra*].)

³ « Сирин читал. Говорят, читал хорошо (я не был). [...] [Е]вреи все от него в восторге – [...]. Русские (а уж особенно православные) его не любят. "Русский аристократизм для Израйля" ». (« Борис Зайцев – Ивану Бунину [Boris Zajcev – Ivan Buninu], 11 декабря 1938 [11 décembre 1938] », dans N. Mel'nikov (éd.), *Portret bez shodstva, op. cit.*, p. 44.)

Nabokov, qui a parié sur les formes esthétiques susceptibles de transcender le nationalisme. Cependant, qualifier son art d'« aristocratie russe pour Israël » lève le voile sur ce que le reproche en « non-russité » pourrait parfois receler : la dénonciation de l'élitisme supposé de son art, de la solitude et de l'auto-suffisance revendiquées par l'artiste, de son dédain des formes typiquement « russes », peuvent être des critiques antisémites. En dérogeant, selon l'École parisienne, à la tradition nationale littéraire russe, l'écrivain est soupçonné d'être influencé par une tradition qui ne serait ni spirituellement ni « nationalement » russe. La principale responsable en serait sa femme, Véra, contre qui Schakovskoy a pour partie écrit son ouvrage, *À la recherche de Nabokov*. La confiance de Nabokov dans le livre, ainsi que sa culture, ses connaissances et même son ironie, pourraient bien avoir, aux yeux de certains émigrés russes, quelque chose de « juif », plutôt que de « non-russe ».

Les sous-entendus de ce genre de critiques n'ont pas échappé à Nabokov. Dans *Ada ou l'Ardeur*, un duo condense les trois formes de l'idéologie nationale russe qui sont insupportables à l'écrivain, et curieusement il s'agit du mari d'Ada, Andreï Vinelander, et de sa sœur, Dorothy. Le plus souvent nommée Dacha (diminutif russe de son prénom qui perpétue les nombreuses Dacha de la littérature russe), elle est pour partie représentée en sœur dévouée typiquement russe, qui n'est pas mariée, se consacre au ménage de son frère, et aux soins qu'elle prodigue à son entourage (Marina, atteinte d'un cancer à la fin de sa vie ; puis son propre frère, Andreï, atteint de pneumonie). Ce n'est pourtant pas un personnage sympathique mais autoritaire et inquisiteur, et Nabokov se moque d'elle, par le truchement d'Ada : dans une lettre à Van, qui est cryptée, afin que ni Andreï ni Dacha ne puissent comprendre, Ada compare sa belle-sœur à « Kim Singer », c'est-à-dire à Kim Beauharnais ¹ qui fait chanter Ada parce qu'il a pris

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p 597.

d'elle et de Van des photos de leurs amours ardisiennes. Enfin, Dacha est aussi ultra-orthodoxe, portant une « croix grecque de taille presque ecclésiastique ¹ » et antisémite. En prélude au récit qu'elle veut faire à Van, qui est analyste, de son cauchemar récurrent, elle lance cette remarque : « Naturellement, je n'ignore pas que c'est pour vos malades une *jidovskaïa prerogativa* que de faire de mauvais rêves ² ». Darkbloom, l'annotateur d'*Ada* (et l'une des impersonations de l'auteur) met en note la traduction de l'expression russe utilisée par Dacha : « prérogative de youpin ». Le mot de « youpin » traduit bien le mot russe de « žid », désignation insultante et raciste (depuis Catherine II, seule la désignation par le nom de « evrej » est officiellement autorisée) et uniquement utilisée par les ultra-nationalistes russes, comme par exemple les Centuries noires ³.

Ici, Nabokov ne se contente pas d'encoder l'ultra-nationalisme russe ; ce qu'il vise, c'est l'identification par le lecteur des deux principaux prolongements idéologiques du nationalisme russe. L'autre forme en effet, pendant soviétique de la première, est ironiquement incarnée par le propre frère de Dacha et mari d'Ada, Andreï Vinelander, comparé à Kossyguine, maire de Yukonsk sur Antiterra ⁴ mais président du conseil des ministres de l'Union soviétique, quand Nabokov écrit *Ada*. Son pro-soviétisme se manifeste comiquement dans sa collection de machines agricoles que sa sœur compare à « une véritable collection d'art moderne ⁵ » dont elle est une admiratrice, et qui est une référence non seulement à la propagande mais aussi à l'art soviétiques ⁶.

Dans *Ada*, Nabokov indique même les effets de ces positionnements politiques sur l'intelligence. Ada est une enfant surdouée, fine botaniste

¹ *Ada*, p. 609 ; *Ada, or Ardor*, p. 514 : « the Greek cross of almost ecclesiastical size »

² *Ada*, p. 609 ; *Ada, or Ardor*, p. 514 : « Of course, I know that for your patients to have bad dreams is a *zhidovskaya prerogativa* ».

³ Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

⁴ Voir Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 608.

⁵ *Ada*, p. 613 ; *Ada, or Ardor*, p. 517 : « A veritable collection of modern art ».

⁶ Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

notamment. Pourtant, Lucette, qui est en compagnie de Van, lui retrace la vie d'Ada mariée à Vinelander : « Je n'ai jamais vu pareil ménage. Ada était devenue stupide. Les propos de table se limitaient aux trois C : cactus, chevaux, cuisine, plus les commentaires de Dorothy sur le mysticisme cubiste. Lui est un de ces Russes qui *chliopaiout* (se traînent) pieds nus aux cabinets, se rasent en maillot de corps, portent des jarretières, trouvent inconvenant le geste de remonter son pantalon [...] ¹ » Pourquoi Ada s'est-elle mariée à ce qui semble bien être un philistin moderne ? La perte de Van ne suffit pas à l'expliquer, et le roman ne propose aucune explication, sauf à considérer que même les intelligences enfantines les plus fines ne sont pas à l'abri, en grandissant, de tomber sous l'influence de théories nauséabondes.

Il ne s'agit pas seulement, pour Nabokov, de combattre l'idéologie du nationalisme (ici russe). Le cœur de la question est celle de la responsabilité de l'écrivain, et il faut en revenir à cette phrase de Jean-Paul Sartre citée en première partie : « En un mot il s'agit de savoir de quoi l'on veut écrire : des papillons ou de la condition des Juifs. Et quand on le sait, il reste à décider comment on en écrira ² ». Nabokov n'a bien évidemment pas indiqué avoir lu *Qu'est-ce que la littérature ?* mais les deux publications américaines de l'ouvrages de Sartre, en 1949 et en 1965, n'ont pas dû lui échapper ³. On a vu en première partie pourquoi les théories sartriennes condensent tout ce que Nabokov récuse. Toutefois, le papillon, que Nabokov a chassé, étudié et classé, dont il a même nommé certains

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p 550-551 ; *Ada, or Ardor*, p. 462 : « I've never seen such a household. Ada had turned into a dumb brune. The table talk was limited to the three C's—cactuses, cattle, and cooking, with Dorothy adding her comments on cubist mysticism. He's one of those Russians who *shlyopayut* (slap) to the toilet barefoot, shave in their underwear, wear garters, consider hitching up one's pants indecent [...] »

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 31.

³ Comme déjà signalé, du vivant de Nabokov, les deux publications américaines de l'ouvrage de Sartre sont : *What is literature ?*, translated from the French by Bernard Frechtman, New York, Philosophical Library, 1949 ; *What is literature ?*, translated from the French by Bernard Frechtman, Introd. by Wallace Fowlie, New York, Harper & Row, 1965.

spécimens et qui traverse son œuvre romanesque, y compris sous une forme scientifique parfois inventée, comme dans *Ada*, n'est pas seulement la marque de l'auto-référentialité de son art, d'une pratique de la métafiction comme pur jeu de la littérature avec elle-même : il est aussi le signe de la beauté de la métamorphose que peut produire l'art, question tout à fait essentielle pour Nabokov, souvent au cœur de ses romans et emblématisée par *Lolita*, dont la métamorphose est arrêtée au stade de la nymphette pour que puisse se déployer l'histoire de Humbert Humbert. Ce faisant, Nabokov aurait-il ignoré la « condition des juifs », dont l'extermination au vingtième siècle dans les pogroms, les camps nazis et les massacres perpétrés en Europe de l'Est symbolise l'horreur la plus absolue du sort qui leur a été réservé par ce siècle féroce ? Bien au contraire.

Même s'il s'agit de la conséquence de sa réception en écrivain précurseur du postmodernisme américain, il reste étonnant qu'il ait fallu attendre 1999 pour que Maxime Shroyer, dans un article sur les questions juives dans l'art de Nabokov, fasse le constat suivant : dans la nouvelle « Double Talk », parue le 23 juin 1945 dans le *New Yorker*, on peut lire « l'une des toutes premières mentions de l'Holocauste dans toute la fiction américaine ¹ ». Depuis, en lien avec la question de la responsabilité vis-à-vis de l'Holocauste, Will Norman a procédé à une étude de la principale difficulté herméneutique de *Lolita*, celle de « la complicité, [...] qui prend une forme de peur coupable ou d'anxiété qui ne peut jamais être confirmée ni dissipée ² ». Or il montre que « les structures de la complicité, qui sont évidentes partout dans *Lolita*, sont profondément

¹ Maxim D. Shroyer, « Jewish questions in Nabokov's art and life », dans Julian W. Connolly, *Nabokov and his Fiction. New Perspectives*, Cambridge University Press, 1999, p. 89 (notre traduction).

² Will Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, *op. cit.*, p. 123 (notre traduction et infra).

historiques ¹ », et liées, après la libérations des camps nazis, aux débats sur la responsabilité dans la Shoah.

Les procès de Nuremberg, du 21 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946, sont largement couverts par la presse, notamment américaine, et Norman pense, avec raison, selon nous, qu'ils « fourni[ssent] un modèle possible au mode de discours de *Lolita* ² ». S'agissant de la voix de Humbert, il soutient que « son hybridité caractéristique [...] trouve aussi une profonde résonance dans les voix et les circonstances des procès de Nuremberg ³ », et c'est en procédant à une comparaison entre elle et la défense de trois dirigeants nazis, Hans Frank (1900-1946), Rudolf Hess (1894-1987) et Hermann Göring, qu'il établit ce que la rhétorique de Humbert partage avec leurs tentatives de se disculper en invoquant soit le discours de la psychanalyse soit la littérature elle-même. Ainsi, Norman évoque l'ouvrage de G. M. Gilbert, *The Psychology of Dictatorship* (1950), où l'auteur, en se fondant sur des interviews menées à Nuremberg, tente « de donner une explication aux actions commises par les chefs nazis en ayant recours aux expériences de leur enfance ainsi qu'à leurs résultats à divers tests psychiatriques ⁴. » Dans le même ordre d'idées, Norman rapproche « l'exploitation consciente par Humbert de la psychanalyse comme moyen de se disculper ⁵ » de la conduite de Rudolf Hess « qui admet avoir simulé certains symptômes psychologiques pour tromper les psychiatres ⁶ ».

Enfin, Norman fait un rapprochement très convaincant entre Hans Frank et Humbert, comparant l'affirmation de ce dernier, « poets never kill », avec les citations de Schiller et de Goethe que place Frank « dans ses propos expliquant

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 124.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 124

⁵ *Ibid.*, p. 125 (notre traduction).

⁶ *Ibid.* (notre traduction).

comment l'Holocauste a pu avoir lieu¹». Nous verrons que cette instrumentalisation de la littérature pour justifier le pire était déjà présente dans *La Méprise*.

La « curiosité » de la dé-coïncidence : cristallisation de l'insubordination

Dès ses premiers romans, Nabokov a déjoué les attentes de son milieu de réception originel en refusant de s'y soumettre, mais cette insoumission originelle se transforme dès le début des années trente en une forme récurrente qu'on pourrait appeler celle de la dé-coïncidence. C'est le sinologue et philosophe François Jullien qui, pour penser tant l'existence que l'art, propose ce concept défini comme : « descellement laissant paraître – défaisant de l'intérieur tout ordre qui, s'instaurant, se fige – des ressources qu'on n'imaginait pas². » Ce sont bien ces dernières que Nabokov fait surgir de la discordance qu'est la vocation artistique.

Dans *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, son personnage d'écrivain est affecté par ce syndrome :

La note dominante de la vie de Sebastian a été la solitude, et plus le destin y mettait du sien, revêtant l'aspect de ce que Sebastian croyait souhaiter pour que celui-ci se sentît dans son élément, plus nettement Sebastian se rendait compte qu'il n'était pas fait pour aller dans le tableau, – dans aucun tableau. Il finit par le comprendre pleinement, et à regret se mit à cultiver le sentiment d'être différent des autres, comme si c'eût été quelque talent ou passion rare ; c'est alors seulement qu'il tira satisfaction du monstrueux et fructueux développement de cette conscience de soi et que le fait d'être *discordant* cessa d'être pour lui un tourment ; – mais ce ne fut que beaucoup plus tard³.

¹ *Ibid.*, p. 124.

² François Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017, p. 10.

³ Vladimir Nabokov, *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, p. 68-69 (nous soulignons) ; *The Real Life of Sebastian Knight*, Vintage, p. 42 : « The keynote of Sebastian's life was solitude and the kindlier fate tried to make him feel at home by counterfeiting admirably the things he thought he wanted, the more he was aware of his inability to fit into the picture — into any kind of picture. When at last he thoroughly understood this and grimly started to cultivate self-consciousness as if it had been some rare talent or passion, only then did Sebastian derive satisfaction from its rich and monstrous growth, ceasing to worry about his awkward uncongeniality — but that was much later. »

Par un retournement, fréquent chez Nabokov, c'est la société qui est un tableau (« picture », dit l'original anglais), dans lequel l'individu devrait occuper la place qui lui revient – image de l'ordre platonicien. À l'inverse, on voit dans cet extrait comment l'artiste naît de l'homme qui se sent différent : de la désadhérence à la discordance créatrice (celle qui n'est plus un tourment), il y a tout un processus de « monstrueux et fructueux développement de [la] conscience de soi ». C'est à partir du *Guetteur*, court roman qui suit *La Défense Loujine*, que Nabokov le thématise dans son œuvre.

L'œil, on l'a vu, est l'organe privilégié de la sensibilité nabokovienne qui détermine, pour une bonne part, ce « sens du détail insensé ¹ » remarqué par ses commentateurs. À compter du début des années trente, l'œil comme instrument de la conscience de soi et du rapport à la réalité se trouve soumis à expérimentation dans l'écriture de Nabokov, sous la forme de la dissociation. Dans *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov*, Suzanne Fraysse remarque avec raison que les personnages fous chez Nabokov sont presque toujours « “écrivains ou lecteurs ²”, leur « folie [...] figur[ant] métaphoriquement les phénomènes que mettent en jeu l'écriture et la lecture ³ » : la question esthétique, précise-t-elle, en ce siècle de contestation de la « confiance des écrivains à pouvoir dire le réel ⁴ » est celle de « la folie de la représentation, du redoublement par lequel la chose dite devient autre qu'elle-même ⁵ ».

Il faudrait ajouter à ces observations que la « folie de la représentation » ne vient pas seulement contester un réalisme qui lui aurait été antérieur. Au vingtième siècle, il s'agit de maintenir la possibilité de l'art dans un contexte historique où le recyclage idéologique des rapports entre l'art et la réalité tente, de

¹ John Updike, « Pour Nabokov », *op. cit.*, p. 39.

² Suzanne Fraysse, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 10.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

soumettre l'art, moins au réel, qu'à sa reconfiguration politique. Au travers de la réception des romanciers modernes, dont Dos Passos, Joyce et Proust, dans la Russie des années trente, Jean-Pierre Morel a montré qu'entre les critiques contraires de « subjectivisme » et d'« objectivisme », c'est la résistance du matériau romanesque à servir la cause politique que visent les représentants de la doctrine ¹. Nabokov commente ainsi le processus de « révolution culturelle » :

La mentalité primitive et banale d'une politique imposée par la force – comme toute politique d'ailleurs – ne peut produire qu'un art primitif et banal. Cela est particulièrement vrai de la littérature « social-réaliste » et « prolétarienne » encouragée par l'État policier soviétique. Les babouins chaussés de bottes ont peu à peu exterminé les auteurs qui avaient réellement du talent, les individus hors du commun, les génies fragiles ².

Ce processus a commencé en Union soviétique, ce que n'ignore pas Nabokov : « Au cours des premières années qui ont suivi la révolution bolchevique, les années vingt et le début des années trente, on pouvait encore percevoir à travers les sinistres platitudes de la propagande soviétique la voix mourante d'une ancienne culture ³. » Avec la résolution du Comité Central datée du 28 décembre 1928 ⁴, précise Michel Heller, « [l]a culture et avant tout la littérature se voient assigner des tâches qui jamais dans l'histoire n'avaient été les leurs. L'œuvre littéraire devient un fait de la vie politique ⁵. » Commence alors « un processus de transformation des écrivains ⁶ ». Le premier épisode en est la campagne d'accusation politique menée contre Boris Pilniak et Evguéni Zamiatine à l'automne 1929 pour avoir publié en Occident ; elle « inaugure un

¹ Voir le chapitre « Que faire des romanciers modernes ? De Dos Passos à Joyce », dans Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, op. cit., p. 347-356.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 58.

³ *Ibid.*

⁴ La résolution « exige de la littérature qu'elle devienne « un instrument de mobilisation des masses autour des principaux objectifs politiques et économiques, d'éducation active de la conscience de classe des ouvriers et des larges masses laborieuses dans la lutte contre les influences et les survivances bourgeoises et petites-bourgeoises, d'aide aux masses dans leur effort pour s'approprier les réalisations de la science et de la technique, de propagande du léninisme et de lutte contre ses déviations. » (Michel Heller, « Les années trente », dans E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada [dir.], *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle***. Gels et dégels*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990, p. 140.)

⁵ *Ibid.*, p. 140-141.

⁶ *Ibid.*, p. 147.

modèle qui sera toujours en vigueur cinquante ans plus tard : aux accusations succède la réprobation unanime, puis le repentir des accusés ¹. » Ce qui se joue ici est bien l'établissement d'un ordre platonicien tyrannique, où l'artiste est un « exécutant » :

À l'occasion de cette campagne se fait jour une nouvelle conception de l'écrivain, défini en termes d'écrivain soviétique. L'un des principaux objectifs de la révolution culturelle proclamée en 1928 était la création d'une littérature de type nouveau, l'émergence d'un type nouveau d'écrivain. [...] [L]e créateur était la classe ouvrière, l'écrivain (l'artiste, le musicien, etc.) était un artisan qui en exécutait les ordres. Il n'était pas nécessaire que ces exécutants aient du talent, c'était même plutôt nuisible. Le mot d'ordre de la révolution culturelle devenait : « Créer une littérature de masse », produite non par des « coryphées » au style trop « littéraire », trop alambiqué, trop obscur, mais par des écrivains moyens. ²

Il faut donc faire naître l'écrivain de type nouveau, processus qui se traduit dans la littérature de la fin des années vingt et de la première moitié des années trente par la reprise du thème du double : « Le dédoublement de la personnalité, [...] c'est désormais l'état d'âme de l'écrivain soviétique ³. »

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si, à compter du *Guetteur*, publié en 1930, Nabokov s'empare lui aussi de cette question du double, sous la forme d'abord d'une dissociation entre observant et observé. Ce court roman s'ouvre sur le suicide du narrateur et personnage principal, offensé par Kachmarine, le mari de sa maîtresse, et se poursuit par un étrange récit « *post-mortem* » que fait le narrateur, grâce à son imagination, précise-t-il. C'est le personnage qui est « tué », afin que naisse la figure de l'affabulateur : « Depuis le coup de revolver – lequel, selon moi, avait été mortel – je m'observais sans cesse, non pas avec sympathie mais avec curiosité et mon douloureux passé – qui avait précédé le coup de revolver – m'était devenu étranger ⁴. » Une « vie nouvelle ¹ » commence : « Par-

¹ *Ibid.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 551 ; *Соглядатаи* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 56 : « После выстрела, выстрела, по моему мнению, смертельного, я с любопытством глядел на себя со стороны и мучительное прошлое мое – до выстрела – было мне как-то чуждо. » ; *The Eye*, p. 27 : « Ever since the shot—that shot which, in my opinion, had been fatal—I had observed myself with curiosity instead of sympathy, and my painful past—before the shot—was now foreign to me. »

devers moi, j'étais désormais un spectateur². » Le récit se transforme alors en l'observation d'un microcosme d'émigrés russes vivant autour de deux sœurs, Vania et Eugénia : le narrateur a emménagé dans la même maison qu'elles et est invité aux soirées qu'elles organisent, où se retrouvent leurs amis, dont un nouveau venu, un certain Smourov : celui-ci tombe amoureux de Vania, mais elle lui préfère un ancien officier blanc, Moukhine. Le moteur romanesque de cette deuxième partie du récit est une énigme : qui est Smourov ? se demande le narrateur ; d'autant que les différentes représentations que semblent en avoir les autres personnages ne coïncident pas entre elles. La question est donc classificatoire : quel est « le type, le modèle, l'original³ » ?

Si *Le Guetteur* pose bien la question de la vérité de la représentation de Smourov, le texte n'apporte aucune réponse assurée ; la réponse serait même qu'il n'y a pas de « vraie » représentation (ce qui fait écho à ce que Suzanne Fraysse appelle la « folie de la représentation ») : c'est, pour nous, une condition démocratique de l'art qu'invente Nabokov. C'est en effet contre la causalité, le déterminisme et l'appétit classificatoire des nouvelles idéologies qu'il opère. Le passage de la première partie du récit à la seconde, qui est aussi celui de la transformation du narrateur en pur « observateur », se fait en effet *via* une digression sur les partisans de la téléologie de l'histoire, avec au passage une caricature de Marx en « bourgeois hargneux qui portait un pantalon victorien à carreaux⁴ » et une critique du *Capital*, « ce fruit de l'insomnie et de la

¹ *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Соглядатай* [Sogljagataj], *Sobr. soč.*, t. III, p. 56 : « новой для меня жизни » ; *The Eye*, p. 27 : « a new life ».

² *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Соглядатай* [Sogljagataj], *Sobr. soč.*, t. III, p. 56 : « Я был теперь по отношению к самому себе посторонним. » ; *The Eye*, p. 27 : « In respect to myself I was now an onlooker. »

³ *Le Guetteur*, I, p. 567 ; *Соглядатай* [Sogljagataj], *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 : « Где тип, где подлинник, где первообраз? » ; *The Eye*, p. 54 : « Where is the type, the model, the original? »

⁴ *Le Guetteur*, p. 552 ; *Соглядатай* [Sogljagataj], *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 : « расхлябанный и брезгливый буржуа в клетчатых штанах времен Виктории » ; *The Eye*, p. 28 : « that crabbed bourgeois in Victorian checkered trousers ».

migraine ¹ ». Dans *Le Guetteur*, Nabokov se révèle déjà au fait de ce que Hannah Arendt va analyser plus de vingt ans plus tard dans *Le Système totalitaire* : le passage à une société de « masses » (condition du totalitarisme ²) par la destruction de « l'individualité individuelle de façon permanente ³ », ce qui, pour l'écrivain – à compter de ce récit qui enregistre la nécessité de la dissociation psychique pour espérer survivre –, devient, selon nous, le thème politique majeur de son œuvre alors qu'il n'a pas été identifié par la critique comme « politique ». Ainsi, le moment de bascule du texte s'articule autour de cette constatation du narrateur que l'individu « original » est sacrifié à l'aune de la nouvelle politique, en l'occurrence, le communisme :

Tel petit homme étroit d'esprit décide que l'évolution de l'humanité peut s'expliquer [...] par le conflit entre les ventres vides et les ventres pleins ; il engage quelque philistin méticuleux, lui donne pour mission d'être le commis de Clio et le voilà lancé dans un gigantesque trafic d'époques et de masses. Alors malheur à l'*individuum* privé avec ses deux pauvres *u*, qui hulule désespérément dans l'épaisse forêt des causes économiques. ⁴

À quoi le narrateur oppose la pensée suivante : « Elle est mystérieuse, cette structure en ramifications de la vie : on aperçoit, à chaque instant du passé, un choix entre deux directions, un “c'est ainsi” et un “autrement”, avec

¹ *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Соглядатай* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 : « написавший темный труд “Капитал” – плод бессонниц и мигрени » ; *The Eye*, p. 28 : « *Das Kapital*, the fruit of insomnia and migraine ».

² Voir le chapitre I, « Une société sans classes » (p. 27-66) et plus particulièrement les pages qu'Arendt consacre à la liquidation des classes et à la fabrication totalitaire d'une masse atomisée et amorphe par Staline dans *Les Origines du totalitarisme*. 3, *Le système totalitaire*, traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Politiques », 1972, p. 40-48.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Соглядатай* [*Sogljagataj*], *soč.*, t. III, p. 57 : « Надумает нищий духом, что весь путь человечества можно объяснить каверзной игрою планет или борьбой пустого с тугонабитым желудком, пригласит к богине Клио аккуратного секретарчика из мещан, откроет оптовую торговлю эпохами, народными массаами, и тогда несдобровать отдельному индивидууму, с его двумя бедными "у", безнадежно аукающимися в чащобе экономических причин. » ; *The Eye*, p. 27-28 : « Some mean-spirited little man decides that the whole course of humanity can be explained in terms of insidiously revolving signs of the zodiac or as the struggle between an empty and a stuffed belly; he hires a punctilious Philistine to act as Clio's clerk, and begins a wholesale trade in epochs and masses; and then woe to the private individuum, with his two poor u's, hallooing hopelessly amid the dense growth of economic causes. »

d'innombrables et vertigineux zigzags, bifurcations et trifurcations qui s'esquissent sur le fond sombre du passé ¹. »

« La folie de la représentation », que signalent les multiples représentations de Smoulov dans *Le Guetteur*, vient donc rendre compte du hululement de l'*individuum* : image, non de la folie intrinsèque de l'individu, mais de sa « folie » comme symptôme d'une mutation tant ontologique qu'esthétique. Aux « trifurcations » des possibles de l'individu – qui tente de s'opposer à sa classification par les idéologies – correspondent les « trifurcations » de la texture romanesque, comme on le verra avec l'analyse de la fin de cet étrange récit.

Le Guetteur, en effet, est un texte « curieux », pour reprendre la traduction du titre qu'en propose Gleb Struve dans la première analyse française des romans de Sirine parus en 1931 (à une date, rappelons-le, où rien de Sirine n'a encore été traduit en français). Pour Nina Berberova, il est le tournant de la carrière romanesque de Nabokov, qui, après être né à lui-même avec *La Défense Loujine*, entre dans une nouvelle période, celle de la maturité :

[C]ertains acquis de sa nature originelle, si l'on peut dire, ont été surmontés. Et c'est ainsi que, dans les années trente, surgit dans la littérature russe, avec la force libre d'une imagination puissante, mû par un talent profondément personnel, un flot structuré d'œuvres pleines d'esprit, de goût, de style, qui nous entraîne dans l'univers de cet écrivain, univers vaste et accueillant, complexe et haut en couleur. [...] *Le Guetteur* marque un changement radical dans le calibre des œuvres, qui désormais débordent de leur couverture. ²

On peut estimer avec Berberova que les romans de Nabokov vont désormais tous « débord[er] de leur couverture », et ce débordement tient à ce qui s'inaugure ici : une déstabilisation non pas seulement thématique (la non-coïncidence entre je observé et je observant) mais aussi une déstabilisation de la narration (le je

¹ *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Созлѣдатаѣ [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 : « Тайнственна эта ветвистость жизни, в каждом мгновении чувствуется распутье, – было так, а могло бы быть иначе, – и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого. » ; *The Eye*, p. 28 : « A mysterious thing, this branching structure of life: one senses in every past instant a parting of ways, a “thus” and an “otherwise,” with innumerable dazzling zigzags bifurcating and trifurcating against the dark background of the past. »

² Nina Berberova, *Nabokov et sa Lolita* [1959], traduit du russe par Cécile Térouanne, Arles, Actes Sud, 1996, p. 11-12.

narrant étant lui-même dissocié) qui va se compliquer (dès *La Méprise*) d'une déstabilisation de l'écriture elle-même, le je écrivain ne coïncidant pas non plus avec personnage et narrateur dissociés. Ce sont non seulement les catégories de la représentation, mais aussi celles de la narration et de l'écriture, ainsi que leur étanchéité, qui sont soumises à dé-coïncidence. Si l'on suit les analyses de François Jullien, ce que réinvente Nabokov est la possibilité de l'existence :

[D]é-coïncidence est un concept qui dit la vocation non seulement de l'art mais bien – d'abord – de l'existence. Si dé-coïncider, c'est sortir de l'adéquation d'un « soi », de son adaptation au monde, et cela par soi-même, c'est là ce que signifie proprement *exister*. Ou si « ex-ister », c'est littéralement « se tenir hors » (du latin théologique : *ex-sistere*), cela signifie d'abord hors de l'adéquation-adaptation qui, se comblant, s'obstrue ; qui, se saturant, ne laisse plus advenir et s'inventer.¹

Contre « la pensée de l'Être [qui] vise à l'immobilisation dans la stabilité de l'essence et de l'identique² » et « la pensée de la vie [qui] risque de se borner au seul renouvellement métabolique³ »,

il revient à la pensée de l'existence de mettre en valeur la dé-coïncidence qui, fissurant l'adéquation d'un soi, c'est-à-dire d'un soi avec soi, l'adaptation d'un soi à soi, fait sortir de la paralysie d'un tel « soi », rouvre non pas tant une dissociation qu'une désolidarisation intérieure, et libère à nouveau une initiative. C'est en dé-coïncidant d'avec elle-même, [...] en osant un « écart » en somme, que la vie, défaisant toute possibilité d'essence, se promeut, dans l'homme, en existence ; qu'elle s'*avive* et se qualifie.⁴

La dissociation psychique, premier signe de la déstabilisation de la représentation, n'est, bien entendu, pas une invention de Nabokov : l'un de ses illustres prédécesseurs, dans les lettres russes, est Dostoïevski, et *Le Guetteur* présente une importante intertextualité avec ses œuvres, dont *Le Double*, seule œuvre de Dostoïevski que Nabokov déclarait aimer. Cependant, le thème du double fait l'objet d'une récupération idéologique en Union soviétique : il s'agit de créer une nouvelle forme de vie de la coïncidence, s'accompagnant de la mort de la littérature comme écart. La dissociation entre observé et observant ne suffit

¹ François Jullien, *Dé-coïncidence*, *op. cit.*, p 17-18.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

plus, au vingtième siècle, à garantir l'instabilité de la représentation et la fin du *Guetteur* présente d'ailleurs une tentative de ré-coïncidence qui échoue. Pour contrer les effets mortels de la récupération politique de la dissociation, la plus grande innovation de Nabokov est la transposition de la dé-coïncidence au niveau de la fabrique poétique et du genre romanesque. Comme d'autres écrivains (par exemple, Borges), Nabokov ouvre le champ des possibles de la littérature par la transmodalisation, forme anti-réaliste et anti-totalitaire, parce qu'elle empêche le sens de se fixer. Dans ce contexte, la question ultime est celle de la responsabilité de l'écrivain, et nous verrons avec l'étude de *La Méprise*, que c'est l'intertextualité qui est le lieu de la définition du sujet créateur.

Dissociation, ici, sacrifice du double, là-bas : problématique et résolutions antinomiques de la conscience de soi

À l'ouverture du *Guetteur*, l'observateur de soi-même (c'est-à-dire quand le personnage est encore égal au narrateur) est constitué par sa différence d'avec la foule des « gens simples » qui adhèrent à eux-mêmes, et se caractérisent par leur « vacuité », par l'absence de conscience de soi considérée comme processus réflexif :

[J]e me sentais perpétuellement exposé, j'avais les yeux toujours grands ouverts ; même pendant mon sommeil, je ne cessais de m'observer, ne comprenant rien à mon existence, et je devenais fou à l'idée de ne pouvoir cesser de penser à moi-même, enviant le sort de tous ces gens simples – employés de bureau, révolutionnaires ou commerçants – qui croient à leur petites occupations et s'y adonnent avec enthousiasme ¹.

¹ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 539-540 ; *Соглядатай* [Sogljagataj], *Sobr. soč.*, t. III, p. 47 : « Я же, всегда обнаженный, всегда зрячий, даже во сне не переставал наблюдать за собой, ничего в своем бытии не понимая, шалея от мысли, что не могу забыть, и завидуя всем тем простым людям — чиновникам, революционерам, лавочникам, — которые уверенно и сосредоточенно делают свое маленькое дело. » ; *The Eye*, p. 7 : « Yet I was always exposed, always wide-eyed; even in sleep I did not cease to watch over myself, understanding nothing of my existence, growing crazy at the thought of not being able to stop being aware of myself, and envying all those simple people—clerks, revolutionaries, shopkeepers—who, with confidence and concentration, go about their little jobs. »

Cette différence est ce qui rend son moi social « vulnérable ¹ », dit de lui-même le narrateur. L'hypotexte dostoïevskien est reconnaissable dans la série d'épreuves que traverse le héros : offenses et humiliations de toute nature le conduisent au suicide. C'est ici qu'intervient le décrochage : le narrateur, en effet, tue en quelque sorte son moi social (et souffrant) et survit, transformé en « observateur » d'une nature différente. Œil détaché de son corps, il peut donc observer sans avoir d'existence et sans être affecté (en apparence) par son observation. C'est le sens de la fable relatant l'énigme des représentations discordantes de Smourov, qui l'occupe pendant la deuxième partie : quelle est la vérité de l'individu quand il y a autant d'images de cet individu que de personnages ? Le supra-observateur qu'est le narrateur, occupant dans la diégèse la place de l'auteur observant le microcosme qu'il a créé, peut-il connaître l'« original » en faisant la somme de ses variations ?

Le dénouement, bien qu'élucidant l'énigme de Smourov, est paradoxal. Nabokov y reprend le procédé déjà utilisé à la toute dernière ligne de *La Défense* : faire découvrir par un tiers une identité cachée jusque là. Le narrateur retourne visiter la chambre où il s'est « suicidé » ; il vient en effet de subir une humiliation comparable à celle qui l'a conduit au « suicide » : Vania, la femme qu'il aime aussi, l'a éconduit. Pour continuer à « exister », c'est-à-dire pour maintenir la décoïncidence entre moi social et observateur, il lui faut paradoxalement se réassurer de son « non-être », et voir, par exemple, la trace de la balle dans le mur. Au moment où il repart, il croise Kachmarine, à l'origine de son « suicide », et ce dernier l'interpelle : « *Gospodine Smourov* ² » ; la révélation que Smourov est le narrateur est confirmé par sa réaction : « Je me retournai en entendant mon nom et

¹ *Le Guetteur*, I, p. 540 ; *Соглядамаў* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 47 : « беззащитным бытием » ; *The Eye*, p. 8 : « defenseless ».

² *Le Guetteur*, I, p. 594 ; *Соглядамаў* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 92 : « Господин Смуров » ; *The Eye*, p. 100 : « *Gospodin Smurov* ».

posai par mégarde un pied dans le caniveau ¹ ». Si la dissociation psychique est condition de la survie (thème éminemment dostoïevskien), après la révélation de l'identité entre le narrateur et Smourov, l'épilogue du *Guetteur* écarte cependant la possibilité d'une nouvelle coïncidence, d'une réincorporation du narrateur dans son personnage. Cette identité narrateur/personnage n'est qu'une image de plus, celle que Kachmarine a de Smourov et qu'il emporte avec lui. « Est-ce qu'il importe de savoir laquelle ? Puisque je n'existe pas ; puisque seuls existent les milliers de miroirs qui me reflètent ² », affirme alors le narrateur qui se maintient donc en tant que conscience surplombante désincarnée. Cette position, il est vrai, est inquiétante, et a toutes les apparences de la folie.

La dissociation, cependant, n'est plus seulement psychique, comme dans le thème du double. Elle est une scission qui permet l'autonomie du personnage : la fausse fable du suicide indique qu'il n'y a plus de nécessité à le liquider pour en créer un nouveau qui soit adapté à son temps, en proposant une nouvelle image de la coïncidence. « Smourov, lui, vivra longtemps encore ³ », grâce aux multiples représentations de lui-même, témoignages indirects de son existence. En maintenant la scission, le narrateur, lui, peut continuer à se situer sur un autre plan de l'existence, qui est celui de la conscience : « [...] je suis heureux. J'ai compris que le seul bonheur ici-bas était d'observer, d'épier, de guetter, de scruter son propre personnage et celui des autres, de n'être rien de plus qu'un regard, qu'un œil immense, légèrement vitreux, quelque peu injecté de sang et qui ne cille

¹ *Le Guetteur*, I, p. 595 ; *Созлядатай* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 92 : « Я обернулся на звук моего имени, причем одной ногой невольно сошел на мостовую. » ; *The Eye*, p. 100 : « I turned at the sound of my name, involuntarily stepping off the sidewalk with one foot. »

² *Le Guetteur*, I, p. 596 ; *Созлядатай* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « Не все ли равно какой? Ведь меня нет – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. » ; *The Eye*, p. 103 : « Does it make any difference which? For I do not exist : there exist but the thousands of mirrors that reflect me. »

³ *Le Guetteur*, I, p. 596 ; *Созлядатай* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « Но Смуров будет жить долго. » ; *The Eye*, p. 103 : « Smurov, however, will live on for a long time. »

jamais ¹. » L'œil, quoique inquiétant, se dit, cependant, « invulnérable ² » parce qu'il se sait dissocié d'avec les images qu'ont de lui les hommes de l'ordre platonicien. Le récit ne se referme pas sur la liquidation de l'homme ancien au profit de l'homme nouveau, mais laisse ouverte la question de la dissociation, en affirmant le pouvoir « heureux » de l'« œil immense ³ » qu'est l'observateur devenu narrateur et l'autonomie des images créées par les « milliers de miroirs qui [...] reflètent ⁴ » son personnage : diffraction et dé-coïncidence sont l'« autrement » de la littérature, ses « trifurcations » anti-téléologiques, et viennent directement concurrencer le nouveau régime de l'art comme auto-formation de la vie mis en place en Union soviétique, et contrôlé directement par ce tyran moderne qu'est Staline.

La littérature soviétique trouve en effet une résolution très différente à ce dédoublement, qui est celle d'une nouvelle coïncidence de l'homme nouveau à lui-même par la liquidation en lui de l'homme ancien. Michel Heller fait l'analyse de cette lutte mortelle aboutissant à la victoire d'une nouvelle forme de vie :

Les écrivains soviétiques arrivent à la conclusion que leur seconde naissance ne peut avoir lieu qu'au prix du sacrifice de leur double. L'immolation du double devient la condition de leur « purification ». [...] La nécessité d'« immoler son double » trouve son expression la plus achevée dans le roman de Pilniak *les Doubles (Dvojniki)*, véritable hymne au sacrifice. Prenant pour héros deux frères jumeaux qui sont de véritables sosies, Pilniak montre le dédoublement de l'intellectuel soviétique, auquel seul le Parti peut donner une nouvelle intégrité. [...] Le conflit entre les deux frères devient une lutte acharnée entre les instincts (en particulier l'instinct sexuel) et la raison (qui a pour corollaire l'ascétisme), entre la volonté de voir et la volonté de vouloir. ⁵

¹ *Le Guetteur*, p. 596-597 ; *Соглядамай [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов – просто глазеть. » ; *The Eye*, p. 103 : « I am happy. I have realized that the only happiness in this world is to observe, to spy, to watch, to scrutinize oneself and others, to be nothing but a big, slightly vitreous, somewhat bloodshot, unblinking eye. »

² *Le Guetteur*, I, p. 597 ; *Соглядамай [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « неуязвим » ; *The Eye*, p. 104 : « invulnerable ».

³ *Le Guetteur*, I, p. 596 ; *Соглядамай [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « [...] счастье в этом мире [...] – просто глазеть. » ; *The Eye*, p. 103 : « a big [...] eye. »

⁴ *Le Guetteur*, I, p. 596 ; *Соглядамай [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 93 : « только тысячи зеркал, которые меня отражают » ; *The Eye*, p. 103 : « thousands of mirrors that reflect ».

⁵ Michel Heller, « Les années trente », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle***. Gels et dégels, op. cit.*, p. 148.

La « volonté de voir » ne va pas seulement être éradiquée. Pour assurer la victoire de la « volonté de vouloir », elle doit être transformée en « volonté de ne pas voir », programme indiqué par Pilniak dix ans avant *Les Doubles* : « J'ai beaucoup réfléchi à la volonté de voir et je l'avais d'abord assimilée à la volonté de ne pas voir lorsque la volonté de vouloir s'oppose à la volonté de voir. La Russie est mue par la volonté de vouloir et de ne pas voir ; je considère ce mensonge comme absolument positif, unique au monde ¹. »

L'émigration russe se situe-t-elle en dehors de cette transformation ? En France (principale scène littéraire de sa réception), le tout début des années trente est marqué par la modification du rapport aux nouvelles formes russes soviétiques. Jean-Pierre Morel indique aussi que « [l]a question de la Révolution russe et de son poids sur les destinées de l'Europe occidentale prend une place croissante dans tous les débats intellectuels. Selon Ramon Fernandez, les “observateurs sérieux” de l'époque doivent désormais “s'exercer à penser sur ces deux registres” que sont le fascisme et le communisme ². » Nabokov fait partie de ces observateurs. Il est fort probable que la connaissance précise des phénomènes de transformation de la littérature et de la culture russes en soviétiques lui a permis, tandis qu'il vit à Berlin, d'identifier la manifestation de phénomènes similaires dans la montée en puissance du fascisme, puis du nazisme.

Le mensonge, comme « volonté de vouloir et de ne pas voir », est au cœur du dispositif totalitaire, et ce n'est pas un hasard, selon nous, si Hermann, le tyran littéraire qu'il met en scène dans *La Méprise*, le revendique comme la forme de son rapport à la vérité qui l'autorise à créer une nouvelle forme de vie : « Je mentais comme le rossignol chante, extatiquement, oublieux de moi-même ; prenant plaisir à la nouvelle harmonie de vie que je créais ³. » Le mensonge est

¹ *Ibid.*, p. 149.

² Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable*, *op. cit.*, p. 124.

³ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1111 ; *Отчаяние [Отчаяние]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 423 : « Лгал я с упоением, самозабвенно, наслаждаясь той новой жизненной гармонией, которую

précisément ce qui parachève la constitution de la machine étatique de la coercition, dont les deux autres piliers sont les camps (« moyen universel de terreur »¹) et la peur. À eux trois, ils forment la « civilisation concentrationnaire² », qui est le nouveau découpage du sensible soviétique identifié par Heller³. Si, en Union soviétique, la machine étatique de la coercition est prête en 1928, à cette date, soutient Heller, « [à] quelques exceptions près, les écrivains soviétiques acceptent la nécessité de la contrainte, de la violence, la nécessité de “reforger” l’homme, ils sont prêts à lier les intérêts de la révolution et ceux de l’État⁴ ». Cependant, s’est-il agi véritablement d’acceptation ? Comme le fait remarquer Nabokov en 1939, témoignant ainsi de sa connaissance des mécanismes coercitifs, « on s’imagine mal un poète dans les confins de la Russie refusant de plier sous le joug (déclinant par exemple l’honneur de traduire les bouts rimés d’un poétastre caucasien) et se comportant avec suffisamment de témérité pour placer la liberté de sa muse au-dessus de la sienne⁵ ».

En Russie soviétique en effet, à compter du début des années trente, c’est le mensonge ou la mort qui devient la seule alternative. Cela tient au changement de nature du mensonge qui est imposé par celui qui transforme la dictature politique en tyrannie. Le mensonge ne consiste plus à ne pas voir, mais dorénavant à être dans l’obligation de voir ce qu’il *faut*, si l’on ne veut mourir. Dans *Brisure à senestre*, le mécanisme dramatique est bien la confrontation entre la témérité du

создавал. » ; *Despair*, p. 45 : « I lied as a nightingale sings, ecstatically, self-obliviously; reveling in the new life-harmony which I was creating. »

¹ Michel Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, *op. cit.*, p. 37. Heller rappelle que c’est Trotsky qui, le premier, a utilisé le terme de « camp de concentration » : « Le 26 juin 1918, dans un mémorandum adressé au Conseil des Commissaires du Peuple, Trotsky propose d’établir un régime de coercition pour les “éléments parasites”, de prendre des mesures afin que le travail le plus désagréable soit accompli par la bourgeoisie, d’assimiler à la bourgeoisie les anciens officiers refusant d’entrer dans les rangs de l’Armée Rouge, et de les enfermer dans des “camps de concentration”. » (*Ibid.*, p. 36)

² « De même que la terre, la “civilisation concentrationnaire” repose sur trois “baleines” : les camps, la peur, le mensonge. » (*Ibid.*, p. 97.)

³ Nous continuons d’entendre « découpage du sensible » au sens rancierien.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 203.

philosophe Adam Krug, qui refuse d'abdiquer sa liberté de conscience, et le mensonge transformé par le tyran en obligation de voir ce qu'il *faut*.

En Union soviétique, à compter de 1931, cette transformation se met en place en trois étapes. Il s'agit d'abord de la « lettre de Staline à la rédaction de la revue *Révolution prolétarienne (Proletarskaya revoljucija)* publiée en octobre 1931 ¹ ». Comme le relate Heller, elle constitue un tournant puisqu'avec elle, Staline « instaure son autocratie personnelle en matière d'idéologie, c'est-à-dire son droit à interpréter la doctrine ² » et prend donc « la direction de la vie intellectuelle du pays ³ ». La soumission de l'art à son seul Guide se concrétise le 23 avril 1932 avec la résolution du Comité Central du Parti. Intitulée « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques » et directement imposée par Staline, elle décrète « la liquidation de tous les groupements d'écrivains, organisations et unions littéraires existants et la création d'une seule Union des écrivains soviétiques ⁴ ».

Enfin se tient le Premier Congrès des Écrivains soviétiques, du 17 août au 1^{er} septembre 1934, où est proclamée « l'étatisation de la littérature ⁵ » et déterminé « ce sur quoi il *fallait* écrire. Et aussi *comment* l'écrire ⁶. » C'est la représentation toute entière, non plus seulement le sujet mais aussi la forme, qui est totalement contrôlée.

Par la bouche de Staline, le Parti donnait désormais aux écrivains un nouveau titre, celui d'ingénieurs des âmes, déterminant ainsi leur place dans le système soviétique. Sous la direction du Grand Concepteur et Ordonnateur, les écrivains-architectes devaient former ceux que Staline appellerait dix ans plus tard des « rouages », c'est-à-dire les Soviétiques. L'écrivain devient un rouage d'une gigantesque machine idéologique, un fonctionnaire, un employé. ⁷

¹ Michel Heller, « Les années trente », dans E. Etkind *et al.* (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle***. Gels et dégels, op. cit.*, p. 143.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 149-150.

« [S]a première obligation », comme le déclare Jdanov, « est d'utiliser la méthode de création littéraire que nous appelons méthode du réalisme socialiste ¹. »

Sauver les âmes, comme le fait Nabokov à la fin de *Brisure à senestre*, lorsque, par la folie, il sauve Krug de la conscience de son destin, n'est donc peut-être pas aussi cruel, ni vain, qu'on pourrait le penser. Il s'agit d'une bataille pour préserver les mots et la vie, qui a commencé. D'un côté, le poète soviétique qui, s'il veut survivre, doit absolument, et totalement, faire sien ce mensonge nouveau : voir ce qu'il *faut* pour *faire* voir ce qu'il *faut*. Dès 1929, Edouard Bagritski ² formule la seule part laissée en reste aux écrivains soviétiques, le mensonge et le meurtre :

Le siècle guette sur la chaussée
Où que tu regardes – partout des ennemis
Tu tends les bras, il n'est point d'amis
Mais s'il te dit : « mens » – tu mentiras
Mais s'il te dit : « tue » – tu tueras ! ³

En face, la question est donc de préserver les mots, et de trouver la formule d'un art qui « transcende la propagande ⁴ », selon l'expression de Nabokov, et serait ainsi une échappatoire, c'est-à-dire la négation de la négation, la vie et non le meurtre. Nabokov a toujours lu les écrivains et les poètes soviétiques, y compris Bagritski, comme l'indique ce bilan qu'il fait en 1941 de la poésie russe moderne :

Pasternak est un véritable poète pour l'éternité ; [...] Il n'y a pas beaucoup d'autres poètes ou poèmes en Russie de nos jours qui en vailent la peine : je ne me souviens que d'un seul poème de Maïakovski qui soit vraiment bon (c.-à-d. qui transcende la propagande), un seul de Bagritski, plusieurs de Zabolotski et Mandelstam. Il y a aussi Essénine et Selvinski. A l'heure actuelle, les meilleurs poètes, et de loin, sont Pasternak et Khodassiévitch : un recueil de poèmes russes modernes devrait, à mon avis, avoir pour base les œuvres de ces deux-là, et bien que sur le plan « politique », le second soit un émigré (il est mort il y a

¹ *Ibid.*, p. 150.

² Edouard Bagritski (1895-1934), poète, traducteur et dramaturge russe soviétique.

³ Cité dans Michel Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ Lettre de Vladimir Nabokov à James Laughlin, 10 février 1941, *Lettres choisies*, *op. cit.*, p. 74.

deux ans), la meilleure poésie écrite en Russie soviétique a beaucoup de traits communs avec son œuvre (et s'en est beaucoup inspiré) ¹.

Nabokov poursuit sa quête, consistant à opposer au siècle qui « guette sur la chaussée » l'autre esthétique, la seule qui réunit poètes émigrés et poètes vivant en Union soviétique, celle de l'art authentique. Nabokov ne précise pas, alors, dans sa lettre à Laughlin, quels poèmes d'Ossip Mandelstam il a à l'esprit. Parmi eux cependant, on peut supposer qu'il inclut celui (l'un des plus célèbres) que cite aussi Michel Heller (après Bagritski) comme témoignage de l'un des rares poètes qui « trouvent la force et le courage d'exprimer à cette formule [de Bagritski] leur hostilité, leur protestation, leur désespoir sans recours ² » : le poème « Pour la gloire grondante de temps futurs » « (appelé aussi « Siècle chien-loup »), où le poète se sépare avec arrogance et intrépidité de tous ceux, Staline et son entourage, qu'il ne considère pas comme ses égaux « parce que le loup par le sang je ne suis point / et que seul me tuera mon semblable ³ ».

Pour Nabokov aussi, Ossip Mandelstam est « un merveilleux poète, le plus grand parmi ceux qui tentèrent de survivre en Russie sous les soviets. [...] Les poèmes qu'il a continué à composer héroïquement jusqu'à ce que la folie éclipse son talent limpide sont des exemples admirables de l'esprit humain dans ce qu'il a de plus profond et d'élevé ⁴ ». Arrêté en 1934, sur dénonciation, après son « Épigramme contre Staline », il est exilé jusqu'en 1937, puis arrêté de nouveau en mai 1938 (pendant les Grandes purges) et condamné à cinq ans de travaux forcés. Il est mort de faim, de froid, d'épuisement pendant le voyage vers la

¹ *Ibid.*, p. 73-74.

² Michel Heller, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, *op. cit.*, p. 53.

³ Ossip Mandelstam, *Œuvres complètes. 1. Œuvres poétiques*, édition bilingue établie et présentée par Jean-Claude Schneider, trad. (du russe) par Jean-Claude Schneider, introduction, notes et commentaires par Anastasia de La Fortelle, Paris, Le Bruit du temps / La Dogana, 2018, p. 43.

⁴ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 59. Par « folie », Nabokov entend la période des poèmes, écrits à la gloire de Staline, dont la célèbre « Ode ». Il s'agit de la fin de sa relégation à Voronež (1934-1937), où le poète, « malade et nerveusement épuisé, succombe à l'épreuve qu'on ne lui a pas "épargnée" » (Anastasia de la Fortelle, « Introduction », dans Ossip Mandelstam, *Œuvres complètes. 1. Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 44).

Kolyma. Or, le poème de Mandelstam, « Siècle chien-loup », est une nouvelle occasion pour Nabokov de poursuivre sa bataille contre les mots qui tuent, ceux de l'ignorance et de la bêtise venant prendre en Occident la place de ceux de la propagande et de la coercition.

En 1969, alors qu'il vient de faire paraître *Ada ou l'Ardeur*, Nabokov envoie à la *New York Review of Books* sa « propre traduction littérale d'un grand poème de Mandelshtam ¹ » qu'il accompagne de commentaires. Il entend ainsi corriger l'adaptation de Robert Lowell ², parue dans l'anthologie *Poets on Street Corners* ³. Dans son essai, Nabokov ne se contente pas de redresser le tort fait au poète par un traducteur : il se fait, avec les armes qui sont les siennes, témoin du témoin qu'est le poète qui n'abdique pas. L'écrivain a bien conscience qu'on ne peut comparer vivre et mourir en Union soviétique et en Occident. C'est déjà, en 1965, à propos de Mandelstam qu'il le précise :

La lecture de ces poèmes ravive le mépris salutaire qu'il convient d'éprouver pour la férocité soviétique. Les tyrans et les tortionnaires ne parviendront jamais à dissimuler leurs faux pas comiques derrière des acrobaties cosmiques. Le rire méprisant : c'est très bien mais c'est peu de choses en guise de réconfort moral. Et quand je lis les poèmes de Mandelstam composés sous le régime maudit de ces brutes, j'éprouve un sentiment de honte impuissante en me voyant si libre de penser, de parler, d'écrire dans la partie libre de notre monde. Ce sont les seuls moments où la liberté est amère. ⁴

La liberté de penser, de parler, d'écrire, voilà tout ce qu'a Nabokov pour empêcher, ici, dans la partie libre du monde, la disparition des mots et des images qui, là-bas, valent une « invitation au supplice ». Le rétablissement des véritables images, celles qui ont eu valeur de vie ou de mort, est donc plus qu'une coquetterie, c'est une question d'honneur, afin de perpétuer, pour des lecteurs qui

¹ Vladimir Nabokov, « De l'adaptation », *Partis pris, op. cit.*, p. 253. Dans la citation, nous avons respecté la graphie du nom du poète choisie par Nabokov.

² Robert Lowell (1917-1977), traducteur et poète américain, considéré comme l'un des maîtres du confessionalisme, courant poétique américain en vogue aux États-Unis au début de la seconde moitié du vingtième siècle.

³ Ce volume, sous la direction d'Olga Carlisle, a paru en 1968.

⁴ Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 58.

ignorent le russe (et peuvent donc être abusés), l'existence d'une poésie qui a défié la tyrannie.

C'est le sens aussi de la phrase qu'il ajoute à la reproduction de cette mise au point dans *Strong Opinions* (publié en 1973) : « J'espère avec ferveur que ce petit essai sera parvenu à la veuve du poète en Russie soviétique ¹ ». Nabokov se fait aussi relais du témoin qu'est Nadejda Mandestalm. En 1970, en effet, elle a fait paraître, d'abord en anglais, ses mémoires, intitulées *Hope against Hope* (traduit *Contre tout espoir* en français), avec un jeu de mots sur son prénom russe, Nadejda, qui signifie « espoir ». La veuve de Mandelstam a effectivement incarné l'espoir de transmettre les œuvres de son mari, les ayant apprises par cœur pour ne pas en laisser de traces écrites et échappant aux arrestations en menant une vie quasi nomade – vie de combat contre la censure et la mort dont elle livre le récit dans ses mémoires.

Dans ce contexte, la mauvaise traduction est un sacrilège impardonnable : « l'image du poète doit être chose sacrée et inviolable ² », assène Nabokov. Dans ses commentaires contre la traduction de Lowell, envoyés à la *New York Review of Books*, il relève ce qui dénature l'original, pointant les « miracle[s] de l'ignorance, de l'adaptation inexacte et de la traduction erronée ³ », et finit par démontrer, en reprenant quelques vers de Lowell lui-même, comment un poème, de mauvaise traduction en mauvaise re-traduction, finit par disparaître, parce qu'il est devenu une forme sans forme, flétrie et vidée de sa beauté (quand on passe, par exemple, de « leathery love » à « football de la passion » ⁴). Dans *Ada*, ces « défloraisons » sont une cible constante de l'auteur ⁵ : la mauvaise traduction ou, pire, l'adaptation, est un viol, perpétré par la manipulation de ce qui est le corps

¹ Vladimir Nabokov, « De l'adaptation », *ibid.*, p. 256.

² *Ibid.*, p. 254.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ On retrouve aussi, dans *Ada*, d'autres attaques contre les ineptes traductions de Mandelstam par Robert Lowell. Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

de la poésie, les images ; une « défloraison » donc, selon l'équivalent botanique de « défloraison » que trouvent Van et Ada pour qualifier les erreurs de traduction, puisque celle dont ils débattent concerne la traduction du « souci d'eau » dans le poème de Rimbaud, « Mémoire ».

Les mots qui tuent sont, en Occident, ceux de l'ignorance et de la bêtise, occupant la place de ceux de la tyrannie, là-bas. En cela, falsification du texte et falsification de l'histoire, réécrite et maquillée par les mauvais génies du vingtième siècle, sont des phénomènes comparables. À l'inverse, le littéralisme de la traduction, prôné par Nabokov, est un témoignage du témoignage original, préservation de l'originalité de la création individuelle, car tuer le mot (juste), ou être tué, tel est le dilemme que la contrainte de la violence de l'Histoire impose à l'Hamlet moderne.

IV.2 : L'*ethos* démocratique nabokovien : pensée de la démocratie et traduction poétique

Que pouvons-nous dire, nous les hommes de l'époque du fascisme, face au tribunal du passé et de l'avenir ? Nous n'avons aucune justification.

Nous dirons : il n'y eut pas de temps plus dur que le nôtre, mais nous n'avons pas laissé mourir ce qu'il y a d'humain dans l'homme.

En regardant partir la Madone Sixtine, nous gardons la foi que la vie et la liberté ne font qu'un, qu'il n'est rien de supérieur à ce qu'il y a d'humain dans l'homme ¹.

Vassili Grossman

Dans un article paru initialement en anglais ², en août 1934, Léon Chestov (1866-1938), philosophe russe émigré, procède à une comparaison des fascistes allemands avec les Bolcheviques et constate qu'« à présent, le Tatar s'est réanimé dans l'Européen ³ ». Pour ce barbare, « ce qu'il y a [...] de plus redoutable et de plus odieux dans la civilisation européenne ⁴ », c'est « la liberté et l'indépendance ⁵ » : « Il flaire en elles son ennemi le plus implacable et le plus dangereux. Toute sa force est dirigée vers un seul but – écraser la liberté une bonne fois pour toutes ⁶. »

¹ Vassili Grossman, *La Madone Sixtine*, trad. (du russe) Sophie Benech, dans *Œuvres*, éd. Tzvetan Todorov, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2006, p. 799.

² Léon Chestov, « Les menaces des barbares aujourd'hui », *Qu'est-ce que le bolchevisme ?*, avant-propos de Ramona Fotiade, postface de Jean-Louis Panné, trad. du russe par Sophie Benech, Paris, Le Bruit du temps, 2015.

³ *Ibid.*, p. 130. Pour Chestov, la liberté et l'indépendance ont été apportées par la révélation des Saintes écritures et la religion. Nabokov, lui, ne souscrirait pas à cette affirmation et mettrait la conscience comme origine à la liberté et à l'indépendance.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Il n'y a donc qu'une seule question à se poser : « que faut-il sauver dans la civilisation moderne ? ¹ » Pour Chestov, « il faut sauver ce qui est le plus menacé, car c'est ce qu'elle a de plus précieux. Il faut sauver la liberté ² ».

Sauver la liberté et l'indépendance pour sauver la civilisation est ce à quoi vont s'employer les plus lucides des hommes du vingtième siècle, dont Nabokov. La question qui va nous occuper dans ce dernier chapitre est de savoir comment. Que peut cette forme littéraire de la dissociation entre l'homme qui souffre et l'homme qui observe, née dans *Le Guetteur*, pour se distinguer des autres solutions prônées, la liquidation du double et la naissance du surhomme, puisque, avec « le Tatar, c'est-à-dire la force brutale ³ », « tout ce qui est marqué au sceau de l'esprit est condamné au silence ⁴ » : « on n'entend que les cris de triomphe de la barbarie ⁵ ».

À compter du *Guetteur*, la dé-coïncidence devient une forme récurrente dans l'œuvre de Nabokov : elle se maintient sous des formes de plus en plus complexes, afin de toujours reculer le moment d'une re-coïncidence : dissociation entre l'homme qui souffre et l'homme qui observe (notamment, celui qui souffre en lui, comme dans *Le Don* ou *Brisure à senestre*), discordance de l'impénétrabilité (qui vaut condamnation à mort de Cincinnatus C. dans *Invitation au supplice*), transmodalisation (quand on passe de la narration à l'écriture, comme à la fin du *Don*, d'*Invitation au supplice* et de *Brisure à senestre*), la transmodalisation étant la transposition de la dé-coïncidence au niveau de la fabrique poétique et du genre, ce qui est parfois appelé le métaroman nabokovien ⁶, mais la transmodalisation l'excède, selon nous.

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Sur cette question, voir notamment l'étude du *Don* par Вероника Б. Зусева-Озкан [Veronika B. Zuseva-Ozkan], dans *Поэтика Метаромана* [*Poëtika Metaromana*], Moscou, Российский

La question essentielle est celle de l'interprétation politique des effets de la dé-coïncidence du *je* au *je*, ce que Maurice Couturier appelle « les décrochages de voix ¹ ». La « folie de la représentation » ou la dé-coïncidence ontologique, nouvelle condition humaine et forme de la résistance à la tyrannie, se résolvent-elles, selon la proposition de Couturier, par la tyrannie de l'Auteur, unique et dictatorial garant de la cohésion de son monde artistique hors-du-monde, à envisager comme la « royauté » de l'artiste en majesté ? C'est ainsi que René Alladaye explique la transmodalisation finale de *Brisure à senestre* : « À certains égards, l'itinéraire de Krug dans le roman se résume au passage d'une tyrannie à l'autre : de celle, fictionnelle, de Paduk à celle, bien réelle, de l'auteur ². »

Faut-il devenir tyran soi-même, c'est-à-dire re-coïncider avec soi sous la forme d'autorité du tyran esthétique, pour pouvoir s'opposer efficacement à la tyrannie politique ? La question mérite d'être débattue. D'autant qu'elle en implique une seconde : que faire du lecteur « sans génie ³ » (ce que serait, principalement, tout lecteur de Nabokov) ? La thèse de la tyrannie de l'Auteur est lourde en pertes humaines de lecteurs écartés de l'œuvre nabokovienne pour leurs incapacités, puisque, selon Maurice Couturier, « Nabokov exigeait de ses lecteurs la même liberté de pensée, de jugement que celle dont il estimait jouir lui-même ; il n'avait que faire des sceptiques et des iconoclastes, il s'adressait à des êtres supérieurs, libres de tout préjugé ⁴ ». Il nous semble, plutôt, que la liberté de pensée n'est pas un présupposé qui poserait *a priori* ses lecteurs en êtres

государственный гуманитарный университет [Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet], 2012.

¹ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, *op. cit.*, p. 33.

² René Alladaye, « Notice », *Brisure à senestre*, II, p. 1573-1574.

³ C'est l'une des conclusions que Maurice Couturier tire de la thèse de la tyrannie de l'auteur : « Nabokov n'a pas besoin d'une cible particulière, il lui suffit d'avoir en face de lui le lecteur infirme, sans génie et amnésique ; il se sait infiniment supérieur à lui et fait tout son possible pour l'éblouir, l'émerveiller, le fasciner aussi, consentant à le faire rire par moments afin de lui donner l'illusion qu'il est provisoirement son égal, mais pour mieux le confondre aussitôt après. Aucun lecteur d'*Ada* n'est en mesure de désamorcer tous les pièges ; le texte se sature de plus en plus dans la deuxième partie, et l'on croit percevoir au loin les roucoulements contenus de l'auteur qui exulte de nous voir faire fausse route. » (*Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, *op. cit.*, p. 303.)

⁴ *Ibid.*, p. 380.

supérieurs, mais qu'elle est un gain acquis sur la résistance de la matière artistique.

Maurice Couturier, quand il pointe la difficulté à comprendre *Ada*, pense qu'il s'agit de pièges destinés à confondre le lecteur pour le plus grand amusement de l'auteur. Sommes-nous ces pantins, que sont, par exemple, les collègues universitaires d'Adam Krug, dans *Brisure à senestre*, manipulés par le nouveau tyran, Paduk ? *Ada* nous semble, au contraire, être une réflexion, particulièrement étendue, sur la question des rapports entre « supériorité » des êtres de la connaissance et art « véritable », question dont la résolution est tant éthique que politique. Van et Ada, en effet, se décrivent en « couple surimpérial¹ », c'est-à-dire affranchi des obligations morales et sociales : leur seule loi est celle de leur amour, en apparence. Au faîte de leur vie, puisque Van commence le récit de leur amour en 1957, quand ils sont déjà vieux², Van le narrateur, parfois secondé par Ada, entreprend d'écrire l'histoire d'un amour qui n'aurait pas dû être : l'amour (en apparence) absolu d'un frère pour sa sœur « utérine », et réciproquement. Van, en effet, a été conçu par Marina et Démon, alors amants. Le 23 avril 1869, ce dernier s'est pourtant marié à Aqua, la sœur jumelle de Marina : lors d'un accident de ski, elle perd l'enfant qu'elle attend et Marina lui substitue son fils, Van, né le 1^{er} janvier 1870. Marina, elle, épouse, le 16 décembre 1871, Dan, cousin germain de Démon : elle est à nouveau enceinte de Démon et donne naissance à Ada, le 21 juillet 1872. Puis naît le 3 janvier 1876, un troisième enfant, Lucette (Lucinda), cette fois la véritable fille de Marina et de Dan, la demi-sœur donc (et la demi-cousine), de sa « sœur », Ada, et de son « cousin », Van. À l'été 1884, Van (âgé de quatorze ans) vient passer l'été dans la propriété familiale d'Ardis, et rendre visite à sa « tante », Marina, et à ses

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 97. *Ada, or Ardor*, p. 71 : « super-imperial couple ».

² *Ada*, p. 51 : « Quand, au milieu du vingtième siècle, Van entreprit la reconstitution de son lointain passé » ; *Ada, or Ardor*, p. 31 : « When, in the middle of the twentieth century, Van started to reconstruct his deepest past ».

« cousines ». Ada (elle n'a que douze ans) et lui tombent éperdument amoureux. Dans le grenier du château, ils trouvent un herbier, réalisé par Marina lorsqu'elle attendait Van. C'est en le décryptant qu'ils découvrent, à l'aube de leur amour, qu'ils sont frère et sœur.

L'imbroglia ne fait que commencer. Il a déjà fallu au lecteur une centaine de pages pour, éventuellement, comprendre ce que nous venons d'exposer, qu'il nous a fallu aussi longuement décrypter : aucun lecteur d'*Ada* ne peut s'affranchir de ce processus de déchiffrement, particulièrement complexe, qui nécessite allers et retours dans la matière textuelle. Il reste ensuite environ cinq cents pages à lire pour suivre l'amour, contrarié, de Van et d'Ada, qui est aussi une incroyable traversée du siècle. Ayant dit cela, nous n'avons, en réalité, pas dit grand-chose de ce roman. *Ada*, en effet, se passe sur Antiterra, planète inventée, à la fois miroir et inversion de notre Terre. L'histoire et la géographie terriennes y sont recomposées¹. À la lecture, et même sans que ce soit toujours un processus conscient, le lecteur compare constamment le monde antiterrien à celui qu'il connaît et dans lequel il vit. Difficulté supplémentaire, certains Antiterriens aux cerveaux dérangés (Aqua, par exemple, mais aussi les patients de Van, l'analyste, puisqu'il s'est fait une spécialité de la Terrologie, « rameau de la psychiatrie² ») croient en l'existence de Terra la Belle, planète jumelle d'Antiterra : croyance née de la peur consécutive au désastre El, mais inversion de l'inversion, Terra, comme l'indique son nom, paraît plus ressembler à notre planète qu'Antiterra. Ainsi, sur Terra, l'électricité est l'énergie utilisée, notamment pour les moyens de communication, alors qu'elle est interdite sur Antiterra, sauf de 1922 à 1930, puis autorisée de nouveau quand Van commence ses Mémoires. Ce thème de la communication entre les hommes, et des moyens qui la permettent, et la modèlent selon qu'il y a de l'électricité ou non, apparaît comme le thème majeur de ce

¹ Nous l'avons déjà indiqué.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 36 ; *Ada, or Ardor*, p. 18 : « terrology (then a branch of psychiatry) »

roman de la réflexion sur l'art comme « autre » moyen de communication. Nous y reviendrons.

