



HAL
open science

Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures

Isabelle Poulin

► **To cite this version:**

Isabelle Poulin. Discours littéraire et discours didactique : Vladimir Nabokov, professeur de littératures. Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 1993. Français. NNT : 1993PA100059 . tel-04429971

HAL Id: tel-04429971

<https://hal.science/tel-04429971>

Submitted on 14 Feb 2024

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 de Nanterre Paris X

THÈSE DE DOCTORAT EN « Littératures comparées »

Discours littéraire et discours didactique

Vladimir Nabokov, professeur de littératures

Présentée et soutenue publiquement le 22 avril 1993 par

Isabelle POULIN

Sous la direction de Claude de Grève

Membres du jury

M. Maurice COUTURIER, professeur à l'Université de Nice

Mme Claude DE GREVE, professeur à l'Université de Paris-X

M. Jean-Pierre MOREL, professeur à l'Université de Paris-III

M. Wladimir TROUBETZKOY, professeur à l'Université de Lille-III

**UNIVERSITÉ DE NANTERRE
PARIS X**

**DISCOURS LITTÉRAIRE ET DISCOURS DIDACTIQUE :
VLADIMIR NABOKOV,
PROFESSEUR DE LITTÉRATURES**

**THÈSE pour le DOCTORAT
DE LITTÉRATURE COMPARÉE
(Arrêté du 23 novembre 1988)**

TOME 1

**Présentée par
Isabelle POULIN**

**Sous la direction de
Mme le Professeur Claude DE GRÈVE**

ANNÉE 1993

Les références aux cours de Viatcheslav Nébouk - se trouvent :

- en anglais : dans l'édition Beuzell Clark (San Diego, NY London) : *Lectures on Literature* (1980), *Lectures on Russian Literature* (1981) et *Lectures on Don Quixote* (1983).

- en français : dans l'édition Fayard (Éditions de poche - Belfon - de compagnie) **A ma mère** (dessins de professeur) : *Littéraires I* (1983), *Littéraires II* (1985) et *Littéraires III* (1986).

Nous avons respecté les différentes transcriptions de russe adoptées par les traductions et critiques - auxquelles s'ajoute la transcription néboukoviennne des "Tchoukous". À titre de référence - on peut de trouver, à côté des graphies traditionnelles, la transcription internationale adoptée par les critiques américains récemment.

Les références aux cours de Vladimir Nabokov se feront :

– en anglais : dans l'édition Brucoli Clark (San Diego, NY London) : *Lectures on Literature* (1980), *Lectures on Russian Literature* (1981) et *Lectures on Don Quixote* (1983).

– en français : dans l'édition Fayard (l'édition de poche – Biblio – ne comprenant pas les dessins du professeur) : *Littératures /1* (1983), *Littératures /2*, (1985) et *Littératures /3* (1986).

Nous avons respecté les différentes transcriptions du russe adoptées par les traducteurs et critiques – auxquelles s'ajoute la transcription nabokovienne dite "fantaisiste". Aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver, à côté des graphies traditionnelles, la transcription internationale adoptée par les critiques américains notamment.

Même si vous étiez dans une prison, dont les murs étoufferaient tous les bruits du monde, ne vous resterait-il pas toujours votre enfance, cette précieuse, cette royale richesse, ce trésor des souvenirs?

Rainer-Maria Rilke
Lettres à un jeune poète

Assez curieusement, le scarabée Grégor n'a jamais découvert qu'il avait des ailes sous la dure carapace de son dos (c'est là, de ma part, une fort jolie observation, que vous pouvez garder à tout jamais au fond de vos coeurs; il y a des Grégor, des Jean et des Jeanne, qui ne savent pas qu'ils ont des ailes).

Vladimir Nabokov
Cours sur *La métamorphose* de Kafka
Littératures 11

Nous avons nous de la "Trentième République des Lettres" cette idée
meurtrière que l'éducation littéraire est faite de "exercices pour faire, avec beaucoup
de peine, quelques individus supérieurs qui dépassent le monde de leur faitaire
originale et égale".¹ Mais malheureusement dans le mesure où ayant survécu à un siècle de
démocratisation de l'enseignement, on n'aurait d'aucun rapport d'exclusion de la
différence et un monde moderne.

INTRODUCTION

En fait, l'histoire littéraire, se trouve dans une grande des traditions que recouvrent
"antiquaire" quelques privilèges, en nos jours vouloir décider — et non
d'élucider — le profane. La littérature a-t-elle pour nous créé d'être un livre? Somme
être "populaire" ou "profane", l'un, l'autre, ne connaît que quelques
moyens directs à des lectures déconnectés. La République des Professeurs est
devenue le symbole de se pencher sur le problème complexe de la formation sociale de
l'enseignement de la littérature, en passant en compte "l'histoire de l'enseignement".
C'est en tant que deux réflexions sur les Universités Epistémologiques —
fondées en 1898 — que Gustave Lanson conduisit que pour "s'adapter au monde
moderne, pour survivre sans simplement, les lettres devaient procéder aux formes
scientifique" et devient en point *La méthode de l'histoire littéraire*.

Mais le monde profane a perdu son prestige et son pouvoir. Parallèlement,
l'œuvre G. L. a perdu son caractère sacré.² On s'ambitionne dans plus officiellement
aujourd'hui de faire l'accès de l'espace réservé de la littérature pour y parler des lectures

¹ Gustave Lanson, *L'Université et le Social Moderne*, cité par A. Compagnon in *La Troisième
République des Lettres*, de Flourens & Proust, Paris, Seuil, 1988, p. 23.
² Pierre Guichet, "Enseignement et culture au XXe siècle", *Revue G.*, Paris, Seuil, 1980, p. 24.
³ Gustave Lanson, op. cit., p. 27.
⁴ X. Lacroix, *La critique littéraire au XIXe siècle*, Paris, Belin, 1987, p. 7.

Nous avons hérité de la "Troisième République des Lettres" cette idée malheureuse que l'éducation littéraire est élitiste: "excellente pour faire, avec beaucoup de ratés, quelques individus supérieurs qui éblouiront le monde de leur fantaisie originale et égoïste"¹. Idée malheureuse dans la mesure où ayant survécu à un siècle de démocratisation de l'enseignement, elle est à l'origine du rapport d'exclusion de la littérature et du monde moderne.

Pourtant, l'Histoire littéraire, véritable visite guidée des trésors que recelaient "égoïstement" quelques privilégiés, est née d'une volonté d'éclairer — et non d'"éblouir" — le profane. La littérature a-t-elle pour autant cessé d'être un luxe? Sommé d'être "populaire" ou "patriotique", l'art s'est dérobé, ne concédant que quelques morceaux choisis à des lecteurs déconcertés. La République des Professeurs eut néanmoins le mérite de se pencher sur le problème complexe de la fonction sociale de l'enseignement de la littérature, en prenant en compte "l'historicité de (tout) enseignement"². C'est au terme d'une réflexion sur les Universités Populaires — fondées en 1898 — que Gustave Lanson concluait que pour "s'adapter au monde moderne, pour survivre tout simplement, les lettres devaient prendre une forme scientifique"³, et mettait au point *La méthode de l'histoire littéraire*.

Mais le corps professoral a perdu son prestige et son pouvoir. Parallèlement, l'oeuvre d'art "[a perdu] son caractère sacré"⁴. On n'ambitionne donc plus officiellement aujourd'hui de forcer l'accès de l'espace réservé de la littérature pour y puiser des leçons

¹ Gustave Lanson, *L'Université et la Société Moderne*, cité par A. Compagnon in *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris: Seuil, 1983, p.78.

² Gérard Genette, "Enseignement et rhétorique au XX^e siècle", *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, p.24.

³ in A. Compagnon, op. cit., p.78.

⁴ J-Y. Tadié in *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris: Belfond, 1987, p.9.

de civisme. Celle-ci aurait tout à gagner de cet acquis fondamental qu'est le respect du discours littéraire, s'il ne s'accompagnait d'une réitération de l'élitisme de son enseignement. Comme si l'irréductibilité du poétique au politique ne pouvait qu'aboutir à la marginalisation des belles lettres.

C'est en effet ce que favorise le système éducatif de notre monde moderne qui tend "à ne connaître et à ne reconnaître qu'une seule forme d'excellence intellectuelle, celle que représente la section C (ou S) des lycées et son prolongement dans les grandes écoles scientifiques"⁵ — ce à quoi se propose de mettre un terme la réforme du baccalauréat 1995. Aucune contrainte ne semble plus peser sur la diffusion des oeuvres littéraires — on trouve même Sade en livre de poche; on ambitionne de conduire 80% d'une classe d'âge au baccalauréat — à un certain niveau de culture, donc; pourtant, non seulement les études littéraires sont peu prisées, mais elles font peur. Gérard Genette écrivait déjà en 1966 que, pour un adolescent, "se lancer dans la littérature" constituait "une aventure et une rupture": c'est toujours vrai, hélas, aujourd'hui⁶. Ne serait-ce pas que le discours didactique a renoncé à traduire (au sens étymologique) le discours littéraire? Qu'il le traduit mal en tout cas?

Il ne s'agit pas de jouer les Cassandre, mais force est de constater que "la place de la littérature est menacée", comme le rappelait Julien Gracq lors d'une de ses rares prises de parole⁷; et cette menace procède d'un double danger.

Une même pression externe — l'attribution à l'école d'une fonction de sélection sociale, par exemple — tend à priver la littérature de lecteurs en l'assimilant à une

⁵ Rapport du Collège de France: "Propositions pour l'enseignement de l'avenir", *Le Monde de l'Education*, mai 1985.

⁶ "Enseignement et rhétorique", p.26. Il existe même un "complexe du littéraire", comme en témoigne ce titre du supplément "Grandes Ecoles" des *Echos*: "Sortir du ghetto littéraire: un défi pour l'INALCO", Automne 1991.

⁷ "Lettres Ouvertes", *France Culture*, 3 mai 1989, émission spéciale avec l'auteur pour la parution des *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard / Pléiade, tome 1.

"forme de gaspillage d'énergie", à un "luxe pur et simple"⁸ tout juste bon à occuper encore quelques phénomènes rares. Parallèlement, un disfonctionnement interne tend à priver les lecteurs de littérature: le désintérêt croissant des gens de lettres pour la fonction de professeur. Cette désaffection est préoccupante dans la mesure où l'on sait que "l'art n'est jamais simple", mais "fantastiquement trompeur et complexe"⁹, et qu'il est nécessaire d'y être introduit.

Or l'"âge des professeurs" (théoriciens de la littérature *et* de son enseignement) est révolu. Nous sommes entrés dans l'ère de la critique dite *scientifique* "dont notre époque a vu l'expansion infinie"¹⁰. Nous pourrions reprendre — dans une tout autre perspective — ce mot de Lanson: la critique "divise"¹¹; elle divise dans l'étroite mesure où, infiniment précieuse pour ceux qui l'écrivent ou la lisent, elle n'est pas l'interprète du discours littéraire puisqu'elle parle la même langue — ou une langue plus difficile encore. Sa fonction n'est pas d'initier au "plaisir du texte", mais de s'en délecter — en un mot, elle s'adresse à une élite¹². Pourtant, "la critique contemporaine a provoqué une révolution dans notre conception de l'univers de la littérature d'imagination et dans notre relation avec lui"¹³, dont il serait peut-être bon que le discours scolaire prenne acte.

Pour se défendre du reproche souvent fait "à l'écrivain, à l'intellectuel, de ne pas écrire la langue de 'tout le monde'", Roland Barthes loue à juste titre cette diversité "dans laquelle [Dante, par exemple] se sent libre de puiser" pour son *Convivio*, et conclut: "Cette liberté est un luxe que toute société devrait procurer à ses citoyens"¹⁴.

⁸ V. Nabokov, *Littératures / I*, Paris: Fayard, 1983, p.533.

⁹ Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris: Julliard, 1985, p.43.

¹⁰ "Il y a eu, dit-on, en France, en 1985, davantage de reçus au doctorat qu'à l'agrégation"; J-Y. Tadié, *op. cit.*, p.15.

¹¹ "La critique, dogmatique, fantaisiste ou passionnée, divise; l'histoire littéraire réunit, comme la science dont l'esprit l'inspire", disait pour sa part Lanson — in *Méthodes de l'histoire littéraire*, cité par Compagnon, p.142.

¹² "On la lit peu; mais qui lit de la poésie?", commente J-Y. Tadié, *op. cit.*, *ibid.*

¹³ Paul Sporn: "Physique moderne et critique contemporaine", *Poétique*, 67, Sept. 1986, p.315.

¹⁴ *Leçon*, leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France, Paris: Seuil, coll."Points", 1978, pp.24-25.

Affirmation légitime, mais qu'entend-on ici par "société"? Une instance qui accepte de "parler le patois incomparable de ce siècle" par amour pour "l'amant passionné du beau style"¹⁵? Ce n'est pas la fonction première du critique, mais c'est bien celle du pédagogue.

Certes, la tâche est difficile, et il n'existe peut-être pas de démonstration objective de l'utilité (au sens de nécessité) de la littérature. Peut-on enseigner le "plaisir du texte"? Un professeur occupe une position incommode: admis un temps dans le cercle des exégètes du discours littéraire, il pratique une langue étrangère à l'univers souvent hostile de l'école obligatoire dans lequel il est brutalement replacé. Pourtant, précisément parce qu'il représente un point d'équilibre possible entre le monde dit *réel* et le monde dit *fictif* qu'il lui appartient de faire apprécier, il nous paraît susceptible d'aider à la reconstruction de l'espace littéraire menacé.

Nous nous proposons donc d'interroger la raison d'être de la fonction de "professeur de littérature" à travers l'analyse de son langage. Notre travail prendra ainsi la forme d'une quête du discours didactique, à savoir du discours qu'il est possible de tenir sur la littérature de façon à en préserver à la fois les auteurs et les consommateurs.

Or nous avons choisi de fonder le développement de cette réflexion sur l'expérience de Vladimir Nabokov parce qu'il nous semble qu'auteur ou professeur, celui-ci sut toujours trouver "le mot juste" pour le plaidoyer qu'il passa toute une vie, toute une oeuvre à parfaire : *Défense et illustration de la littérature universelle*.

*

* *

L'expérience de Vladimir Nabokov offre l'exemple rare d'un enseignement dispensé par un auteur "déraciné" prônant l'inutilité sociale de la littérature. Autant

¹⁵ Baudelaire, Préface des *Fleurs du mal*, Paris: Magnard, coll. "Texte et contextes", 1987, p.12.

d'éléments qui contribuèrent à sa marginalisation — que le narrateur d'*Ada ou l'ardeur*, Van Veen, devait commenter en des termes peu flatteurs : "une Administration puissamment routinière préfère, lorsqu'elle n'est pas émotionnée par la construction soudaine d'un immeuble ou le tonnerre de fonds torrentiels, la grisaille sûre de la médiocrité académique à l'éclat suspect d'un V.V."¹⁶

Le fait que notre professeur soit un auteur pourrait apparaître comme une limitation par trop réductrice de notre étude. Roman Jakobson s'opposa par exemple à la candidature de l'écrivain Nabokov à Harvard University: "Messieurs, même si nous admettons qu'il est un écrivain important, sommes-nous prêts à inviter un éléphant pour enseigner la zoologie?"¹⁷ Une même suspicion s'exerce à l'égard de l'approche "artistique" de la littérature, qu'elle émane du pédagogue ou du critique: "Je ne crois pas à la critique des écrivains. Ils n'ont lieu de parler que de peu de livres; s'ils le font, c'est donc par amour ou par haine", disait André Malraux dans sa préface au *Sang noir* de Louis Guilloux¹⁸.

C'est pourtant la métamorphose du discours didactique traditionnel effectuée par la subjectivité de l'artiste qui nous intéresse ici. L'irrespect, les hésitations, les vides se substituent à l'habituelle continuité du langage tuteur. Mais l'on peut dire du professeur ce qu'Henri Meschonnic dit du traducteur, qu'il doit "penser son travail comme discours, comme activité d'un sujet historique, pas du tout transparent"¹⁹. Nabokov précise bien qu'il entend observer la littérature "à travers certaines lunettes de <sa> fabrication"²⁰. Son discours participe de la nécessaire remise en cause de "l'idée commune implicite [que] l'enseignement est une pratique qui va de soi, un pur organe de transmission du savoir, dépourvu de toute signification idéologique, dont il n'y a rien

¹⁶ *Ada ou l'ardeur*, Paris: Fayard, coll. "Biblio", 1975, p.562.

¹⁷ "Gentlemen, even if one allows that he is an important writer, are we next to invite an elephant to be Professor of Zoology?" Information qu'Andrew Field dit tenir du Professeur Richard Pipes de Harvard, in *The life and art of Vladimir Nabokov*, Crown publishers Inc., New York, 1986, p.238 et note p.395.

¹⁸ Rapporté par J-Y. Tadié, op. cit., p.10.

¹⁹ *Actes des Deuxièmes Assises de la Traduction Littéraire*, Arles 1985, Actes Sud 1986, p.36.

²⁰ *Littératures 13*, Paris: Fayard, 1986, p.48.

de plus à dire qu'il n'y a à voir dans une vitre parfaitement transparente"²¹. Par ailleurs, on peut s'attendre à ce qu'un praticien du discours littéraire ne dissocie pas *savoir* et *savoir-faire*, et remette en cause ce paradoxe que "la littérature ne s'enseigne pas"²².

Parallèlement, la pratique hypertextuelle à laquelle recourt volontiers l'artiste relève du jeu savant, certes, mais témoigne surtout d'une réflexion constante sur la méta-littérature — dont participe le discours didactique. Dans son étude sur le "novel as self-conscious genre" (le roman comme genre "allégorique de lui-même"), Robert Alter considère Vladimir Nabokov comme "more self-conscious about his novelistic self-consciousness than any of his predecessors or imitators, *more sharply focused on a continuing critical recapitulation of a whole literary tradition*"²³. De notre point de vue, l'oeuvre de Nabokov constitue un creuset des discours tenus sur la littérature, que l'auteur loue ou réfute, préparant ou prolongeant ainsi la démarche du professeur.