Il n'est donc pas étonnant qu'*Ada* emblématise la difficulté de l'interprétation du roman nabokovien (de la communication entre auteur et lecteur mais aussi d'un lecteur à un autre lecteur, tous les lecteurs d'*Ada* n'étant pas toujours d'accord entre eux, tant le déchiffrement est complexe). Cette difficulté pourrait s'énoncer ainsi : quel temps voulons-nous consacrer ou, dit selon les conditions réelles de notre vie, quel temps pouvons-nous donner à ce que nous ne comprenons pas ? Rien, en démocratie, ne nous oblige à « perdre » notre temps à lire *Ada* (ou tout autre roman, mais *Ada* est la quintessence de l'art nabokovien du « temps perdu »). Rien ne nous y oblige, en effet, mais, comme l'a montré Rancière et comme l'a montré *La République*, le propre de l'homme démocratique consiste à être confronté à la question de son émancipation au travers du temps qu'il prend pour faire autre chose que ce à quoi il est destiné, naturellement ou socialement (cela revient au même en régime mimétique) :

Comme Platon nous l'enseigne *a contrario*, la politique commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incompétences. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur du commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps ¹.

En ce sens, l'art nabokovien serait éminemment politique, et bien plus radicalement que les esthétiques pragmatiques, si l'on considère que ce temps « perdu » de la lecture, c'est-à-dire hors du temps de notre condition sociale prétendument naturelle, est un temps (particulièrement long avec *Ada*) destiné à éprouver cette idée essentielle de Jacques Rancière : que « l'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun ² » – (re)définition de l'art

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 66-67.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 35.

particulièrement adaptée à ce roman, qui propose à son lecteur une gymnastique sensorielle et intellectuelle rarement poussée aussi loin dans l'histoire du roman moderne, s'agissant de déterminer « ce territoire du commun ». La suite de la description par Rancière de la politique que produit l'esthétique confirme cette hypothèse :

[C]e qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. [...] Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace ¹.

S'il est un roman qui institue ce « suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible », ce qui, au fond, est son sujet, c'est bien *Ada ou l'Ardeur*.

C'est d'un doute qu'il faut repartir, pour examiner à nouveau la fonction et le sens de la maîtrise nabokovienne. D'une certaine façon, l'emblème en est Lucette dans *Ada* ; seule véritable « demi-sœur », elle est la part d'altérité qui empêche le récit de l'histoire d'amour de se refermer en pure célébration de la « sur-impérialité » de Van et d'Ada, ce qui, avouons-le, serait lassant. La variation sur le même peut bien être décuplée par la « sur-impérialité » du couple, ce qu'emblématise la variation trilingue, et poétique, sur « Romance à Hélène » de Chateaubriand qui traverse le roman, même le texte ardisien porte, très tôt, des traces de la possibilité de la lassitude :

Ils exploitaient le plaisir avec une prodigalité qui confinait à la folie et qui eût certainement abrégé leurs jeunes existences si l'été, qui leur était d'abord apparu comme la promesse d'un fleuve sans limites, inépuisable de splendeur verte et de liberté, n'eût laissé transparaître quelques allusions voilées à de possibles défloraisons et défaillances, à la fatigue de sa fugue – ultime ressort de la nature, éloquentes trouvailles allitératives (quand la feuille et le phalène s'imitent), un premier point d'orgue à la fin du mois d'août, un premier silence au début de septembre. ²

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 175-176 ; *Ada, or Ardor*, p. 139 : « Their immoderate exploitation of physical joy amounted to madness and would have curtailed their young lives had not summer,

L'histoire d'amour d'Ada et de Veen serait-elle unique et exceptionnelle, qu'elle serait soumise aux défloraisons du tout début de l'automne, quand se fanent sabots de Vénus et autres orchidées, aux défaillances de la nature humaine des amoureux, qui n'est justement pas sur-humaine, à un premier silence : rien d'autre que ce « premier silence » ne laisse mieux « entendre » qu'aucune histoire d'amour, serait-elle celle d'un amour interdit, n'est à l'abri du temps. La répétition, serait-elle déclinée en une variation trilingue et virtuose sur deux vers de Chateaubriand, se charge de corroder le désir, aussi soutenu soit-il, dans le cas d'Ada et de Van, par l'érotisme de leur langue.

Lucette, initiée, enfant, à cet érotisme non seulement des ébats d'Ada et de Van qu'elle observe mais aussi de leurs débats, tombe à son tour éperdument amoureuse de Van. *Ada* est donc également le récit de cet amour impossible qui conduit Lucette à son suicide, puisque Van se refuse à elle par amour pour Ada, pourtant mariée à un autre, Andreï Vinelander, qui est un philistin fini. Brian Boyd a montré que cette autre histoire d'amour est précisément ce qui transforme la première en un questionnement sur la responsabilité de l'art ; interrogation qui se pose jusque dans la conclusion du roman, tandis que Van et Ada s'approchent de leur mort :

Oh ! Van, oh ! Van, nous ne l'avons pas aimée assez. *C'est elle* que tu aurais dû épouser, celle qui était assise, se tenant les genoux, en collants noirs, sur la balustrade de pierre, et tout serait bien allé alors... je serais restée avec vous deux au château d'Ardis... et au lieu de saisir ce bonheur, que l'on nous offrait gratis, au lieu d'avoir tout cela, nous l'avons taquinée jusqu'à ce qu'elle en meure ¹ !

which had appeared in prospect as a boundless flow of green glory and freedom, begun to hint hazily at possible failings and fadings, at the fatigue of its fugue—the last resort of nature, felicitous alliterations (when flowers and flies mime one another), the coming of a first pause in late August, a first silence in early September. »

¹ *Ada*, p. 693 ; *Ada, or Ador*, p. 586 : « Oh, Van, oh Van, we did not love her enough. That's whom you should have married, the one sitting feet up, in ballerina black, on the stone balustrade, and then everything would have been all right—I would have stayed with you both in Ardis Hall, and instead of that happiness, handed out gratis, instead of all that we teased her to death! »

Boyd a souligné, avec raison, que le charme de la beauté du style de la narration, menée par Van avec l'aide Ada, est ce qui fait négliger au lecteur cette question de l'interprétation de ce que produit sur Lucette cet amour « parfait »¹. C'est ce même procédé qui nous hypnotise dans *Lolita* : la beauté du récit – célébration de l'amour de Humbert Humbert pour sa nymphette, selon le point de vue du narrateur, ou récit de son obsession, selon celui de son analyste –, empêche le questionnement sur l'enfer que vit Lolita. Lolita « pleure toutes les nuits », déclare Véra Nabokov en 1959, « et les critiques n'entendent pas ses sanglots² » : c'est que la tyrannie de la narration humbertienne les tient aussi sous son joug. Cependant, si l'art de Nabokov est effectivement construit, comme nous le pensons³, pour nous faire « entendre les sanglots » de Lolita, ce serait par le biais d'une expérience : que nous nous émancipions de la tyrannie du narrateur afin de donner une parole à celle qui en est privée par Humbert – question tout autant politique que celle précédemment envisagée à propos d'*Ada*. C'est en revenant à Rancière qu'on le comprend puisqu'en art, « toute la question est de savoir qui possède la parole et qui possède seulement la voix⁴ ». Si, avec Rancière reprenant cette analyse à Aristote, « l'homme est politique parce qu'il possède la parole qui met en commun le juste et l'injuste alors que l'animal a seulement la voix qui signale plaisir et peine⁵ », on voit bien la part qui a été laissée à Lolita par Humbert, celle du non-être politique, de l'animalité, du « refus d'entendre les sons sortant de [sa] bouche comme des discours⁶ », ce qu'est toute tyrannie, qu'elle soit politique ou sexuelle. En ce sens, la question de

¹ Voir Brian Boyd, *Nabokov's Ada. The Place of Consciousness*, Ardis, Ann Arbor, 1985, p. 102-104.

² Citée dans Jeanine Delpech, « Nabokov sans Lolita », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 octobre 1959, p. 2.

³ Voir un article où nous avons déjà évoqué la possibilité que *Lolita* soit un roman construit pour faire « entendre » la voix de Lolita : « *Lolita*, ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'auto-traduction », art. cité.

⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

⁶ *Ibid.*, p. 38

l'interprétation de *Lolita*, qui agite la critique depuis sa publication en 1955, et reste irrésolue, laisse entendre que Nabokov aurait réussi à faire exister « ce travail de création de dissensus ¹ » qui consiste à « introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants ² ».

Son art pourrait être alors interprété comme cet « art critique » identifié par Rancière comme la seule forme d'art de la modernité qui ne se referme pas en autre chose que lui-même et qui « met dans la forme de l'œuvre l'explication de la domination ou la confrontation de ce que le monde est avec ce qu'il pourrait être ³ ». En nous faisant subir la domination tout en la déconstruisant, Nabokov nous ferait expérimenter s'il est possible d'y échapper, et comment.

À la fin de son étude sur la tyrannie de l'auteur, Maurice Couturier émet, lui aussi, un doute sur le sens à donner à la sur-détermination du texte nabokovien, dont il a pourtant fait le principe de la tyrannie de l'auteur :

Nabokov veut écrire un texte poétique dégagé de toute contrainte extérieure, qu'il s'agisse de croyances, de valeurs éthiques, de régimes symboliques ou même de savoir linguistique dans une certaine mesure. Il refuse de laisser une quelconque encyclopédie consensuelle servir de répertoire dans le décodage de ses textes, c'est pourquoi il s'ingénie à fournir à ses lecteurs une encyclopédie restreinte. [...]

D'où ce malaise permanent que l'on éprouve face à ses romans : nous ne pouvons plus nous appuyer sur les béquilles habituelles que constituent les valeurs éthiques ou culturelles les plus communes. Nous nous trouvons mis en demeure de comprendre et juger en toute liberté, sans jamais pouvoir affirmer à la fin si nos jugements ont été judicieux et auraient reçu l'approbation de l'auteur réel habité par la mauvaise foi. On peut donc dire que les romans de Nabokov ont finalement une structure ouverte, même si leur récit donne l'illusion d'avoir une structure fermée ⁴.

On le rejoindra ici : le programme esthétique de Nabokov est d'empêcher que son art se résolve en idées, c'est-à-dire qu'il meure. Pourquoi, cependant, se demander si nos jugements auraient reçu l'approbation de l'auteur réel ou, dit

¹ *Ibid.*, p. 39

² *Ibid.*

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 63.

⁴ Maurice Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 379-380.

autrement, s'il y a un enseignement qu'on puisse tirer de la lecture du roman nabokovien qui serait conforme à l'idée de l'auteur réel et en serait donc la vérité ?

L'art de Nabokov s'est construit, selon nous, de la défection de l'autorité auctoriale impliquée dans son texte, c'est-à-dire de l'autorité garantissant la stabilité et la vérité de la représentation. Pourquoi, alors, le remplacer par l'auteur réel ? S'il est une seule chose, en effet, que nous montre l'art de Nabokov, contre les formes de l'obéissance et la déresponsabilisation de la « seconde modernité », c'est que nous sommes responsables de nos propres jugements (qui peuvent évoluer et varier) et que cette responsabilité s'alimente au perfectionnement de la conscience. Le roman nabokovien, avec cette « structure ouverte » qui défait « l'illusion » de la « structure fermée », c'est-à-dire par le seul jeu de l'expérimentation de la matière poétique, est bien le lieu du perfectionnement de la conscience. C'est parce qu'il nous demande sans cesse de nous hisser un peu au-dessus de nous-mêmes (et non au-dessus des autres) et parce qu'il place le lecteur dans une position d'indépendance qu'il se pourrait bien que le roman nabokovien soit un roman démocratique.

Les origines à ce roman démocratique sont plurielles. Ancrées dans le sensible russe de Nabokov, elles sont en premier lieu un héritage de la figure modélisatrice de son père, Vladimir Dmitrievitch Nabokov, qui se traduit tant dans le flair politique de l'écrivain que dans sa conception de la démocratie, le seul régime politique qui permette l'exercice de consciences libres. Héritées aussi de la Renaissance russe, le dernier projet collectif d'émancipation esthétique de l'homme, elles soutiennent les conceptions esthétiques immuables de Nabokov et son amour de la « vraie » littérature, remis en jeu par la synchronisation de son œuvre avec le totalitarisme.

Du côté de la démocratie : la figure de Vladimir Dmitrievitch Nabokov

Aujourd'hui, à la fin d'avril 1918, alors que j'écris ces lignes en Crimée, conquise par les Allemands (« temporairement occupée », comme ils disent), ayant fait l'expérience de toutes les amères déceptions, toutes les horreurs, toute l'humiliation et toute la honte du cauchemar de cette année de révolution ; face aux ruines de la Russie détruite, démembrée, souillée : ayant fait l'expérience de toutes les abominations de l'orgie bolchevique ; et ayant compris l'abysmale incompétence de ces forces entre les mains desquelles la création d'une nouvelle Russie est tombée...¹

Maintenant la Douma va répondre. Le premier qui parle, c'est M. Nabokof : impassible et froid, sans émotion, sans colère, sans geste, les deux mains empoignant fortement chacune des parois de la tribune, le chef des cadets mord à pleines dents dans les phrases ministérielles. À chaque morceau qu'il arrache, des applaudissements furieux éclatent. Les députés, si calmes tout à l'heure, paraissent être enragés maintenant.²

Raymond Recouly est l'envoyé spécial du *Figaro* pour couvrir l'événement historique que sont les séances de la première Douma, l'Assemblée constituante qui a été élue le 27 avril/10 mai 1906. Il vient assister à la réponse qu'Ivan Goremykine (1839-1917), Président du Conseil sous l'autorité du Tsar, fait aux demandes des Cadets (membres du parti Constitutionnel-Démocrate très majoritaires à l'Assemblée), notamment sur la question agraire : le Gouvernement refuse tout. Vladimir Dmitrievitch Nabokov, le père de l'écrivain, est le premier à lui répondre, et le portrait qu'en fait Recouly est fidèle : il a été un formidable rhétoricien servi par une froide éloquence, des convictions inébranlables et sa foi dans la démocratie parlementaire. L'un des hommes les plus brillants de sa génération, il est né à Tsarskoe Selo (résidence impériale) dans l'une des familles

¹ Virgil D. Medlin and Steven L. Parsons (dir.), *V. D. Nabokov, and the Russian Provisional Government, 1917*, intro. Robert P. Browder, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976, p. 49 (notre traduction). Nabokov, lui-même, a participé à cette édition du texte de son père sur le Gouvernement provisoire.

² Raymond Recouly, « Le Gouvernement et la Douma », *Le Figaro*, 5 juin 1906, p. 2.

aristocratiques les plus en vue de la cour impériale russe. Son père, Dmitri Nikolaïevitch Nabokov a, notamment, été ministre de la justice du Tsar Alexandre II (1878-1885) et sa mère, Maria (1842-1925), était issue de l'une des plus éminentes familles de barons baltes, les Von Korff. Jusqu'à ses treize ans, et selon les usages aristocratiques, son éducation se fait à la maison, puis il intègre le troisième lycée de Saint-Pétersbourg. Sorti du lycée avec la médaille d'or, il entre à la faculté de Droit de l'Université de la capitale pour une licence, puis part poursuivre ses études en Allemagne (doctorat de droit) et devient professeur de criminologie à l'École impériale de jurisprudence. Parallèlement, il est chambellan de l'Empereur et à ce titre prend part à la fastueuse vie mondaine de la cour et de la famille impériales, en Russie et à l'étranger. *Le Figaro* signale, par exemple, la présence de « M. de Nabokoff, chambellan de l'empereur de Russie, et de Mme Nabokoff », à Munich, durant l'été 1903, pour assister aux représentations des œuvres de Richard Wagner au théâtre du Prince-Régent ¹. Marié depuis 1897 à Elena Roukavichnikov (1876-1939), il est en 1906 le père de quatre enfants : outre Vladimir, Sergueï (1900-1945), Olga (1903-1978) et Elena (1906-2000). Un cinquième, Kirill, naît en 1911 (et décède en 1964).

Il n'est pas seulement le plus jeune professeur de criminologie que la Russie ait jamais eu, mais aussi l'auteur de nombreux articles consacrés au droit criminel. C'est d'abord par ses combats de plume que Vladimir Dmitrievitch force l'admiration de ses pairs : ainsi, par exemple, il publie en 1903 un article sur le statut légal des homosexuels en Russie ², où il affirme que l'État ne devrait pas intervenir dans la vie privée des citoyens ; il s'en prend aussi à l'article 995 du Code pénal, qui depuis 1832 punit le « crime de sodomie » d'une peine de quatre à cinq ans d'exil en Sibérie. À la suite de son intervention, cette peine est réduite

¹ *Le Figaro*, 17 août 1903, p. 5.

² Vladimir Nabokoff, « Die Homosexualität im Russischen Strafgesetzbuch » [« L'homosexualité dans le Code pénal russe »], *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, 2, 1903, p. 1159-1171.

à trois mois de prison. On a également vu comment il n'a pas hésité à risquer sa carrière en dénonçant les pogroms juifs ¹.

Dès ses premières années d'études à l'université, il s'est démarqué de la stricte observation des codes de son milieu d'origine, et a été arrêté à plusieurs reprises pour son activisme. Il est l'héritier d'un certain type d'aristocrates russes, celui des Décembristes, tout en étant le produit des réformes d'Alexandre II, auxquels son propre père a pris une part décisive en réformant la justice. Comme le rappelle son fils, il « apparten[ait] par choix à la grande *intelligentsia* russe dépourvue de système de classe ² ». Dès 1898, il rejoint l'opposition malgré sa position sociale, en acceptant de devenir le responsable de la rubrique de droit pénal, dans la nouvelle revue libérale de gauche *Pravo (Droit)* que vient de fonder Iossif V. Hessen, qui va devenir l'un de ses proches. En 1906, il participe à la fondation du quotidien libéral *Reč' [La Parole]* dont il est l'un des rédacteurs et éditeurs.

En politique, Vladimir D. Nabokov participe, aux côtés de Piotr Struve, à la création de l'« Union de libération ³ » illégale en Russie, et qui, en 1904, met « à son programme une constitution fondée sur le suffrage universel, l'autodétermination pour les nationalités et des réformes sociales en profondeur ⁴ ». Depuis cette première manifestation ouverte en faveur d'exigences constitutionnelles, il ne va cesser d'œuvrer pour l'instauration d'une démocratie constitutionnelle en Russie. Ainsi, le 8 novembre 1904, il reçoit dans sa demeure pétersbourgeoise l'une des réunions de l'Assemblée des *zemstvos*, dont l'un des points à l'ordre du jour est « une discussion sur un parlement légiférant » et qui constitue, selon l'historien Orlando Figes, le projet de la

¹ Voir deuxième partie.

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1298. *Speak, Memory*, p. 185 : « Belonging as he did by choice, to the great classless intelligentsia of Russia » (Cette phrase ne figure pas dans *Drugie Berega*).

³ « Союз освобождения ».

⁴ Orlando Figes, *La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple*, op. cit., p. 234.

« première Assemblée nationale de l'histoire russe ¹ ». Quoi qu'il ait dit de son indifférence pour la politique, le petit Nabokov a bien vécu toute son enfance au cœur des événements révolutionnaires russes auxquels son père a pris une part active dès l'origine. Le « dimanche sanglant » du 9 janvier 1905, où le tsar, pour la première fois, fait tirer sur son peuple ², se passe à quelques encablures de la maison des Nabokov, et son futur professeur de dessin et de peinture, Doboujinski, en peint en 1905 un tableau devenu très célèbre, *L'idylle d'Octobre* : au coin d'une large avenue déserte, une grande trainée rouge carmin se répand du mur au trottoir puis aux pavés de la rue, tandis qu'une petite poupée d'enfant gît à terre, les bras écartelés.

À la veille de la première révolution russe, Nabokov père se rend à Moscou pour le congrès qui voit naître le Parti Constitutionnel-Démocrate (abrégé en K-D ou Cadet). D'abord simplement membre du comité central du parti, il en devient vice-président du 11 mars 1907 à l'été 1914, tandis qu'il en est le chef de la section pétersbourgeoise depuis le 8 octobre 1906.

On pourrait dire que la vie et le destin de Vladimir D. Nabokov symbolisent le meilleur de la Russie pré-révolutionnaire et le pire de la Russie post-révolutionnaire.

Dès la Première Douma (avril-juillet 1906), il met ses nombreuses qualités au service de la cause politique de la démocratie. Dans une lettre du 10 août 1906, écrite juste après la dissolution de l'Assemblée, son propre frère, Konstantin Dmitrievitch Nabokov, en souligne le caractère exceptionnel :

Je suis presque sûr que jamais aucune assemblée nationale n'a travaillé avec pareilles vigueur, abnégation et sagesse. La question de l'expropriation de la terre [...] a été qualifiée d'utopique. Je crois fermement qu'elle doit être résolue dans ce sens, et l'Utopie deviendra réalité. La Douma a été une explosion d'énergie et de zèle, chaque membre ressentait la

¹ *Ibid.*, p. 239.

² Voir *ibid.*, p. 240-247.

responsabilité de sa situation, et chacun était prêt à sacrifier toutes ses forces morales et intellectuelles au peuple. Une seconde Douma n'aura jamais le même « tempérament ». ¹

Les Doumas suivantes n'ont effectivement jamais retrouvé le tempérament de la première. Son frère, lui, interdit d'élection à la deuxième Douma et condamné en 1908 à trois mois de prison à la suite de l'Appel de Vyborg ², ne retrouve un rôle politique majeur qu'avec le Gouvernement provisoire dont il est le secrétaire exécutif. Pendant ces quelques mois, on peut mesurer l'influence qu'il a eue pour tenter de remplacer l'autocratie par un régime parlementaire démocratique, tentative déjouée par le coup d'État bolchevique. Cette influence a mis longtemps à être connue, et on va avoir ci-dessous un aperçu de la propagande soviétique que son fils dénonce continûment.

Devenu, à 26 ans, vice-président puis président du soviet de Saint-Petersbourg (à l'issue de la révolution de 1905), Trotski (1879-1940) a bien connu Nabokov père, dont il laisse un portrait peu flatteur, dans son récit de la Révolution de février :

Pendant les cinq journées de Février, alors que, dans les rues gelées de la capitale, se déroulaient des combats révolutionnaires, devant nous a passé plusieurs fois l'ombre d'un libéral né d'une famille de dignitaires, fils de l'ancien ministre du tsar, Nabokov, figure presque symbolique en la correction de son amour-propre et en son égoïsme rassis. Les journées décisives de l'insurrection, Nabokov les passa entre les quatre murs d'une chancellerie ou en famille, « dans une expectative ahurie et anxieuse ». Maintenant, devenu secrétaire d'État du gouvernement provisoire, il était en fait ministre sans portefeuille. Dans l'émigration, à Berlin, où l'abattit d'une balle insensée un garde blanc, il laissa des notes non dépourvues d'intérêt sur le gouvernement provisoire. Portons ce mérite à son compte ³.

¹ Konstantin Dmitrievitch Nabokov, *Letters of a Russian Diplomat to an American Friend, 1906-1922*, John F. Melby et W. W. Straka (éd.), Lewitson (N.Y.), E. Mellen Press, 1989, p. 19 (notre traduction). Konstantin D. Nabokov (1872-1927), diplomate, a travaillé pour la délégation russe aux Pays-Bas, et, de son propre aveu, a été le « seul membre de [s]a famille qui soit entièrement d'accord avec les idées de [s]on frère » (*ibid.*, p. 3). Tant pour son travail que comme expatrié ainsi que pour des raisons personnelles, il suit de près l'actualité politique russe qu'il relate ensuite longuement à son correspondant, Donald W. Nesbit. Ces lettres constituent donc un document de première main pour suivre les premiers pas d'une éventuelle démocratie politique en Russie et l'implication de Vladimir D. Nabokov dans le processus de transformation du régime politique russe.

² Voir deuxième partie, et *infra*.

³ Léon Trotski, *Histoire de la Révolution russe. 1. Février*, trad. Maurice Parijanine revue et approuvée par l'auteur, Paris, Éd. Rieder, 1933, p. 448-449.

Le mépris, affleurant dans ce portrait d'un homme dédaigneux, indifférent et même lâche, que fait entrer dans l'Histoire l'un des vainqueurs de la Révolution d'octobre/novembre 1917, constitue l'une de ces injustices que n'a cessées de combattre son fils. Il s'agit là de l'une de ces déformations idéologiques sciemment propagées par les Bolcheviques qui, selon lui, ont abusé l'Occident en discréditant durablement l'action politique des libéraux russes. Comment en effet, en 1933, lorsque paraît la traduction française de cet ouvrage de référence sur la Révolution russe, mettre en doute la parole de celui qui, avec Lénine, en a été l'un des plus importants acteurs ? D'autant que Trotski, à cette date, est lui-même devenu une victime de Staline après son expulsion d'Union soviétique en 1929. Cette déformation est l'une des raisons à l'intérêt tardif pour la figure du père de l'écrivain. Le libéralisme démocratique qu'il incarne n'a été à la mode ni en Europe ni même aux États-Unis pendant que son fils y a mené sa carrière. Ainsi, le rôle capital, joué par son père dans le processus révolutionnaire russe, dans la structuration du libéralisme démocratique russe, puis lors de sa participation au Gouvernement provisoire, a été, jusqu'à une période récente, totalement passé sous silence, ou même tout simplement ignoré.

À titre d'exemple significatif, on peut citer *Quand fera-t-il jour, camarade ?*, ouvrage français de vulgarisation scientifique publié en 1967 par Jean-Paul Ollivier, pour commémorer les cinquante ans de la Révolution d'octobre/novembre, sous la forme d'une vaste fresque historique utilisant des procédés de narration plus cinématographiques qu'historiographiques. L'écrivain travaille alors à la rédaction d'*Ada ou l'Ardeur*. Le journaliste français, Jean-Paul Ollivier, précise qu'il a consulté trois cents ouvrages, reçu un nombre conséquent de témoignages directs et régné sur une équipe d'enquêteurs à son service en U.R.S.S., mais pas une seule fois dans tout l'ouvrage, le nom de Nabokov père n'est mentionné. Pourtant le journaliste relate des épisodes qui le concernent

directement, et non des moindres, puisqu'après l'abdication de Nicolas II, il s'agit des deux événements qui ont mis fin à l'autocratie russe : l'abdication du Grand-Duc Michel et la décision d'emprisonner Nicolas II, l'impératrice et leurs enfants. S'agissant du premier épisode, Jean-Paul Ollivier en fait ce résumé lapidaire : « Des représentants de la Douma, parmi lesquels le Prince Lvov, Rodzianko et Kérénski, obtiennent du Grand-Duc Michel qu'il renonce à son droit à la couronne. La monarchie russe sort de l'Histoire ¹. »

Par comparaison, la version qu'en donne le père de l'écrivain occupe sept pages dans ses mémoires du Gouvernement provisoire, rédigées en Crimée en avril 1918, moins d'un an après le coup d'État bolchévique ². L'éminent juriste qu'est Nabokov père a en effet été chargé par le Prince Lvov de reprendre l'acte d'abdication du Grand-Duc Michel, car la situation est plus qu'épineuse : d'un côté, l'abdication de Nicolas II au profit de son frère est illégale, puisque Nicolas a un héritier, le tsarevitch Alexis ; de l'autre, le Gouvernement provisoire veut utiliser cette renonciation du Grand-Duc au trône pour légitimer le transfert des pouvoirs de la monarchie russe au Gouvernement provisoire, mais en en faisant une émanation de la Douma d'État et en l'investissant des « pleins pouvoirs », selon la formulation que trouve Nabokov père. L'objectif est de prendre le dessus sur les Soviets. Sur le point précis de la signature de l'acte de renonciation, voici le récit de Nabokov père qui rétablit sa participation à la fin de la monarchie russe :

Une fois notre travail achevé, je transcrivis le texte pour le présenter au Grand-Duc par l'intermédiaire de Matveev. Les changements qu'il a proposés, et qui ont été acceptés, ont consisté en l'adjonction d'une référence à Dieu (absente de l'original) et, dans l'adresse à la population, à substituer aux mots, « Je commande », que nous avons utilisés dans le brouillon, les mots « J'implore ». Comme conséquence de ces changements, je dus transcrire une nouvelle fois le document historique. Le Grand-Duc entra, et, devant nous,

¹ Jean-Paul Ollivier, *Quand fera-t-il jour, camarade ? (7 novembre 1917). Histoire de la révolution d'octobre*, préface de Gaston Bonheur, Paris, Robert Laffont, collection « Ce jour-là », 1967, p. 179.

² Ce sont les « notes non dépourvues d'intérêt » qu'évoque Trotski.

signa le document. [...] Je pense qu'il ne réalisait pas l'importance et la signification du pas qu'il était en train de franchir. ¹

Si la raison majeure de l'échec du Gouvernement provisoire est de n'avoir pas réussi à sortir la Russie de la Première Guerre mondiale, dans son essai sur le Gouvernement provisoire, Nabokov père avance une raison supplémentaire qui indique tant son sens du devoir que son humanisme. Par devoir, en effet, le premier décret du Gouvernement provisoire qu'il a contresigné est celui de l'arrestation de Nicolas II et de sa famille. Son humanisme, toutefois, se fait jour dans ce regret qu'il exprime : « Je suis personnellement convaincu que “rouer de coups de pied un homme quand il est à terre” – l'arrestation de l'ex-Empereur – a joué un rôle et a eu une très profonde influence sur l'embrasement des passions de la rebellion. Cela a donné à l'“abdication” le caractère d'un “détrônement”, puisqu'aucune raison d'aucune sorte n'a été donnée pour l'arrestation ². » Comme il l'avoue, « en période de révolution, un homme politique se doit d'être cruel et impitoyable. C'est difficile pour quelqu'un qui en est organiquement incapable ! ³ »

Entre autocratie et révolution bolchevique, la troisième voie politique, incarnée notamment par Vladimir Dmitrievitch Nabokov, a mis longtemps à être appréciée à sa juste valeur en Occident, si ce n'est même connue. Pourtant, l'écrivain n'a eu de cesse d'en rappeler la mémoire et de la défendre. Ainsi, le 13 décembre 1956, il répond à Edmund Wilson pour qui la Russie a toujours été un pays demeuré arriéré, tyrannique et « byzantin » ⁴ :

[T]a conception de l'histoire russe me désespère toujours autant, car elle est complètement déformée par cette propagande bolcheviste rebattue dont tu as été imprégné dans ta jeunesse. Je ne parviens pas à concevoir comment toi, qui apprécies tant les écrivains russes du dix-neuvième siècle, tu peux concilier cette qualité d'appréciation et une totale ignorance de l'*obchetchestvennoe dvijenie* (mouvement libéral) qui fut créé à l'époque d'Alexandre I^{er}, qui tint une place prépondérante pendant tout le siècle (en dépit de

¹ Virgil D. Medlin et Steven L. Parsons (éd.), *V. D. Nabokov and the Russian Provisional Government. 1917*, op. cit., p. 53-54 (notre traduction et *infra*).

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, op. cit., p. 340.

l'absolutisme), et dont le rôle fut délibérément minimisé par les léninistes et les trotskystes pour leur propre propagande ¹.

Dans sa lettre suivante, Nabokov fait référence au parti K-D sous son autre nom « Partija Narodnoj Svobodi ² », qui se traduit « Parti de la liberté du peuple », pour mieux faire comprendre à Wilson (qui parle russe) que l'objectif des libéraux russes, dont son père, était la liberté pour *tout* le peuple russe.

En 1979, quand paraît la correspondance entre Nabokov et Wilson, Simon Karlinsky, qui en écrit la préface, est contraint de souligner à quel point l'Occident méconnaît encore la Russie dans laquelle est née Nabokov :

Si, avec un minimum de culture et sans trop d'efforts, il est aisé d'imaginer et de comprendre l'environnement dans lequel Edmund Wilson passa son enfance et sa jeunesse, le monde dans lequel Vladimir Nabokov naquit et vécut les vingt premières années de sa vie – cette Russie qui vit la fin du servage, la mise en place des procédures judiciaires et autres réformes des années 1860, jusqu'à la Révolution d'Octobre – a pris une telle dimension mythique dans l'imaginaire des Occidentaux, a été tellement déformé par la propagande, tellement réduit à des clichés simplistes, que la plupart des Occidentaux s'en font une idée moins claire que de l'Égypte pharaonique ³.

Sur ce sujet, comme sur beaucoup d'autres, c'est la scrupuleuse biographie écrite par Brian Boyd qui a non seulement rendu à Vladimir Dmitrievitch Nabokov sa stature mais aussi désinhibé les chercheurs en donnant de la relation père-fils une description fouillée et équilibrée, sans tomber dans ce qui serait, selon le second, du bric-à-brac freudien. Quant à la question de l'influence que les idées libérales du père ont pu avoir sur le fils, l'étude pionnière, et encore unique à ce jour, est celle de Dana Dragunoiu ⁴, qui s'est fixé deux objectifs : établir la dette de Vladimir Nabokov vis-à-vis des discours et des préoccupations du libéralisme russe pré-révolutionnaire, les spécialistes n'ayant pas mis son œuvre romanesque en relation avec les controverses idéologiques et politiques qui ont eu

¹ *Ibid.*, p. 339.

² *Ibid.*, p. 341.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Dana Dragunoiu, *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*, Evanston, Northwestern University Press, collection « Studies in Russian literature and theory », 2011. Voir aussi l'étude de Gavriel Shapiro, *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord. Nabokov and his Father*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

lieu avant, pendant et après l'Âge d'argent ; dresser la carte des formes de réinvestissement dans l'œuvre de Nabokov de cet héritage du libéralisme russe, en montrant comment ces contextes russes ont façonné les termes dans lesquels l'art de Nabokov a répondu aux questions et aux crises politiques qui l'ont accompagné pendant les années de son émigration en Europe puis en Amérique et jusqu'à ses dernières années passées en Suisse.

Venons-en au pire de la Russie post-révolutionnaire. Autant Nabokov père rappelle dans ses mémoires que la Révolution de février 1917 (la seule véritable révolution pour le père et le fils) s'est faite sans verser de sang, autant la Révolution bolchevique se caractérise par le nouveau découpage du sensible qu'elle crée selon le partage de la violence. L'arrestation, le 22 octobre/7 novembre 1917, par le Comité militaire révolutionnaire, de tous les ministres et secrétaires d'État du Gouvernement provisoire, en est une étape politique. Cependant, l'événement politique qui a marqué la fin de l'espoir du processus démocratique en Russie (et le début de l'exode) est, comme Nabokov père l'a écrit lui-même, « le renversement de l'Assemblée constituante, quand le bolchevisme a fait tomber le masque ¹ ». Vladimir D. Nabokov, l'un des dix-sept élus K-D de cette nouvelle Douma, n'a dû son salut, comme le rappelle son fils, qu'à une porte ouverte au bout d'un couloir :

Au cours de l'hiver 1917-1918, il fut élu à l'Assemblée constituante, mais seulement pour être arrêté par des marins bolcheviks résolu quand elle fut démantelée. La Révolution de Novembre avait déjà inauguré son cycle de violences, la police était déjà en activité mais, à l'époque, le chaos des ordres et des contrordres jouait parfois en notre faveur : mon père suivit un corridor aux contours imprécis, vit une porte ouverte tout au bout, se retrouva

¹ « [после] разгона Учредительного собрания, когда большевизм сбросил маску » (V. D. Nabokov, « My i Oni (Istorija russkoj èmigracii), art. cité [notre traduction]). Suite à la Révolution de février 1917, des élections législatives, pour élire une Constituante, ont été fixées (avec l'accord des Bolcheviques) à la date du 12/25 novembre 1917. Après la prise du pouvoir par Lénine, les résultats des élections font état d'un résultat très défavorable aux Bolcheviques, avec 168 sièges sur 703. Alors qu'elle se réunit les 5/17 et 6/18 janvier 1918, l'Assemblée constituante est dissoute par Lénine, et les membres de l'opposition (principalement les Cadets) en sont pourchassés.

dans une petite rue et réussit à rejoindre la Crimée avec un havresac qu'il avait demandé à son valet de chambre Ossip de lui remettre dans un coin à l'écart [...] ¹

Nabokov a toujours pointé les conséquences de ce découpage idéologique, qui désigne celui qui a le droit de vivre et celui qui *doit* mourir. Dans une lettre à Wilson, et parce qu'il reprend chaque fois que nécessaire son bâton de pèlerin pour démasquer l'idéologie léniniste, il en dénonce l'imposture au nom de laquelle furent sacrifiées tant de vies réelles : « Autre horrible paradoxe du Léninisme, ces matérialistes estimèrent possible de gaspiller les vies des millions de personnes réelles pour le bien d'hypothétiques millions qui connaîtraient un jour le bonheur ² ».

Le jeudi 30 mars 1922, en Une du journal français *Le Matin*, s'étale le portrait de Vladimir Dmitrievitch Nabokov, à côté de celui de Milioukov (1859-1943), sous le chapeau suivant : « M. Milioukoff ancien ministre russe est à Berlin l'objet d'un attentat. Un de ses amis, M. Nabokoff qui voulait le protéger est tué. » Voici la description du meurtre :

M. Milioukoff, ancien ministre russe, qui était venu de Paris, faisait, hier soir, à la salle de la Philharmonie, une conférence sur la situation actuelle de la Russie et les perspectives d'avenir de ce pays. Au moment où il descendait de la tribune, plusieurs jeunes gens se précipitèrent sur lui et tirèrent des coups de revolver ; M. Milioukoff se baissa. Voyant cela, M. Nabokoff, publiciste russe et ami de M. Milioukoff, se plaça devant lui pour le protéger de son corps. Les agresseurs tirèrent alors sur lui à bout portant. M. Milioukoff sortit de l'attentat sain et sauf, mais M. Nabokoff fut tué d'une balle dans le dos ³.

Vladimir Dmitrievitch Nabokov n'est plus, abattu dans la soirée du 28 mars 1922. Les deux tireurs sont des monarchistes extrémistes, Piotr Šabelskij-Bork (1893-1952) et Sergej Taboritskij (1895-1980), et tous deux « se sont glorifiés de

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1291. *Speak, Memory*, p. 176-177 : « In the winter of 1917-18, he was elected to the Constituent Assembly, only to be arrested by energetic Bolshevik sailors when it was disbanded. The November Revolution had already entered upon its gory course, its police was already active, but in those days the chaos of orders and counterorders sometimes took our side : my father followed a dim corridor, saw an open door at the end, walked out into a side street and made his way to the Crimea with a knapsack he had ordered his valet Osip to bring him to a secluded corner [...] » [Ne figure pas dans *Drugie Berega*.]

² Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance. 1940/1971*, op. cit., p. 40

³ *Le Matin*, n° 13889, jeudi 30 mars 1922, p. 1.

leur acte pendant leur interrogatoire ¹. » Condamnés à quatorze ans de prison à l'issue de leur procès, ils sont amnistiés dès 1927, Sergej Taboritskij rejoignant aussitôt le parti nazi. Tous deux sont déjà des « fascistes russes », comme l'affirme Nabokov à compter de la version remaniée (et seconde version anglaise, publiée en janvier 1967) de son autobiographie, *Speak, Memory* : « dix années devaient s'écouler avant qu'un certain soir, en 1922, à une conférence à Berlin, mon père protégéât le conférencier (son vieil ami Milioukov) des balles de deux fascistes russes et que, tandis qu'il jetait vigoureusement à terre d'un coup de poing l'un des assassins, il fût mortellement atteint d'un coup de feu par l'autre ² ». L'apparent anachronisme de la désignation des meurtriers de son père en « fascistes russes » n'en est pas un. L'historien Walter Laqueur a montré quelle a été la part prise par les thèses des Centuries noires dans les origines idéologiques du nazisme, puisque c'est dès 1918 qu'elles sont importées en Allemagne par des Russes émigrés, monarchistes d'extrême-droite, que fréquentent les deux tireurs. Ainsi, selon l'historien anglais, le commanditaire présumé de la tentative d'assassinat de Milioukov, qui a abouti au meurtre du père de Nabokov, Fëdor Viktorovič Vinberg est l'« authentique précurseur des théoriciens de la Solution finale ³ ». Le colonel Vinberg et le lieutenant Šabelskij-Bork feraient partie de ceux qui ont introduit les *Protocoles des Sages de Sion* et les thèses du judéo-bolchevisme en Allemagne. Dès les débuts du mouvement national-socialiste, ils gravitent dans l'entourage de Hitler. En 1936, Sergej Taboritskij, le meurtrier de Vladimir Dmitrievitch Nabokov, devient même le directeur-adjoint du

¹ *Ibid.*

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1306 ; *Speak, Memory*, p. 213. On peut lire dans Brian Boyd (*Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 228-230) la retranscription par Elena Nabokov du journal de son fils relatant cette soirée du meurtre, ainsi que la dernière soirée vécue par son père en famille.

³ Walter Laqueur, *Histoire des droites en Russie. Des Centuries noires aux nouveaux extrémistes*, trad. Dominique Péju, Paris, Michalon, 1996, p. 56.

Département pour les Russes émigrés (bureau d'enregistrement sous le contrôle de la Gestapo).

Le meurtre de Vladimir Dmitrievitch Nabokov a foudroyé sa famille ainsi qu'une grande partie de l'émigration russe, parce qu'avec lui, comme l'écrit Alexandre V. Amfiteatrov à Hessen, c'est « l'authentique chevalier de la liberté russe ¹ » qui disparaît. On peut entendre, pour la dernière fois, sa voix et sa préoccupation de l'avenir de la Russie, dans une lettre adressée la veille de sa mort, à son « compatriote », l'éminent juriste Pavel Novgorodcev (1886-1924) : « Quels mots sont-ils nécessaires maintenant et lesquels ont-ils un effet ? Quelles cordes faut-il toucher dans la conscience et dans le cœur ? Où lancer un appel, pour quelle raison ? En tout, on ne croit plus en rien... Pourtant, quelque chose est nécessaire, il faudrait une nouvelle approche, ou bien cela aussi est-il une illusion ² ? »

Le père de l'écrivain parle ici de la Russie, et de son espoir politique, de plus en plus ténu, que la voix des exilés russes soit entendue par les puissances européennes. Cependant, ces derniers mots de Nabokov père entrent en résonance avec l'œuvre de son fils qui paraît lui avoir repris cet espoir insensé que la véritable voix d'une autre Russie soit un jour entendue, fût-ce seulement grâce à la voix de la littérature.

La perte de Vladimir Dmitrievitch Nabokov marque, pour sa famille, le début de la période la plus noire de leur vie. S'il est une preuve, cependant, de

¹ « настоящего рыцаря русской свободы » (Письмо А. В. Амфитеатрова [Pis'mo A. V. Amfiteatrova (*Пуль [Rul']*, 1^{er} avril 1922, p. 2)], dans Владимир Дмитриевич Набоков [Vladimir Dmitrievič Nabokov], *До и После Временного Правительства. Избранные произведения* [*Do i Posle Vremennogo Pravitel'stva. Izbrannye proizvedenija*], *op. cit.*, p. 497 [notre traduction].)

² « Какие слова сейчас нужны и действенны? Какие струны надо задеть в совести и сердце? Куда, к чему звать? Во всем разуверились... А что-то нужно, какой-то новый подход, – или это иллюзия? » Павел Новогородцев [Pavel Novgorodcev], « В. Д. Набоков в гробу » [« V. D. Nabokov v grobu »], *ibid.*, p. 504.

l'exceptionnelle humanité de son fils aimant, qui la tenait très certainement de son père, elle se trouve dans cette lettre à sa mère, dans laquelle on peut déjà lire certaines futures images de la consolation que déploie l'écrivain pour sauver ses héros de leur destin mortel :

Trois ans ont passé – et le détail le plus insignifiant se rapportant à Père est toujours aussi vivant en moi que jamais. Je suis si certain, mon amour, que nous le reverrons, dans un ciel inattendu mais complètement naturel, dans un royaume où tout est splendeur et délectation. Il s'avancera vers nous, dans notre radieuse éternité commune, en haussant légèrement les épaules comme à son habitude, et nous baisérons sans surprise la tache de vin sur sa main. Il te faut vivre dans l'attente de cette heure de tendresse, mon amour, et ne jamais céder à la tentation du désespoir. Tout reviendra [...].¹

« [C]iel inattendu mais complètement naturel », « royaume où tout est splendeur et délectation », bâti contre la mort, la destruction, la violence, et où se meuvent, dans une « radieuse éternité commune », celles et ceux qui croient en la tendresse, et ne céderont jamais au désespoir : ce pourrait être aussi une belle définition de l'art nabokovien, généreuse, aimante, et réconfortante, celle de la littérature comme le lieu éternel de la vie.

Le flair politique de Vladimir Vladimirovitch Nabokov

Il est un constat visionnaire de Nabokov, longtemps resté tapi dans l'ombre des lectures idéologiques qu'il a interdites : celui de sa dénonciation du stalinisme comme totalitarisme et, avant cela, du léninisme comme préfiguration tyrannique du stalinisme. À la différence des communistes ou « compagnons de route » occidentaux puis des progressistes, y compris américains (comme Edmund Wilson), Nabokov n'a jamais fait de différence de nature entre ces deux états du régime politique soviétique ; pour lui, ils ne présentent que des différences de degrés dans l'achèvement de la tyrannie, à une période de l'histoire où il était de meilleur ton de louer Lénine pour sa transformation « égalitaire » de la société russe que de le comparer à un tyran. Dans la version révisée de son

¹ Lettre du 27 mars 1925, citée dans Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 281.

autobiographie, reprise après la mort de Staline en 1953, à une période où la dénonciation de la terreur et des crimes staliniens rend à la critique nabokovienne une part de sa légitimité originelle, Nabokov ne s'est pas privé de revenir longuement sur l'aveuglement occidental ¹.

Ainsi, l'écrivain s'est sans doute plus intéressé à l'actualité politique qu'on a bien voulu le dire. En 1968, il s'accorde la facétie de mentionner son pouvoir de divination de l'avenir politique planétaire, dans une interview en français à Pierre Dommergues.

Peut-être a-t-on raison de dire que je suis très sensible au côté comique de la politique. Les dictateurs sont les bouffons de l'histoire. Mao, Nasser, Hitler, le beau barbu cubain dont le nom m'échappe, le mélancolique Kossyguine, le style pompier des écrits de Lénine, tout ça c'est tellement grotesque que ces faces à claques, ces pièces montées au beurre rance, deviennent appétissantes à force d'être repoussantes. La politique peut-être n'est pas mon fort, mais je suis versé dans la science du destin, et en somme l'histoire politique fait partie du destin. Je crois pouvoir prédire donc qu'un beau jour la Russie et la Chine, amalgamées dans le mal, vont tenter d'envahir l'Occident, et que de nouveau l'Amérique sauvera l'Europe en libérant la France et dans ce sens-là on pourrait vraiment s'écrier : Vive la France libre ! ²

On ne sait si cette prédiction politique de Nabokov se réalisera un jour ; son flair politique cependant a souvent été sous-estimé par ses commentateurs. L'un des exemples les moins connus est celui de son analyse, en mars 1941, du rôle joué par la Gestapo et la Guépéou dans la Guerre civile espagnole, et plus largement de la nature équipollente des régimes hitlérien et stalinien. À cette date, ses affirmations sont presque une hérésie. Arrivé depuis juin 1940 aux États-Unis, Nabokov est, en mars 1941, à *Wellesley College* pour y donner des conférences de littérature russe. Comme il est un nouveau conférencier, il est présenté dans le bulletin de l'université par Beth Kulakofsky. L'une des questions majeures qui préoccupent alors les États-Unis est celle de la consolidation du pacte Ribbentrop-Molotov ³ par l'accord germano-soviétique relatif au commerce et aux frontières,

¹ Voir *Autres Rivages*, II, p. 1363-1366 ; *Speak, Memory*, p. 261-265.

² Pierre Dommergues, « Entretien avec Vladimir Nabokov », *Les Langues modernes*, n° 62, janvier-février 1968, p. 102.

³ Pacte de non-agression entre l'Allemagne et l'Union soviétique, signé le 23 août 1939.

signé le 10 janvier 1941 et présageant du dépeçage de l'Europe entre les alliés que sont l'Allemagne nazie et l'Union soviétique. En tant que Russe émigré ayant vécu à Berlin, Nabokov semble donc légitime à son interlocutrice pour juger de « l'amitié russo-allemande », ce qu'il ne se prive pas de faire en indiquant tout d'abord l'origine de cette amitié, selon lui :

Puisque l'amitié russo-allemande puise ses racines aussi loin que dans la Révolution russe, il y a peu de chances qu'elle soit dissoute dans un futur proche [...]. Pendant la Révolution russe, l'Allemagne n'a pas désapprouvé le mouvement russe Libero, puisque Lénine et Trotsky ont été autorisés à traverser l'Allemagne, depuis la Suisse jusqu'à la Russie, dans un wagon scellé ¹.

Nabokov reprend ici une analyse assez convenue, notamment dans l'émigration russe : celle du rôle joué par l'Allemagne pour favoriser le retour de Lénine en Russie. Il va cependant plus loin que cette simple constatation en affirmant : « Le récent conflit entre les forces russes et allemandes en Espagne a été seulement superficiel, puisqu'au moment où se déroulait la révolution espagnole, la Gestapo et la Guépéou (la police secrète russe) travaillaient main dans la main ². » Datant de mars 1941, cette déclaration est beaucoup plus surprenante que la première, voire même totalement à contre-courant des analyses sur le soutien, durant la Guerre civile espagnole, du régime nazi aux Nationalistes et du régime soviétique aux Républicains. Pourtant, un livre, en réalité, a déjà exposé la thèse que défend Nabokov : en 1938, George Orwell a publié en Angleterre *Homage to Catalonia (Hommage à la Catalogne)*, récit de sa participation à la Guerre d'Espagne au sein du POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste). Ce livre, à contre-courant de la pensée dominante, est cependant passé

¹ « Because the Russian-German friendship had its roots as far back as the Russian Revolution, there is little chance of its being dissolved in the near future [...]. During the Russian Revolution Germany did not disapprove of the Libero Russian movement, because Lenin and Trotsky were allowed to pass through Germany on their way from Switzerland to Russia in a sealed car. » (Beth Kulakofsky, « Noted Novelist Confirms Sanctity of Russian-German Friendship », *Wellesley News*, 21 mars 1941, p. 8 [notre traduction et *infra*].)

² « The recent struggle between Russian and German forces in Spain was only superficial, because at the same time that the Spanish revolution was going on, the Gestapo and the G.P.O., Russian Secret Police, were working hand in hand [...] » (*Ibid.*)

quasiment inaperçu à sa sortie et n'est redécouvert que lors de sa première édition américaine, en 1952¹. Il est tout à fait possible que Nabokov, qui vivait en Europe en 1938, ait au moins lu quelques-unes des recensions (principalement anglaises) du témoignage d'Orwell parues à la sortie du livre. Son rejet de celui qui va devenir l'auteur de *1984* est connu, Nabokov ne s'étant pas privé de le faire savoir pour l'édification de ses futurs critiques, notamment dans sa préface de *Brisure à senestre*, ajoutée en 1963 (c'est-à-dire après que le livre d'Orwell a été redécouvert)². Pourtant, on le surprend ici à partager le point de vue du révolutionnaire qui, bien que communiste, découvre les méthodes staliniennes de liquidation des révolutionnaires eux-mêmes, ce que résume ainsi Louis Gill :

[N]'est-il pas inattendu de constater [...], selon ce qu'en dit Orwell, que la « Russie soviétique » et son représentant en Espagne, le Parti communiste espagnol, se soient « jetés de tout leur poids à l'encontre de la révolution » alors en marche en Espagne ? [...] [L'Union soviétique] entreprenait simultanément une véritable chasse aux opposants. Ses services secrets omniprésents et omnipotents procédaient à l'enlèvement d'opposants, à la torture et aux exécutions sommaires et recouraient à toutes les techniques de répression déjà largement mises en œuvre en Union soviétique. N'oublions pas que 1936 est l'année des premiers procès de Moscou et du début des premières purges de masse, au cours desquelles a été exterminée toute la génération des révolutionnaires qui ont réalisé la révolution de 1917, désormais qualifié de contre-révolutionnaires par Staline³.

Pendant la Guerre civile espagnole, Orwell, de son côté, a fait la découverte et l'épreuve de la terreur stalinienne, échappant de justesse, en atteignant la frontière française, en juin 1937, aux accusations d'espionnage et de haute trahison « purement fabriquées, passibles de la peine de mort⁴. »

¹ *Homage to Catalonia* a été republié en 1952 par Harcourt & Brace de New York, avec une introduction de Lionel Trilling.

² Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 606 : « Et, si [...] quelque esprit se sent automatiquement porté à des comparaisons avec les créations de Kafka ou les clichés d'Orwell, cet automate ne fera que démontrer son ignorance du grand écrivain allemand et de l'écrivain anglais. » ; *Bend Sinister*, p. xii : « [A]utomatic comparisons between *Bend Sinister* and Kafka's creations or Orwell's clichés would go merely to prove that the automaton could not have read either the great German writer or the mediocre English one. »

³ Louis Gill, « George Orwell, combattant et témoin de la guerre civile espagnole », dans « Enjeux politiques et mort », Joseph J. Lévy et Pascal Hintermeyer (dir.), *Frontières*, vol. 19, n° 1, automne 2006, p. 90.

⁴ *Ibid.*

La suite des déclarations de Nabokov à Beth Kulakofsky prouve qu'il a déjà commencé à réfléchir à un parallélisme entre les régimes hitlérien et stalinien : « Les deux États ont été fondés, en théorie, sur des principes différents : la Russie sur l'amour de l'homme commun et l'Allemagne sur l'amour de la patrie. En pratique, les deux États sont descendus au même niveau d'idolâtrie de l'État sans objectif humanitaire ¹. » Même s'il ne les décrit pas encore comme des univers concentrationnaires, ce que ces deux régimes sont pourtant déjà devenus, cette déclaration, qui date (rappelons-le) de mars 1941, constitue une intuition politique fondamentale, totalement visionnaire ², et malheureusement lucide, de ce qui est à l'œuvre par-delà l'Atlantique. L'homme, tout simplement, a été oublié.

Trois mois après cet entretien, la rupture du pacte germano-soviétique par Hitler, et le retournement d'alliances auquel il a ouvert la voie, faisant de Staline l'allié du monde libre, n'a jamais fait bouger la ligne de Nabokov, fixée depuis *La Méprise* (publié en 1934). Dès le milieu de 1941, lorsqu'il commence d'écrire *Bend Sinister* à destination du monde libre, il confond l'Allemagne hitlérienne et la Russie stalinienne dans une même dénonciation de la dictature, comme l'écrit Véra Nabokov, au nom de son mari :

Un des thèmes principaux de *Brisure à senestre* s'articule autour d'une assez virulente mise en cause de la dictature — toute dictature, et bien que la dictature représentée dans le livre soit imaginaire, elle reprend délibérément des caractéristiques propres a) au nazisme, b) au communisme, c) à toute tendance dictatorial dans un ordre non dictatorial par ailleurs ³.

Cependant, lorsque le roman a été publié en 1946, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, cette fusion a été jugée irresponsable, notamment par Edmund Wilson : « Ce genre de sujet, qui évoque des problèmes de politique et de

¹ « The two States were founded, in theory, on different principles : Russia on the love of the common man, and Germany on the love of the fatherland. In practice both countries have descended to the same level of worshipping the state without a humanitarian goal. (Beth Kulakofsky, « Noted Novelist Confirms Sanctity of Russian-German Fridenship », art. cité. [notre traduction].)

² Rappelons que c'est dix ans plus tard qu'est publiée l'étude de Hannah Arendt sur les origines du totalitarisme, où elle conjoint les régimes hitlérien et stalinien.

³ Lettre de Véra Nabokov au Colonel Joseph I. Greene, 14 janvier 1948, dans Vladimir Nabokov, *Lettres choisies*, op. cit., p. 123.

mutations sociales, ne te convient pas, parce que ces choses-là ne t'intéressent absolument pas et que tu n'as jamais pris la peine de les comprendre¹. » Affirmation plutôt aventureuse, dont on peut s'étonner rétrospectivement qu'elle ait donné le *la* des interprétations futures du roman, et, au-delà, qu'elle ait parfois pu servir de caution à la thèse de l'indifférence nabokovienne, sans que ne soient interrogées les positions pro-léninistes de Wilson, exposées notamment dans son étude de 1940, *To the Finland Station*. Loin de manifester, en effet, son incompréhension des phénomènes politiques du vingtième siècle, la conjonction par Nabokov des dictatures nazie et communiste en un modèle unique de régime politique tyrannique, témoigne en réalité de sa clairvoyance. Si l'on met de côté les dystopies que sont *My (Nous)* d'Evgueni Zamiatine (1924), *Brave New World (Le Meilleur des mondes)* d'Aldous Huxley (1932) et *1984* de George Orwell (1949)², il n'y a qu'un seul autre écrivain (soviétique) qui, à cette époque, ait envisagé un parallélisme entre le communisme et le nazisme : Vassili Grossman, qui commence en 1948, *Vie et Destin*, achevé en 1962 mais censuré (le roman n'est publié qu'en 1980). Nabokov peut donc être crédité, à notre connaissance, d'avoir écrit le *premier* roman de la littérature mondiale qui ait conjoint le régime hitlérien et le régime stalinien dans une même dénonciation, en ne visant pas leurs particularismes mais bien leur essence commune, c'est-à-dire celle de « toute dictature », comme le précise Véra dans sa lettre au Colonel Greene.

Brisure à senestre, « roman de guerre³ », est un acte de responsabilité, puisqu'il constitue une mise en garde adressée au monde libre, qui pense s'être

¹ Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, *Correspondance. 1940/1971*, op. cit., p. 205.

² On peut considérer que la nature dystopique de ces romans les fait échapper à la forme de référentialité politique que signale explicitement Nabokov dans la préface à *Bend Sinister*, même si cette dernière a été ajoutée à une période où il est plus convenu qu'en 1947 (date de publication de *Brisure à senestre* sans préface) de dénoncer les tyrannies soviétique et nazie.

³ Voir l'analyse qu'en propose Isabelle Poulin : « Désigné par l'auteur comme son "roman de guerre" parce qu'il écrit pendant la seconde guerre mondiale, le roman *Brisure à senestre* dénonce les tyrannies dont il fut le contemporain à travers une quête des origines qui associe les premières traces d'un abus de pouvoir à des scènes d'école dans lesquelles l'enfance est très éloignée de l'art : le futur tyran est victime de brimades qui sont traduites en termes de rapports mortifères au langage (on se souvient qu'il vénère particulièrement une machine à reproduire l'écriture

libéré du nazisme avec l'aide de Staline, mais se leurre en succombant à la propagande soviétique. Premier roman écrit sur le sol américain, tandis que Nabokov est encore un réfugié (il n'obtient sa naturalisation américaine qu'en 1945), son destinataire premier a changé : c'est au lecteur américain que Nabokov s'adresse d'abord et c'est la première fois qu'il le fait avec *Bend Sinister*.

À compter de son installation aux États-Unis, il s'en prend régulièrement aux effets de la propagande soviétique sur les esprits, même les plus cultivés, ou, s'agissant d'anciens émigrés russes comme lui, les mieux placés pour connaître la véritable nature du régime soviétique. Cela s'accompagne parfois de la mise en scène d'une menace qu'il fait peser sur sa propre personne : celle de sa disparition, au terme d'un processus où il se trouve invisibilisé. Ainsi, dans une lettre du 14 juin 1959, l'écrivain revient sur son opposition au *Docteur Jivago*, que Gleb Struve, son destinataire, ne comprend pas. Nabokov conclut : « C'est triste. Il me semble parfois que j'ai disparu derrière un horizon lointain et bleuâtre tandis que mes condisciples d'autrefois continuent de boire du *morse* dans un square de bord de mer¹. » Ses condisciples d'autrefois, dont fait partie Gleb Struve, ce sont tous ces jeunes gens russes, attachés comme lui à une certaine Russie mais contraints de fuir leur terre natale par la mer Noire. Nabokov inverse cependant la situation d'origine, puisque ceux qui partagent ses valeurs seraient restés à quai, à boire une boisson populaire, tandis que, lui, serait menacé de disparition là où, au contraire, il aurait dû être sauvé. La Révolution bolchevique

dépourvue du point d'interrogation). Le protagoniste Adam Krug, qui s'asseyait enfant sur la figure du tyran, devenu un philosophe de renom que cherche à soumettre le régime totalitaire du roman, en enlevant puis assassinant son fils (par erreur, mais la mise à mort n'en est que plus violente) ; Adam Krug, donc, que l'écrivain lui-même devra protéger de la douleur en descendant dans son œuvre pour le frapper de folie [...]. » (« L'enfance de l'art. Portrait de l'écrivain en premier homme "seul" dans les langues », dans Isabelle Poulin (dir.), « Vladimir Nabokov ou le vrai et le vraisemblable », *Revue de littérature comparée*, n° 2/2012, p. 238-239).

¹ Vladimir Nabokov, lettre du 14 juin 1959, « Письма к Глебу Струве » [« Pis'ma k Gleby Struve »], *Звезда* [*Zvezda*], 1999, n° 4, p. 35 : « Грустно. Мне иногда кажется, что я ушел за какой-то далекий, сизый горизонт, а мои прежние соотечественники все еще пьют морс в приморском сквере. »

Le morse est une boisson russe traditionnelle rafraîchissante, à base de fruits rouges sauvages.

n'a donc pas fini de faire sentir ses conséquences sur le sensible nabokovien, constamment obligé de se re-légitimer, même sur la terre du monde libre.

Notre propos, cependant, n'est pas de transformer Nabokov en écrivain à thèse, mais d'envisager, ainsi que nous allons l'exposer, comment s'articulent autonomie de la littérature et responsabilité de l'écrivain.

Brisure à senestre et l'irreprésentable

Si l'art de Vladimir Nabokov a une certaine importance, comme le pensent tous ses admirateurs, c'est bien parce qu'il a transcendé la décomposition et l'oxydation : « ce qui met une œuvre de fiction à l'abri des larves et de la rouille ce n'est pas son importance sociale mais seulement son art ¹ », affirme l'écrivain.

Danilo Kiš l'a déjà signalé :

[Nabokov] aurait pu, selon la logique de ses origines, mettre sa plume et son intelligence au service d'une « cause supérieure », consacrer son œuvre à un glorieux passé, aux prouesses des vaincus, aux bains de sang, aux crimes. Il aurait été haï et célébré, il aurait été à la fois messie et victime, celui par qui le scandale arrive, Soljénitsyne avant Soljénitsyne, Koestler et Panaït Istrati et Victor Serge en même temps. [...] Nabokov aurait pu [...] devenir ainsi un témoin-clé de toute une époque – et la littérature de témoignage n'exclut pas la maestria (voir Babel, Pilniak, etc.). Mais pour lui, l'histoire est une apparence de l'apparence. Et s'il a ignoré le fait essentiel du XXe siècle – les camps -, s'il l'a repoussé comme une matière indigne de sa plume, ce n'était pas seulement par refus de gaspiller sa vie en vaines polémiques, mais parce qu'il n'a pas parié sur l'instant mais sur l'éternité ².

Nabokov n'a pas ignoré l'horreur des camps de concentration et d'extermination mais il ne fait part de son effroi qu'à ses très proches. Ce n'est pas que les camps seraient « une matière indigne de sa plume », ils semblent, au contraire, faire chanceler son credo artistique, et remettre effectivement en question le seul, et mince, espoir de l'écrivain, celui que l'art puisse quelque chose contre la barbarie.

La seule correspondance qui permette de se faire une idée de cette angoisse est celle qu'il entretient avec sa sœur Elena. Tout comme Véra, Elena est pour Nabokov une âme-sœur. À la mort de leur mère, en 1939, Elena Sikorski reste vivre à Prague, où elle travaille comme bibliothécaire. Elle s'est mariée à Vsevolod Sikorski et leur fils, Vladimir, naît le 22 avril 1939. La correspondance avec son frère commence à la fin de la Seconde Guerre mondiale (la première lettre d'Elena est datée du 1^{er} octobre 1945), après la « libération » de Prague par l'armée soviétique le 9 mai 1945. Dans sa deuxième lettre, en date du 9 octobre

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 36.

² Danilo Kiš, « Nabokov ou la nostalgie », *Homo poeticus*, op. cit., p. 148-149.

1945, Elena lui apprend que leur frère, Sergueï, est mort le 10 janvier 1945 dans le camp de Neuengamme, à quoi Nabokov répond : « La nouvelle à propos de Serioja m'a particulièrement bouleversé [...]. Si ma haine des Allemands pouvait encore augmenter (mais elle a atteint une limite), alors elle se serait encore accrue ¹. »

Le 14 mai 1946, Nabokov écrit à sa sœur : « Je suis très occupé ces derniers temps par un long et effroyable roman, je pense le terminer d'ici un mois. C'est un peu dans la ligne de "Invit. Au s.", mais, pourrait-on dire, pour basse ² ». Un mois plus tard, le 15 juin 1946, et sans que rien ne l'annonce, il fait à sa sœur cette déclaration :

Ma chérie, on a beau vouloir se cacher dans sa tour d'ivoire, il y a des choses qui prennent trop aux tripes, par exemple les abominations allemandes, la crémation d'enfants dans des fours – des enfants aussi délicieusement amusants et adorables que nos enfants. Je me réfugie en moi-même, mais là j'y trouve une si grande haine de l'Allemand, du camp de concentration, de toute forme de tyrannie, que comme refuge *ce n'est pas grand'chose* ³.

Nabokov vient de terminer *Brisure à senestre*. Le refuge se disloque sous la haine viscérale qu'il éprouve envers les « abominations allemandes », et l'horreur absolue qu'est l'assassinat des enfants. La genèse de ce roman, en effet, n'est pas seulement synchronisée avec la Seconde Guerre mondiale mais aussi avec le surgissement des premières images de l'irreprésentable. Aux journalistes qui couvrent la libération des camps, les mots ne suffisent pas, comme le relate Barbie Zeliger :

Les journalistes britanniques et américains durent finalement admettre que les témoignages étaient insuffisants pour rendre compte de ce qu'ils découvraient. [...] « Buchenwald, dit

¹ « Весть о Сереже меня особенно потрясла [...]. Если бы моя ненависть к немцам могла увеличиться (но она достигла предела), то она бы еще разрослась. » (Vladimir Nabokov, lettre du 25 octobre 1945, *Perepiska s sestroj*, op. cit., p. 19 [notre traduction et *infra*].)

² « Много занимаюсь последнее время длинным и страшным романом, думаю его кончить через месяц. Это немножко в линии "Пригл. на к.", но, так сказать, для баса. » (Lettre du 14 mai 1946, *ibid.*, p. 39.)

³ « Душка моя, как ни хочется спрятаться в свою башенку из слоновой кости, есть вещи, которые язвят слишком глубоко, напр. Немецкие мерзости, сжигание детей в печах, - детей, столь же упоительно забавных и любимых, как наши дети. Я ухожу в себя, но там нахожу такую ненависть к немцу, к конц. Лагерю, ко всякому тиранству, что как убежище *ce n'est pas grand'chose* ». (Lettre du 15 juin 1946, *ibid.*, p. 41.)

un [journaliste], est au-delà de toute compréhension. On ne peut tout simplement pas comprendre même quand on a vu ». [...] Mais les photos donnaient corps aux atrocités. Les photographes, dit un journaliste, « envoyaient des clichés si horribles qu'aucun journal, en temps normal, ne les aurait exploités, pourtant ils étaient moins horribles que la réalité »¹.

Parmi ces journalistes, se trouve Margaret Bourke-White (1904-1971), première femme correspondante de guerre de l'armée américaine.

Ce sont ses photos, d'une certaine manière, qui ont permis « aux Américains de croire pour la première fois aux atrocités des nazis ». On dit que c'est elle qui a été à l'origine du style direct de la documentation visuelle sur les camps. Bourke-White a photographié tout ce qu'elle voyait, les corps, les crânes carbonisés, les civils allemands qui pleuraient, les gibets, les fours pleins de cendres².

Le 7 mai 1945, le magazine *Life* décide de publier dix photos qu'elle a prises à Buchenwald, dont l'une du 13 avril 1945, devenue iconique et titrée « Buchenwald victims » – enchevêtrement de têtes et de pieds empilés, vus de contrebas et de très près.

Dans le roman qu'il finit en mai 1946, Nabokov aurait-il ignoré les camps que la diffusion de ces images et les Procès de Nuremberg ne permettent plus d'ignorer ? Ne serait-il pas, en réalité, l'un des premiers écrivains à avoir affronté, dans une langue bien plus internationale que le russe, les questions de la représentation de la torture et de la mise à mort des enfants par la tyrannie ?

À ce propos, un différend oppose Gavriel Shapiro à Zoran Kuzmanovitch qui, dans un article intitulé, « Suffer the little children »³, compare le meurtre de David dans *Brisure à senestre* à celui des enfants pendant l'Holocauste. Shapiro, lui, pense que la mort de David a à voir avec ce « levier de l'amour⁴ » utilisé par les Soviétiques (prendre en otage, et torturer, un proche de la personne, pour s'assurer de sa collaboration), mécanisme analysé par le père de Nabokov dès

¹ Barbie Zeliger, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », dans « Dossier : Sur les camps de concentration du 20^e siècle », *Vingtième Siècle*, n° 54, avril-juin 1997, p. 69-70.

² *Ibid.*, p. 70-71.

³ Zoran Kuzmanovich, « Suffer the Little Children », dans Gavriel Shapiro (dir.), *Nabokov at Cornell*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2003, p. 49-57.

⁴ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 607 ; *Bend Sinister*, p. xiii : « the lever of love ».

1920¹. Les deux ne nous semblent pas être incompatibles. Sur le plan de la référentialité, Shapiro a raison. Mais, sur le plan des mécanismes poétiques, le roman de Nabokov se confronte aussi à la question de la représentation de l'irreprésentable, ce que signale sa déclaration abrupte à sa sœur sur l'horreur *absolue* de la crémation des enfants.

David (le « bien-aimé », en hébreu), tel est le prénom juif transparent du petit garçon qu'ont eu ensemble le philosophe Adam Krug et sa femme, Olga. Au début du roman, tandis que s'achève le coup d'État qui a mis au pouvoir le tyran, Paduk, Olga meurt, et l'opération pour la sauver, que tente le professeur Martin Krug (un homonyme du philosophe), a échoué. Le tyran est un ancien condisciple du philosophe qui, lui, est la seule gloire internationale de ce pays : pour légitimer le nouveau régime en dehors des frontières nationales, il faut donc contraindre Krug à le soutenir. Aucune pression cependant ne le fait plier : ni les pressions de ses collègues universitaires, ni les intimidations, ni les arrestations de ses amis. Adam Krug croit en son invulnérabilité : péché fatal, qui mène à son arrestation, ainsi qu'à celle de son fils de huit ans. Conduit en prison, Krug est « enfin » prêt à tout signer si seulement on lui rend son fils. Le garçon qu'on lui présente n'est, cependant, pas le sien mais celui de son homonyme, le professeur Martin Krug. Au petit jour, Crystalsen (deuxième secrétaire du Conseil des Anciens) vient chercher Krug pour le conduire à son fils dont la trace a été retrouvée : il a été envoyé par erreur dans un institut pour jeunes délinquants.

Suit l'un des passages les plus difficiles à lire de toute l'œuvre de Nabokov. Le cœur en est précisément le refus de représenter le meurtre de David tout en en faisant passer la barbarie. C'est pourquoi l'auteur procède à une anticipation des tortures qui ont pu être infligées au petit garçon mais sous la forme d'un exposé clinique. Tandis que Crystalsen accompagne Krug à la voiture qui va les conduire

¹ Gavriel Shapiro, *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014, p. 68.

à l'Institut, puis lors du voyage, il décrit au père de David les expériences qui sont menées par les psychiatres de l'établissement pour rééduquer « les malades les plus dangereux ¹ », ceux « ayant un casier judiciaire (pour viol, meurtre, vandalisme sur des biens appartenant à l'État, etc...) ² » Il s'agit de « lib[é]rer leurs instincts réprimés (ce besoin de blesser, de détruire) sur quelque petite créature humaine sans valeur pour la communauté, et de cette façon, graduellement le démon qui les habitait disparaîtrait [...] et ils finiraient par devenir de bons citoyens ³. » Le récit de Crystalsen est principalement mené en style indirect libre, le narrateur se fondant avec la voix du personnage qui présente les expériences avec l'objectivité d'un discours pseudo-savant et médical. Ce récit, cependant, est interrompu par l'insertion non pas des réactions de Krug, la narration n'étant pas focalisée sur lui, mais des effets sur Crystalsen de ses réactions. Ces insertions se font soit en style direct : « Vous me faites mal au poignet, monsieur ⁴ » ; soit en style narrativisé : « Crystalsen essuya soigneusement sa bouche ensanglantée et offrit son mouchoir – plutôt douteux – à Krug pour nettoyer ses doigts ⁵ ». L'émotion est créée par ce point de vue qui oblige le lecteur à subir, tout comme Krug, le discours pseudo-scientifique tout en le laissant imaginer ce qu'il fait au père de David.

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « the really difficult patients ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « with a so-called “criminal” record (rape, murder, wanton destruction of State property, etc.) »

³ *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « the possibility of venting in full their repressed yearnings (the exaggerated urge to hurt, destroy, etc.) upon some little creature of no value to the community, then, by degrees, the evil in them would be allowed to escape [...] and eventually they would become good citizens. » Nous ne savons pas si Nabokov en a connaissance lorsqu'il écrit *Bend Sinister* mais le régime soviétique a commencé depuis les années trente à utiliser la psychiatrie punitive comme méthode de rééducation des récalcitrants et opposants. À compter des années soixante, elle est l'une des principales armes utilisées contre les dissidents qui sont enfermés dans des hôpitaux psychiatriques et subissent des traitements inhumains censés soigner leur maladie mentale.

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « You are hurting my wrist, sir ».

⁵ *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « Crystalsen carefully wiped the blood from his mouth and offered his none too clean handkerchief to Krug – to wipe Krug's knuckles ».

La deuxième partie du récit se fait dans la voiture qui les conduit vers l'Institut. Elle est constituée par la description de l'expérimentation elle-même. Une fois par semaine, les médecins y assistent. Dans un enclos « qui évoquait ces théâtres de verdure chers aux Grecs de l'Antiquité ¹ », en contrebas de gradins de marbre (évocation des mises en scène esthétisantes affectionnées par les régimes totalitaires), on fait entrer un orphelin, appelé entre guillemets dans le récit de Crystalsen « petite personne ² ». Huit malades sont ensuite introduits dans cet enclos pour une expérimentation de « relaxation ³ », qui est un enchaînement de jeux allant *crescendo*, Crystalsen rapportant « dans certains cas, le passage de ces inoffensifs pincements et bourrades, ou légers attouchements sexuels, à l'arrachement de membres, la rupture d'os, l'énucléation, etc. ⁴ » L'expérience peut se conclure par la mort de l'orphelin « mais très souvent on pouvait rafistoler la petite personne que l'on renvoyait ensuite vaillamment au combat ⁵ ».

La cruauté de cette séquence vient de son traitement narratif. L'évocation des tortures infligées s'accompagne, en effet, de l'interpolation du discours psychiatrique qui commente l'expérience à partir de ses résultats, et la justifie par sa réussite comme entreprise de rééducation sociale, comme par exemple dans cette phrase : « C'était au départ des individus brutaux, anarchiques, mais voilà qu'ils se découvraient un lien, l'esprit communautaire (positif) l'emportait sur les caprices individuels (négatifs) ⁶. » Dans le même temps, les réactions de Krug ont totalement disparu du récit, – absence qui met le lecteur en situation de recevoir la

¹ *Brisure à senestre*, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 219 : « reminding of one of those open-air theatres that were so dear to the Greeks ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 784-785 ; *Bend Sinister*, p. 219 : « little person ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 784 ; *Bend Sinister*, p. 218 : « a “release instrument” ».

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 219-220 : « in other cases the development from harmless pinching and poking or mild sexual investigations to limb tearing and poking, bone breaking, deoculation, etc. »

⁵ *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 220 : « but quite often the “little person“ was afterwards patchep up and gamely made to return to the fray. »

⁶ *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 219 : « They had been rough lawless unorganized individuals, but now something was binding them, the community spirit (positive) was conquering the individual whims (negative) [...] »

description de l'expérience sans le filtre de la conscience de l'homme souffrant, et lui fait occuper dans le texte sa place de père soumis à la torture de ce récit glaçant. Le lecteur est lui-même l'objet d'une expérimentation, puisque c'est à lui d'imaginer les effets de ce récit, ce que suggère la phrase de conclusion de cette première séquence : « Maintenant nous prenons tout cela, nous en faisons une petite boule que nous plaçons au centre de la cervelle de Krug où elle se développe à loisir ¹. » Ce « nous » ne correspond pas seulement à la régie du texte par son narrateur, il cherche à y impliquer le lecteur.

Commence une deuxième séquence, qui narre la suite du voyage en voiture de Krug vers l'Institut, en compagnie de Crystalsen et de deux soldats. Ici, le pathos en est créé par une dichotomie. D'un côté, « la petite boule » de l'angoisse de Krug croît mais continue d'être masquée au lecteur, la narration refusant principalement l'accès en focalisation interne à ses pensées. À certains moments, cependant, la modalisation transfère sur le récit l'ombre des sentiments de Krug, comme, par exemple, dans cette phrase qui ouvre la séquence : « Le trajet en voiture fut interminable ² ». D'un autre côté, le récit continue principalement de se maintenir sous l'apparence de l'objectivité, par le biais de la factualité : « les soldats voulaient leur *frishtik* [casse-croûte] et n'étaient pas contre l'idée de pique-niquer tranquillement dans ce décor sauvage et pittoresque ³ ». Lors du déjeuner des soldats, la séquence se termine par la confrontation explicite de ces deux formes de rapport au « réel » de la diégèse, qui oppose la trivialité et la bêtise des soldats à la tragédie que vit Krug, sur laquelle se superpose celle qu'il revit :

On permit à Krug de descendre de la voiture pendant une minute. [...] Face à un rocher, Krug tournait le dos aux soldats. Cela dura si longtemps que l'un des soldats remarqua avec

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 220 : « Now we take all this, press it into a small ball, and fit it into the centre of Krug's brain where it gently expands. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 220 : « The drive was a long one. »

³ *Brisure à senestre*, II, p. 785 ; *Bend Sinister*, p. 220 : « the soldiers wanted their *frishtik* [early luncheon] and were not loath to make a quiet picnic of it in that wild and picturesque place. »

un grand rire : “*Podi galonichtcha dva vysvystal za-notch*” [à mon avis il a dû boire quelques litres cette nuit]. C’était ici que sa femme avait été victime d’un accident. Krug revint lentement, et péniblement [...].¹

La troisième et dernière séquence est tendue vers sa fin : savoir ce qui est « réellement » arrivé à David, le lecteur pouvant entretenir l'espoir qu'il n'a pas été mis à mort. Elle commence par deux visions du même paysage de la vallée que finit de traverser la voiture en direction de l’Institut. D’abord « la gorge Royale, l’une des merveilles de la nature, creusée par les eaux de la turbulente rivière Sakra au cours des millénaires, offrait des spectacles d’une beauté insoupçonnée. » C’est ce paysage, avec ses « célèbres chutes² », que Krug est venu admirer avec Olga, Ember, et un Américain, professeur de philosophie, et c’est au retour de l’excursion qu’a eu lieu l’accident de voiture qui a causé la mort d’Olga. La même route conduit dans « une autre partie de la vallée où ils aper[çoivent] bientôt les cheminées fumantes de la petite ville industrielle près de laquelle se situait la célèbre station expérimentale³ ».

Le choix du vocabulaire nous laisse à penser que cette opposition au sein du même paysage entre beauté millénaire de la nature et horreur des expérimentations humaines est intentionnelle, et peut être lue comme une anticipation des réflexions dans *Pnine* sur l’impensable proximité entre Buchenwald et Weimar : Pnine se souvient de son premier amour Mira Belotchkyne, qui « trop faible pour travailler [...] avait passé au crématoire quelques jours seulement après son arrivée à Buchenwald, dans la magnifique région boisée du Grosser Ettelsberg, car tel est son nom sonore. C’est à une heure seulement de Weimar où se promenaient Goethe, Herder, Schiller, Wieland,

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 786 ; *Bend Sinister*, p. 220-221 : « Krug was allowed to get out of the car for a minute. [...] Krug stood with his back to the soldiers in front of a rock. This went on for such a long time that at last one of the soldiers remarked with a laugh: “Podi galonishcha dva vysvystal za-noch [I fancy he must have drunk a couple of gallons during the night].” Here she had an accident. Krug came back [...] slowly, painfully [...]. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 790 ; *Bend Sinister*, p. 226 « the famous Falls ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 786 ; *Bend Sinister*, p. 221 : « another part of the plain and very soon they saw the smoking chemneys of the little factory town in the neighbourhood of which the famous experimental station was situated. »

l'inimitable Kotzebue, et d'autres [...] à seulement huit kilomètres du cœur de la culture de l'Allemagne [...] ¹ ». *Huit petits kilomètres* séparent la culture de la barbarie.

Suivent ensuite trois scènes qui forment le dénouement. La première, très courte, est celle de l'accueil de Krug par le directeur et le personnel de l'Institut, qui sert au narrateur à décrire leur « état d'énervement qui frisait la panique pure et simple ² », et ainsi installer l'angoisse du dévoilement à venir. Puis Krug est conduit dans une salle de projection pour voir « un film réalisé quelques heures à peine auparavant, et qui montraient, disaient-ils, que l'enfant était heureux et en bonne santé ³ ». On lui présente des objets ayant appartenu à David, que Krug reconnaît dans des incises à la première personne qui favorisent l'identification du lecteur avec lui. Le film de l'expérience sur David, intitulé Test 656, lui est alors projeté. L'horreur en est constitué par l'opposition entre la vue, sur un plateau, des armes qu'ont tenté de cacher les malades participant à l'expérience (« scie [...], un morceau de tuyau de plomb, un harmonica, un bout de corde, un canif multilames, une sarbacane, un pistolet à six coups, des alènes, des fouets, des aiguilles de phonographe, une hache rouillée ⁴ ») et l'apparition de David entrant dans l'enclos, « vêtu de son manteau le plus chaud, mais il est jambes nues et il porte des pantoufles ⁵ ». Le film montre alors les dernières images de David vivant, que l'écrivain décrit avec la plus grande délicatesse :

¹ Vladimir Nabokov, *Pnine*, p. 152. *Pnin*, p. 135 : « being too weak to work [...] she [...] was cremated only a few days after her arrival in Buchenwald, in the beautifully wooded Grosser Ettersberg, as the region is resoundingly called. It is an hour's stroll from Weimar, where walked Goethe, Herder, Schiller, Wieland, the inimitable Kotzebue and others [...] only five miles from the cultural heart of Germany »

² Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 786 ; *Bend Sinister*, p. 221 : « in a state of excitement bordering on ordinary panic ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 786 ; *Bend Sinister*, p. 221 : « a movie picture taken but a few hours ago? It showed, they said, how healthy and happy the child was. »

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 788 ; *Bend Sinister*, p. 223 : « the [...] saw, apiece of lead pipe, a mouth organ, a bit of rope, one of those penknives with twenty-four blades and things, a peashooter, a sixshooter, awls, augers, gramophone needles, an old-fashioned battle-axe. »

⁵ *Brisure à senestre*, II, p. 788 ; *Bend Sinister*, p. 223 : « David had his warmest overcoat on, but his legs were bare and he wore his bedroom slippers. »

La scène dure un moment : il lève la tête vers l'infirmière, ses cils battent, un éclat de lumière joue dans ses cheveux ; puis, il regarde autour de lui, croise le regard de Krug sans manifester aucun signe de reconnaissance et descend timidement les dernières marches. Son visage s'élargit, devient flou, disparaît au moment où il allait toucher le mien ¹.

Il ne reste plus, avant que Krug ne découvre le corps de David à l'infirmierie, qu'à se figurer les supplices infligés à David, que nous connaissons par l'exposé liminaire de Crystalsen. La « petite boule » qu'a placée l'écrivain tant dans la cervelle de Krug que dans la nôtre finit de se « développe[r] à loisir ».

Ce passage du roman permet de comprendre la singularité de l'art nabokovien lorsqu'il cherche à produire la compassion du lecteur, c'est-à-dire lorsque la beauté *est* pitié. Dans un discours qui n'est pas le sien, mais qu'il reprend à ceux qu'il dénonce en en conservant la pseudo-objectivité glaçante, l'écrivain commence par transmettre à son lecteur les moyens intellectuels de se figurer par anticipation l'irreprésentable qui va se produire. Cependant, en ne représentant pas le meurtre de David tout en obligeant le lecteur à s'y confronter mentalement, puisqu'il lui revient d'imaginer la « suite » du film, il le laisse, littéralement, l'affronter tout seul, avec ses propres figurations. C'est le lecteur qui crée sa propre représentation des souffrances de David, avec la culture, les connaissances, les images mentales, la sensibilité et l'émotivité qui sont les siennes, et l'effet, selon nous, en est bien plus puissant que si le meurtre de David avait été représenté, parce que cette représentation lui appartient en propre.

Fait suffisamment rare dans la critique nabokovienne pour être souligné, c'est précisément cette émotion si puissante qu'éprouve Zoran Kuzmanovitch à l'évocation mentale de la mort de David qui lui en fait refuser, avec véhémence, les principales interprétations formalistes, qui continuent à ranger Nabokov parmi les esthètes indifférents, comme, par exemple, celle-ci qu'il dénonce : « Pourtant, la mort de David est si épouvantable, et elle est décrite d'une façon si

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 788 ; *Bend Sinister*, p. 223 : « The whole thing lasted a moment: he turned his face up to the nurse, his eyelashes beat, his hair caught a gleam of lambent light; then he looked around, met Krug's eyes, showed no sign of recognition and uncertainly went down the few steps that remained. His face became larger, dimmer, and vanished as it met mine. »

tragiquement grotesque, que personne ne peut simplement déclarer, comme le fait Julia Bader, que dans ce livre “la mort est désinfectée de son horreur en étant rendue comme un problème de représentation fictionnelle”¹. » Nous pensons que Zoran Kuzmanovitch a raison. La mort de David n'est pas désinfectée pour n'être plus qu'un problème de représentation fictionnelle, et cela ne fait pas de ceux qui en ressentent l'horreur, des lecteurs qui ne sauraient pas lire Nabokov, le maître du pur jeu de la littérature, comme cela a souvent été répété. C'est au contraire, parce que Nabokov refuse de la représenter tout en nous ayant donné tous les moyens pour que nous nous la représentions, qu'elle n'est plus « un problème de représentation fictionnelle » mais une véritable question morale.

La mort de David, en effet, n'est en elle-même pas décrite. Absente fictionnellement, sa représentation en est confiée à notre sensibilité par la construction du passage, et nous touchons ici à l'une des caractéristiques les plus essentielles de l'art de Nabokov : nous confronter en tant qu'être humain à la question de la lecture, c'est-à-dire à celle de l'interprétation que nous construisons, avec nos moyens propres (et non avec ceux d'un auteur qui nous dirait autoritairement ce qu'il faut penser), de la mort, par crémation ou par supplices, d'« enfants aussi délicieusement amusants et adorables que nos enfants ».

Nabokov n'a pas ignoré la question de la représentation de l'irreprésentable mais le traitement qu'il en fait indique qu'il refuse de participer, en tant qu'artiste, à la moindre actualisation des images de la barbarie. S'il en dénonce bien le discours et l'insondable bêtise, il ne la fait pas « exister » artistiquement. L'artiste refuse de collaborer à la représentation directe de l'irreprésentable, il ne donne pas un seul de ses mots à la barbarie. En cela, Nabokov apporte une preuve touchante de sa foi dans le pouvoir des mots et des images qu'ils créent. Sa

¹ Zoran Kuzmanovich, « Suffer the Little Children », art. cité, p. 50.

position d'artiste rejoint ici celle de Claude Lanzman (1925-2018) qui a toujours refusé la moindre figuration de l'irreprésentable, parce qu'il y a, non pas un interdit de l'art, mais une *impossibilité* à le reproduire – on se rappelle que, dans son film *Shoah* [1985], il s'interdit tout commentaire et toute image d'archives. Ici, Nabokov semble aussi désigner, dans la béance de son texte, le danger que serait la moindre collaboration à la représentation de l'horreur absolue.

Ses mots à lui, ses mots les plus précieux, c'est à David qu'il les donne. Nabokov oppose à la barbarie la seule chose qu'il soit en son pouvoir de faire advenir : la beauté pure des images de la consolation, qui est tout ce que le lecteur puisse déceler de la présence nabokovienne dans son propre texte. Voici la seule image de David mort que nous offre le récit : « L'enfant assassiné portait un turban d'or et d'écarlate autour de la tête. Son visage avait été habilement maquillé et poudré : une couverture mauve, d'une douceur exquise, montait jusqu'à son menton ¹. » C'est le commentaire, « d'une douceur exquise », qui attire notre attention sur l'enveloppement du corps de David par le texte qui, pudiquement, recouvre son corps mutilé (qu'il laisse à notre imagination) d'une couverture mauve, la couleur de Sirine, qui le protège des regards, et nous lecteurs, ainsi qu'Adam Krug, son père, de ce qu'il serait indécent, si douloureux et si impensable, de décrire.

Comme il l'avoue à sa sœur, « comme refuge *ce n'est pas grand'chose** », mais c'est le seul que puisse bâtir un artiste, pour lui-même ainsi que pour une communauté de lecteurs.

L'auto-référentialité supposée de la littérature serait donc, pour Nabokov également, autre chose qu'un jeu esthétique, qu'un effet de beau ou de plaisir :

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 789 ; *Bend Sinister*, p. 224 : « The murdered child had a crimson and gold turban around its head; its face was skilfully painted and powdered: a mauve blanket, exquisitely smooth, came up to its chin. »

elle engage, elle aussi, la question de la responsabilité de l'artiste et du lecteur, dans cette co-création du texte, où l'auteur n'impose pas ses propres représentations mentales mais crée les conditions esthétiques pour que se déploient celles du lecteur.

La pensée de la démocratie

Un seul article de Nabokov expose explicitement sa pensée de la démocratie, et sa confidentialité peut expliquer qu'il a été peu exploité par la critique. Il a été publié, en avril 1942, dans le bulletin de *Wellesley College*, où Nabokov enseigne comme *Resident Lecturer in Comparative Literature*. Les États-Unis viennent d'entrer dans le conflit qui déchire le monde, en décembre 1941, après l'attaque de la base américaine de Pearl Harbor par les forces japonaises. Le 1^{er} janvier 1942, à Washington, vingt-six nations, dont les « Quatre gendarmes » (États-Unis, Royaume-Uni, U.R.S.S. et Chine) signent la Déclaration des Nations unies : elles s'y engagent à poursuivre ensemble la guerre contre les puissances de l'Axe.

La question qui se pose alors est de savoir comment préserver la démocratie en temps de guerre, mais aussi comme avenir politique pour l'Europe, une fois libérée de l'oppression. Des conférences sont organisées à *Wellesley College*, dont celle donnée, le 23 février 1942, par le professeur Carl Becker (intitulée « Making Democracy Safe for the World ») ; puis le 27 mars, c'est Eleanor Roosevelt, l'épouse du Président Franklin D. Roosevelt, qui vient participer à un échange avec les étudiants et les enseignants de *Wellesley*, sur un thème proche : « Our Changing Democracy »¹. Les enseignants d'origine étrangère de *Wellesley College* sont interrogés sur ce que l'espoir de la victoire de la liberté peut

¹ Voir « Report of the President », *Annual Reports Number of the Wellesley College Bulletin*, vol. 32, n° 2, 15 octobre 1942.

signifier pour les peuples soumis à l'oppression. Lors de la table ronde « What Faith means to a Resisting People », l'intervention de Nabokov est enregistrée : elle apparaît parfaitement structurée, et l'écrivain y livre les fondements de ce qui lie sa pensée de la démocratie et l'essence de son art.

Nabokov commence par évoquer la seule réaction, selon lui, qu'un individu puisse avoir face aux dictatures modernes (dans l'esprit de l'écrivain, la dictature soviétique *et nazie*), à savoir, l'étonnement et le mépris :

Pour un être humain normal, c'est une surprise de découvrir qu'un esprit est une chose qui puisse et doive être nationalisée [...] par le gouvernement, et c'est à peu près tout ce qui peut être dit au sujet des dictatures modernes. En elles-mêmes, elles sont trop répugnantes, ternes et inappétissantes pour ne provoquer rien de plus que du mépris ¹.

Que serait « un régime de gouvernement normal ² », se demande ensuite Nabokov ? « La meilleure définition s'avère [en] être la “démocratie” et nous nous trouvons tout aussi étonnés que l'était Monsieur Jourdain de Molière quand il s'aperçut qu'il parlait en prose ³. »

Nabokov s'explique aussitôt sur ce qu'il appelle « le splendide paradoxe de la démocratie ⁴ » :

[T]andis que l'accent est mis sur le gouvernement de tous et l'égalité des droits communs, c'est l'individu qui en retire un bénéfice particulier et non-commun. Éthiquement, les membres d'une démocratie sont égaux ; spirituellement, chacun a le droit d'être aussi différent de son voisin qu'il lui plaît ; et pris dans sa globalité, ce n'est peut-être pas une organisation, ni un gouvernement, ni une communauté, que nous avons réellement à l'esprit quand nous disons « démocratie », mais l'équilibre subtil entre les privilèges sans limites de chaque individu et les droits strictement égaux de tous les hommes ⁵.

¹ Vladimir Nabokov, « Panel Discussion : “What Faith means to a Resisting People” », *The Wellesley Magazine*, vol. 15, avril 1942, p. 212 (notre traduction et *infra*) : « To a normal human being it is a surprise to discover that one's mind is something that can and must be nationalized and rationed by the government, and this is about all that can be said about modern dictatorships. In themselves they are much too ugly and dull and unappetizing to provoke anything more than contempt. »

² « a normal state of affairs » (*ibid.*)

³ « The best definition turns out to be “democracy” and we are as astonished as Molière's Monsieur Jourdain was when he found out that he was speaking in prose. » (*Ibid.*)

⁴ « The splendid paradox of democracy » (*ibid.*)

⁵ « [W]hile stress is laid on the rule of all and equality of common rights, it is the individual that derives from it his special and uncommon benefit. Ethically, the members of a democracy are equals; spiritually, each has the right to be as different from his neighbors as he pleased; and taken all in all, it is not perhaps a organization or a government or a community that we have really in

La démocratie est donc « un équilibre subtil » entre liberté et égalité, sur laquelle les régimes totalitaires font peser une très sérieuse menace. Le piège qu'ils lui tendent est idéologique parce que la tentation, pour combattre dictatures ou tyrannies, serait d'utiliser les mêmes armes qu'elles, et ainsi de dénaturer la démocratie :

Un principe racial allemand peut être totalement vil et méprisable, mais *politiquement* il fonctionne parfaitement et le mieux qu'on puisse faire pour s'y opposer politiquement serait de hurler, sans que ce soit véritablement utile, que ce régime démocratique-ci ou cet autre-là est politiquement parfait aussi ; mais, en procédant ainsi, nous avilissons notre condition démocratique en tentant d'utiliser des termes intelligibles par des mentalités barbares ¹.

Il faut relever l'expression « notre condition démocratique » car il s'agit du point essentiel de la pensée de Nabokov. La démocratie, pour lui, est plus qu'une forme de gouvernement : « l'esprit de la démocratie », affirme-t-il, « est la condition naturelle la plus humaine ² ». C'est pourquoi, précise-t-il, elle transcende ses actualisations politiques nationales : « Un démocrate russe des anciens temps, et un Américain ou un Anglais, malgré les différences dans les formes de gouvernement dans leur pays respectifs, pourraient s'accorder avec une aisance parfaite sur une base commune et naturelle, – base si familière aux démocrates qu'elle échappe presque à la définition ³. » Au passage, Nabokov informe son public, qui l'ignore très certainement, qu'il a existé des démocrates russes, – hommage discret, notamment à son père, et regret que cette forme de gouvernement ait été balayée en Russie.

mind when we say “democracy” but the subtle balance between the boundless privileges of every individual and the strictly equal rights of all men. » (*Ibid.*)

¹ « A German racial creed may be utterly vile and despicable, but *politically* it works perfectly and the best one can do in opposing it *politically* would be to shriek rather helplessly that this or that democratic regime is politically perfect too; but in doing so we degrade our democratic condition by trying to use terms intelligible to barbarous mentalities. » (*Ibid.*)

² « the spirit of democracy is the most human natural condition » (*ibid.*)

³ « A Russian democrat of the old days, and an American or an English one, despite the differences in forms of government in their respective countries, could meet with perfect ease on a common and antural basis—which basis is so familiar to democrats that it almost escapes definition. » (*Ibid.*)

Malgré la difficulté d'en proposer une définition, Nabokov s'y essaie pourtant :

La démocratie est l'humanité en ce qu'elle a de meilleur, non pas parce qu'il nous arrive de penser qu'une république est mieux qu'un roi, qu'un roi est mieux que rien et que rien est mieux qu'un dictateur, mais parce que c'est la condition naturelle de chaque homme depuis que l'esprit humain est devenu conscient non pas seulement du monde mais aussi de lui. Moralement, la démocratie est invincible ¹.

Nabokov n'est pas naïf, car il précise aussitôt : « Physiquement, le parti qui vaincra est celui qui a les meilleures armes. De la confiance et de la fierté, les deux partis en ont en grande quantité ². » Toutefois, ce qu'il veut faire comprendre à son auditoire est la différence de nature entre démocratie et dictature. Dans sa gradation des formes de gouvernement, la dictature se situe en-dessous de l'état de nature ; l'homme y est ramené à un état inférieur à celui de l'homme naturel, c'est-à-dire à la bestialité. « Qu'est-ce qui nous distingue des animaux ? », lui demande en 1969 un journaliste de la BBC, James Mossman :

Le fait d'être conscient d'être conscient d'être. En d'autres termes, si non seulement je sais que je "suis", mais encore je sais que je le sais, alors j'appartiens à l'espèce humaine. Tout le reste découle de cela – la splendeur de la pensée, de la poésie, une vision de l'univers. À cet égard, le fossé qui sépare l'homme du singe est incommensurablement plus profond que celui qui sépare le singe de l'amibe ³.

Splendeur de la pensée et de la poésie, qui forment notre vision de l'univers, nous viennent de la conscience d'avoir conscience que nous existons ; or c'est aussi ce qui est l'essence de la démocratie, pour Nabokov.

La démocratie, en effet, est la forme la plus haute d'humanité parce qu'elle est l'état politique qui correspond à la dernière étape du développement de la conscience humaine, celle de la réflexivité de la conscience, quand l'esprit peut s'exercer sous sa forme d'achèvement la plus complète : comme conscience du

¹ « Democracy is humanity at its best, not because we happen to think that a republic is better than a king and a king is better than nothing and nothing is better than a dictator, but because it's the natural condition of every man ever since the human mind became conscious not only of the world but of itself. Morally, democracy is invincible. » (*Ibid.*)

² « Physically, that side will win which has the better guns. Of faith and pride both sides have plenty. » (*Ibid.*)

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris, op. cit.*, p. 130.

monde *et* comme conscience de soi, c'est-à-dire comme conscience d'avoir conscience de notre existence. La démocratie *est* l'état de la pratique de l'auto-réflexivité, et c'est bien en ce sens qu'on pourra envisager que la politique de la littérature nabokovienne soit effectivement démocratique.

La fin de son intervention est particulièrement importante :

Que *notre* foi et *notre* fierté soient d'une nature totalement différente ne peut inquiéter un ennemi qui n'a foi que dans le sang versé et de fierté que pour son propre sang. Les hyènes ont foi dans les corps morts, il ne sert à rien de leur parler de la *vie*, – et une tempête de neige de tracts de propagande déversés sur l'Allemagne ne saurait être aussi efficace qu'un peu de neige bien réelle en Russie ! ¹

Cette image finale (« un peu de neige bien réelle en Russie ») comme symbole de la vie plus forte que l'idéologie du sang versé et des corps morts, condense le credo nabokovien. Il ne faut pas seulement y voir le rappel de l'attachement de l'écrivain à son sensible russe, exprimé ici sous la forme la plus simple, la plus universelle et la plus partageable qui soit : la joie qu'éprouve tout enfant et tout être humain qui est encore, un tant soit peu, un enfant, lorsque tombe la neige. Il s'agit d'une allusion, qui ne manque pas d'étonner dans la bouche de l'écrivain, à cet allié naturel de la résistance soviétique qu'a été la neige dans la bataille de Moscou (2 octobre 1941-22 janvier 1942), sur le front central de l'invasion de l'U.R.S.S. par les troupes allemandes. Dès le 22 juin 1941, la guerre éclair par encerclement prévoit la chute de Moscou en moins de 120 jours, mais lorsque, le 2 octobre 1941, est déclenchée l'opération *Typhon*, – ce qui doit être, dans l'esprit de Hitler, l'offensive allemande finale vers Moscou –, ce sont les premières neiges qui tombent, puis se transforment en rivières de boue (phénomène appelé « *rasputica* »), qui dès le 7 octobre viennent seconder les troupes soviétiques qui résistent héroïquement, en ralentissant

¹ « That *our* faith and *our* pride are of a totally different order cannot concern an enemy who believes in shedding blood and is proud of its own. Hyenas believe in dead bodies, — it is useless to talk to them of *life*, – and a snowstorm of propaganda leaflets over Germany is not quite as efficient as a little real snow in Russia! » (Vladimir Nabokov, « Panel Discussion : “What Faith means to a Resisting People” », art. cité [notre traduction et *infra*].)

considérablement l'avancée allemande, prise ensuite dans la tourmente glaciale de l'hiver russe, – prélude à la contre-offensive soviétique (menée à nouveau en plein retour de la « *rasputica* »), qui vient de s'achever tandis que Nabokov livre ses analyses sur la démocratie ¹.

Cette image finale du pouvoir des hasards défaisant l'Histoire, qu'incarne ici la neige russe, indique une caractéristique de la pensée nabokovienne que nous avons déjà mise en avant, à savoir la confiance dans le pouvoir de la vie. Au début de son intervention, Nabokov raccorde explicitement la vie (la vie comme forme de la nature) à l'esprit de la démocratie : « La Vie est une forme d'harmonie, c'est la raison pour laquelle je vois dans l'esprit de la démocratie la condition naturelle la plus humaine ² ». Cette forme d'harmonie qu'est la vie trouve donc une traduction politique dans la démocratie ; à quoi nous ajoutons qu'elle se traduit aussi dans le pouvoir de celui qui la voit, et croit en elle, qui est le pouvoir de la recréer.

La pensée nabokovienne de la démocratie est bien ce qui pourrait, selon nous, permettre de redéfinir son esthétique, sous une forme ouverte. Dans ses paratextes critiques, Nabokov ne donne qu'une seule indication de cette possibilité, mais elle est essentielle. En conclusion de son cours sur Charles Dickens, Nabokov fait du grand art une « démocratie magique ». « *Le monde d'un grand écrivain est en effet une démocratie magique*, où même un personnage très mineur, même le personnage le plus épisodique, comme la personne qui fait sauter la pièce, a le droit de vivre et de prospérer ³ », c'est-à-dire, précise-t-il, en devenant « à tout jamais vivant dans l'esprit du bon lecteur ⁴ ».

¹ Nous remercions Jean-Pierre Morel de nous avoir suggéré cette interprétation de l'image de la « neige bien réelle en Russie ».

² « Life is a state of harmony—and that is why I think that the spirit of democracy is the most human natural condition. » (*Ibid.*)

³ Vladimir Nabokov, *Littératures/I*, *op. cit.*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

L'écrivain énonce donc une définition de la magie de l'art en démocratie qui préserve les êtres mineurs, ceux qui n'ont pas de voix véritable, ceux qui sont invisibles, parce qu'elle leur donne une vie dans l'imagination du lecteur. Son propos excède la question thématique puisqu'il affirme ainsi que le grand art (le seul véritable) change le visible, c'est-à-dire en crée une nouvelle distribution. Pour Jacques Rancière, et contre Sartre qui a fait de Flaubert « le champion d'un assaut aristocratique contre la nature démocratique du langage prosaïque ¹ », c'est le propre de la littérature moderne que d'être une « démocratie littéraire ² », ce qu'il soutient à propos de Flaubert : « Quels que pussent être les sentiments de Flaubert à l'égard du peuple et de la République, sa prose, elle, était démocrate. Elle était même l'incarnation de la démocratie ³. » En effet, la nouveauté du dispositif qu'est la littérature dans son sens moderne, en faisant de l'indifférence du sujet et de l'absolutisation du style ses seuls principes et les conditions de sa pureté, renverse l'ordre ancien de la représentation, et donne à voir ce qui ne se voyait pas auparavant :

L'absoluité du style, c'est d'abord la ruine de toutes les hiérarchies qui avaient gouverné l'invention des sujets, la composition des actions et la convenance des expressions. Dans les déclarations mêmes de l'art pour l'art, il fallait lire la formule d'un égalitarisme radical. Cette formule ne renversait pas seulement les règles des arts poétiques mais tout un ordre du monde, tout un système de rapports entre des manières d'être, des manières de faire, des manières de dire. L'absolutisation du style était la formule littéraire du principe démocratique d'égalité. Elle s'accordait avec la destruction de la vieille supériorité de l'action sur la vie, avec la promotion sociale et politique des êtres quelconques, des êtres voués à la répétition et à la reproduction de la vie nue ⁴.

Elle n'est pas cet « esthétisme aristocratique » dénoncé par Sartre mais une démocratie :

[Ele] ne détermine par elle-même aucun régime d'expression particulier. Elle rompt bien plutôt toute logique déterminée de son rapport entre l'expression et son contenu. Le principe de la démocratie n'est pas le nivellement – réel ou supposé – des conditions sociales. Ce n'est pas une condition sociale mais une rupture symbolique : la rupture d'un

¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

ordre déterminé, de relations entre les corps et les mots, entre des manières de parler, des manières de faire et des manières d'être ¹.

Paradoxalement, ce serait l'extrême maîtrise esthétique de son texte par Nabokov, grand admirateur de Flaubert, qui ferait de l'art nabokovien une forme démocratique : en premier lieu, parce que sa création est fondée sur le style comme « manière absolue de voir les choses ² » ; en second lieu, parce qu'en opposition aux esthétiques qui soutiennent l'avènement de formes de vie nouvelles, il empêche totalement que l'art se résolve en autre chose que lui-même, c'est-à-dire qu'on puisse substituer à la forme une idée, à l'auto-réflexivité de la conscience la négation de la conscience, à la vie la mort.

Dans sa synchronisation forcée avec le totalitarisme, la forme nabokovienne est en quête d'une potion secrète, comme le proclame le narrateur, en conclusion de la nouvelle de 1938, « L'extermination des tyrans » : « [M]oi, “fantôme sans os”, je serai satisfait si le fruit de mes insomnies oubliées continue longtemps de servir comme une sorte de potion secrète contre les tyrans futurs, ces monstres tigreïdes, les bourreaux niais de l'homme ³. » Dans la notice liminaire, Nabokov précise : « Dans cette histoire, Hitler, Lénine, Staline se disputent le trône de mon tyran ; et tous se retrouvent en compagnie d'un autre “crapaud” dans *Brisure à senestre* (un roman qui date de 1947) : ainsi sont-ils tous exterminés ! ⁴ » Le processus d'extermination des tyrans a commencé très tôt dans son œuvre, puisque dès 1932, il écrit *La Méprise*, « [p]rolégomènes à toute littérature

¹ *Ibid.*, p. 20.

² Lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, dans Gustave Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, p. 31.

³ Vladimir Nabokov, « L'extermination des tyrans », *Nouvelles complètes*, p. 634 ; « Истребление тиранов », *Sobr. soč.*, t. V, p. 376 : « Я же, “тень без костей”, буду рад, если плод моих забытых бессонниц послужит на долгие времена неким тайным средством против будущих тиранов, тигроïдов, полоумных мучителей человека. » ; « Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 460 : « While I, a “boneless shadow,” *un fantôme sans os**, will be content if the fruit of my forgotten insomniac nights serves for a long time as a kind of secret remedy against future tyrants, tigroid monsters, half-witted torturers of man. »

⁴ *Ibid.*, p. 609 ; « Notes. Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 677 : « Hitler, Lenin, and Stalin dispute my tyrant's throne in this story—and meet again in *Bend Sinister*, 1947, with a fifth toad. The destruction is thus complete. »

future ¹ », où il procède à l'élimination de la figure du tyran littéraire par le seul jeu du texte et de la littérature, inventant ainsi ce que nous pensons être la formule du roman démocratique.

¹ Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, I, p. 1632.

IV.3 : L'invention du roman démocratique dans *La Méprise*

[L]ittérature d'idées [...] gros blocs de plâtre soigneusement transmis d'une époque à l'autre jusqu'au jour où quelqu'un arrive avec un marteau et s'en prend allégrement à Balzac, à Gorki ou à Mann ¹.

Vladimir Nabokov

Dans *Strong Opinions* (1973), Nabokov choisit d'inclure sa critique de la traduction anglo-américaine de *La Nausée* sans doute parce qu'elle lui permet de rendre public, et à jamais, son mépris pour celui qu'il appelle « un critique communiste ² », Jean-Paul Sartre. Sa conclusion est sans appel : « [F]aire exister un monde, en tant qu'œuvre d'art, a été une entreprise au-dessus des forces de Sartre ³. » Nabokov se venge ainsi du philosophe français, le premier à avoir publié en 1939 une véritable recension de la traduction française de l'un de ses romans russes, son septième, intitulé en français *La Méprise* (traduit en français depuis l'auto-traduction anglaise de Nabokov, parue en 1937). Le modernisme russe est en train de s'éteindre à Paris, et Sartre, feignant de ne pas savoir qu'il s'agit, à l'origine, d'un roman russe, conclut à la stérilité de l'art nabokovien. Comme l'a montré Isabelle Poulin, ce sont les enjeux cachés de « la méprise de Sartre » qui indiquent quelle menace existentielle fait peser sur Nabokov l'hypothèse de déracinement total qu'il avance à son sujet : celle d'être réduit à « un homme indifférencié, “décapité”, le cauchemar de l'exilé ⁴ ». Avec ce roman cependant, la lutte de Nabokov contre la « littérature d'idées » a commencé à se

¹ Vladimir Nabokov, « À propos d'un livre intitulé “Lolita”, *Lolita*, p. 1142. « On a Book Entitled *Lolita* », *Lolita*, p. 296 : « [L]iterature of Ideas, [...] topical trash coming in huge blocks of plaster that are carefully transmitted from age to age until somebody comes along with a hammer and takes a good crack at Balzac, at Gorki, at Mann. »

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1075 ; *Despair*, p. xiii, « a Communist reviewer ».

³ Vladimir Nabokov, « Une première tentative de Sartre », *Partis pris*, *op. cit.*, p. 259.

⁴ Isabelle Poulin, « La nausée de Nabokov et la méprise de Sartre », dans Nora Bukhs (dir.), « Vladimir Nabokov et l'émigration », *op. cit.*, p. 112-13.

déplacer de la scène du modernisme russe à celle du modernisme tout court, et la politique nabokovienne du marteau, qui entend donner « un bon coup » aux idoles, se déploie déjà dans *La Méprise* sous une forme complexe, mais qui marque, selon nous, et comme le soutient aussi Wladimir Troubetzkoy, l'avènement du nouveau Nabokov¹. « *La Méprise* est un roman-pivot² », affirme-t-il, et la question qu'il pose mérite d'être répétée (en ajustant les dates, depuis la publication de son texte en 1999) : « À qui le demi-siècle écoulé depuis 1947, ou les soixante ans passés depuis la parution de *La Nausée*, ont-ils donné raison ? À l'Oracle des Deux Magots ou à l'Exilé de Montreux ?³ »

C'est le 31 juillet 1932 que Vladimir Nabokov entreprend d'écrire *La Méprise*, dont il achève le premier jet le 10 septembre 1932. Il vit encore à Berlin, avec Véra. Le jour où Nabokov commence ce nouveau roman, les résultats des élections législatives allemandes viennent d'être proclamés : le parti national-socialiste obtient 37,7% des voix et 230 députés au Reichstag, devenant ainsi la principale formation politique allemande. Hitler devient chancelier en janvier 1933. Le monde dans lequel habitent les contemporains de Nabokov est, à Berlin, celui des chemises brunes et, en Russie, celui « des ingénieurs de l'âme

¹ Les pages consacrées à *La Méprise* sont un développement d'un article déjà paru (« Nabokov aujourd'hui, ou "la démocratie magique" », dans L. Delage-Toriel et M. Manolescu (dir.), *Kaleidoscopie Nabokov. Perspectives françaises, op. cit.*, p. 23-38), d'un second en cours de publication (« *La Méprise* russe de Vladimir Nabokov : l'intertextualité comme ligne de démarcation politique du sujet à l'œuvre », dans Daniel Argelès et al., *Le Sujet à l'œuvre. Choix formels, choix politique dans les arts, la littérature et les sciences humaines*, Palaiseau, Les Éditions de l'École polytechnique, à paraître en 2018) ainsi que de plusieurs communications dont les plus récentes sont : « Against Tyranny: The Nabokovian Politics of Literature as a "Magic Democracy" », « Session 187. Nabokov versus Tyrants », 4 janvier 2018, Resp. Christopher A. Link, Congrès de la *Modern Language Association*, New York (États-Unis), 4-7 janvier 2018 ; « Politique de la littérature et démocratie littéraire chez Jacques Rancière et Vladimir Nabokov », séminaire interuniversitaire « (Re)configurer le sensible. Approches esthétiques, approches politiques : confrontation avec l'œuvre de Jacques Rancière », organisé par le Centre Prospero - Langage, image et connaissance, 21 avril 2017, Université Saint-Louis – Bruxelles (Belgique).

² Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, p. 1632, note 1.

³ *Ibid.*

humaine » que doivent être les artistes, selon la formule de Staline datant justement de 1932 (avant qu'elle ne soit reprise par Jdanov en 1934).

En 1934, le roman est publié en feuilleton à Paris, dans les *Annales contemporaines* ; en 1936, il paraît en volume à Berlin, aux Éditions Petropolis. Il est publié en 1937 à Londres, chez John Long, dans la traduction anglaise, sous le titre *Despair*, réalisée par l'écrivain lui-même, puis en français (d'après cette traduction anglaise) en 1939 à Paris, chez Gallimard. La traduction française est réalisée par Marcel Stora, sous la supervision de Nabokov qui accepte le changement du titre et demande le changement de son nom, accepté par Gaston Gallimard en personne, comme en atteste cette lettre qu'il envoie à l'écrivain, le 30 mai 1938 : « En ce qui concerne le titre, d'avis unanime, nous avons décidé d'adopter « LA MEPRISE ». Nous notons aussi que nous devons inscrire sur la couverture : Vladimir NABOKOFF et non plus Vladimir Nabokov-Sirine ¹. »

Le roman est retravaillé par Nabokov pour sa publication en 1966 chez G. P. Putnam's Sons (le copyright est de 1965, avec une préface ajoutée, datée du 1^{er} mars 1965) et présente, comme le précise Troubetzkoy, d'importantes additions et quelques variantes remplaçant les allusions littéraires et les *realia* russes « trop éloignées de la culture et de l'expérience d'un lecteur européen ou anglo-saxon pour être comprises et appréciées ². »

La reprise de la question du nihilisme : origines russes et actualisation dans le « national-socialisme »

Le titre russe, *Otčajanie*, qui signifie « désespoir », est la première indication du projet nabokovien. Il s'agit de reprendre le grand thème de la

¹ Lettre de Gaston Gallimard à Vladimir Nabokoff, 30 mai 1938, Paris, *Correspondance inédite Nabokov-Gallimard*, Archives Gallimard, Fonds Nabokov, Paris [consultation privée, septembre 2015].

² Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, p. 1628.

littérature russe, sa « maladie nationale ¹ », comme la caractérise Eugène-Melchior de Vogüé, « le monstre [qui] a déjà tout dévoré de l'intérieur de l'âme sans qu'elle-même en ait bien conscience ² » : à savoir le nihilisme. Pour décrire cette maladie, Vogüé cite Tolstoï :

Quand je me souviens de mon adolescence et de l'état d'esprit où je me trouvais alors, je comprends très-bien les crimes les plus atroces, commis sans but, sans désir de nuire, *comme cela*, par curiosité, par besoin inconscient d'action. Il y a des minutes où l'avenir se présente à l'homme sous des couleurs si sombres, que l'esprit craint d'arrêter son regard sur cet avenir, qu'il suspend en lui-même l'exercice de la raison et s'efforce de se persuader qu'il n'y aura pas d'avenir et qu'il n'y a pas eu de passé. ³

Ce sont, précise Vogüé, des « coups de folie » qui dans les cerveaux occidentaux « mieux gouvernés » « n'arrivent presque jamais à la vie de l'action » mais qui, « dans les cerveaux russes [...] se continuent fréquemment par l'acte correspondant » ⁴. Et le Vicomte de rappeler *Le Désespéré* de Tourgueniev ⁵, Dostoïevski, bien évidemment, dont l'œuvre regorge d'exemples de désespérés, mais surtout de faire cette remarque : « Rien ne distingue plus ces écrivains si différents, quand ils se rencontrent sur ce chapitre et se complaisent à nous décrire cet accès au nom intraduisible, l'*otchaïanié* ⁶ ». Vogüé propose de ce terme des équivalents qu'il juge insatisfaisants : « désespoir, fatalisme, sauvagerie, ascétisme ⁷ ».

Le titre que choisit Nabokov pour son roman le situe donc d'emblée, pour un lecteur russe émigré, dans la tradition de ces crimes gratuits commis par désespoir, tradition dont l'enjeu pour Nabokov est d'en séparer la vraie littérature. Le nihilisme, en effet, est de retour, en Europe, et sous sa forme la plus violente en Allemagne, au moment où Nabokov écrit *La Méprise* : cette maladie s'empare

¹ Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, 10^e éd., Paris, Plon, 1912, p. 291.

² *Ibid.*, p. 288.

³ *Ibid.*, p. 290.

⁴ *Ibid.*, p. 291.

⁵ Nouvelle de Tourgueniev traduite en français par Durand-Gréville et parue dans le n° 2 de la *Revue politique et littéraire*, le 14 janvier 1882.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

des cerveaux occidentaux qu'elle corrompt aussi. Avec ce roman, l'écrivain démontre, selon nous, sa compréhension très précise, et pionnière, des phénomènes politiques qui sont en train de se dérouler sous ses yeux. Six ans après sa rédaction, une preuve vient confirmer *a posteriori* son caractère visionnaire. Il s'agit d'un ouvrage, *La Révolution du nihilisme*, « réquisitoire contre Hitler et le régime national-socialiste ¹ », qui n'est publié en allemand, en Suisse où son auteur a provisoirement trouvé refuge, qu'en 1938 (et en traduction française en 1939). Cet ouvrage a été écrit par Hermann Rauschning, membre du Parti national-socialiste allemand dès 1931, Président du Sénat de Dantzig à compter de 1933, avant de démissionner (le 23 novembre 1934), du Sénat et du Parti, et se mettre à dénoncer l'idéologie et les dirigeants nazis ². Il est contraint de s'exiler en 1936. C'est sans doute une coïncidence, la traduction française de ce réquisitoire est réalisée (en collaboration avec Paul Ravoux) par Marcel Stora, qui s'occupe aussi de la traduction de *La Méprise*, toutes deux étant publiées la même année.

Ce qu'analyse Rauschning, c'est que la révolution allemande n'est en fait ni nationale ni sociale, qu'elle n'est pas ce « Troisième Reich » (« gestation d'un ordre nouveau » et « renaissance nationale »), au nom duquel Hitler a pris le pouvoir, mais qu'elle est « destruction », « révolution progressive, permanente, du nihilisme absolu, grâce à laquelle se maintient au pouvoir une dictature de violence » ³. Rauschning identifie en réalité le germe totalitaire.

¹ Paul Ravoux, « Avertissement », dans Hermann Rauschning, *La Révolution du nihilisme*, trad. (de l'allemand) Paul Ravoux et Marcel Stora, Paris, Gallimard, collection « Problèmes et documents », 1939, p. 9.

² Ravoux précise bien la position de Hermann Rauschning, qui n'est ni un libéral ni un socialiste, mais a été « imprégné de national-socialisme » (*ibid.*, p. 8) bien avant Hitler dont il a « favorisé l'arrivée au pouvoir » « par idéalisme » (*ibid.*, p. 9). « Au fond, il est peut-être encore national-socialiste. Pour lui, c'est Hitler qui ne l'est plus ; il ne l'a même jamais été. La révolution allemande dont il est le chef n'a pas de doctrine nationale ni sociale. Elle y supplée par une ambition démesurée de puissance et de domination, car le dynamisme qu'elle a déchaîné ne peut s'arrêter de lui-même. » (*Ibid.*)

³ Hermann Rauschning, *La Révolution du nihilisme*, *op. cit.*, p. 15.

Ce rapprochement nous permet de remarquer qu'en reprenant à la tradition de la littérature russe la question du nihilisme dans un roman où, on va le voir, le personnage d'écrivain fictif est un émigré russe mais aussi un partisan du communisme soviétique et un proto-fasciste, Nabokov, dès 1932, identifie la forme nihiliste de la violence politique que partagent déjà régime soviétique et régime nazi : position visionnaire qui, à nouveau, lui vient de la littérature, puisque le principal adversaire de Nabokov dans *La Méprise* est Dostoïevski. Moins Dostoïevski en soi d'ailleurs, que les interprétations de son œuvre qui participent, selon Nabokov, de la modification de la sensibilité moderne, le personnage principal du roman étant l'un des chantres de ce dangereux modernitarisme.

Partage de la littérature et figuration du pouvoir de la pure littérature

La question, de plus en plus essentielle en ce début des années trente, est de séparer la littérature de son instrumentalisation ainsi que de figurer le pouvoir de la pure littérature, c'est-à-dire de lui donner une forme qui permette à la pure littérature de se perpétuer tout en montrant son véritable pouvoir : « [L]e pouvoir de l'art sur la pacotille, le triomphe de la magie sur la brute ¹ », selon la définition du pouvoir de la littérature qu'en donne encore Nabokov en 1972. Nous avons rappelé en première partie la réception internationale de l'art romanesque nabokovien supposé être représentatif de l'autarcie de l'art. L'image qu'elle a propagée du sujet artistique Nabokov comme *maestro* du pur jeu de la littérature enfin devenue autonome a eu deux principales conséquences : la première est d'avoir assimilé l'absence d'idées (de messages) à l'absence de signification, ce qui pourrait laisser à penser qu'en ce siècle barbare la pureté de la littérature nabokovienne s'accompagne de son absence de responsabilité ; la seconde est d'avoir assimilé la posture nabokovienne, la maîtrise totale de sa création, et le pur jeu de la littérature qui l'accompagne, et passe principalement par l'intertextualité, à un fonctionnement éliste, voire tyrannique, de son œuvre.

Curieusement, interpréter l'art pur de Nabokov comme sans signification, sans responsabilité et sans possibilité d'intersection avec l'expérience du lecteur, c'est encore interpréter ce que « peut faire » la littérature selon le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art, mais en en inversant la démonstration. Ce modèle, en effet, comme déjà rappelé, « suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes », en « pos[ant] toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat ² » ; avec Nabokov, si l'art n'a pas d'idées, c'est parce qu'il n'aurait rien à nous dire. Toutefois, comme l'analyse Jacques Rancière :

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 164.

² Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 57.

[L]'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpages d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants ¹.

Pour le philosophe, il faut donc envisager qu'il existe bien une politique de la pureté de la littérature, selon cette définition de la « politique de la littérature » que nous avons déjà citée :

L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire ².

De ce point de vue, *La Méprise* montre à la fois comment la conception utilitaire de la littérature est en rapport avec une idéologie et comment le jeu de la pure littérature permet de défaire cette relation, confirmant que « la littérature fait de la politique en tant que littérature ».

Nabokov y délègue—pour la première fois dans son œuvre ³— le rôle d'écrivain de l'œuvre que nous lisons au personnage principal, Hermann Karlovitch. La formule narrative choisie par Nabokov, à savoir une fiction de narration autodiégétique, abolit dans le texte la voix auctoriale qui, dans la tradition romanesque, a pu représenter le principe d'autorité du texte. Ce roman présente aussi deux autres caractéristiques : d'une part, il est un condensé d'intertextualité et d'hypertextualité ⁴ ; d'autre part, le personnage d'écrivain-narrateur est non seulement un narrateur non-fiable mais aussi un écrivain

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

³ C'est la première fois qu'il s'agit d'une fiction d'écrivain écrivant le livre que nous lisons. Voir sur cette question de la « fiction d'écrivain », Yannique Chupin, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009.

⁴ Selon la distinction que fait Gérard Genette des deux relations de coprésence et de dérivation qu'un texte peut entretenir avec d'autres, dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8, 11.

utilisant la littérature afin de servir un projet idéologique peu recommandable, le meurtre de son « double », en le maquillant en création parfaite (de son point de vue).

C'est donc bien la question du partage de la littérature qui est en jeu ici, entre formes utilitaires, pour Hermann, et formes autonomes, pour Nabokov. C'est pourquoi la première question qui est posée dans *La Méprise* est celle de savoir de qui Nabokov ne veut pas être le double, thème emprunté notamment à Dostoïevski et réactualisé dans les lettres soviétiques. Ensuite, puisque le véritable auteur s'est privé de toute voix, seule l'étude du découpage intertextuel peut permettre de reconsidérer les raisons et les enjeux pour Nabokov d'une telle revendication de la pureté de la littérature, et de mettre au jour une définition du sujet comme une démarcation certes purement textuelle (non discursive) et pourtant politique.

Pour se définir lui-même comme sujet créateur, Nabokov n'en passe pas par les idées, qui sont étrangères, comme on l'a vu, à la nature de la littérature, mais charge la véritable littérature elle-même de défaire la construction idéologique qu'est l'œuvre (fictivement) écrite par Hermann. Nous assistons en effet dans *La Méprise* à la naissance d'une formule romanesque, qui apparaît comme le mode d'emploi du pouvoir de la pureté de la littérature : livre-rien, sans « existence », *La Méprise* met en œuvre une nouvelle forme de la politique de la littérature qui est celle du roman comme démocratie littéraire.

L'instrumentalisation de la littérature vs le piège de la narration autodiégétique

Dans la diégèse, Hermann Karlovitch, émigré russe et fabricant de chocolat en faillite, est installé à Berlin avec sa femme, Lydia. Le 9 mai 1930, lors d'un séjour à Prague pour affaires, il rencontre un vagabond, Félix, en qui il voit son

sosie. Un plan germe alors dans son esprit qu'il met plusieurs mois à organiser. Le 9 mars 1931, Hermann embarque Félix dans sa voiture jusqu'à une parcelle boisée des environs de Berlin, échange ses vêtements avec lui, le tue, et laisse le cadavre dans la forêt ; il prend alors l'identité de Félix et se réfugie en France, dans les Pyrénées, où sa femme doit le rejoindre avec l'argent de l'assurance-vie préalablement contractée. Mais il apprend par les journaux que son stratagème n'a pas marché : la police allemande n'a vu aucune ressemblance entre Félix et lui. C'est donc pour prouver au monde la perfection de son crime qu'il entreprend d'écrire le récit que nous avons commencé de lire. S'il est persuadé d'avoir commis le crime parfait, Hermann indique aussi dans l'incipit que c'est son talent d'écrivain et la littérature qui en sont à l'origine :

Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain et de ma merveilleuse habileté à exprimer les idées avec une grâce et une vivacité suprêmes... Ainsi, plus ou moins, avais-je pensé commencer mon récit. Plus loin, j'aurais attiré l'attention du lecteur sur le fait que, si je n'avais eu en moi ce talent, [...] il n'y aurait eu rien à décrire car, gentil lecteur, rien du tout ne serait arrivé. Stupide peut-être, mais au moins clair¹ !

Cette conception première de la littérature comme instrument associe la perfection de son œuvre à celle du meurtre. Un premier retournement, cependant, se produit dans la diégèse : à la fin du roman, Hermann apprend par la presse allemande que l'identité de Félix, sous laquelle il se cache dorénavant, a été révélée par un objet oublié dans la voiture. Hermann relit alors le texte qu'il vient d'écrire, et que nous venons de lire, et découvre son erreur : l'objet oublié est le bâton de marche de Félix sur lequel le vagabond avait gravé son nom. L'écriture, symbolisée par le bâton de Félix, fait s'écrouler le récit du meurtre parfait, et

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1077 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 397 : « Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью — Так, примерно, я полагал начать свою повесть. Далее я обратил бы внимание читателя на то, что, не будь во мне этой силы, [...] нечего было бы описывать, ибо, дорогой читатель, не случилось бы ничего. Это глупо, но зато ясно. » ; *Despair*, p. 3 : « If I were not perfectly sure of my power to write and of my marvelous ability to express ideas with the utmost grace and vividness ... So, more or less, I had thought of beginning my tale. Further, I should have drawn the reader's attention to the fact that had I lacked that power, [...] there would have been nothing to describe, for, gentle reader, nothing at all would have happened. Silly perhaps, but at least clear. »

Hermann trouve alors le titre de son œuvre : « Désespoir ». Sa santé mentale se détériore et son texte, dont il poursuit l'écriture, dégénère en un journal tandis qu'il attend d'être arrêté pour le meurtre qu'il a commis.

La principale difficulté, dans *La Méprise*, comme plus tard dans *Lolita*, est que semblent « coïncider » fictivement le « je » qui agit, le « je » qui raconte et le « je » qui « écrit » dans cette fiction de narration autodiégétique.

L'incipit met le principe littérature à l'origine de tout, du meurtre comme de l'histoire qui le raconte, ce qui constitue, dans le contexte de sa réception par l'émigration russe, une provocation. Nabokov reprend ici la principale critique qui lui est opposée, celle de l'éclat et de l'inutilité de son style, qu'il feint de mettre au service de l'idéologie défendue par ses adversaires, celle de la littérature qui trouve son application dans le domaine de l'âme (l'École parisienne de l'émigration russe) ou de la réalité (par exemple, ce qui va devenir le réalisme socialiste), les deux revenant au même, selon lui. Des lecteurs s'y sont laissé prendre et ont pu croire, par exemple, que le roman était la « véritable confession¹ » d'un meurtre réel. Ce roman, encore aujourd'hui, n'est pas particulièrement apprécié par la critique nabokovienne. Brian Boyd estime, par exemple, que « [l]'extraordinaire intelligence de Nabokov étincelle à chaque ligne de *La méprise*, mais [que] malgré tout le brio du style, le livre manque cruellement de texture² ».

En 1939, la première recension française de ce roman par Jean-Paul Sartre témoigne à son tour de ce conflit entre littérature utilitaire et littérature autonome. Le jeune écrivain français déclare Nabokov incapable d'inventer de nouvelles formes romanesques pour remplacer les poncifs du genre qu'il s'ingénie à

¹ Nabokov en raconte l'anecdote dans l'« Avant-propos » à l'édition américaine de 1965-1966, *La Méprise*, I, p. 1073 ; *Despair*, p. xi, « true confession ».

² Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes, op. cit.*, p. 449.

détruire : « Où est le roman ? Il s'est dissous dans son propre venin : voilà ce que j'appelle de la littérature savante. Le héros de *La Méprise* nous confesse : "De la fin de 1914 au milieu de 1919 je lus exactement mille dix-huit livres". Je crains que M. Nabokov, comme son héros, n'ait trop lu ¹. »

Sartre met le doigt sur la caractéristique principale de ce roman : son intertextualité foisonnante. Hermann se vante : « à propos de littérature, il n'est pas une chose que j'ignore à ce sujet. Ç'a toujours été ma marotte ². » La littérature, en effet, a tout d'abord été sa matrice existentielle : elle a nourri sa jeunesse et lui a permis de supporter son internement pendant la Première Guerre mondiale puis la guerre civile russe. Elle est aussi la matrice diégétique (à la fois du meurtre et du récit). Elle est enfin censée être la matrice poétique du projet hermanien, puisqu'elle est son auxiliaire principal dans la narration afin de convaincre le lecteur de la perfection de son crime. Hermann entend utiliser la littérature afin de réussir là où Dostoïevski aurait échoué et d'accréditer la thèse de l'existence d'un sosie parfait, c'est-à-dire d'un « vrai » double qui ne soit plus fantastique. *La Méprise* constitue ainsi un défi lancé à la mémoire, aux connaissances et à l'intelligence des exégètes.

Sartre n'a pas manqué de remarquer l'intertexte majeur du roman : « [Nabokov] a beaucoup de talent, mais c'est un enfant de vieux. Je n'incrimine ici que ses parents spirituels, et singulièrement Dostoïevski [...]. Seulement Dostoïevski croyait à ses personnages, M. Nabokov ne croit plus aux siens, ni d'ailleurs à l'art romanesque ³. »

¹ Jean-Paul Sartre, « V. Nabokov, "La Méprise" » [1939], *Critiques littéraires, op. cit.*, p. 55.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1111 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 423 : « А знаю я все, что касается литературы. Всегда была у меня эта страстишка. » ; *Despair*, p. 45 : « And speaking of literature, there is not a thing about it that I do not know. It has always been quite a hobby of mine. »

³ Jean-Paul Sartre, « V. Nabokov, "La Méprise" », *Critiques littéraires, op. cit.*, p. 53-54.

Nabokov serait donc un imitateur raté de Dostoïevski. La raison, selon Sartre, en est que l'écrivain d'origine russe est une victime de la guerre et de l'émigration :

Le déracinement de M. Nabokov, comme celui d'Hermann Karlovitch [...], est total. Ils ne se soucient d'aucune société, fût-ce pour se révolter contre elle, parce qu'ils ne sont d'aucune société. Karlovitch en est réduit, par suite, à commettre des crimes parfaits et M. Nabokov à traiter en langue anglaise des sujets gratuits ¹.

En faisant de l'inutilité de la forme « savante » nabokovienne une conséquence directe de l'exil (c'est-à-dire de la coupure d'avec le milieu originel, la Russie), le futur théoricien de l'engagement de la littérature indique paradoxalement ce qui se joue dans *La Méprise* : Nabokov s'emploie déjà à déterminer quelle forme serait la conscience moderne de la littérature. Pour Sartre, le véritable écrivain est *situé* et la véritable littérature de l'avant-garde est celle qui fait du langage littéraire un moyen d'action (et principalement d'action politique). Cependant, aux yeux de Nabokov, la recension de Sartre serait plutôt ce qui fait de l'auteur de *La Nausée* (1938) un « enfant de vieux » ² ; par exemple, des « vieux » apôtres russes de l'art au service du réel, comme Nikolaï Tchernychevski. C'est en outre le signe que la partie engagée dès les débuts de sa carrière romanesque (en 1926) contre les tenants d'un art de la *praxis* est sans cesse à rejouer. Pense-t-on qu'en 1965, lorsque paraît la traduction anglo-américaine du roman, la partie a été gagnée par Nabokov ? Nous avons déjà vu qu'il n'en est rien. Côté Est, c'est Choukhov qui, cette année-là, remporte la mise au nom du « réalisme socialiste ». Côté Ouest, on verra que Dostoïevski vient incarner, à cette période-là, le génie de la littérature russe.

En faisant de Nabokov un imitateur raté de ce dernier, Sartre a été pris au piège de la narration autodiégétique, ne distinguant pas l'écrivain fictif, Hermann

¹ *Ibid.*, p. 55-56.

² C'est bien pour renvoyer à Sartre cette critique que Nabokov se demande, dans la préface datée de 1965, si l'on peut voir dans Hermann le « père de l'existentialisme » (*La Méprise*, I, p. 1074).