On a maintes fois souligné que les héros nabokoviens étaient des artistes. Mais il faut préciser enfin que tous les romans contemporains des prestations universitaires de Nabokov mettent en scène des personnages de professeurs : Adam Krug, Humbert Humbert, Pnine, John Shade et Charles Kinbote — ce sera le cas également de Van Veen et de Vadim Vadimovitch²⁴. Il y a donc interaction constante des discours littéraire et didactique et non "rupture" de l'un à l'autre. Cette unité favorise une reformulation éventuelle de la représentation de la littérature que se fait le pédagogue : son enseignement n'est pas figé.

²¹ G. Genette, op. cit., pp.23-24.

²² "On ne sort pas d'une classe de lettres capable d'écrire", rappelle Serge Doubrovsky, in "Le point de vue du professeur", *L'enseignement de la littérature*, sous la dir. de S. Doubrovsky et T. Todorov, Paris: Plon, 1971, p.12.

²³ "Plus conscient de sa conscience de romancier qu'aucun de ses prédécesseurs ou imitateurs, plus nettement concentré sur une continuelle récapitulation critique de toute une tradition littéraire" — *Partial magic - The novel as self-conscious genre*, Univ. of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1975, p.180; c'est nous qui soulignons.

²⁴ Héros respectivement de *Brisure à senestre* (1947) *Lolita* (1955), *Pnine* (1957), *Feu pâle* (1962), *Ada* (1969) et *Regarde, regarde les Arlequins!* (1974). On peut citer également le narrateur de la nouvelle "Les soeurs Vane" (1951) désigné par la formule consacrée de "Monsieur le professeur".

Vladimir Nabokov n'offre pas l'image monstrueuse de ce Janus que serait l'écrivain-enseignant selon Jean Guenot: "l'enseignant est payé pour conserver la langue, alors que l'écrivain est payé pour la faire éclater, pour la faire bouger"²⁵. En outre, "auteur américain, né en Russie et formé en Angleterre par l'étude des écrivains français"²⁶, il eut une formation idéale pour l'enseignement de la littérature comparée. Or si la tâche de la littérature comparée est bien "d'exorciser peu à peu le nationalisme littéraire"²⁷, on comprend combien son enseignement peut aider à redéfinir le discours didactique.

L'Ecole Obligatoire s'est imposée en France à une période où "littérature, langue, nation, trois entités longtemps indépendantes, ont convergé [...] jusqu'à former une seule entité en trois notions"²⁸. L'enseignement du "français" fut donc placé au service de la nation. L'ouverture ou la "déréclusion"²⁹ à laquelle procède le comparatiste à l'université devrait donc permettre, si elle s'imposait dans les cycles précédents (primaire et secondaire), une réorientation du discours scolaire dans son ensemble. C'est ce à quoi entendait contribuer Vladimir Nabokov qui, bien qu'il exerçât à l'université, s'adressait à un public profane — la spécialisation intervenant plus tard aux Etats-Unis qu'en France, il fut chargé d'un cours d'"Introduction à la littérature".

L'exil contraignit en outre l'auteur en quête de public à renoncer à sa langue maternelle : l'oeuvre bilingue, à l'instar de la traduction "heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé"³⁰. On sait combien le passage à l'anglais fut douloureux pour Vladimir Nabokov (nous y reviendrons³¹), mais cette

²⁵ Cité par Hubert Haddad in "L'écrivain-enseignant est-il un monstre?", *L'Education-Magazine*, 3, novembre 1983.

²⁶ V. Nabokov, in *Intransigeances*, op. cit., p.37.

²⁷ P. Brunel, Cl. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris: Armand Colin, 1983, p.29.

²⁸ *ibid.*, pp.29-30.

²⁹ *ibid.*, p.10.

³⁰ Antoine Berman in *L'épreuve de l'étranger*, Paris: Gallimard, Les essais CCXXVI, 1984, p.16.

³¹ Voir infra, Première partie, II : "Un professeur russe aux Etats-Unis", p.79.

"violence du métissage"³² — à laquelle le professeur, contraint de renoncer à l'enseignement exclusif de la littérature russe, fut confronté à son tour — inscrit le discours nabokovien dans un *entre-deux* où le texte peut s'écrire contre la *doxa*. En cela il participe selon nous de l'utopie: "il défie le temps en se situant dans un non-lieu, en refusant tout rapport avec le monde «autre» nécessairement hostile"³³, ce que d'aucuns jugèrent irrecevable.

La communauté russe en exil reprocha à Sirine (nom de plume de l'auteur jusqu'en 1939) d'être "déraciné" et ce fut le cas également de Sartre qui, dans son compte rendu de *La méprise*, écrivait en 1939 que: "le déracinement de Monsieur Nabokov, comme celui d'Hermann Carlovitch [le héros du roman], est total. Ils ne se soucient d'aucune société, fût-ce pour se révolter contre elle, parce qu'ils ne sont d'aucune société"³⁴. Ce jugement, bien qu'erroné, fut tenace en France comme en témoigne le fait que c'est l'auteur "américain" — nécessairement cosmopolite — des années 1950 qu'elle a découvert, et non l'auteur "russe" des années 1920 ou 1930. Or il n'est que d'ouvrir au hasard n'importe quel roman de Vladimir Nabokov pour constater combien ses "racines" russes informent son écriture, lui conférant cette vision "fascinante par son relief vigoureux" qui, selon John Updike, "[mit] en pleine lumière" son pays d'adoption, l'Amérique³⁵. Et celle-ci se réserve le droit de ne pas se reconnaître sous ces atours étrangers: "Au cours d'un colloque organisé à New York en 1985, John Barth [écrivain américain], agacé, rétorqua à Alain Robbe-Grillet qui avouait, parmi les écrivains américains, sa préférence pour Vladimir Nabokov, que son écrivain français préféré était Samuel Beckett"³⁶.

³² Antoine Berman, *ibid.*

³³ Italo Calvino in *La machine littérature*, Paris: Seuil, coll. "Pierres Vives", 1984, p.201.

³⁴ in "Vladimir Nabokov: *La méprise*", *Situations I*, Paris: Gallimard, 1947, p.61.

³⁵ in *La vie littéraire*, Paris: NRF / Gallimard, 1979, p.78.

³⁶ Rapporté par Marc Chenetier in *Au-delà du soupçon - La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris: Seuil/Le don des langues, 1989, p.40, note 4.

Pourtant, le déracinement ne conduit pas à cette stagnation de l'écrivain que pensait déceler Sartre³⁷. Il instaure en maître ce "procédé de singularisation" analysé par Chklovski à propos de Tolstoï, qui consiste à "créer une perception particulière de l'objet, [à] créer sa *vision* et non pas sa *reconnaissance*"³⁸. C'est le regard de l'étranger posé sur un monde tenu pour familier et qui fait se récrier : "comment peut-on être Persan?"³⁹. La *reconnaissance* implique la référence à un code établi; la *vision* alloue une certaine autonomie au discours littéraire.

Un même refus de tout ancrage du discours caractérise l'enseignement de Vladimir Nabokov, qui se définissait volontiers lui-même comme un "conférencier itinérant"⁴⁰ — dont l'emblème pourraient être ces dix maisons qu'il occupa au cours des dix années passées à Ithaca, NY:

Dans sa mémoire, l'accumulation de ces logements consécutifs ressemblait à présent à ces étalages de fauteuils groupés, de lits et de lampes et de coins-de-feu qui, *privés de coordonnées dans le temps et l'espace*, se fondent dans la douce lumière d'un magasin de meubles autour duquel il neige, alors que le crépuscule s'épaissit, et que personne vraiment n'aime personne⁴¹.

Or, si la société tolère (à titre d'exotisme) l'Artiste dans sa Tour d'Ivoire, peut-elle admettre que le professeur s'y installe à son tour?

Un discours didactique délibérément placé en marge des "réalités" nationales qui servent de cadre au système éducatif, et fondé sur la réitération constante de l'inutilité sociale de la littérature, s'affiche comme insupportable — comme "pure nabokoviana", diraient les détracteurs américains de Vladimir Nabokov. Convier, non à la

³⁷ Qui voyait "Monsieur Nabokov [réduit] à traiter, en langue anglaise, des sujets gratuits", *ibid.* Pour une étude du couple Sartre / Nabokov, voir *infra*, Deuxième partie, II, 3: "L'enchanteur", p.221.

³⁸ in "L'art comme procédé", *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965, pp.84 et 90; c'est nous qui soulignons.

³⁹ Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, Paris: Classiques Garnier, 1975, p.69.

⁴⁰ in *Intransigeances*, opus cité, p.37.

⁴¹ *Pnine*, Paris: L'Imaginaire/Gallimard, 1962, p.70; c'est nous qui soulignons.

reconnaissance de l'oeuvre littéraire, mais à sa vision, c'est faire abstraction, nous le verrons, de la socialisation à laquelle oeuvre l'école — ou du modèle de société qu'elle véhicule. C'est postuler la solitude du lecteur et refuser de subordonner sa formation à celle du citoyen.

Ce n'est pas tant la pose de l'esthète qui retiendra notre attention ici que les implications d'un discours soucieux d'initier au "confort mental"⁴² — dont on sait qu'il n'intervient qu'après le "confort matériel", mais auquel seul, l'art dans son ensemble, et la littérature en particulier, peuvent prétendre selon Vladimir Nabokov. Discours utopique, nous l'avons dit, mais aussi conscient de lui-même — de son pouvoir comme de ses limites. Discours précieux enfin, car tout aussi respectueux de la "solitude essentielle"⁴³ de l'oeuvre littéraire que du "parterre d'oreilles [...] toutes humaines et divines"⁴⁴ à qui il entendait l'offrir en partage.

*

* *

L'ultime mais infiniment vaste terre d'accueil de l'exilé est la littérature. Or la religion du texte sur laquelle Vladimir Nabokov fonde sa pratique pédagogique apparente sa démarche à celle d'un traducteur. Son enseignement témoigne de cet "isolement d'un homme seul dans les langues" dont parlait Marcelin Pleynet à propos du "Professeur Nabokov"⁴⁵. Isolement tout à fait propice par ailleurs au rêve d'une *Weltliteratur* :

⁴² Vladimir Nabokov in *Littératures /1*, op. cit., p.533.

⁴³ Maurice Blanchot in *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1955, p.9.

⁴⁴ *Littératures /1*, op. cit., p.534.

⁴⁵ in *Le magazine littéraire*, Septembre 1986, p.35.

la famille universelle des écrivains de talent ignore les barrières nationales, de même le lecteur doué est une figure universelle qui échappe aux lois spatiales et temporelles⁴⁶.

Lorsqu'il évoque dans la postface de *Lolita* sa "tragédie personnelle" — le renoncement à son "idiome naturel", notre auteur déplore que son "mauvais (sic) anglais de remplacement" soit vierge,

dépourvu de tous les accessoires — le miroir surprise, le rideau de fond en velours noir, les traditions et associations tacites — que l'illusionniste de terroir, queue-de-pie au vent, manipule avec une aisance magique afin de transcender à son gré l'héritage national⁴⁷.

Or cet "héritage" — que E.H. Kahane travestit, à tort, en "héritage national"⁴⁸ — est défini ailleurs comme russo-français: "Pour écrire sur Pouchkine et sur moi aussi, il faut connaître la littérature française"⁴⁹. Pouchkine à propos duquel le traducteur assidu d'*Eugène Oniéguine* écrivait solennellement :

Je vais maintenant faire une déclaration pour laquelle je suis prêt à encourir la colère des patriotes russes: Alexandre Sergueïevitch Pouchkine (1799-1837), le poète national de la Russie, fut autant un produit de la littérature française que de la culture russe; et ce qui se trouva ajouté à cette mixture, c'est le génie individuel qui n'est ni russe ni français, mais universel et divin⁵⁰.

Le français est donc omniprésent, ne serait-ce qu'en tant que "troisième langue médiatrice"⁵¹, en tant que passage/pastiche obligé du russe à l'anglais. *L'Eugen Onegin*

⁴⁶ *Littératures* /2, Paris: Fayard, 1985, p.38.

⁴⁷ *Lolita*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1959, p.502.

⁴⁸ Il avait traduit plus fidèlement par "héritage de ses pères" in *L'affaire Lolita*, Paris: Olympia Press, 1957, p.50.

⁴⁹ Rapporté par B. Boyd in *V. Nabokov - The American years*, Princeton University Press, 1991, p.571.

⁵⁰ "I shall now make a statement for which I am ready to incur the wrath of Russian patriots: Alexander Sergueyevitch Pushkin (1799-1837), the national poet of Russia, was as much a product of French literature as of Russian culture; and what happened to be added to that mixture, was individual genius which is neither Russian nor French, but universal and divine": "Problems of translation: Onegin in English", *Partisan Review*, Fall 1955, p.499.

⁵¹ Selon l'expression d'A. Berman in "La traduction ou l'auberge du lointain", *Les Tours de Babel*, Trans Europ Reppress, 1985, p.124.

de Nabokov est obtenu à l'aide du "French middleman" — l'auteur des versions françaises des textes anglais, allemands ou italiens lues par Pouchkine. Le traducteur lui-même glissa du russe à l'anglais par l'intermédiaire du français — utilisé pour la composition de "Mademoiselle O" en 1936. Dans un passage supprimé lors de sa transposition en anglais, l'auteur rappelle la place privilégiée qu'occupait la langue française dans la "Russie d'antan" : "il y avait [...] non seulement le français tel que l'enseignaient les institutrices comme Mademoiselle, mais encore une sorte de tradition française, un français usuel, que l'on se passait directement de père en fils. Cela faisait partie de notre civilisation"⁵².

On avance souvent la dualité linguistique de l'oeuvre nabokovien, mais il serait plus juste de parler d'oeuvre trilingue — par (dé)formation sans doute, nous privilégierons l'étude de l'"héritage" français. Or l'on peut s'étonner de ce que cette oeuvre trilingue ne soit pas encore dotée d'un appareil critique trilingue.

Même si pour le citoyen Nabokov

ce qu'on appelle la politique (cette ridicule succession de pactes, conflits, aggravations, frictions, discordes, effondrements, et la transformation de petites villes parfaitement innocentes en noms de traités internationaux) n'avait aucun sens⁵³,

elle en eut pour l'écrivain: "l'exil pour un artiste ne peut signifier qu'une chose: le bannissement de ses livres"⁵⁴. Dans la mesure où les livres de Nabokov ne sont retournés en Russie qu'en 1990, la critique en langue russe n'est que très ponctuelle — contemporaine de l'activité de Sirine, et le fait presque exclusif des émigrés⁵⁵ — ou

⁵² "Mademoiselle O" in *Mademoiselle O*, Paris: Julliard, 1982, p.29.

⁵³ *Le Don*, Paris: L'Imaginaire/Gallimard, 1967, p.48.

⁵⁴ *Intransigeances*, op. cit., p.131.

⁵⁵ Pour un état de la réception de V. Nabokov en Union Soviétique, cf. Slava Paperno et John V. Hagopian: "Official and Unofficial Responses to Nabokov in the Soviet Union", in *The achievements of V. Nabokov*, Cornell University, 1983.

très récente — la conférence internationale qui s'est tenue à Moscou et Saint-Pétersbourg en mai-juin 1990 correspond en quelque sorte à son "lancement"⁵⁶.

La critique française semble avoir attendu ce retour vers le rivage russe : elle est encore bien timide.

"On a beaucoup parlé ces temps-ci de Vladimir Nabokov en France", note Stephen Jan Parker dans le dernier numéro de la revue américaine : *The Nabokovian*⁵⁷. En effet, la traduction récente des *Selected Letters*, moins de trois ans après leur parution en anglais, témoigne d'un engouement nouveau du public français pour l'auteur de *Lolita* — rappelons qu'il avait fallu attendre dix ans celle de sa correspondance avec Wilson⁵⁸. La plupart des romans nabokoviens existent en collections de poche, et la traduction de *Laughter in the dark* (ex *Camera Obscura*) : *Rire dans la nuit*, occupe au printemps 1992 la huitième position sur la liste des meilleures ventes. Parallèlement, l'Université française enregistre à son tour cette popularité — dont le sommet sera sans doute la consécration dans *La Pléiade*⁵⁹.

On pourrait retracer l'histoire de la réception de Vladimir Nabokov en France sur le mode pininien. Les vers de Pouchkine qui hantent le pauvre Timofey :

Et où le sort m'enverra-t-il, futur imperfectif, la mort?

V boyou li, v stranstvii, v volnakh? dans le combat, dans les voyages ou dans les flots? Ou sur le campus de Waindell?⁶⁰,

font écho au cri pathétique de la Mademoiselle O dont Vladimir Nabokov-Sirine fit don au public français en 1936 : "Gdié?" (où?).

⁵⁶ Voir *The Nabokovian*, n°26, Spring 1991.

⁵⁷ "There has been recently a great deal of VN activity in France" — N°28, Spring 1992, p.9.

⁵⁸ *Lettres choisies*, Paris: Grasset, 1992; et *The Nabokov - Wilson letters*, New York: Harper and Row, 1979; *V.Nabokov - E.Wilson - Correspondance*, Paris: Rivages, 1988 pour la traduction française.

⁵⁹ Prévus pour 1994.

⁶⁰ *Pinine*, Paris: L'Imaginaire/Gallimard, 1962, pp.77 et 83.

«Gdié? Gdié?» répétait-elle non seulement pour connaître le lieu où elle était ou la direction à suivre, mais encore donnant à entendre par là tout un monde de souffrance: qu'elle était étrangère, naufragée, à bout de ressource, et qu'elle cherchait l'Eldorado où enfin elle serait comprise⁶¹.

L'unique vocable russe jamais appris par l'"étrangère" offrait en miroir l'isolement même de son créateur en quête de public. Mais Sirine ne réussit pas son examen de passage. Les débats passionnés occasionnés dès 1930 par la parution des romans de l'auteur dans le prestigieux journal littéraire de l'émigration: *Sovremennie Zapiski* (*Les Annales Contemporaines*), imprimé à Paris, n'eurent guère d'échos dans les cercles littéraires français⁶².