Karlovitich, de l'écrivain réel, Vladimir Nabokov. Pourtant, dans cette quête de l'élucidation des intertextes et hypotextes à laquelle nous engage l'intertextualité foisonnante du roman, il faut se garder d'attribuer à l'écrivain réel, sans le distinguer de l'écrivain fictif, les conséquences heuristiques de ce système de reprise et de transformation de la littérature passée. La distinction doit être constamment maintenue car c'est par elle que Nabokov prend position comme auteur. Repérer un intertexte ne suffit pas à faire une interprétation, et c'est, d'une certaine façon, à lire en régime esthétique que nous apprend Nabokov. *La Méprise* constitue bien un piège herméneutique tendu à ceux qui méconnaissent la différence artistique de l'écrivain moderne. Nabokov y élabore une pragmatique de l'intertextualité où se joue une définition de la littérature moderne, de sa valeur cognitive et de ses effets heuristique et politique.

Dans la préface, Nabokov en fait même une question éthique lorsqu'il condamne son personnage de narrateur-écrivain :

Hermann et Humbert sont identiques comme deux dragons peints par le même artiste à différentes périodes de sa vie peuvent se ressembler. Tous deux sont des vauriens névrosés ; cependant il existe une verte allée du Paradis où Humbert a le droit de se promener à la nuit tombée une fois dans l'année ; mais l'Enfer ne mettra jamais Hermann en liberté surveillée ¹.

Humbert Humbert, le narrateur autodiégétique de *Lolita* confessant son obsession (en fait une tyrannie sexuelle) pour la nymphette, est une sorte de double de Hermann. Mais à la fin de sa confession, il entrevoit un « refuge de l'art ² », seule immortalité qu'il puisse partager avec Lolita s'il a réussi à la « faire vivre à jamais dans l'esprit des générations futures ³ », et qui semble être la raison de sa liberté surveillée, évoquée ici. Hermann, lui, est définitivement condamné par son créateur, parce qu'à la différence de Humbert, à aucun moment, il ne peut

¹ *La Méprise*, I, p. 1075. *Despair*, p. xiii : « Hermann and Humbert are alike only in the sense that two dragons painted by the same artist at different periods of his life resemble each other. Both are neurotic scoundrels, yet there is a green lane in Paradise where Humbert is permitted to wander at dusk once a year; but Hell shall never parole Hermann. »

² Vladimir Nabokov, *Lolita*, II, p. 1135 ; *The Annotated Lolita*, p. 309 : « the refuge of art ».

³ *Lolita*, II, p. 1135 ; *The Annotated Lolita*, p. 309 : « to have make you live in minds of later generations ».

envisager que l'art puisse être un espace de sublimation et de rédemption, puisque l'écriture constitue pour lui un instrument idéologique.

De qui ne pas être le double ? « Vous devez me confondre avec Dostoïevski »

En 1932, dans *La Méprise*, Nabokov met déjà en pratique sa défense de la pure littérature, afin d'attester de sa résistance artistique aux formes historico-politiques de la domination (à cette date, le communisme soviétique et les débuts du nazisme allemand) et affirmer sa différence créatrice dans une période décisive de la modernité littéraire, Nabokov cherchant à être l'écrivain moderniste russe qu'on n'oubliera pas. Il veut créer en langue russe une prose moderne qui survivra à l'histoire politique et gagner la bataille de la modernité. Pour cela, il lui faut séparer l'écrivain du meurtrier (car « les écrivains *ne commettent pas* de meurtres¹ »), la forme de l'idée, le génie du mal, la bonne littérature de la mauvaise. La fausse littérature double la littérature en cachant ses procédés pour mieux faire passer les idées, même les plus criminelles ; la vraie littérature, elle, dialogue avec la littérature pour maintenir la possibilité de faire une chose pour elle-même, ce qui est – comme nous allons le voir – l'enjeu, tant ontologique que politique, du partage entre formes utilitaires et formes autonomes de la littérature. C'est au plus insoumis (et au plus occidental) des poètes russes, Alexandre Pouchkine, que Nabokov reprend ce combat pour la liberté de l'art, qui est au cœur du jeu (intertextuel) de la littérature dans *La Méprise*.

Si *La Méprise* présente « un réseau d'allusions, si dense, si riche, que progresser à travers leur labyrinthe nécessiterait un autre Holmes² », c'est en

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, *op. cit.*, p. 172.

² William C. Carroll, « The Cartesian Nightmare of *Despair* » (dans J. E. Rivers et Charles Nicol (dir.), *Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work*, Austin, University of Texas Press, 1982, p. 82-104), cité dans A. Dolinine, « Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair* » [en ligne], *Cycnos*, vol. XII, n° 2, 1995 (notre traduction).

Disponible sur : <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/doli1.htm> [consulté le 10 janvier 2017].

premier lieu, et selon la critique, à Dostoïevski que Nabokov se mesure ici. « Hermann développe contre Dostoïevski la même hargne, la même aversion que Vladimir Nabokov : chez les Russes, il n'est nullement déshonorant de proclamer que l'on a horreur de Dostoïevski ¹ », rappelle Wladimir Troubetzkoy.

Ce sont dans ses cours professés aux États-Unis, qu'on peut se faire une idée précise de l'aversion de Nabokov pour Dostoïevski. Nabokov avoue développer une position à son égard qu'il qualifie de « curieuse et incommode » : « Dans tous mes cours j'approche la littérature du seul point de vue où la littérature m'intéresse – précisément le point de vue de l'art qui résiste au temps et du génie individuel. De ce point de vue, Dostoïevski n'est pas un grand écrivain, mais un auteur plutôt médiocre – avec des éclairs d'un humour excellent, perdus, hélas, parmi des étendues désertes de platitudes littéraires ². »

Nabokov précise que son objectif est de « démystifier ³ » l'écrivain, ce qui signifie qu'il y a eu mystification précédemment. S'ensuit une analyse des positions politiques et religieuses de Dostoïevski, basculant du radicalisme de sa jeunesse, avant sa déportation en Sibérie, à un « christianisme névrosé ⁴ » et à une nouvelle foi politique constituée par l'« Église catholique grecque, la monarchie absolue et le culte de l'esprit national russe, ces trois piliers du slavophilisme politique réactionnaire ⁵. » Plus loin, Nabokov se montre encore plus féroce :

Le manque de goût de Dostoïevski, son commerce monotone avec des êtres souffrant de complexes préfreudiens, sa façon de se complaire dans les mésaventures tragiques de la dignité humaine, voilà qui est difficile à admirer. Je n'aime pas cet expédient auquel ont recours ses personnages et qui consiste à « paver de péchés la voie qui mène à Jésus », ou, comme le dit plus nettement encore l'écrivain russe Ivan Bounine, à « vomir partout du Jésus ». De même que je n'ai pas l'oreille musicale, de même dois-je avouer à regret que je n'ai pas d'oreille pour Dostoïevski-le-Prophète ⁶.

¹ Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, p. 1637.

² Vladimir Nabokov, *Littératures II*, p. 151 (*Lectures on Russian literature*, p. 98). Nous avons revu la traduction française d'après l'original anglais.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ *Ibid.*, p. 158-159.

L'attaque peut paraître rude mais, sous le parrainage de Bounine, Nabokov convoque une certaine tradition intellectuelle qui œuvre contre le prophétisme de Dostoïevski, alliance de « messianisme idéologique et [de] volonté de puissance nationaliste ¹ » avec un « mélange d'idéalisme chrétien et de chauvinisme grand-russe ² ». Au début de son article consacré à la parodie dans *La Méprise*, Alexandre Dolinine rappelle qu'il existe une longue tradition russe hostile à Dostoïevski, de Tchekhov à Bounine :

Pour un certain nombre d'écrivains et de penseurs russes qui sont restés en-dehors du mouvement symboliste, Dostoïevski était un puissant adversaire dont ils détestaient l'influence et à laquelle ils résistaient. Reconnaisant le grand talent de Dostoïevski, Tchekhov en excluait sa verbosité et son penchant mélodramatique : « Trop long et immodeste. Beaucoup de prétentions », tel était son jugement sur *Crime et Châtiment*. Les considérations bouniniennes étaient encore plus dures. Dostoïevski, selon lui, était « un mauvais écrivain » et il congédiait l'admiration pour son œuvre en en faisant un cas d'hypnose de masse quand personne n'est prêt à accepter le fait que « le roi est nu » ³.

Les commentateurs de *La Méprise* ont unanimement relevé la présence, parfois évidente, parfois plus masquée, des œuvres, des héros, des thèmes et des tours narratifs dostoïevskiens en lui attribuant une valeur nettement parodique et critique. Depuis les interjections et les prises à parti hermaniennes jusqu'à la structure même du roman qui imite celle de *Crime et châtiment* ⁴, et en passant par tous les degrés de la figuration, de l'explicite à l'implicite, l'univers romanesque dostoïevskien modèlerait tout particulièrement ce roman de Nabokov et en serait la cible principale. Sartre déjà a été le premier à repérer en Hermann un héros dostoïevskien :

[L]e héros de cet étrange roman-avorton, plus qu'à son sosie Félix, ressemble aux personnages de *L'Adolescent*, de *L'Éternel Mari*, des *Mémoires écrits dans un souterrain*, à ces maniaques intelligents et raides, toujours dignes et toujours humiliés, qui se débattent dans l'enfer du raisonnement, se moquent de tout et s'évertuent sans cesse à se justifier, et

¹ Michel Cadot, « Le Discours sur le futur dans le *Journal d'un Écrivain* (1881). Remarques sur le prophétisme de Dostoïevski. » [en ligne], *Dostoevsky Studies*, vol. 7, 1986. Disponible sur : <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/07/019.shtml> [consulté le 10 janvier 2017].

² *Ibid.*

³ A. Dolinine, « Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair* », art. cité (notre traduction).

⁴ Voir Sergei Davydov, « Dostoevsky and Nabokov : The Morality of Structure in *Crime and Punishment* and *Despair* », *Dostoevsky Studies*, n° 3, 1982, p. 157-170.

dont les confessions orgueilleuses et truquées laissent paraître entre leurs mailles trop lâches un désarroi sans recours ¹.

Toutefois, en faisant aussi de l'auteur un fils spirituel, mais stérile, de Dostoïevski, Sartre a été pris dans la souricière qu'est la construction textuelle de Nabokov. Cette erreur résulte sans doute, pour partie, de la complexité de la critique de Dostoïevski, mise au jour par Dolinine, puisque la version française de 1939 s'inscrit plutôt dans l'objectif premier de Nabokov, une critique portant moins sur l'art de Dostoïevski lui-même que de ses interprétations contemporaines que Nabokov juge déjà dangereuses. S'il reprend le thème philosophique et littéraire du double à la riche tradition européenne et russe, c'est, d'une certaine façon, pour définitivement l'exténuier, faire en sorte qu'après lui, il devienne impossible de « croire » à ces dangereuses histoires de doubles qui n'existent pas.

Le Double, une histoire de fou

Paradoxalement, la seule œuvre de Dostoïevski, qui trouve grâce à ses yeux est précisément *Le Double* (1846), qu'il qualifie élogieusement de « parfaite œuvre d'art ² ». Cependant, il est intéressant de remarquer que Nabokov ne prend pas ce roman pour une histoire de double, mais pour une histoire de fou : « C'est l'histoire – racontée de manière très minutieuse, avec force détails dignes de Joyce (comme le fait remarquer le critique Mirski), dans un style fort, d'une grande richesse phonétique et rythmique – d'un fonctionnaire qui devient fou, obsédé par l'idée qu'un de ses collègues a usurpé son identité ³. » Cette lecture du Professeur Nabokov est délibérément orientée car Dostoïevski ne présente pas de thèse aussi

¹ Jean-Paul Sartre, « V. Nabokov, "La Méprise" » [1939], *Critiques littéraires, op. cit.*, p. 54.

² Vladimir Nabokov, *Littératures II*, p. 159.

³ *Ibid.*

radicale sur « les aventures, d'ailleurs fort curieuses ¹ » de son personnage, Jacob Piétrovitch Goliadkine.

Goliadkine est bien confronté à l'apparition de son double sous la forme d'un homonyme, qui, venant travailler dans le même service que lui, s'assoit en face de lui et donne ainsi au premier l'impression de se voir dans un miroir. La ressemblance du double, que Goliadkine l'aîné croit parfaite, n'est, cependant, jamais assurée objectivement par le texte, qui maintient une ambiguïté systématique, ne permettant pas de trancher entre « véritable » double ou folie de Goliadkine, incertitude qui pourrait expliquer que Nabokov apprécie ce texte. La présentation de l'intrigue dans son cours tend, elle, à annuler la possibilité de la lire comme une histoire de double.

Dans *La Méprise*, Nabokov reprend bien le motif du double et de sa relation avec la folie. De manière ironique, Hermann est né à Réval, l'ancien nom de Tallin, la capitale de l'Estonie, là où Dostoïevski, en septembre 1845, dans la propriété de son frère Michel, commence la rédaction du *Double*. Toutefois, Hermann et *Le Double* ont plus qu'une origine géographique en commun. Nabokov révèle une parfaite connaissance des mécanismes qui sont à l'œuvre dans les histoires de double. Ainsi, Hermann semble être un bâtard, fruit d'une mésalliance entre un intendant et une paysanne, mais aussi parce que son père est Allemand de langue russe et sa mère, Russe. Il est aussi un exilé qui, avec sa femme Lydia, a quitté Moscou à la fin de la guerre civile. L'identité de Hermann est donc brouillée.

Dans *Le Double*, Goliadkine, lui, n'a pas de père : il a été placé, sans qu'on sache précisément quand, sous la protection du conseiller d'État, Olsoufi Bérendiéev, et est tombé amoureux de sa fille, Clara. Le désir d'être reconnu par ce « père » se conjugue alors avec un désir d'ascension sociale. Pour une part, la

¹ Fiodor Dostoïevski, *Le Double*, trad. et notes de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 67.

naissance de son double, auquel il confère les succès qui lui sont refusés, vient du fait que la reconnaissance lui est refusée par la noblesse pétersbourgeoise, bureaucratique et hiérarchisée, issue du système autoritaire mis en place par Pierre le Grand, dont il porte le patronyme. Nabokov se moque dans *La Méprise* de cette hypothèse psycho-sociologisante parfois avancée comme explication à l'origine du double. Hermann a un appartement, une bonne et une voiture toute neuve, mais il n'est « ontologiquement » pas satisfait de sa vie. Cependant, c'est la faillite de son entreprise de fabrication de chocolat qui lui fait rencontrer Félix, son « sosie », puis imaginer de le tuer pour prendre son identité. S'agit-il de la cause sociologique tant aimée d'une certaine critique ? Nabokov, comme on va le voir, prend l'idéologue à son propre piège, en l'attrapant avec du chocolat. La question n'est pas de chercher la cause à l'existence d'un double, la question est de savoir s'il peut exister ou non un double. Dans *Le Double*, cinq chapitres précèdent la rencontre par Goliadkine de son double, qui se fait dans un climat de tempête de neige et dans le temps incertain qui suit les douze coups de minuit, accréditant l'hypothèse fantastique du double, celle héritée de la tradition pétersbourgeoise.

Dans *La Méprise*, la rencontre se produit dès le premier chapitre, après une présentation très sommaire et rapide (en trois paragraphes), des événements qui, depuis la naissance de Hermann, l'ont précédée. C'est que le narrateur-écrivain de *Désespoir*, qui est aussi le titre russe et anglais de *La Méprise*, veut accréditer l'hypothèse réaliste du double, que Nabokov va défaire dans le dos de son personnage, par le seul moyen de la littérature.

Hermann, ou l'activisme pré-totalitaire de l'« écrivain-meurtrier »

Si Hermann entreprend d'écrire son récit, c'est pour « expliquer au monde toute la profondeur de [s]on chef-d'œuvre ¹ ». La narration n'est donc pas seulement le récit de son aventure, la rencontre de son « sosie », elle est aussi une argumentation destinée à convaincre son futur lecteur de la réussite du meurtre de son double, et donc de la perfection de l'œuvre ainsi créée. Ce qu'il cherche à attester, c'est la « réalité » du double, condition de l'harmonie du plan qu'il a échafaudé puis exécuté, la « composition d'un beau meurtre ² ».

En premier lieu, et selon la logique narrative du récit, la critique de Dostoïevski est indiscutablement imputable à Hermann parce qu'il se mesure à l'écrivain lui-même et à son œuvre qu'il déclare imparfaite. Nabokov délègue bien à son personnage de narrateur-écrivain la responsabilité de la critique ouverte de Dostoïevski. Notre héros, qui dit connaître ses classiques, prétend produire l'œuvre parfaite que Dostoïevski, parmi d'autres romanciers, n'a pas su faire :

Mais que sont-ils – Doyle, Dostoïevski, Leblanc, Wallace – que sont tous les grands romanciers qui ont fait vivre d'agiles criminels, que sont tous les grands criminels qui ne lurent jamais les écrivains agiles... que sont-ils en comparaison avec moi ? Des imbéciles gaffeurs ! Comme dans le cas des inventeurs de génie, je fus certainement aidé par le hasard (ma rencontre avec Félix), mais ce coup de chance s'adapta exactement dans l'emplacement que je lui avais préparé ; je fondis sur lui et je m'en servis, ce que n'aurait pas fait un autre homme dans ma situation ³.

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1226 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 517 : « пояснить миру всю глубину моего творения » ; *Despair*, p. 195 : « to explain to the world all the depth of my masterpiece ».

² Selon l'expression de Thomas De Quincey, dans *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* [1827], traduit de l'anglais et préfacé par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 27.

³ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1169 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 471 : « Да что Дойль, Достоевский, Леблан, Уоллес, что все великие романисты, писавшие о ловких преступниках, что все великие преступники, не читавшие ловких романистов! Все они невежды по сравнению со мной. Как бывает с гениальными изобретателями, мне конечно помог случай (встреча с Феликсом), но этот случай попал как раз в формочку, которую я для него уготовил, этот случай я заметил и использовал, чего другой на моем месте не сделал бы. » ; *Despair*, p. 122 : « But what are they—Doyle, Dostoevsky, Leblanc, Wallace—what are all the great novelists who wrote of nimble criminals, what are all the great criminals who never read the nimble novelists—what are they in comparison with me? Blundering fools! As in the case of inventive geniuses, I was certainly helped by chance (my meeting Felix),

L'histoire de Hermann serait donc celle d'un Raskolnikov devenu artiste, qui rencontre son double. Sa rivalité avec Dostoïevski se manifeste dans de violentes prises à parti directes. Hermann multiplie les attaques verbales contre celui qu'il définit comme « cet auteur fameux de ces romans policiers russes ¹ » : il le surnomme « Dosto ² » (soit « Dusty ³ », en anglais, avec un jeu de mots sur *dust*, « la poussière ») ; transforme *Crime et châtiment* en *Sang et bave* dans la version russe ⁴, puis en *Crime et plaisanterie* (*Crime and Pun* avec un jeu de mots sur *pun*) ⁵ ; Raskolnikov en Rascalnikov ⁶, avec le jeu de mots sur *raskal* (« canaille » en anglais) et, comme l'indique W. Troubetzkoy, aussi sur *kal* qui « en russe signifie “excrément” ⁷ ».

La critique de l'imperfection artistique de Dostoïevski passe par une imitation du style, des thèmes et des héros dostoïevskiens mais aussi par leur correction en vue de leur amélioration : de nombreux hypotextes dostoïevskiens sont consciemment transformés et déformés par Hermann. On songe au *Double*, bien évidemment, à *Crime et châtiment* avec qui le récit partage de manière tout aussi évidente la thématique du surhomme et du crime ainsi qu'aux *Notes d'un souterrain* avec la situation d'un narrateur reclus et le style de ses apostrophes.

En se posant en rival artistique de Dostoïevski qu'il aurait surpassé, Hermann entend affirmer que l'art est le principe premier : c'est sa sensibilité artistique originelle, couplée à ses dons de lecteur, qui lui aurait permis de

but that piece of luck fitted exactly into the place I had made for it; I pounced upon it and used it, which another in my position would not have done. »

¹ *La Méprise*, I, p. 1144 ; *Despair*, p. 88 : « that famous writer of Russian thrillers. »

² *La Méprise*, I, p. 1211, 1213, 1220. Cette dernière référence a été ajoutée dans la version américaine.

³ *Despair*, p. 177, 180, 188.

⁴ *Отчаяние* [Otčajanie], *Sobr. soč.*, t. III, p. 505 : « Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и Слюни”. » *Sang et bave* est traduit par *Crime et saleté* dans la version française (*La Méprise*, I, p. 1211) et *Crime and Slime* dans la version américaine (*Despair*, p. 177 : « that's from old Dusty's great book, *Crime and Slime* »).

⁵ *La Méprise*, I, p. 1231 ; *Despair*, p. 201.

⁶ *La Méprise*, I, p. 1221 ; *Despair*, p. : 189.

⁷ Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, I, p. 1675.

pressentir les possibilités artistiques de sa création future. Cependant, dans la mise en œuvre de ce projet artistique d'une nature particulière, ce qui frappe avant tout le lecteur, est l'héritage idéologique de Hermann, emprunté aux personnages de Dostoïevski. Dès l'incipit, Hermann pose une adéquation douteuse entre le talent d'écrivain et l'« habileté à exprimer les idées avec grâce et vivacité ¹ », ce qui fait de lui un partisan de l'expressivité de l'art utilitariste. Son art porte la marque de cette double nature : alternent récit d'événements et segments paratextuels (commentaires et jugements) et péritextuels (digressions).

La narration s'accompagne donc d'un plaidoyer en faveur d'une théorie de la ressemblance généralisée : la ressemblance première est celle des hommes entre eux, poussée dans son cas jusqu'à la possibilité de la réplique, du sosie, de la doublure exacte. Puis, lors d'une scène où Ardalion, artiste-peintre, cousin (et amant) de Lydia, tente de dessiner le portrait de Hermann, et affirme que chaque visage est unique, Hermann lui oppose qu'il est possible de les classer en types, selon leur ressemblance avec un animal ou avec un personnage historique :

Prenez par exemple les types définis de visages humains qui existent par le monde ; disons les types zoologiques. Il y a des gens qui ressemblent à des singes ; il existe aussi le type « rat », le type « porc ». Ensuite, prenez la ressemblance avec les célébrités... les Napoléons chez les hommes, les reines Victoria chez les femmes. Des gens m'ont dit que je leur rappelais Amundsen. J'ai fréquemment rencontré des nez à la Léon Tolstoï. Il y a encore le type de visage qui vous fait penser à certains tableaux. Des visages d'icônes, des madones ! Et que dites-vous de la ressemblance due au genre de vie ou à la profession ... ²

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1077 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 397 : « в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью » ; *Despair*, p. 3 : « ability to express ideas with the utmost grace and vividness ».

² *La Méprise*, I, p. 1108 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 421 : « Ведь, во-первых, бывают определенные типы лиц, – зоологические, например. Есть люди с обезьяньими чертами, есть крысиный тип, свиной... А затем – типы знаменитых людей, – скажем, Наполеоны среди мужчин, королевы Виктории среди женщин. Мне говорили, что я смахиваю на Амундсена. Мне приходилось не раз видеть носы а-ля Лев Толстой. Ну еще бывает тип художественный, иконописный лик, мадоннообразный. Наконец, бытовые, профессиональные типы... » ; *Despair*, p. 40-41 : « Take for instance the definite types of human faces that exist in the world; say, zoological types. There are people with the features of apes; there is also the rat type, the swine type. Then take the resemblance to celebrities— Napoleons among men, Queen Victorias among women. People have told me I reminded them of Amundsen. I have frequently come across noses à la Leo Tolstoy. Then, too, there is the type of face that makes you think of some particular picture. Ikon-like faces, madonnas! And what about the kind of resemblance due to some fashion of life or profession? ... »

Cette philosophie classificatoire (on note les accents de biologie raciale de sa classification des hommes en types zoomorphiques, « historico-morphiques » ou « esthétique-morphiques ») est un héritage, actualisé à la situation politique moderne, de la théorie prônée par Raskolnikov dans son article sur les deux catégories d'hommes, inférieurs et supérieurs :

Les hommes peuvent être divisés *en général*, selon l'ordre de la nature même, en deux catégories : l'une inférieure (individus ordinaires) ou encore le troupeau dont la seule fonction consiste à reproduire des êtres semblables à eux, et les autres, les vrais hommes, qui jouissent du don de faire résonner des *mots nouveaux*. [...] Dans la seconde, tous transgressent la loi ; ce sont des destructeurs ou du moins des êtres qui tentent de détruire suivant leurs moyens ¹.

La théorie de la ressemblance généralisée n'est donc pas seulement une philosophie, Hermann la déclinant comme politique et comme esthétique. Il se révèle en effet un fervent partisan du régime communiste qui réalise l'interchangeabilité des hommes grâce à l'égalité des conditions humaines :

Quand je disais que le communisme, à la longue, était une grande chose, une nécessité ; que la jeune Russie nouvelle était en train de produire des valeurs magnifiques, quoique inintelligibles aux esprits occidentaux et inacceptables pour des exilés aigris et dépourvus ; que jamais encore l'histoire n'avait connu tant d'ascétisme et de désintéressement, tant de foi en la similitude imminente de tous les hommes... [...] j'étais réellement très sérieux, car j'ai toujours cru que l'enchevêtrement bigarré de nos vies illusoire exigeait un changement essentiel de ce genre ; que le communisme créerait un monde joliment carré de gaillards, identiquement musclés, larges d'épaules et microcéphales ² [.]

¹ Fiodor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, traduction et notes par D. Ergaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 313.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1091 ; *Отчаяние [Otčajanije]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 408 : « Когда я бывало говорил, что коммунизм в конечном счете – великая, нужная вещь, что новая, молодая Россия создает замечательные ценности, пускай непонятные европейцу, пускай неприемлемые для обездоленного и обозленного эмигранта, что такого энтузиазма, аскетизма, безкорыстия, веры в свое грядущее единообразие еще никогда не знала история [...]. Но я действительно так думаю, т. е. действительно думаю, что надобно что-то такое коренным образом изменить в нашей пестрой, неувимой, запутанной жизни, что коммунизм действительно создаст прекрасный квадратный мир одинаковых здоровяков, широкоплечих микроцефалов [.] » ; *Despair*, p. 20 « When I used to say that Communism in the long run was a great and necessary thing; that young, new Russia was producing wonderful values, although unintelligible to Western minds and unacceptable to destitute and embittered exiles; that history had never yet known such enthusiasm, asceticism, and unselfishness, such faith in the impending sameness of us all [...]. But really I was quite serious for I have always believed that the mottled tangle of our elusive lives demands such essential change; that Communism shall indeed create a beautifully square world of identical brawny fellows, broad-shouldered and microcephalous [.] »

En esthétique, il développe la thèse classique de l'art comme copie du réel, plaçant logiquement la peinture au-dessus de la littérature, car, à la différence des « mots seuls, [qui] en raison de leur nature particulière, [sont] impuissants à évoquer visuellement une ressemblance de cette sorte », la peinture elle utilise « des couleurs réelles »¹ qui produisent une reproduction fidèle du modèle, ce qui lui confère un plus grand pouvoir de persuasion que la narration. Son rêve est de transformer le lecteur en spectateur. Les auxiliaires principaux de son art du récit, prétend-il, sont sa mémoire et son œil exercé à tout enregistrer. Grâce à eux, le récit qu'il écrit se veut le fidèle reflet de la construction parfaite qu'est le meurtre de son double : il pousse la fidélité jusqu'à copier artistiquement le rythme des événements de la diégèse, faisant, par exemple, des pauses dans la narration quand il y en a dans la *fabula*. Hermann est tant l'homme que l'écrivain de la reproduction.

Cependant, au travers de la critique de Dostoïevski, plus complexe que le laisse penser l'exposé de Hermann en rival artistique de Dostoïevski, se fait jour la véritable cible de Nabokov : la dangereuse modification de la sensibilité moderne par les interprétations de Dostoïevski, ce qu'indique la transformation en philosophie classificatoire aux relents fascistes (les types zoologiques) de la division, empruntée à Raskolnikov, entre inférieurs, qui se ressemblent tous, et supérieurs qui ne ressemblent qu'à eux-mêmes, et s'autorisent à tuer les « pous » (la vieille usurière que tue Raskolnikov).

En 1931, un an avant d'entreprendre l'écriture de *La Méprise*, Nabokov rédige un papier qu'il lit à une soirée littéraire, à Berlin. Intitulé « Dostoïevski

¹ *La Méprise*, I, p. 1088 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 406 : « боюсь, что, по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц », « красками » ; *Despair*, p. 16 : « I am afraid that words alone, owing to their special nature, are unable to convey visually a likeness of that kind », « real colors ».

sans dostoïevschina ¹ », ce texte est toujours inédit mais Alexandre Dolinine l'a consulté, et en a décrit les principaux aspects. Pour Nabokov, les interprétations politiques, religieuses, psychologiques, sociales et morales de Dostoïevski, tout particulièrement celles freudienne et marxiste, ruinent la véritable grandeur artistique du romancier. Selon une recension anonyme de la conférence, citée par Dolinine, il oppose « sa propre compréhension de Dostoïevski à ce qui est appelé la “dostoïevschina” c'est-à-dire aux “stéréotypes, clichés, banalités et dogmes” de la perception qui déforme la représentation du monde créé par l'écrivain ². »

Dolinine décrit ensuite la lecture des *Frères Karamazov* que Nabokov, à la lumière de ses propres principes artistiques, propose à son auditoire d'émigrés russes, louant « ses techniques narratives astucieuses : le jeu compliqué (dans la tradition d'*Eugène Onéguine* et des *Âmes mortes*) avec le lecteur que l'auteur “ne cesse d'exhorter et de taquiner, cherchant à exciter sa curiosité de toutes les manières possibles” ; la construction astucieuse de la fable fondée sur la déception, le retardement et la rétention de l'information ; les détails expressifs et suggestifs ³. » Si l'on exclut les sermons d'Aliocha et de Zosima que Nabokov ne supporte pas, Dostoïevski, selon lui, prouve qu'il est « un artiste à la vue perçante ⁴ ».

Selon Dolinine, la critique de Dostoïevski serait donc à mettre en relation avec l'horizon cognitif général, notamment les écrits décadents exaltant l'artiste comme surhomme nietzschéen ; à quoi, il convient d'ajouter, selon nous, cette

¹ Le manuscrit, encore inédit, de « Достоевский без дostoевщины » [« Dostoevskij bez Dostoevščiny »] figure dans la collection Berg de la Bibliothèque publique de New York. Alexandre Dolinine, qui a pu le consulter, le décrit en détails et en cite de larges extraits dans son article, « Набоков, Достоевский и дostoевщина » [« Nabokov, Dostoevskij i dostojevščina »] (dans « Владимир Набоков в конце столетия » [« Vladimir Nabokov v konce stoletija »] [en ligne], *Старое литературное обозрение* [Staroje literaturnoje obozrenie], 1/277, 2001. Disponible sur : <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html> [consulté le 17 avril 2017]).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ « зоркий художник » [« zorkij hudožnik »] (*ibid.*)

forme de vie qu'est l'activisme, identifiée par Hannah Arendt dans l'atmosphère pré-totalitaire (période de rédaction de *La Méprise*) :

L'activisme semblait fournir de nouvelles réponses à la vieille et encombrante question : « Qui suis-je ? », qui, en temps de crise, se pose toujours avec une insistance redoublée. Si la société maintenait : « Tu es ce que tu sembles être », l'activisme répliquait : « Tu es ce que tu fais » – par exemple, l'homme qui, pour la première fois, avait traversé l'Atlantique en avion [...] La pertinence de ces réponses ne tient pas à leur valeur comme redéfinition de l'identité personnelle, mais à ce qu'elles permettent, en fin de compte, d'échapper à l'identification sociale, à la multiplicité de fonctions interchangeable imposées par la société. L'important était d'accomplir quelque chose d'héroïque ou de criminel, qui fût imprévisible et qui ne fût pas déterminé par quoi que ce soit d'autre. ¹

La philosophe rapproche ensuite l'activisme de ce qu'elle qualifie de « conviction intime de Goebbels » : « que “le plus grand bonheur que peut éprouver un de nos contemporains” est soit d'être un génie, soit d'être le serviteur d'un génie ² », la première proposition étant l'hypothèse que cherche à démontrer Hermann sous couvert d'une histoire de double. On pourrait donc envisager Hermann comme l'un de ces activistes pré-totalitaires qui se considèrent comme des génies parce qu'ils s'auto-déterminent par leurs exploits hors du commun, en l'occurrence ici le crime gratuit. Dolinine montre enfin que, dans la version américaine, ce serait plutôt Dostoïevski lui-même la cible de Nabokov, parce que « dans les années soixante, [il] représentait un péril clair [...], un ennemi immédiat ³ », la faute à l'existentialisme français, dont on a vu le succès aux États-Unis. Voyant resurgir Dostoïevski en Occident, et ses dangereuses interprétations, Nabokov voit resurgir ce contre quoi il se bat depuis toujours, la question de la liaison de l'art avec l'idée.

Dans son cours, comme dans ses interviews, qui date de cette seconde période, on voit Nabokov faire son Tolstoï. Aux propos du maître à penser de la littérature russe de la fin du dix-neuvième siècle, rapportés par Gorki dans ses *Souvenirs*, et cités par George Steiner : « Tout cela est pénible, inutile, parce que

¹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. 3, Le système totalitaire*, op. cit., p. 56

² *Ibid.*, p. 57.

³ A. Dolinin, « Caning of Modernist Profaners : Parody in *Despair* », art. cité.

tous ces Idiots, ces Adolescents ces Raskolnikov et les autres, ils ne sont pas réels ¹ », font écho ceux de Nabokov qui, exilé de sa patrie et de sa langue, rencontre à nouveau sur son chemin l'ombre menaçante de Dostoïevski : à la question d'un journaliste de la BBC, qui en 1968, lui demande si à son avis « la vie est une farce très drôle mais très cruelle », Nabokov conclut sa réponse par un péremptoire : « Vous devez me confondre avec Dostoïevski ² ». Alors même que, dans les années trente, il s'en est déjà pris aux interprétations contemporaines de Dostoïevski qui dénaturent son art, au milieu du vingtième siècle, la résurgence du culte de Dostoïevski, considéré comme le seul écrivain russe de génie, notamment dans l'élite intellectuelle américaine sous l'influence des existentialistes français, le rend furieux. L'histoire, de son point de vue, a confirmé la justesse de ce qu'il présuppose dans la version russe, le danger de l'application de l'art dostoïevskien à la vie, afin de produire un « homme nouveau ».

Au début des années trente en effet, Dostoïevski est devenu en Occident, selon George Steiner, l'« un des grands maîtres de la sensibilité moderne ³ ». Il y a pire, cependant : dans un roman publié en 1929 et intitulé *Michaël*, Joseph Goebbels, déjà au service de Hitler, fait dire à un étudiant russe que « [n]ous croyons en Dostoïevski comme nos pères croyaient dans le Christ ⁴ ». Steiner en précise la signification : « le “Scythe” que Vogüé présentait au lecteur européen comme un barbare lointain est devenu le prophète et l'historien de notre propre vie. C'est peut-être parce que la barbarie a fait tant de progrès ⁵ ». Sinistre croyance, que Nabokov, rejoignant Steiner, développe dans son cours sur Dostoïevski, proposant une interprétation politique des théories de Raskolnikov :

¹ George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski* [1959], trad. par Rose Celli, Paris, Éd. 10-18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2004, p. 386.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 109.

³ George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 412.

⁴ Cité dans George Steiner, *ibid.*, p. 384.

⁵ *Ibid.*, p. 413.

Remarquez les idées curieusement fascistes de Raskolnikov : l'humanité, écrit-il dans un « article », ne comporte que deux sortes d'hommes : le troupeau et les surhommes ; la majorité devrait être soumise aux lois morales en vigueur, mais les quelques élus qui sont bien au-dessus de la majorité devraient être libres d'établir leurs propres lois. Ainsi Raskolnikov commence par déclarer que Newton et d'autres savants de génie n'auraient pas hésité à sacrifier des dizaines ou des centaines de vies si ces vies les avaient empêchés de faire bénéficier l'humanité de leurs découvertes. Par la suite, il oublie plus ou moins ces bienfaiteurs de l'humanité pour se concentrer sur un idéal complètement différent : Napoléon, en qui il voit le personnage de l'homme fort qui a su « capter » un pouvoir prêt à se donner à celui qui « oserait ». C'est une transition bien rapide, du futur bienfaiteur de l'humanité au futur tyran ne visant qu'au pouvoir personnel – une transformation méritant une analyse psychologique plus fouillée que celle que peut se permettre Dostoïevski, dans sa hâte ¹.

Il est difficile de dater la rédaction de ces lignes. Le cours sur Dostoïevski vient de « Littérature 325-326 » qu'enseigne Nabokov à partir de 1948 à Stanford, lorsqu'il est « nommé maître assistant de littérature slave en traduction ² ». Toutefois, une indication, dans le cours lui-même, montre que sa réflexion sur le lien entre les idées de Raskolnikov et le fascisme date de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'une phrase supprimée du cours mais rétablie en note par le directeur du volume : « D'ailleurs, ce n'est pas par accident que les dirigeants du régime allemand qui s'est récemment effondré, fondé sur la théorie du surhomme et de ses droits particuliers, étaient eux aussi soit des névrosés, soit de simples criminels, soit les deux ³. » Les analyses en question ont donc été faites entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et la rentrée universitaire de 1948 et, si Nabokov peut donner une interprétation fasciste de la pensée de Raskolnikov, c'est parce qu'il a proposé une pré-figuration du partisan du surhomme en criminel névropathe depuis plus de quinze ans.

L'intertextualité comme le lieu du sujet

La question, selon nous, que pose Nabokov dans *La Méprise* est de savoir comment démonter le texte idéologique de Hermann sans que l'écrivain réel ait à recourir aux idées, puisqu'il les combat en littérature. La *maestria* nabokovienne

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, *op. cit.*, p. 170-171.

² Fredson Bowers, « Avant-Propos », dans Nabokov, *ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 171.

consiste à avoir lié entre elles des formes d'expérimentation textuelle qui procèdent à l'effacement, dans le corps du texte, de sa voix propre et de toute posture d'autorité. La mise en jeu dans *La Méprise* de la question existentielle, littéraire et politique de la modernité nabokovienne passe par l'établissement d'une ligne de démarcation entre doublure et original, entre faux double et véritable créateur. En conformité avec l'esthétique nabokovienne, c'est par le seul jeu du texte que le lecteur peut se figurer quel sujet Nabokov est à l'œuvre ici.

La Méprise est l'acte fondateur du nouveau Nabokov, qui ne se contente pas de délégitimer le narrateur, mais qui interroge aussi la figure de l'auteur. Nabokov, certes, expérimente une voie connue de la fiction européenne moderne, celle du narrateur non-fiable, qui consiste à ce que le producteur du texte ne puisse plus être considéré par le récepteur comme le principe d'autorité du texte. Mais cela s'accompagne, pour la première fois dans son œuvre, d'une deuxième expérimentation qui consiste à créer, comme principe fictif de l'autorité narrative, un double créateur, un narrateur-écrivain, qui est donc à la fois l'autre de l'auteur et son possible porte-voix, avec tout ce que cela suppose de confusions possibles. Enfin, il procède à une troisième expérimentation, celle de sa propre objectivation dans le corps du texte puisqu'il est cet écrivain à qui Hermann s'adresse dans son manuscrit qu'il va lui envoyer, afin qu'il le publie, nous y reviendrons.

La Méprise n'est pas un roman de l'envie ¹, mais un roman du plaisir, celui du jeu de la littérature. « [A]vec la disparition du réel réaliste, la littérature devient la véritable source de la littérature ² », écrit Gilles Barbedette en 1986 à propos de Nabokov qu'il définit en romancier de la parodie : celle-ci n'est pas pour lui « le pastiche ou le collage que l'on croit ni le prétexte d'une satire [...] ;

¹ *L'Envie* est le titre du roman de Iouri Olecha (1899-1960), dont la publication en 1927 fut reçue par l'Occident (et au grand dam des émigrés russes) comme marquant le renouveau avant-gardiste de la littérature russe.

² Gilles Barbedette, « Entre l'exil et la parodie », *Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 20.

elle est en fait une source constante du rire et de l'intelligence en raison des niveaux infinis de lecture qu'elle offre au lecteur [...] ¹. » Et, selon lui, le roman parodique nabokovien est appelé à devenir « l'élixir de vérité de la littérature² ». Tel est exactement, selon nous, l'effet recherché par la distribution intertextuelle opérée dans *La Méprise*.

Étudier l'intertextualité de *La Méprise* suppose de toujours repérer les lignes de démarcation à l'œuvre dans l'intertexte. Pour établir cette distribution des intertextes, nous avons repris à Tiphaine Samoyault la classification qu'elle établit dans son ouvrage sur l'intertextualité ³.

Le premier axe de démarcation va du textuel à l'intertextuel. Ce procédé, largement utilisé par l'écrivain réel contre son personnage d'écrivain fictif, consiste à ce que tout référent textuel de la diégèse hermanienne puisse aussi être un emprunt intertextuel. Les exemples en sont nombreux. On peut en étudier l'un des plus savoureux, celui du réseau constitué autour des sèmes de la « dame lilas » et du chocolat. Hermann commence par feindre que la dame lilas réfère à sa mère : « Dans la chaleur des jours d'été, grande dame alanguie, vêtue de soie lilas, elle reposait sur son rocking-chair, s'éventant, grignotant du chocolat ⁴ », mais il contredit, aussitôt cette référence qui est, précise-t-il, un « exemple d'un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 22.

³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.

⁴ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1078 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 397 : « Да, в жаркие летние дни она, бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад. » ; *Despair*, p. 4 : « On hot summer days, a languid lady in lilac silks, she would recline in her rocking chair, fanning herself, munching chocolate ».

de [s]es traits essentiels : le mensonge allègre et inspiré¹ ». Sa mère serait en « réalité » une « femme du peuple, simple et grossière² ».

D'où vient cette image de la dame lilas ? Il s'agit de l'illustration qui figure sur les boîtes de chocolat que fabrique son entreprise, comme on l'apprend au chapitre III. Dans son bureau, « [s]ur la table gisaient les ennuis du jour (sous forme de lettres de créanciers) et parmi eux se trouvait une boîte de chocolats symboliquement vide, avec la dame lilas qui m'avait été infidèle³. » C'est parce qu'il cherche à sauver son entreprise de la faillite qu'il s'est précédemment rendu à Prague, où il a rencontré Félix, son « sosie ». C'est parce que la boîte de chocolat est vide, symbole de sa faillite, que Hermann écrit à Félix qu'il lui a trouvé du travail, et enclenche la mécanique du futur meurtre. Dans la fiction nabokovienne, la référence au chocolat est en fait une allusion (un emprunt intertextuel non littéral et non explicite⁴) au roman *Chocolat* d'Alexandre Tarassov-Rodionov (1885-1938), publié en 1922 en Union soviétique « pour justifier de toutes les façons la “terreur” au nom du bonheur du peuple qui est le but du communisme⁵ ». Dans ce roman, le chocolat est l'agent actif de la chute du communiste Zoudine. Président de la Tchéka d'une grande ville de province, il se retrouve condamné à mort après avoir sauvé une femme d'une condamnation pour complot politique ; or cette femme est l'incarnation de la tentatrice qui, notamment, offre aux enfants de Zoudine du chocolat « sucré » et « étranger »,

¹ *La Méprise*, I, p. 1078 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 398 : « образец одной из главных моих черт: легкой, вдохновенной лживости » ; *Despair*, p. 4 : « that bit about my mother was a deliberate lie. »

² *La Méprise*, I, p. 1078 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 398 : « простая, грубая женщина » ; *Despair*, p. 4 : « she was a woman of the people, simple and coarse, sordidly dressed in a kind of blouse hanging loose at the waist. »

³ *La Méprise*, I, p. 1120 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 430 : « На столе – очередные неприятности в виде писем от кредиторов и символически пустая шоколадная коробка с лиловой дамой, изменившей мне. » ; *Despair*, p. 56 : « Upon the table lay the worries of the day (in the guise of letters from creditors) and among them stood a symbolically empty chocolate box with the lilac lady who had been untrue to me. »

⁴ Définition d'Annicke Bouillaguet, dans *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, reprise par Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Hélène Remaud, « Préface », dans A. Tarassov-Rodionov, *Chocolat*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Classiques slaves », 1992, p. 12.

associé par Tarassov-Rodionov à la couleur lilas¹. L'ironie de Nabokov est double. La première est une dénonciation du mauvais idéologue qu'est Hermann. Arrivant à Prague, le 9 mai 1930, il précise : « Mes affaires, c'était le chocolat. Le chocolat est une bonne chose. Il y a des demoiselles qui n'aiment que le chocolat amer... difficiles petites pimbêches². » Le chocolat amer (« gorkij », ce qui rappelle le nom de Gorki l'écrivain) est en réalité le chocolat qui, en Union soviétique, a remplacé le chocolat interdit, le chocolat « sucré » et doux (« sladjij ») de l'Occident. Tout comme le chocolat provoque la perte de Zoudine, la ruine financière de Hermann est ironiquement une conséquence directe de ses idées politiques : il est, en effet, impossible d'être communiste et de vendre du chocolat occidental. Deuxièmement, le sème du chocolat est aussi une réponse à Tarassov-Rodionov lui-même, et à ce qu'il représente, puisqu'il a tenté de « retourner » Nabokov, comme celui-ci le décrit :

[À] la fin des années vingt ou au début des années trente, j'ai accepté de rencontrer – par pure curiosité – un agent envoyé par la Russie bolchevique qui se donnait beaucoup de mal pour inciter les écrivains et les artistes émigrés à retourner au bercaïl. Il portait un nom double, Tarasov quelque chose, et il avait écrit une nouvelette intitulée *Chocolat*, et j'ai pensé que je pourrais m'amuser un peu avec lui. Je lui ai demandé : pourrai-je écrire librement en Russie, aurai-je la possibilité de repartir si ça ne me plaît pas là-bas ? [...] Je serai, m'a-t-il affirmé, parfaitement libre de choisir l'un quelconque de ces nombreux thèmes que la Russie soviétique, dans sa grande générosité, permet à l'écrivain d'utiliser, comme les scieries, les sovkhoses et la sylviculture dans le Similistan – oh, une foule de sujets fascinants³.

Enfin, la « dame lilas » de Hermann est, comme on le sait et comme l'indique Wladimir Troubetzkoy, une allusion intertextuelle à « la figure de la Dame de pique, et, par là, au célèbre récit de Pouchkine du même nom, publié en 1834⁴ », récit qui joue un rôle intertextuel majeur dans *La Méprise*.

¹ *Ibid.*, p. 63, 41.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1078 ; *Отчаяние [Otčajanije]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 398 : « Дело было шоколадное. Шоколад – хорошая вещь. Есть барышни, которые любят только горький сорт, – надменные лакомки. » ; *Despair*, p. 4 : « My business was chocolate. Chocolate is a good thing. There are damsels who like only the bitter kind ... fastidious little prigs. »

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, I, p. 1675.

Le deuxième axe de démarcation opère à l'intérieur de l'intertextualité elle-même (au sens strict de co-présence) et met en jeu une opération de transformation de l'emprunt explicite (littéral ou non littéral) en emprunt implicite (non littéral). Références, citations et plagiats dans la diégèse hermanienne sont potentiellement des allusions nabokoviennes. Parmi les exemples, qui sont foison, nous n'en indiquons que le plus essentiel. Au début du chapitre X, après le meurtre de Félix, Hermann a pris une chambre dans la ville de Pignan près de la frontière entre la France et l'Espagne. Le chapitre s'ouvre sur une longue méditation de Hermann, tentant de contrefaire ce que seraient les pensées et les actions du Félix qu'il est devenu. En conclusion, suit une digression métanarrative, dans laquelle, redevenu l'écrivain qui écrit son récit, Hermann s'adresse à son lecteur pour refuser sa pitié, dans un pastiche des pensées de Raskolnikov :

Je n'accepte pas votre sympathie ; car il se trouve sûrement parmi vous quelques âmes qui s'apitoieront sur moi... sur moi poète incompris. « Brume, vapeur... un son qui vibre dans la brume. Non, ce n'est pas un vers, cela vient du livre célèbre de Dostoïevski, *Crime et Saleté*. [...] Il n'est absolument pas question d'un remords quelconque de ma part : un artiste n'éprouve pas de remords, même lorsque son œuvre n'est pas comprise, pas acceptée...¹

La citation de Dostoïevski, dans l'esprit de Hermann, veut accréditer l'hypothèse qu'il a surpassé le maître, puisqu'il a transformé son crime en œuvre d'art. Tout amateur de littérature russe, cependant, sait que c'est aussi une citation, falsifiée par Dostoïevski, du *Journal d'un fou* de Gogol, qui est un hypotexte majeur de *La Méprise* ignoré par Hermann. On peut citer le commentaire de W. Troubetzkoy qui résume bien le processus à l'œuvre ici : « Ce dont Hermann ne se rend pas compte, c'est que Dostoïevski met dans la bouche

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1211 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 505 : « Я не принимаю вашего соболезнования, – а среди вас, наверное, найдутся такие, что пожалеют меня, – непонятого поэта. “Дым, туман, струна дрожит в тумане”. Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и Слюни”. О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают. » ; *Despair*, p. 177 : « Stop, pity! I do not accept your sympathy; for among you there are sure to be a few souls who will pity me—me, a poet misunderstood. “Mist, vapor ... in the mist a chord that quivers.” No, that's not verse, that's from old Dusty's great book, *Crime and Slime*. Sorry: Schuld und Sühne (German edition). Any remorse on my part is absolutely out of the question: an artist feels no remorse, even when his work is not understood, not accepted. »

de Porphyre Petrovitch le cri de désespoir final du narrateur dément, Popritchine, le héros du *Journal d'un fou* de Gogol. Hermann l'imposteur trahit ainsi ses vraies affinités, qui ne sont pas seulement avec Raskolnikov, mais aussi avec le fou Popritchine¹. » Ici, la double référence de l'emprunt intertextuel permet donc à Nabokov de créer dans le dos de son personnage d'écrivain, soi-disant maître de son texte et fin connaisseur de la littérature, un double-fond qui déjoue sa prétendue maîtrise intertextuelle, la corrodant de l'intérieur puisque *Le Journal d'un fou* est un hypotexte majeur de *La Méprise* que ne reconnaît jamais Hermann.

Le troisième axe de démarcation met en jeu une opération de transformation de l'intertextualité hermanienne en hypertextualité nabokovienne. Tout intertexte dans la diégèse de Hermann, qu'il soit explicite ou implicite, est potentiellement un hypertexte, c'est-à-dire une parodie ou un pastiche par Nabokov, montrant que Hermann est un faussaire qui tronque ou trafique les auteurs qu'il utilise comme cautions de son discours. Par exemple, au chapitre deux, Hermann utilise l'un des poèmes les plus célèbres de Pouchkine, « Ja vas liubil » (« Je vous aimais »), pour convaincre son lecteur de l'amour inconditionnel que lui porte sa femme.

Ce poème de Pouchkine, tout écolier qui apprend le russe, le connaît par cœur. Il suffit de dire, en russe, « Je vous aimais », pour qu'aussitôt le poème se mette à chanter ses signes à l'intérieur de l'âme. Il emblématise la beauté de la poésie de Pouchkine qui s'incarne dans la simplicité de sa langue :

Je vous aimais : l'amour n'est pas peut-être
 Au fond du cœur totalement éteint,
 Mais devant vous je le fais paraître,
 Je ne veux pas vous causer de chagrin.
 Je vous aimais sans mots, sans rien attendre,
 Timide ou torturé de jalousie ;
 Je vous aimais d'un amour pur et tendre –
 Dieu veuille qu'on vous aime encore ainsi².

¹ Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », dans Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1674.

² André Markowicz, *Le Soleil d'Alexandre*, op. cit., p. 324.

Cela donne, chez Hermann qui imite le rythme et la construction syntaxique du vers 5 : « Elle m'aimait sans réserve ni examen rétrospectif¹ ». Cette imitation triviale, que le véritable auteur fait écrire à Hermann, est une charge ironique : non seulement la langue de Hermann n'est pas belle, mais aussi l'imitation de l'intertexte pouchkinien est ce qui défait son discours. Tout lecteur russophone connaît en effet le dernier vers, et s'amuse avec l'auteur réel de cette déconstruction pouchkinienne puisque, en réalité, la femme de Lydia est torridement aimée par son cousin, Ardalion.

La quatrième, et dernière opération de démarcation que nous avons repérée, est la plus délicate en ce sens qu'elle opère à l'intérieur de l'hypertextualité. Toute relation hypertextuelle unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) est potentiellement double dans *La Méprise*. Ce qui est un pastiche pour Hermann peut se trouver être une parodie de pastiche au niveau de Nabokov. Ici, c'est au pseudo-style hermanien que s'attaque Nabokov en le transformant en un palimpseste d'hypertextualité qui abolit toute possibilité de considérer Hermann comme un écrivain original. L'auteur que pastiche Hermann, le plus fréquemment, est, comme on l'a déjà signalé, Dostoïevski, dont il détourne les thèmes, les situations et le style tout en l'instrumentalisant. « Je mentais comme le rossignol chante, extatiquement, oublieux de moi-même ; prenant plaisir à la nouvelle harmonie de vie que je créais². » Hermann pense avoir appris du style de Dostoïevski à cacher ses procédés (la marque de l'écrivain, selon Khodassevitch) afin d'agir sur son entourage comme sur son lecteur. Mais la

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1098 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 412 : « Любила она меня без оговорок и без оглядок » ; *Despair*, p. 29 : « She loved me without reservations, without retrospection »

² *La Méprise*, I, p. 1111 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 423 : « Лгал я с упоением, самозабвенно, наслаждаясь той новой жизненной гармонией, которую создавал. » ; *Despair*, p. 45 : « I lied as a nightingale sings, ecstatically, self-obliviously; reveling in the new life-harmony which I was creating. »

forme imitative du pastiche, fondée sur la ressemblance, est déjouée par la force supérieure de la parodie, fondée, elle, sur la différence, le jeu et le rire.

L'hypotexte majeur que convoque Nabokov dans cette guerre des écritures est l'œuvre pouchkinienne. Nabokov réactualise la question de l'incompatibilité du génie et du mal, traitée par Pouchkine dans la petite tragédie, *Mozart et Salieri*, car Hermann, qui prétend réaliser une œuvre d'art parfaite en commettant un meurtre, porte atteinte au véritable génie de Pouchkine, celui de la liberté et de l'innocence de l'art. C'est pourquoi, dans le roman nabokovien, l'échec de Hermann est en fait programmé par une série de remises en jeu des situations de *La Dame de Pique* (1834), où l'écrivain prétendument génial qu'il est, ne reconnaît pas qu'il est le double condamné de son ancêtre, le Herman de Pouchkine.

L'apothéose se produit au chapitre quatre, lors d'une scène de confrontation entre deux types d'intertextualité. D'un côté, Hermann cite de travers un autre célèbre poème de Pouchkine, afin de tromper sa femme sur l'envie de voyage qu'il prétend avoir et ainsi la préparer à son projet criminel¹ ; de l'autre côté, et en opposition, Nabokov procède en fait à une réécriture de la scène sur laquelle s'ouvre *La Dame de Pique*. Lydia et Ardalion jouent aux cartes et parlent à la troisième personne de Hermann, qui pourtant est présent ; c'est exactement la même situation que celle du Herman de Pouchkine qui assiste aux parties de cartes des autres joueurs sans vouloir y participer. L'écrivain Hermann, lui, interprète cette conversation de Lydia et d'Ardalion comme le signe de sa réussite : il n'est plus qu'un reflet, son corps est déjà ailleurs (il doit retrouver Félix le lendemain). Mais, en réalité, c'est le jeu lui-même qui a déjà décidé de son élimination : en effet, Hermann, tout à se contempler dans les miroirs de son appartement, ne peut s'apercevoir de l'érotisme de la scène qui se joue entre

¹ *La Méprise*, I, p. 1124. Le poème de Pouchkine cité par Hermann est : « Il est temps, ma chère, il est temps... », voir dans Alexandre Pouchkine, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 198.

Ardalion et Lydia. « [M]istigri », « couvrir ça », « mon chat », « tu n'as pas le droit de toucher le paquet » et, pour finir, « [c]elle-là aussi, mon petit Ardy, celle-là aussi, s'il te plaît, tu ne l'as pas encore couverte »¹ sont les étapes de la montée en puissance du désir sexuel entre les deux amants, au nez et à la barbe de Hermann. En perpétuant l'effronterie et le libertinage de Pouchkine, Nabokov s'inscrit bien dans la veine jubilatoire et libératrice de l'art de la littérature.

L'intertextualité saturée de ce roman pose, selon Troubetzkoy,

la question angoissante de savoir si *La Méprise* ne se réduirait pas à une mise en perspective de références littéraires, à une stéréophonie de textes s'annulant les uns les autres en ce qu'il faut bien appeler un jeu de massacre dont le but, pour Nabokov, au-delà de la mise en déroute du suranné *Doppelgänger Motiv*, serait une profonde, acharnée et cruciale réflexion sur la nature même de la création littéraire. Ce roman serait ainsi le manifeste littéraire du nouveau Nabokov².

Nous partageons cette analyse, et sa conclusion, à cette réserve près que nous ne pensons pas que les textes s'annulent les uns les autres. Les quatre opérations de démarcation intertextuelle que nous avons décrites permettent de partager les textes annulés de ceux qui les annulent, même si cette proposition n'a encore jamais été faite par la critique. Contre les hommes de l'idée, le principe herméneutique qui régit *La Méprise* est bien celui de la multiplication de doublures textuelles qui ne peuvent être des doubles.

¹ *La Méprise*, I, p. 1126.

² Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, I, p. 1629.

Élaboration du roman démocratique : le dernier mot de l'indétermination

La pragmatique intertextuelle nabokovienne corrode aussi la prétendue coïncidence entre *mimesis* et diégèse : nous n'avons pas affaire, comme on va le voir à présent, à une seule diégèse mais à trois. À celle exposée dans le résumé de l'intrigue, il faut ajouter ceci : Nabokov organise le récit de sorte qu'il puisse aussi être lu comme l'histoire gogolienne d'un fou qui croit avoir rencontré son sosie et l'avoir tué, puis comme l'histoire d'un mauvais écrivain communiste et post-dostoïevskien qui cherche aussi à supplanter Nabokov. *In fine*, s'ajoute la fiction d'une extra-diégèse, le lecteur ayant à combler l'écart entre la fin du récit hermanien et la fiction de sa publication par Nabokov ¹.

Dès son début, le roman se présente comme une fiction de narration autodiégétique. C'est seulement à ce niveau que la fiction peut être interprétée comme tyrannique. Ce n'est pas seulement en raison de la combinaison idéologique que défend Hermann, associant, comme on l'a vu, la thèse de la ressemblance généralisée à l'idéologie post-nietzschéo-dostoïevskienne du surhomme qui peut tout s'autoriser. La raison en est aussi esthétique : Hermann entend utiliser l'art littéraire afin de supprimer tout *dissensus*, toute voix discordante à son récit de meurtre parfait, dans le but déclaré de persuader son lecteur de sa propre réussite tant pratique qu'esthétique, puisque les deux s'équivalent dans le monde hermanien. En cela, Hermann, ce « sultan de son être », est une illustration de l'invention modernitariste de l'auteur-tyran, omnipotent et manipulateur, dont l'existence prétend se nourrir de la désubstantialisation de l'autre, quand ce n'est pas de son élimination pure et simple.

¹ Pour une analyse des quatre niveaux narratifs de *La Méprise*, voir Agnès Edel-Roy, « Nabokov aujourd'hui, ou "la démocratie magique" », dans L. Delage-Toriel et M. Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, op. cit., p. 23-38.

Sont programmées trois lectures du « double » qu'est ce texte composite, trois lectures qui se juxtaposent sans jamais se superposer, qui jouent de la discontinuité, de l'entrelacement et de la discordance, obligeant le lecteur à se démultiplier indéfiniment et à se métamorphoser en collecteur de signes, puis en herméneute qui, ironiquement, va défaire la construction que Hermann se donne tant de mal à ériger.

Le tour de force nabokovien tient au fait que dans cette fiction de narration autodiégétique, Nabokov, le véritable auteur du roman, s'est volontairement privé de toute voix explicite, mais qu'il a programmé une quatrième lecture, d'une nature essentiellement différente, qu'il revient au lecteur d'imaginer. Il réalise ainsi, à nos yeux, le programme de l'écriture (qui est pure écriture, et non son instrumentalisation), tel que Roland Barthes le décrit¹ : si l'on est d'accord, en paraphrasant Barthes, que par l'écriture l'écrivain ébranle le sens du monde en y déposant une interrogation indirecte à laquelle il s'abstient de répondre et que c'est à nous-même, avec notre histoire, notre langage, notre liberté, d'en donner la réponse, toujours changeante, la question qui semble posée dans *La Méprise* est la suivante : comment déconstruire une fiction de roman idéologique sans user des mêmes armes qu'elle ? Il nous apparaît qu'on a affaire avec *La Méprise* à la naissance du roman démocratique dans l'œuvre nabokovienne, selon la définition de Jacques Rancière du roman moderne démocratique (en régime esthétique) parce que roman de l'indétermination.

La construction de ce roman en quatre parcours de lecture implique une expérience cognitive qui conduit le lecteur, au terme de chacun d'eux, à devoir

¹ Voir la citation donnée en exergue à l'ouverture de nos recherches : « Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure. » (Roland Barthes, *Sur Racine* [1961], Paris, *op. cit.*, p. 7).

reconsidérer son interprétation précédente, pour finir par un quatrième parcours au terme duquel le roman esthétique-idéologique est définitivement défait sans être remplacé par une contre-signification. Ainsi, nous semble-t-il, l'art de Nabokov devient cet art critique qui, selon Rancière, sait que son effet politique passe par la distance esthétique ¹ » et « met dans la forme de l'œuvre la confrontation de ce que le monde est avec ce que le monde pourrait être ou l'explication de la domination ² ».

Premier parcours de lecture : le récit du meurtre « parfait » du double

Le premier parcours de lecture est connu. C'est celui du récit rétrospectif d'un meurtre supposé parfait puisque fondé sur une ressemblance supposée parfaite, récit écrit par un narrateur autodiégétique avec une visée performative, nier le supposé contresens de ses détracteurs. Bien que ce récit soit métadiégétique puisqu'il est un événement de la diégèse, lorsque l'on ouvre *La Méprise* pour la première fois, c'est ce récit apologétique à la gloire de Hermann, génie du crime, que nous lisons. Il s'agit d'induire une lecture par sympathie que favorisent la voix narrative choisie (l'homologie du héros et du narrateur-écrivain) et sa conséquence textuelle, le gommage des points de vue discordants que sont les autres actants de ce récit. Paradoxalement, elle est aussi favorisée par le processus premier de déchiffrement et de reconstruction qu'impose un récit fréquemment interrompu par des segments métanarratifs et métafictionnels (commentaires de la diégèse ou de la narration ou de la situation de scription).

Pour « croire » à l'histoire qu'il lit, à l'idée du crime parfait fondée sur la ressemblance complète du meurtrier avec celui qu'il a tué, le lecteur-enquêteur suspend provisoirement son jugement moral. Prend ainsi corps une première figure de lecteur encore naïf, posture emblématisée dans le récit par le personnage

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 91.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 63.

de Lydia, l'épouse de Hermann, prototype de la mauvaise lectrice, pour qui la fiction ne vaut que par son histoire :

C'est une grande dévoreuse de livres, mais elle ne lit que du fatras, ne retient rien et saute les descriptions un peu longues. [...] Une fois, je rapportai d'un voyage en chemin de fer un infect roman policier dont la couverture portait une araignée rouge au milieu de sa toile noire. Lydia le feuilleta et le trouva passionnant... elle sentit qu'elle ne pourrait absolument pas s'empêcher de regarder vers la fin, mais comme cela aurait tout gâté, elle ferma les yeux et déchira le dos du volume, divisant le livre en deux parties dont elle cacha la seconde, celle qui contenait le dénouement ; puis, plus tard, elle oublia l'endroit et pendant longtemps, longtemps, elle explora la maison, cherchant le criminel qu'elle-même avait caché, tout en répétant d'une petite voix : « C'était si bouleversant, si terriblement bouleversant ; je sais que je mourrai si je ne découvre pas... »¹

Ce premier parcours de lecture s'accompagne de l'histoire de la rivalité avec Dostoïevski. L'œuvre de Hermann ne peut être parfaite que si le double « existe » ; l'histoire du crime supposé parfait se double donc de l'histoire d'un double non-fantastique que Hermann se doit de faire passer pour que tienne son édifice textuel. C'est la validité de cette construction mentale, une fiction non-fantastique du double, que le lecteur est incité à éprouver, moins dans l'histoire elle-même que dans le dédoublement même du texte. Hermann en effet redouble son récit narratif d'un arsenal de commentaires métanarratifs et de digressions qui ont vocation à éliminer toutes les différences perceptibles entre les doubles, entre le modèle et sa copie : que ce soit la ressemblance de Félix avec Hermann, ou celle du monde représenté avec sa représentation focale unique, ou celle d'une scène avec une autre, passée ou à venir, ou celle de l'histoire avec sa narration.

¹ Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1093-1094 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 410 : « Она читает запоем, и все – дребедень, ничего не запоминая и выпуская длинные описания. [...] Однажды я ей привез с вокзала пустяковый криминальный роман в обложке, украшенной красным крестовиком на черной паутине, – принялась читать, адски интересно, просто нельзя удержаться, чтобы не заглянуть в конец, – но, так как это все бы испортило, она, зажмурясь, разорвала книгу по корешку на две части и заключительную спрятала, а куда – забыла, и долго-долго искала по комнатам ею же сокрытого преступника, приговаривая тонким голосом : “Это так было интересно, так интересно, я умру, если не узнаю...” » ; *Despair*, p. 23-24 : « Once I brought back from a railway journey some rotten detective novel with a crimson spider amid a black web on its cover. She dipped into it and found it terribly thrilling—felt that she simply could not help taking a peep at the end, but as that would spoil everything, she shut her eyes tight and tore the book in two down its back and hid the second, concluding, portion; then, later, she forgot the place and was a long, long time searching the house for the criminal she herself had concealed, repeating the while in a small voice: “It was so exciting, so terribly exciting; I know I shall die if I don't find out— »

On le sait, le rêve théorique et pratique de Hermann est de modéliser tout rapport des signes entre eux selon le grand principe unique, poétique et politique, de la ressemblance généralisée et à établir, en somme, un discours de la raison du double auquel lui-même, en bon idéologue raskolnikovien, cherche à échapper. Les doubles, ce sont les autres, et lui serait l'original et l'unique.

Second parcours de lecture : une histoire de fou ?

Une fois arrivés au moment où Herman apprend à son lecteur que tout ce qu'il vient de lire n'est pas la narration d'un meurtre mais un manuscrit qu'il a écrit pour prouver au monde incrédule la perfection de son crime, deux choses se produisent. En premier lieu, s'il continue sa lecture, le lecteur s'aperçoit que le manuscrit dégénère en un mauvais journal, et que les signes de la folie de Herman sont de plus en plus évidents. L'identité de Félix ayant été révélée, Hermann sait qu'il va bientôt être arrêté. La merveille du récit du meurtre parfait s'est écroulée, et Hermann trouve alors le titre de son œuvre : « Désespoir ». En second lieu, le lecteur est conduit à relire depuis le début *La Méprise*, pour décider si Hermann est bien ce surhomme-écrivain qu'il prétend être ou s'il est fou. Bien entendu, ce récit à double entente a été construit depuis le début de *La Méprise* dans la trame du texte, par l'intertextualité avec le *Journal d'un fou* de Gogol, mais aussi, comme l'a montré Dolinine, avec *Les Carnets d'un toqué* de Biély¹.

Dans cette quête, le dispositif argumentatif et démonstratif de Hermann se transforme en une hypothèse de dissociation psychique dont la double narration porte suffisamment de traces explicites pour servir de trame à une autre lecture, l'histoire d'un névropathe s'ingéniant à gommer tout signe ambigu discordant à son projet fatal. Cette lecture est très productive, et révèle la connaissance précise qu'a Nabokov des théories et des méthodes psychanalytiques alors même que l'on

¹ Voir A. Dolinine, « Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair* », art. cité.

connaît son rejet radical de cette pseudo-science à ses yeux : « Le freudisme et tout ce qu'il a contaminé par ses implications et ses méthodes grotesques me semblent être une des supercheries les plus ignobles auxquelles les hommes se soumettent ou soumettent leurs semblables ¹. »

Ici, le lecteur devient un analyste des signes contradictoires, traquant à son tour les ressemblances et les différences, devenant cet herméneute-psychologue qui collecte dans le texte les traces et les signes des incohérences, nombreuses, et des manifestations, nombreuses, de la dérive mentale post-dostoïevskienne de Hermann : incohérences temporelles et spatiales qui finissent par annuler la validité de la diégèse mais aussi de la biographie du héros-narrateur ; troubles de la *psyché* de Hermann se révélant dans la violence des apostrophes qu'il adresse à ses détracteurs, se traduisant aussi par des manifestations physiologiques et comportementales malades et affectant même son style qui par endroits prend la forme des associations libres de la cure psychanalytique.

La lecture analytique finit par délivrer son fondement. Alors que la narration menée par Hermann s'est employée à nier la relation amoureuse entre Lydia et son cousin germain, Ardalion, ce peintre que Hermann pense raté et incapable de peindre un portrait ressemblant ², c'est bien Ardalion, seconde figure de lecteur engendré par le texte, qui délivre la vérité sur la nature de l'imitation hermanienne : « sombre histoire dostoïevskienne ³ », mauvaise copie à la Dostoïevski, écrit-il à Hermann réfugié en France, pour qualifier l'histoire mensongère racontée à Lydia et la tyrannie domestique qu'il lui a fait vivre. Ainsi

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 28.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1120 : « tous regardaient bouche bée ; quoi donc ? L'horreur rougie de mon visage. [...] Qu'on regardât comme on voulait, il n'y avait pas l'ombre d'une ressemblance ! » ; *Отчаяние* [Otčajanie], *Sobr. soč.*, t. III, p. 430 : « все стояли и глазели – на что? На розовый ужас моего лица. [...] Вообще сходства не было никакого. » ; *Despair*, p. 56 : « we all stood and gaped; at what? At the ruddy horror of my face. [...] Look as one might, none could see the ghost of a likeness! »

³ *La Méprise*, I, p. 1233 ; *Отчаяние* [Otčajanie], *Sobr. soč.*, t. III, p. 523 : « я с большим сомнением отношусь к мрачной дostoïевщине, которую вы изволили ей рассказать. » ; *Despair*, p. 205 : « dark Dostoevskian stuff ».

s'effondre la laborieuse construction narrative de Hermann : la violence de l'échange qu'ont à distance ces deux hommes révèle ce que le texte s'était ingénié à cacher, en l'occurrence, leur rivalité amoureuse, ramenant l'histoire à une configuration plus que banale dans la tradition romanesque. Il s'agit donc d'une chausse-trappe herméneutique, l'interprétation analytique étant rabattue en un scénario primaire.

Troisième et dernière lecture, provisoire : l'« esthétique » comme forme de vie ?

Meurtre certainement raté, histoire douteuse de double, et véritable histoire de rivalité amoureuse, le texte de Hermann, simple criminel névrosé, ne brille pas par son originalité. Pourtant, la quête du sens à donner à cette histoire, par deux fois repoussé, a modifié le mode d'interaction du lecteur avec le texte : d'enquêteur, il est devenu analyste. Le voilà face à cet incontournable du roman moderne qui densifie les conditions et les modes de réception du texte pour former un lecteur, certes captif, mais plus intelligent, sachant décrypter et analyser : phase transitoire avant d'accéder, à l'image de Hermann lui-même, au stade prétendument ultime, celui de la production. Pour échapper à la frustration des interprétations communes, ce lecteur peut adopter alors une posture plus satisfaisante, celle d'*alter ego* de Hermann et, guidé par la rhétorique et la poétique esthétiques de cet auteur fictif, il est susceptible d'apprendre à faire jouer le texte avec lui-même.

À la fin du roman, l'échappatoire que conçoit Hermann à l'effondrement du récit défaillant de son histoire ratée est de faire croire aux spectateurs de sa sortie, les villageois rassemblés pour assister à l'arrestation du criminel, qu'il est l'acteur et le metteur en scène d'un film où l'on arrêterait un dangereux criminel et dans lequel tous, (lui, les policiers, les villageois eux-mêmes) joueraient un rôle. Cette

ultime histoire, il l'invente à partir de ce qu'il voit par la fenêtre de son hôtel. Parallèlement, l'échappatoire du lecteur est de concevoir un doute productif sur l'origine du texte hermanien : la narration a-t-elle véritablement été seconde à l'histoire ? Ou bien, l'infinie capacité de Hermann, même acculé, à fictionaliser le réel ne serait-elle pas le signe d'une autre origine possible au texte, celle de l'écriture et de la réécriture comme remodelage infini et celle de l'art comme auto-formation de la vie nouvelle ?

Cette hypothèse de lecture que met en branle le texte, selon laquelle la capacité de fictionaliser préexiste au récit que la fiction prend en charge, s'appuie sur une multitude de signaux textuels disposés depuis l'ouverture du récit jusqu'à sa conclusion provisoire : segments de commentaires métatextuels et métafictionnels, dans lesquels Hermann dévoile ses prédispositions artistiques, segments de mimèse de l'acte de scription, où l'énoncé produit, le récit, est juxtaposé à la situation du présent fictif de l'énonciation, Hermann écrivant dans une chambre d'hôtel du sud de la France le récit destiné à prouver son chef-d'œuvre ; enfin, antéposition du principe « littérature » au principe « narration », dont l'ouverture du roman est un bel exemple ¹. Dans ce doute créateur prend origine une relecture par empathie, qui concilie les deux premières lectures dans la fiction d'une « véritable » création, affranchie des procédures de validation (lecture par sympathie) et d'invalidation (lecture par antipathie).

¹ *La Méprise*, I, p. 1077 : « Si je n'étais parfaitement sûr de mon talent d'écrivain et de ma merveilleuse habileté à exprimer les idées avec une grâce et une vivacité suprêmes... Ainsi, plus ou moins, avais-je pensé commencer mon récit. Plus loin, j'aurais attiré l'attention du lecteur sur le fait que, si je n'avais eu en moi ce talent, [...] il n'y aurait eu rien à décrire car, gentil lecteur, rien du tout ne serait arrivé » ; *Отчаяние* [*Otčajanie*], t. III, p. 397 : « Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живостью — Так, примерно, я полагал начать свою повесть. Далее я обратил бы внимание читателя на то, что, не будь во мне этой силы, [...] нечего было бы описывать, ибо, дорогой читатель, не случилось бы ничего. » ; *Despair*, p. 3 : « If I were not perfectly sure of my power to write and of my marvelous ability to express ideas with the utmost grace and vividness ... So, more or less, I had thought of beginning my tale. Further, I should have drawn the reader's attention to the fact that had I lacked that power, [...] there would have been nothing to describe, for, gentle reader, nothing at all would have happened. »

Relisant ce texte qu'il connaît déjà bien sous la conduite d'un maître pervers de l'intertextualité, qui récrit les classiques à sa manière, changeant les fins attendues et maniant l'arme esthétique du mensonge, le lecteur devient à son tour un « esthétologue » averti, suivant le retour des images et des thèmes, repérant les jeux intertextuels, s'amusant des récritures satiriques. Le tyran domestique s'est hissé au rang de tyran littéraire modernitariste, au sens de Rancière, en utilisant les techniques littéraires apprises très certainement dans les mille dix-huit livres qu'il dit avoir lus pendant son internement en Russie ; tyran littéraire dont « l'auto-contrainte de la pensée idéologique ruine toute relation avec la réalité ¹ », selon l'analyse que fait Hannah Arendt du mécanisme totalitaire.

Plane alors sur la tentative de lecture « esthétologique » l'échec herméneutique d'un troisième lecteur, l'assureur Orlovius (latinisation du Comte Orlov, l'un des censeurs du temps de Pouchkine), qui ne sait pas faire la différence entre le véritable portrait de Hermann représenté en tyran par Ardalion, qu'il commente d'un méprisant « le style moderne », et une banale reproduction commerciale de « L'île des Morts » accrochée au mur de l'appartement de Hermann ².

Quatrième lecture : le refuge de l'art

En réalité, *La Méprise* programme une quatrième lecture, d'une nature essentiellement différente, à partir d'une apparente aporie : la transformation du manuscrit de Hermann, *Le Désespoir*, en roman nabokovien qui s'effectue en plusieurs étapes. Tout d'abord, l'auteur réel se trouve objectivé dans le texte de l'écrivain fictif puisqu'il est lu, et jugé, par Hermann : « Là, je vous ai évoqué, mon premier lecteur, vous, l'auteur bien connu de romans psychologiques. Je les ai lus, et je les trouve très artificiels, quoique pas mal construits ». Ironiquement,

¹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. 3, Le système totalitaire*, op. cit., p. 224.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, I, p. 1120.

Nabokov fait reprendre par Hermann la critique majeure qui lui est adressée, celle de l'artificialité de son art, terme par lequel on traduit l'*iskoustvennost'* russe. L'enjeu, au cœur du roman, est donc bien esthétique et a trait à la question du procédé, identifié par le poète Khodassevitch comme ce qui fait la différence entre Nabokov et l'art dostoïevskien fondé quant à lui sur la dissimulation du procédé.

Se constitue ensuite la fiction de la réception et de l'édition puisque Hermann poursuit en s'interrogeant : « Qu'éprouveras-tu, *lecteur-auteur*, en empoignant mon récit ? Plaisir ? Envie ? Ou même... qui sait ?... tu pourras profiter de mon éloignement illimité pour publier mon œuvre comme étant la tienne... comme étant le fruit de ton imagination astucieuse... oui, je te concède cela... astucieuse et éprouvée ; me laissant dehors, dans le froid. ¹ » C'est bien la fable du manuscrit hermanien volé par Nabokov s'il le publie sous son nom (ce qui est le cas), qui ôte au texte de Hermann toute « réalité », la coïncidence entre ce qu'il a « écrit » et ce que son « voleur » en a préservé ou non étant impossible à connaître pour le lecteur. La part qui revient à Hermann est indécidable mais celle revenant (fictivement) à Nabokov aussi : dans cette fiction de la réception et de l'édition, ce dernier peut avoir récrit totalement le récit de Herman, il peut n'en avoir rien fait, il peut l'avoir fait pour partie. L'opération de transformation du manuscrit de Hermann en roman publié par Vladimir Nabokov enlève pour toujours au lecteur tout moyen de comparer le texte second avec le texte premier, toute possibilité de connaître le degré de ressemblance de l'un avec l'autre.

¹ *La Méprise*, I, p. 1138 ; *Отчаяние* [Otčajanie], t. III, p. 445 : « Вот я упомянул о тебе, мой первый читатель, известный автор психологических романов, – я их просматривал, – они очень искусственны, но неплохо скроены. Что ты почувствуешь, читатель-автор, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть? Или даже – почему знать – воспользовавшись моей бессрочной отлучкой, выдашь мое за свое, за плод собственной изощренной, не спорю, изощренной и опытной, – фантазии, и я останусь на бобах? » ; *Despair*, p. 80-81 : « There ... I have mentioned you, my first reader, you, the well-known author of psychological novels. I have read them and found them very artificial, though not badly constructed. What will you feel, reader-writer, when you tackle my tale? Delight? Envy? Or even ... who knows? ... you may use my termless removal to give out my stuff for your own ... for the fruit of your own crafty ... yes, I grant you that ... crafty and experienced imagination; leaving me out in the cold. »

Par ce biais – ultime ironie du véritable auteur, le mot hypermonologique de Herman, son discours politico-esthétique de la ressemblance, se trouve englobé dans un autre discours qui lui « ressemble » mais que le lecteur ne peut pas reconstituer, la voix de l’auteur réel se trouvant donc totalement absente bien que totalement englobante. Telle est bien la définition que donne Nabokov de la création véritable, lorsqu’il rappelle cet « idéal exempt de passion que Flaubert réclame avec tant de véhémence de la part d’un écrivain » : « être invisible, être omniprésent, tel Dieu dans son univers ¹ ».

La Méprise, le roman de Nabokov, reflet déformé et déformant, radicalement autre du texte hermanien, est ce qui défait l’allégorie idéologique qu’entend écrire Hermann : le véritable moteur romanesque est fondé sur la non-coïncidence, l’écart, la différence et l’indétermination de la solution esthétique mise en œuvre par le seul jeu du texte et de la littérature. Ce qu’indique ainsi le romancier est la voie d’un « devenir artiste », que le peintre Ardalion, réfutant la théorie que professe Hermann d’une classification des hommes en types zoologiques, définit catégoriquement : « Vous oubliez, mon bon vieux, que ce qu’un artiste perçoit, c’est en priorité *la différence* entre les objets. C’est le vulgaire qui note leur ressemblance ² ».

On peut alors lire une dernière fois *La Méprise* et interpréter les nombreuses incohérences du texte hermanien comme des moments de pur jeu esthétique destinés à discréditer tant sa théorie de la ressemblance que celle de sa surhumanité. L’exemple le plus connu est celui du bâton de Félix mais bien d’autres existent. On en donnera celui du pistolet. Hermann affirme qu’il lui a été donné en 1920, à Reval, par un officier inconnu ³. Or, selon les éléments biographiques livrés au fil du texte, le lieu et la date sont incompatibles. Soit Hermann a été incarcéré jusqu’au milieu de 1919, puis, sur sa route vers Berlin où il vit depuis 1920, il s’est arrêté trois mois à Moscou, a vécu dans l’appartement d’un Letton professeur de latin et s’est marié avec Lydia, soit, en 1920, il était à

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 209.

² Vladimir Nabokov, *La Méprise*, p. 1108 ; *Отчаяние [Otčajanie]*, t. III, p. 421 : « Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан. » ; *Despair*, p. 41 : « You forget, my good man, that what the artist perceives is, primarily, the *difference* between things. It is the vulgar who note their resemblance. »

³ *La Méprise*, p. 1193.

Reval, ville natale de son père mais aussi, on s'en rappelle, du *Double* de Dostoïevski, et tout le reste est « faux », depuis son incarcération, où la lecture aurait fait de lui un écrivain, jusqu'à son mariage, qui lui permet de se peindre en surhomme adulé de sa femme.

Le procédé, fondement de l'esthétique nabokovienne dénoncée pour son artificialité, est en fait une posture de responsabilité. Dans *La Méprise*, il est impossible que « la différence entre mensonge et vérité [puisse] cesser d'être objective et devenir une simple affaire de puissance », selon ce que Hannah Arendt remarque dans « l'attrait qu'exercent les mouvements totalitaire sur l'élite ¹ ». Dix neuf ans après la première rédaction de *La Méprise*, la philosophe indique, au travers d'une comparaison du jeu d'échecs et de l'art, ce que la préservation de l'autonomie représente d'absolument essentiel :

Si le totalitarisme prend au sérieux ses propres exigences, il doit en venir au point où il lui faut « en finir une bonne fois avec la neutralité du jeu d'échecs », c'est-à-dire avec l'existence autonome d'absolument n'importe quelle activité. Ceux qui aiment « le jeu d'échecs pour lui-même », justement comparés par leur liquidateur aux amoureux de « l'art pour l'art », sont les éléments encore récalcitrants d'une société de masses dont l'uniformité complètement hétérogène est l'une des conditions essentielles du totalitarisme. [...] Himmler définit très justement le S.S. comme un nouveau type d'homme qui en aucun cas ne fera jamais « une chose pour elle-même » ².

Hermann est déjà ce nouveau type d'homme mais, comme l'analyse Wladimir Troubetzkoy à propos d'une nature morte peinte par Ardalion, désignée par Hermann en « tulipes phalliques dans un vase penché » ³, si l'écrivain-meurtrier échoue à faire coïncider le mensonge de la représentation avec l'idée qu'il veut tyranniquement imposer, c'est parce que s'interpose systématiquement entre le discours hermanien et ce qu'il représente un marqueur de la présence de l'auteur qui vient signaler, par l'encodage et le cryptage de son nom réel ou de son nom de plume, la différence d'un personnage, d'une scène, ou d'une chose vue, d'avec la représentation esthétisée et idéologisée que Herman veut en faire passer. Sous la forme de leurs multiples dérivés, l'inscription de l'adverbe

¹ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. 3, Le système totalitaire*, op. cit., p. 59.

² *Ibid.*, p. 45-46.

³ Voir Vladimir Nabokov, *La Méprise*, p. 1101, et Wladimir Troubetzkoy, « Notes et variantes », *La Méprise*, I, p. 1652.

« nabok », qui en russe signifie « sur le côté ; de côté » ou de la couleur « lilas » dans le corps du texte est bien connue. Ce n'est pas un simple effet de signature : plus fondamentalement, c'est une lecture guidée, de « nabok » en « nabok ». Elle indique au lecteur comment, par le jeu du texte avec lui-même, se libérer des ces représentations que les véritables imposteurs, ces faux créateurs faits de la même étoffe que celle des vrais tyrans, cherchent à leur imposer. On pourrait concevoir ces « nabok » comme ces « îlots » déjà notés par Iossif Hessen – lieux de la dissémination de soi et de la perpétuation de l'art. C'est Danilo Kiš qui nous y invite, en proposant une autre vision que celle élitiste de l'insularité de la littérature :

[O]n ne peut comprendre le totalitarisme avec un égal sérieux. Je veux dire avec le même langage. Pour cela il faut un Rabelais. Il faut une autre langue. On écrit des tracts ou on écrit de la littérature. La littérature est ou devrait être le dernier bastion du bon sens. Sauver la langue de ces langues de bois agressives qui envahissent tout. Un sonnet d'amour – un beau sonnet d'amour –, c'est un pavé dans la mare des langues de bois. Un petit îlot sur lequel on peut poser le pied ¹.

Le « nabok » – un petit îlot sur lequel poser le pied ? Le barbare russe, qui en 1936 se proclamait lui-même l'ami de Rabelais et de Shakespeare, est sans doute l'un des écrivains du vingtième siècle qui, par l'invention constante de formes esthétiques de l'indétermination, qui maintiennent la possibilité de l'existence de la littérature dans son autonomie, ont contribué à empêcher que la langue des idéologies, dont le totalitarisme est la forme politique la plus dangereuse, transforme le « jardin de la libre pensée », qui est aussi celui de la démocratie, en un champs total de barbelés. Comme on va le voir, il ne s'agit pas de naïveté, puisque Nabokov a une conscience aigüe de la fragilité de l'*ethos* démocratique qu'il met en scène dans *Brisure à senestre*, mais il s'agit de toujours continuer à actualiser le pouvoir émancipateur de la littérature contre les formes de son anéantissement.

¹ Danilo Kiš, « Le dernier bastion du bon sens », *Homo poeticus*, *op. cit.*, p. 54-55.

IV.4 : Partage du sensible nabokovien

Le totalitarisme est bien plus qu'un régime politique fondé sur une idéologie, les lois opposées de l'histoire pour le totalitarisme soviétique et de la nature (la race) pour le totalitarisme nazi. Dans la modernité, le tyran ne vient pas seulement remplacer le philosophe de la Cité idéale platonicienne : il est le produit de la négation de ce qu'est l'expérience politique propre à la modernité, selon Claude Lefort, « la démocratie [qui] s'institue et se maintient dans *la dissolution des repères de la certitude* ¹. »

Il est intéressant de rapprocher la philosophie politique de Lefort de la poétique nabokovienne. S'agissant du philosophe, penseur de gauche, son opposition au marxisme a conduit Sartre à le considérer comme un traître de droite ; l'anti-marxisme de Nabokov lui a aussi valu, notamment en France, d'être considéré comme un écrivain réactionnaire depuis la sortie de la traduction française de *Lolita* en 1959, puisqu'il profite de l'occasion pour rappeler publiquement ses positions politiques. On peut en citer, comme exemple, cet échange avec Jeanine Delpech. À la question de la journaliste qui l'interroge sur la possible traduction de ses romans écrits en russe, Nabokov répond : « Et tous interdits dans mon pays natal car je suis farouchement anticommuniste, comme j'ai eu le plaisir de le déclarer ici aux journalistes d'extrême gauche qui voulaient me voir ². »

Brisure à senestre est déjà la mise en scène du fantasme d'invulnérabilité du totalitarisme et de la difficulté dans laquelle se trouve celui que les qualités intellectuelles, la culture et le savoir, conduisent à se croire le rival du tyran, en se fantasmant invulnérable lui aussi. La faute de Krug, en effet, est de se croire

¹ Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 30.

² Jeanine Delpech, « Nabokov sans Lolita », *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1959, p. 1.

« invulnérable », comme le notent ces pensées du philosophe, rapportées en style indirect libre: « Cet imbécile s'efforçait-il de me sauver ? De quoi ? De qui ? Désolé, je suis invulnérable. Ce n'est pas beaucoup plus stupide après tout que de me suggérer de me laisser pousser la barbe et de franchir la frontière ¹. » Krug, pour cette raison, néglige les signes, et méprise l'épicier qui le prévient, par un clin d'œil, de la présence d'un soldat ekwiliste tandis que le philosophe critique publiquement le régime. À son retour, ses amis les Maximov ont été arrêtés. En tyrannie, se penser invulnérable est beaucoup plus stupide que de tenter de passer la frontière, pour se sauver et sauver son fils.

Le fantasme d'invulnérabilité est ce qui peut faire confondre la figure de l'artiste avec celle du tyran. Il est en rapport avec le propre de la modernité, « *la dissolution des repères de la certitude* ² », selon l'affirmation de Lefort. Artiste et tyran, en effet, ont une origine commune que n'a pas encore relevée la critique à propos de Nabokov et qui est celle de la démocratie du livre : dans son œuvre, ils sont invariablement d'anciens condisciples. La question, tant artistique que politique, est donc de savoir comment artiste et tyran répondent à la « dissolution des repères de la certitude », c'est-à-dire quelle utilisation ils font de l'écriture et de la littérature.

À l'école de la démocratie : l'origine commune à l'artiste et au tyran

Dans *Brisure à Senestre*, le tyran est un camarade de classe du personnage principal et, dans « L'Extermination des tyrans », du frère du narrateur. Avec cet invariant, Nabokov suggère une origine commune au tyran et à l'artiste qui, dans *Brisure à senestre*, constitue le ressort dramatique puisque c'est la raison pour

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 691 ; *Bend Sinister*, p. 98 : « Was the fool trying to save me? From what? from whom? Excuse me, I am invulnerable. Not much more foolish in fact than suggesting I grow a beard and cross the frontier. »

² Claude Lefort, « La question de la démocratie », *op. cit.*, p 30.

laquelle Krug est distingué parmi tous ses collègues de l'université pour porter au tyran l'acte de leur subordination.

Azureus, le vieux président de l'université, les réunit pour leur faire part de la situation. L'université est fermée depuis un mois, et le nouveau chef de l'État veut connaître leurs « intentions », « programme », « ligne de conduite »¹, et décider si l'université peut rouvrir ou si l'équipe en sera changée. Le président se félicite d'une coïncidence : « En notre sein se trouve [...] un grand homme qui [...] fut jadis le camarade de classe d'un autre grand homme, celui-là même qui est aujourd'hui à la tête de l'État. »² Il propose que tous signent la « déclaration historique »³ de leur soutien au nouveau régime politique, et poursuit :

[J]e n'en suis pas moins persuadé qu'Adam Krug saura se souvenir des jours heureux où il était encore écolier et portera lui-même ce document à notre Chef, qui, je le sais, appréciera grandement la visite de son ancien camarade de jeu, un homme aujourd'hui célèbre dans le monde entier, et qu'il prêtera une oreille plus compréhensive à nos doléances et à nos bonnes résolutions grâce à cette coïncidence miraculeuse⁴.

La réponse de Krug contient pourtant, d'emblée, un élément dysphorique : « Votre sentimentalité vous joue des tours, mon cher Azureus [...]. Ce que nous partageons, le Crapaud et moi, *en fait de souvenirs d'enfance**, c'est l'habitude que j'avais de m'asseoir sur sa figure⁵. » Le lecteur apprend dans le même temps le surnom du tyran et la tyrannie qu'il a subie, enfant, Krug précisant ensuite la durée de ce traitement : il s'est « assis sur sa figure chaque jour de cette

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 650 ; *Bend Sinister*, p. 48 : « our intentions, our programme, and conduct ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 651 ; *Bend Sinister*, p. 49 : « In our midst we have a man... a great man let me add, who by a singular coincidence happened in bygone days to be the schoolmate of another great man, the man who lead our State. »

³ *Brisure à senestre*, II, 651 ; *Bend Sinister*, p. 49 : « the historical paper ».

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 651-652 ; *Bend Sinister*, p. 49-50 : « I trust too that Adam Krug will recall his happy schooldays and carry this document in person to the Ruler, who, I know, will appreciate greatly the visit of a beloved and world-famous former playmate, and thus will lend a kinder ear to our sorry plight and good resokutio,s than he would if this miraculous coincidence had not been granted us. »

⁵ *Brisure à senestre*, II, p. 652 ; *Bend sinister*, p. 50 : « “You are the victim of a sentimental delusion, my dear Azureus”, said Krug. “What I and the Toad hoard *en fait de souvenirs d'enfance** is the habit I had of sitting upon his face.” »

merveilleuse époque qui a duré environ cinq ans ; ce qui doit faire au total, [...] approximativement un millier de séances ¹. »

Alors que Brian Boyd pense qu'il s'agit de l'une des faiblesses du roman, parce qu'elle donne lieu à un traitement grotesque du tyran ², Isabelle Poulin souligne, au contraire, que cette coïncidence participe de la quête nabokovienne des origines et du trait de partition entre tyrannie et art, dans leur rapport essentiel à la question de l'écriture.

Si tout devrait séparer le tyran de l'artiste, l'histoire du vingtième siècle montre le parallélisme de leur parcours et, dans le cas russe de Nabokov, une origine commune qui pourrait expliquer tant l'invariant du « tyran camarade d'école » que la hantise à trouver un moyen pour s'en séparer.

Le 25 février 1936, Nabokov-Sirine, présenté comme un « célèbre romancier russe ³ », lit « Mademoiselle O » en français, dans le salon parisien de Mme Ridel ; lecture décisive puisque Paulhan publie ensuite le morceau dans la revue *Mesures* en avril 1936. Sirine est à peine rentré à Berlin qu'en mars-avril 1936, Nikolaï Boukharine (1888-1938) se promène à Paris, au quartier latin et à Montparnasse, avec son ami d'enfance Ilya Ehrenbourg. Membre du Comité central du Parti bolchevik, Boukharine est l'un des plus brillants produits de la Révolution bolchévique et l'auteur de nombreux ouvrages théoriques et politiques, consacrés au communisme. Il est considéré du vivant de Lénine comme l'un de ses possibles héritiers mais, après sa mort, il se rallie à Staline, puis incarne l'aile « droite » du Parti communiste. Dénonçant en 1928 les dérives de Staline, il est écarté une première fois, puis provisoirement réhabilité, prenant

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 652-653 ; *Bend sinister*, p. 51 : « "I sat upon his face [...] every blessed day for about five school years—which maks, I suppose, about a thousand sittings." »

² Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, op. cit., p. 123 : « Quant aux relations de Paduk et de Krug pendant leur enfance, elles semblent aussi gratuites que peu convaincantes ».

³ Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 490.

même, en 1934, le poste de rédacteur en chef du journal quotidien du gouvernement, *Izvestia* [*Les Nouvelles*]. Le meurtre du rival modéré de Staline, Sergueï Kirov, tout juste élu au poste de secrétaire du Comité central à l'issue du « Congrès des vainqueurs » (1934), est l'occasion que saisit Staline pour faire promulguer un décret d'exception, connu sous le nom de « loi du 1^{er} décembre », qui lui permet d'organiser la terreur de masse, en commençant par faire arrêter les vieux Bolcheviques : les deux premiers à l'être sont Lev Kamenev et Grigori Zinoviev. Même s'il se sait en danger, Boukharine est provisoirement épargné et envoyé par Staline en Europe, et notamment en France, pour négocier l'achat des archives de Marx et d'Engels, ce qui ne se fait pas, la somme proposée par Staline étant insuffisante.

Le 3 avril 1936, salle du Palais de la Mutualité à Paris, Boukharine donne, en français lui aussi, une conférence très attendue sur « Les problèmes fondamentaux de la culture contemporaine ¹ ». L'heure est à la défense de la Paix, car en violation du traité de Locarno, les troupes allemandes sont entrées en Rhénanie (bande terrestre démilitarisée, on le sait, depuis la fin de la Première Guerre mondiale) et occupent la rive gauche du Rhin. En préambule, Boukharine fait état de la gravité de la situation politique européenne : « Nul ne doute que nous traversions à l'heure actuelle la plus grande crise mondiale que l'histoire ait connue ; une crise de la civilisation toute entière, tant matérielle que spirituelle. [...] En ce qui concerne la vie *politique*, on est en présence d'une crise de l'État démocratique et libéral, et cette crise se rattache directement à un état critique du capitalisme. Et de là vient le fascisme ². »

¹ N. I. Boukharine, « Les problèmes fondamentaux de la culture contemporaine » [en ligne], Conférence donnée le 3 avril 1936. Disponible sur : <https://www.marxists.org/francais/boukharine/works/1936/04/problemes.htm> [consulté le 14 mars 2017]. Maurice Andreu précise les circonstances de cette conférence. Préalablement, le discours a été traduit par le Dr A. Roubakine et revu par André Malraux, l'un des organisateurs de l'événement.

² *Ibid.*

L'orateur démontre ensuite pourquoi le socialisme est le seul régime politique qui puisse s'opposer au fascisme, lequel « supprime toutes les libertés démocratiques ¹ », tandis que la seule société réellement libre et démocratique est la société soviétique :

Si on envisage les éléments fondamentaux de la démocratie, on peut dire que c'est justement en U.R.S.S., pour la première fois dans l'Histoire, qu'ils peuvent être réalisés dans toute leur ampleur et non comme contrefaçons ou comme fictions. *Pour la première fois, on voit se créer le peuple* (car il n'y a plus de classes) ; *pour la première fois, on peut parler d'une volonté du peuple* (car sous le capitalisme ce n'est qu'une fiction : il ne peut y avoir une volonté bâtarde, celle des loups et des agneaux) ; *pour la première fois, on peut parler d'une souveraineté du peuple* (car dans les pays bourgeois ce n'était qu'un pseudonyme de la souveraineté de la minorité ploutocratique). Ce n'est pas une suppression des classes purement verbale et fictive comme sous le régime fasciste, c'est leur suppression réelle, obtenue par une lutte de classes féroce, accompagnée de changements techniques et économiques, d'un énorme travail éducatif².

Les photographies prises par Marcel Cerf pour *Regard*, le magazine communiste qui couvre l'événement, montrent la vaste salle de la Mutualité pleine à craquer³ : on y écoute Boukharine proclamer que « [l]e communisme réalisé [...] conduit au règne universel de la liberté dans toutes ses manifestations ⁴ ». Son long développement sur la démocratie de l'U.R.S.S. n'est pas un hasard, car Boukharine participe à la commission de rédaction de la nouvelle Constitution voulue par Staline, qui va prendre effet le 5 décembre 1936. Le tyran, en effet, veut qu'elle se présente comme la plus démocratique au monde, selon une présentation que la propagande va se charger de répandre.

Que pourrait-il y avoir de commun entre Boukharine et Sirine, si ce n'est cette coïncidence historique ? C'est la perspective de la mort qui le révèle. Trois jours après l'entrée des troupes nazies en Autriche, Boukharine est exécuté le 15 mars 1938, au terme d'un procès retentissant, le procès du « bloc des droitiers et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* Au passage, on note l'intéressant rapprochement de la démocratie (en régime occidental) avec une « fiction » et une « volonté bâtarde ».

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

des trotskistes », où, en compagnie de vingt autres accusés, tous « vieux Bolcheviques », il est jugé pour avoir comploté depuis 1918 contre le régime communiste et ses principaux dirigeants, Lénine et Staline.

Dans l'attente de son procès, Boukharine se met à écrire, notamment un roman autobiographique *Vremena* (*Comment tout a commencé*¹) resté inachevé. On y découvre que Boukharine, de dix ans l'aîné de Nabokov, a connu dans son enfance, et aimé d'un amour comparable, la même Russie que celle de Nabokov. Leur enfance a été façonnée par les mêmes émotions, le même rapport à la nature, les mêmes lectures, la même admiration pour l'art russe. À lire la description par Maurice Andreu de l'enfance de Boukharine, on ne peut qu'être frappé par sa ressemblance avec celle de Nabokov, malgré la différence de leurs origines sociales :

Il s'était formé à la maison familiale, auprès de son père et de sa mère, des enseignants et des intellectuels qui avaient su lui laisser développer son amour immédiat de la nature (et des papillons), sa passion précoce pour les livres et la connaissance scientifique (dès cinq ans). [...] Il n'avait pas onze ans et il avait déjà lu tout Molière et tout Heine, en plus de Jules Verne et Mark Twain...

Cet enfant prodige qui grimpait aux arbres aussi bien qu'il dessinait et qui, à douze ans, était tombé amoureux de la peinture à l'huile [...] se souvenait des quartiers et des villages où il avait vécu et des personnes qu'il avait rencontré [*sic*]. [...] Le sociologue marxiste qu'était devenu Boukharine [...] s'emparait de son propre témoignage pour donner à voir la société russe d'avant la révolution (en gardant quelque chose de la fraîcheur du point de vue d'un enfant curieux et ouvert aux autres)².

La ressemblance est poussée jusque dans les détails puisque, enfant, il a chassé, observé, élevé et collectionné les papillons, consacrant de très nombreux passages à cette passion dans ce roman autobiographique écrit en prison, à l'image de celui-ci consacré au Sphinx *Acherontia atropos* :

Un jour [...] Kolia amena une grande chenille verte, avec de magnifique stries et une corne ambrée sur l'arrière. C'était une joie compréhensible seulement de quelques uns : c'est que la chenille en question était la chenille du « tête de mort », magnifique et grand papillon,

¹ Si « *Vremena* » se traduirait littéralement « Les Temps » (variante « Le Temps »), ou d'un terme insupportable à Nabokov, « L'Époque », le titre retenu en français pour s'y référer vient de la traduction anglaise de l'ouvrage (la seule qui existe) : *How it All Began*, publié par Stephen F. Cohen et George Shriver, Columbia University Press, 1998.

² Maurice Andreu, « Les manuscrits de prison de Boukharine (1937-1938) », *The International Newsletter of Communist Studies*, XVIII (2012), n° 25, p. 92-93.

avec une tête de mort dorée sur le dos, le seul papillon qui émet un son, le roi de tous nos papillons européens ! Combien y eut-il de discussions, d'espoirs, d'attentes ! Opiniâtres et longues attentes : il fallait laisser reposer, deux années entières, la chenille du « tête de mort », avant que s'envole un papillon robuste et fort, dévaliseur de ruches d'abeilles, qui, tel le légendaire voleur égyptien, se faufile dans la pyramide de miel, pour dérober le doux trésor du royaume mielleux ¹ !

Ainsi, les caractéristiques de l'enfance de Nabokov ne sont peut-être pas si rares, ni si « aristocratiques », qu'il a été dit. Cette comparaison entre deux hommes que le destin va opposer est une confirmation supplémentaire de ce qu'ont connu certains enfants russes de cette époque : une « période de génie », selon les propres mots de Nabokov ². Dans ces conditions, la question demeure : comment devient-on Boukharine et comment devient-on Nabokov ?

Bien que Boukharine ne soit pas Staline, la transposition de cette interrogation pourrait être l'un des ressorts de *Bend Sinister*, comme le signale, à notre sens, l'invariant du tyran-ancien condisciple du héros. Tous deux ont été à la même école de la démocratisation de la culture et du savoir. Il a déjà été beaucoup glosé sur le rapport traumatique de Nabokov avec l'école, qu'il relate dans son autobiographie. On voudrait souligner ici que la rivalité entre camarades de classe

¹ Николай Бухарин [Nikolaj Buharin], « Времена » [« Vremena »], dans « Узник Лубянки » [« Uznik Lubianki »], *Тюремные рукописи Николая Бухарина* [Тюремные рукописи Николая Бухарина] [Manuscrits rédigés en prison par Nicolas Boukharine], Moscou, АИРО–XXI [AIRO–XXI], 2008, p. 765 (notre traduction) : « Однажды среди самой разнообразной добычи – медведек, черных полевых сверчков, носорогов и прочей твари – Коля притащил большую зеленую гусеницу с красивыми полосками и золотистым рогом сзади. Это была радость, понятная только немногим: ведь гусеница-то была гусеницей «мертвой головы», большой чудесной бабочки, с золотым черепом на спинке, единственной бабочки, которая издает звук, короля всех наших европейских бабочек! Сколько было разговоров, надежд, ожиданий! Ожиданий упорных и долгих: целых два года должна лежать куколка «мертвой головы», пока из нее не выпорхнет стройная сильная бабочка, грабитель пчелиных ульев, которая, как легендарный египетский вор, пробирается в пчелиную пирамиду, чтобы похищать сладкое сокровище пчелиного царства! »

Disponible sur : <http://library.khpg.org/files/docs/1449835678.pdf> [consulté le 17 avril 2017]

La description du « tête de mort » par Boukharine est quasiment exacte scientifiquement, à un détail près : est-ce dû à l'imagination de l'enfant, ou à son rapport au temps qui n'est pas celui de l'adulte ? Ce ne sont pas deux années entières qu'il faut à la chenille pour se métamorphoser en papillon, la chrysalide (qui s'enterre dans le sol) pouvant, au mieux, hiverner jusqu'au printemps, dans les pays chauds.

² Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1160.

est loin d'être anecdotique (ou « gratuite ¹ », comme le pense Brian Boyd) : elle constitue l'origine même de la question démocratique. C'est, en effet, le même creuset de l'instruction, du savoir, de la culture et de l'art qui a façonné le futur tyran et son camarade d'école, qui se sont frottés aux mêmes textes de la littérature (ce que l'on voit aussi dans *La Méprise*). La question, comme l'a toujours répété Nabokov, est de savoir quel usage on fait de la littérature.

Dans *La Maison éternelle*, sous-titré « Une saga de la révolution russe », Yuri Slezkine montre que le livre a eu, pour la plupart des futurs socialistes, un « effet transformateur ² » : il les fait passer de l'obscurité à la lumière en leur dessillant les yeux ³ et les conduit à de « nouvelles prises de conscience et, finalement, à la “découverte de la clef de la compréhension de la réalité” ⁴ ». On retrouve, parmi ces futurs « prédicateurs » que décrit Slezkine, Nikolai Boukharine.

C'est sur les bancs de l'école, aux côtés de leur camarade de classe, que la grande majorité d'entre eux [*i.e.*, « la toute première génération de bolcheviks »] [...] ouvrirent les yeux. Au lycée n° 1 de Moscou (rue Volkhonka, en face de la cathédrale du Christ Sauveur), fréquenté par Nikolai Boukharine, [...] l'« élite de la classe » se divisait en deux groupes d'adeptes conscients de l'apocalypse : les décadents et les révolutionnaires ⁵.

On note que cette description de l'élite d'une même classe offre un tableau comparable à l'opposition entre les décadents et les Nouveaux Croyants d'Antiterra née de la Révélation consécutive au Désastre El : il présente un partage des adolescents russes entre décadents et révolutionnaires, opéré par l'école et la fréquentation du livre et raccordé à la situation politique de la Russie, la conscience de l'apocalypse. Dans son roman autobiographique, Boukharine

¹ Voir Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. II, Les années américaines*, *op. cit.*, p. 123.

² Yuri Slezkine, *La Maison éternelle. Une saga de la révolution russe*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Bruno Gendre, Pascale Haas, Christophe Jaquet et Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2017, p. 48.

³ Serait-ce l'origine de la Révélation dans Ada ?

⁴ Yuri Slezkine, *La Maison éternelle*, *op. cit.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

caractérise le groupe « aristocratique » dans une description ironique de leur comportement et de leurs goûts littéraires :

Le groupe aristocratique – les solitaires, les fils de la noblesse et de la grande bourgeoisie [...] s'employaient très sérieusement à jouer les snobs et les dandys. [...] Ils se comportaient comme s'ils faisaient une grande faveur au lycée en fréquentant ses cours. Ils possédaient des livres français qu'ils apportaient souvent en classe, Baudelaire, Maeterlinck ou Rodenbach, et en faisaient lecture avec un air mélancolique, laissant clairement entendre qu'ils vivaient dans une tout autre dimension que le monde normal. [...] [E]nclins à échanger des remarques en français ou en anglais et à converser sur l'art, il semblaient considérer la vie ordinaire comme quelque chose d'un peu dégoûtant, à tenir à distance entre le pouce et l'index, le petit doigt levé.¹

Sans surprise, Boukharine mentionne aussi leurs auteurs fétiches, notamment Oscar Wilde et les poètes symbolistes russes. Face à eux, « les enfants de familles de l'intelligentsia² », habillés avec des « blouses à la Tolstoï³ » :

En classe, ils lisaient secrètement Pissarev, Dobrolioubov et Saltykov-Chtchedrine... Ils vouaient un culte à Gorki, méprisaient toutes les autorités reconnues, se gaussaient des solennités pompeuses et ridiculisaient les « porteurs de satin blanc », leur idéaux et leur démarche, en leur attribuant des sobriquets cinglants et plutôt bien vus, tels que « divin passereau »⁴.

Boukharine propose ici une image de la rivalité entre décadents et révolutionnaires, qui est une inversion de la figuration proposée par Nabokov dans *Brisure à senestre*, où Krug martyrise le Crapaud. Ici, ce sont les jeunes prédicateurs qui ridiculisent les « décadents » de l'art pour l'art. Le sobriquet « divin passereau » ou plus exactement « bergeronnette astrale » [« astral'naja trjasoguzka », dans le texte de Boukharine⁵] est une moquerie tout à fait réussie, la bergeronnette étant un oiseau bien trop commun pour pouvoir symboliser le pouvoir de divination des astres. On pourrait donc aussi penser que le choix du pseudonyme de Sirine par Nabokov n'est pas seulement un hommage aux artistes symbolistes, ainsi qu'une reprise des thèses artistiques de Diaghilev, mais qu'il

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nikolaj Buharin, « Vremena », *Tjuremnye rukopisi Nikolaja Buharina*, op. cit., p. 984.

est aussi un « nom-de-guerre ¹ », l'indication d'une lutte essentielle, née à l'école de la démocratie, et reprise à son compte par Nabokov : celle du pouvoir du verbe.

Les révolutionnaires, en effet, l'ont eux aussi conquis. « À l'occasion, ils polémiquaient féroce­ment avec eux, souvent sur des sujets littéraires. [...] Impertinents, dotés d'une langue acérée, ils étaient prompts à moquer leurs camarades plus conformistes ². » Slezkine rapporte que « selon son camarade de classe Ilya Ehrenbourg, Boukharine [...] riait beaucoup et “interrompait constamment la conversation en lâchant des plaisanteries ou en proférant des mots inventés ou absurdes”, mais il était dangereux de discuter avec lui : il ridiculisait gentiment ses adversaires ³ ». Les esthètes ne sont plus les seuls à posséder le pouvoir du verbe, les révolutionnaires aussi le maîtrisent, avec une verve comparable, et ils vont s'en servir pour construire un nouveau monde.

Le pouvoir du verbe se situe donc au cœur de la rivalité entre l'artiste et le tyran, et l'usage de la littérature constitue le terrain de la bataille. Du côté du tyran, elle se prétend reproduction réaliste des mots de la pensée, ce dont Nabokov se moque dans *Brisure à senestre* avec le padographe inventé par le père de Paduk, « instrument portable ressemblant à une machine à écrire et qui devait servir à reproduire avec une perfection effrayante l'écriture de son propriétaire ⁴ ». Cette machine n'est toutefois pas fiable : elle peut aussi se régler pour reproduire l'écriture d'un correspondant et permettre de fabriquer des faux. Devant son succès commercial, elle a été interdite, mais, précise le narrateur, le padographe a « survécu en tant que symbole ekwiliste, dans la mesure où il apportait la preuve

¹ Qualification, en français, de son pseudonyme que Nabokov livre à sa correspondante, Katharine A. White, lettre du 24 mars 1950, *Lettres choisies*, op. cit., p. 142.

² Yuri Slezkine, *La Maison éternelle*, op. cit., p. 50.

³ *Ibid.*

⁴ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 667 ; *Bend Sinister*, p. 68-69 : « It was a portable affair looking like a typewriter made to reproduce with repellent perfection the hand of its owner. »

qu'un instrument mécanique est capable de reproduire une personnalité et que la qualité est fonction de la quantité ¹ ».

Le père de Paduk en a bien évidemment offert un à son fils. Le comique vient de ce que l'inventeur a oublié sur sa machine un signe de ponctuation, « erreur assez caractéristique d'un certain type d'inventeur ² », que l'écolier doit donc écrire à la main, « d'une encre violette plus foncée que les autres caractères ³ » : le point d'interrogation. On peut reconnaître dans cette couleur et ce signe un clin d'œil du véritable auteur, une facétie de Nabokov qui oblige le futur tyran à transformer ses phrases en interrogations par l'usage de la couleur qui évoque tant son pseudonyme russe que le travail de précision de l'art nabokovien : le violet est par ailleurs la couleur de l'encre que Nabokov utilise pour corriger les épreuves de ses manuscrits.

Si le pouvoir du verbe est le cœur de la rivalité, le symbole ekwiliste du padographe sans point d'interrogation indique ce que ne connaissent pas les révolutionnaires : l'incertitude, qui est précisément ce par quoi se maintient la démocratie, selon Claude Lefort.

La vulnérabilité de l'*ethos* démocratique

On se rappelle que, dans son intervention sur la démocratie, Nabokov a indiqué ce qui en sont les deux traits constitutifs, à ses yeux : la réflexivité de la conscience (la conscience d'avoir conscience d'être) et la perpétuation de la vie, ses « trifurcations » et « sa structure en ramifications »⁴. La tyrannie, elle,

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 667 ; *Bend Sinister*, p. 69-70 : « [The padograph] subsisted as an Ekwilist symbol, as a proof of the fact that a mechanical device can reproduce personality, and that Quality is merely the distribution aspect of Quantity. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 668 ; *Bend Sinister*, p. 70 : « one of those mishaps which are typical of a certain kind of inventor ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 668 ; *Bend Sinister*, p. 70 : « in darker and purpler ink than the rest of the characters ».

⁴ Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 552 ; *Созглядатай* [*Sogljagataj*], *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 ; *The Eye*, p. 28.

représente la négation totale des autres possibles et, pour se maintenir, elle doit éradiquer les formes de la conscience humaine (simple ou élaborée) qui permettent l'exercice du doute : le rire, la critique, l'imagination, la pitié, la figuration d'un autre monde possible.

Brisure à senestre nous semble être l'exposition du plus grand danger que la tyrannie, devenue totalitarisme, fait courir à l'homme de la démocratie, pris ici sous la forme élaborée du philosophe, auteur (avec Olga) d'un essai sur la bêtise et qui en commence un autre sur la conscience infinie : le danger de se penser invulnérable et croire qu'on ne peut être atteint parce qu'on serait protégé par la connaissance et la conscience. Danger d'autant plus réel que le tyran moderne et son adversaire sont nés (en termes ranciériens) du même dérèglement démocratique du livre disponible pour tous et pour tous les usages, ce que Rancière appelle « la lettre muette et bavarde », comme nous l'avons déjà indiqué. Dans ce contexte, *Brisure à senestre* présente une intrigante mise en scène de la vulnérabilité de l'*ethos* démocratique.

Yaël Gambarotto ¹ a montré pourquoi le tyran est le produit de la négation de « la dissolution des repères de la certitude ² ». Il propose, en effet, de redéfinir la modernité en une expérience de « la vulnérabilité du politique ³ ». Le retour au sens étymologique de *vulnus* qui signifie tant « la blessure » que « la possibilité d'être blessé » lui permet de montrer que la vulnérabilité n'est pas seulement « blessure, fragilité » mais aussi « ouverture, exposition à » la blessure ⁴.

¹ Je reprends ces éléments à Yaël Gambarotto qui les a exposés le 24 janvier 2018, à la journée des doctorants de l'équipe d'accueil « Lettres, Idées, Savoirs » (LIS, EA 4395), Université de Paris-Est Créteil, journée co-organisée avec Julitte Stioui. Sa présentation orale était intitulée « Dire la vulnérabilité du politique. Claude Lefort et la démocratie moderne ». Les trois paragraphes qui suivent exposent certaines analyses et conclusions de ce collègue.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Yaël Gambarotto note que le concept de vulnérabilité apparaît treize fois dans l'œuvre de Lefort.

⁴ *Ibid.*

Dans *Le travail de l'œuvre Machiavel* (1972), Claude Lefort détermine les trois éléments qui composent la modernité politique : la société moderne est déchirée, elle est toujours soumise au conflit ; elle est ouverte à l'indétermination de l'Histoire¹, elle est aussi le régime de la défaite des corps et de la désincorporation du pouvoir qui est, par opposition à la monarchie, un lieu vide. Yaël Gambarotto propose d'analyser le régime totalitaire comme concrétisation du déni de vulnérabilité. Celui-ci n'est pas réductible aux sociétés totalitaires mais constitue une tentation qui a accompagné l'avènement de la modernité et peut donc se manifester au sein même des démocraties. Ainsi, Claude Lefort, s'appuyant sur La Boétie, a bien identifié que toutes les sociétés modernes sont menacées par l'Un, c'est-à-dire le désir d'en revenir à l'unité, à l'homogénéité. Ce qui distingue le totalitarisme de cette tentation, selon Yaël Gambarotto, c'est qu'il représente la concrétisation du « fantasme d'invulnérabilité² » des régimes politiques pour qui « l'indétermination de l'histoire est inacceptable³ ».

Quelle résistance offre l'art à cette « entreprise de prophylaxie sociale⁴ » ? Reprenant le commentaire par Lefort de *L'Archipel du Goulag* dans *Un homme en trop* (1975), Yaël Gambarotto estime que la construction idéologique totalitaire consiste à purifier la société puisqu'elle est mise en vulnérabilité par les déchets, qui sont ces corps qui la corrompent. En prolongeant ses remarques, nous comprenons donc ce qu'ajoute le tyran moderne à Platon qui se contente d'exclure le poète de la Cité idéale : il lui faut soit liquider les intellectuels et artistes, qui font preuve de non-conformisme, soit inclure absolument, *par la purification*, les artistes et penseurs dissidents ; une fois purifiés, les convertis

¹ Yaël Gambarotto rappelle que, dans *Les Formes de l'histoire*, Claude Lefort montre que les événements se produisent quand ils ne sont pas prévus et en donne, comme exemple, le soulèvement de Prague.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Le sujet de thèse de Yaël Gambarotto est « La blessure ou la brèche : Claude Lefort et la vulnérabilité comme expérience moderne du corps politique », sous la direction de Guillaume Le Blanc, Université de Paris-Est.

⁴ *Ibid.*

deviennent l'avant-garde de la purification totale de la société totalitaire. Leur passé de dissident est une preuve supplémentaire de la réussite du processus total de purification.

Dans ce contexte, Nabokov est-il cette « figure tragique, héroïque dans son isolement peut-être, ou peut-être seulement stérile, monomane, qu'il serait avilissant de garder très longtemps dans son imagination ¹ », évoquée par Joyce Carol Oates en 1973 ? L'écrivain s'est pourtant défendu de cette accusation qui a accompagné sa carrière, puisqu'elle est née dans l'émigration :

Le fait que je paraisse distant est une illusion qui s'explique par mon refus d'appartenir à quelque coterie que ce soit, littéraire, politique ou sociale. Je suis un agneau solitaire. Permettez-moi cependant de rappeler que j'ai dérogé à « cette distance esthétique », à ma manière, en condamnant d'une façon absolue le totalitarisme allemand et russe dans mes romans *Invitation au supplice* et *Brisure à senestre*. ²

Comment Nabokov a-t-il contrevenu à sa prétendue distance esthétique ? Confronté en tant qu'homme et en tant que conscience aux deux totalitarismes du vingtième siècle, Nabokov s'est-il laissé emprisonner dans les rets du référents, ici politiques ? C'est, par exemple, l'opinion de Maurice Couturier qui met ces deux romans à part dans l'œuvre de Nabokov : « Pendant la période de la guerre et du totalitarisme, il semble que Nabokov se soit laissé momentanément prendre au piège du référent, notamment dans *Invitation au supplice* et *Brisure à senestre*. Il était difficile, vu le contexte historique, de faire fi du référent politique qui, pour des millions de gens, signifiait la peur, la souffrance et la mort, et qui, pour Nabokov et sa famille, précipitait un second exil ³. »

¹ Joyce Carol Oates [« A personal View of Nabokov », *Saturday Review of Arts*, janvier 1973, p. 37], citée dans Maurice Couturier, *Nabokov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Cahiers Cistre n° 8, 1979, p. 15.

² Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 141.

³ Maurice Couturier, *Nabokov*, *op. cit.*, p. 27-28.

Dès 1993, Isabelle Poulin montre la relation qu'entretient la « légèreté ¹ » de la création nabokovienne avec la « gravité ² » du contexte historique, ce qui contredit l'hypothèse que Nabokov ait pu subir la loi du référent historique dans ces deux romans. Ils participent plutôt d'une partition de la littérature qui traverse toute la création nabokovienne selon Isabelle Poulin qui souligne que « Nabokov ne parle jamais de “littérature”, mais de “vraie littérature”, de “grands romans”, de “génies”, de “véritables écrivains” –, ce qui laisse entendre qu'il en existe une “fausse”. La question que “pose et résout (?)” l'auteur n'est donc pas “Qu'est-ce que la littérature ?”, mais : “Qu'est-ce que la *vraie* littérature ?” ³ »

Au sein de la partition entre vraie et fausse littérature, la question est donc celle du nouveau découpage qu'opérerait l'écriture, entendue au sens de Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, lorsqu'il distingue « langue », « style » et « écriture » : il s'agit donc de se demander ce que donne à voir, à entendre et à se figurer la littérature nabokovienne.

Définie par Barthes comme « corps de prescriptions et d'habitudes, communs à tous les écrivains d'une époque », « réflexe sans choix », « objet social par définition, non par élection ⁴ », la langue est bien présente chez Nabokov sous la forme pervertie qu'il dénonce : c'est celle de la littérature idéologique et des formes politiques dont elle est l'auxiliaire. Le style, lui, est « le langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur », « le produit d'une poussée », « comme une dimension verticale et solitaire de la pensée », dont les « références sont au niveau d'une biologie ou

¹ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I, p. 132.

² *Ibid.* Isabelle Poulin rappelle ce « compte rendu plutôt hostile d'Ada » (*ibid.*) par John Updike : « il existe une excellente raison pour dissuader un écrivain de bâtir quelque “nullivers”, quelque Antiterra : c'est la difficulté d'y instaurer cette *gravité*, cette *pesanteur*, dont bénéficie le moins talentueux des romans situés sur cette planète. » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1972, p. 12.

d'un passé, non d'une Histoire »¹. S'agissant de Nabokov, c'est le langage de son sensible russe (qu'il n'est pas toujours aisé de mettre au jour, nous l'avons vu).

Barthes indique comment langue et style fonctionnent l'une par rapport à l'autre : « La langue fonctionne comme une négativité, la limite initiale du possible, le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé. Il s'agit bien dans les deux cas d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier, où l'énergie est seulement d'ordre opératoire, s'employant ici à dénombrer, là à transformer, mais jamais à juger, ni à signifier un choix². » Il existe, selon lui, une troisième réalité formelle, cette Valeur que toute forme est, que Barthes nomme « écriture ». Celle-ci est « le choix général d'un ton, d'un *éthos*, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage³ », selon l'idée de Barthes que l'écriture, ainsi comprise, est à elle-même sa propre responsabilité :

[L]'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le continu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement innocente, va devenir enfin un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain Bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste Histoire d'autrui.⁴

Un engagement autre que celui théorisé par Sartre serait enclos dans l'identité formelle de l'écrivain, ce que Cézanne appelle la singularité de l'artiste : expression d'un *ethos* et proposition de « comportement humain », il serait « l'affirmation d'un certain Bien ». De ce point de vue, *Invitation au supplice* et *Brisure à senestre* ne doivent pas être mis de côté dans la carrière nabokovienne parce qu'à notre sens, ils sont une mise en scène de ce qu'Isabelle Poulin définit comme le « pari nabokovien [qui] consisterait [...] à faire coexister interrogation

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

et dévoilement, soit à intégrer le visage de l'homme dans la toile du monde, à l'aide, précisément, de miroirs savamment disposés : les images ¹ ».

S'agissant de ce pouvoir de dévoilement de l'art nabokovien qu'évoque la chercheuse, on peut en donner un exemple qui a longtemps été considéré comme une manifestation de la légèreté de Nabokov. Dans *Invitation au supplice*, né, selon Brian Boyd, de la rédaction de la biographie de Tchernychevski, l'écrivain se confronte à la tradition politique qui, en Russie, règle la relation entre le pouvoir politique et l'homme réfractaire : celle du *kazn'*, présent dans le titre russe du roman, et qui se traduit par « châtiment » ou « peine ». En Russie, tout intellectuel, tout artiste, tout scientifique, et plus largement tout être humain exprimant une pensée singulière, et non celle dictée par le pouvoir politique, encourt le risque d'être exposé au *kazn'*.

La particularité du *kazn'* russe est qu'il peut s'accompagner d'une mise en scène de l'arbitraire du pouvoir, destiné à faire ployer toute conscience. Au cours de l'histoire russe, la liste est longue de ces hommes accusés de comploter contre le pouvoir, dont les plus connus en Occident sont les Décembristes, et qui n'apprennent leur destin, la mort ou la vie, qu'à l'instant de l'exécution de la sentence. C'est le cas, par exemple, du jeune Fiodor Dostoïevski dont, comme l'indique Nabokov dans son cours sur son prédécesseur, les « premières sympathies allèrent aux radicaux ² » et qui « fréquenta aussi une société secrète de jeunes adeptes des théories socialistes de Saint-Simon et de Fourier ³ », se réunissant chez Mikhaïl Pétrachevski :

Les pétrachévistes furent arrêtés. On accusa Dostoïevski d'avoir « participé à des projets criminels, diffusé la lettre de Biéliniski [à Gogol] remplie d'expressions insultantes pour l'Église orthodoxe et l'autorité suprême [...] ». Il attendit son procès dans la forteresse

¹ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I, p. 132.

² Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski (1821-1881), *Littératures II*, op. cit., p. 153.

³ *Ibid.*

Pierre-et-Paul [...]. Le verdict fut sévère – huit ans de travaux forcés en Sibérie (peine que le tsar réduisit plus tard à quatre ans) – et l'on suivit une procédure d'une cruauté monstrueuse avant de communiquer la sentence aux accusés : on leur annonça qu'ils allaient être fusillés ; on les emmena au lieu d'exécution, on leur retira vestes et gilets, puis on attacha la première fournée de condamnés aux poteaux d'exécution. C'est alors seulement qu'on leur lut la véritable sentence. L'un d'entre eux en devint fou. Les événements de cette journée laissèrent une profonde cicatrice dans l'âme de Dostoïevski. Il ne s'en remit jamais complètement ¹.

Le simulacre n'est pas seulement destiné à briser la raison du condamné, mais aussi à faire la monstration de la toute-puissance du pouvoir politique afin de prévenir, par la croyance du pouvoir en la loi du spectacle, toute velléité d'autonomie des individus.

Or *Invitation au supplice* s'ouvre précisément sur l'énoncé de la condamnation du héros, Cincinnatus C., à la peine de mort : « Aux termes de la loi, le verdict de mort contre Cincinnatus C... lui fut annoncé à mi-voix. Tous s'étaient levés, échangeant des sourires. Penché sur le condamné, le Juge au poil gris lui soufflait dans l'oreille et, la commission faite, s'écarta lentement, à croire qu'il se décollait ². » L'oxymore du titre, *Invitation au supplice*, a choqué ses lecteurs russes émigrés, et a été pris pour une légèreté inconcevable. On n'*invite* pas un condamné à être exécuté et la question de la peine capitale doit être traitée sérieusement. Les émigrés n'ont pas saisi que Nabokov dévoile ici une nouvelle modalité du processus de purification de la société en régime totalitaire, laquelle est déjà à l'œuvre en Union soviétique quand paraît *Invitation au supplice*.

« Dans cette vie idéalement organisée et stérilisée, il n'y avait pas de place pour ceux qui vivaient et pensaient autrement. Il fallait donc les dénicher et les exterminer par tous les moyens ³ [...] » L'un de ces moyens s'avère plus efficace

¹ *Ibid.*, p. 154.

² Vladimir Nabokov, *Invitation au supplice*, I, p. 1247 ; *Приглашение на казнь* [*Priglašenie na kazn'*], *Sobr. soč.*, t. IV, p. 47 : « Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом. Все встали, обмениваясь улыбками. Седой судья, припав к его уху, подышав, сообщив, медленно отодвинулся, как будто отлипал. » ; *Invitation to a Beheading*, p. 11 : « In accordance with the law the death sentence was announced to Cincinnatus C. in a whisper. All rose, exchanging smiles. The hoary judge put his mouth close to his ear, panted for a moment, made the announcement and slowly moved away, as though ungluing himself. »

³ Vitali Chentalinski, *La Parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du K.G.B*, op. cit., p. 241.

que la violence, comme le découvre Vitali Chentalinski dans les archives du KGB. Le professeur de droit Pavel Guidoulianov (1874-1937) a été arrêté dans le cadre de l'instruction contre les « membres de la direction de l'organisation contre-révolutionnaire "Parti pour la Renaissance de la Russie"¹ », parti qui n'existe pas mais est inventé pour confondre Pavel Florenski (1882-1937), arrêté le 26 février 1933 et accusé d'être un « pope-professeur aux convictions monarchistes d'extrême-droite² ». S'il est considéré aujourd'hui comme le « Léonard de Vinci » russe, son crime, alors, est que « dans l'esprit conflictuel engendré par le pouvoir, il était évident que cet homme n'était pas "des nôtres"³ ». C'est dans une lettre de son principal accusateur, Guidoulianov, adressée au Parquet pour dénoncer les méthodes de l'OGPOu qui l'ont conduit, à tort, à calomnier Florenski, qu'on peut prendre connaissance de la méthode qui a eu raison de sa résistance :

Tant qu'on utilisa la violence et d'autres bêtises, je me tins bien. Alors, on changea de tactique. On prit une attitude extrêmement bienveillante et douce à mon égard et l'on me transféra dans une cellule où l'on me donnait une meilleure nourriture. Choupeïko déclara que j'étais une victime, [...] qu'il ne fallait croire personne à part lui, car il était à la fois mon juge d'instruction, mon juge, mon procureur et mon avocat, [...] que je serais libéré, mais qu'en contrepartie, je devais me désarmer, me livrer entièrement au pouvoir et à l'OGPOu. [...] Le leitmotiv de tout cela était que pour prouver mon désarmement, on exigeait de moi non pas la vérité, mais la vraisemblance.⁴

Comme on s'en doute, Guidoulianov est exécuté avec ceux qu'il a été « invités » à dénoncer, dont le père Florenski. On voit, avec ce récit de Guidoulianov, que l'invitation à être exécuté est une nouvelle modalité de la violence politique et sa présence thématique dans le roman de Nabokov (la valse avec Rodion, les visites du Directeur qui vante la qualité de la nourriture, etc.) témoigne, dans sa proximité avec les méthodes de la police secrète soviétique que

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 177-178.

l'auteur ne peut connaître, du pouvoir herméneutique de l'imagination nabokovienne.

De la purification des dissidents en tyrannie

Brisure à senestre s'ouvre sur l'extrême vulnérabilité du philosophe Adam Krug, après la mort de sa femme. Adam, selon la logique de son prénom, se retrouve comme le premier homme avant la création d'Ève : il est une « âme dégantée ¹ », image typiquement nabokovienne de l'homme mis à nu par son chagrin et sa souffrance. Après avoir quitté l'hôpital, il cherche à rentrer chez lui sur la rive sud de la ville traversé par un fleuve. Il doit traverser un pont, désormais gardé par les soldats ekwilistes du nouveau régime politique, instauré par un coup d'État. La date, « ce jour béni du 17 ² », ne laisse aucun doute sur l'une des cibles du roman, à savoir l'Union soviétique, née de la Révolution bolchevique.

Adam Krug fait, sur le pont, l'expérience d'une deuxième forme de vulnérabilité, celle de l'impuissance face à la bêtise. L'aversion de Nabokov pour la bêtise, est bien connue, lui qui utilise le terme russe de *pochlost'* pour la désigner et n'a eu de cesse que de la dénoncer dans son livre sur Nikolas Gogol, dans ses entretiens, dans ses cours ³. Dans *Brisure à senestre*, il donne cette aversion à Adam Krug. Le philosophe, confronté à la bêtise brutale des deux soldats, se souvient, tandis qu'il traverse enfin le pont, de « cette étude portant sur d'autres variétés d'imbéciles qu'ils avaient faite ensemble, sa femme et lui, avec une espèce de dégoût enthousiaste et avide ⁴ ». C'est une nouvelle occasion pour

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 621 ; *Bend Sinister*, p. 12 : « his ungloried soul ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 620 ; *Bend Sinister*, p. 11 : « the blessed seventeenth of that month ».

³ Voir, par exemple, cet entretien de 1967, dans lequel Nabokov dresse une longue liste d'exemples de *pochlost'*, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 94-95.

⁴ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 621 ; *Bend Sinister*, p. 11 : « He remembered other imbeciles he and she had studied, a study conducted with a kind of gloating enthusiastic disgust. »

Nabokov de dresser un réquisitoire contre les formes d'abrutissement de la conscience qui peuvent mener au pire :

Des êtres abêtis de bière dans des bouges où le processus de la pensée était copieusement supplanté par les mélodies porcines de la radio. Des meurtriers. Le respect qui entoure l'affairiste enrichi dans sa ville natale. Des critiques littéraires portant aux nues les œuvres de leur clique et chapelle. Des *farceurs* flaubertiens. Fraternités, ordres mystiques. Ceux qu'amuse les animaux dressés. Les membres des clubs de lecture. Tous ceux qui sont parce qu'ils ne pensent pas : réfutation du cartésianisme... le paysan aux mains crochues... les foudres du politicien... ses parents à elle : sa terrible famille totalement dépourvue d'humour.¹

L'épreuve de la bêtise se poursuit : illettrisme, côté nord, elle devient obéissance zélée aux ordres, côté sud. Les gardes de ce côté-ci du pont refusent de le laisser passer, car il manque sur son autorisation la signature des gardes côté nord, pourtant incapables d'écrire puisque analphabètes. Krug fait aussi l'épreuve d'une troisième forme de bêtise, la soumission et l'aveuglement. Dans cet aller et retour sur le pont, il est accompagné par un épicier, dont le discours révèle le processus à venir de purification des consciences :

... à ce que je comprends, vous êtes professeur. Eh bien, professeur, à partir de maintenant un avenir radieux vous est ouvert. Il va falloir éduquer les ignorants, les atrabilaires, les méchants, mais les éduquer d'une manière nouvelle. [...] ... il faut tout changer. Vous apprendrez aux jeunes à compter, à épeler, à faire des paquets, à ficeler des paquets, à être propres, à prendre un bain tous les samedis, à savoir parler à des acheteurs éventuels – des milliers de choses utiles, toutes ces choses qui ont un sens pour tout le monde².