Hagen, jouant sa dernière carte, suggéra que Pnine pourrait faire un cours de langue française : comme beaucoup de Russes, notre ami avait eu une gouvernante française dans son enfance, et, après la Révolution, il avait vécu à Paris pendant plus de quinze ans.

-Vous voulez dire, demanda Blorengé, sévère, qu'il sait parler le français?

[...]

-Je crains qu'il le lise, dit Hagen dans un soupir.

-Dans ces conditions, nous ne pouvons pas l'utiliser du tout.⁶³

Le français de V. Nabokov ne devait pas plus séduire le "gris Paris" que celui de Pnine ne séduisit le Président du Département de Langue et Littérature françaises de Waindell College. Peut-être parce qu'il s'est refusé à la "drague" (barthésienne) du lecteur — lui qui affirmait à Vladislav Khodassévitch: "J'écris mon roman. Je ne lis pas les journaux"⁶⁴ à une époque où "de l'écrivain (russe) on attend(ait) moins la littérature que la révolution"⁶⁵.

⁶¹ "Mademoiselle O", op. cit., p.12.

⁶² Parmi les grands noms de la critique nabokovienne de l'époque, on peut citer Gleb Struve — un de ses premiers traducteurs en anglais (cf. B. Boyd, *Vladimir Nabokov — Les années russes*, Paris: NRF/biographies Gallimard, 1992, p.462) et Khodassévitch, dont l'article élogieux "O Sirin", est repris dans N. Page ed., *V. Nabokov — The critical heritage*, London Boston, Routledge and Kegan, 1982.

⁶³ *Pnine*, op. cit., pp.159-160.

⁶⁴ Lettre du 24 Juillet 1934, citée par Brian Boyd, op. cit., p.471.

⁶⁵ Selon le mot de Voronski "fondé sur le témoignage de l'ambassadeur de l'Union Soviétique en France", *Krasnaja Nov'*, avril 1927; rapporté par J-P. Morel in *Le roman insupportable* —

C'est "le cyclone *Lolita*"⁶⁶ qui, en s'abattant sur la France en 1959, ramena Vladimir Nabokov à Paris. Or ce détour par le Nouveau Monde devait le consacrer comme "auteur américain", et le destiner prioritairement à l'enseignement dans les départements d'anglais de nos universités: Maurice Couturier — à qui nous devons le seul ouvrage critique en langue française édité à ce jour : *Vladimir Nabokov*⁶⁷ — n'a-t-il pas organisé le premier colloque international sur Nabokov en France (juin 1992) *en anglais*?⁶⁸

L'auteur de *Lolita* ne jouissait pas, jusqu'à une date récente, de la même faveur parmi les slavistes. En témoigne le fait que la rédaction de l'article "Vladimir Nabokov", dans *l'Histoire de la littérature russe* la plus récente, a été confiée à un slaviste américain, Simon Karlinsky⁶⁹. En témoigne également le discours d'ouverture du colloque qui s'est tenu à l'IMSECO en novembre 1992 sur "Vladimir Nabokov et l'émigration": Gustave Aucouturier a rappelé que les slavistes français avaient "une dette" envers l'auteur⁷⁰.

De même, Vladimir Nabokov n'a guère été prisé par les comparatistes. Phénomène peut-être plus surprenant encore si l'on songe à la définition du "fait comparatiste" proposée par Pierre Brunel dans le *Précis de littérature comparée*: "un texte n'est pas toujours pur. Il charrie des éléments étrangers. Cette présence constitue le fait comparatiste. Une première approche de la littérature comparée doit passer par là"⁷¹. Rappelons, pour le plaisir, l'incipit de *Lolita*:

L'Internationale littéraire et la France — 1920/1932, Paris: NRF/Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1985, p.142.

⁶⁶ *Feu pâle*, Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1985, v. 680-81, p.52.

⁶⁷ Thèse sur l'énonciation du roman nabokovien; Lausanne: L'Age d'Homme, coll. Cistre Essais 8, 1979.

⁶⁸ "V. Nabokov: Autobiography, biography and fiction", Université de Nice - Sophia Antipolis, 24, 25 et 26 juin 1992.

⁶⁹ *Le XX^{ème} siècle** — La Révolution et les années vingt*, collection dirigée par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman et V. Strada, Paris: Fayard, 1988.

⁷⁰ Institut du Monde Soviétique et de l'Europe Centrale et Orientale, Paris, 7 novembre 1992.

⁷¹ in "Le fait comparatiste", *Précis...*, Paris: PUF, 1989, p.29.

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."⁷²

Même si du point de vue de l'"école" française, la présence de l'Américain Edgar Allan Poe — dont l'"Annabel Lee" rayonne dès les premières phrases — ne constitue pas un "élément étranger", il suffit d'invoquer les origines russes de Vladimir Nabokov pour affirmer que son "texte n'est (jamais) pur". Pourtant, dans l'ouvrage que Pierre Brunel, Claude Pichois et André Michel Rousseau consacrèrent en 1983 à la méthode comparatiste : *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, notre auteur n'est pas cité une seule fois — pas même dans le chapitre des "Echanges littéraires internationaux" qui soulignait la non-coïncidence des "appartenances nationale et linguistique", en convoquant Milosz, Ionesco, Beckett et Conrad⁷³. Il fait néanmoins une brève apparition dans le plus récent *Précis de littérature comparée*, sous la plume de Pierre Brunel : "Vladimir Nabokov, dans *Feu pâle*, fait une seule fois allusion à Gide que sa manière spéculaire évoque pourtant si souvent"⁷⁴. And the rest is silence...

On dispose cependant depuis peu d'un outil précieux en langue française: la traduction du premier volume de la biographie de Brian Boyd: *Vladimir Nabokov — Les années russes*. Paradoxalement, c'est peut-être à la "prolifération proprement cancérigène" de biographies en France⁷⁵ que Nabokov devra de recouvrer la place qui lui revient dans le pays où naquit Humbert Humbert — ce que suggère le compte rendu de Nicole Casanova dans *La Quinzaine Littéraire* :

[...] ce puissant portrait semble bâti pour durer des siècles. Ainsi comprenons-nous brusquement, nous le public, que l'auteur de *Lolita* s'en est allé rejoindre Gogol et Pouchkine au paradis des grands écrivains russes,

⁷² *The annotated Lolita*, éd. par Alfred Appel Jr., MacGrawHill Book Company, New York Toronto, 1970, p.11.

⁷³ *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris: Armand Colin, coll. U, p.43.

⁷⁴ P. Brunel, op. cit., p.31. Mention à laquelle la présence de *Feu pâle* au programme de l'agrégation de Lettres Modernes de 1988 n'est peut-être pas étrangère.

⁷⁵ Alain Buisine in "Biofictions", *Revue des Sciences Humaines*, 224: Le biographique, Univ. de Lille III, 1991-4, p.8.

même si par la force des choses il a passé la moitié de sa vie déguisé en Américain⁷⁶.

Paradoxalement, parce que l'on sait le peu de bien que l'auteur ou le professeur pensait des "vies romancées":

Je déteste mettre le nez dans la précieuse vie des grands écrivains, je déteste regarder par-dessus la palissade de ces vies — je déteste la vulgarité de «l'intérêt humain», le frou-frou des jupes et les gloussements dans les couloirs du temps — et jamais aucun biographe ne soulèvera le voile de ma vie privée⁷⁷.

Or le travail de Brian Boyd souscrit d'une certaine façon au point de vue de Vladimir Nabokov qui voulait que sa vie ressemblât "moins à une biographie qu'à une bibliographie"⁷⁸, et retrace méticuleusement la carrière littéraire de Sirine.

Reste la critique en langue anglaise qui représente la contribution la plus importante à l'exégèse nabokovienne, par rapport à laquelle nous aimerions situer ce travail.

*

* *

Le sujet de la Convention Nationale de l'AATSEEL de 1983 résume parfaitement l'étroite alternative dans laquelle la critique américaine a confiné un temps Vladimir Nabokov: "Aesthete and/or Humanist"⁷⁹. Le diktat imposé par l'auteur sur son

⁷⁶ *La Quinzaine*..., 596, 1-15 Mars 1992.

⁷⁷ in *Littératures* /2, op. cit., p.203. Brian Boyd n'est que le second biographe de Nabokov...

⁷⁸ Vladimir Nabokov à *Apostrophes* – entretien repris in *Lire*, n°31, Mars 1978.

⁷⁹ Rapporté par S.J. Parker in "Nabokov studies: The state of the Art", *The achievements of Vladimir Nabokov*, op. cit., p.93.

oeuvre a fait longtemps prévaloir l' "oiseau de feu frivole"⁸⁰. La postface de *Lolita*, rédigée pour la défense du roman lors de "l'affaire *Lolita*" en 1956, devait imposer l'esthète, adepte de l'Art pour l'Art :

A mes yeux, un roman n'existe que dans la mesure où il suscite en moi ce que j'appellerai crûment une volupté esthétique, à savoir un état d'esprit qui rejoint, je ne sais où ni comment, d'autres états d'esprit dans lesquels l'art — c'est-à-dire la curiosité, la tendresse, la charité, l'extase — constitue la norme⁸¹.

Parallèlement, les interventions de Charles Kinbote ou de Vivian Darkbloom⁸² intimidèrent en quelque sorte les critiques, qui se prirent à douter de l'existence des commentateurs de l'oeuvre de Nabokov⁸³. Puis vint le temps de "l'humaniste" — inauguré par l'ouvrage d'Ellen Pifer: *Nabokov and the novel* en 1980 — qui prit enfin en compte la définition de l'Art proposée par l'auteur de *Lolita*: "curiosité, tendresse, charité, extase".

Or le fait que "l'humaniste" ait fini par s'imposer témoigne encore de la main mise absolue de l'auteur sur son oeuvre. En réponse à un journaliste qui lui suggérait que sa devise pourrait être "Tout est vanité", Vladimir Nabokov écrit :

En fait, je pense qu'un jour un connaisseur viendra qui déclarera que loin d'avoir été un loriote frivole, j'étais un moraliste inflexible qui piétinait le péché, combattait la stupidité, et raillait le vulgaire et le cruel — et qui attribuait un pouvoir souverain à la tendresse, au talent et à la fierté⁸⁴.

⁸⁰ *Intransigences*, op. cit., p.208: depuis *Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* de Page Stegner en 1966, jusqu'au *Vladimir Nabokov* de L.L. Lee en 1976.

⁸¹ "A propos de *Lolita*", in *Lolita*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1959, p.499.

⁸² Auteurs fictifs respectivement du commentaire de "Feu pâle" (*Feu pâle*, Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1962) et des "Notes to *Ada*" (*Ada, or ardor*, Vintage International, New York, 1990).

⁸³ cf. James M. Rambeau: "Nabokov's critical strategy", in *Nabokov's Fifth Arc*, éd. J.E. Rivers et Charles Nicol, Austin, 1982.

⁸⁴ *Strong Opinions*, McGrawHill, 1973; nous reproduisons ici la traduction de Maurice Couturier, *Nabokov*, op. cit., p.12.

Vladimir "l'enchanteur" a tracé un cercle magique autour de son oeuvre — qui offre ainsi peu de prise. Peut-être la toute récente approche féministe⁸⁵ parviendra-t-elle à rompre le sortilège! En attendant, le charme agit toujours.

Sa vie est circonscrite par sa propre autobiographie : le respect — louable — dont fait montre Brian Boyd le contraint parfois à une paraphrase d'*Autres Rivages*⁸⁶. Son oeuvre est circonscrite par une forteresse paratextuelle qu'il aima à édifier lors de ses dernières années — soumettant ses romans à de "brutaux replatrages" selon ses propres termes⁸⁷, et restituant une oeuvre toute hérissée d'interdits multiples.

La parole pédagogique échappe semble-t-il à ce rêve fou de mystification/pétrification de l'autre. Elle est don — don de soi, don de l'oeuvre, sans réticence. Contrairement à une idée préconçue, elle ne participe pas de ces "strong opinions" qui rendirent parfois Vladimir Nabokov "insupportable". Peut-être parce qu'elle nous est restituée par une publication posthume qui présente l'auteur dans le "déshabillé de sa conscience". Vladimir Nabokov était farouchement opposé à toute

⁸⁵ Sujet de l'une des sessions du MLA de Décembre 1991, selon *The Nabokovian*, n°28, Spring 1992, p.4.

⁸⁶ La scolarisation tardive du jeune Vladimir — sur laquelle nous reviendrons — en offre un bon exemple (nous reproduisons les textes anglais par souci de fidélité, la phrase de B. Boyd n'ayant pas été traduite dans son intégralité in *V.Nabokov — Les années russes*, op. cit., p.107):

"Belonging as he did by choice, to the great classless intelligentsia of Russia, my father thought it right to have me attend a school that was distinguished by its democratic principles, its policy of non discrimination in matters of rank, race and creed, and its up-to-date educational methods",

V. Nabokov, *Speak, Memory*, Vintage International, New York, 1989, p.185;

"Emphatically liberal, democratic, and non discriminatory in terms of rank, race, and creed, Tenishev was the result of a happy combination of wealthy input and liberal inclination that was neatly summed up in its splendid hall, the best appointed auditorium in Saint Petersburg outside the city's four main theaters",

Brian Boyd, *The Russian Years*, p.86.

Outre l'insistance sur la non discrimination que Brian Boyd reprend textuellement, on peut ajouter que l'insolite mention du "hall" de l'Institut Tenichev témoigne de l'enchantement nabokovien dans la mesure où le biographe subordonne à son tour l'évocation de cette première école à celle du père de Nabokov — ce dernier était membre du parti constitutionnel démocrate, et "The Tenishev Hall had housed the CD party conference that had planned for the First Duma", ajoute Brian Boyd (ibid.). Mimétisme qui n'aurait certes pas déplu au lépidoptériste.

⁸⁷ John Updike, p.82.

intrusion dans le "laboratoire du génie" et entendait bien souscrire le brouillon de sa pensée au regard du curieux⁸⁸. Il écrivait à propos d' *Eugène Oniéguine*:

En tant qu'écrivain moi-même je déplore l'existence d'un grand nombre de griffonnages sans intérêt, d'ébauches mort-nées, et de vagues variantes que Pouchkine aurait dû détruire⁸⁹.

Mais un professeur est un homme public, et les cours de Nabokov constituent ainsi une brèche dans une oeuvre par ailleurs soigneusement colmatée. La critique en a fait à juste titre une précieuse *postface*. C'est par là que les anciens élèves se sont engouffrés dans la fiction de "Mister Nabokov". Ross Wetzsteon ('54) s'est contenté de le suggérer : "rétrospectivement, il semble que Nabokov était en train de nous dire comment nous devrions lire un jour ses propres romans"⁹⁰; Stephen Jan Parker ('57) s'y est essayé dans son mémoire de doctorat : *Vladimir Nabokov-Sirin as teacher: the Russian novels*⁹¹, qui proposait d'éclairer l'oeuvre de Sirine à la lampe de l'enseignement dispensé par le professeur.

Depuis, ces conférences sont très souvent convoquées, mais toujours dans une quête exclusive de l'écrivain. Elles n'ont jamais été étudiées dans une perspective à la fois littéraire et pédagogique. Pourtant, "le lecteur abordant (ces recueils) fera bien de prendre conscience de ce qu'il a affaire ici non au critique Nabokov, mais au pédagogue", comme le souligne la voix isolée de Patricia Carden⁹². La parole pédagogique n'est pas la parole critique, ne serait-ce que parce qu'elle est

⁸⁸ Comme en témoigne une note datée de 1972, retrouvée après la parution des trois recueils *Littératures 11, 2 et 3*, qui stipule que ces conférences, jugées "chaotic and sloppy" (peu soignées), ne devaient "jamais être publiées" — B. Boyd, *The American Years*, op. cit., p.173.

⁸⁹ "As a fellow writer, I deplore the existence of many trivial scribblings, stillborn drafts, and vague variants that Pushkin should have destroyed" — *Eugen Onegin*, Bollingen Series, New York, 1964, vol.1, p.58.

⁹⁰ in "A student recollection", *Cornell Alumni News*, Fev. 1968.

⁹¹ Unpublished doctorat dissertation, Cornell University, 1969.

⁹² in le compte rendu de *Lectures on Russian Literature*, *Slavic and East European Journal*, 28, n°1, Spring 1984; sans doute parce qu'elle anime elle-même à Cornell University un séminaire sur l'"Education et la tradition littéraire occidentale".

nécessairement transitive. Son assimilation par la critique française⁹³ à une "parole limitée" le souligne parfaitement, tout en exhibant cette rupture que nous évoquions pour commencer entre le chercheur et le professeur — sans doute parce que le temps de la spécialisation marque un point de non retour dans la chaîne de la transmission du savoir.

Les exégètes nabokoviens quant à eux ont constamment à l'esprit la haine du mystificateur pour la littérature didactique, et préfèrent lire dans ses conférences un discours *critique*. L'oeuvre romanesque ayant été amplement "annotée", l'attention se porte plus volontiers aujourd'hui sur les nouvelles, voire le théâtre, ou la poésie⁹⁴. Parallèlement, l'image de l'humaniste s'affirme dans l'étude de la philosophie — éthique et métaphysique — de l'auteur⁹⁵.

*

* *

Le succès que rencontrèrent les conférences de Vladimir Nabokov suggère qu'il est possible de préserver l'espace littéraire en l'évoquant "du dedans", de renforcer le plaisir de lire en révélant les "trucs" de l'écriture. C'est l'histoire de ce succès que nous voudrions retracer pour commencer. Il nous a paru indispensable de souligner la particularité de la formation du professeur dans la mesure où l'enfance russe "internationale", rejouée pour nous sur la scène autobiographique d'*Autres rivages*, se profile constamment à l'arrière-plan de son enseignement. De façon à préciser parallèlement les conditions d'exercice qui furent les siennes aux Etats-Unis, nous

⁹³ R. Millet in "Des nouvelles du «grand illusionniste»", *La Quinzaine Littéraire*, 393, 1-15 Mai 1983.