Exposant l'utilitarisme et l'égalitarisme que prône le nouveau régime ekwiliste, ce discours anticipe sur les étapes du processus de coercition qui rythment le roman et sont destinées à contraindre l'homme de la conscience à

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 621 ; *Bend Sinister*, p. 12 : « Men who got drunk on beer in sloppy bars, the process of thought satisfactorily replaced by swine-toned radio music. Murderers. The respect a business magnate evokes in his home town. Literary critics praising the books of their friends or partisans. Flaubertian *farceurs*. Fraternities, mystic orders. People who are amused by trained animals. The members of reading clubs. All those who *are* because they do *not* think, thus refuting Cartesianism. The thrifty peasant. The booming politician. Her relatives—her dreadful humourless family. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 628-629 ; *Bend Sinister*, p. 12 : « you are a professor I understand. Well, Professor, from now on a great future lies before you. We must now educate the ignorant, the moody, the wicked—but educate them in a new way. [...] ...change it all. You will teach young people to count, to spell, to tie a parcel, to be tidy and polite, to take a bath every Saturday, to speak a prospective buyers—oh, thousands of necessary things, all the things that make sense to all people alike. »

participer à la purification de cette « communauté harmonieuse [...] immense famille, unie et douillette, où on ne se pose plus de questions ¹ ». Nabokov fait ensuite la preuve d'une connaissance éclairée des mécanismes de la coercition qui s'enchaînent *crescendo*.

Cela commence, rappelons-le, à l'université par cette « session extraordinaire », où il s'agit de signer un manifeste de soutien au tyran. Cela se poursuit par la surveillance de Krug, puis l'arrestation de ses amis (les Maximov, puis Ember). Cela se termine par son arrestation ainsi que celle de son fils, puis par la mort de David, et la liquidation du philosophe. Avant cette dernière étape, le passage obligé est celui de l'entrevue avec le tyran en personne qui propose au philosophe de devenir président de l'université en remplacement d'Azureus : Krug y lit le discours qu'on lui a préparé, lequel est une évidente parodie des discours du premier des dirigeants soviétiques, Lénine, et de son style oratoire. Il est intéressant de noter le passage du discours qui conduit Krug à refuser de poursuivre sa lecture :

En d'autres termes, la nouvelle éducation, la nouvelle université que je suis heureux et fier de diriger va inaugurer l'ère de la Vie dynamique. Il en résultera une grande et belle simplification qui remplacera les raffinements malfaisants d'un passé dégénéré. Nous devons enseigner et apprendre, tout d'abord, que le rêve de Platon est devenu réalité grâce au chef de notre État...

« Pures balivernes. Je refuse de continuer. Enlevez-moi cela ! » ²

Puisqu'il est philosophe, Krug comprend aussitôt à quoi se réfère Paduk, à savoir la question de la Cité idéale dans *La République* de Platon, dont la tyrannie totalitaire serait donc la réalisation politique. Le texte anglais est encore plus

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 629 ; *Bend Sinister*, p. 20-21 : « [from now we all belong to] one happy community. It is all in the family now—one hudge family, all linked up, all snug and no questions asked. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 733 ; *Bend Sinister*, p. 151 : « “In other words, the new Education, the new University which I am happy and proud to direct will inaugurate the era od Dynamic Linving. In result, a great and beautiful simplification will replace the evil refinements of a degenerate past. We shall teach and learn, first of all, that the dream of Plato has come true in the hands of the Head of our State...” “This sheer drivel. I refuse to go on. Take it away.” »

précis : « *le rêve de Platon est devenu vrai entre les mains du Chef de notre État...¹* »

La fin de ce chapitre XI confirme ce que nous évoquions à la fin de notre étude sur Platon : le remplacement, dans la tyrannie, du philosophe par le tyran. Lors de l'inauguration de la nouvelle université, lors de la mise en scène pour légitimer le nouveau régime aux yeux du monde, le philosophe, « en toge écarlate », apparaîtrait aux côtés du tyran et « proclamerait d'une voix tonnante que cet État était plus grand et plus sage que n'importe quel mortel² ». Le tyran vient occuper, dans la nouvelle Cité ekwiliste, la place du philosophe qui n'est plus celui qui dit le Juste et le Vrai, mais qui est condamné, avec les autres mortels, à subir la loi de la nouvelle idéologie, et à s'y conformer. Comme l'indique Nabokov à un journaliste en 1966 : « je n'ai pas grande sympathie pour Platon. Je ne pourrais d'ailleurs pas survivre longtemps sous son régime germanique, militariste et musical³. »

Pour un écrivain prétendument indifférent aux questions politiques, on note que cette mise en relation de la tyrannie avec le rêve platonicien précède de plus de trente ans la sortie, en 1979, de l'ouvrage de Karl Popper (1902-1994), *La Société ouverte et ses ennemis*, qui

développe une théorie controversée sur la philosophie platonicienne qu'il qualifie de totalitaire. Platon serait coupable d'avoir développé le modèle d'une société close sur elle-même, incapable d'envisager le changement et l'inattendu autrement que comme des dangers mortifères pour le corps social. Cela conduit Popper à placer Platon dans la catégorie des ennemis des sociétés dites ouvertes, c'est-à-dire libérales et démocratiques, aux côtés de Hegel, Marx et même Hitler⁴.

¹ *Bend Sinister*, II, p. 151 : « the dream of Plato has come true in the hands of the Head of our State... »

² *Brisure à senestre*, II, p. 734 ; *Bend Sinister*, p. 152 : « proclaim in a thundering voice that the State was bigger and wiser than any mortal could be ».

³ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ Yaël Gambarotto, « L'épreuve de l'altérité dans la philosophie de Claude Lefort » [en ligne], colloque international et disciplinaire, « L'épreuve de l'altérité », École doctorale 58 « Langues, littératures, cultures, civilisations », 8 et 9 juin 2016, Université Paul Valéry/Montpellier 3. <http://www.mshsud.org/images/ed58/ART-10-GAMBAROTTO.pdf> (consulté le 17 juillet 2018).

Dans le roman, le philosophe, lui, refuse aussi de se soumettre et de servir le rêve platonicien transformé en totalitarisme : cela cause sa perte, et celle de son fils, selon la logique du processus idéologique de purification. En tyrannie, il n'y a aucune place pour la différence de la pensée. Face à cela, la question demeure posée : que peut le roman ?

Le décrochage esthétique : la réflexivité de la modernité comme solution « politique »

Pour que l'art puisse s'opposer à la tyrannie, comme à toute forme de servitude, il doit maintenir sa différence comme artifice – condition qui permet à la pensée de s'exercer. C'est le maintien de l'art comme forme dissensuelle, qui ne se referme pas en autre chose qu'elle-même, qui en fait sa capacité critique en mettant, comme le précise Rancière, « dans la forme de l'œuvre l'explication de la domination ou la confrontation de ce que le monde est avec ce qu'il pourrait être ¹ ».

La prose ne doit premièrement pas feindre d'adhérer à ce qu'elle représente, ce que, par exemple, Nabokov appelle « la description complaisante d'un meurtre [...] qui serait plus à sa place dans un journal ² ». Comme on l'a déjà évoqué, il s'agit du reproche majeur qu'il fait à Dostoïevski. Il ferait partie de ces écrivains sentimentaux qui « exacerbent les émotions courantes non à des fins artistiques mais pour susciter automatiquement la compassion bien connue du lecteur ³ ». Or, pour Nabokov, « [i]l convient de faire la distinction entre “sentimental” et “sensible” » car « [u]n sentimental peut être une véritable brute à ses moments perdus » tandis qu'« [u]n individu sensible ne sera jamais cruel » ⁴. Pour lui, les

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 63.

² Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski (1821-1881), *Littératures II*, op. cit., p. 161.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*

tyrans sont des sentimentaux : « Staline adorait les bébés. Lénine sanglotait à l'opéra, surtout pendant la Traviata ¹. »

Avec ce débat, on retrouve tissés les fils qui constituent l'esthétique nabokovienne, et la politique de sa littérature. Ce n'est qu'en le maintenant comme « jeu divin ² » que l'art est de l'art :

ces deux éléments – le divin et le jeu – sont d'égale importance. L'art est divin parce qu'il est l'élément à travers lequel l'homme se rapproche le plus de Dieu en devenant lui-même créateur. L'art est un jeu parce qu'il cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte tout est faux-semblant [...] ³.

L'art est une intervention sur sa propre matière *qui se signale comme intervention artistique*, c'est-à-dire en ne feignant pas d'être autre chose que ce qu'il est. On retrouve ici la même analyse que celle de Jacques Rancière à propos de la possibilité de la disparition de la littérature (en régime esthétique) quand elle se transforme en nouvelle forme de vie. C'est dans le décrochage de l'esthétique qu'est l'espace de négociation. C'est pourquoi Nabokov peut réunir dans une même dénonciation le naturalisme, le réalisme et le sentimentalisme tant russes qu'occidentaux, et la tyrannie ou la dictature, tout en ayant conscience que ce sont des régimes politiques conduisant à la mort : artistiques ou politiques, ces formes visent à se faire passer pour « naturelles » tandis qu'elles sont une intervention sur la matière qui n'a pas comme principe la création comme jeu divin mais une idée du réel tel qu'il « est » ou tel qu'il doit être.

Selon la formule d'Isabelle Poulin, Nabokov entend « servir en écrivain ⁴ », position qu'il clarifie lui-même ainsi : « L'art pur, la science pure, les connaissances pures, qui n'ont aucun contact direct avec les masses,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*

⁴ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I, p. 198.

accomplissent plus, à la longue, que les tentatives maladroites et incohérentes de quelques bienfaiteurs ¹. »

L'un des premiers moyens, et sans doute le plus pur, de cet accomplissement esthétique est analysé par Isabelle Poulin lorsqu'elle étudie la constitution de la prose poétique nabokovienne comme fusion de la poésie et de la prose. Elle montre, à partir de la présence dans *Le Don* du poème de Rimbaud, « Voyelles », et de la synesthésie, que les images poétiques « exhibent la matérialité ² » du signe mais que, pour autant, « le dire de Fedor n'est pas intransitif comme celui de Rimbaud » car il « a besoin d'un auditoire qui pourra raconter à son tour ce qui lui a été transmis ³ ». Et de conclure que: « [L]e plaisir du conteur l'emporte sur celui de l'alchimiste ⁴[.] »

Le motif des bijoux apparaît « explicitement lié à l'activité artistique de l'auteur ⁵ », dont Nabokov a découvert, enfant, le pouvoir évocateur lorsque sa mère lui confie une partie de ses émeraudes et rubis pour stimuler son imagination visuelle. L'étude de ce motif permet d'opposer dans l'art nabokovien deux formes esthétiques. La première donne lieu à une critique du « “pseudo-réalisme” de la littérature naturaliste » : il s'agit de la nouvelle, « Le collier de perles », réécriture par Mlle Larivière de « La parure » de Maupassant. La seconde est le traitement poétique du collier d'Olga dans le chapitre V de *Brisure à senestre*, « vrai réalisme [...] fait de sensations ⁶ », fondé sur « la puissance suggestive de la poésie (celle-là même dont rêvait Mallarmé) qui agrément la prose ⁷ ». La poésie

¹ Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 338.

² Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I., p. 209.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 211.

⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷ *Ibid.*

de la prose nabokovienne transcende le pseudo-réalisme. Le roman nabokovien serait donc « allégorique de lui-même ¹ ».

À quoi il faut ajouter qu'en prose l'écrivain ne s'individualise pas seulement par l'image mais aussi par la narration, ou plus précisément par le rapport qu'énonciation et narration entretiennent avec la fiction. L'imposture réaliste ou idéologique fonde le récit sur la coïncidence, revendique, entre la chose ou l'idée, la vraisemblance de leur adéquation et l'imposition d'un sens unique qui « est » ou doit être : il s'agit d'une question de vie ou de mort, dans ce récit qu'est la délation, comme on l'a vu avec celui du professeur Guidoulianov. Cette illusion de structure fermée, l'art de Nabokov consiste à constamment la déjouer, non pas seulement par la spécularité de son œuvre (souvent commentée par la critique) mais aussi, comme nous le proposons, par la transmodalisation, terme que nous reprenons à Jean-Marie Schaeffer pour désigner, dans *Brisure à senestre*, le passage de la modalisation de la narration à celle de l'esthétique : il ne s'agit pas, selon nous, de la proposition de l'échappatoire de l'art comme un au-delà de l'indifférence ; cette opération constitue une interrogation sur la capacité de l'art, dans son face-à-face avec la tyrannie, à se conserver comme *dissensus*. Pour le comprendre, il faut revenir une dernière fois à ce roman.

La diégèse de *Brisure à senestre* décrit la logique du destin de Krug en régime tyrannique. Se pensant invulnérable, Krug fait l'épreuve de la vulnérabilité jusqu'au meurtre de son fils, David, et retourne en prison. Le pathétique est à son acmé. Démonter les mécanismes de la coercition, la dénoncer en la rendant grotesque, dévoiler, est-ce suffisant ? Cette interrogation sur le pouvoir de l'art à être dévoilement de l'imposture est, comme on le sait, au cœur de *Hamlet*, la pièce dans la pièce (représentant le meurtre du roi) devant servir à attraper la

¹ *Ibid.*, p. 207.

conscience du meurtrier qui a ainsi pris sa place. À son tour, Nabokov utilise *Hamlet* dans son roman à des fins de réfraction de sa propre œuvre puisque le chapitre VII est l'exposition du conflit entre idéologie et art autour de la question de l'interprétation de *Hamlet*.

Krug vient rendre visite à son ami, Braise Ember, qui a organisé les funérailles d'Olga. Conseiller littéraire du Théâtre national, Ember cherche à finir sa propre traduction de *Hamlet* pour une future représentation de la pièce dont les répétitions ont déjà commencé. Le nouveau gouvernement, cependant, entend utiliser cette représentation de *Hamlet* comme caution idéologique. Le metteur en scène, déjà inféodé au pouvoir, s'appuie donc, pour son interprétation de la pièce, sur l'étude du professeur Hamm, conforme à la vision sociologique de l'ekwilisme :

Consciemment ou inconsciemment, l'auteur d'*Hamlet* est le créateur de la tragédie des masses populaires, fondant du même coup la souveraineté de la société sur l'individu. [...] Comme dans toutes les démocraties décadentes, tout le monde souffre, dans le Danemark de la pièce, d'une pléthore de mots. Pour que l'État soit sauvé, si la nation veut être digne d'un gouvernement nouveau et fort, il faut alors tout changer. Le bon sens populaire doit recracher ce caviar de clair de lune et de poésie et remettre à l'honneur le mot simple, *verbum sine ornatu*, compréhensible à tous, aux hommes comme aux bêtes, et qu'accompagne l'action adéquate¹.

Ce fragment résume l'enjeu politique des usages, démocratique ou tyrannique, du mot, la matière de l'art. La suite du texte envisage trois réponses complémentaires au défi de la tyrannie. La première concerne les bienfaits de l'imagination. Krug oppose au récit d'Ember, qui a fini par éclater en sanglots, la version d'un homme avec qui il a voyagé aux États-Unis et qui voulait tourner une adaptation de *Hamlet*. Version tour à tour burlesque, surréaliste et poétique, sa

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 700 ; *Bend Sinister*, p. 108 : « Consciously or unconsciously, the author of Hamlet has created the tragedy of the masses and thus has founded the sovereignty of society over the individual. [...] As with all decadent democracies, everybody in the Denmark of the play suffers from a plethora of words. If the state is to be saved, if the nation desires to be worthy of a new robust government, then everything must be changed; popular common sense must spit out the caviar of moonshine and poetry, and the simple word, *verbum sine ornatu*, intelligible to man and beast alike, and accompanied by fit action, must be restored to power. »

vertu est l'inverse de celle du précédent commentaire : Braise se met à rire et à poursuivre le jeu. La deuxième réponse est la méditation de Krug sur la traduction comme imitation, tandis qu'Ember lui lit sa propre traduction de *Hamlet* :

La Nature avait une fois donné naissance à un Anglais dont la tête bombée avait été une ruche bourdonnante de mots. Un homme à qui il suffisait de souffler sur une molécule de son prodigieux vocabulaire pour lui donner vie ; elle grandissait, elle étirait ses tentacules frémissants jusqu'à devenir une image au mécanisme subtil, avec la palpitation du sang, un cerveau irrigué, des membres innervés. Trois siècles plus tard, un autre homme dans un autre pays s'appliquait à retrouver dans un langage différent ces rythmes et ces métaphores. Et cette entreprise supposait un travail prodigieux qu'aucune raison ne pouvait justifier ¹.

Cet art de l'imitation permet-il la reproduction de la vie, est-il recreation par l'artifice du souffle créateur initial, ou bien n'est-ce « qu'une réplique plus perfectionnée, spiritualisée, de la machine à écrire de Paduk, un autre padographe ? ² » Où est le verbe poétique, où commence l'imitation servile ? La réponse à cette question est dans la séquence suivante. Krug remarque dans la cour deux joueurs d'orgue de Barbarie mais aucun ne joue, parce que leur reduplication, absurde, annule le ré-arrangement réaliste ou idéologique.

Contre le texte réaliste ou idéologique, l'espoir du roman moderne de produire des individus qui imaginent, expérimentent, jouent, dialoguent, et recréent, réside dans les formes de déstabilisation de la représentation. La spécularité empêche la coïncidence et, donc, la reduplication absurde de l'homme en joueur d'orgue de Barbarie qui ne peut jouer de son instrument, parce que deux imitations identiques tuent l'imitation. Au vingtième siècle, cependant, il semble que la spécularité que l'on peut nommer « baroque » (quand l'artiste joue de son

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 709-710 ; *Bend Sinister*, p. 119 : « Nature had once produced an Englishman whose domed head had been a hive of words; a man who had only to breathe on any particle of his stupendous vocabulary to have that particle live and expand and throw out tremulous tentacles until it became a complex image with a pulsing brain and correlated limbs. Three centuries later, another man, in another country, was trying to render these rhythms and metaphors in a different tongue. This process entailed a prodigious amount of labour, for the necessity of which no real reason could be given. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 710 ; *Bend Sinister*, p. 120 : « or was it, taken all in all, but an exaggerated and spiritualized replica of Paduk's writing machine? »

instrument en visant la révélation de la vérité) soit insuffisante contre la véritable barbarie. Le totalitarisme, en effet, se distingue des autres régimes politiques en ce qu'il vient concurrencer l'art sur son propre terrain, celui de la création d'« une réalité à part ».

Il faut se reporter à la préface de *L'Homme de l'U.R.S.S.*, écrite par Dmitri Nabokov, pour le comprendre. Il commente, en effet, la pièce de son père, intitulée, *Grand-père*, et se mue en redresseur de torts : « Le processus de création que met en évidence *le Grand-père* est peut-être la clé qui fera comprendre Nabokov à ceux qui l'accusent d'un désintéressement artistique trop hautain, de *Schadenfreude*, d'illusionnisme stérile, d'indifférence et de bien d'autres gentilleses ¹. » Pour Dmitri Nabokov, « [c]e bourreau corrompu par la société civile où il a vécu révèle, comme le tyran Padouk dans *Brisure à senestre*, comme les invisibles manipulateurs du pouvoir dans *Invitation au supplice*, un engagement très profond de la part de mon père. Qui donc prétendra que l'engagement est moins sincère ou moins efficace parce qu'il se réfracte dans le prisme artistique ? ² »

On retrouve l'idée avancée par Barthes de l'écriture comme « identité formelle » qui engage mais, en guise d'explication, le fils de l'écrivain rappelle les analyses d'Alfred Kazin ³ qui mettent au jour le conflit moderne entre créateur et tyran. D'un côté, la conception de l'art comme « nouvelle réalité », que Nabokov aurait reprise aux formalistes russes qu'« intéressait avant tout l'art, dans un sens bien précis. Ce n'était pas "l'art pour l'art" et ses connotations habituelles, mais plutôt "l'idée de l'art en tant que nouvelle réalité", une idée que Nabokov n'a jamais perdue de vue ⁴ ».

¹ Dmitri Nabokov, « Nabokov et le théâtre », *L'Homme de l'URSS et autres pièces*, traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz en collaboration avec Armando Uribe Echeverria, introduction de Dmitri Nabokov, Paris, Fayard, 1987, p. 30.

² *Ibid.*

³ Alfred Kazin (1915-1988), écrivain et critique littéraire américain, fils d'immigrants juifs.

⁴ *Ibid.*

De l'autre, la conception totalitaire de la société comme « réalité à part » (« separate reality », dans la version originale anglaise ¹) :

Il voyait bien – et en ceci il fut prophète – que [...] Lénine poursuivait un tout autre but que la réforme ou même la révolution sociale. [...] [Nabokov] comprit que Lénine voulait une réalité à part. Et nous savons maintenant, par exemple, qu'une des causes de la férocité absolue du totalitarisme, c'est [...] que le communisme est une réalité à part qui a complètement remplacé le capitalisme [et] que quiconque [ose contester cela] devient aussitôt un ennemi du système, de sorte que nous avons une idée du salut qui est fondé sur l'exclusion, ce qui est tout à fait effrayant. Nabokov l'avait compris ².

Le point de vue de l'écrivain se situe dans la réfraction du prisme artistique – condition à la constitution de la « nouvelle réalité de l'art » – dont Dmitri donne la caractérisation suivante pour l'art de son père: « Nabokov assimilait la beauté à la pitié, à la poésie et aux formes de la vie même. Il haïssait la brutalité et l'injustice, qu'un groupe entier ou un seul individu en fussent affectés ³. » Dans la réfraction nabokovienne des brutalités du vingtième siècle, le monde de la beauté est en relation, comme il a été souvent noté, avec le monde de l'au-delà, et représenterait l'espoir de passer d'un état à l'autre grâce à l'art. Cet espoir sert-il de quelque chose contre le totalitarisme ?

Dans toute la carrière de Nabokov, il n'y a que peu de textes qui permettent d'en juger. L'un d'entre eux est celui de sa correspondance avec sa sœur. On a déjà indiqué qu'elle commence après la libération de Prague par l'armée soviétique, le 9 mai 1945. Pourtant, comme le précise Anne Applebaum, dans son ouvrage *Rideau de fer*, « en Pologne, en Hongrie, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Roumanie, en Bulgarie, l'arrivée de l'Armée rouge a rarement laissé le souvenir d'une libération pure. On s'en souvient plutôt comme du commencement brutal

¹ Dmitri Nabokov, « Nabokov and the Theatre », dans Vladimir Nabokov, *The Man from the USSR and other Plays : with Two Essays on the Drama*, introd. et trad. du russe Dmitri Nabokov, San Diego, Brucoli Clark, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p. 24.

² Dmitri Nabokov, « Nabokov et le théâtre », *L'Homme de l'URSS et autres pièces*, op. cit., p. 30-31.

³ *Ibid.*, p. 31.

d'une nouvelle occupation¹. » L'historienne retrace alors la longue liste des exactions des soldats de l'Armée rouge : pillages, violences, viols massifs. « Partout où l'Armée rouge s'aventura, l'Union soviétique créa toujours une nouvelle institution, dont la forme et la nature, se conformaient au modèle soviétique² » : c'est la création des nouvelles polices secrètes d'Europe orientale, qui, à Prague où vit Elena avec son mari et leur tout jeune fils, s'appelle « sécurité d'État tchécoslovaque (*Státní bezpečnost*’, ou StB), organisée, selon les mots du dirigeant communiste tchèque Klement Gottwald, “pour faire le meilleur usage de l'expérience de l'Union soviétique”³ ».

Deux dangers menacent Elena et sa famille : « [Q]uiconque n'était pas communiste, était par définition suspect d'être un espion étranger⁴ », *a fortiori* quand il est russe blanc, et porte un nom russe aussi prestigieux que celui de Nabokov ; tout individu qui « avait des contacts avec des étrangers, [...] des parents hors du pays⁵ » était soumis à une « surveillance étroite⁶ », or Elena a un frère écrivain, réfugié aux États-Unis. C'est dans ce contexte que commence leur correspondance, en octobre 1945, soit quatre mois après le traité de Yalta. Frère et sœur ne se sont pas vus depuis la dernière visite de l'écrivain à sa mère en 1937, laquelle est morte deux ans après. Dans sa première lettre, ainsi que dans les trois suivantes (du 9 et 15 octobre, puis du 20 novembre 1945) qu'elle envoie à son frère sans avoir eu de réponse (la première lettre de Nabokov est datée du 25 octobre), Elena décrit sa vie pendant la guerre (le rationnement et la faim), puis la bataille pour la libération de Prague et les terribles bombardements soviétiques,

¹ Anne Applebaum, *Rideau de fer. L'Europe de l'Est écrasée. 1944-1995* [2012], traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 2014, p. 87.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶ *Ibid.*

mais dès son commencement, leur correspondance est synchronisée avec ce que décrit Anne Applebaum, « l'essor du totalitarisme ¹ » derrière le Rideau de fer.

Dès le tout début, commencent les violences politiques, pilotées par l'Union soviétique et les partis communistes est-européens. Il ne s'agit plus de « la violence massive, indiscriminée de l'Armée rouge [...] mais des formes de violence politique plus sélectives, soigneusement ciblées : arrestations, passages à tabac, exécutions et camps de concentration. Celles-ci visaient un nombre relativement petit d'ennemis réels, prétendus, imaginaires et futurs de l'Union soviétique et des partis communistes ². » A commencé ce que, le 5 mars 1946, Winston Churchill appelle « le contrôle totalitaire ³ » des États de l'Est européen.

Comme tous les Russes émigrés, Elena et son mari, parents en 1945 d'un petit garçon de six ans, sont des ennemis de l'intérieur. La sœur de Nabokov est contrainte de quitter son emploi de bibliothécaire pour travailler au Ministère des Affaires étrangères, qui a besoin de traducteurs russes. Dès sa première lettre, sa correspondance avec son frère, est donc cryptée. Elle se sert d'*Invitation au supplice* comme hypotexte pour décrire la situation dans laquelle elle se trouve, au premier rang de laquelle se trouve la surveillance : « Là, l'observateur portait toujours une barbe rousse et dansait avec Cincinnatus ⁴ », réminiscence de Rodion, le geôlier à la barbe rousse, qui surveille Cincinnatus et lui fait danser une valse à peine est-il arrivé dans sa cellule. Elle fait ensuite allusion aux arrestations de ses amis, au travers d'une allusion cryptée, « aller à la datcha » (« maison de campagne », en russe) : « Un très grand nombre de nos connaissances sont partis à la datcha cet été, mais beaucoup sont revenus, Cincinnatus, lui, bien entendu, est resté à la datcha. On ne nous a pas invités à y

¹ *Ibid.*, p. 357.

² *Ibid.*

³ « Discours de Fulton (Missouri) » cité dans *Ibid.*, p. 356.

⁴ Vladimir Nabokov, lettre d'Elena Sikorski du 1^{er} octobre 1945, *Perepiska s sestroj*, op. cit., p. 8 : « Там смотритель все одевал рыжую бороду и танцевал с Цинцинатом ».

passer. On nous a tout simplement oubliés ¹. » Elena et son mari n'ont jamais été arrêtés mais la pression autour d'eux ira s'accroissant : « Toutes mes connaissances ont reçu des visites, un très grand nombre est parti à la datcha, et quelques-uns encore plus loin ² », écrit-elle le 9 avril 1946.

Dans sa lettre, qu'elle rédige après la première, restée sans réponse, elle utilise le personnage de Cincinnatus pour faire comprendre à son frère qu'entre l'occupation allemande et la libération soviétique, rien n'a changé. « À une station de tramway de chez nous, les Allemands ont contraint les habitants de sortir des caves, ils les ont tués ou les ont conduits à l'extérieur de la ville et ont brûlé leur maison. L'Armée rouge est arrivée mercredi. Cincinnatus est resté en prison ³. »

Les lettres d'Eléna sont une torture pour son frère. Dans ses réponses, on découvre que toute la fin de la rédaction de *Brisure à senestre*, d'octobre 1945 à juin 1946, est synchronisée avec les tourments qu'il éprouve pour ceux restés là-bas, Elena et sa famille mais aussi son autre sœur, Olga, qui, elle aussi, a un petit garçon ; avec sa culpabilité d'avoir laissé derrière lui, son frère Sergueï ; avec sa haine de l'Allemand qui se conjugue à celle des Soviétiques, puisque cette correspondance lui permet de mesurer, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, ce que signifie la « libération » du fascisme par le communisme pour les pays « frères », aussi appelées « démocraties populaires ».

Avec le personnage de Cincinnatus, imaginé en 1938, Nabokov a prédit à quoi seraient condamnés, dans la tyrannie moderne, les êtres qui refusent d'abdiquer leur moi (leur individualité) et n'ont comme solution que d'essayer de

¹ *Ibid.*, p. 9 : « Очень много наших знакомых уезжали этим летом на дачу, но многие вернулись, Цинцинат же, конечно, остался на даче. Нам не предлагали поехать. Просто о нас забыли. »

² Lettre d'Elena Sikorski du 9 avril 1946, *ibid.*, p. 33.

³ Lettre d'Elena Sikorski du 9 octobre 1945, *ibid.*, p. 12 : « За одну трамвайную остановку от нас немцы выволакивали жителей из погребов, убивали их или уводили за город и поджигали дома. В среду вошла Красная армия. Цинцинат остался в тюрьме. »

le cacher en contrefaisant la transparence : quelque chose finit toujours par les démasquer, la contrefaçon (imitation de ce que l'on n'est pas) est toujours imparfaite. Le destin des « Cincin » est de mourir. La solution artistique qu'il trouve pour sauver son personnage de la peine capitale dans *Invitation au supplice* est empruntée à l'imaginaire baroque : il s'agit de la réversibilité de l'univers de la fiction, de l'inversion des signes de la théâtralité. Puisque l'arbitraire du pouvoir transforme le « réel » en spectacle, pour mieux soumettre les impénétrables en les effrayant (on se souvient de la mise en scène de la condamnation de Dostoïevski), il faut transformer la mise en scène en spectacle du spectacle, c'est-à-dire refuser de croire aux « faux » signes, comme la conclusion d'*Invitation au supplice* pourrait en être l'exposition.

Ce n'est pas seulement la barbarie nazie (comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre) mais aussi « le contrôle totalitaire » qui, dans la modernité, annulent les pouvoirs du credo baroque en participant aussi de la « société du spectacle ». Si l'on se reporte à l'étude de Guy Debord, on comprend ce qu'ajoute le stalinisme au capitalisme dans la transformation de la société en « société du spectacle » :

À ce moment, l'idéologie n'est plus une arme, mais une fin. Le mensonge qui n'est plus contredit devient folie. La réalité aussi bien que le but sont dissous dans la proclamation idéologique totalitaire : *tout ce qu'elle dit est tout ce qui est*. C'est un primitivisme local du spectacle, dont le rôle est cependant essentiel dans le développement du spectacle mondial. L'idéologie qui se matérialise ici n'a pas transformé économiquement le monde, comme le capitalisme parvenu au stade de l'abondance ; elle a seulement transformé policièrement *la perception*¹.

L'idéologie totalitaire transforme *policièrement* la perception. C'est cette bascule qu'enregistre Nabokov, sans doute pour partie en lisant les lettres de sa sœur : c'est pourquoi, dans *Brisure à senestre*, il transporte l'interrogation non plus sur la capacité de l'art à dévoiler (thématique baroque), mais sur sa capacité

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle, Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon, en collaboration avec Alice Debord, préface et introductions de Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2006, p. 809.

artistique tout court, c'est-à-dire sur sa capacité à conserver l'usage (non-utilitaire) des signes de la représentation, cet espace du « jeu divin » où l'interaction se fait de l'œuvre à la conscience.

Après le meurtre de David, et la mise en scène qui accompagne l'annonce de son meurtre à Krug, le personnage est reconduit dans sa cellule. Au milieu de la nuit, il se réveille. « [Ju]ste avant que sa réalité, son malheur, le souvenir hideux qu'il en avait puissent fondre sur lui –, c'est à ce moment que je ressentis un mouvement de pitié pour Adam et que je glissai jusqu'à lui le long d'un rayon de lumière pâle, pour le frapper aussitôt de folie, lui épargant au moins la souffrance inutile de son logique destin. Avec un sourire d'infini soulagement sur son visage marqué par les larmes, Krug se renversa sur sa paille¹. » Face à l'implacable logique totalitaire exposée dans *Brisure à senestre*, la solution artistique trouvée par Nabokov peut sembler dérisoire : il intervient, en effet, dans le roman sous la forme d'une impersonation de lui-même, se représentant comme l'écrivain qui a créé ce monde fictionnel et en sauve Krug par la folie. Cette intervention a été préparée dans le roman bien avant sa conclusion. Ainsi, par exemple, l'entrevue entre Krug et Paduk se conclut par un paragraphe qui transforme la narration de ce qui « s'est produit » en un récit hypothétique (« Est-ce bien ainsi qu'elle s'acheva ? Ou peut-être d'une autre manière ? Krug jeta-t-il un coup d'œil au discours ? Et, s'il le fit, était-il vraiment aussi stupide ?² ») et fait du narrateur un commentateur puis en metteur en scène, régisseur de son propre spectacle : ce faisant, il intervient dans la texture de son propre texte pour donner des indications de survie à qui serait confronté à une entrevue avec un tyran.

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 796 ; *Bend sinister*, p. 233 : « just after Krug had fallen through the bottom of a confused dream and sat up on the straw with a gasp — and just before his reality, his remembered hideous misfortune could pounce upon him — it was then that I felt a pang of pity for Adam and slid towards him along an inclined beam of pale light — causing instantaneous madness, but at least saving him from the senseless agony of his logical fate. With a smile of infinite relief on his tear-stained face, Krug lay back on the straw. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 733 ; *Bend sinister*, p. 151 : « Which, of course, terminated the interview. Thus? Or perhaps in some other way? Did Krug really glance at the prepared speech? And if he did, was it really as silly as all that? »

Il le fit, et c'était stupide. Le tyran minable, ou le président de l'État, ou le dictateur, ou quel que fût l'homme – tantôt appelé Paduk, tantôt le Crapaud –, tendit en effet à mon personnage favori un paquet mystérieux de feuilles dactylographiées. L'acteur jouant le rôle du bénéficiaire devrait apprendre à ne pas regarder sa main au moment où il prend très lentement les papiers (avec un frémissement des muscles de la mâchoire, s'il vous plaît), il doit au contraire fixer le donateur. En un mot, il faut d'abord regarder celui qui donne et ensuite, et seulement ensuite, baisser les yeux et examiner le cadeau.¹

Dans l'introduction, Nabokov signale cette « divinité anthropomorphe² » dont il « tien[t] le rôle » dans le roman : « Dans le dernier chapitre du livre, cette divinité éprouve un sursaut de pitié pour sa créature et se hâte de reprendre le pouvoir. Krug dans un soudain éclair de folie comprend qu'il est en de bonnes mains : rien sur terre n'a vraiment d'importance, il n'y a rien à craindre et la mort n'est qu'une question de style, un simple artifice littéraire, les derniers accords d'un morceau de musique³. » L'auteur, se représentant comme l'écrivain qui a créé ce monde fictionnel, épargne à Krug la conscience de la souffrance puis de sa mort inéluctable, en le frappant de folie, avant d'être abattu alors qu'il pense pouvoir éliminer le tyran, Paduk.

Voilà ! C'est terminé. Les différents éléments de mon paradis relatif – la lampe de chevet, les cachets pour dormir, le verre de lait – me regardaient dans les yeux avec une parfaite soumission. Je savais que l'immortalité que j'avais conférée à cette malheureuse créature humaine n'était qu'un sophisme éphémère, un jeu de mots. Mais les tout derniers instants de sa vie avaient été joyeux et lui avaient apporté la preuve que la mort est une affaire de style⁴.

¹ *Brisure à senestre*, II, p. 733-734 ; *Bend sinister*, p. 151 : « He did; it was. The seedy tyrant or the president of the State, or the dictator, or whoever he was — the man Paduk in a word, the Toad in another — did hand my favourite character a mysterious batch of neatly typed pages. The actor playing the recipient should be taught not to look at his hand while he takes the papers very slowly (keeping those lateral lower-jaw muscles in movement, please) but to stare straight at the giver: in short, look at the giver first, then lower your eyes to the gift. »

² *Brisure à senestre*, II, p. 611 ; *Bend sinister*, p. xviii : « an anthropomorphic deity ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 611 ; *Bend sinister*, p. xviii-xix : « In the last chapter of the book this deity experiences a pang of pity for his creature and hastens to take over. Krug, in a sudden moonburst of madness, understands that he is in good hands: nothing on earth really matters, there is nothing to fear, and death is but a question of style, a mere literary device, a musical resolution. »

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 802 ; *Bend sinister*, p. 241 : « Well, that was all. The various parts of my comparative paradise — the bedside lamp, the sleeping tablets, the glass of milk — looked with perfect submission into my eyes. I knew that the immortality I had conferred on the poor fellow was a slippery sophism, a play upon words. But the very last lap of his life had been happy and it had been proven to him that death was but a question of style. »

On voit Nabokov se constituer ici en sauveur des tyrannisés et constituer l'art en négation de la tyrannie. L'immortalité comme « jeu de mots » est la seule possibilité, si l'on veut préserver du totalitarisme la modernité réflexive, c'est-à-dire empêcher que cette dernière ne se referme en slogans et mots d'ordre, et ainsi s'abolisse en son contraire. *Brisure à senestre*, comme tous les romans de Nabokov, n'est pas à ranger du côté de « l'art qui [...] monte [...] aux barricades ¹ » mais il est bien la mise en œuvre des deux résistances démocratiques contre le « fantasme d'invulnérabilité » du totalitarisme, si l'on reprend les analyses de Yaël Gambarotto. Contre « la tentation d'en revenir à une société fantasmée unitaire », il s'agit, comme le chercheur le montre à partir de la pensée de Lefort, « de ne plus nier la vulnérabilité du politique mais de la reconnaître ». C'est précisément à cette épreuve que Nabokov soumet le philosophe Krug, qui, pour son malheur, s'est pensé « invulnérable ». La reconnaître ne signifie pas s'y soumettre, mais la connaître comme vulnérabilité. Krug se fût-il pensé, et reconnu, vulnérable qu'il n'en aurait pas négligé les signes.

L'autre résistance, précise Yaël Gambarotto, a été identifiée par La Boétie, et concerne l'usage du langage : « ce qui nous permet de résister au fantasme du corps uni, c'est la pratique du langage ; c'est la poésie qui fait échapper à l'univocité du langage, et le poète en porte la vision hétérogène et diversifiée. » C'est le sens du travail de la transmodalisation qu'opère Nabokov dans *Brisure à senestre*, et qui marque une étape supplémentaire par rapport au finale d'*Invitation au supplice*. Ce que la transmodalisation ajoute au dévoilement baroque a été indiqué par Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Le narratologue donne un élément important pour comprendre le sens de la transmodalisation, qui est une déstabilisation des modalités de l'énonciation et du genre romanesque lui-même : « [T]out récit peut se transformer en représentation.

¹ Vladimir Nabokov, *Partis pris*, op. cit., p. 279.

Je ne veux pas dire par là que les événements du récit peuvent être représentés, mais que le récit lui-même comme acte discursif peut être représenté, peut cesser d'être une narration pour devenir la représentation d'une narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur[.]¹ » *Brisure à senestre* marque une étape dans le processus de transmodalisation propre à la modernité, puisqu'il ne s'agit même plus de la représentation de la narration : avec l'incarnation de l'impersonation de l'auteur, la narration ne cesse pas seulement d'être narration pour devenir représentation de la narration, elle cesse d'être narration pour devenir représentation de l'acte esthétique. On le voit avec la mise en scène des objets, « la lampe de chevet, les cachets pour dormir, le verre de lait », indispensables au « paradis relatif » de l'écrivain et ironiquement soumis à sa volonté (« me regardaient dans les yeux avec une *parfaite soumission* ») : cette « tyrannie » de l'auteur est bien loin de la narration de l'enfer représenté, celui de la soumission de Krug à la « véritable » tyrannie. L'intervention de « l'auteur » dans son roman, pour sauver son personnage, a pu sembler iréelle. Elle indique cependant que ce n'est plus le personnage, qui se mesure au tyran, comme dans l'entrevue entre Krug et Paduk, ni même le narrateur, mais l'auteur qui s'est mesuré à la forme de pouvoir totalitaire qu'est la tyrannie, et la question qui nous est posée, à nous, lecteurs, est de savoir si le verbe poétique, et la dé-coïncidence – perfectionnement de la conscience et dialogue avec l'œuvre –, peuvent servir de quelque chose contre elle.

C'est effectivement, à nos yeux, la seule question qui vaille, parce que c'est en notre nom qu'il faut y répondre. Isabelle Poulin semble le penser, elle aussi, lorsqu'elle s'interroge sur le sens des interventions de l'auteur dans son roman :

[C]ette présence, parce qu'elle se manifeste poétiquement, mais au cœur d'un univers prosaïque, n'est pas tant selon nous celle du monde (autre, inaccessible) dans l'être, que celle de l'être dans le monde. [...] L'œuvre de Nabokov n'est pas « interrogation absolue » mais récit/dévoilement de cette interrogation. Lorsque le texte se fissure et entraîne le

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 94.

lecteur au bord du gouffre, ce dernier découvre toujours la figure envahissante et rassurante de l'auteur lui révélant ses propres artifices. Il y a donc toujours un interlocuteur prêt à engager un dialogue, après s'être assuré de la bienveillance de l'explorateur [...] ¹.

La transmodalisation – passage dans l'esthétique – est bien ce qui assure, à nos yeux, ce « récit/dévoilement de l'interrogation ». C'est au-delà de la catharsis qu'est l'art véritable selon Nabokov, qui en fait l'analyse à propos des trois grandes pièces de Shakespeare, *Le Roi Lear*, *Hamlet*, *Othello* :

[L'art] « cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler que, par exemple, les gens qui sont sur scène ne sont pas vraiment assassinés, autrement dit, dès que nos sentiments d'horreur et de répulsion nous font oublier que, lecteurs ou spectateurs, nous participons à un jeu raffiné et délicieux. Dès que cet équilibre est compromis, nous ne ressentons plus ce sentiment de plaisir, de satisfaction et de stimulation spirituelle que l'art authentique éveille en nous. Ainsi, nous ne sommes ni révoltés ni horrifiés par la fin sanglante des trois plus grandes pièces qui aient jamais été écrites ; la pendaison de Cordelia, la mort de Hamlet, le suicide d'Othello nous font frémir, mais ce frémissement s'accompagne d'un vif élément de satisfaction, provenant non pas du fait que nous nous réjouissons de voir périr ces gens, mais simplement du plaisir que nous procure le génie irrésistible de Shakespeare ².

La folie, unique forme d'invulnérabilité possible en tyrannie, est tout ce que, dans sa générosité, l'impersonation de l'auteur puisse concéder à Krug : d'auteur à lecteur, la question est essentiellement différente, et concerne cet « en-plus » de l'art qu'est sa « réalisation esthétique », « ce sentiment de plaisir, de satisfaction et de stimulation spirituelle que l'art authentique éveille en nous », consistant à « donner un peu de notre sang » à son achèvement dans notre conscience.

La surprise du dénouement dans *Brisure à senestre*, qui reprend, dans les termes de la modernité, les dénouements shakespeariens, est ce qui ajoute l'interrogation au dévoilement. L'acte que re-présente (figure tout en le montrant au présent) l'intervention de « l'auteur » est purement esthétique parce qu'il ne vient pas substituer une idée à une autre (comme dans l'art de la *praxis*), mais laisse ouverte les significations possibles en faisant surgir le questionnement dans le hors-temps du livre qu'est notre présent de lecteur : il crée une béance du sens qui n'est pas une absence de sens mais un appel à la combler. Il ne constitue donc

¹ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., t. I, p. 220.

² Vladimir Nabokov, *Littératures II*, op. cit., p. 161-162.

pas, pour nous, la marque de l'intervention d'un Auteur-tyran, mais bien l'amorce du dialogue avec l'œuvre d'art. Ce dialogue *est* démocratique. Chaque lecteur apporte sa réponse, comme l'indique Barthes, à la question que pose le texte et que continuera de poser le texte s'il est une œuvre en régime esthétique, et ne s'annule pas en tant que littérature en devenant une forme de vie, comme dans le modernitarisme. S'agit-il pour autant de la relativité de l'art ? Certains le pensent. Nous pensons au contraire que si les réponses à la question que pose l'œuvre sont individuelles, elles sont marquées du même sceau de la seule responsabilité qui incombe à l'artiste, selon Nabokov lui-même, celle de notre usage des mots.

Ce qu'enseigne l'art nabokovien, ce qui n'est pas une découverte, c'est que « notre langage nous parle »: non pas au sens freudien, mais au sens artistique, celui du choix des mots et de leurs associations pour exprimer notre sensibilité et notre pensée. Ainsi, il peut y avoir autant de réponses à une véritable œuvre d'art qu'il y a de lecteurs, et ces réponses peuvent varier d'ailleurs dans une vie de lecteur. Il est évident, à nos yeux, qu'on ne lit pas *Lolita* de la même façon selon qu'on lit le roman à quinze ans ou à quarante ans, dans les années soixante-dix de la libération sexuelle au vingtième siècle ou dans les années vingt du vingt-et-unième, quand enseigner *Lolita* en classe, même en Occident, est re-devenu problématique. En conclusion, nous verrons que tout l'art nabokovien semble sorti d'un seul mot, le « souci d'eau », et que ce sont les « traductions » russes et anglaises de ce seul mot rimbaldien qui disent quel homme est le locuteur. C'est aussi le sens de son rejet de la psycho-analyse ou de son refus de représenter l'irreprésentable : nous sommes responsables de nos mots, à défaut de l'être des maux de l'histoire.

Cette responsabilité n'est pas de l'aristocratie. C'est en revenant au cours de Nabokov sur Dickens que se comprend cette responsabilité des mots eux-mêmes. On le voit baisser inhabituellement sa garde et revenir longuement sur le

thème de l'enfance maltraitée (il faut se souvenir que c'est pendant la rédaction de *Lolita* qu'Edmund Wilson le convainc de s'intéresser de nouveau à Dickens). Il défend la sentimentalité de l'auteur, parce que c'est une compassion « consciente [...] d'elle-même », non pas « une simple exploitation de la fibre populaire » mais « une compassion authentique, aiguë, subtile, bien définie, exprimée à travers une gradation de nuances qui s'interpénètrent et se fondent, avec dans les mots prononcés, l'accent même de la plus profonde pitié, et la patte d'un artiste dans le choix des plus visibles, des plus audibles, des plus tangibles épithètes »¹. Le texte anglais est encore plus clair : « Dicken's great art should not be mistaken for a cockney version of the seat of emotion – *it is the real thing*, keen, subtle, specialized compassion² » : le grand art est la compassion elle-même, la chose en soi, traduite par le choix des « plus visibles, des plus audibles, des plus tangibles épithètes », ce qui est, en termes ranciériens, ce nouveau partage du sensible que produit la magie du grand art. Le choix d'une épithète est ce qui fait de l'art de Dickens, comme de celui de tous les grands écrivains, une « démocratie magique » parce que elle n'appelle pas comme les hyènes à aimer la mort mais, comme les enchanteurs, à aimer la vie et tous ses possibles que seul peut créer l'art.

« Plaire, séduire, donner à croire, à espérer, émouvoir sans troubler, élever les âmes et les esprits, en un mot, enchanter, telle est la vocation de notre vieille tribu, mon petit...³ » : cette proposition de Romain Gary pour caractériser l'art des enchanteurs (au passé éminemment russe) éclaire sous un jour plus humain la poétique nabokovienne de l'enchantement, souvent réduite à la virtuosité d'un être supérieur auto-suffisant. Les tours de l'enchanteur ne seraient pas que des artifices sans relation avec l'expérience de la condition humaine. Gary suggère

¹ Vladimir Nabokov, « Charles Dickens (1812-1870), *Littératures I*, op. cit., p. 141.

² Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, Fred Bowers (éd.), New York, Harcourt Brace, 1980, p. 87.

³ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, op. cit., p. 12.

que l'art de l'enchantement ne se destine pas à altérer l'esprit de son lecteur (pour indiquer à l'homme une porte de sortie, comme le dit Nabokov) mais à le rendre plus sensible et plus conscient – définition en harmonie avec la conception nabokovienne du grand art.

Comme le montre Nabokov dans son intervention sur la démocratie, la lutte armée contre les tyrannies peut éventuellement faire remporter la bataille à la démocratie si elle a de meilleures armes. Mais convaincre avec les mots de la démocratie – cet « équilibre subtil entre les privilèges sans limites de chaque individu et les droits strictement égaux de tous les hommes » – ceux qui imposent ou soutiennent la tyrannie parce qu'ils pensent ou sont convaincus que des concepts tels la race ou le matérialisme historique (liste non-exhaustive) déterminent l'humanité en séparant les hommes entre eux, les convaincre avec ces mots-là relève d'une difficulté beaucoup plus grande. Il n'y a que le monde d'un grand écrivain, selon Nabokov, celui qu'il baptise « démocratie magique », qui porte l'espoir d'être l'équivalent esthétique de l'harmonie que produit la vie, dont il donne une image sous la forme d'une petite neige véritable en Russie, à la fin de son intervention sur la démocratie. Démocratie et magie s'équivalent dans ce monde-là.

Cette équivalence a, dans l'univers synesthétique de Vladimir Sirine-Nabokov, une couleur dont la brillance est un repère pour ses lecteurs lorsque s'assombrissent les temps dans lesquels ils vivent. À l'ouverture de *Brisure à senestre*, Adam Krug observe l'« empreinte imaginaire ¹ » que forme une « flaque d'eau oblongue, sertie dans l'asphalte rugueux [...], emplie à ras bord de vif argent [...] par laquelle apercevoir le ciel des enfers ². » Cette flaque, qui communique avec l'Enfer lorsqu'elle est lisse, « se creuse » cependant par

¹ Vladimir Nabokov, *Brisure à senestre*, II, p. 613 ; *Bend sinister*, p. 1 : « a fancy footprint ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 613 ; *Bend sinister*, p. 1 : « An oblong puddle inset in the coarse asphalt; [...] filled to the brim with quicksilver; [...] through which you can see the nether sky. »

intermittences sous le souffle du vent, donnant alors naissance à un autre monde de tendresse et de poésie, – reflet du monde « réel » passé par le prisme des souvenirs et de l'imagination créatrice ¹ de celui qui l'observe depuis une fenêtre de l'hôpital, tandis qu'Olga se meurt : « Regardons de plus près : oui, elle reflète un pan de ciel bleu pâle, – une teinte adoucie, infantile, de bleu – goût de lait dans ma bouche ². » Cependant, la nuit tombe et, à l'image du paysage où, dorénavant, « il n'y a plus de couleurs », où « les maisons, la pelouse, la clôture, les perspectives qui s'ouvraient, tout se resserre, perd de son intensité » ³, le philosophe s'apprête à entrer dans le monde « gris brun uniforme ⁴ » de la tyrannie.

« Mais la vitre de la flaque ? », se demande Adam, de quelle couleur est-elle ? « Elle est d'un mauve lumineux ⁵ ! »

¹ On se souvient que pour Vladimir Nabokov (*Partis pris*, *op. cit.*, p. 140), « l'imagination créatrice » est « cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé ».

² *Brisure à senestre*, II, p. 613 ; *Bend sinister*, p. 1 : « Look closer. Yes, it reflects a portion of pale blue sky — mild infantile shade of blue — taste of milk in my mouth ».

³ *Brisure à senestre*, II, p. 615 ; *Bend sinister*, p. 3 : « there is no more colour below: the houses, the lawn, the fence, the vistas in between, everything has been toned down ».

⁴ *Brisure à senestre*, II, p. 615 ; *Bend sinister*, p. 3 : « a kind of auburn grey ».

⁵ *Brisure à senestre*, II, p. 615 ; *Bend sinister*, p. 3 : « Oh, the glass of the puddle is bright mauve. »

CONCLUSION

Теперь понимаю: всё – вода ¹.

« Maintenant je comprends : tout est de l'eau » : ces « étranges dernières paroles », selon Nabokov lui-même ², sont celles que prononcent en mourant la sœur de sa grand-mère maternelle, et ne se trouvent que dans l'autobiographie russe. Cette métaphore de l'eau (que nous lui avons empruntée) est celle qui a servi de fil conducteur souterrain à notre étude, cherchant à donner une image plus liquide de l'œuvre de Nabokov que celle figée par sa réception en auteur postmoderne « tyrannique ». En conclusion, elle va nous permettre de réunir, en un même courant explicite cette fois-ci, les fils tissés précédemment.

Care of the water ! Souci d'eau !

Il est possible de résumer l'affrontement entre la politique et la littérature qui traverse l'œuvre de Nabokov, ou sa réception, par l'opposition entre la fleur rimbaldienne, le « souci d'eau », et sa traduction existentialiste, « care of the water », et ainsi prouver qu'un seul mot, que seul le mot, pour Nabokov, contient tout l'univers, cet univers de l'Éden, qu'on souhaiterait tant qu'il ne soit pas encore contaminé par l'Histoire et dont le monde de l'artiste véritable se rêve en équivalent littéraire.

Le souci d'eau (en français dans *Ada*), *marsh marigold* en anglais, *kouroslep* ou *kaloujnitsa* en russe, est la fleur aux multiples « sobriquets associés

¹ Vladimir Nabokov, *Другие Берега* [*Drugie Berega*], *Sobr. soč.*, t. V, p. 172 (notre traduction). Mention absente des versions anglaises et française.

² « её странные, ясно произнесенные последние слова » [« ses étranges dernières paroles, distinctement prononcées »] (*ibid.* [notre traduction]).

à ce qu'on appelle "fêtes de la fécondité"¹ », précise Ada à Van. Les « fêtes de la fécondité » pourraient être une belle métaphore de l'art nabokovien.

Lorsque Nabokov est devenu célèbre avec *Lolita*, les artifices de l'enchanteur sont venus incarner le libre accouplement des langues et des cultures, russe, anglaise et française, transformant le mot ronsardien de « nymphette » en un nouveau mythe occidental, symbolisant le triomphe de la littérature enfin dégagée de son rapport au réel et à la signification. Les lecteurs de Nabokov ont été ensorcelés par la magie et la beauté de son verbe les transportant, au-delà de la morale et de la politique, dans le vert paradis des amours immortalisées par l'art, avec Humbert Humbert et sa Lolita de douze ans ou (bien que la relation soit différente) Van et sa petite sœur Ada s'ébattant dans l'Éden ardisien. Comme « exilé de la langue », contraint d'abandonner le russe, sa réussite artistique dans sa nouvelle langue de création tiendrait à cette fête de la fécondité qu'est la seule jouissance des mots, des images, de la littérature, – exaltation de tous les sens, de la culture et de l'intelligence de l'homme postmoderne, situé au-delà du mal. Comme nous l'avons exposé en première partie, c'est sous cette figure d'Auteur révélé comme américain, que Nabokov est entré dans l'histoire de la littérature mondiale.

La contrepartie à cette fête perpétuelle, c'est qu'il faudrait interdire l'accès à cet Éden à tout ce qui pourrait le corrompre. Puisque même le plus petit moustique « d'une intéressante primitivité² » condamne la nuit d'Ardis – où « la vie intense du ciel hanté d'étoiles répandait un trouble si profond³ » – à devenir un enfer dans « la chaleur étouffante d'une chambre close⁴ », toute tentative d'intrusion dans l'Eldorado de l'art s'expose aux foudres du maître de sa création.

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 90 ; *Ada, or Ador*, p. 65 : « many other nicknames associated with fertility feasts ».

² *Ada*, p. 99 ; *Ada, or Ador*, p. 72 : « a certain interestingly primitive mosquito ».

³ *Ada*, p. 99 ; *Ada, or Ador*, p. 73 : « at Ardis, the intense life of the star-haunted sky troubled the boy's night so much [...] ».

⁴ *Ada*, p. 99 ; *Ada, or Ador*, p. 73 : « his stuffy room ».

Son art serait piégé de l'intérieur, Nabokov ayant intentionnellement, selon ses déclarations, disposé fausses pistes et pièges pour les amateurs de symboles, d'idées générales, de grandes théories ; il est aussi encadré de l'extérieur par les très nombreux paratextes que sa célébrité a suscités. La conséquence pour l'interprétation de son œuvre est double : le seul critique qui paraisse habilité à commenter son art, est celui qui partagerait les conceptions esthétiques de Nabokov et s'approcherait au plus près de l'image de l'Auteur que réfracterait sa création, à savoir celle du « dictateur de son propre monde ». Quant aux lecteurs véritables, peu semblent conviés à ces fêtes de la fécondité ; ou bien ils doivent accepter, nous dit souvent la critique, de ne lire Nabokov que de la seule façon autorisée, en esthète qui se délecte de l'art pur, en goûtant les plaisirs élitistes dont seuls peuvent jouir ceux qui savent jouer avec les mots et qui en ont le temps.

Cette conception réduit considérablement son lectorat sans compter qu'elle nous semble, à plus ou moins long terme, menacer la portée de son art. De plus, puisqu'elle prend son origine dans la réception post-*Lolita* de Nabokov en écrivain préfigurant le postmodernisme américain, elle laisse souvent de côté ce qui constitue pourtant, à nos yeux, la singularité de la création nabokovienne. Que le mot véritable, symbolisé dans *Ada* par le « souci d'eau » rimbaldien, doive absolument être préservé des contaminations de l'esprit de son siècle (le didactisme, l'utilitarisme, l'idéologie, la bêtise de l'ignorance, la censure), n'est pas la manifestation d'un pur esthétisme, indifférent à l'homme et à son sort qui, pour beaucoup au vingtième siècle, a été celui de l'exil, des guerres, de l'extermination, de la vie dans un État totalitaire, Allemagne nazie ou Union soviétique. Les mots sont bien tout ce qui reste au créateur, mais il ne s'agit pas de se divertir ou de jouer avec, à la façon d'Humbert Humbert. Il s'agit de préserver, pour le transmettre à l'Occident ainsi qu'à la Russie future, l'esprit de

Pouchkine : être soleil au centre de l'univers, c'est-à-dire demeurer libre et fidèle dans l'art à cette conception de la condition humaine.

Ainsi, en bon russe, le « souci d'eau » ne peut plus se dire *kouroslep* puisque les Russes qui ont le malheur de vivre sous le joug soviétique du vivant de Nabokov l'emploient aussi pour le vulgaire bouton d'or, cette fleur aveuglante. Ils ne connaissent plus ni la précision ni la poésie de leur langue défigurée par la novlangue d'une idéologie qui a forcé les artistes à célébrer l'avenir radieux de l'égalitarisme, où toute chose et tout homme se ressemblent et sont interchangeables.

Le « souci d'eau » se dit alors *kaloujnitsa* parce que cette appellation porte dans sa racine son origine vieux-russe de fleur des marais (*kalouja*). Si, sur Antiterra, ce sont les Russes vivant « paisiblement » à Kalouga, ville du continent nord-américain, qui perpétuent ce mot, dans la Russie que Nabokov a connue enfant, c'est sur la route de Louga, là où un bras de l'Orédèje s'étale en marais, qu'à la fin de mars fleurissent soudain les grappes jaunes de *kaloujnitsi* qui tapissent la parcelle natale de l'écrivain, au pied de Rojdestvéno, la demeure qui a abrité son premier amour. « À cause de ses îles flottantes de nénuphars et de son brocart d'algues, la belle Orédèje a un air de fête à cet endroit ¹ », se souvient l'exilé devenu le père de *Lolita*.

Les « fêtes de la fécondité » ne sont pas, selon nous, celles que sa première réception en précurseur du postmodernisme américain a célébrées. « À l'écrivain exilé du foyer de sa langue, il ne reste plus que cette même langue comme signe de son exil ² », affirme Danilo Kiš. La défense de la *kaloujnitsa* dans *Ada* indique encore où est le foyer de sa langue, sur la rivière Orédèje qui a irrigué l'éveil de

¹ Vladimir Nabokov, *Autres Rivages*, II, p. 1202 ; *Speak, Memory*, p. 72 : « Because of its floating islands of water lilies and algal brocade, the fair Oredezh had a festive air at that spot. »

² Danilo Kiš, « Variations sur des thèmes d'Europe centrale », *Homo poeticus*, op. cit., p. 99.

sa sensibilité et de sa conscience et qui symbolise la différence de la poétique nabokovienne née dans le Nord russe. L'*homo poeticus* qu'est Nabokov prend sa source dans la Russie de sa jeunesse, méconnue de l'Occident et défigurée en Tartarie au vingtième siècle.

Nous pensons que, pour reconsidérer la conception de l'autotélisme de son art, souvent décrit comme indifférent, sans signification et tyrannique, il faut avoir conscience, comme le déclare Danilo Kiš, que « la langue est destin ¹ », précisant sa pensée ainsi : « L'on n'écrit pas simplement avec les mots, mais avec l'être, l'*ethos* et le *mythos*, la mémoire, la tradition, la culture, l'élan des associations linguistiques ² ». Ce que Danilo Kiš résume en une formule, « l'élan de la main ³ », rappelle, à la fin du poème sur *Lolita*, l'image de la main marmoréenne de Nabokov sur laquelle joue « l'ombre d'un rameau russe » – image encodant sa constance et l'insoumission de son art. Le partage du sensible nabokovien vient, comme l'a montré la deuxième partie, d'une configuration particulière combinant une jeunesse cosmopolite trilingue en Russie à des dons propres favorisés par sa formation dans un milieu où tout « lui a été donné » (selon cette réflexion de Vera Bounine, déjà citée ⁴). L'inouï résulte de sa synchronisation avec le programme esthétique de la Renaissance russe, héritière de la modernité européenne, qui se donne comme projet la liberté de l'art et comme unique critère la beauté, afin de participer à l'émancipation des esprits tandis qu'en politique les démocrates et libéraux russes du début du XX^e siècle cherchent à délivrer la Russie de l'autocratie par la démocratie.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Extrait du journal de Vera Bunin, 26 décembre 1929], cité dans N. Mel'nikov et O. Korostel'ev (éd.), *Klassik bez retušī*, p. 25.

C'était sans compter sur le désastre L. « La synthèse léniniste de la servitude et du socialisme a plus stupéfié le monde que la découverte de l'énergie atomique ¹ », écrit Vassili Grossman dans *Tout passe*, son testament spirituel qu'il finit de rédiger tandis que Nabokov écrit *Ada*. On pourrait relire ce roman en faisant du « L Disaster ² » (la dénomination du « désastre El », dans la version anglaise), qui a conduit à l'interdiction de l'électricité sur Antiterra, le symbole de Lénine lui-même, et des conséquences de son « apparition ». Isabelle Poulin observe, dans son étude sur « L'homme des années 1860 ³ » qu'il faut mettre en relation les conséquences de l'interdiction de l'électricité sur Antiterra ⁴, principalement l'apparition des Nouveaux Croyants, en mil huit cent soixante, et l'invention de Terra (comme antithèse d'Antiterra), avec un hypotexte, la pensée de Tchernychevski et sa reprise par Lénine, ce qu'elle explique ainsi :

[L]es Nouveaux Croyants de « l'an mil huit cent soixante » ne sont autres que les critiques radicaux utilitaristes russes dont Tchernychevsky (1828-1889) devient l'idéologue à la suite de la publication de sa thèse-manifeste sur *Les rapports esthétiques de l'Art et de la Réalité* (1855). L'étrange parenté phonique, plus sensible encore en anglais, entre révélation et révolution s'explique en outre par le fait que l'homme des années 1860 est « l'un des premiers socialistes de Russie » comme l'écrit Lénine dès 1907. Ce dernier confirmera après la Révolution que la « théorie révolutionnaire » de Tchernychevsky exposée dans le roman utopique *Que faire ?* a été une « Grande Révélation » ⁵ [.]

On pourrait aller plus loin dans l'interprétation. Ce n'est pas seulement que « la lumière ait été mise à l'index » comme le suggère Isabelle Poulin ⁶. C'est

¹ Vassili Grossman, *Tout passe [1955-1963]*, traduit du russe par Jacqueline Lafond, dans *Œuvres*, op. cit., p. 986.

² Vladimir Nabokov, *Ada, or Ador*, p. 17 : « The details of the L disaster (and I do not mean Elevated) in the *beau milieu* of last century, which had the singular effect of both causing and cursing the notion of "Terra," ».

³ Isabelle Poulin, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, op. cit., p. 132-151.

⁴ Après avoir signalé, à juste titre, que « la compréhension du [désastre El] [...] exige une patiente exégèse », Isabelle Poulin poursuit ainsi le décodage : « L'évocation quelques pages plus loin des "instruments [...] destinés à remplacer ceux que la proscription d'un certain succin au nom interdit avait expédié *k tchertyam sobat'chim* (au diable)", permet de l'identifier : parce qu'étymologiquement *électricité* vient du grec *elektron* signifiant "ambre jaune" ou "succin", succin et *électricité* sont synonymes dans le roman. Il s'agit donc de l'interdiction des engins utilisant l'*Electricité*. La prohibition est telle qu'elle a même déteint sur le langage – le mot *électricité* est "interdit" –, ce dont prend acte la chronique de Van. » (*Ibid.*, p. 133).

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ « La lumière a été mise à l'index souffle le paradigme religieux du chapitre. » (*Ibid.*, p. 133).

qu'en 1848 (ce « beau milieu du siècle » où se produit le Désastre El sur Antiterra), « le jeune Tchernychevski se soit demandé dans son journal (l'année que quelqu'un qualifia d'« exutoire du siècle ») : [...] et s'il venait un nouveau Messie, et une nouvelle religion, et un nouveau monde ?...¹ » L. sera ce nouveau Messie, celui qui va soumettre les hommes de la patrie de l'électricité à la loi matérialiste de l'électron, qui éclaire leurs jours et leurs nuits, sans leur laisser de répit. L'interdiction de l'électricité sur Antiterra a nettement, selon nous, une dimension politique. Sur Terre, en effet, c'est le 21 novembre 1920, que Lénine lance un vaste plan d'électrification de la nouvelle République fédérative des soviets de Russie par ce slogan resté célèbre : « Le Communisme, c'est le gouvernement des Soviets plus l'électrification de tout le pays² ». Sur Antiterra, l'électricité est de nouveau autorisée en 1922 (époque où, sur Terre, Lénine a lancé sa Nouvelle Politique Economique), puis de nouveau bannie en 1930 (sur Terre, période des collectivisations forcées sous Staline). La Grande Réaction, qui fait suite au Désastre El, et consiste en l'interdiction de l'électricité comme énergie et comme mot, dans quelque langue que ce soit, n'est donc pas forcément un retour en arrière ; la demi-ombre qui baigne Antiterra est plus vraisemblablement le signe de la poésie du monde des Démons – figure reprise à Vroubel et Lermontov pour désigner les esthètes. Dans *Tout passe*, Vassili Grossman interprète aussi Lénine comme celui qui a assuré la victoire définitive d'une forme de vie particulière, de « l'assujettissement du progrès à l'esclavage³ » : « En février 1917, le chemin de la liberté s'ouvrit devant la

¹ Vladimir Nabokov, *Le Don*, II, p. 261 ; *Дар [Dar]*, *Собр. соч.*, t. IV, p. 425-426 : « молодой Чернышевский записал в дневнике в сорок восьмом году (год, кем то прозванный “отдушиной века”) : “а что, если [...] является новый Мессия, и новая религия, и новый мир?...” » ; *The Gift*, p. 247 : « the young Chernyshevski noted in his diary in 1848 (the year somebody dubbed “the vent of the century”) : [...] and there comes a new Messiah, and a new religion, and a new world? ... »

² Lénine, « Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti » [en ligne], discours prononcé le 2^{ème} jour de la Conférence de la province de Moscou du PCR(b), 21 novembre 1920. Disponible sur : <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm> [consulté le 22 avril 2017]. Voir Marie Bouchet *et al.* (« Notes à Ada »).

³ Vassili Grossman, *Tout passe*, *op. cit.*, p. 985.

Russie. Et la Russie choisit Lénine. [...] Le débat engagé par les partisans de la liberté a pris fin. L'esclavage s'est révélé, cette fois, invincible¹. » Des deux côtés du rideau de fer, et sans pouvoir se lire, deux grands artistes se rejoignent, et dialoguent, par-delà la différence de leur destin, dans une même dénonciation de ce qui a aboli leur passé russe commun.

C'est pourquoi nous pensons, sans remettre en cause fondamentalement les analyses de Will Norman sur l'art de Nabokov comme réponse à l'Histoire, qu'il ne faut pas attendre les années trente ni la crise du modernisme européen pour que l'art russe de Nabokov se trouve menacé – prélude au changement de langue de création. C'est dès son premier roman, *Machenka*, que l'art nabokovien se conçoit en création dérogeant au déterminisme historique ainsi qu'au nouveau paradigme de la modernité instauré par la Révolution bolchevique : à la construction d'un monde nouveau auquel l'art doit participer en zéléteur soumis à l'idéologie, Nabokov oppose la célébration du rapport que le créateur entretient avec la vie et dont il fait une œuvre nouvelle, un autre monde possible.