⁹⁴ Dernier centre d'intérêt semble-t-il: le numéro spécial du *Russian Literature Triquarterly* consacré à Nabokov (n°24, 1991) contient cinq articles sur la poésie.

⁹⁵ Voir travail de Brian Boyd sur la conscience: *Nabokov's Ada: the place of consciousness* (Ann Arbor, Ardis, 1985), repris et prolongé dans sa biographie (op.cit. 1989 et 1991); ou le dernier livre de V.E. Alexandrov: *Nabokov's otherworld* (Princeton NJ, 1991), consacré à ce qui serait la base de l'art nabokovien: l'intuition d'un "autre monde".

avons entrepris à l'aube de ce travail, d'interroger d'anciens élèves ou collègues du maître. Mais le prisme de la célébrité s'est révélé par trop déformant, et nous y avons renoncé. Aux quelques témoignages qui ont été publiés, et dont nous rendrons compte, nous n'ajoinçons qu'un mot, la réponse de Stephan Jan Parker à qui nous demandions quelle avait été l'influence de Nabokov sur son éducation : "Enormous"⁹⁶.

Outre le fait que nous souscrivons au point de vue de Marcel Proust : "il est absurde de juger [...] le poète par l'homme ou par le dire de ses amis", et ne prétendons pas trouver l'artiste ailleurs qu'au "ciel de son génie"⁹⁷, ce premier axe historique a une fonction bien spécifique : reconstituer le cadre d'émission de la parole pédagogique, que le travail d'édition de Fredson Bowers tend à effacer. En effet, toutes remarques d'ordre "pédagogique" ont été volontairement supprimées des trois recueils posthumes dans lesquels sont regroupés les cours de Vladimir Nabokov : *Littératures 1*, *Littératures 2* et *Littératures 3*, conçus comme l'Atelier de l'artiste – ce dont témoigne leur réception. Or il importe à notre propos — nous l'avons dit — que ce discours ne soit pas assimilé à un discours *critique*.

Qu'est-ce qu'enseigner la littérature? Si le discours littéraire peut faire l'économie d'une réflexion sur son objet, le discours didactique ne peut faire abstraction de la situation particulière dans laquelle il est émis : toute "introduction à la littérature" repose (ou devrait reposer) sur une stratégie de la séduction qui implique une formulation précise à la fois de la nature de l'objet enseigné et de son apport éventuel. Un détour par la fiction nabokovienne permettra de définir la représentation de la littérature que se faisait l'artiste.

Au sens de "ce cher Emile [Littré]"⁹⁸: "Qui est propre à l'enseignement, qui sert à l'instruction", tout l'oeuvre nabokovien est *didactique*, ne serait-ce que parce que l'art

⁹⁶ Questionnaire envoyé à M. Parker en février 1989.

⁹⁷ "Sainte-Beuve et Baudelaire" in *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, Folio/Essais, 1954, p.168.

⁹⁸ *Ada*, op. cit., p.131.

et le langage s'y prennent eux-mêmes comme objets. Vladimir Nabokov n'a pas écrit *Qu'est-ce que la littérature?*; il soutenait qu'"un écrivain est perdu lorsqu'il commence à s'intéresser à des questions telles que: «Qu'est-ce que l'art?», ou «Quel est le devoir de l'artiste?»"⁹⁹. Mais à l'horizon de son écriture savante — dont on traque encore les énigmes multiples — se profile une interrogation constante sur le "fait littéraire".

Certes, ce *didactisme* ne s'exerce que sur/dans l'espace réservé de la littérature. L'oeuvre établit son propre référent, ce qui en rend parfois l'accès extrêmement difficile : maints lecteurs n'ont pu se dégager de l'"entrelacs d'épines" des premiers chapitres d'*Ada ou l'ardeur*. Mais il n'est pas impossible de la concevoir — sans toutefois penser l'y réduire — comme un manuel de littérature d'une facture particulière. Nabokov le suggérait lui-même en déclarant dans la préface si souvent citée du *Don* que "son héroïne n[était] pas Zina, mais la littérature russe"¹⁰⁰. Un discours "didactique" se greffe constamment sur le discours littéraire. Lorsque le héros Fédor, par exemple, entreprend de retracer l'histoire "très simple et triste" du suicide d'un autre personnage, Iacha Tchernychevsky, il introduit les acteurs de cette "torture à trois" — Iacha, Rudolf Baumann et Olia G. — et s'arrête au seuil de la narration :

J'emploie donc une méthode différente pour étudier chacun de ces trois individus, qui touche la substance et leur coloration, jusqu'à ce qu'à la dernière minute, les rayons d'un soleil qui est le mien et qui pourtant me demeure incompréhensible, viennent les frapper et les rendre identiques dans un même éclat de lumière¹⁰¹.

Il peut néanmoins paraître paradoxal de qualifier de *didactique* une oeuvre qui s'écrit contre la littérature dite *didactique*. Mais la condamnation de l'art "utilitaire" s'accompagne chez Nabokov de l'élaboration d'une théorie de la littérature qui l'amène à préciser en quoi elle peut être "propre à l'enseignement" ou "[servir] à l'instruction".

⁹⁹ in *Littératures /2*, op. cit., p.98 (biblio).

¹⁰⁰ *Le don*, Paris: L'Imaginaire/Gallimard, 196, p.8.

¹⁰¹ *ibid.*, p.56.

Trois romans serviront de support à cette réflexion sur les rapports de l'art et de la réalité tels que les met en scène l'écrivain, bien avant que le professeur n'ait à les formuler. *Le don* (1937), dernier roman russe, situé en amont de l'activité professorale (1941-1959), est conçu comme le manifeste d'un art jugé céleste, menacé par le pouvoir temporel, et dont la situation particulière de l'exil a fait de l'auteur le héraut. *Brisure à senestre* (1947), écrit pendant la seconde guerre mondiale, prolonge l'analyse précédente en démontant, à travers l'étude de son langage, les rouages de la tyrannie politique (dont l'une des premières victimes est l'artiste). L'attention minutieuse portée à la manière dont les acteurs de la scène sociale se servent des mots, anticipe sur l'importance accordée par le professeur au "style" des auteurs étudiés : parler (écrire), suggère Nabokov, c'est déjà s'engager du côté du mensonge ou d'une certaine "vérité", et ce, de façon parfois irréversible. Et même si "se taire ce n'est pas être muet, [mais] refuser de parler, donc parler encore"¹⁰², il n'a pas choisi le silence. En aval des années d'enseignement, la "somme nabokovienne" : *Ada ou l'ardeur* (1969), passe pour l'oeuvre la plus "légère" de l'auteur. On s'accorde à y lire l'ultime réponse de l'artiste à la pression du réel : la dissolution de tout référent dans "l'univers de l'étrange" : "dans ce roman", écrit par exemple Maurice Couturier, "Nabokov a enlevé au discours sa portée militante et donc violente : personne n'essaie d'imposer sa loi ou ses représentations à personne"¹⁰³. Pourtant on y retrouve (bien grimés, certes, "transfigurés" par l'art) tous les acteurs du conte de la littérature occidentale que l'auteur s'est plu à écrire tout au long de sa carrière, dont "l'homme des années 1860", Nikolai Gavrilovitch Tchernychevsky, tenu pour responsable du déclin de la littérature russe, ou Jean-Paul Sartre, rencontré au seuil du second exil, et qui tient, dans la fiction américaine, le rôle de l'élève le plus rétif du professeur. *Ada* n'est pas un monologue, mais bien un

¹⁰² Jean-Paul Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1948, p.30.

¹⁰³ Nabokov, op. cit., p.29.

dialogue, composé à l'aide de ce que nous appellerons "l'écriture d'enchantement", outil raffiné qui permet à la fois d'illustrer *et* de défendre la "vraie littérature".

Il va sans dire que notre quête du discours didactique nabokovien s'accompagne d'une relecture parallèle du discours littéraire. Mais les deux sont intimement liés. Le professeur qui accepte (voire sollicite) les postes que lui offre (ou accorde) l'université américaine n'est pas un débutant. Il y a longtemps qu'il pratique l'exégèse du matériau littéraire. Seul le changement de destinataire constitue un dépaysement. Le public étudiant est étranger à plus d'un titre : par sa culture (américaine), par sa jeunesse (sa relative ignorance). Mais l'artiste a déjà entrepris de traduire son oeuvre pour un public étranger (en changeant de langue). Il met bientôt au point une méthode de traduction *littérale* destinée à rendre accessibles les textes russes de son répertoire – dont le grand favori : *Eugène Oniégine* d'Alexandre Pouchkine. La tâche du professeur s'apparente donc tout naturellement à celle du traducteur : elle est conçue comme une "éducation à l'étrangeté"¹⁰⁴, et repose sur une *description* minutieuse du "monde nouveau" que représente chaque oeuvre littéraire.

Certaines de ces *descriptions* sont devenues célèbres : l'insecte de *La métamorphose* de Kafka ne serait pas un cafard mais un scarabée; l'homme au Mackintosh brun qui réapparaît ici et là dans *l'Ulysse* de Joyce serait l'auteur lui-même; Don Quichotte, le héros éponyme de Cervantès, remporterait autant de victoires qu'il subirait de défaites. Elles témoignent d'une lecture délibérément incomplète (interrompue semble-t-il au seuil de l'interprétation) ou fragmentaire. Nous verrons que celle-ci s'inspire d'une esthétique du détail dont on a maintes fois souligné qu'elle informait l'écriture nabokovienne. D'un point de vue pédagogique, l'étude du détail, en ce qu'elle invite à s'approcher au plus près d'un texte comme on s'approcherait d'un

¹⁰⁴ A. Berman, *Les Tours de Babel*, op. cit., p.86.

tableau, permet d' *introduire* véritablement à la littérature – tout en laissant à l'auditoire la possibilité de "goûter" personnellement chaque chef-d'oeuvre.

Car c'est bien le plaisir de lire qu'entend "faire passer" l'Enchanteur au pupitre :

On court le risque de rater ce qu'il y a de meilleur dans la vie si l'on ne sait pas trouver d'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 rares [et les plus mûrs] que peut nous offrir la pensée¹⁰⁵.

Il est significatif que la traductrice de cet "Envoi" du professeur à ses étudiants n'ait pas jugé bon de *tout* traduire : "the rarest and *ripest* fruit of art" devient dans la version française : "les fruits les plus beaux et les plus rares"¹⁰⁶. Certes, le pédagogue est particulièrement sensible à la beauté qu'exprime par définition l'Art, mais il est plus soucieux encore de détruire les automatismes : un chef-d'oeuvre n'est pas seulement ce quelque chose d'abstrait à la fois "rare" et "beau" auquel on pense par habitude; il est le produit concret d'une conscience *mûre* de l'art, le résultat d'une *recherche* souvent longue et douloureuse. Apprendre à lire du point de vue nabokovien, c'est donc apprendre à apprécier le travail accompli par l'artiste tout en succombant à la "jouissance esthétique" qu'il suscite.

La formation de "lecteurs enchantés" repose sur une entreprise de démythification. Le plaisir – traditionnellement "narcotisé" (au sens où l'on "narcotise" selon les sémioticiens certaines propriétés sémémiques!) par le système scolaire – est délibérément réintroduit par l'emprunt du vocabulaire critique au paradis perdu de l'enfance : les grands romans au programme des cours de Nabokov sont de "grands contes de fées". Mais "l'enchanteur" n'est plus un personnage fictif, c'est un être humain bien vivant (ou qui l'a été), et envers lequel le professeur enseigne à être "bienveillant". La quête pathétique de l'Artiste, derrière lequel se profile l'auteur lui-même, constitue

¹⁰⁵ *Littératures /1*, p.534.

¹⁰⁶ Voir *Lectures on Literature*, p.382.

l'une des plus belles leçons de "vies" qu'il nous ait été donné de lire – à défaut de l'avoir entendue.

PREMIERE PARTIE

LE PROFESSEUR NABOKOV

Nota bene : Sauf indication contraire, les traductions ont été effectuées par nos soins.

Professeur, dit souvent : "consigner en public"

Ne t'en va pas de moi car tout ce que je dis est en toi
 et je t'ai écrit par moi ce que le dieu a écrit par toi
 et moi, j'ai écrit par le dieu ce que tu as écrit par moi.

La vie de Nabokov

PREMIERE PARTIE

LE PROFESSEUR NABOKOV

L'histoire du professeur Nabokov est l'histoire de son enseignement par les critiques du "maître de la grammaire". L'œuvre longue par ses œuvres, l'œuvre professorale de l'auteur a été résumée dans "The American years". La première partie, "Anatolia" est entièrement placée sous le signe de "Professeur Nabokov" — la seconde : "Europe" développant le thème de son œuvre poétique de "VN". Ce dernier s'est efforcé pour sa part de (être) une histoire de sa carrière académique, observant peu-être à l'égard de Nabokov le rôle de "maître" et qu'il "consigne" d'un passé "poétique" généralement aux personnages de ses romans. Il avait pu mener à bien le projet de poursuivre la rédaction de son autobiographie, "The American years" — qui serait peut-être devenue le roman — qui servait à faire du professeur un maître de la grammaire et de la Tour d'ivoire russe. L'union d'Herbert Gold en 1956 — qui remplaça Nabokov à Cornell University — portait sur la dimension physique et objective de l'acte d'écriture.

Par ailleurs, à Cornell, il vous est de appeler quelque chose?

[...]

¹ *Journal de Nabokov*, op. cit., p. 11. Le maître de la grammaire et de la Tour d'ivoire de son vie dans l'œuvre de Nabokov est l'œuvre de Nabokov, les critiques de Nabokov et les critiques de Nabokov par Nabokov. [...]

² 191.

Professor, de profiteri : "enseigner en public"

Ne perds pas de vue que tout ce qu'on te dit est en réalité triple: façonné par celui qui le dit, refaçonné par celui qui l'écoute, dissimulé par le mort de l'histoire.

La vraie vie de Sébastian Knight.

L'histoire du professeur Nabokov est "façonnée" pour l'essentiel par les exégètes du "mort de l'histoire". Facette longtemps méconnue, l'activité professorale de l'auteur a été soigneusement reconstituée par Brian Boyd dans le second volume de sa biographie : *The American years*. La première partie : "America" est entièrement placée sous le signe du "Professor Nabokov" — la seconde : "Europe" développant le thème désormais célèbre de "VN". Ce dernier s'est efforcé pour sa part de (faire) taire l'histoire de sa carrière académique, réservant peut-être à *Speak on, memory* le soin de "sauver ce qu'il <restait>" d'un passé "prêté"¹ généreusement aux personnages de ses romans. S'il avait pu mener à bien le projet de poursuivre la rédaction de son autobiographie, "l'homme <se serait peut-être> révolté contre le romancier"², qui travailla à faire du professeur un double de l'artiste reclus dans sa Tour d'Ivoire suisse. L'assaut d'Herbert Gold en 1966 — qui remplaça Nabokov à Cornell University — portait sur la dimension physique et collective de l'acte éducatif:

Vos étudiants à Cornell vous ont-ils appris quelque chose?

[...]

¹ *Autres Rivages*, op. cit., p.91. "Je consacre un chapitre entier à cette époque de ma vie dans *Speak on Mnemosyne* (suite d'*Autres rivages*), une description des vingt années passées dans mon pays d'adoption [...]", écrit Nabokov en 1970 (*Intransigences*, p.307.) L'ouvrage n'a malheureusement jamais vu le jour.

² *ibid.*

La méthode d'enseignement que je pratiquais empêchait un contact réel avec mes étudiants.³

On entend ici la voix off de l'avant-propos d' *Intransigeances*: "Ai-je le courage de supprimer la chaude intimité? Je l'ai."⁴ La solitude prônée par l'artiste devient, sous la plume nabokovienne, celle du professeur: "C'est en vain que j'ai tenté de remplacer mes apparitions au pupitre par des enregistrements qui auraient pu être diffusés par la radio de l'université"⁵. Rêve ou réalité? Nous n'avons pu trouver de confirmation de cette volonté de substituer non pas le livre au cours, mais la *voix* au corps. Peu importe, la fiction s'était alors déjà emparée de cette technique à laquelle Van Veen dans *Ada ou l'ardeur* (1969), récemment nommé à la chaire de philosophie "Rattner" de l'Université de Kingston, recourt sans scrupules:

Il ne prit pas sa charge trop au sérieux, réduisant au plus strict minimum (une douzaine par an) le nombre de conférences qu'il débitait d'un ton traînant et nasillant, dû essentiellement à l'«enregistreur de voix» d'un modèle nouveau et fort rare sur le marché qu'il dissimulait dans la poche de son gilet à côté d'une boîte de pilules antiseptiques Vénus -pendant qu'il remuait les lèvres en silence [...]⁶.

Il n'y a certes pas ici de "contact réel" avec les étudiants, mais la dimension théâtrale de l'enseignement demeure sous la forme de *pantomime* — exercice auquel Mascodagama excelle:

Van sur les planches exécutait organiquement ce que ses figures de rhétorique devaient exécuter plus tard dans sa vie: des miracles d'acrobatie qu'on n'eût jamais attendu d'elles et qui faisaient peur aux enfants⁷.

Chaque représentation se joue dans l'espace strict du texte enchanteur dont le seul canal est la voix -le "grain de la voix": d'où cette image en trompe-l'oeil du professeur-

³ *Intransigeances*, op. cit., p.117.

⁴ *ibid.*, p.8.

⁵ *ibid.*, p.117-118.

⁶ *Ada*, op. cit., p.601.

⁷ *ibid.*, p.227.

automate. Vadim Vadimovitch, qui enseigne la littérature à l'université de Quirn, entreprend dans *Regarde, regarde les Arlequins!* (1974) de perfectionner cette méthode — fondée sur une négation de l'acte même de la communication — selon un système que nous ne résistons pas au plaisir de reproduire dans son intégralité:

[...] ma principale innovation fut dans la façon hardie dont je dispensai mon enseignement. Au cours de mes premières années à Quirn, j'avais accumulé deux mille pages de commentaires littéraires [...] Je fis tirer au moins trois cents jeux de ces commentaires par les gens de la photocopie. A la fin de chaque semaine, chacun de mes élèves recevait un double des quarante pages que j'avais récitées, avec certains ajouts, en salle de conférence. Les «ajouts» étaient une concession aux administrateurs qui me firent très justement remarquer que sans cette attrape personne n'aurait plus de raison de fréquenter mes cours. Les trois cents étudiants devaient signer les copies des deux mille pages dactylographiées et me les remettre avant le dernier examen. Au début il y eut des pailles dans le système (par exemple, en 1948, je ne reçus que 153 jeux incomplets, dont beaucoup n'étaient pas signés), mais dans l'ensemble le système fonctionnait ... ou aurait dû fonctionner⁸.

Cette volonté — désespérée — de réduire le professeur à son langage entraîne une sacralisation du texte — chaque page devant recevoir la marque d'une lecture effective, soit six cent mille "croix" — derrière lequel *l'homme s'évanouit*. La rupture avec le public est véritablement consommée par la suite:

The last vestiges of human interconnection were severed, for I not only vanished physically from the lecture hall but had my entire course taped so as to be funneled through the College Closed Circuit into the rooms of headphoned students⁹.

L'emploi du verbe *to vanish* (qui a le même étymon que le verbe français *s'évanouir*¹⁰) insiste sur la rapidité — voire sur l'énigme — de cette disparition, qui s'apparente ainsi

⁸ *Regarde, regarde les Arlequins!*, Paris: Fayard, 1978, p.208.

⁹ *Look at the Harlequins!*, New York: Vintage International, 1990, p.194; le texte français est beaucoup plus fade: "Les derniers liens humains furent coupés, car je ne me bornai pas à disparaître physiquement de la salle de conférences: je fis enregistrer la totalité de mon cours, afin qu'il pût être déversé par le circuit fermé du collège dans les chambres munies de récepteur de mes élèves", in *Regarde...*, op. cit., p.252.

¹⁰ a. fr. *esvanir*, d'après le passage de Luc, XXI, 31: "Et ipse evanuit ex oculis eorum".

à celle de l'artiste dans son oeuvre¹¹. La voix devient anonyme, la transmission relève du gavage d'oies — ce que suggère l'anglais *funnel* : entonnoir: l'on est proche de l'endoctrinement des dictateurs nabokoviens — des "sonorités nasales du Crapaud, prodigieusement amplifiées" par les hauts parleurs de *Brisure à senestre*, ou du "rugissement bestial, diffusé par les tonnerres de la radio" de "L'extermination des tyrans": "il n'existe aucun endroit où vous puissiez fuir cette voix".¹²

Le détour par la fiction ne permet pas de reconstituer "la vraie vie du professeur Nabokov", mais elle délimite parfaitement l'espace dans lequel il eût vraisemblablement souhaité voir mener toute investigation sur cet homme public qu'il fut malgré lui: le texte de ses conférences. Le refus de toute compromission dans une communauté — fut-elle précaire ou artificielle comme celle d'une classe ou d'un amphithéâtre — est *emblématisé*¹³ dans les romans par cette image démonienne (Démonia est l'autre nom d'Antiterre dans *Ada*) d'une salle de classe pétrifiée, scindée en deux par les jeux de lumière: sous les feux de la rampe un "automannequin"¹⁴ ressemble à s'y méprendre à un être vivant dont il n'est plus que la voix; plongé dans l'obscurité, l'auditoire est réduit à néant. La mise en scène est tout entière au service du texte, et apparente la conception nabokovienne de l'enseignement, telle qu'elle apparaît dans la fiction, à sa conception du théâtre.

Dmitri Nabokov a placé en appendice à *L'homme de l'U.R.S.S. et autres pièces* "deux conférences écrites à l'occasion d'un cours sur le théâtre que Vladimir Nabokov

¹¹ Voir infra, Quatrième partie, II, 1. "L'artiste funambule", p.405.

¹² *Brisure à senestre*, Paris, Julliard, coll. "Presses/pocket", 1978, p.112; "L'extermination des tyrans", in *L'extermination des tyrans*, Paris: Julliard, coll. "Presses/pocket", 1977, p.18 et 34; Paduk imagine par ailleurs un système proche de celui de Vadim Vadimovitch pour s'assurer de son ascendance sur l'auditoire; "[...] la déclaration que tous allaient lire et signer avait été dactylographiée en autant d'exemplaires qu'il y aurait de signatures. [...] Krug crut reconnaître dans l'absurdité apparente de la procédure la marque de l'esprit bizarre du Crapaud" -*Brisure...*, p.68.

¹³ Vladimir Nabokov établit une distinction stricte entre "emblème" et "symbole" (voir infra, Troisième partie, II, 2, p.306) que nous respectons ici.

¹⁴ Ces faux hommes en *voskin* mis au point par l'inventeur de *Roi, Dame, Valet*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1971, p.261.

donna à Stanford, l'été 1941"¹⁵. L'une d'elles: "l'art dramatique", porte précisément sur les rôles respectifs des spectateurs et des acteurs:

D'une part la capacité de voir et d'entendre, mais non d'intervenir; de l'autre, celle d'intervenir mais ni de voir ni d'entendre — voilà ce qui caractérise d'abord la séparation idéale et parfaitement équitable que constitue la ligne des feux de la rampe¹⁶.

Le professeur partage avec l'acteur "[la capacité] d'intervenir mais ni de voir ni d'entendre", ce qui correspond au coup de gomme de l'artiste faisant disparaître le public.

La question de l'auditoire est importante dans la mesure où les décennies qui ont suivi la période d'activité de Nabokov — qui enseigna dans les années 1940 et 1950 — ont violemment remis en cause la "dictature" du cours magistral. La contestation estudiantine semble avoir donné l'impulsion nécessaire à une réflexion sur l'enseignement de la littérature, comme en témoigne en France le colloque organisé à Cerisy-la-Salle en Juillet 1969¹⁷. Serge Doubrovsky par exemple, soumis comme ses collègues de l'Université de New York à un questionnaire intitulé: "Qu'est-ce que le professeur de littérature essaie d'enseigner?", concède qu'"un bon cours n'est pas remplaçable par un bon livre: pas de contresens plus flagrant que l'épouvantable lecture à voix haute de ces textes photocopiés"¹⁸. Aujourd'hui encore, bien que l'expérience parfois décevante des "Travaux Dirigés" invite à repenser peut-être le mode de participation des étudiants, leur passivité est difficilement concevable.

Est-ce à dire que l'enseignement nabokovien est "chose d'époque"¹⁹? C'est ce que suggère John Updike dans son introduction à *Littératures / I*:

¹⁵ *L'homme de ...*, Paris: Fayard, 1987, p.285; on notera que ces "conférences" sont qualifiées d'"essais" dans la table des matières.

¹⁶ *ibid.*, p.289-290.

¹⁷ Actes repris in *L'enseignement de la littérature*, op. cit.

¹⁸ *ibid.*, p.20.

¹⁹ Au sens où "la littérature [...] paraît une chose d'époque" à Sainte-Beuve selon Proust in "La méthode de Sainte-Beuve", *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.139.

Les années cinquante, qui mettaient si fortement l'accent sur l'importance du quant-à-soi, qui considéraient avec tant de dédain les préoccupations du plus grand nombre, qui concevaient l'artiste comme solitaire, non engagé, et la conviction, qui était celle de la «Nouvelle Critique», qu'il n'y a d'information essentielle que contenue dans l'oeuvre elle-même, offraient un cadre mieux adapté aux idées de Nabokov que les décades qui suivirent²⁰.

Selon Updike, Vladimir Nabokov aurait été l'une des premières victimes des revendications des années 1960 et 1970. Nous nous permettons d'en douter, et entendons bien montrer au contraire que son approche "aurait semblé radicale", peut-être, "à quelque époque que ce soit"²¹, mais au sens étymologique (*radix*: racine): "qui tient à l'essence, au principe d'une chose" — en l'occurrence de la littérature.

Le "quant-à-soi" du vrai "V.V." ne doit pas être confondu avec le mépris qui supporte la démarche des "V.V." fictifs. La non participation du public imposée par Nabokov ne relève pas du "dédain" — la séparation est bien dite "équitable" — mais repose sur une "idée philosophique"²², essentielle à la bonne compréhension de sa pédagogie, qu'il développe au terme de la conférence sur "L'art dramatique" que nous évoquions plus haut:

Si, comme je le pense, le seul dualisme recevable est le fossé infranchissable entre le moi et le non-moi, nous pouvons dire que le théâtre est un bon exemple de cette fatalité philosophique. Ma formule initiale à propos des spectateurs et des acteurs peut être résumée ainsi: les premiers perçoivent les derniers, mais n'ont aucun pouvoir sur eux; les derniers ne perçoivent pas les premiers, mais ils peuvent les émouvoir. Voilà qui, toutes proportions gardées, est très proche des relations réciproques existant entre moi et le monde que je vois, et ce n'est pas une simple formule d'existence, mais aussi une convention nécessaire sans laquelle ni le monde ni moi ne pouvons exister²³.

²⁰ p.33.

²¹ *ibid.*

²² "L'art dramatique", *op. cit.*, p.289.

²³ *ibid.*, p.295-296.

La passivité de l'auditoire n'est pas commandée par son éventuelle — ou inévitable — ignorance, mais par la "relation de l'individu au monde extérieur"²⁴ telle que la conçoit Vladimir Nabokov. Cette relation est fondamentalement *indirecte*, et passe toujours par le texte écrit, objet sacré ou sacralisé, inviolable. Cet intermédiaire prévient tout "contact réel" avec le monde extérieur dans la mesure où l'enseignement ainsi conçu n'est pas dialogue mais "monologue" — c'est ainsi que notre auteur désignait ses conférences selon Brian Boyd²⁵ L'échange ne s'établit pas entre le professeur et l'élève, mais entre le texte — "voix de bois gravé"²⁶ — et celui qui est sommé de "voir et d'entendre". En retour, l'élève n'a plus que le texte comme interlocuteur — la voix nabokovienne s'est tue. Mais n'est-ce pas là la fonction du professeur de littérature: prêter sa voix à un discours qui, sans lui, serait à peine audible?

Certes, l'idéologie menace à tout moment de pervertir la parole pédagogique, — et nous reviendrons sur l'*engagement* nabokovien tel que nous le comprenons, — cependant, il ne vient pas à l'esprit de l'étudiant en mathématiques ou en sciences physiques de remettre en cause la façon dont on lui enseigne ces disciplines: seul le savoir importe ici ou, plus exactement, la transmission d'un langage perçu sans ambiguïté comme hétérogène au langage courant. La littérature quant à elle participe de ces phénomènes de mimétisme qu'aimait tant à observer le lépidoptériste Nabokov: elle ressemble parfois à s'y méprendre à la "réalité" ou au langage courant, mais elle n'est ni l'un ni l'autre. Cette apparence trompeuse favorise la méprise du débutant qui pense pouvoir faire l'économie de l'apprentissage de cette langue "étrangère" dans laquelle elle est écrite. L'expression "professeur de français" entretient cette confusion en faisant coïncider langue et littérature — ce qu'entérinent de façon scandaleuse les instructions officielles destinées aux collèges: "[...] il faut principalement étudier *le langage* que l'on

²⁴ *ibid.*, p.289.

²⁵ in "Nabokov at Cornell", *The achievements of V. Nabokov*, op. cit.

²⁶ Celle du portrait de Shakespeare "sur la page de garde du *Premier Folio*" in *Brisure à senestre*, op. cit., p.121.

peut appeler *général ou commun*, c'est-à-dire *non spécialisé*, celui de la vie quotidienne, du dialogue, de la politesse, *de la littérature*"²⁷! Or, à notre sens, il importe avant tout d'établir la spécificité du langage littéraire, indispensable à la compréhension de cette "vérité par le mensonge"²⁸ qui le caractérise.

C'est bien ce à quoi aspire Vladimir Nabokov, soucieux de circonscrire l'essence de l'art. Dans cette perspective, sa démarche n'est pas datée — même si ses conclusions l'étaient. A l'instar de l'auteur dont il s'inspire, le professeur, "à côté de ces destinataires particuliers et historiques" des années 1950, "en imagine un autre, un «surdestinataire» dont la compréhension serait juste absolument, qui ne souffrirait plus d'aucune limitation"²⁹. Au rêve d'un "art pur"³⁰ correspond celui d'une éducation littéraire "pure" — c'est-à-dire, dans un premier temps, placée en marge des catégories historiques. Parallèlement, le statut particulier de l'écrivain-enseignant prédispose à une certaine *honnêteté* — seule garantie selon nous de ce processus d'apprentissage fondé sur une parole magistrale:

[...] la plus grande récompense, c'est-à-dire la réverbération de notre esprit dans la pensée de ceux qui plus tard vibreront comme une sorte d'écho, oblige les écrivains-professeurs à faire preuve de lucidité et d'honnêteté de style lors de leurs cours³¹.

Le statut très particulier de l'auditoire nabokovien nous semblait important à établir d'emblée dans la mesure où l'axe historique qui sous-tend notre présentation du "professeur Nabokov" peut prêter à confusion. Le cadre dans lequel nous souhaitons replacer la parole pédagogique ne désigne pas l'auditoire "qui se <trouvait> réellement

²⁷ in *Collèges, Programmes et Instructions*, "Français", Ministère de l'Éducation Nationale, BO/CNDP, 1985, p.26; c'est nous qui soulignons.

²⁸ Selon l'expression de Mario Vargas Llosa in *La vérité par le mensonge*, Paris: Le messager/Gallimard, 1992.

²⁹ Figure introduite par Mikhail Bakhtine et convoquée contre la conception sartrienne — historiciste — du lecteur par Tzvetan Todorov in *Critique de la critique*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1984, p.60.

³⁰ *Littératures 11*, op. cit., p.534.

³¹ *Intransigeances*, op. cit., p.78.

devant [Nabokov], mais un public imaginé par l'auteur, c'est-à-dire quelque chose qui se trouve encore *sur la scène*, une illusion théâtrale³². C'est l'*intentio professoris* qui nous intéresse avant tout. Mais la liberté du professeur étant moindre que celle de l'artiste, ce "public imaginé" dépend d'un contexte particulier que nous évoquerons selon trois perspectives complémentaires.

Du point de vue de l'université, Vladimir Nabokov est un "irrégulier"³³, sa pratique constitue un écart par rapport à la norme. Or cette "irrégularité" procède de la formation du professeur dont certaines particularités conditionnent selon nous sa démarche pédagogique.

La rencontre de deux cultures détermine par ailleurs l'orientation du discours didactique: la prestation d'un professeur russe aux Etats-Unis implique une modification sensible du cadre référentiel traditionnel.

Enfin, le texte des conférences de Nabokov nous est parvenu, nous l'avons dit, sous forme de publication posthume. La tendance de l'éditeur à l'uniformisation — déplorée notamment par les anciens élèves du maître — impose que nous replaçions ces conférences dans les différents cours dont elles sont issues. Parallèlement nous nous intéresserons à la réception de ces recueils que nous connaissons désormais sous le titre trompeur de *Littératures*.

³² "L'art dramatique", op. cit., p.291; souligné par l'auteur.

³³ Morris Bishop in "Nabokov à Cornell", *L'Arc*, n°99, p.62.

I. Education

La prévalence de données biographiques traduit le souci de l'auteur de nous faire partager d'une certaine manière avec le monde Nabokov. Ainsi, on trouve une première version d'un itinéraire de l'éducation de Vladimir dans *Le monde d'un homme*, traces des biographies le rattachent à sa naissance et Igor Guvarev a même pu en faire un relevé de certains de ses moments de la vie de son père à l'école et à la maison.

I. La formation de Nabokov : un "irrégulier"

Voilà toute l'histoire, et nous aurons vu le plaisir de l'auteur de nous faire partager le plaisir de la lecture, et celui de la lecture d'une œuvre unique, livrée de manière soignée à contour la version abrégée de la vie d'un homme, les détails sont toujours les bienvenus.

Malgré cette profusion de détails, une même importance est accordée à chaque relecture: la scène extrême du fils aîné, que l'on retrouve toujours de sa lecture de livres et de ses photos. L'œuvre apparaît, mais est ordonnée pour notre imagination, comme le veut John Updike. Ce fait est que l'art de l'auteur parvient à rendre en expression — la qualité de l'image maternelle que l'on peut dire de vive — dans une œuvre à l'usage des photographes d'autrefois, recueillies en silence et soigneusement dans le domaine du futur professeur.

L'on sait que Vladimir Nabokov ne fut confronté à l'école qu'à l'âge de douze ans, et que cette expérience fut décevante. Trois points dans la lecture, elle se place sous le signe d'une rupture violente dans le développement de *Le monde d'un homme*, la menace qui pèse sur le jeune héros éponyme est diffuse, le lecteur s'attend qu'une partie du destin du père, violence de faire à l'endroit de l'enfant: "Ce qui le frappa le

¹ In Nabokov *Selected Letters*, ed. by Nabokov, Boston and London, 1967, Oxford University Press, 1977, vol. 1, pp. 101-102. D. Nabokov, "The Biographical Sketches of Vladimir Nabokov", *ibid.*, pp. 101-102.
² *ibid.*, pp. 101-102.
³ *ibid.*, pp. 101-102.
⁴ *ibid.*, pp. 101-102.

1. Education

La surabondance de données biographiques installe le lecteur dans le confort paresseux d'une certaine intimité avec la famille Nabokov. Ainsi, on trouve une première version/vision de l'éducation de Vladimir dans *Autres Rivages*, chacun des biographes la retouche à sa manière, et Jane Grayson a même pris soin de faire un relevé de certains des emprunts de la fiction russe à l'enfance nabokovienne¹.

Voilà toute l'histoire, et nous aurions pu la laisser là, n'eussent été l'intérêt et le plaisir de la raconter; et même si la surface d'une pierre tombale, liserée de mousse, suffit à contenir la version abrégée de la vie d'un homme, les détails sont toujours les bienvenus².