Liberté de la création, mépris pour l'idéologie soviétique, fidélité à la Russie aimée², tel est son programme esthétique proclamé ironiquement pour les dix ans du « coup d'État » bolchevique, un an après la parution de son premier roman. Cependant, la forme d'indépendance romanesque exaltée par Nabokov, qui transforme l'exil en terreau fertile et redécoupe les traditions littéraires nationales selon le seul axe de la modernité ne menaçant pas la littérature d'extinction – l'autonomie de l'art –, n'est déjà pas à l'horizon d'attente des trois premiers milieux de sa réception (soviétique, émigré et français) : son art romanesque russe ne « sert » à rien ni à personne.

¹ *Ibid.*, p. 985-986.

² Voir « Юбилей » [1^{ère} éd. : *Пуль (Rul')*, 18 novembre 1927], dans Vladimir Nabokov, *Sobr. soč.*, t. II, p. 645 et ss.

On peut le comprendre pour l'Union soviétique engagée sur la voie de la liquidation de l'autonomie de tous, dont en premier lieu celle des artistes parce qu'ils possèdent un pouvoir qu'il faut réduire à néant – celui d'imaginer et de faire imaginer que la vie pourrait être autre. « La servitude a triomphé sans partage, de la mer Noire à l'Océan Pacifique. Elle était en tout et partout. Partout et en tout, la liberté a été tuée ¹ », constate le héros de Vassili Grossman.

Que devient alors le « souci d'eau » de l'enfance de Nabokov ? Ce n'est plus la *kaloujnitsa*, fleur sauvage marquant chaque année la renaissance de la terre russe, mais les légumes utilitaires, qui sont cultivés et célébrés. On trouve, dans « L'extermination des tyrans », cette description de la défiguration que le tyran fait subir aux « fleurs sauvages » de la terre natale en la transformant en potager, au pied d'une usine :

Il a transformé mon pays de fleurs sauvages en un vaste jardin potager où l'on cajole avec un soin particulier les navets, les choux et les betteraves ; ainsi toutes les passions de la nation furent-elles réduites à l'amour des gros légumes dans une terre grasse. Un jardin potager près d'une usine, avec l'inévitable locomotive qui manœuvre quelque part dans le fond du décor ; le ciel sans espoir et décoloré des banlieues et tout ce que l'imagination associe à la scène : une clôture, une boîte de conserve rouillée parmi les chardons, des débris de verre, des excréments, un envol noir, bourdonnant de mouches sous les pieds... voilà quelle est aujourd'hui l'image de mon pays ².

Puisque l'exil fait échapper les émigrés au joug de la servitude réelle, le milieu de l'émigration aurait dû être, selon Nabokov, celui de la bénédiction, où

¹ Vassili Grossman, *Tout passe*, *op. cit.*, p. 994.

² Vladimir Nabokov, « L'extermination des tyrans », *Nouvelles complètes*, p. 612-613 ; « Истребление тиранов », *Sobr. Soč. t. V*, p. 376 : « Из дико цветущего моего государства он сделал обширный огород, в котором особой заботой окружены репа, капуста да свекла; посею все страсти страны свелись к страсти овощной, земляной, толстой. Огород в соседстве фабрики с непременным звуковым участием где-то маневрирующего паровоза, и над всем этим безнадежное белесое небо городских окраин – и все, что сюда воображение машинально относит; забор, ржавая жестянка среди чертополоха, битое стекло, нечистоты, взрыв черного мушиного жужжания из-под ног... вот нынешний образ моей страны [...] » ; « Tyrans Destroyed », *The Stories of Vladimir Nabokov*, p. 441 : « He transformed my wildflower country into a vast kitchen garden, where special care is lavished on turnips, cabbages, and beets; thus all the nation's passions were reduced to the passion for the fat vegetable in the good earth. A kitchen garden next to a factory with the inevitable accompaniment of a locomotive maneuvering somewhere in the background; the hopeless, drab sky of city outskirts, and everything the imagination associates with the scene: a fence, a rusted can among thistles, broken glass, excrements, a black, buzzing burst of flies under one's feet—this is the present-day image of my country. »

sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil ¹.

Paradoxalement, la coupure définitive d'avec la terre natale soumet en fait les artistes émigrés à une autre forme de servitude, spirituelle, celle-ci : devoir conformer leur création à ce qui serait le propre de la littérature russe, « éclairer » les âmes errantes, ce que le monde artistique de Sirine, en apparence cruel et froid malgré son talent, ne se proposerait pas de faire. C'est dans les lettres françaises, comme Nabokov le précise, que sont ses « frères-écrivains », mais ce milieu-là est, de même, en proie aux assauts d'une redéfinition de la modernité en art utilitaire : « On voit à l'entrée du jardin public de Tarbes, cet écriteau : "il est interdit d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main" ² ». Les mots doivent cesser d'être des « fleurs coupées » et ne plus rien signifier, comme en poésie, ils doivent devenir des armes pour changer le monde en agissant d'abord sur les esprits. *Care of the water* ! Qu'en 1946, dans la toute première traduction américaine de « Mémoire » de Rimbaud, Wallace Fowlie, futur préfacier de Sartre, traduise le « souci d'eau » en « care of the water », et transforme ainsi la fleur en « sollicitude de l'eau ³ », est plus qu'un contre-sens aux yeux de Nabokov. C'est l'effet essentiel de ce nouveau découpage sur le sensible, originellement créé par la Révolution bolchevique mais qui s'est propagé, tel l'électron, dans l'autre partie du monde. La traduction existentialiste éteint l'espèce sauvage, à la beauté autosuffisante et éternellement renouvelable, par une fausse sollicitude, dont les mots sont devenus esclaves.

¹ Charles Baudelaire, « Bénédiction », *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 7.

² Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990, p. 39.

³ Glose ajoutée par Nabokov dans la traduction française (*Ada*, p. 91).

La faute en revient à la propagation d'un aveuglement cosmique, selon la description qu'en donne Vassili Grossman : « Les apôtres européens des révolutions nationales virent la flamme qui se levait à l'Est. Les Italiens, puis les Allemands, se mirent à développer chacun à sa façon, cette idée de socialisme national. Et la flamme se propagea partout : l'Asie, l'Afrique se l'approprièrent. Les nations et les États pouvaient se développer au nom de la force et au mépris de la liberté ¹ ! » D'abord synchronisée avec les conséquences de la Révolution bolchevique, l'œuvre romanesque de Nabokov s'est alors trouvée synchronisée avec la question du totalitarisme qui peut abolir la littérature autonome de façon bien plus radicale que la première : la barbarie du totalitarisme démontrerait tant l'indécence des pouvoirs de l'imagination que l'incapacité du roman moderniste à reconfigurer le sensible puisqu'il n'a pu empêcher le pire.

Le continent américain, où Nabokov poursuit son œuvre, a-t-il été épargné par cette conséquence du désastre L. qu'est la redéfinition de la modernité littéraire en littérature de la *praxis* ? L'écrivain en a nourri l'espoir mais, jusqu'à sa transformation en précurseur du postmodernisme américain, son œuvre, et singulièrement ce roman anti-totalitaire qu'est *Brisure à Senestre*, n'a pas semblé pouvoir « servir à quelque chose » contre ce « réarrangement pour orgue de Barbarie de toutes les cacophonies déversées depuis l'origine des temps par tous les dieux et tous les prêtres dans tous les marais de ce monde ² ». Ce sont aussi les marais américains qui pourraient être asséchés par cette « sollicitude de l'eau », symbole de la nécessité à se doter d'une langue existentielle afin de prétendument préserver l'efficacité de la littérature.

Contre « l'assèchement imbécile des marais charmants et foisonnant de vie qui abondaient naguère dans la région de Ladore et dans les environs de Kalouga,

¹ Vassili Grossman, *Tout passe*, *op. cit.*, p. 986.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 40 ; *Ada, or Ardor*, p. 21 : « rearrangement for melodeon of all the cacophonies of all the divinities and divines ever spawned in the marshes of this our sufficient world. »

Conn., et de Lougano, Pa. ¹ », Nabokov fait de son roman-fleuve, *Ada*, une vaste réserve naturelle préservant tourbières et « marais de ce monde » où s'épanouissent quantités d'espèces différentes de fleurs des marais (dont certaines inventées par Nabokov) : violettes des marais du Nord, tulipe des marais, pogonia à barbe rousse, orchidées, dont l'*Arethusa bulbosa* (orchidée mauve des marais), soucis d'eau, etc. Depuis sa publication en 1969, *Ada* se présente comme un réservoir de mots précis, vrais, trilingues, poétiques et scientifiques, un *tarn* ² qui départage artistes et idéologues, amoureux et censeurs, passionnés et ignorants. C'est la transformation de Mademoiselle Larivière en Guillaume de Monparnasse qui indique le mieux ce que l'esprit du siècle fait à la langue poétique en la dénonçant comme fleur coupée : la métamorphose d'une force vive en une forme morte. Tout comme Mademoiselle O pour le jeune Vladimir, le vrai pouvoir de Mademoiselle Larivière est d'offrir à Ada la beauté des mots en lui donnant à lire « Mémoire » de Rimbaud, qu'elle a fait lire auparavant à Van, créant par anticipation un pont invisible entre les âmes.

Pour Nabokov, la trahison de ce pouvoir (« le vice rédhibitoire de ce morceau de pathos ³ ») est dans l'intention socialisante du récit de la future Guillaume de Monparnasse. Croyant montrer par un style « impitoyablement réaliste [...] tout le drame de la petite bourgeoisie avec ses problèmes de classe, ses rêves de classe, son orgueil de classe ⁴ », elle passe à côté de la vraie vie, ainsi

¹ *Ada*, p. 138-139 ; *Ada, or Ador*, p. 108 : « Nowadays it seems to be getting extinct, what with [...] the moronic draining of the lovely rich marshes in the Ladore region as well as near Kaluga, Conn., and Lugano, Pa. »

² Comme l'indiquent Marie Bouchet *et al.* (« Notes à *Ada* »), le Tarn (*Ada*, p. 61), qui est le Nouveau réservoir d'eau d'Ardis, énergie vitale puisqu'elle remplace l'électricité sur Antiterra, désigne en anglais un petit lac au milieu des montagnes, et pourrait être une évocation du lac Léman en face duquel Nabokov vit quand il compose *Ada*.

³ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 117 ; *Ada, or Ardor*, p. 87 : « That was the fatal flaw in the Larivière pathos-piece ».

⁴ *Ada*, p. 117 ; *Ada, or Ardor*, p. 87 : « every detail is realistic. We have here the drama of the petty bourgeois, with all his class cares and class dreams and class pride. »

que du réalisme, d'ailleurs ¹, raison pour laquelle elle n'est plus Mlle Larivière mais Guillaume de Monparnasse – pseudonyme synthétisant les courants littéraires auxquels s'oppose Nabokov.

L'œuvre d'art, surtout la littérature, et tout particulièrement la poésie, s'adresse à l'homme en tête à tête, elle instaure avec lui une relation directe, sans intermédiaire. C'est bien la raison pour laquelle les zélés du bien universel, les maîtres des masses, les hérauts de la nécessité historique n'apprécient guère l'art en général, surtout la littérature et tout particulièrement la poésie ².

Depuis la sacralisation post-*Lolita* de Nabokov en maître postmoderne de l'art autotélique, le roman nabokovien s'adresse-t-il en « tête à tête » à son lecteur ? Selon la description assez communément admise de son fonctionnement, il semblerait plutôt avoir coupé les ponts avec le monde de ses lecteurs réels, en ne proposant, comme refuge, l'*îlot* de l'art qu'à quelques lecteurs triés sur le volet, en capacité de le goûter selon sa volonté.

L'écrivain a anticipé cette question de l'interprétation de son art dans *Ada* et la met en scène dans l'un des passages du roman les plus difficiles, ce qui n'est sans doute pas un hasard, car il nécessite plusieurs lectures avant d'en apprivoiser la force émotionnelle. Après une soirée dans un restaurant franco-estotien, où tout a éveillé les sens des trois Veen, y compris la musique sentimentale russe, Ada, Van et Lucette se réveillent dans l'appartement de Van. Lucette veut partir parce que Van « a besoin » d'Ada, mais cette dernière refuse :

¹ *Ada*, p. 117 : « l'anecdote manquait de "réalisme" justement dans le sens qu'elle prêtait à ce terme, car un petit employé tatillon et regardant se serait arrangé, avant tout et par n'importe quel moyen [*quitte à tout dire à la veuve**], pour connaître exactement la valeur du collier perdu. » ; *Ada, or Ardor*, p. 87 : « the story lacked "realism" *within its own terms*, since a punctilious, penny-counting employee would have found out, first of all, no matter how, *quitte à tout dire à la veuve**, what exactly the lost necklace had cost. »

² Joseph Brodsky, « Discours du Prix Nobel », traduction Véronique Schiltz, dans *Loin de Byzance*, Paris Fayard, 1988, p. 433.

« Tu ne bougeras pas d'ici », s'écria hardiment Ada, et d'un gracieux plongeon de la main elle dépouilla sa sœur de sa chemise de nuit. [...] « Décroise les bras, nigaude », ordonna Ada repoussant lestement du pied le drap qui couvrait en partie six jambes. En même temps et sans tourner la tête elle écarta d'une taloche le sournois qui s'en prenait à ses arrières, tandis que son autre main exécutait des passes magiques sur les seins menus mais bien faits, emperlés de sueur, et sur le ventre plat et palpitant d'une nymphe des sables, et glissait jusqu'à l'oiseau de feu que Van avait un jour aperçu et qui maintenant, pourvu de toutes ses plumes, n'était pas moins fascinant à sa manière que le corbeau bleu de la favorite ¹.

Il s'agirait donc d'une scène d'amour à trois qui commence : Van et Ada vivent en couple et Lucette, éperdument amoureuse de Van, réserve sa virginité pour le jour où elle réussira à convaincre son demi-frère, qui s'y refuse, d'avoir une relation sexuelle avec elle. La scène, cependant, comme on l'a déjà signalé, n'est pas décrite de manière réaliste, mais comme si elle avait été représentée par un tableau ancien de l'école vénitienne, dont il faut citer la plus grande partie pour en apprécier la beauté syncrétique :

Nous découvrons la grande île du lit éclairé à notre gauche (la droite de Lucette) par une lampe qui brûle avec une incandescence murmurante sur la table de chevet située à l'ouest du lit. Le drap de dessus et la couverture gisent en désordre au sud de l'île qu'aucune digue ne protège et d'où l'œil qui vient d'aborder remonte vers le nord pour explorer les lieux. Il rencontre d'abord les jambes, ouvertes de force, de la plus jeune des miss Veen. Une goutte de rosée sur la mousse rousse va trouver bientôt une réponse stylistique dans la larme aquamarine tombée sur l'ardente pommette. Une nouvelle excursion, du port vers l'intérieur, nous fait découvrir la cuisse gauche longue et blanche de la fille qui est au milieu. Nous visitons des échoppes de souvenirs : les griffes laquées de rouge d'Ada qui entraînent d'est en ouest, de la pénombre à la rousseur éclatante, la main d'un homme rétive sans excès et pardonnable à la fin de céder, et les feux de son collier de diamants qui pour le coup n'a pas beaucoup plus de valeur que les aigues-marines qu'on voit briller de l'autre côté (ouest) de la rue Novelty Novel. Le nu masculin à la cicatrice qui occupe la côte orientale de l'île est à moitié dans l'ombre... ²

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 500 ; *Ada, or Ardor*, p. 418 : « Pet stays right here, » cried audacious Ada, and with one graceful swoop plucked her sister's nightdress off. » « Uncross your arms, silly, » ordered Ada and kicked off the top sheet that partly covered six legs. Simultaneously, without turning her head, she slapped furtive Van away from her rear, and with her other hand made magic passes over the small but very pretty breasts, gemmed with sweat, and along the flat palpitating belly of a seasand nymph, down to the firebird seen by Van once, fully fledged now, and as fascinating in its own way as his favorite's blue raven. »

² *Ada*, p. 500-501 ; *Ada, or Ardor*, p. 419 : « [W]e have the large island of the bed illumined from our left (Lucette's right) by a lamp burning with a murmuring incandescence on the west-side bedtable. The top sheet and quilt are tumbled at the footboardless south of the island where the newly landed eye starts on its northern trip, up the younger Miss Veen's pried-open legs. A dewdrop on russet moss eventually finds a stylistic response in the aquamarine tear on her flaming cheekbone. Another trip from the port to the interior reveals the central girl's long white left thigh; we visit souvenir stalls: Ada's red-lacquered talons, which lead a man's reasonably recalcitrant, pardonably yielding wrist out of the dim east to the bright russet west, and the sparkle of her diamond necklace, which, for the nonce, is not much more valuable than the aquamarines on the

La description des jeux sexuels auxquels Ada force Lucette à participer, pour la plus grande délectation de Van, sollicite l'empathie du lecteur pour leur demi-sœur mais se termine abruptement en le laissant face au vide de l'absence de signature de ce tableau. Il est impossible de connaître le responsable de la beauté de cette description d'une scène tant érotique que cruelle :

Les sons ont des couleurs, les couleurs des parfums. La flamme de l'ambre de Lucette traverse la nuit de l'odeur et de l'ardeur d'Ada et s'arrête au bouc lavandin de Van. Dix longs doigts fervents et pervers appartenant à deux jeunes démons caressent la petite compagne qu'ils ont réduite à merci. De sa longue chevelure noire Ada effleure accidentellement le bibelot local qu'elle tient dans sa main gauche ; fière de son acquisition elle ne peut se retenir d'en exposer le fonctionnement. Non signé et non encadré ¹.

Le narrateur convoque ici toutes les ressources de son art pour la transformer en une *ekphrasis* syncrétique particulièrement réussie d'un point de vue esthétique, mais qui enregistre la cruauté de l'expérience que subit Lucette sans donner au lecteur de moyens intellectuels pour la comprendre. C'est parce que Lucette y met un terme en s'enfuyant que l'*ekphrasis* se dissout (« le colifichet magique se liquéfia ² ») sur une intervention du narrateur, « [n]on signé et non encadré », qui enclenche le processus herméneutique qu'il développe ensuite : à quel peintre attribuer ce tableau anonyme, déniché dans une boutique ? Serait-ce la signature la clé de l'interprétation ?

Ce n'était qu'une de ces boutiques où les doigts du bijoutier ont une façon tendre de faire valoir le caractère précieux d'un joyau par un mouvement qui rappelle la façon dont les ailes postérieures d'une Lycénide posée s'entre-frottent ou le glissement impondérable du pouce d'un prestidigitateur sur la pièce de monnaie qu'il dissout ; mais c'est bien dans ce genre de boutique que le tableau anonyme attribué à Grillo ou à Obieto, caprice ou intention délibérée, *Ober* ou *Unterart*, se laisse découvrir par l'artiste fureteur ³.

other (west) side of Novelty Novel lane. The scarred male nude on the island's east coast is half-shaded [...] »

¹ *Ada*, p. 502 ; *Ada, or Ardor*, p. 419-420 : « Sounds have colors, colors have smells. The fire of Lucette's amber runs through the night of Ada's odor and ardor, and stops at the threshold of Van's lavender goat. Ten eager, evil, loving, long fingers belonging to two different young demons caress their helpless bed pet. Ada's loose black hair accidentally tickles the local curio she holds in her left fist, magnanimously demonstrating her acquisition. Unsigned and un-framed. »

² *Ada*, p. 502 ; *Ada, or Ardor*, p. 420 : « for the magical gewgaw liquefied all at once, and Lucette, snatching up her nightdress, escaped to her room ».

³ *Ada*, p. 502 ; *Ada, or Ardor*, p. 420 : « It was only the sort of shop where the jeweler's fingertips have a tender way of enhancing the preciousness of a trinket by something akin to a rubbing of

Un obscur peintre de la Renaissance, nommé Grillo, a bien existé mais aucun Obieto, à notre connaissance. Dmitri Nabokov propose une interprétation de ces deux noms par référence à des mots espagnols¹. Grillo pourrait signifier « caprice irrationnel », selon le sens de l'expression espagnole *grillos en la cabeza* (littéralement « des grillons dans la tête »), tandis qu'Obieto, venant de l'espagnol *objeto* serait à comprendre dans le sens d'« objet », ou comme en français, « ce qui est visé ». Ce dernier pourrait représenter, selon le fils de l'écrivain, l'« existence objective dans le monde imaginaire du peintre fureteur métaphorique² ». Cette dernière explication (qui cherche à donner une interprétation morale de la figure de l'auteur) nous semble discutable et fait passer à côté de l'encodage herméneutique à l'œuvre dans ce passage.

La boutique où l'on peut découvrir ce genre de tableaux est celle des enchanteurs qui font miroiter leur « cristal magique » (une mise en abyme, donc, de la mise en abyme). Cependant, que le tableau anonyme soit attribué à Grillo, le peintre facétieux, ou à Obieto, le peintre sérieux, change le sens de la scène³, mais il faut se garder de conclure trop rapidement que Nabokov proposerait l'enchantement pur de l'art comme résolution à la question de sa responsabilité.

Grillo et Obieto sont plutôt des personnifications de l'opposition qui suit, le « caprice » contre l'« intention délibérée », glosée en « Oberart » *versus* « Unterart ». Elle est à mettre en relation avec la conclusion du roman, où est exposé le principe à l'origine des Mémoires de Van que le roman est censé être : après ses travaux épistémologiques, et sur les conseils de son entourage, Van choisit d'entrer dans le « vaste terrain de jeu où s'affronteraient l'Inspiration et

hindwings on the part of a settled lycaenid or to the frottage of a conjurer's thumb dissolving a coin; but just in such a shop the anonymous picture attributed to Grillo or Obieto, caprice or purpose, ober- or unterart, is found by the ferreting artist. »

¹ Voir Gerard De Vries et D. Barton Johnson, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*, *op. cit.*, p. 132-135.

² *Ibid.*, p. 134.

³ Voir Marie Bouchet *et al.*, « Notes à *Ada* », *op. cit.*

l'Intention ¹ », qui est donc le principe narratif (et mémoriel pour Van) de cette épopée des temps modernes (principe qui inverse l'opposition platonicienne entre bonne et mauvaise *mimesis*). C'est le sens, par exemple, du partage des représentations du Démon entre antiterriens et partisans de Terra, mais est-ce le véritable moteur romanesque ?

Si l'on raccorde la scène de jeux sexuels entre les trois « enfants » Veen à cette opposition entre Inspiration et Intention, on pense comprendre dans un premier temps qu'elle serait la mise en scène du conflit entre deux interprétations possibles de l'art. Si le tableau est signé Obieto, alors le peintre aurait voulu montrer la cruauté du traitement infligé à Lucette ; si le tableau est signé Grillo, il serait, par reprise du reproche adressé à l'autotélisme, simple « caprice », c'est-à-dire pur jeu de l'inspiration, la beauté étant en dehors de la morale. Il serait facile d'attribuer à Nabokov cette position, et c'est le fondement tant de la critique de son œuvre pour ses détracteurs que de sa valeur pour ses admirateurs.

C'est la glose suivante qui, malgré les apparences, jette un doute sur le sens de l'opposition à l'œuvre ici. Elle est la reprise de l'interrogation taxinomique déjà présente dans *Le Guetteur* : quel est « le type, le modèle, l'original ² » ?

En allemand, *ober* signifie « sur », *unter* « sous » et *art* « espèce ». C'est la raison pour laquelle Darkbloom, l'annotateur fictif d'*Ada ou l'Ardeur*, sous lequel se cache Nabokov, propose en note la traduction suivante de cette dernière paire : « sur-espèces » (à savoir, le genre) et « sous-espèces ». Sont donc visées les catégories de la classification taxinomique entourant celles de l'espèce, qui en biologie est le niveau où se trouvent les spécimens, c'est-à-dire les individus

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 406 ; *Ada, or Ardor*, p. 578 : « a big playground for a match between Inspiration and Design ».

² Vladimir Nabokov, *Le Guetteur*, I, p. 567 ; *Соглядатай [Sogljagataj]*, *Sobr. soč.*, t. III, p. 57 : « Где тип, где подлинник, где первообраз? » ; *The Eye*, p. 54 : « Where is the type, the model, the original? »

particuliers. Couplé à cette clarification scientifique, le jeu de mots bilingue (*art* signifiant « art » en anglais également) semble confirmer le sens du détour par le tableau vénitien pour décrire la scène : l'art du « caprice » se situerait au niveau supérieur, celui du genre qui est au-dessus de l'individu, tandis que l'art de l'intention serait au niveau inférieur à celui de l'individu. Faut-il en tirer une conclusion pour l'interprétation de l'art romanesque nabokovien ?

L'*ekphrasis*, en réalité, qu'on la lise dans un sens ou dans l'autre, purement détachée de son sujet ou délivrant une morale, est un leurre, semble nous dire ici Nabokov. Si c'est bien « l'artiste fureteur » qui peut découvrir le tableau anonyme dans la boutique de l'enchanteur, l'art se dérobe à la taximonie (attribuer le tableau à Grillo ou à Obieto) dans une image de sa liquidité qui dissout le tableau lui-même, pourtant si esthétiquement ordonné : « Le colifichet magique se liquéfia presque aussitôt ¹ ». L'art, s'il est de l'art au sens nabokovien, ne peut se figer, il est impossible d'en arrêter le courant, qui irrigue les esprits « fureteurs » contre les taxidermistes.

Nabokov, en son nom propre, n'apporte donc aucune réponse à la question herméneutique et laisse, selon nous, le lecteur se confronter au sens à donner à cette scène de jeux sexuels que l'art pourrait transcender ou pas. Ce n'est pas en imposant un jugement qu'il signe son œuvre mais en faisant co-exister la magie de l'art – l'enchantement ardisien d'un amour précisément sur-impérial, *mais* cruel pour Lucette qui se suicide – avec la démocratie de l'interprétation, laissant à son lecteur la responsabilité de bâtir la sienne dans l'espace de négociation hors du temps de l'œuvre qu'est la lecture. La preuve, cependant, qu'une forme d'art se situe au niveau de l'individu, est le récit du suicide de Lucette, mené en focalisation interne tandis qu'elle se noie après s'être jetée du pont du paquebot où elle a été si proche de passer une nuit d'amour avec Van.

¹ Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 502 ; *Ada, or Ardor*, p. 420 : « for the magical gewgaw liquefied all at once, and Lucette, snatching up her nightdress, escaped to her room ».

Selon Maurice Couturier, « en complexifiant les jeux de mise en scène et en récit, les déboîtements rhétoriques en tous genres », l'auteur « impose au lecteur une image surdéterminée qui dépend assez peu de la spécificité de son imaginaire personnel. C'est une image donnée toute faite et qui s'altère peu d'un lecteur à l'autre ¹. » *Ada* nous semble apporter la preuve du contraire au travers, notamment, d'une métaphore omniprésente dans le roman mais ne le surdéterminant pas, ni ne surdéterminant les représentations du lecteur puisque son omniprésence n'a pas encore été relevée. Il s'agit de la métaphore de l'eau, le courant qui remplace l'électricité sur Antiterra, fait glouglouter les téléphones hydrodynamiques et les lampes de chevet, coule dans la rivière Ladore abritant les amours de Van et d'Ada, donne aussi à la passeuse du « souci d'eau » son nom de Larivière, se manifeste à Aqua sous la forme de « la pureté d'élocution du filet d'eau ² », et au printemps fait renaître toutes les fleurs des marais. L'eau incarne le rêve que la force vive de la littérature, en réunissant les êtres autour de la beauté des œuvres, l'emporte contre cette autre énergie qui, elle, foudroie les consciences en les faisant vivre dans l'aveuglante clarté des jours « radieux » promis par cette lueur trompeuse. L'eau, « filet souterrain ³ » des voix, essentiellement liée à l'amour de Nabokov pour sa parcelle natale, symbolisée par la rivière Orédèje, porte en elle l'espoir du renouveau par-delà la mort. C'est là qu'est son seul chant, selon cette image que livre Nabokov dans le poème consacré à la mort de son père : « si tous les ruisseaux commencent à chanter le miracle, alors tu es dans ce chant, tu es dans ce miroitement, tu es vivant ⁴ ».

¹ Maurice Couturier, *Vladimir Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 211.

² Vladimir Nabokov, *Ada*, p. 43 ; *Ada, or Ardor*, p. 23 : « The purity of the running water's enunciation ».

³ *Ada*, p. 525 : « Encore un silence recouvrant le filet d'eau souterrain » ; *Ada, or Ardor*, p. 440 : « Pause, with an underground trickle. »

⁴ Cité dans Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. I, Les années russes*, op. cit., p. 230.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Vladimir Nabokov

Romans écrits en russe

Machenka [1926]

Machenka, trad. (de la version anglaise) Marcelle Sibon révisée par Laure Troubetzkoy, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1-102.

Машенька [Ма́шен'ка], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. II, 1926-1930, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 43-127.

Mary [1970], translated from the Russian by Michael Glenny in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1989.

Roi, dame, valet [1928]

Roi, dame, valet, trad. (de la version anglaise) Georges Magnane révisée par Suzanne Fraysse et Maurice Couturier, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 103-348.

Король, дама, валет [Коро́л', да́ма, ва́лет], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. II, 1926-1930, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 129-305.

King, Queen, Knave [1968], translated by Dmitri Nabokov in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1989.

La Défense Loujine [1930]

La Défense Loujine, trad. (de la version russe) Genia et René Cannac révisée par Bernard Kreise, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 349-529.

Защита Лужина [Zaščita Lužina], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. II, 1926-1930, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 307-465.

The Defense [1964], translated by Michael Scammel in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1990.

Le Guetteur [1930]

Le Guetteur, trad. (de la version anglaise) Georges Magnane révisée par Suzanne Fraysse, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 531-597.

Соглядатай [*Sogljadataj*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2001, p. 43-127.

The Eye [1965], translated from the Russian by Dmitri Nabokov in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1990.

***L'Exploit* [1932]**

L'Exploit, trad. (de la version anglaise) Maurice Couturier, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 599-790.

Подвиг [*Podvig*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2001, p. 95-249.

Glory [1971], translated from the Russian by Dmitri Nabokov in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1991.

***Chambre obscure* [1932-1933] ; *Rire dans la nuit* [1938]**

Chambre obscure, trad. (de la version russe) Doussia Ergaz révisée par Laure Troubetzkoy, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 949-1069.

Камера обскура [*Kamera obskura*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2001, p. 253-393.

Laughter in the Dark [1938], New York, Vintage International, 1989.

Rire dans la nuit, trad. (de la version anglaise) Christine Raguét-Bouvard, révisée par la traductrice, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 794-948.

***La Méprise* [1934]**

La Méprise, trad. (de la version anglaise) Marcel Stora révisée par Gilles Barbedette et Wladimir Troubetzkoy, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1071-1239.

Отчаяние [*Otčajanie*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2001, p. 395-527.

Despair [1937 ; 1966], New York, Vintage International, 1989.

***Invitation au supplice* [1938]**

Invitation au supplice, trad. (de la version russe) Jarl Priel, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1241-1398.

Приглашение на казнь [*Priglašenie na kazn'*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. IV, 1935-1937, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2002, p. 45-187.

Invitation to a Beheading [1959], translated from the Russian by Dmitri Nabokov in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1989.

***Le Don* [1937-1938 sans le chapitre 4 ; 1952]**

Le Don, trad. (de la version anglaise) Raymond Girard révisée par René Alladaye, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 1-385.

Дар [*Dar*], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. IV, 1935-1937, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2002, p. 189-541.

The Gift [1963], translated from the Russian by Michael Scammel in collaboration with the author, New York, Vintage International, 1991.

Romans écrits en anglais.

***The Real Life of Sebastian Knight* [1941]**

The Real Life of Sebastian Knight, New York, Vintage books, 1992.

La Vraie Vie de Sebastian Knight, trad. Yvonne Davet révisée par Yvonne Couturier, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 387-550.

***Bend Sinister* [1947]**

Bend Sinister, New York, Vintage books, 1990.

Brisure à Senestre trad. Gérard-Henri Durant révisée par René Alladaye, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 603-803.

***Lolita* [1955]**

The Annotated Lolita revised and updated, ed. with preface, introduction and notes by Alfred Appel Jr, New York, Vintage books, 1991.

Lolita [1955], traduit de l'anglais et révisé par Maurice Couturier, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 805-1144.

« Лолита » [« Lolita »], *Собрание Сочинений Американского периода в пяти томах* [*Sobranie Sočinenij Amerikanskogo perioda v pjatih tomah*], сост. С. Б. Ильина и А. К. Кононова [S. B. Ul'in i A. K. Kononov (éd.)], комментарии А. М. Люксембурга [kommentarii A. M. Ljuksemburg], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], t. II, 2000, p 9-390.

***Pnin* [1957],**

Pnin, New York, Vintage International, 1989.

Pnine, traduction de l'anglais Michel Chrestien, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1986.

***Pale Fire* [1962]**

Pale Fire, New York, Vintage International, 1989.

Feu Pâle, trad. Raymond Girard et Maurice-Edgar Cointreau, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1990.

***Ada, or Ardor: a family chronicle* [1969]**

Ada, or Ardor: a family chronicle, New York, Vintage International, 1990.

Ada ou l'Ardeur, chronique familiale, trad. Gilles Chahine avec la collaboration de Jean-Bernard Blandenier, revue par l'auteur, Paris, Librairie générale française, collection « Le livre de poche Biblio », 1983.

***Look at the Harlequins!* [1974]**

Look at the Harlequins!, New York, Vintage International, 1990.

Regarde, regarde les arlequins ! trad. Jean-Bernard Blandenier, Paris, Fayard, 1978.

Nouvelles (ordre alphabétique)

La Vénitienne et autres nouvelles, précédé de « Le rire et les rêves », « Bois laqué », traduction du russe de Bernard Kreise, traduction de l'anglais, établissement du texte et avant-propos de Gilles Barbedette, Paris, Gallimard, collection « Du monde entier », 1990.

Carrousel. Laughter and Dreams. Painted Wood. The Russian Song by Vladimir Nabokov. Introductory Note by Dmitri Nabokov, Aartswoud, Spectatorpers, 1987.

[V. Nabokoff-Sirine], « Mademoiselle O », *Mesures*, vol. 2, fasc. 2, 15 avril 1936, p. 147-172

« Mademoiselle O », transl. Hilda Ward, *The Atlantic Monthly*, January 1943, p. 66-73.

Nouvelles complètes, traduites de l'anglais par Maurice et Yvonne Couturier, Gerard-Henri Durand ; traduites du russe par Bernard Kreise, Laure Troubetzkoy ; traductions entièrement révisées par Bernard Kreise, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2010.

The Stories of Vladimir Nabokov, préface Dmitri Nabokov, New York, Vintage International, 2008.

Théâtre

L'Homme de l'URSS et autres pièces, traduit du russe et de l'anglais par André Markowicz en collaboration avec Armando Uribe Echeverria, introduction de Dmitri Nabokov, Paris, Fayard, 1987.

Autobiographie

Autres Rivages, traduction de la version anglaise par Yvonne Davet révisée par Mirèse Akar, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. dirigée par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 1145-1413.

Speak, Memory, New York, Vintage International, 1989.

Другие берега [Drugie Berega], dans *Собрание сочинений русского периода в 5 томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v 5 tomah]*, t. V, 1938-1977, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2000, p. 143-335.

Poèmes

Poèmes et problèmes, traduit du russe et de l'anglais par Hélène Henry, Paris, Gallimard, collection « Du monde entier », 1999, p. 137.

Correspondance (ordre chronologique de la première publication, suivie de la traduction)

—, Edmund Wilson, *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*, ed., annotated and with an introd. essay by Simon Karlinsky, New York, Harper and Row, 1979.

—, Edmund Wilson, *Correspondance : 1940-1971*, éditée, annotée et préfacée par Simon Karlinsky, traduit de l'anglais par Christine Raguët-Bouvard, Paris, Rivages, collection « Littérature étrangère », 1988.

—, Elena Sikorski, *Переписка с сестрой [Perepiska s sestroj ; Correspondance avec ma sœur]*, Ann Arbor, Mich., Ardis, 1985.

—, *Selected Letters: 1940-1977*, ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

—, *Lettres choisies 1940-1977*, traduction de l'anglais de Christine Bouvard, introduction de Dmitri Nabokov, choix des lettres et notes de Dmitri Nabokov et Matthew J. Bruccoli, Paris, Gallimard, collection « Du monde entier », 1992.

—, « Переписка Владимира Набокова с М. В. Добужинским » [« Perepiska Vladimira Nabokova s M. V. Dobužinskim »], dans « Владимир Набоков. Неизданное в России » [« Vladimir Nabokov. « Neizdannoe v Rossii »], *Звезда [Zvezda]*, 1996, n° 11, p. 92-108.

- , « Письма к Глебу Струве » [« Pis'ma k Gleby Struve], dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *Звезда* [Zvezda], 1999, n° 4, p. 23-45.
- , « Письма В. В. Набокова к Гессенам » (« Pis'ma V. V. Nabokov k Gessenam »), dans « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Vladimir Nabokov. K 100-letiju so dnja roždenija »], *Звезда* [Zvezda], 1999, n° 4, p. 41-45.
- , « “Дребезжание моих ржавых русских струн...” ». Из переписка Владимира и Веры Набоковых и Романа Гринберга (1940-1967) » [« “Drebezžanie moih ržavyh russkih strun...” ». Iz perepiska Vladimira i Very Nabokovyh i Romana Grinberga (1940-1967) »], публикация, предисловие и комментарии Рашита Янгирова [publikacija, predislovie i kommentarii Rašita Jangirova], dans Владимир Аллой [Vladimir Alloj] et Татьяна Притыкина [Tat'jana Pritykina] (dir.), *In memoriam: Исторический сборник памяти А. И. Добкина* [In memoriam: Istoričeskij sbornik pamjati A. I. Dobkina] Saint-Pétersbourg/Paris, Feniks-Atheneum, 2000, p. 345-397.
- , « Друзья, бабочки и монстры. Из переписка Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943-1967) » [« Druz'ja, babočki i monstry. Iz perepiska Vladimira i Very Nabokovyh s Romanom Grinbergom (1943-1967) »], вступительная статья, публикация и комментарии Рашита Янгирова [vstupitel'naja stat'ja, publikacija i kommentarii Rašita Jangirova], dans Владимир Аллой [Vladimir Alloj] (dir.), *Диаспора: Новые Материалы, Выпуск I* [Diaspora: Novye Materialy, Vypusk I], Paris/Saint-Pétersbourg, Athenaeum-Feniks, 2001, p. 477-557.
- , « “Единственное мне подходящий и очень мною любимый журнал”: В. В. Набоков » [« Edinstvennoe mne podhodjaščij i očen' mnoju ljubimyj žurnal : V. V. Nabokov »], *Современные записки. Париж 1920-1940. Из архива редакции* [Sovremennye zapiski. Pariž 1920-1940. Iz arhiva redakcii], Г. Б. Глушанок (сост.) [G. B. Glušanok (éd.)], Moscou, Новое литературное обозрение [Novoe literaturnoe obozrenie], 2014, p. 253-341.
- , *Letters to Véra*, ed. and transl. Olga Voronina and Brian Boyd, London, Penguin Classics, 2014.
- , *Lettres à Véra*, éd. Olga Voronina et Brian Boyd, traduction du russe et de l'anglais par Laure Troubetzkoy, Paris, Fayard, 2017.
- , *Письма к Вере* [Pis'ma k Vere], комментарии Ольги Ворониной и Брайана Бойда; вступительная статья Брайана Бойда; перевод статьи и комментариев Александры Глебовской [kommentarii Ol'gi Voroninoj i Brajana Bojda; vstupitel'naja stat'ja Brajana Bojda; perevod stat'i i kommentariev Aleksandry Glebovskoj], Moscou, КоЛибри [KoLibri], 2017.
- , Lettre de Gaston Gallimard à Vladimir Nabokoff, 30 mai 1938, Paris, *Correspondance inédite Nabokov-Gallimard*, Archives Gallimard, Fonds Nabokov, Paris [consultation privée, septembre 2015].
- , Lettre de Véra Nabokov à Michel Mohrt, 28 février 1959, *Correspondance inédite Nabokov-Gallimard*, Archives Gallimard, Fonds Nabokov, Paris [consultation privée, septembre 2015].

Critique littéraire, essais, entretiens (ordre chronologique de la première publication)

- , « Русская река » [« Russkaja reka » ; 1^{ère} éd. : *Наш мир (Naš mir)*, 14 septembre 1924], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. I, 1918-1925, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2000, p. 746-749.
- , « Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного » [« Neskol'ko slov ob ubožestve sovetsoj belletristiki i popytka ustanovit' pričiny onogo » ; fin 1925], публикация А. Долинина [publikacija A. Dolinin], dans Олег Коростелёв [Oleg Korostelëv] (dir.), *Диаспора II. Новые Материалы [Diaspora II. Novye Materialy]*, Saint-Pétersbourg, Феникс [Feniks], 2001, p. 7-23.
- , « Breitensträter – Paolino » [1^{ère} éd. : *Slovo*, 28 et 29 décembre 1925] traduit en anglais par Anastasia Tolstoy et Thomas Karshan [en ligne], *The Times Literary Supplement*, 1^{er} août 2012.
<http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1093895.ece>
- , « Дмитрий Кобяков. “Горечь”. “Керамика”. Евгений Шах. “Семя на камне” » [« Dmitrij Kobjakov. “Goreč”. “Keramika”. Evgenij Šah. “Semja na kamne” » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 11 mai 1927], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 638-640.
- , « Юбилей » [« Jubilej » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 18 novembre 1927], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 645-647.
- , « Антология лунных поэтов » [« Antologija lunnyh poëtov » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 30 mai 1928], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 660-661.
- , « Два славянских поэта » [« Dva slavjanskih poëtah » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 10 octobre 1928], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 661-663.
- , « Нина Снесарева-Казакова. “Да святится имя твое” » [« Nina Snesareva-Kazakova. “Da svjatit'cja imja tvoe” » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 24 octobre 1928], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 664-665.
- , « Звезда Надзвездная » [« Zvezda Nadzvezdnaja » ; *Рул'*, 14 novembre 1928], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah]*, t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 665-667.
- , « “Современные Записки”. XXXVII » [« “Sovremennye Zapiski”. XXXVII » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 30 janvier 1929], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах [Sobranie sočinenij russkogo perioda v*

- pjati tomah*], t. II, 1926-1930, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 1999, p. 668-671.
- , « “Беатриче” В. Л. Пиотровского » [« “Beatrice” V. L. Piotrovskogo » ; 1^{ère} éd. : *Россия и славянство* [*Rossija i slavianstvo*], 11 octobre 1930], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2001, p. 681-684.
- , « О восставших ангелах » [« O vosstavših angelah » ; 1^{ère} éd. : *Руль (Rul’)*, 15 octobre 1930], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2001, p. 684-688.
- , « Что всякий должен знать » [« Čto vsjakij dolžen znat’ » ; 1^{ère} éd. : *Новая газета (Novaja gazeta)*, n° 5, mai 1931], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah*], t. III, 1930-1934, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2001, p. 697-699.
- [SIRINE], « Les écrivains et l’époque », *Le Mois*, juin 1931, p. 137-139.
- [V. Nabokoff-Sirine], « Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable », [*La Nouvelle Revue française*, n° 282, 1^{er} mars 1937, p. 362-378 ; *Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 49-54], *La Nouvelle Revue française*, n° 551, septembre 1999, p. 78-95.
- , « Diaghilev and a Disciple », *The New Republic*, 18 novembre 1940, vol. 103, p. 669-670.
- , « The Lermontov Mirage », *The Russian Review*, vol. 1, n° 1, nov. 1941, p. 31-39.
- , « Notes on the Morphology of the Genus *Lycæides* (*Lycænidae*, Lepidoptera), » *Psyche*, vol. 51, no. 3-4, 1944, p. 104-138.

Interviews, entretiens, cours, conférences (ordre chronologique de la première publication, suivie éventuellement de la traduction)

- , Andrej Sedyh [Андрей Седых], « Встреча с В. Сириным » [« Vstreča s V. Sirinym » ; 1^{ère} éd. : « У В. В. Сирина » (« U V. V. Sirina »)], *Последние новости (Poslednie novosti)*, 3 novembre 1932], *Собрание сочинений русского периода в 5 томах* [*Sobranie sočinenij russkogo perioda v 5 tomah*], t. V, 1938-1977, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)] Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simposium], 2000, p. 641-643.
- , Nikolaj All [Николай Алл], « В. В. Сирин-Набоков в Нью-Йорке чувствует себя “своим” » [« V. V. Sirin-Nabokov v N’ju Jorke čuvstvuuet sebja “svoim” »], *Новое русское слово* [*Novoe russkoe slovo*], New York, 23 juin 1940, p. 3.
- , Beth Kulakofsky, « Noted Novelist Confirms Sanctity of Russian-German Friendship », *Wellesley College News*, Wellesley, MA, 21 mars 1941, p. 8.
- , « Panel Discussion : “What Faith means to a Resisting People” », *The Wellesley Magazine*, vol. 15, avril 1942.

- , Katharine Reese, « Alias V. Sirin », *We*, Wellesley, MA, décembre 1943, p. 5-7, 32.
- , Sylvia Crane, « “Anything Makes a Story” Insists Mr. Nabokov », *Wellesley College News*, Wellesley, MA, 26 avril 1945, p. 5.
- , Harvey Breit, « Talk with Mr. Nabokov », *The New York Times Book Review*, New York, 1^{er} juillet 1951, p. 17.
- , Pierre Dumayet, « Vladimir Nabokov à propos de *Lolita* » [en ligne], *Lectures pour tous*, 21 octobre 1959.
<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016162/vladimir-nabokov-a-propos-de-lolita.fr.html>
- , Pierre Dommergues, « Entretien avec Vladimir Nabokov », *Les Langues modernes*, n° 62, janvier-février 1968, p. 92-102.
- , Nurit Beretzky, « Vladimir Nabokov, an Interview with Nurit Beretzky Recorded in 1970 » [en ligne], éd. Yuri Leving, *Nabokov Online Journal*, Vol. VIII (2014).
http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/1_folding_an_umbrella_vol_viii_2014.pdf
- , *Strong Opinions* [1973], New York, Vintage International, 1990.
- , *Partis pris* [1985], traduit de l'anglais par Vladimir Sikorsky, Paris, Robert Laffont, collection « Pavillons », 1999.
- , Bernard Pivot, « Vladimir Nabokov » [interview de Vladimir Nabokov par Bernard Pivot, *Apostrophes*, 30 mai 1975], dans *Les grands entretiens de Bernard Pivot*, DVD, réal. Roger Kahane, Paris, Gallimard, INA, 2004.
- , *Lectures on Literature*, Fred Bowers (éd.), New York, Harcourt Brace, 1980.
- , *Littératures, I : Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce* [1983], présenté et annoté par Fredson Bowers avec une introduction de John Updike, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, collection « Le Livre de poche, Biblio essais », 1987.
- , *Littératures, II : Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, présenté et annoté par Fredson Bowers, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris, Fayard, 1985.
<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00016162/vladimir-nabokov-a-propos-de-lolita.fr.html>

Revues

- , « Владимир Набоков. Неизданное в России » [« Владимир Набоков. Neizdannoe v Rossii »], *Звезда* [*Zvezda*], 1996, n° 11.
- , « Владимир Набоков. К 100-летию со дня рождения » [« Владимир Набоков. К 100-letiju so dnja roždenja »], *Звезда* [*Zvezda*], 1999, n° 4.

Bibliographie

- МАРТЫНОВ, Г. Г., [Martynov, G. G.], *В. В. Набоков: Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920-2006)* [*V. V. Nabokov : Bibliografičeskij ukazatel' proizvedenij i literatury o nëm, opublikovannyh v*

Rossii i gosudarstvah byvšego SSSR (1920-2006)], Библиотека Российской Академии Наук [Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk], Saint-Pétersbourg, Альфарет [Al'faret], 2007.

Études critiques sur Vladimir Nabokov

Monographies

- ALEXANDROV, Vladimir, *Nabokov's Otherworld*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.
- AZAM-ZANGANEH, Lila, *L'Enchanteur. Nabokov et le bonheur*, trad. J. Alikavazovic, Paris, l'Olivier, 2011.
- BERBEROVA, Nina, *Nabokov et sa Lolita* [1959], traduit du russe par Cécile Térouanne, Actes Sud, Paris, 1996.
- BERNARD-LEGER, Sophie, *La création de soi par soi : origine, identités et transgressions dans l'œuvre de Vladimir Nabokov, Romain Gary et Philippe Roth*, sous la direction de Luba Jurgenson et de Carole Ksiazenicer-Matheron, Thèse de doctorat, Études slaves, Paris 4, 2017.
- BERTRAM, John et Yuri Leving (éd.), *Lolita - The Story of a Cover Girl. Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*, Blue Ash, Ohio, Print Books, 2013.
- BLATT, Ben, *Nabokov's Favorite Word is Mauve. What the Numbers Reveal About the Classics, Bestsellers, and Our Own Writing*, New York, Simon & Schuster, 2017.
- BLOT, Jean, *Nabokov*, Paris, Seuil, collection « Écrivains de Toujours », 1995.
- BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov. I : Les Années russes* [éd. originale : *Vladimir Nabokov: The Russian Years*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990], traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, collection « NRF biographies », 1992.
- , *Vladimir Nabokov. II : Les Années américaines 1940-1977* [éd. originale : *Vladimir Nabokov: The American Years*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991], traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, collection « NRF biographies », 1999.
- , *Nabokov's Ada. The Place of Consciousness*, Ardis, Ann Arbor, 1985.
- CHUPIN, Yannicke, *Vladimir Nabokov. Fictions d'écrivains*, préface de Michael Wood, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, collection « Mondes anglophones », 2009.
- , Agnès Edel-Roy, Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel (dir.), *Vladimir Nabokov et la France*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, collection « Études anglophones », 2017.
- COUTURIER, Maurice, *Nabokov*, Lausanne, L'Âge d'homme, Cahiers Cistre 8, 1979.
- , *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1993.
- , *Nabokov ou la Cruauté du désir*, Seyssel, Champ Vallon, collection « Essais », 2004.
- , *Nabokov ou la Tentation française*, Paris, Gallimard, collection « Arcades », 2011.

- DESANTI, Dominique, *Vladimir Nabokov. Essais et rêves*, Paris, Julliard, collection « Écrivain-écrivain », 1994.
- DRAGUNOIU, Dana, *Vladimir Nabokov and the Poetics of Liberalism*, Evanston, Northwestern University Press, collection « Studies in Russian literature and theory », 2011.
- FIELD, Andrew, *Vladimir Nabokov, Toute une vie ou presque* [1977], traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Éditions du Seuil, Biographie, 1982.
- FOSTER, John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1993.
- FRAYSSE, Suzanne, *Folie, écriture et lecture dans l'œuvre de Vladimir Nabokov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- GREEN, Geoffrey, *Freud and Nabokov*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1988.
- GUY, Laurence, *Vladimir Nabokov, romancier russe, ou « le plus solitaire et arrogant de tous »*, Thèse Nouveau Régime, Slavistique, Paris 4, 1994.
- , *Vladimir Nabokov et son ombre russe*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- HAMRIT, Jacqueline, *Authorship in Nabokov's Prefaces*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- KHROUCHTCHEVA, Nina, *Imagining Nabokov : Russia Between Art and Politics*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2007.
- LOISON-CHARLES, Julie, *Vladimir Nabokov ou l'Écriture du multilinguisme : mots étrangers et jeux de mots*, prologue Agnès Edel-Roy, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, collection « Chemins croisés », 2016.
- MANOLESCU, Monica, *Jeux de mondes. L'ailleurs chez Vladimir Nabokov*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Lettres d'Amérique(s) », 2010.
- MILBAUER, Asher Z., *Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I. B. Singer*, Miami, Florida International University Press, 1985.
- NORMAN, Will, *Nabokov, History and the Texture of Time*, New York, Routledge, Routledge Transnational Perspectives on American Literature, 19, 2012.
- PITZER, Andrea, *The Secret History of Vladimir Nabokov*, New York, Pegasus Books, 2013.
- POULIN, Isabelle, *Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures*, Thèse N. R., Littérature comparée, Paris X, 1993.
- , *Vladimir Nabokov, lecteur de l'autre. Incitations*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- SCHAKOVSKOY, Zinaïda, *À la recherche de Nabokov* [1979], traduction du russe par Maurice Zinovieff, Lausanne, L'Âge d'Homme, collection « Petite bibliothèque slave », 2007.
- SCHIFF, Stacy, *Véra Nabokov*, traduit de l'américain par Michèle Garène, Paris, Grasset, 1999.
- SHAPIRO, Gavriel, *The Sublim Artist's Studio. Nabokov and Painting*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 2009.

- , *The Tender Friendship and the Charm of Perfect Accord. Nabokov and His Father*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- ШРАЕР, Максим Д. [SHRAYER, Maxim D.], *Бунин и Набоков. История соперничества* [*Bunin i Nabokov. Istorija soperničestva*] Moscou, Альпина Нон-фикшн [Al'pina Non-fikšn], 2014.
- STEGNER, Page, *Escape into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*, New York, Dial Press, 1966.
- STRAUMANN, Barbara, *Figurations of exile in Hitchcock and Nabokov*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- ТОКЕР, Леона, *Nabokov, The Mystery of Literary Structures*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- ROWE, William Woodin, *Nabokov's Deceptive World*, New York, New York University Press, 1971.
- VRIES, Gerard de, et D. Barton Johnson, *Vladimir Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

Ouvrages collectifs

- АВЕРИН, Борис, Мария Маликова, Александр Долинин [AVERIN, Boris, Maria Malikova, Aleksandr Dolinin] (dir.), *В. В. Набоков: pro et contra* [*V. V. Nabokov : pro et contra*], Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та [Izd. Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], collection «Русский Путь» [«Russkij Put' »], t. I, 1997.
- , *В. В. Набоков: pro et contra* [*V. V. Nabokov : pro et contra*], Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного института [Izd-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], collection «Русский Путь» [«Russkij Put' »], t. II, 2001.
- ALEXANDROV, Vladimir E. (dir.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Garland Reference Library of the Humanities, vol. 1474, 1995.
- APPEL, Alfred Jr (dir.), *Nabokov: The Man and His Work*, ed. L. S. Dembo, Madison Milwaukee et Londres, University of Wisconsin Press, 1967,
- БУКХС, Nora (dir.), *Vladimir Nabokov et l'émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993.
- (dir.), *Vladimir Nabokov-Sirine. Les années européennes*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 5, 1999.
- (dir.), «Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle», *Revue des études slaves*, vol. 72, n° 3-4, 2000.
- DELAGE-TORIEL, Lara, et Monica Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- МЕЛЬНИКОВ, Николай Г. [MEL'NIKOV Nikolaj G.] (éd.), *Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1910-1980^e годы)* [*Portret bez shodstva. Vladimir Nabokov v pis'mah i dnevnikaх sovremenikov (1910-1980^e gody)*], Moscou, Новое Литературное Обозрение [Novoje Literaturnoe Obozrenie], 2013.
- , и Олег А. Коростелёв (сост.) [MEL'NIKOV N. G., et Oleg A. Korostelëv (éd.)], *Классик без ретуши: литературный мир о творчестве Владимира Набокова* [*Klassik bez retuši. Literaturnyj mir o tvorčestve*

Vladimira Nabokova], Moscou, Новое литературное обозрение [Novoe literaturnoe obozrenie], collection « Научная библиотека » [« Naučnaja biblioteka »], vol. 20, n° 1, 2000.

POULIN, Isabelle, Robert Kahn et Evelyne Thoizet, *Poétiques du récit d'enfance, Walter Benjamin, « Enfance berlinoise vers 1900 », Vladimir Nabokov, « Autres Rivages », Nathalie Sarraute, « Enfance »*, Neuilly, Atlande, collection « Clefs concours. Littérature comparée », 2012.

— (dir.), « Vladimir Nabokov ou le vrai et le vraisemblable », *Revue de Littérature comparée*, n° 341, 2012/2.

СЕМОЧКИН, Александр Александрович [Semočkin, Aleksandr Aleksandrovič] (éd.), *Тень Русской Ветки. Набоковская Выра* [Ten' Russkoj Vetki. Nabokovskaja Vyra], Saint-Pétersbourg, Лига Плюс [Liga Pljus], 2002.

Revues

МІСНА, René (dir.), « Nabokov » [1964], *L'Arc*, n° 99, 1985.

Dossier « Vladimir Nabokov », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 14-54/

Articles, essais et chapitres d'ouvrages

ALTER, Robert, « Nabokov and the Art of Politics (*Invitation to a Beheading*) » [*Triquarterly*, n° 17, 1970, p. 41-59], dans Alfred Jr. Appel et Charles Newman (dir.), *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.

[ANON.] [Gleb Struve] « Vladimir Nabokoff Sirine, l'amoureux de la vie » [article anonyme], *Le Mois*, juin 1931, p. 140-142.

BARBEDETTE, Gilles, « Entre l'exil et la parodie », *Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 18-22.

BARTON JOHNSON, Donald, « The Nabokov-Sartre Controversy », *Nabokov Studies*, vol. 1, 1994, p. 69-82.

BEAUJOUR, Elizabeth Klosty, *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.

БИТОВ, Андрей [BITOV, Andrej], « Ясность бессмертия-2 » [« Jasnost' bessmertija-2 »], *Звезда* [Zvezda], 11, 1996, p. 134-139.

BOUCHET, Marie, Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu, « Notes à Ada », *Œuvres complètes*, Maurice Couturier (éd.), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, à paraître.

ЧКЛАВЕР, Georges, « L'esprit universel dans les lettres russes », *L'Ethnographie. Bulletin de la Société d'ethnographie de Paris*, 15 avril 1927 (N. S., n° 15) - 15 décembre 1927 (N. S., n° 16), p. 52-65.

COUTURIER, Maurice, « L'effet Lolita », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986.

—, « Nabokov in Postmodernist Land », *Critique*, été 1993, vol. 34, n° 4, p. 247-260.

—, « Annotating vs. Interpreting Nabokov: The Author as a Helper or a Screen? » [en ligne], dans Maurice Couturier (dir.), « Vladimir Nabokov, Annotating vs Interpreting Nabokov », *Cycnos*, vol. 24, n° 1.

- <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1034>
- , « Réception de Nabokov en France : interprétation ou récupération ? », dans Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 9-22.
- DAVYDOV, Sergei, « Dostoevsky and Nabokov : The Morality of Structure in *Crime and Punishment* and *Despair* », *Dostoevsky Studies*, n° 3, 1982, p. 157-170.
- DOLININ, Alexander, « Caning of Modernist Profaners: Parody in *Despair* » [en ligne], *Cycnos*, vol. XII, n° 2, 1995.
<https://www.libraries.psu.edu/nabokov/doli1.htm>
- ДОЛИНИН, Александр [DOLININ, Aleksandr], « Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) » [« Doklady Vladimirova Nabokova v Berlinskom literaturnom kružke (Iz rukapisnyh materialov dvadcatykh godov) »], *Звезда* [Zvezda], 1999, n° 4, p. 7-11.
- , « Набоков, Достоевский и достоевщина » [« Nabokov, Dostojevskij i dostoevščina »], dans « Владимир Набоков в конце столетия » [« Vladimir Nabokov v konce stoletija »] [en ligne], *Старое литературное обозрение* [Staroje literaturnoje obozrenie], 1/277, 2001.
<http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html>
- , « Истинная жизнь писателя Сирина » [« Istinnaja žizn' pisatelja Sirina »], dans Владимир Набоков [Vladimir Nabokov], *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* [Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomah], t. I, 1918-1925, сост. Н. И. Артеменко-Толстой [N. I. Artemenko-Tolstoj (éd.)], Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Simpozium], 2000, p. 9-25.
- DURANTAYE (DE LA), Leland, « Time in French, or Nabokov's Mobile Image of Eternity », dans Yannicke Chupin, Agnès Edel-Roy, Monica Manolescu et Lara Delage-Toriel, *Vladimir Nabokov et la France*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 149-158.
- EDEL-ROY, Agnès, « Vladimir Nabokoff-Sirine et l'autre rivage de la France », dans Murielle Lucie Clément (dir.), *Écrivains franco-russes*, Amsterdam/New York, Rodopi, collection « Faux titre », 2008, p. 85-97.
- , « Nabokov aujourd'hui, ou "la démocratie magique" », dans Lara Delage-Toriel et Monica Manolescu (dir.), *Kaleidoscopic Nabokov. Perspectives françaises*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 23-38.
- , « *Lolita*, ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'auto-translation » [en ligne], *Miranda*, n° 3, 2010. <http://journals.openedition.org/miranda/1536>
- , « L'au-delà nabokovien de l'exil français », dans Charlotte Krauss et Tatiana Victoroff (dir.), *Figures de l'émigré russe en France au XIX^e et XX^e siècle. Fiction et réalité*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 311-329.
- , « *Lolita*, le livre « impossible » ? » [en ligne], *Miranda*, n° 15, 2017.
<http://journals.openedition.org/miranda/11265>
- , « *La Méprise* russe de Vladimir Nabokov : l'intertextualité comme ligne de démarcation politique du sujet à l'œuvre », dans Daniel Argelès, Meghann Cassidy, Anne-Marie Jolivet et al., *Le Sujet à l'œuvre. Choix formels, choix politique dans les arts, la littérature et les sciences humaines*, Palaiseau, Les Éditions de l'École polytechnique, à paraître en 2018.

- FAY, Sarah, « Vladimir Nabokov and the Art of the Self-Interview » [en ligne], *The Paris Review*, 2 juillet 2011.
<http://www.theparisreview.org/blog/2011/07/02/vladimir-nabokov-and-the-art-of-the-self-interview>.
- GASSIN, Alexia, « La psychopathologie dans l'œuvre russe de Vladimir Nabokov » [en ligne], *RELIEF*, vol. 4, n° 1, 2010.
<https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.465/>
- GORBATOVA, D. [ГОРБАТОВА, Д.], « Некрологи, посвященные Набокову (Обзор франкоязычной прессы) » [« Nekrologi, posvjaščennye Nabokovu (Obzor frankojazyčnoj pressy) »], dans Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин (сост.) [B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin (dir.)], *V. V. Nabokov : pro et contra* [B. V. Набоков: pro et contra], Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного института [Izd-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], 2001, t. II, p. 962-967.
- GUIRCHOVITCH, Leonid, « Vladimir Nabokov », *Transfuge*, 6, mars 2005, p. 88-89.
- HELLER, Michel, « Набоков и политика » [« Nabokov i politika »], dans Nora Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov et l'Émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993, p. 11-18.
- KARLINSKY, Simon, « Les jeux russes », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 41-44.
- KIŠ, Danilo, « Nabokov ou la nostalgie », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 35-37.
- , *Homo poeticus*, traduction du serbo-croate par Pascale Delpech, Paris, Fayard, 1993.
- KUZMANOVICH, Zoran, « Suffer the Little Children », dans Gavriel Shapiro (dir.), *Nabokov at Cornell*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2003, p. 49-57.
- LEE, Lawrence L., « “Bend Sinister”: Nabokov's Political Dream », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, « A Special Number Devoted to Vladimir Nabokov », L. S. Dembo (dir.), vol. 8, n° 2, Spring 1967, p. 193-203.
- ЛЕВИН, Юрий [LEVIN, Jurij], « Заметки о Машеньке В. В. Набокова » [« Zametki o Mašen'ke V. V. Nabokova »], *Russian Literature*, XVIII-I, 1985, p. 21-30.
- LOISON-CHARLES, Julie, « Nabokov et la censure » [en ligne], *Miranda*, n° 15, 2017 <http://journals.openedition.org/miranda/11223>.
- MAGNIONT, Gilles, « Parti Pris, Vladimir Nabokov », *Le Matricule des Anges*, n° 035, Juillet-Août 2001, *Site Le Matricule des Anges, magazine littéraire*, [en ligne]. http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=10290
- MOREL, Jean-Pierre, « What's in a name ? Tolstoï dans Ada », dans Michel Cadot (dir.), « Le rayonnement de Tolstoï en Occident », *Cahiers Léon Tolstoï*, « Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves », n° 9, 1995, p. 57-68.
- NIVAT, Georges, « Un lecteur intransigeant », *Le Magazine littéraire*, n° 233, septembre 1986, p. 46-48.
- PENAS IBÁÑEZ, Beatriz, « Totalitarian Perversions of the Art of Persuasion. From Klemperer's *LTI* to Nabokov's Investigations in *Bend Sinister* », dans

- Beatriz Penas et al. (dir.), *Con/Texts of Persuasion*, Kassel, Edition Reichenberger, 2011, p. 37-62.
- POULIN, Isabelle, « La nausée de Nabokov et la méprise de Sartre », dans Nora Buhks (dir.), *Vladimir Nabokov et l'Émigration*, Paris, Institut d'études slaves, Cahiers de l'émigration russe, vol. 2, 1993, p. 107-117.
- , « Être ou ne pas être allégorique : exemplarité de l'œuvre bilingue de Vladimir Nabokov », dans Bernard Vouilloux (dir.), « Déclins de l'allégorie ? », *Modernités*, 22, 2006, p. 185-199.
- RABATE, Laurent, « La poésie de la tradition : Étude du recueil *Stixi* de V. Nabokov », *Revue des études slaves*, 57-3, 1985, p. 397-420.
- RAGUET-BOUVARD, Christine, « “Mademoiselle O” : Les images appartiendraient-elles plutôt à une langue ? », dans N. Buhks (dir.), « Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle », *Revue des études slaves*, n° 72, Fascicule 3-4, 2000, p. 495-503.
- RAMPTON, David, « Vladimir Nabokov et les difficultés de l'admiration littéraire », dans Nora Buhks (dir.), « Vladimir Nabokov dans le miroir du XX^e siècle », *Revue des études slaves*, vol. 72, n° 3-4, 2000, p. 343-352.
- RIGBY, Brian, « L'affaire *Lolita* », dans Pascal Ory (dir.), *La censure en France à l'ère démocratique (1848-....)*, Bruxelles, Paris, Éd. Complexe, 1997, p. 305-312.
- RIVERS, J. E., « Alone in the void: “Mademoiselle O” », dans Steven Kellman et Irving Malin (dir.), *Torpid Smoke: The Stories of Vladimir Nabokov*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, Studies in Slavic Literature and Poetics, 35, 2000, p. 85-131.
- SHUTE, Jenefer, « Nabokov and Freud », dans Vladimir Alexandrov (dir.), *The Garland Companion to Nabokov*, New York, Garland Publishing, 1995, p. 412-420.
- SEBALD, W. G., « Textures de rêve. Note sur Nabokov », *Campo Santo*, traduction de l'allemand Patrick Charbonneau et Sibylle Muller, Arles, Actes Sud, collection « Lettres allemandes », 2009, p. 177-85.
- SHRAYER, Maxim D., « Jewish questions in Nabokov's art and life », dans Julian W. Connolly, *Nabokov and his Fiction. New Perspectives*, Cambridge University Press, 1999, p. 73-91.
- UPDIKE, John, « Pour Nabokov », *Le Magazine littéraire*, septembre 1986, p. 38-40.
- ZIMMER, Dieter E., « Mary », dans Vladimir E. Alexandrov (dir.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Garland Reference Library of the Humanities, vol. 1474, 1995, p. 346-357.
- , « Vladimir Nabokov: The Interviews » [en ligne], *dezimmer.net*. <http://dezimmer.net/HTML/NABinterviews.htm>

Mémoires, recensions et conférences sur Nabokov, son œuvre et sa critique

- ALLAIN-ROUSSEL, Morgane (Université de Saint-Etienne), Marie Bouchet (Université de Toulouse), Julie Loison-Charles (Université Paris Ouest Nanterre La Défense) et Isabelle Poulin (Université de Bordeaux-Montaigne) [org.], Colloque international, « “Les sens font-ils sens ?” » : les cinq sens dans l’œuvre de Nabokov », Biarritz (France), 28 avril-1^{er} mai 2016.
- ASSOULINE, Pierre, « Qui, parmi vous, mérite le roman de Houellebecq ? » [en ligne], *La République des livres*.
http://passouline.blog.lemonde.fr/2005/08/31/2005_08_qui_parmi_vous/
- BETHLEEM, Louis, « Les Romans (I) », *Revue des lectures*, octobre-décembre 1934, p. 154-155.
- CAPRONA, Denys C. de, « Une œuvre dont la complexité n’a pas fini de susciter l’exégèse », dans « Samedi littéraire », *Le Journal de Genève*, 9 juillet 1977, p. IV.
- CROISE, Jacques, « Le cas Nabokov ou la blessure de l’exil », *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 août 1959.
- DELAGE-TORIEL, Lara, et Monica Manolescu, « The “Crazy Quilt of Nabokov Studies in France” » [en ligne], *NOJ / HOЖ. Nabokov Online Journal*, vol. III, 2009.
http://etc.dal.ca/noj/articles/volume3//14_Kaleidoscopic_Nabokov.pdf
- DELPECH, Jeanine, « Nabokov sans Lolita », *Les Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1959, p. 1-2.
- DURANTAYE (DE LA), Leland, « Imagining Nabokov: Russia Between Art and Politics (review) », *Modernism/modernity*, Vol. 17, N° 2, Avril 2010, p. 457-458.
- EDEL-ROY, Agnès, « Will Norman, Nabokov, History and the Texture of Time », *Transatlantica*, 1/2014, mis en ligne le 29 septembre 2014,
<http://transatlantica.revues.org/6935>
- , et Axel Roy : « De *Christiana* à *Lolita* : contestations esthétiques. Correspondance entre les arts et recomposition de la “réalité” : Vladimir Nabokov, Vladimir Baranoff-Rossiné, Axel Roy », Colloque international, « “Les sens font-ils sens ?” » : les cinq sens dans l’œuvre de Nabokov », Biarritz (France), samedi 30 avril 2016.
- GILLOT, G., « Un écrivain sans frontière. Nabokov : le jeu des mots et de la mort », *Le Figaro*, 5 juillet 1977.
- JALABERT, Louis, « Revue des livres », *Études : revue catholique d'intérêt général*, t. 221, n° 10, 1934, p. 823-824.
- HAMRIT, Jacqueline, « Sartre, Lacan and Nabokov », communication au colloque international « Vladimir Nabokov et la France », Yannicke Chupin, Lara Delage-Toriel, Agnès Edel-Roy et Monica Manolescu (org.), Paris, 30, 31 mai et 1^{er} juin 2013.
- ГЕССЕН, Иосиф В. [HESSEN, Iosif V.], « Из Книги *Годы изгнания: Жизненный отчет* » [« Iz Knigi *Gody izgnanija: Žiznennij otčēt* »], dans *В. В. Набоков : pro et contra [V. V. Nabokov : Pro et Contra]*, Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин (сост.) [B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin (éd.)],

- Saint-Pétersbourg, Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та [Izd. Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta], «Русский Путь» [«Russkij Put' »], 1997, t. I, p. 175-183.
- ИВАНОВ, Георгий [IVANOV, Georgij] : «В. Сирин. “Машенька”, “Король, дама, валет”, “Защита Лужина”, “Возвращение Чорба”» [«V. Sirin. «Mašen'ka», «Korol', dama, valet», “Zaščita Lužina”, “Vozvraščenie Čorba”], *Числа [Tchisla]*, n° 1, 1930, p. 233–236.
- LEVINSON, André, «V. Sirine et son joueur d'échecs», *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 15 février 1930, p. 6.
- МАЛИКОВА, Мария [МАЛИКОВА, Maria], «Набоков сегодня» [«Nabokov segodnja»] [en ligne], *Новое Литературное Обозрение [Novoe Literaturnoe Obozrenie]*, n° 70, 2004.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/mal30-pr.html>
- MCNALE, Brian, «The Great (Textual) Communicator, or, Blindness and Insight», *Nabokov Studies*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 277-289.
- NICOLAS, Alain, «Publication dans la bibliothèque de La Pléiade des premiers romans de Nabokov. Nabokov ou la méprise» [en ligne], *L'Humanité*, 25 novembre 1999. <https://www.humanite.fr/node/217972>
- NORMAN, Will, «Lolita's futures», dans A.-M. Paquet-Deyris (org.), *Lolita [Nabokov, 1955 ; Kubrick, 1962]. Journée d'études*, Université de Paris-Ouest/Nanterre/La Défense, 16 janvier 2010.
- , «Transitions in Nabokov Studies», *Literature Compass*, 7/10, 2010, p. 965-976.
- S., «Carnet du lecteur. Romans étrangers. “V. Nabokov-Sirine : *Chambre obscure*”» [en ligne], *Le Populaire*, Mardi 19 mars 1935, p. 4.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k821871n/f4.image>
- SARTRE, Jean-Paul, «Vladimir Nabokov : “La Méprise”», *Critiques littéraires [Situations, I (1947)]*, Paris, Gallimard, collection «Folio/Essais», 1993, p. 53-56.
- [STRUVE, Gleb], «Les “romans-escamotage” de Vladimir Sirine», *Le Mois*, avril 1931, p. 145-152.
- , «Vladimir Nabokoff Sirine, l'amoureux de la vie», *Le Mois*, juin 1931, p. 140-142.
- STRUVE, Gleb, «Current Russian Literature. II. Vladimir Sirin», *Slavonic and East European Review*, 1934, p. 436-444.
- THERIVE, André, «“Le Mois”, 1^{er} mai 1931, “Les romans-escamotage de Vladimir Sirine”», *Quinzaine critique des livres et des revues*, 25 mai 1931, vol. 3, n° 34, p. 81.
- ЗУСЕВА-ОЗКАН, Вероника Б. [ZUSEVA-OZKAN, Veronika B.], *Поэтика Метаромана [Poëtika Metaromana]*, Москва, Российский государственный гуманитарный университет [Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet], 2012.