Malgré cette profusion de détails, une même impression s'impose à chaque relecture: la solitude extrême du fils aîné, que l'on s'étonne toujours de voir entouré de frères et soeurs sur ces photos "assez agréables, mais engourdissantes pour notre imagination", comme le note John Updike³. Cet isolement que l'art de l'auteur parvient à maintenir en surimpression — la qualité de l'image mnémonique ("photo studio de luxe"⁴) étant supérieure à celles des photographies d'autrefois, constitue un élément déterminant dans la formation du futur professeur.

L'on sait que Vladimir Nabokov ne fut confronté à l'école qu'à l'âge de douze ans, et que cette expérience fut douloureuse. Transposée dans la fiction, elle est placée sous le signe d'une rupture violente dans la scène d'ouverture de *La défense Loujine*. La menace qui pèse sur le jeune héros éponyme est diffuse, le lecteur n'entend qu'une partie du discours du père; violence est faite à l'identité de l'enfant : "Ce qui le frappa le

¹ in *Nabokov translated - A comparison of Nabokov's Russian and English prose*, Oxford University Press, 1977; voir l'appendix D: "Nabokov's use of autobiographical material in fiction", p.227.

² *Rire dans la nuit*, Paris: Grasset, 1992, p.15.

³ in *La vie littéraire*, op. cit., p.79.

⁴ *Ada*, op. cit., p.133.

plus, c'est que, dès le lundi suivant, on l'appellerait Loujine"⁵. L'atteinte est d'autant plus grave que "l'une des caractéristiques de la vie est la «discrétion»"⁶. Le risque de confusion avec "[le] père — le véritable Loujine, Loujine l'aîné"⁷ équivaut à une sentence de mort: "Mourir, c'est se dévêtir. La mort, c'est la communion"⁸. Or cette mort à soi-même n'est autre que la naissance à l'école, comme le révèle dans sa fuite désespérée Loujine fils :

[...] des choses d'une nouveauté et d'une incertitude répugnantes [l'attendaient], un univers impossible, inacceptable, où il y aurait cinq leçons consécutives et une foule de garçons encore plus effrayants que ceux qui, naguère, par une journée de juillet, l'avaient cerné sur le pont, mis en joue avec leurs pistolets en fer-blanc et lui avait décoché des flèches dont ils avaient perfidement retiré les bouts de caoutchouc⁹.

"Dans toutes les oeuvres de Nabokov, l'école projette une ombre étouffante", comme le dit Brian Boyd¹⁰. Elle est plantée dans un "décor koldunovien"¹¹, cauchemardesque, où la relation avec autrui s'apparente à ce tir de flèches que se remémore Loujine. C'est de cet univers qu'est issu le didacteur de *Brisure à senestre*, Paduk, qui fréquenta les mêmes bancs que le narrateur Adam Krug. Brian Boyd rappelle qu'"il faut franchir un tunnel cauchemardesque pour pénétrer dans l'école où, enfant, le philosophe Krug rencontre pour la première fois Paduk"¹². On peut ajouter que lors de la scène de "confrontation" finale où Krug doit trouver la mort, "il <croit> reconnaître la cour de son école"¹³, comme si toute l'histoire avait eu pour seul cadre

⁵ *La défense Loujine*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1991, p.17.

⁶ *Pnine*, op. cit., p.21.

⁷ *La défense ...*, op. cit., ibid.

⁸ *Pnine*, p.22.

⁹ *La défense ...*, p.24

¹⁰ in *V. Nabokov - Les années russes*, op. cit., p.110.

¹¹ Du nom de cet ancien "camarade" d'école, Koldunov, qui terrorise le narrateur de la nouvelle qui porte son nom, "Lik": "ils étaient allés ensemble au même «gymnasium» de province et le souvenir de ces années lui était resté tellement haïssable que Lik préférait ne pas se souvenir se son enfance" (p.79); mais les rêves "<échappent> à tout contrôle" et le plongent régulièrement dans "ce décor koldunovien à en crier", une salle de classe — "Lik", in *L'extermination des tyrans*, op. cit., p.80.

¹² *Les années russes*, op. cit., p.110; voir *Brisure à senestre*, op. cit., p.79.

¹³ *Brisure...*, p.248.

cette pépinière de "Crapauds". Le narrateur de "L'extermination des tyrans" entretenait déjà des relations similaires avec le dictateur dont il fomente la mort : ancien "[camarade] de [son] frère Grigori"¹⁴, "Son Excellence" surgit elle aussi de l'enfance collectivisée.

Une lueur d'espoir scintille néanmoins dans ce sombre tableau : les deux opposants directs aux tyrans-écoliers sont professeurs — Adam Krug est professeur de philosophie, et le narrateur de la nouvelle est un "humble professeur de dessin"¹⁵. Leur isolement désigne l'école comme expérience négative de la *masse*, comme obstacle potentiel à l'épanouissement de l'esprit de l'homme, mais souligne parallèlement l'importance de l'éducation. Les "tyrannosaures" sont des "little-educated men"¹⁶ qui subordonnent l'enseignement à un modèle de société — phénomène particulièrement dangereux sous un régime "niveliste" : "L'*homo* ici [à Padukgrad] est excessivement *civis* et fort peu *Sapiens*"¹⁷. Le rejet du groupe repose ainsi sur une opposition jamais démentie au processus de socialisation en vertu duquel l'institution scolaire associe de façon pernicieuse études et insertion sociale :

D'où une surcharge, qui aggrave le retentissement de l'échec comme du succès, et ne facilite pas les pédagogies de l'épanouissement individuel: quand les enjeux sont importants, il faut savoir renoncer à ses curiosités,

comme Antoine Prost dans son *Histoire Générale de l'Enseignement et l'Education en France*¹⁸. Les professeurs pniniens ne "<hochent-ils pas> la tête à propos de l'étudiant américain type qui ignore la géographie, est immunisé au bruit, et croit que l'instruction n'est qu'un moyen de trouver un travail rémunérateur"¹⁹? Contre l'emprise de l'*Homo civis*, Vladimir Nabokov a conçu la fable de l'*Homo poeticus* :

¹⁴ "L'extermination des tyrans", in *L'extermination des tyrans*, op. cit., p.16.

¹⁵ *ibid.*, p.24.

¹⁶ *Brisure...*, p.113, et *Tyrants Destroyed and Other Stories*, Londres: Penguin Books, 1981, p.15.

¹⁷ *Brisure...*, p.173.

¹⁸ Tome IV: "L'école et la famille dans une société en mutation", Paris: Nouvelle Librairie de France, G.-V. Labat éd., 1981, p.37.

¹⁹ *Pnine*, op. cit., p.141.

Il y a un vif plaisir [...] à résoudre l'énigme de l'épanouissement initial de l'esprit de l'homme en posant en postulat un arrêt voluptueux dans le développement du reste de la nature, une fainéantise et une flânerie qui permirent avant tout la formation de l'*Homo poeticus* — sans lequel l'*Homo sapiens* n'aurait pu être élaboré. [...] Travailleurs du monde, dispersez-vous! Les vieux bouquins sont dans l'erreur. Le monde a été fait un dimanche²⁰.

Comme le dit Victor Erofeev dans son "pamphlet antinabokovien", on peut lire ici un "détournement de la Bible en vue d'une attaque en finesse du marxisme"²¹. Et c'est bien l'histoire de ce "dimanche" que retrace l'autobiographie *Autres rivages*: l'épanouissement de l'esprit y est placé délibérément en marge du développement du reste de la société. L'auteur a conscience d'être passé par "une période de génie"²², dont l'histoire se lit comme une utopie qui oppose toute sa permanence aux contre-utopies évoquées ci-dessus. A l'enfance persécutée et mutilée de *Brisure à senestre* — en la personne du fils d'Adam Krug, dont la mise à mort constitue l'une des scènes les plus violentes de la fiction nabokovienne —, s'oppose le mythe de l'enfance heureuse d'*Autres rivages*. Le projet autobiographique est d'ailleurs contemporain de l'écriture de *Brisure à senestre* (achevé en mai 1946 et publié en 1947²³), dont Nabokov dira dans une préface ultérieure : "le livre fut écrit pour ces pages où l'on voit David et son père; c'est pour elles qu'il faudrait le lire"²⁴. Situées au coeur du roman, ces pages constituent un îlot de "perfect past"²⁵ vite submergé par la marée des "hommes ordinaires" à la botte de Paduk.

Dans l'autobiographie, c'est le couple parental, auquel l'auteur réserve l'exclusivité de tout "contact réel" — les parents sont les seuls personnages à qui il

²⁰ *Autres rivages*, op. cit., p.310; "le véritable être humain est un poète", soutenait pour sa part le narrateur de "L'extermination des tyrans", p.28.

²¹ in "Le métaroman russe de V. Nabokov ou A la recherche du paradis perdu", *Le labyrinthe des questions maudites*, Paris: Albin Michel, Essais/Les Grandes Traductions, 1992, p.82.

²² *Autres rivages*, p.15.

²³ Voir B; Boyd, *The American Years*, op. cit., p.92.

²⁴ *Brisure...*, op. cit., p.10.

²⁵ Titre sous lequel le chapitre premier d'*Autres rivages* parut dans *The New Yorker*.

donne la main (au sens propre)²⁶ —, qui joue le rôle protecteur d'Adam Krug, avec succès. Rien ne semble pouvoir rompre ici la ronde protectrice, peut-être parce que le père et la mère appartiennent à un "genre de famille russe [...] à présent éteint"²⁷, susceptible donc d'être frappé du même sortilège que l'enfance : "Vigoureuse réalité [du souvenir] qui fait du présent un fantôme [...] Tout est bien, rien ne changera jamais, jamais personne ne mourra"²⁸. "Toute une bande de Nabokov"²⁹ défile dans *Autres rivages*, mais dans un arrière plan sur lequel se détache avec une netteté surprenante la liberté de l'enfant.

Comme dans *Brisure à senestre*, c'est le père qui sert d'intermédiaire avec le monde extérieur. Lorsque commence l'ère préceptoriale, par exemple :

Dans le choix de nos précepteurs, il semble que mon père ait eu la bonne inspiration d'engager à chaque fois un représentant d'une classe sociale différente, de manière à nous exposer à tous les vents qui soufflaient sur l'empire russe³⁰.

L'intrusion de ces éléments extérieurs ne parvient pas à rompre "la stabilité et la plénitude essentielles" de la "jeune vie" de Nabokov³¹. Plus tard le père "<juge> bon de [lui] faire fréquenter une école qui se <distingue> par ses principes démocratiques"³². Or les quelques pages que Vladimir Nabokov consacre à son entrée à l'Institut Tenichev (chapitre IX) ne mettent pas en scène de véritable rupture, mais insistent sur l'"état de tension"³³ dans lequel la pression du groupe plonge le jeune élève. Le repli sur soi qui en résulte est reproduit, sur le plan de l'écriture, par une réduction du social à la seule figure du père. L'institution scolaire oppose à l'enfant "poseur" l'engagement politique de Vladimir Dimitrievitch Nabokov; en retour, l'auteur désigne ce dernier comme la

²⁶ Voir *Autres rivages*, p.11-12.

²⁷ *ibid.*, p.73.

²⁸ *ibid.*, p.72.

²⁹ *ibid.*, p.261.

³⁰ *ibid.*, p.156.

³¹ *ibid.*, p.174.

³² *ibid.*, p.189.

³³ *ibid.*, p.191.

seule autorité reconnue en matière d'éducation. Comme si celle-ci ne pouvait être dispensée que dans "le code secret des familles heureuses"³⁴ — ce que suggère le titre de ce chapitre consacré au père : "Mon éducation russe".

Dès 1943 Vladimir Nabokov faisait part à son ami Edmund Wilson de son envie d'évoquer à l'instar de ce dernier ses années de "High school" :

J'ai aimé tes souvenirs d'école. Je crois que je vais bientôt écrire quelque chose sur ma *Tenichevskoe Outchilichtche* [l'École Tenichev à Saint-Pétersbourg] — tu as déclenché* cette précise série d'images : le professeur russe Vladimir Hippius (un merveilleux poète de l'école de Biély) à qui j'ai une fois lancé une chaise; les terribles pugilats qui m'enthousiasmaient [...]; et le football dans la cour, et le cauchemar des examens, et ce jeune Polonais qui faisait étalage de sa première chaude-pisse, et le упомительная синева невской весны. [bleu enchanteur du printemps sur la Néva]³⁵.

Si l'auteur s'était tenu à ce projet, le chapitre IX aurait sans doute été d'une facture semblable à celui qu'Ossip Mandelstam, élève du même Institut quelques années plus tôt, lui a consacré dans *Le bruit du temps*³⁶. Mais lorsqu'il écrit cinq ans plus tard "Mon éducation russe", les souvenirs doivent satisfaire à un projet autobiographique différent et être précisément épurés du "bruit du temps". Le "dimanche" se passe en famille, dans une solitude exquise. En associant l'Institut Tenichev à la figure politique de Vladimir Dmitrievitch Nabokov, l'auteur établit un parallèle strict entre la fuite de la Russie bolchévique judicieusement décidée par le père — c'est pour l'avoir refusée qu'Adam Krug a failli à son devoir de protection — et celle de l'enfant dans la lecture.

En effet, ce n'est pas l'apologie d'un système au détriment d'un autre que donne à lire *Autres rivages* — précepteurs et professeurs sont tous exclus du cercle familial —, ni celle d'une école au détriment d'une autre — Nabokov est plutôt disert sur l'Institut Tenichev qui se distinguait pourtant alors par la modernité de ses pratiques

³⁴ *ibid.*, p.196.

³⁵ *: en français dans le texte; *V. Nabokov - E. Wilson - Correspondance*, op. cit., p.118.

³⁶ Montreux: L'Age d'homme, 1972: "L'Institut Tenichev", p.45-50.

pédagogiques³⁷. C'est la possibilité/nécessité d'"être des lecteurs aristocratiques", - comme dirait Roland Barthes³⁸. Dans la quiétude des vastes bibliothèques paternelles ou du parc somptueux du domaine maternel, Vladimir Nabokov cultive l'art d'être un bon lecteur. Et c'est bien une méthode de lecture que nous pouvons lire dans *Autres rivages*, conçue à l'aide des matériaux hérités de l'enfance, mais susceptible de lui survivre. C'est ce que nous voudrions montrer à travers l'étude des modifications subies par "l'essai à l'origine de l'ensemble"³⁹ de l'autobiographie : "Mademoiselle O".

2. Lire. Ecrire.

Avant de devenir le chapitre V d'*Autres rivages*, la "Mademoiselle O" française⁴⁰, devait être épurée de toutes les digressions qui en faisaient précisément un "essai" selon les propres termes de l'auteur. C'est ainsi que furent sacrifiées les réflexions d'ordre socio-économique qui révélaient les imperfections du système du cours particulier. Dans *Autres rivages*, Mademoiselle n'émerge plus de "l'énorme afflux d'institutrices anonymes" placées au service des familles nobles de Russie :

³⁷ Ce que soulignent les deux biographes: voir Field *The life and art of V. Nabokov*, Crown Publ. Inc., NY, 1986, p.40 sq, et Boyd *Les années russes*, op. cit., ch.5, p.107 sq.

³⁸ in *Le plaisir du texte*, op. cit., p.24.

³⁹ *Autres rivages*, p.1.

⁴⁰ Rappelons qu'il existe cinq versions de "Mademoiselle O" que Jane Grayson distingue comme suit:

F(rench) : "Mademoiselle O", *Mesures*, Paris, 1936, n°2

E(nglish)1: "Mad. O", *The Atlantic Monthly*, Boston, 1943

E2 : "Mad. O", *Nine Stories*, New York, 1947

Conclusive Evidence, NY, 1951 = *Speak, Memory*, London, 1951

"Mad. O", *Nabokov's Dozen*, New York, 1958

R(ussian) : *Drouguïe Béréga*, NY, 1954

E3 : *Speak, Memory: an autobiography revisited*, New York, 1966

(*Nabokov translated*, op. cit., Appendix C, p.224)

Les changements les plus importants sont intervenus au stade E2, lors de l'organisation des 15 "histoires" en autobiographie. Néanmoins nous prendrons en compte ici la première version — "Mademoiselle O" in *Mademoiselle O*, op. cit. — et la dernière — qui correspond à la seconde édition française d'*Autres rivages* à laquelle nous nous sommes référée jusqu'ici —, que nous désignerons à notre tour respectivement par F et E3.

Chacune d'elles restait dans la même famille pendant de longues années, parfois toute une vie [...] pleine d'une nostalgie traditionnelle qui lui était plutôt comme un soutien qu'une souffrance, et d'un certain sentiment de dépit à l'égard du peuple qui l'avait accueillie non comme une personne vivante, mais plutôt comme un détail nécessaire et mille fois répété de son existence quotidienne, — pareille à ces meubles qu'on ne remarque pas avant le jour où on les emporte au grenier⁴¹.

Ces analyses compromettaient sans doute la perfection de la méthode élaborée par l'auteur. D'où les métamorphoses subies par le personnage d'un texte à l'autre.

En 1936, la gouvernante était encore "bien à l'abri de [l']art littéraire"⁴², peut-être parce que le récit était filtré par le personnage de l'enfant — alors que dans les versions ultérieures "Nabokov assumes more often the distance of adult judgement", comme l'écrit Jane Grayson⁴³. Dans le chapitre V d'*Autres rivages*, elle n'est plus cette "créature pathétique" — parente éloignée de Timofey Pnine — en compagnie de laquelle l'enfant "<s'endort> sur un oreiller mouillé de larmes"⁴⁴ : les larmes ont disparu dans la version anglaise, et Mademoiselle est tenue à distance. Lorsqu'elle évoque par exemple la jeune fille qu'elle a été — entrevue par les enfants sur un portrait qu'elle garde dans sa chambre — elle adopte un "ton mélodramatique" absent de la version française⁴⁵. En contrepartie le commentaire du narrateur devient neutre :

[...] c'était bien elle, cet être miraculeux, que je cherchais vainement en fouillant du regard Mademoiselle, comme si je tâchais de lui arracher la créature exquise qu'elle avait engloutie (F, p.22);

[...] this had been she — but in vain did my eyes probe her familiar form to try and extract the graceful creature it had engulfed (E3)⁴⁶.

Le démonstratif est bien sec en regard de l'"être miraculeux" d'antan.

⁴¹ "Mademoiselle O", in *Mademoiselle O*, op. cit., p.11.

⁴² "Mademoiselle O", (F), p.8

⁴³ *Nabokov translated*, op. cit., p.151.

⁴⁴ "Mademoiselle O", (F), p.25.

⁴⁵ *Autres rivages*, (E3), p.105.

⁴⁶ *Speak, memory*, New York: Vintage International, 1989, p.108.

Mais c'est la réécriture de la scène des lectures faites par Mademoiselle qui témoigne le mieux du changement de perspective d'un récit à l'autre — scène importante dans la mesure où elle contient une première mention de la lecture à haute voix tenue en haute estime par les "lecteurs aristocratiques". La mise en scène est apparemment la même. Acteurs : Mademoiselle, Vladimir, et son frère Serguéï. Décor : la véranda de la maison de campagne. Or il y a d'un texte à l'autre inversion des préséances. Alors que dans la version française l'évocation de la lecture est subordonnée à celle de Mademoiselle dans un passé où celle-ci a toute sa place, elle est subordonnée dans la version anglaise à celle d'un passé d'où Mademoiselle est exclue. Le ton est donné dès les didascalies :

[...] et c'est maintenant la lecture, cette lecture journalière, traditionnelle, éternellement répétée par mon souvenir; cette lecture pendant laquelle Mademoiselle s'épanouit (F, p.19);

Voici que, les leçons terminées, Mademoiselle nous fait la lecture sur la véranda où les nattes et les chaises de paille tressées exhalent dans la chaleur une odeur d'épices et de biscuits. Sur les appuis blancs des fenêtres, et, dans les embrasures de celles-ci, sur les longues banquettes recouvertes d'indienne fanée, le soleil se brise en gemmes géométriques après avoir traversé les losanges et les carrés multicolores des verrières. C'est le moment où Mademoiselle donne sa pleine mesure (E3, p.102).

Dans la version définitive le décor prend le pas sur le personnage, réduit, semble-t-il à la bande son: Mademoiselle est une "admirable machine à lecture"⁴⁷. Car c'est précisément au moment où le texte s'ouvre à la voix de la gouvernante que les deux récits se séparent. Dans la première version, Mademoiselle garde la parole et évoque "quelques années plus tard" ce passé commun avec tant de justesse qu'elle le fait "revivre" à son tour; si bien que "les fenêtres rhomboïdales et multicolores de la véranda" semblent lui être irrémédiablement associées :

⁴⁷ F, p.19; E3, p.102.

Le jardin, vu à travers ces verres colorés, devenait singulièrement immobile et silencieux [...] et je goûtais ainsi, pendant que Mademoiselle lisait, de petites joies en marge de sa lecture (F, p.21).

Dans la version définitive la description des jeux de lumière précède l'évocation des souvenirs et éclipse la lectrice :

Mais la 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 (E3, p.103).

Quant aux souvenirs eux-mêmes, non seulement ils diffèrent de la première version, mais ils sont émaillés de parenthèses destinées à en relever systématiquement l'inexactitude :

*Votre tante, la Princesse**, que vous avez frappée de votre petit poing parce qu'elle avait été impolie avec moi! (*Me rappelle pas.*) Et la manière dont vous me chuchotiez à l'oreille vos petits tracas d'enfant! (*ça, jamais!*)⁴⁸.

Toute intimité avec l'enfant d'autrefois est désormais proscrite. L'apparition de ces parenthèses a certes pour effet de rendre Mademoiselle moins sympathique, comme le note Jane Grayson⁴⁹, mais contribue surtout à évincer le personnage d'une histoire qui ne concerne que l'enfant: l'histoire de son apprentissage de la lecture. Mademoiselle n'est plus (dans E3) que l'enluminure du livre d'heures nabokovien — ce "détail" qu'elle était déjà pour ses ancêtres —, à l'instar des autres personnages d'éducateurs des chapitres IV ("Mon éducation anglaise") et VIII ("Plaques de lanterne magique").

Le mode d'apparition de ces derniers ressortit aux séances de "projections éducatives de lanterne magique" inventées par l'un d'eux⁵⁰ :

⁴⁸ *ibid.*, p.104; *: en français dans le texte; les autres termes en italiques sont soulignés par l'auteur.

⁴⁹ *Nabokov translated*, op. cit., p.151.

⁵⁰ Lenski, in *Autres rivages*, op. cit., p.165.

Une file ahurissante de nurses et de gouvernantes anglaises, certaines se tordant les mains, d'autres me souriant énigmatiquement, sort à ma rencontre tandis que je rentre dans mon passé⁵¹,

et reproduit en quelque sorte le mouvement d'une lecture. Chaque "projection" correspond à une nouvelle phase ou page de l'apprentissage. Lorsque le maître d'école apparaît sur l'écran de la mémoire, l'appareil focalise sur les "cubes terriblement appétissants, sur chaque côté desquels était peinte une lettre différente"⁵². Les nurses évoquées plus haut s'effacent bientôt derrière les "quatre bonshommes [de la] grammaire" anglaise⁵³. Enfin, le précepteur russe Lenski, sur l'évocation duquel l'auteur s'attarde plus longuement, disparaît dans un fondu enchaîné qui lui substitue l'image du maître ès russe qu'est devenu son élève :

[...] c'était vraiment un être très pur, très droit, dont les principes personnels étaient aussi stricts que sa grammaire, et le souvenir de ses stimulantes *diktanti* me remplit de joie. *Kolokololiteychtchiki perekolotili vïkarabkavchikhsya vïkhoukholeï*: «Les fondeurs de cloches d'église massacrèrent les desmans qui avaient réussi à s'échapper». Des années plus tard, à New York, à l'American Museum of Natural History, je répétais cette phrase particulièrement ardue à prononcer à un zoologiste qui m'avait demandé si le russe était aussi difficile qu'on le prétendait en général⁵⁴.

On pourrait légitimement substituer le lecteur virtuel d'*Autres rivages* au zoologiste de New York, dans la mesure où la dictée ne figurait pas dans les versions précédentes de l'autobiographie. En paraphrasant Nabokov, on peut dire que, jouant successivement des plaques de verre utilisées pour la projection — sur lesquelles on voit un personnage en réduction — et du microcospe — sous lequel les textes sont grossis pour permettre une lecture à loisir —, l'écriture atteint "un subtil point de rencontre entre l'imagination et la connaissance [...] qui est intrinsèquement artistique"⁵⁵.

⁵¹ *ibid.*, p.81.

⁵² *ibid.*, p.19.

⁵³ *ibid.*, p.73.

⁵⁴ *ibid.*, p.173-174.

⁵⁵ *ibid.*, p.170.

C'est qu'il ne s'agit plus dans l'autobiographie d'exprimer une "gratitude posthume" ⁵⁶ aux Mademoiselle d'autrefois, mais d'effectuer un retour *artistique* sur soi :

Ni dans mon entourage, ni dans mon hérédité, je ne puis découvrir quel instrument au juste me façonna, l'anonyme rouleau qui imposa à ma vie certain filigrane compliqué, dont le dessin, seul en son genre, devient visible lorsqu'on fait luire la lampe de l'art à travers le tellière de la vie⁵⁷.

La trop grande présence de Mademoiselle O (dans F) compromettait sans doute cette quête de soi inaugurée par les séances de lecture. La métaphore "tellièrre de la vie" apparente de façon significative la démarche du biographe à celle d'un lecteur déchiffrant la page "Vladimir Vladimirovitch Nabokov". En outre, le format du papier choisi dans l'original : "foolscap"⁵⁸, est caractérisé par un filigrane très nabokovien, celui du capuchon du fou du roi (fool's cap) dont on sait qu'il affectionne les phénomènes de mimétisme et de métamorphose. Pour que le déchiffrement soit possible, il fallait que "Nabokov vide l'univers de tout sauf de Nabokov" selon l'expression de Joyce Carol Oates⁵⁹, qui s'applique d'une certaine manière à l'autobiographie. En effet, la lecture ne doit pas être "conversation", pour reprendre les catégories proustiennes⁶⁰. Or c'est ce que Mademoiselle n'avait pas compris, suggère l'auteur dans la version anglaise, puisqu'elle menaçait de rompre le charme de sa voix en la prêtant à une utilisation mondaine :

Mademoiselle ne se rendit jamais compte de la puissance qu'avait eue le flot égal de sa voix. Les prétentions qu'elle émit ultérieurement [les souvenirs démentis par l'auteur] étaient d'un tout autre ordre⁶¹.

⁵⁶ "Mademoiselle O" (F), p.8.

⁵⁷ *Autres rivages*, op. cit., p.16.

⁵⁸ *Speak, memory...*, op. cit., p.25.

⁵⁹ in "A personal view of Nabokov", *Saturday Review of Arts*, Jan. 1973; traduction de Maurice Couturier in *Nabokov*, op. cit., p.15.

⁶⁰ in *Sur la lecture*, Paris: Actes Sud, Hubert Nyssen éd., 1988, p.29.

⁶¹ *Autres rivages*, p.104.

Si, selon un procédé déjà rencontré plusieurs fois, le personnage doit être réduit à sa "voix de lecture"⁶², c'est que celle-ci ne menace pas la solitude qui permet, "en continuant à être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même"⁶³. Elle favorise au contraire ce travail, en ce qu'elle est une *Incitation* pour le lecteur :

Bientôt mon attention vagabondait plus loin encore, et c'était alors, peut-être, que la rare pureté de sa voix cadencée remplissait sa vraie mission⁶⁴.

Se profile ici l'intuition d'une bonne lecture, d'une lecture visuelle : le regard de l'enfant erre alors sur le paysage qui se déploie autour de lui, et dont on comprend rétrospectivement qu'il ait dû prendre le pas sur la gouvernante :

Je regardais un arbre, et le mouvement de son feuillage épousait cette cadence du débit. Igor bricolait parmi les pivoines...⁶⁵.

La leçon proustienne semble avoir été retenue: "[l'écrivain] nous dit : «[...] Regarde! Apprends à voir!» Et à ce moment il disparaît. Tel est le prix de la lecture [...]"⁶⁶. Tel est le prix également de la "voix de lecture", dont l'émetteur est appelé à disparaître au moment où l'enfant a appris à voir. Parce que le scientifique cohabite chez Nabokov avec l'artiste, ce ne sont pas les tableaux impressionnistes — comme dans l'analyse proustienne — qui captent le regard, mais ceux de la nature. Cependant, l'*incitation* est la même — telle qu'elle sera formulée par la baronne Bredov ("née Tolstoï"!) à l'intention de l'enfant de sept ans qui allait devenir le narrateur de *Regarde, regarde les Arlequins!* :

Cesse de te morfondre! s'écriait-elle. *Look at the Harlequins!* Regarde les arlequins!
— Quels arlequins? Où?

⁶² *ibid.*, p.103.

⁶³ Proust, in *Sur la lecture*, op. cit., p.29.

⁶⁴ *Autres rivages*, p.103.

⁶⁵ *ibid.*

⁶⁶ *Sur la lecture*, op. cit., p.34.

— 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!⁶⁷

Si l'Art revêt l'habit d'Arlequin dans le dernier roman de Nabokov, c'est, certes, parce que son style affectionne les arlequinades⁶⁸. Mais c'est surtout parce que celles-ci sont appelées à traduire la méthode de lecture mise au point par l'auteur. Apprendre à voir, selon le professeur de dessin du jeune Nabokov, Doboujinski, c'est "être capable de représenter de mémoire dans le moindre détail, des objets [...] à coup sûr vus des milliers de fois sans pouvoir les visualiser convenablement"⁶⁹. Transposé sur le plan de la lecture, c'est apprendre à "penser à de multiples niveaux" comme le rappelle le narrateur du *Don* :

[...] vous regardez une personne et vous la voyez aussi clairement que si elle était faite de verre et que si vous étiez le souffleur, tandis qu'en même temps, sans empiéter le moins du monde sur cette clarté, vous remarquez parallèlement quelque vétille [...] ⁷⁰.

C'est bien ce que l'enfant fait mentalement sur la véranda du "perfect past", et l'auteur stylistiquement grâce à ce que John F. Fleischauer appelle une "*discordia concors* moderne"⁷¹, cette acrobatie rhétorique qui permet "d'exprimer sa situation vis-à-vis de l'univers qu'embrasse la conscience"⁷². Un exemple en est donné dans l'une des modifications d'images relevées par Jane Grayson d'une "Mademoiselle O" à l'autre : "L'aile moirée d'un oiseau exotique" (F) sur le chapeau de la gouvernante, devient : "the ruffled exotic bird with one bloodshot eye on Mademoiselle's hat" (E3)⁷³. L'oeil injecté de sang — "quelque vétille" — exprime parfaitement la vulnérabilité pathétique de

⁶⁷ *Regarde, regarde les Arlequins!*, op. cit., p.18.

⁶⁸ Voir supra les acrobaties rhétoriques de Van Veen, p.35..

⁶⁹ *Autres rivages*, p.87.

⁷⁰ *Le don*, op. cit., p.186.

⁷¹ in "Simultaneity in Nabokov's Prose Style", *Style*, 5, 1971, p.57; *discordia concors*: discordie concordante, recherche d'analogies lointaines.

⁷² *Autres rivages*, op. cit., p.224.

⁷³ Voir *Nabokov translated*, op. cit., p.148.

Mademoiselle, tout en l'associant à la souffrance d'un oiseau blessé embrassée simultanément par la conscience. Cette activité de l'esprit héritée de l'enfance, place la lecture du côté de Proust, contre les lecteurs neurasthéniques qui croient que la "vérité [...] se laisse copier sur un carnet", alors que "nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, [...] et devons la créer en nous"⁷⁴.

Tel est précisément le projet autobiographique de l'auteur, qu'il a confié à l'avant-texte que constitue la "Mademoiselle O" française. Lors d'une pause narrative destinée à informer le lecteur que sa nostalgie de la Russie n'est ni politique ni économique, Nabokov lie expressément sa pratique de l'écriture à l'enfance perdue :

Non, ce n'est pas un soupir de banni que je pousse, à moins que la vie de l'homme mûr ne soit un genre de bannissement par rapport à sa ferveur première. Si j'étais même aujourd'hui le citoyen paisible d'une Russie qui me laisserait poursuivre ma vocation en toute liberté, ce serait avec la même angoisse que je rappellerais la forme première, l'image vraie des choses et des êtres qui vieilliraient autour de moi. *Car cette 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 reflet*⁷⁵.

Ce passage a été supprimé dans la version définitive (qui en contient une version atténuée⁷⁶), parce que, pour Nabokov comme pour Proust, "the proof of the reading is in the writing", selon l'expression d'Antoine Compagnon⁷⁷. Il suffit de rappeler le premier titre choisi par Nabokov: *Conclusive Evidence*, "la preuve concluante que j'avais bien existé"⁷⁸. Qu'il soit "preuve" ou "reflet", le livre est toujours du côté de la "vérité" de l'enfance que l'adulte doit reconstruire.

Or "autant qu'une forme littéraire, l'autobiographie est sans doute un acte social", rappelle Philippe Lejeune⁷⁹. Et il semble en effet que l'écriture supplée en

⁷⁴ *Sur la lecture*, op. cit., p.32.

⁷⁵ "Mademoiselle O", op. cit., p.15; c'est nous qui soulignons.

⁷⁶ Voir *Autres rivages*, op. cit., p.67-68.

⁷⁷ *La troisième République des Lettres*, op. cit., p.222.

⁷⁸ *Autres rivages*, p.3.

⁷⁹ in "Autobiographie et récit de vie", *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.48.

quelque sorte à la famille, dont elle hérite du rôle protecteur. Dans la section IV du chapitre IX déjà évoqué — "Mon éducation russe" —, la pratique littéraire est introduite par l'intermédiaire du personnage du tailleur de crayons, "le pauvre vieux Oustine", avec lequel l'auteur, grand consommateur de "B3", sympathise rétrospectivement. Or le bruit du taille crayon est le signe infallible d'une réunion politique du père, dont l'évocation est motivée par la pression des professeurs de l'Institut que l'individualisme du fils irrite. La construction de cette section place ainsi l'écriture entre le monde extérieur et le foyer paternel, le "perfect past". L'enfant refusait de parler à ses professeurs des activités de son père: "Je [les] regardais à travers un prisme bien personnel"⁸⁰. L'explication tient toujours, à ceci près que le prisme étant désormais celui de l'art, les confidences sont permises. L'écriture apparaît bien comme l'unique concession de l'enfant devenu écrivain à la société.

Cependant le terme de *concession* ne doit pas être entendu dans un sens réducteur. Si l'on se reporte à la chronologie, c'est apparemment la Révolution russe de 1917 qui représente le pivot de l'autobiographie. Mais la chronologie est superficielle, dans la mesure où l'ordre de la narration est "associatif" comme le note Page Stegner : "that is, events, images, impressions, treated as they suggest themselves and not in a chronological progression"⁸¹. Lorsqu'éclate la Révolution, "le cuivre s'est [déjà] éveillé clairon", et l'exil s'est produit lors du passage de la lecture à l'écriture.

Dans une scène assez semblable à celle sur laquelle s'achève l'acte III des *Mots* de Jean-Paul Sartre⁸², Vladimir Nabokov fait pour la première fois l'expérience du vide dans la solitude des mots. C'est la scène de "la nausée dans le miroir". Elle intervient dans l'autobiographie de Sartre après que Poulou a fait lire pour la première fois, à sa mère et à Madame Picard, les réponses à un questionnaire que lui avait soumis cette

⁸⁰ *ibid.*, p.191.

⁸¹ in *Escape into Aesthetics*, New York, 1966, p.46.