Œuvre d'art

- ROY, Axel, «Lolita.Variation chromesthétique 1», 2016.

Littérature

Littérature russe

- BERBEROVA, Nina, *C'est moi qui souligne : autobiographie* [1972], traduit du russe par Anne et René Misslin, avant-propos par Hubert Nyssen, Arles, Actes Sud, 1989.
- БУНИН, ИВАН [BUNIN, Ivan], *Стихотворения, Рассказы, Повести* [*Stihotvorenija, Rasskazy, Povesti*], Moscou, « Художественная Литература » [« Hudožestvennaja Literatura »], Библиотека Всемирной Литературы [Biblioteka Vsemirnoj Literatury], 1973.
- ШОЛОКHOV, Mikhaïl, *Le Don paisible* [1962], Paris, Omnibus, 2002, 1991.
- , « Speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm » [en ligne], 10 décembre 1965, *The Nobel Prize in Literature 1965*, nobelprize.org.
http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/sholokhov-speech-r.html
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch, *Récits, chroniques et polémiques*, Gustave Aucouturier (éd.), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- , *Crime et châtement, Journal de Raskolnikov, Les carnets de Crime et châtement,...*, introduction par Pierre Pascal, traduction et notes par D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schlœzer *et al.*, indications chronologiques, note bibliographique par Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- , *Les Frères Karamazov* [1879-1880] ; *Les carnets des frères Karamazov ; Niétotchka Niézvanov*, traduction et notes par H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer... *et al* ; introduction par Pierre Pascal, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- , *Le Double*, préface d'André Green, traduction et notes de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1993.
- GROSSMAN, Vassili, *Œuvres*, éd. Tzvetan Todorov, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2006.
- MANDELSTAM, Ossip, *La Quatrième prose et autres textes*, textes rassemblés et traduits par André Markowicz, Paris, Christian Bourgois, collection « Détroits », 1993.
- , *Œuvres complètes. 1. Œuvres poétiques*, édition bilingue établie et présentée par Jean-Claude Schneider, traduction du russe par Jean-Claude Schneider, introduction, notes et commentaires par Anastasia de La Fortelle, Paris, Le Bruit du temps / La Dogana, 2018.
- MARKOWICZ, André, *Le Soleil d'Alexandre. Le Cercle de Pouchkine, 1802-1841*, Arles, Actes Sud, 2011.
- PASTERNAK, Boris, *Œuvres*, Michel Aucouturier (éd.), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1990.
- ПУШКИН, А. С. [POUCHKINE, A. S.], *Собрание сочинений в 10 томах* [*Sobranie sočinnenij v 10 tomah*], текст проверен и примечания составлены проф. Б. В. Томашевским [B. V. Tomaševskij (éd.)], Léningrad, Наука [Nauka], 1977-1979.

- POUCHKINE, Alexandre, *Œuvres poétiques*, éd. Efim Etkind, Lausanne, l'Âge d'homme, collection « Les classiques slaves », 1993.
- , *Eugène Onéguine* [1825-1832], traduit du russe par Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1996.
- , *Eugene Onegin*, translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov, Princeton, N. J., Princeton University Press, Bollingen Series LXXII, 1990.
- TARASSOV-RODIONOV, Alexandre, *Chocolat*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Classiques slaves », 1992.
- ТСНЕКНОВ, Anton, *Drame de chasse*, traduction André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, Collection « Babel », 2001.
- ХОДАСЕВИЧ, Владислав [HODASEVIČ, Vladislav], *Колёблемый тренажник. Избранное* [*Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*], В. Г. Перельмутер (сост.) [V. G. Perel'muter (éd.)], Moscou, Советский Писатель [Sovetskij Pisatel'], 1991.

Autres littératures

- CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, collection « La Librairie du XXI^e siècle », 2002.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut ; collaborateurs Lucie Jamme, Franck André Jamme, Tina Jolas, Anne Reinbold, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- CHATEAUBRIAND, François-René de, *Essai sur les révolutions ; Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- , *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. II.
- FLAUBERT, Gustave *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II.
- GARY, Romain, *Les Enchanteurs* [1973], Paris, Gallimard, collection « Folio », 2011.
- HOUELLEBECQ, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1979.
- PAULHAN, Jean, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], édition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, collection « Folio/Essais », 1990.
- PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu*, t. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- , *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, collection « L'Imaginaire », 1992, p. 236-286.
- QUINCEY, Thomas De, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts* [1827], traduit de l'anglais et préfacé par Pierre Leyris, Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 2002.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1981.

SEBALD, Winfried G., *Les Émigrants. Quatre récits illustrés* [1992], traduction de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes sud, collection « Babel », 2001.

VALERY, Paul, *Variété IV*, Paris, Gallimard, N. R. F., 1938.

Histoire culturelle

Histoire culturelle russe

АКИМОВА, Irina, *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontières*, Paris, L'Harmattan, collection « Univers musical », 2011.

АЗИЗЯН, Ирина А., [Azizjan, Irina A.], *Диалог искусств Серебряного века* [*Dialog iskusstv Serebrjannogo veka*], Moscou, Прогресс-Традиция [Progress-Tradicija], 2001.

AUCOUTURIER, Michel, « Le "léninisme" dans la critique littéraire soviétique », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 7, n° 4, octobre-décembre 1976, p. 411-426.

BARTLETT, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

БЕРДЯЕВ, Николай Александрович [BERDJAEV, Nikolaj Aleksandrovič] (dir.), *Конец Ренессанса* [*Konec Renessansa*], Saint-Pétersbourg, Эпоха [Époха], 1922.

— (dir.), *София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии* [*Sofia. Probemy duhovnoj kul'tury i religioznoj filosofii*], Berlin, Обелиск [Obelisk], 1923.

—, « Русская религиозная мысль и революция » [« Russkaja religioznaja mysl' i revoliucija »], *Вёрсты* [*Vërsty*] n° 3, 1928, p. 40-62.

—, *Философия творчества, культуры и искусства* [*Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva*], Moscou, Искусство [Iskusstvo], Лига [Liga], 1994.

—, *Самопознание. Опыт философской автобиографии* (*Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii* [1949]), Moscou, Книга [Kniga], 1991.

БУСЛАКОВА, Т. П. (сост.) [BUSLAKOVA, T. P. (éd.)], *Русский Париж* [*Russkij Pariž*], Moscou, МГУ (MGU), 1998.

БУХАРИН, Николай [BUHARIN Nikolaj], « Времена » [« Vremena »], dans « Узник Лубянки » [« Uznik Lubianki »], *Тюремные рукописи Николая Бухарина* [*Tjuremnye rukopisi Nikolaja Buharina*], Moscou, АИРО–XXI [AIRO-XXI], 2008.

CADOT, Michel, « Le Discours sur le futur dans le *Journal d'un Écrivain* (1881). Remarques sur le prophétisme de Dostoïevski » [en ligne], *Dostoevsky Studies*, vol. 7, 1986. <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/07/019.shtml>

CHESTOV, Léon, *Qu'est-ce que le bolchevisme ?*, avant-propos de Ramona Fotiade, postface de Jean-Louis Panné, traduction du russe par Sophie Benech, Paris, Le Bruit du temps, 2015.

CONIO, Gérard, *L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernités*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003.

- CHENTALINSKI, Vitali, *La Parole ressuscitée. Dans les archives littéraires du K.G.B*, traduction du russe par Galia Ackerman et Pierre Lorain, Paris, Robert Laffont, 1993.
- DEPRETTO, Catherine, « Quelques traits spécifiques du symbolisme russe » [en ligne], *Cahiers du Monde russe*, n° 45, vol. 3-4, 2004. <http://monderusse.revues.org/8704>.
- ДЯГИЛЕВ, Сергей [DJAGILEV, Sergej], « Основы Художественной Оценки » [« Osnovy Hudožestvennoj Ocenki », « Les fondements de la valeur artistique »], *Мир Искусства* [*Mir Isskusstva*], N° 3-4, 1899, p. 50-61.
- , « В Час Итогов. Речь » [« V Čas Itogov. Reč' », « À l'heure des bilans. Discours »], *Весы* [*Vesy*], n° 4, avril 1905, p. 45-46.
- ЕРМИЧЕВ, Александр [Ermičev, Aleksandr], « Суждения Н. А. Бердяева о “русском культурном ренессансе” и настоящее значение этого термина » [Suždenija N. A. Berdjaeva o “russkom kul'turnom renaissance” i nastojaščee značenie ètogo termina], *Studia culturae*, vol. 2, 2002, p. 9-24.
- ЕТКИНД, Efim, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada (dir.), *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle*. L'Âge d'argent*, Paris, Fayard, 1987.
- , *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle**. La Révolution et les années vingt*, Paris, Fayard, 1988.
- , *Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle***. Gels et dégels*, Paris, Fayard, 1990.
- , *Histoire de la littérature russe. Le XIX^e siècle*. L'époque de Pouchkine et de Gogol*, Paris, Fayard, 1996.
- FIGES, Orlando, *La Révolution russe. 1891-1924 : la tragédie d'un peuple* [1996], traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions Denoël, 2007.
- GOUSSEF, Catherine, *L'Exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920-1939)*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- HAREL, Christine, « Les Ballets Russes de Diaghilev dans l'imaginaire français. Début XX^e siècle-1930 » [en ligne], *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n° 9, printemps 2000. <https://www.pantheonsorbonne.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-09-chantiers-2000/christine-harel-les-ballets-russes-de-diaghilev/>
- HELLER, Michel, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 1974.
- HILTON, Alison, *Russian Folk Art*, Bloomington, Indiana University Press, collection « Indiana-Michigan series in Russian and East European studies », 1995.
- KAMENSKI, Alexandre (éd.), *Le Monde de l'Art. Association artistique russe du début du XX^e siècle*, introduction de Vsevolod Petrov et Alexandre Kamenski, traduction Denis Dabbadie, Leningrad, Éd. d'art Aurora, 1991.
- KELLOGG, Michael, *The Russian Roots of Nazism : White Emigre and the Making of National Socialism, 1917-1945*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
- KRYZYSKI, Serge, *The Works of Ivan Bunin*, La Haye/Paris, Mouton, collection « Slavistic printings and reprints », 1971.

- LAQUEUR, Walter, *Histoire des droites en Russie. Des Centuries noires aux nouveaux extrémistes* [1993], traduction de l'anglais par Dominique Péju, avec la collaboration de Serge Zolotoukhine, Paris, Michalon, 1996.
- LIVAK, Leonid, *How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison, Wis./London, University of Wisconsin Press, 2003.
- LOUNATCHARSKI, Anatole, *Les Destinées de la littérature russe*, Choix et préface d'Irina Lounatcharskaïa, traduit du russe par Antoine Garcia, Paris/Moscou, Les Éditeurs Français Réunis, Les Éditions du Progrès, 1979.
- MARCADE, Jean-Claude (dir.), *Le Dialogue des arts dans le symbolisme russe*, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 2008.
- MEDLIN, Virgil D., and Steven L. Parsons (ed.), *V. D. Nabokov, and the Russian Provisional Government, 1917*, introduction by Robert P. Browder, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976.
- MENEGALDO, Hélène, « Société en exil et censure : l'exemple de l'Émigration russe » [en ligne], *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - Archives (1993-2001) / Censure(s) et identité(s) / Écriture, propagande et identité nationale*, 2015.
<http://09.edel.univ-poitiers.fr/lesciahiersforell/index.php?id=386>
- MEREJKOWSKI [MEREJKOVSKIJ], Dimitri, *Éternels Compagnons de route : Lermontov, Dostoïevski, Gontcharov, Maïkov, Tioutchev, Pouchkine*, traduit du russe par Jarl Priel et Maurice Prozor, Paris, Albin Michel, 1949.
- MIRSKY, Dmitri S., *Histoire de la littérature russe. Des origines à nos jours*, trad. Véronique Lossky, Paris, Fayard, 1969.
- MORARD, Annick, *De l'émigré au déraciné. La « jeune génération » des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920-1940)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.
- MOREL, Jean-Pierre, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1985.
- MOSSIÈRE, Fanny, « L'exotisme du démon : Vroubel et sa technique cristallique » [en ligne], *Études de lettres*, n° 2-3, 2009. <http://edl.revues.org/393>
- НАБОКОВ, Владимир Дмитриевич [NAVOKOV, Vladimir Dmitrievič], « Die Homosexualität im Russischen Strafgesetzbuch », *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, 2, 1903, p. 1159-1171.
- , « Кишиневская кровавая баня » [« Kišinevskaja krovavaja banja », 1903], *До и После Временного Правительства [Do i Posle Vremennogo Pravitel'stva]*, Saint-Pétersbourg, Симпозиум [Symposium], 2015.
- , « Мы и Они. (История русской эмиграции) » [« My i Oni (Istorija russkoj èmigracii) »] [en ligne], *Руль [Rul']*, 2 décembre 1920.
<http://evartist.narod.ru/text/43.htm>.
- НАВОКОВ, Konstantin Dmitrievitch, *Letters of a Russian Diplomat to an American Friend, 1906-1922*, John F. Melby et W. W. Straka (éd.), Lewitson (N.Y.), E. Mellen Press, 1989.
- NIVAT, Georges, *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, collection Slavica, 1982.
- , *Russie-Europe. La fin du schisme*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 1993.

- , *Vivre en Russe*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection « Slavica », 2008.
- OLLIVER, Jean-Paul, *Quand fera-t-il jour, camarade ? (7 novembre 1917). Histoire de la révolution d'octobre*, préface de Gaston Bonheur, Paris, Robert Laffont, collection « Ce jour-là », 1967.
- ÖSTERLING, Anders, « Mikhail Aleksandrovich Sholokhov. Award ceremony speech » [en ligne], *The Nobel Prize in Literature 1965*, nobelprize.org. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1965/press.html
- ПЕТРОВ, Дмитрий, Юлия Морозова (сост.) [PETROV, Dmitri, Julija Morozova (dir.)], *Тайнопись искусства. Сборник статей [Tajnopis' iskusstva. Sbornik statej]*, Moscou, Новый Акрополь [Novyj Akropol'], collection « Интересно о важном » [« Interesno o važnom »], 2014.
- PIERRE, André, « Connaissance de la Russie », *La Quinzaine critique des livres et des revues*, 10 décembre 1929, vol. 1, n° 3, p. 113-114.
- , « Littératures slaves », *Quinzaine critique des livres et des revues*, 25 mai 1931, vol. 3, n° 34, p. 79.
- PLANTY-BONJOUR, Guy, *Hegel et la pensée philosophique en Russie. 1830-1917*, La Haye, M. Nijhoff, collection « Archives internationales d'histoire des idées », 1974.
- RECOULY, Raymond, « Le Gouvernement et la Douma », *Le Figaro*, 5 juin 1906, p. 2.
- RIASANOVSKY, Nicholas V., *Histoire de la Russie des origines à 1984* [1ère éd. : *A History of Russia*, Oxford University Press, 1969], Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1987.
- ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, préface de Léon Robel, Paris, Payot, collection « Aux origines de notre temps », 1986.
- СЕМОЧКИН, Александр [Semočkin, Aleksandr] (éd.), *Тень Русской Ветки. Набоковская Выра [Ten' Russkoj Vetki. Nabokovskaja Vyra ; L'ombre d'un rameau de Russie. Vyra de Nabokov]*, Saint-Pétersbourg, Лига Плюс [Liga Pljus], 2002.
- SALE, Marie-Pierre, Edouard Papet et Dominique de Font-Réaulx (dir.), *L'Art russe dans la seconde moitié du XIX^e siècle : en quête d'identité* [exposition organisée du 19 septembre 2005 au 8 janvier 2006 par le Musée d'Orsay et la Réunion des Musées nationaux], catalogue par Dimitri V. Sarabianov, Galina S. Tchourak, Tatiana Mojenok et al., Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 2015.
- SLEZKINE, Yuri, *La Maison éternelle. Une saga de la révolution russe*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Bruno Gendre, Pascale Haas, Christophe Jaquet et Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2017.
- STEINER, George, *Tolstoï ou Dostoïevski* [1959], trad. par Rose Celli, Paris, Éd. 10-18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2004.
- STRADA, Vittorio, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, éd. revue et augmentée, Turin, G. Einaudi, collection « Saggi », 1980.
- СТРУВЕ, Глеб [STRUVE, Gleb], *Русская литература в изгнании [Russkaja literatura v izgnanii ; 1^{ère} éd. : 1956]*, Paris, Ymca-Press, 1984.
- СЫТОВА, Алла (éd.), *Le Loubok. L'imagerie populaire russe, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Cercle d'art ; Léningrad, Aurore, 1984.
- TROTSKY, Léon, *Histoire de la Révolution russe. 1. Février*, trad. Maurice Parijanine revue et approuvée par l'auteur, Paris, Éd. Rieder, 1933.

- ЧЕРНОВ, Андрей [ČERNOV, Andrej], « Как украли *Тихий Дон* [« Как ukrali *Tihij Don* »] [en ligne], *Radio Svoboda*, 31 mars 2016.
<https://www.svoboda.org/a/27645931.html>
- ЧУКОВСКАЯ, Е. (сост.) [ČUKOVSKAJA, E. (dir.)], « Неопубликованные автографы из “Чукоккалы” » [« Neopublikovannye avtografy iz “Čukokkaly” »], *Наше Наследие* [*Nache Nasledie*], 1989, n° 10, p. 69-76.
- ВАРШАВСКИЙ, В. С. [VARŠAVSKIJ, V. S.], *Незамеченное поколение* [*Nezamečennoe pokolenie*], New York, Издательство имени Чехова [Izdatel'stvo imeni Čehova], 1956.
- VOGÜE, Eugène-Melchior de, *Le Roman russe* [1886], 10^e éd., Paris, Plon, 1912.
- WEIDLE, Wladimir, *La Russie absente et présente*, Paris, Gallimard, collection « Les Classiques russes », 1949.
- WEINSTEIN, Marc (dir.), *La Geste russe. Comment les Russes écrivent-ils l'histoire au XX^e siècle ?*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- WEISGERBER, Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires du XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.
- ЯРЕМИЧ, Степан [Jaremič, Stepan], *Михаил Александрович Врубель. Жизнь и Творчество* [*Mihail Aleksandrovič Vrubel'. Žizn' i tvorčestvo*], Moscou, Издание И. Кнебель [Izdanie I. Knebel'], 1911.

Histoire culturelle hors-Russie

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003.
- , *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010.
- [ANON.], « Salman Rushdie, une vie dans la clandestinité » [en ligne], *Le Monde*, 19 septembre 2012.
http://abonnes.lemonde.fr/proche-orient/article/2012/09/19/salman-rushdie-une-vie-dans-la-clandestinite_1762289_3218.html
- , « Crise de foi. Salman Rushdie censuré à Paris » [en ligne], *Blog Big Browser*, 11 octobre 2012. <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2012/10/11/crise-de-foi-salman-rushdie-censure-a-paris/>
- ARLAND, Marcel, « Sur un nouveau mal du siècle », *La Nouvelle Revue française*, février 1924, n° 125, p. 149-158.
- BELL, Daniel, *The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties* [1960], Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 2000.
- COTKIN, George, « French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948 », *The Historian*, n° 61, Winter 1999, p. 327-340.
- DUTLI, Ralph, *Mandelstam : mon temps, mon fauve. Une biographie* [2003], traduction de l'allemand par Marion Graf, revue par l'auteur, Paris, Le Bruit du temps/La Dogana, 2012.
- GILL, Louis, « George Orwell, combattant et témoin de la guerre civile espagnole », dans « Enjeux politiques et mort », Joseph J. Lévy et Pascal Hintermeyer (dir.), *Frontières*, vol. 19, n° 1, automne 2006, p. 89-93.

- KLEMPERER, Victor, *LTI. La Langue du III^{ème} Reich : carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand et annoté par Élisabeth Guillot, présenté par Sonia Combe et Alain Brossat, Paris, Pocket, collection « Agora », 1998.
- LARGUIER, Léo, *Cézanne ou la Lutte avec l'ange de la peinture*, Paris, R. Julliard, 1947.
- LAUTERWEIN, Andréa, *Paul Celan*, Paris, Belin, collection « Voix allemandes », 2005.
- MOLLIER, Jean-Yves, *La Mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Nantes, Le Passeur-Cecofop, 1992.
- PAYOT, Marianne, « Michel Del Castillo » [en ligne], *Lire*, 1^{er} octobre 1995.
http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-del-castillo_799185.html
- PROUDHON, Pierre-Joseph, ZOLA, Émile, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, éd. Christophe Salaün, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2010.
- RAUSCHNING, Hermann, *La Révolution du nihilisme*, trad. de l'allemand Paul Ravoux et Marcel Stora, Paris, Gallimard, collection « Problèmes et documents », 1939.
- SAID, Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, traduit de l'anglais par Charlotte Woillez, Arles, Actes Sud, 2008.
- SEGALEN, Victor, « Les synesthésies et l'école symboliste », *Mercure de France*, avril 1902, p. 57-90.
- SURYA, Michel, *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires, 1944-1956*, Paris, Fayard, collection « Histoire de la pensée », 2004.
- ZELIGER, Barbie, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », dans « Dossier : Sur les camps de concentration du 20^e siècle », *Vingtième Siècle*, n°54, avril-juin 1997, p. 61-78.

Théorie littéraire

- ANSEL, Yves, « Milan Kundera : Tu ne voleras pas la lettre... », dans N. Corréard, V. Ferré, A. Teulade (dir.), *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, XVI^e-XXI^e s.*, Paris, Classiques Garnier, collection « Rencontres », 2015, p. 235-247.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » [1968], *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Essais critiques », 1984, p. 61-67.
- , *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1972.
- , *Sur Racine* [1961], Paris, Éditions du Seuil, collection « Points », 1979.
- CHENETIER, Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Le Don des langues », 1989.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- ESCOLA, Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, collection « Essais et savoirs », 2012.

- FERRE, Vincent, et Daniel Mortier (dir.), *Littérature, histoire et politique au XX^e siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, Paris, Éditions Le Manuscrit, collection « L'esprit des lettres », 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*, éd. Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, collection « Quarto Gallimard », 2017.
- GENETTE, Gérard *Figures III*, Paris, Seuil, collection « Poétiques », 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1982.
- , *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2002.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993.
- SAMOYVAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, collection « Folio/Essais », 1988.
- , *What is literature?*, traduction du français Bernard Frechtman, New York, Philosophical Library, 1949.
- , *What is literature?*, traduction du français Bernard Frechtman, introd. Wallace Fowlie, New York, Harper & Row, 1965.
- , *Les Mots* [1964], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1981.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 2003.
- XINGJIAN, Gao, *De la création*, traduit du chinois par Denis Molčanov *et al.* ; sous la direction de Noël Dutrait, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Philosophie

- ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative* [1966], traduction de l'allemand par le Groupe de traduction du Collège de philosophie, Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson [et *al.*], postface de Hans-Günther Holl, Paris, Payot, collection « Critique de la politique », 1978.
- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1989], trad. (de l'italien) Yves Hersant, Paris, Payot/Rivages, collection « Petite bibliothèque Payot », 2000.
- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. 3, Le système totalitaire* [1^{ère} éd. anglo-américaine : 1951] traduit de l'américain par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points. Politiques », 1972.
- , *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal* [1963], traduction de l'anglais par Anne Guérin ; révision par Martine Leibovici ; présentation par Michelle-Irène Brudny-de Launay, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 2018.
- ARON, Raymond, *L'Opium des intellectuels* [1955], introduction de Nicolas Baverez, Paris, Hachette Littératures, collection « Pluriel », 2002.
- CAMUS, Albert, *Essais*, éd. Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

- , *L'Homme révolté* [1951], Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2011.
- DEBORD, Guy, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon, en collaboration avec Alice Debord, préface et introductions de Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2006.
- FEDIER, François, *L'Art en liberté*, Paris, Pocket, collection « Agora », 2006.
- GAMBAROTTO, Yaël, « L'épreuve de l'altérité dans la philosophie de Claude Lefort » [en ligne], colloque international et disciplinaire, « L'épreuve de l'altérité », École doctorale 58 « Langues, littératures, cultures, civilisations », 8 et 9 juin 2016, Université Paul Valéry/Montpellier 3.
<http://www.mshsud.org/images/ed58/ART-10-GAMBAROTTO.pdf>
- , « Dire la vulnérabilité du politique. Claude Lefort et la démocratie moderne », journée des doctorants de l'équipe d'accueil « Lettres, Idées, Savoirs » (LIS, EA 4395), co-organisation Agnès Edel-Roy et Julitte Stioui, 24 janvier 2018, Université de Paris-Est Créteil.
- GROS, Frédéric, *Désobéir*, Paris, Éditions Albin Michel/Flammarion, 2017.
- JAUSS, Hans Robert, *Petite Apologie de l'expérience esthétique*, traduction de l'allemand Claude Maillard, Paris, Allia, 2007.
- JULLIEN, François, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017.
- MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2005.
- LEFORT, Claude, *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Essais », 1986.
- , *Le Temps présent. Écrits, 1945-2005*, préface de Claude Mouchard, Paris, Belin, 2007.
- PLATON, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- RANCIERE, Jacques, *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000.
- , *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, collection « La Philosophie en effet », 2004.
- , *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- , *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique, 2008.
- , *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [1987], Paris, 10-18, 2008.
- ROMAN, Joël, *Chronique des idées contemporaines. Itinéraire guidé à travers 300 textes choisis*, avec la collaboration de Valérie Marange, Rosny-sous-Bois, Béal, 2000.

Autres sciences

- BERTHIER, Serge, *Photonique des Morphos*, Paris, Springer-Verlag, 2010.
- DANN, Kevin T., *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge*, New Haven, Conn./Londres, Yale University Press, 1988.

- HUPE, Jean-Michel, « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? », *Médecine/sciences*, n° 8-9, vol. 28, août-septembre 2012, p. 765-771.
- JEWANSKI, Jörg, Sean A. Day & Jamie Ward, « A Colorful Albino: The First Documented Case of Synaesthesia, by Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812 », *Journal of the History of the Neurosciences: Basic and Clinical Perspectives*, Volume 18, Issue 3, 2009, p. 293-303.
- NABOKOV, Dmitri, « Afterword », dans Richard E. Cytowic et David M. Eagleman, *Wednesday is Indigo Blue. Discovering the Brain of Synesthesia*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2009, p. 249-254.
- RAYLEIGH, Lord, « On the Optical Character of some Brilliant Animal Colours », *Philosophical Magazine*, vol. 37, 1919, p. 98-111.

Index des noms

- Adamovič, Georgij Viktorovič, 34, 477, 479, 480, 501, 502
- Adorno, Theodor W., 36, 532, 534
- Agamben, Giorgio, 228, 229
- Ahmatova, Anna Andreevna, 17, 93, 387
- Ajhenval'd, Julij Isaevič, 92, 95, 408
- Alain-Fournier (Fournier, Henri-Alban), 131
- Alexandrov, Vladimir, 184, 372
- All, Nikolaj, 122, 123
- Allain-Roussel, Morgane, 4, 285
- Alter, Robert, 45
- Amandio, Manon, 4
- Amfiteatrov, Aleksandr Valentinovič, 405, 495, 509, 615
- Amfiteatrov-Kadašev, Vladimir Aleksandrovič, 405
- Andreev, Leonid Nikolaevič, 379, 380
- Andreu, Maurice, 700, 702
- Ansel, Yves, 27
- Apollinaire, Guillaume, 318
- Appel Jr, Alfred, 120, 135
- Applebaum, Anne, 727, 728, 729
- Aragon, Louis, 108
- Arendt, Hannah, 513, 577, 620, 671, 691, 694
- Argelès, Daniel, 4
- Argutinskij-Dolgorukov, Vladimir Nikolaevič, 233
- Arland, Marcel, 18
- Aron, Raymond, 21
- Assouline, Pierre, 41
- Athenot, Éric, 4
- Aubert, Joëlle, 5
- Aucouturier, Gustave, 342, 663
- Aucouturier, Michel, 224, 225, 350, 351
- Aude, Nicolas, 4
- Aury, Dominique, 79
- Azam Zanganeh, Lila, 245, 246
- Azizjan, Irina Atykovna, 321, 324
- Babel', Isaak Èmmanuilovič, 381, 476, 496, 497, 624
- Badiou, Alain, 150
- Bagrickij (Dzjubin), Èduard Georgievič, 587, 588
- Bahrah, Aleksandr Vasil'evič, 407, 503
- Bahu, Francis, 5
- Baker, Nicholson, 68
- Bakst, Lev Samojlovič, 332
- Balestrini, Nassim, 516
- Balzac, Honoré de, 418, 645
- Barbedette, Gilles, 674
- Barnes, Hazel E., 146
- Barrett, William, 146
- Barth, John, 525
- Barthes, Roland, 12, 25, 80, 535, 684, 711, 712, 726, 737
- Bartlett, Rosamund, 317
- Barton Johnson, Donald, 143, 349, 756
- Baudelaire, Charles, 290, 362, 705, 750
- Beauvoir, Simone de, 145, 146
- Belinskij, Vissarion Grigor'evič, 148, 354, 358, 470, 713
- Bell, Daniel, 21
- Belyj, Andrej (Bugaev, Boris Nikolaevič), 205, 322, 323, 353, 355, 408, 442, 687
- Benjamin, Walter, 16
- Benua, Aleksandr Nikolaevič, 233, 317, 332
- Berberova, Nina Nikolaevna, 35, 428, 493, 544, 578
- Berdjaev, Nikolaj Aleksandrovič, 354, 355, 356, 357, 501
- Bérélowitsch, Francille, 5
- Beretzky, Nurit, 23
- Bernard-Léger, Sophie, 4, 432, 484
- Berthier, Serge, 298
- Bethléem, Louis, 108, 109
- Bicilli, Pëtr Mihajlovič, 507, 508
- Bilibin, Ivan Jakovlevič, 345
- Binet, Alfred, 287
- Bitov, Andrej Georgievič, 420
- Blatt, Ben, 348
- Blok, Aleksandr Aleksandrovič, 321, 346, 355, 387, 389, 404
- Blot, Jean, 244, 245
- Bogdanov, Aleksandr Aleksandrovič, 350
- Booth, Wayne C., 466
- Bouchet, Marie, 4, 7, 212, 285, 314, 516
- Bouchet, Marie, *et al.*, 263, 265, 268, 378, 486, 491, 492, 568, 590, 747, 752, 756
- Bouju, Emmanuel, 46
- Bourke-White, Margaret, 626
- Bowlby, Rachel, 516
- Boyd, Brian, 61, 65, 88, 90, 100, 110, 115, 118, 120, 121, 132, 135, 161, 162, 163, 183, 197, 235, 239, 250, 287, 322, 323, 347, 348, 355, 388, 402, 405, 422, 423, 429, 458, 519, 599, 600, 611, 614, 616, 655, 699, 704, 713, 759
- Brailovskaja, Rimma Nikitična (née Šmidt), 234
- Brailovskij, Leonid Mihajlovič, 234
- Breit, Harvey, 122, 123, 125, 126
- Brjun de Sent Ippolit', Valentin Anatol'evič, 332
- Brooke, Rupert, 91, 198
- Buharin, Nikolaj Ivanovič, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706
- Bukhs, Nora, 83
- Bulgarin, Faddej Venediktovič, 410, 411

- Bunin, Ivan Alekseevič, 95, 102, 196, 214, 243, 355, 418, 422, 428, 429, 430, 431, 473, 474, 476, 497, 507, 566, 660, 661
- Bunina, Vera Nikolaevna (née Muromceva), 489, 503, 508, 745
- Burov, Aleksandr Pavlovič, 502
- Byron, George Gordon, 277
- Čadaev, Pětr Jakovlevič, 365
- Cadot, Michel, 661
- Čajanov, Aleksandr Vasil'evič, 408
- Čajkovskij, Pětr Il'ič, 319, 343
- Calvert, Hildegund, 4
- Camus, Albert, 21, 75
- Caron, Nathalie, 5
- Casanova, Giacomo Girolamo, 320
- Čehov, Anton Pavlovič, 361, 362, 364, 418, 428, 472, 498, 661
- Celan, Paul, 16, 22
- Čeremisinov, Nikolaj, 332
- Cerf, Marcel, 701
- Čěrnij, Saša (Glikberg, Aleksandr Mihajlovič), 92
- Černov, Andrej, 174
- Čěrnyševskij, Nikolaj Gavrilovič, 256, 330, 333, 334, 335, 336, 358, 385, 470, 533, 566, 657, 713, 746, 747
- Cetlin, Mihail Osipovič, 478, 484, 495
- Cézanne, Paul, 15, 327, 712
- Char, René, 40
- Chateaubriand, François-René (de), 211, 212, 390, 598, 599
- Chénétier, Marc, 28, 78, 152, 153
- Chouard, Géraldine, 314
- Chupin, Yannicke, 4, 134, 212, 267, 303, 314, 492, 540, 652
- Churchill, Winston, 729
- Citton, Yves, 33
- Cocteau, Jean, 318
- Colet, Louise, 22, 643
- Conio, Gérard, 359, 534
- Conrad, Joseph, 29, 70
- Coppée, François, 316
- Corneille, Pierre, 280
- Corteggiani, Françoise, 5
- Cotkin, George, 145, 146
- Courbet, Gustave, 66, 67, 277, 326
- Court, Elsa, 516
- Couturier, Maurice, 12, 21, 23, 24, 25, 32, 49, 77, 78, 80, 87, 100, 134, 183, 189, 261, 272, 274, 276, 471, 525, 526, 527, 535, 594, 595, 601, 710, 759
- Crane, Sylvia, 122
- Cros, Ginette, 5
- Cukor, Georges, 71
- Čukovskaja, Elena Cezarevna, 386, 387
- Čukovskij, Kornej Ivanovič, 386, 388, 389
- Cumming, Henri, 251
- Cvetaeva, Marina Ivanovna, 17, 79, 94
- Dal', Vladimir Ivanovič, 382, 383
- Dalloz, Jean-Dominique, 5
- Dann, Kevin T., 291
- De Koning, Emmanuelle, 5
- De la Durantaye, Leland, 44, 372
- De Nervaux Gavoty, Laure, 4
- De Staël, Nicolas, 16, 40
- De Vries, Gerard, 349, 756
- Debord, Guy, 731
- Del Castillo, Michel, 159, 164
- Delage-Toriel, Lara, 31, 267
- Delpech, Jeanine, 220, 600, 696
- Demidov, Aleksej Alekseevič, 476
- Denikin, Anton Ivanovič, 397, 405
- Depretto, Catherine, 322, 350
- Desanti, Dominique, 429
- Devos, Elena, 4, 7, 319
- Dickens, Charles, 49, 641, 737, 738
- Djagilev, Sergej Pavlovič, 57, 233, 317, 318, 321, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 349, 705
- Dobkin, Aleksandr Iosifovič, 133
- Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič, 358, 705
- Dobužinskij, Mstislav Valerianovič, 133, 252, 253, 318, 606
- Dolinin, Aleksandr Alekseevič, 97, 202, 234, 235, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 417, 661, 662, 670, 671, 687
- Dommergues, Pierre, 255, 617
- Dos Passos, John, 330, 574
- Dostoevskij, Fědor Mihajlovič, 82, 101, 143, 147, 152, 155, 159, 160, 214, 259, 260, 261, 301, 342, 380, 404, 443, 475, 478, 483, 579, 648, 650, 653, 656, 657, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 678, 680, 686, 688, 694, 713, 714, 720, 731
- Dragunoiu, Dana, 45, 374, 611
- Drozdov, Aleksandr Mihajlovič, 404, 405
- Du Dy, Mélot (Mélot, Robert), 114
- Dumas, Alexandre, 280
- Dumayet, Pierre, 244, 530
- Dutli, Ralph, 16
- Edel, Heidi et Eddy, 4
- Edel, Marc et Dany, 5
- Edel-Roy, Agnès, 23, 50, 101, 144, 162, 166, 168, 174, 212, 222, 267, 276, 285, 314, 374, 683
- Eichmann, Adolf, 513
- Ėjzenštejn, Sergej Mihajlovič, 490
- Engels, Friedrich, 700
- Epstein, Jason, 164
- Ėrenburg, Il'ja Grigor'evič, 407, 408, 699, 706
- Ermičev, Aleksandr Aleksandrovič, 356
- Esenin, Sergej Aleksandrovič, 553, 587

- Esslin, Martin, 354, 497
 Ètkind, Efim Grigor'evič, 386
 Evangulov, Georgij Sergejevič, 94
 Fadeev, Aleksandr Aleksandrovič, 476
 Fatmi, Mounir, 70
 Faulkner, William, 168, 377, 379
 Fay, Sarah, 122
 Federspiel, Michaël, 4
 Fédier, François, 22
 Fedin, Konstantin Aleksandrovič, 416
 Fedotov, Georgij Petrovič, 507
 Fenu, Evgenij Nikolaevič, 332
 Ferré, Vincent, 3, 46
 Field, Andrew, 77, 135, 242
 Figes, Orlando, 388, 605
 Filosofov, Dmitri Vladimirovič, 332
 Flaubert, Gustave, 22, 23, 47, 50, 51, 277, 373, 418, 472, 494, 642, 643, 693
 Florenskij, Pavel Aleksandrovič, 715
 Fondaminskij, Il'ja Isidorovič, 238, 508
 Foster, John Burt, 274, 455
 Foucault, Michel, 25, 529
 Fowlie, Wallace, 157, 172, 383, 569, 750
 Frances, Eva, 5
 Frank, Hans, 571
 Fraysse, Suzanne, 188, 494, 495, 573, 576
 Freud, Sigmund, 182, 183, 245, 260, 261, 263
 Gadamer, Hans-Georg, 49
 Gallimard, Gaston, 647
 Gambarotto, Yaël, 708, 709, 719, 734
 Gary, Romain, 250, 484, 485, 738
 Gassin, Alexia, 4, 182, 516
 Genette, Gérard, 86, 88, 181, 520, 652
 Gessen, Georgij Iosifovič, 140
 Gessen, Iosif Vladimirovič, 231, 232, 233, 258, 382, 507, 605, 615, 695
 Giduljanov, Pavel Vasil'evič, 715, 723
 Gill, Louis, 619
 Gippius, Zinaida Nikolaevna, 238, 445, 477, 501, 516
 Girodias (Kahane), Maurice, 130, 161
 Giršovič, Leonid Moiseevič, 420
 Gladkov, Fëdor Vasil'evič, 416, 417, 418, 419, 476
 Glikman (Ireckij), Viktor, 409
 Goebbels, Joseph, 671, 672
 Gøthe, Johann Wolfgang (von), 68, 571, 631
 Gofel'd, Evgenija Konstantinovna, 88
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 82, 214, 470, 472, 475, 498, 678, 679, 687, 713, 716
 Gor'kij (Peškov), Maksim (Aleksej Maksimovič), 361, 387, 428, 645, 671, 677, 705
 Gorbatova, D., 80
 Goremykin, Ivan Logginovič, 603
 Göring, Albert, 405
 Göring, Hermann, 405, 571
 Gornij, Sergej (Ocup, Aleksandr Avdeevič), 405, 508, 509
 Gottwald, Klement, 728
 Goussef, Catherine, 398
 Grabar', Igor' Èmmanuilovič, 323
 Graff, Gerald, 152
 Grayson, Jane, 240
 Grebenščikov, Georgij Dmitrievič, 102
 Green, Geoffrey, 182, 184
 Grenn, Hannah, 120
 Grinberg, Roman Nikolaevič, 133, 138
 Gros, Frédéric, 59, 512, 513, 517, 520, 529
 Grossman, Vasilij Semjonovič, 592, 621, 746, 747, 749, 751
 Guadanini, Irina Jur'evna, 113
 Gubčenko, Irina, 325, 327
 Gulmann, Bérangère, 5
 Gumilëv, Nikolaj Stepanovič, 17, 387
 Guy, Laurence, 52, 83, 97, 98, 143, 199, 217, 230, 374, 391, 472, 485, 497
 Haddad, Karen, 4
 Hamrit, Jacqueline, 29, 31, 143, 187
 Harel, Christine, 318
 Hassan, Ihab, 77
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 334, 719
 Heine, Heinrich, 702
 Hellens, Franz, 114
 Heller, Michel, 44, 45, 532, 574, 583, 585, 586, 587, 588
 Hemingway, Ernest, 168
 Henry, Hélène, 206
 Herder, Johann Gottfried, 341, 631
 Herzen, Alexandre, 63
 Hess, Rudolf, 571
 Higgins, Lionel George, 158
 Hilton, Alison, 345, 347
 Himmler, Heinrich, 694
 Hitler, Adolf, 517, 537, 564, 614, 617, 620, 643, 646, 649, 672, 719
 Hodasevič, Vladislav Felicianovič, 19, 61, 95, 116, 138, 196, 355, 387, 408, 421, 471, 475, 477, 480, 481, 487, 493, 495, 500, 537, 544, 587, 680, 692
 Houellebecq, Michel, 30, 41
 Hugo, Victor, 277, 280
 Hupé, Jean-Michel, 286, 288, 291, 292
 Huxley, Aldous, 413, 621
 Ieven, Émilie, 4
 Igarashi, Hitoshi, 69
 Ishiguro, Kazuo, 29
 Iskander, Fazil, 73
 Istrati, Panaït, 108, 624
 Ivanov, Georgij Vladimirovič, 238, 499, 500, 501, 503
 Ivanov, Vsevolod Vjačeslavovič, 476
 Jakovlev, Nikolaj Vasil'evič, 409
 Jalabert, Louis, 107

- James, Henry, 373
 James, William, 183, 587
 Janovskij, Vasilij Semënovič, 238, 496, 497
 Jan-Ruban (Petrunkeviča), Anna Mihajlovna, 234
 Jaremič, Stepan Petrovič, 251, 252, 323, 324, 325, 327
 Jauss, Hans Robert, 14, 33, 49
 Joyce, James, 29, 30, 139, 373, 424, 574, 662
 Judenič, Nikolaj Nikolaevič, 397
 Jullien, François, 572
 Kafka, Franz, 181, 619
 Kalin, Grigorij Emel'janovič, 332
 Kamenev (Rosenfel'd), Lev Borisovič, 700
 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, 321
 Kannak (née Zalkind), Evgenija Osipovna, 409
 Kaplan, Alice, 146
 Karamzin, Nikolaj Mihajlovič, 470
 Karlinsky, Simon, 79, 81, 82, 330, 378, 611
 Karsavin, Lev Platonovič, 407
 Kataev, Valentin, Petrovič, 476
 Kazin, Alfred, 726
 Kellogg, Michael, 564
 Kerenski, Aleksandr Fëdorovič, 398
 Khrushcheva, Nina Lvovna, 44
 Kipling, Rudyard, 198
 Kirov (Kostrikov), Sergej Mironovič, 700
 Kirstein, Lincoln, 145
 Kiš, Danilo, 81, 86, 161, 174, 228, 624, 695, 744, 745
 Klemperer, Victor, 380
 Klosty Beaujour, Elizabeth, 244
 Knoerzer, Heidi, 4
 Koestler, Arthur, 158, 159, 393, 624
 Kornblit (Tairov), Aleksandr Jakovlevič, 407
 Korvin-Piotrovskij, Vladimir L'vovič, 406, 409
 Kosygin, Aleksej Nikolaevič, 568, 617
 Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von, 632
 Kremeneckij, Leonid Nikolaevič, 565
 Krjukov, Fëdor Dmitrievič, 174
 Kryzyski, Serge, 428, 429, 431
 Kubrick, Stanley, 71, 137, 162
 Kulakofsky, Beth, 122, 124, 617, 618, 620
 Kundera, Milan, 27
 Kuprin, Aleksandr Ivanovič, 102, 476
 Kuzmanovitch, Zoran, 626, 633, 634
 Kuznecova, Galina Nikolaevna, 448, 473, 508, 516
 L'vov, Georgij Evgen'evič, 609
 La Boétie, Étienne de, 709, 734
 Lafont, Anne-Marie, 4
 Lamartine, Alphonse de, 316
 Landau (Aldanov), Mark Aleksandrovič, 123, 196, 407, 565
 Landau, Grigorij Adol'fovič, 409
 Lanne, Jean-Claude, 359, 360
 Lansere, Evgenij Aleksandrovič, 332
 Lanzman, Claude, 635
 Laqueur, Walter, 444, 565, 614
 Larguier, Léo, 15
 Laughlin, James, 119
 Lauterwein, Andréa, 16
 Lean, David, 175
 Lebarbier, Amandine, 4
 Lebedinskij, Jurij Nikolaevič, 476
 Lecomte, Marcel, 79
 Lee, Lawrence L., 44, 45
 Lefort, Claude, 414, 563, 696, 697, 707, 708, 709, 734
 Lenin (Ul'janov), Vladimir Il'ič, 197, 330, 351, 352, 354, 355, 365, 379, 385, 442, 608, 612, 616, 617, 618, 643, 699, 702, 718, 721, 727, 746, 747, 748
 Léon Noël, Lucie, 139
 Leonov, Leonid Maksimovič, 416
 Lermontov, Mihail Jur'evič, 198, 203, 209, 214, 326, 328, 747
 Leskov, Nikolaj Semënovič, 418
 Levin, Harry Tuchman, 119
 Levin, Jurij Iosifovič, 239, 422
 Leving, Yuri, 516
 Levinson, André, 103
 Levitan, Isaac Il'ič, 332
 Lichtenberger, Henri, 317
 Lifar', Sergej Mihajlovič, 349
 Livak, Leonid, 18, 34, 400, 471
 Loison-Charles, Julie, 4, 7, 13, 109, 161, 229, 285, 314
 Lowell, Robert, 589, 590
 Lukaš, Ivan Sozontovič, 405, 408
 Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič, 353
 Lyon, Sue, 71
 Macdonald, Dwight, 221
 Machu, Didier, 563
 Maeterlinck, Maurice, 705
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, 359, 553, 587
 Malikova, Marija Èmmanuilovna, 30, 31, 91
 Maljavin, Filipp Andreevič, 332
 Mallarmé, Stéphane, 47, 316, 362, 722
 Malraux, André, 700
 Mamontov, Jurij Anatol'evič, 332
 Mamontov, Savva Ivanovič, 325, 327
 Mandel'stam, Osip Emil'evič, 16, 17, 22, 63, 381, 387, 531, 587, 588, 589, 590
 Mann, Thomas, 378, 645
 Manolescu, Monica, 4, 31, 32, 212, 267, 485
 Mao, Zedong, 617
 Mariengof, Anatolij Borisovič, 552, 553
 Markowicz, André, 201, 531, 679

- Marx, Karl, 335, 576, 700, 719
 Marx, William, 482, 532, 534
 Matusievič, Iosif Aleksandrovič, 411
 Maupassant, Guy de, 268, 269, 270, 492, 722
 McCarthy, Mary, 79
 McHale, Brian, 25
 Mel'gunov, Sergej Petrovič, 407
 Menegaldo, H el ene, 474, 499
 Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič, 61, 140, 238, 358, 445, 476
 Miauton, C ecile, 271, 276, 282, 491
 Micha, Renée, 78, 79
 Mihajlovskij, Nikolaj Konstantinovič, 361
 Milbauer, Asher Z., 440
 Miljuhov, Pavel Nikolaevič, 613, 614
 Minskij (Vilenkin), Nikolaj Maksimovič, 357
 Mirskij (Svjatopolk-Mirskij), Dmitrij Petrovič, 17, 352, 358, 359, 363, 364
 Mislner, Nicoletta, 327
 Mohrt, Michel, 221
 Moli ere (Poquelin, Jean-Baptiste), 637, 702
 Mollier, Jean-Yves, 109
 Monroe, Marilyn, 71
 Morard, Annick, 34, 36, 471
 Moravia, Alberto, 108
 Morel, Jean-Pierre, 3, 46, 47, 49, 377, 402, 574, 584, 641
 Mortier, Daniel, 46
 Mossi ere, Fanny, 325, 326
 Mounier, Emmanuel, 355
 Nabokov, Claude et Ivan, 320
 Nabokov, Dmitri, 113, 121, 167, 208, 289, 726, 727, 756
 Nabokov, Dmitri Nikolaevič, 215, 236, 604
 Nabokov, Elena Ivanovna (n ee Rukavišnikov), 88, 207, 208, 213, 250, 253, 255, 256, 257, 271, 283, 327, 604, 614
 Nabokov, Kirill Vladimirovič, 88, 604
 Nabokov, Konstantin Dmitrievič, 606, 607
 Nabokov, Maria Ferdinandovna (n ee Von Korff), 604
 Nabokov, Nikolaj Dmitrievič, 110, 201, 214, 318, 319
 Nabokov, Sergej Vladimirovič, 19, 43, 249, 271, 604, 625, 730
 Nabokov, V era Evseevna (n ee Slonim), 99, 100, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 162, 214, 221, 237, 241, 242, 256, 260, 289, 410, 564, 567, 600, 620, 621, 624, 646
 Nabokov, Vladimir Dmitrievič, 19, 42, 195, 207, 213, 215, 232, 233, 236, 395, 396, 397, 398, 399, 517, 561, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615
 Nadeau, Maurice, 114
 Nadji, Rachida, 5
 Nasser, Gamal Abdel, 617
 Nekrasov, Nikolaj Alekseevič, 404
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič, 360
 Neverov, Aleksandr Sergeevič, 476
 Nicolas, Alain, 62, 219
 Nivat, Georges, 78, 82, 156, 323, 354, 355, 363, 365
 Norman, Will, 32, 50, 53, 144, 370, 371, 372, 373, 374, 393, 403, 409, 473, 516, 539, 570, 571, 748
 Novgorodcev, Pavel Ivanovič, 615
 Nurok, Alfred Pavlovič, 332
 Nuvel', Val'ter F edorovič, 332
 O'Neill, Eugene Gladstone, 378
 Oates, Joyce Carol, 710
 Odoevceva, Irina Vladimirovna (n ee Heinike, Iraida), 500
 Ofrosimov, Jurij Viktorovič, 409
 Oleša, Jurij Karlovič, 674
 Ollivier, Jean-Paul, 608, 609
 Orwell, George, 618, 619, 621
 Osorgin, Mihail Andreevič, 477, 495
  sterling, Anders, 90, 136, 172, 173, 219, 222
 Parain, Brice, 150
 Parker, Stephen Jan, 120
 Parry, Albert, 110
 Pasternak, Boris Leonidovič, 94, 137, 164, 165, 166, 168, 175, 203, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 355, 378, 408, 587
 Paulhan, Jean, 113, 114, 699, 750
 Payot, Marianne, 159
 Penas Ib a nez, Beatriz, 44, 45
 Peron, Evita Duarte, 330
 Pezzoni, Enrique, 207
 Picasso, Pablo, 327
 Pi ekarski, Laurence, 5
 Pierre, Andrée, 475, 476, 483
 Pil'niak, Boris Andreevič, 381, 416, 417, 476, 574, 583, 584, 624
 Pisarev, Dmitri Ivanovič, 335, 358, 705
 Pitzer, Andrea, 34
 Pivot, Bernard, 111, 227, 271
 Pjatkevič, Ol'ga Vladimirovna (n ee Nabokov), 88, 604, 730
 Plagnol, Marie-Emmanuelle, 3
 Planty-Bonjour, Guy, 334, 335
 Platon, 514, 520, 521, 523, 597, 709, 718, 719
 Plehanov, Georgij Valentinovič, 350
 Plisnier, Charles, 109, 143
 Pobedonoscev, Konstantin Petrovič, 215
 Ponomareva, Tatiana, 4
 Popper, Karl, 719

- Popradov (Stavrovskij), Julij Ivanovič, 95, 96
 Porter, Cole, 71
 Postnikov, Sergej Porfir'evič, 566
 Postnikova, Elizaveta Viktorovna (née Jaščuržinskaja), 566
 Poulin, Isabelle, 12, 29, 63, 64, 120, 143, 155, 285, 330, 492, 542, 621, 622, 645, 699, 711, 712, 713, 721, 722, 735, 736, 746
 Priselkow, Louise, 4, 7
 Proudhon, Pierre-Joseph, 66, 67
 Proust, Marcel, 92, 125, 158, 373, 472, 491, 508, 542, 574
 Prudhomme, Sully, 266
 Puškin, Aleksandr Sergejevič, 19, 61, 62, 82, 93, 100, 101, 112, 138, 140, 141, 198, 200, 201, 203, 209, 214, 224, 226, 246, 275, 319, 340, 343, 345, 350, 355, 361, 365, 420, 454, 480, 488, 490, 498, 530, 532, 554, 659, 677, 679, 681, 682, 691, 744
 Pypin, Dmitri, 332
 Quincey, Thomas De, 665
 Rabaté, Laurent, 82
 Rabelais, François, 112, 227, 695
 Racine, Jean, 280
 Raguét, Christine, 112, 126
 Rampton, David, 68, 83, 84, 85
 Rancière, Jacques, 12, 14, 20, 22, 34, 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 59, 153, 155, 168, 199, 281, 379, 472, 473, 482, 486, 502, 506, 509, 510, 514, 517, 523, 524, 525, 528, 533, 534, 535, 536, 597, 598, 600, 601, 642, 651, 652, 684, 685, 691, 708, 720, 721
 Rauschnig, Hermann, 649
 Ravoux, Paul, 649
 Rayleigh, Lord (John William Strutt), 297
 Recouly, Raymond, 603
 Reese, Katharine, 122, 123, 292, 302
 Reid, Thomas Mayne, 168
 Remizov, Aleksej Mihajlovič, 102, 196, 321, 345, 410, 411, 483
 Riasanovsky, Nicholas V., 444
 Riley, Norman Denbigh, 158
 Rimbaud, Arthur, 172, 289, 290, 301, 362, 383, 492, 591, 722, 750, 752
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič, 347
 Rivers, J. E., 271
 Robbe-Grillet, Alain, 159
 Robin, Régine, 354
 Robinson, Christopher, 4
 Robinson, Fabienne, 5
 Rodenbach, Georges, 705
 Rolland, Romain, 124
 Roman, Joël, 564
 Ronsard, Pierre de, 281
 Rosenberg, Ethel et Julius, 127
 Rousseau, Jean-Jacques, 277
 Rowe, William Woodin, 262, 414
 Roy, Ada, 2, 5
 Roy, Axel, 2, 5, 57, 285, 311, 312, 313, 315
 Roy, Lola, 2, 5
 Roy, Pierre, 2, 5
 Roy, Quentin, 2, 5
 Roy, Willem, 2, 5
 Rozanov, Vasili Vasil'evič, 358, 442
 Rudnev, Vadim Viktorovič, 508
 Rukavišnikov, Ivan Vasil'evič, 208
 Rukavišnikov, Konstantin Vasil'evič, 327
 Rukavišnikov, Vasilij Ivanovič, 208, 212, 263
 Rushdie, Salman, 69, 70, 71, 151
 Šabelskij-Bork, Pëtr Nikolaevič, 613, 614
 Sachs, Georg, 286, 287
 Šahovskaja, Natal'ja Alekseevna, 214
 Šahovskaja, Zinaida Alekseevna, 32, 142, 143, 148, 213, 214, 216, 217, 242, 515, 565, 567
 Said, Edward W., 28, 29, 112
 Šalamov, Varlam Tihonovič, 534
 Šaljapin, Fëdor Ivanovič, 251
 Saltykov-Ščedrin, Mihail Evgrafovič, 418, 705
 Samoyault, Tiphaine, 675, 676
 Sartre, Jean-Paul, 74, 105, 114, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 164, 168, 172, 377, 392, 393, 569, 642, 645, 655, 656, 657, 661, 662, 696, 712, 750
 Schaeffer, Jean-Marie, 723, 734, 735
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 342
 Schiff, Stacy, 100, 110, 162
 Schiller, Johann Christoph Friedrich (von), 571, 631
 Sebald, Winfried G., 37, 38, 39, 40, 53
 Sedyh, Andrej, 88, 472
 Ségalen, Victor, 289, 290
 Segundo, Juan Luis, 355
 Ségur, Comtesse de (née Sofija Fëdorovna Rostopčina), 263, 265
 Sejfullina, Lidija Nikolaevna, 416, 417, 419, 476
 Sel'vinskij, Il'ja L'vovič, 587
 Semočkin, Aleksandr, 207
 Šentalinskij, Vitalij Aleksandrovič, 380, 381, 383, 714, 715
 Serge (Kibal'čin), Victor (L'vovič), 624
 Serov, Valenton Aleksandrovič, 332
 Šestov, Lev Isaakovič (né Švarcman, Ieguda Lejb), 592, 593
 Séverac, Pascal, 3
 Shakespeare, William, 112, 227, 695, 736
 Shapiro, Gavriel, 250, 251, 252, 611, 626, 627

- Shrayer, Maxime D., 429, 565, 570
 Shute, Jenefer, 184
 Shvabrin, Stanislav, 4
 Sikorskaja, Elena Vladimirovna (née Nabokov), 88, 121, 131, 132, 233, 257, 604, 624, 625, 728, 729, 730
 Sikorskij, Vladimir Vsevolodovič, 257, 624, 729, 730
 Sikorskij, Vsevolod Vjačeslavovič, 257, 624
 Skabičevskij, Aleksandr Mihajlovič, 361
 Skalon, Nikolaj Dmitrijevič, 332
 Škapskaja, Maria Mihajlovna (née Andreevskaja), 407
 Skitalec (Petrov), Stepan Gavrilovič, 351, 496
 Škljaver, Georgij Gavriilovič, 101, 102
 Šklovskij, Viktor Borisovič, 408
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič, 291, 321
 Slezkine, Yuri, 704, 706
 Slonim, Mark L'vovič, 477, 487, 495
 Šmeliov, Ivan Sergejevič, 476
 Smolenskij, Vladimir Aleksejevič, 493
 Snesareva-Kazakova, Nina, 93
 Socrate, 520, 521, 522
 Sokolov (Krečetov), Sergej Aleksejevič, 405
 Šolohov, Mihail Aleksandrovič, 164, 168, 169, 172, 173, 174, 376, 484, 657
 Solženicyn, Aleksandr Isajevič, 387, 534, 624
 Somov, Konstantin Andreevič, 332
 Sontag, Susan, 78
 Soudejkina, Vera Arturovna (née Bosset), 234
 Soupault, Philippe, 108
 Spengler, Oswald, 413
 Staline, Joseph (Džugašvili), 197, 385, 401, 509, 519, 577, 583, 586, 588, 608, 617, 619, 620, 622, 643, 647, 699, 700, 701, 702, 703, 721, 747
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič, 360
 Stasov, Vladimir Vasil'evič, 336
 Stegner, Page, 77, 135
 Steinbeck, John, 378
 Steiner, George, 671, 672
 Štejger, Anatolij Sergejevič, 565
 Stioui, Julitte, 3, 708
 Stora, Marcel, 647, 649
 Strada, Vittorio, 52, 339, 340, 350, 352, 357, 358, 361, 362, 365
 Strahovskij (Čackij), Leonid Ivanovič, 405
 Straumann, Barbara, 374
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič, 234, 317
 Struve, Gleb Petrovič, 16, 17, 79, 104, 105, 106, 133, 405, 406, 407, 408, 422, 478, 479, 498, 501, 578, 622
 Struve, Pëtr Bergardovič, 17, 605
 Sudejkin, Sergej Iur'evič, 234, 327
 Supervielle, Jules, 113
 Surya, Michel, 142, 159
 Suvčinskij, Pëtr Petrovič, 356
 Sýkora, Michal, 90
 Sytova, Alla, 346
 Taborickij, Sergej Vladimirovič, 613, 614
 Tarasov-Rodionov, Aleksandr Ignat'evič, 676, 677
 Tatarinov, Vladimir Evgenevič, 405, 408
 Tchakarian, Thierry, 5
 Thérive, André, 104, 105, 483
 Tjutčev, Fëdor Ivanovič, 138
 Toker, Leona, 424, 425
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 49, 82, 106, 159, 214, 230, 260, 343, 362, 404, 475, 484, 488, 498, 541, 648, 667, 671, 705
 Traver, Robert, 165
 Triolet, Elsa, 552, 553
 Trockij (Bronštejn), Lev Davidovič, 607, 608, 609, 618
 Troubetzkoy, Laure, 109
 Troubetzkoy, Wladimir, 644, 646, 647, 660, 666, 677, 678, 679, 682, 694
 Turgenev, Ivan Sergejevič, 214, 343, 475, 554, 648
 Twain, Mark (Langhorne Clemens, Samuel), 702
 Updike, John, 532, 537, 573, 711
 Valéry, Paul, 18, 68, 69
 Varšavskij, Vladimir Sergejevič, 34, 471
 Vasnetcov, Viktor Mihajlovič, 346
 Vejdle, Vladimir Vasil'evič, 350, 357
 Verlaine, Paul, 316, 362
 Verne, Jules, 280, 558, 702
 Vie, Frédéric, 5
 Vinberg, Fëdor Viktorovič, 444, 445, 614
 Višnjak, Mark Veniaminovič, 477
 Vogüé, Eugène-Melchior de, 485, 500, 648, 672
 Volinskij, Akim L'vovič, 358
 Vološin (Kirienko), Maksimilian Aleksandrovič, 322
 Vrubel', Mihail Aleksandrovič, 205, 251, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 336, 346, 347, 535, 747
 Wagner, Wilhelm Richard, 317, 604
 Weidenfeld, George, 165, 217, 222
 Weisgerber, Jean, 360, 362, 363
 Wetzsteon, Ross, 120
 White, Duncan, 516
 White, Katharine Angell Sergeant, 119
 Wieland, Christoph Martin, 631
 Wilde, Oscar, 21, 705
 Wilson, Edmund, 45, 119, 121, 131, 132, 170, 322, 330, 355, 377, 379, 380, 610, 611, 613, 616, 620, 621, 738
 Wit, Sébastien, 4
 Xingjian, Gao, 151, 511, 514, 520, 561
 Zabolockij, Nikolaj Aleksejevič, 587

Zajcev, Boris Konstantinovič, 566
Zajcev, Kirill Iosifovič, 552, 553
Zamjatin, Evgenij Ivanovič, 476, 574, 621
Zareckij, Nikolaj Vasil'evič, 345, 410, 411,
412
Zeliger, Barbie, 625, 626
Zenzinov, Vladimir, 519

Zimmer, Dieter R., 79, 121, 239
Zinov'ev (Radomysl'skij), Grigorij
Evseevič, 700
Zola, Émile, 67, 495
Zoščenko, Mihail Mihajlovič, 416
Zuseva-Ozkan, Veronika Borisovna, 593