⁸² Selon la structure établie par Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1975, p.211; nous aurons l'occasion de revenir sur la nausée de Nabokov et la méprise de Sartre: voir *infra*, Deuxième partie, II, 3: "L'enchanteur", p.221.

dernière. Cette première pratique publique de l'"écriture" est un échec, l'enfant n'a pas été sincère. Il se réfugie devant un miroir :

Le remède était pire que le mal: contre la gloire et le déshonneur, j'avais tenté de me réfugier dans ma vérité solitaire, mais je n'avais pas de vérité: je ne trouvais en moi qu'une fadeur étonnée. Sous mes yeux, une méduse heurtait la vitre de l'aquarium, fronçait mollement sa collerette, s'effiloçait dans les ténèbres⁸³.

Contrairement à Sartre, lorsque Nabokov fait lire à sa mère les premiers vers qu'il a composés, c'est un succès; et c'est la mère qui tend le miroir — conservant ainsi le rôle protecteur qui a toujours été le sien. Pourtant la nausée arrive :

Me regardant moi-même dans les yeux, j'eus l'impression révoltante de ne plus trouver que *les restes de mon moi habituel, les bribes et morceaux d'une identité volatilisée* comme par enchantement, que ma raison eut bien de la peine à rassembler à nouveau dans la glace⁸⁴.

Cette perte momentanée de l'identité n'est pas sans rappeler la dépossession de soi redoutée par Loujine, qui court se réfugier dans les allées solitaires de l'ère préceptorale. La scène du miroir désigne donc explicitement le texte comme le seul lieu public où l'auteur accepte d'aller se perdre. L'index d'*Autres rivages* atteste qu'il y a bien eu don de soi : "Nabokov, Vladimir Vladimirovitch: 1-8 [Introduction]; 9-323 passim"⁸⁵. L'auteur se trouve bien *ça et là* dans l'autobiographie. Néanmoins, l'image n'est pas toute faite, il faut la reconstruire : l'écriture est encore une leçon de lecture. Le titre anglais *Speak, memory* n'est pas sans évoquer les hauts parleurs dont le professeur eût aimé se servir: le public est tenu à distance, parce que la lecture n'est pas conversation mais incitation silencieuse. Au sein de ce silence l'auteur s'est dissous au risque de se perdre, mais la leçon est magistrale.

⁸³ *Les mots*, p.94; c'est nous qui soulignons.

⁸⁴ *Autres rivages*, p.234; c'est nous qui soulignons.

⁸⁵ *Autres rivages*, p.328.

L'enfant est devenu hommes de lettres, poète, scientifique. Parce qu'il a appris le pouvoir des mots, il sait qu'il s'y compromet à chaque arlequinade. D'où, peut-être, cette peur reconnue de l'improvisation :

Je pense comme un génie, j'écris comme un auteur distingué et je parle comme un enfant. Tout au long de mon ascension académique aux Etats-Unis, de maigre chargé de cours à professeur titulaire, jamais je n'ai livré à mon auditoire une bribe d'information sans l'avoir préparée, sans l'avoir copiée et posée devant mes yeux sur un pupitre brillamment éclairé⁸⁶.

Contrairement à Sartre, non seulement Nabokov n'a jamais "défroqué", mais il n'a pas "désinvesti"⁸⁷ non plus, et c'est la même méthode de lecture héritée de l'enfance qu'il a soumise à ses étudiants. Nous verrons que le sujet des conférences américaines est très proche de celui de *Brisure à senestre*, tel qu'il est exposé dans une lettre du 22 mars 1944 à l'éditeur :

Je propose de peindre dans ce livre certaines réussites subtiles de l'esprit dans la période contemporaine, sur un arrière plan d'oppression et de persécution cauchemardesques, d'un rouge sans éclat. L'homme de lettres, le poète, le scientifique et l'enfant, ce sont eux les victimes et témoins d'un monde qui tourne mal en dépit de cette chance d'avoir des hommes de lettres, des poètes, des scientifiques et des enfants⁸⁸.

3. Langues et langages

La pratique nabokovienne de la lecture, héritée de l'enfance, n'est pas sans évoquer l'analyse barthésienne du *Plaisir du texte* : "Le texte n'est jamais un «dialogue» : [...] il institue au sein de la relation humaine — courante — une sorte

⁸⁶ *Intransigeances*, op. cit., p.7.

⁸⁷ *Les mots*, Paris: Gallimard, coll."Folio", 1964, p.212.

⁸⁸ *Lettres choisies*, Paris: NRF/Gallimard, 1992, p.87.

d'îlot, manifeste la nature asociale du plaisir"⁸⁹. D'où cet isolement extrême mis en scène par *Autres rivages*, qu'accentuent encore deux particularités de l'éducation dispensée à Vladimir Nabokov : la connaissance de plusieurs langues (anglaise, russe, française), et de plusieurs langages (littéraire et scientifique). La *passio linguarum* et "*la passio et morbo aureliana*"⁹⁰ représentent deux atouts supplémentaires qui ont influencé la pratique pédagogique du professeur.

Trois littératures ont contribué à la formation de l'enfant trilingue :

Pendant mon enfance, j'étais un lecteur extraordinairement avide. A l'âge de quatorze ou quinze ans, j'avais lu, ou relu, tout Tolstoï en russe, tout Shakespeare en anglais et tout Flaubert en français⁹¹,

tout en favorisant sa marginalisation : "[Lenski] se plaignait à ma mère de ce que Serguéi et moi étions de petits étrangers, des excentriques, des dandies, *snoby*"⁹². L'exil ne devait donc pas changer une situation qui lui préexistait, tout au plus pouvait-il l'inverser : après avoir été un "enfant anglais"⁹³ en Russie, Vladimir Nabokov sera un "écrivain russe" en Angleterre, puis un "auteur américain né en Russie".

Ce sont les contes de fées anglais qui ont bercé la petite enfance de l'auteur, et non les contes de fées russes, détail prêté à Martin Edelweiss dans *L'exploit*. Le contexte est différent dans le roman : c'est parce que sa mère, Sofia, "trouvait les contes de fées russes maladroits, cruels et sordides, les chansons populaires russes ineptes, et les devinettes russes idiotes" que Martin a une culture anglaise. Néanmoins, l'analyse est la même :

[...] il ne fut pas privé de sortilèges, et n'eut aucune raison de regretter que, à défaut du chevalier errant russe, Rouslan, ce fût le frère occidental de Rouslan qui avait éveillé son imagination pendant son enfance. Mais, en fait,

⁸⁹ *Le plaisir du texte*, op. cit., p.28.

⁹⁰ *Autres rivages*, op. cit., p.177.

⁹¹ *Intransigeances*, op. cit., p.56.

⁹² *Autres rivages*, p.163.

⁹³ *Intransigeances*, p.92.

qu'importe l'origine de cette chiquenaude qui met l'âme en branle, la fait rouler, la condamne à ne jamais s'arrêter?⁹⁴.

L'origine importe peu, en effet, si l'on songe à "la similitude des contes du monde entier"⁹⁵. Cependant la substitution d'un espace linguistique à un autre n'est pas sans conséquences. Si les contes étaient anglais, ils n'en étaient pas moins perçus comme *étrangers* par l'enfant, donc connotés par rapport à leurs "frères" russes, et destinés à conserver leur accent étranger au delà des frontières, ce dont Martin fait l'expérience à Cambridge :

De son enfance semi-anglaise, il ne conservait, lui, que ces petites choses que les jeunes Anglais de son âge, qui avaient lu les mêmes livres quand ils étaient enfants, avaient reléguées dans cette pénombre du passé normalement réservée aux choses de la nursery, tandis que la vie de Martin, à un certain endroit, avait pris un virage brusque et suivi un cours différent; et c'est pour cette raison que son environnement, ses habitudes d'enfance avaient acquis une certaine *saveur de conte de fées*, et que tel livre qu'il avait affectionné à cette époque était maintenant plus merveilleux et plus vivant dans sa mémoire que le même livre dans la mémoire de ses camarades anglais⁹⁶.

L'exil apparaît ainsi comme l'ultime "étrangement" nécessaire à la faculté d'observation — et de thésaurisation — requise par la lecture. Une familiarisation précoce avec le texte étranger favorise une juste perception de la littérature qui apparaît comme résolument hétérogène à la réalité, et dont la caractéristique est cette "saveur de conte de fées" que l'écriture dépose à son tour sur l'enfance reconstituée. En effet, transposé dans une langue étrangère, le mot, à l'instar du livre, acquiert une épaisseur dont il est dépourvu dans son contexte originel. Ainsi,

[...] le mot anglais *childhood* (enfance), qui rend un son mystérieux et neuf, [...] devient de plus en plus étrange à mesure qu'il se confond de plus en plus, dans mon jeune esprit encombré et fiévreux, avec *Robin Hood* (Robin des

⁹⁴ *L'exploit*, Paris: Julliard, 1981, p.20.

⁹⁵ Vladimir Propp in *Morphologie du conte*, Paris: Poétique/Seuil, coll. "Points", 1970, p.27.

⁹⁶ *L'exploit*, op. cit., p.77; c'est nous qui soulignons.

Bois) et *Little Red Riding Hood* (Le petit Chaperon rouge), et les chaperons bruns des vieilles fées bossues⁹⁷.

Un phénomène de défamiliarisation se produit, désolidarisant le mot de la chose, à l'origine semble-t-il du respect intransigeant de l'adulte pour le lexique des textes dont il entreprendrait la traduction. La subjectivité propre à chaque langue — dont rend parfaitement compte la réponse faite par Nabokov à la question "Quels problèmes vous pose l'existence de l'ego?" : "Un problème linguistique : le résultat singulier de l'évolution mimétique auquel nous devons le fait qu'en russe le mot *ego* [ero] signifie «lui», «sien»"⁹⁸ — permet sans doute au polyglotte de cerner plus précisément la chose, mais implique parallèlement que le mot soit replacé dans son contexte. Or l'isolement de Nabokov dans le texte étranger — inauguré par l'enfant et entretenu par l'adulte — invite à définir ce contexte comme exclusivement littéraire :

Quand je me reporte en arrière, à ces années d'exil, je me vois moi, et des milliers d'autres Russes, menant une existence bizarre, mais nullement désagréable, dans l'indigence matérielle et le luxe intellectuel, parmi des étrangers parfaitement insignifiants, Allemands et Français fantomatiques, dans les villes plus ou moins illusoires desquels nous, émigrés, venions à demeurer. Ces aborigènes étaient pour l'oeil de l'esprit aussi plats et transparents que des silhouettes découpées dans de la cellophane, et bien que nous nous servions de leurs accessoires, applaudissions leurs clowns, cueillions les prunes et les pommes sur le bord de leurs routes, aucune communication réelle, riche d'humanité de cette sorte si répandue dans notre propre milieu, n'existait entre nous et eux⁹⁹.

L'apprentissage des langues étrangères n'est pas conçu comme moyen de communication — Nabokov n'apprendra d'ailleurs jamais vraiment l'allemand durant son séjour à Berlin, mais se livrera au contraire à une "entreprise d'occlusion linguistique"¹⁰⁰ destinée à préserver les trois langues *littéraires* héritées de l'enfance.

⁹⁷ *Autres rivages*, op. cit., p.16.

⁹⁸ *Intransigeances*, p.196.

⁹⁹ *Autres rivages*, p.286.

¹⁰⁰ *Intransigeances*, p.204.

Il semble donc que le trilinguisme de l'auteur est à l'origine de son sentiment d'appartenance à une communauté littéraire (occidentale) et non linguistique (nationale). Le cousin Youri — le seul camarade de l'enfance nabokovienne — est dit être "en tout, à l'exception de son nom de famille, beaucoup plus russe" que l'auteur¹⁰¹. Qu'est-ce qu'"être russe"? Dans le cas de Youri, c'est évoluer dans un espace linguistique unique : Youri a lu les aventures de Mayne Reid en russe. Mais la "russité" telle que la conçoit Nabokov ne correspond pas à une réalité géographique : "Les Russes savent que les concepts de «patrie» et de «Pouchkine» sont inséparables et qu'être russe c'est aimer Pouchkine"¹⁰². La poésie, qui représente la première pratique nabokovienne de l'écriture, est inextricablement liée au poète russe Pouchkine; et c'est bien à la poésie que Nabokov a confié le soin de traduire sa nostalgie de la Russie. Or la langue de Pouchkine ne coïncide pas avec l'idiome russe, d'autant plus que le poète sera présenté dès les premières conférences du professeur comme un "écrivain d'Europe de l'Ouest"¹⁰³. C'est que dès l'enfance, Vladimir Nabokov est aussi "l'ami de Rabelais et de Shakespeare"¹⁰⁴. Dans "Mademoiselle O", il entend "raviver [...] l'exacte nuance que la langue française donnait à [sa] vie de russe"¹⁰⁵. Si "la langue est la seule chose qui fragmente un art universel en arts nationaux"¹⁰⁶, le polyglotte peut accéder à cette universalité, appelée à transcender l'appartenance à une nation, voire, dans le cas de l'exilé, à conjurer la nostalgie de la patrie. C'est ce qu'exprime Nabokov dans un poème écrit en 1939 à Paris, au seuil de la métamorphose de l'écrivain russe en écrivain américain :

¹⁰¹ *ibid.*, p.201.

¹⁰² "Russians know the conceptions of «homeland» and «Pushkin» are inseparable, and that to be Russian means to love Pouchkine" — cours non publié cité par B. Boyd in *The American Years*, op. cit., p.318.

¹⁰³ *ibid.*, p.36.

¹⁰⁴ "Mademoiselle ", op. cit., p.31.

¹⁰⁵ *ibid.*, p.8.

¹⁰⁶ *Littératures /2*, op. cit., p.426.

A la Russie

Laisse-moi, laisse-moi, je t'en prie!
 J'ai si peur de la vie qui s'est tue.
 J'agonise, ma force s'enfuit,
 Et tes vagues aveugles me tuent.

Qui peut fuir de sa terre lointaine
 Peut pleurer sur les cimes son deuil,
 Mais je suis maintenant dans la plaine,
 Maintenant, ne franchis plus mon seuil.

Je suis prêt pour toujours à me taire,
 Comme à vivre sans nom. Je suis prêt,
 S'il le faut, à ne plus jamais faire
 Aucun rêve, où je te trouverais.

A survivre sans voix, sans visage,
 Sans ces livres qui furent les miens,
 A changer contre un autre langage
 Cette langue qui fut mon seul bien.

[...] ¹⁰⁷.

Or la langue russe laissera des traces dans la "plaine" américaine. La prose anglaise de Nabokov est en effet émaillée de mots étrangers destinés à témoigner de l'héritage russe, c'est-à-dire polyglotte, de l'auteur. C'est l'universalité de l'art littéraire qu'incarne le poète "russe" Pouchkine, ce dont la traduction nabokovienne d'*Evgenij Onegin*, décriée par maints critiques, entendait témoigner.

Dans son compte rendu fameux de cette traduction, Edmund Wilson reproche à son "vieil ami", entre autres méfaits, d'avoir utilisé des "mots de dictionnaire" — étiquetés comme "archaïque", "dialectal" ou "argotique" — inconnus des lecteurs anglophones "moyens", et leur infligeant donc un travail de lecture supplémentaire, ce qui compromettrait, à ses yeux, l'efficacité de la traduction¹⁰⁸. Nabokov contre-attaque

¹⁰⁷ in *Poésie russe. Anthologie du XVIIIe au XXe siècles*, présentée par E. Etkind, Paris: La Découverte/Maspero, 1983, p.459, traduction de Françoise Lesourd.

¹⁰⁸ *New York Review of Books*, 15 juillet 1965.

en rappelant que sous sa plume les mots cessent d'être "de dictionnaire" ou "de cimetière" :

Mr Wilson n'est pas sans savoir que, lorsqu'un auteur choisit de rajeunir ou de ressusciter un mot, celui-ci vit à nouveau, sanglote à nouveau, titube à travers le cimetière en pourpoint et en haut-de-chausses, et qu'il ne cessera d'exaspérer les fossoyeurs balourds tant que vivra le livre de l'écrivain [...] Tous [les termes utilisés dans la traduction] ont un long pedigree douloureux, tous ont été tour à tour expulsés puis remis en place, et devraient être traités comme des convalescents ou d'anciens orphelins, et non pas conspués et accusés d'imposture par un critique qui affirme admirer certains de mes livres¹⁰⁹.

La littérature est explicitement désignée comme le seul milieu vivant du langage. Le travail effectué par l'auteur sur le texte de Pouchkine vise à rendre aux mots leur histoire, voire à traduire lexicalement le cosmopolitisme de la littérature — auquel la pratique des langues l'a habitué. C'est le cas de la traduction du russe *nega* (volupté, mollesse) en l'anglais *mollitude*, que de nombreux critiques ont "conspué". L'argument est toujours le même, tel qu'il est repris par Brian Boyd dans *The American Years*. Celui-ci rappelle que le choix de "mollitude" a été dicté à Nabokov par des considérations d'histoire littéraire : "Pouchkine et sa constellation essayaient de rendre les formules poétiques françaises *paresse voluptueuse, mollesse, molles délices*, etc, que les Arcadiens anglais avaient déjà changées en «soft delights»"¹¹⁰. C'est donc en connaissance de cause que Boyd "conspue" ce choix : "pourquoi Nabokov devait-il rendre ce mot russe naturel [*nega*] par l'archaïque et extrêmement obscur «mollitude»?"¹¹¹. D'une part, "mollitude" ne nous semble pas "extrêmement obscur" dans la mesure où existe en anglais le verbe *to mollify* (adoucir un sentiment ou une humeur) forgé sur la même racine latine *mollis* (doux). D'autre part, qu'est-ce qu'un

¹⁰⁹ *Intransigeances*, op. cit., p.268.

¹¹⁰ "Pushkin and his constellation were trying to render the French poetical formulas *paresse voluptueuse, mollesse, molles délices*, etc., which the English Arcadians had already turned into «soft delights»" — *Eugen Onegin. A novel in verse by A. Pushkin - Translated From The Russian, with a commentary, by V. Nabokov*, New York: Bollingen Series, 1964, vol. 2, p.186.

¹¹¹ *The American Years*, op. cit., p.333.

"mot naturel"? Dans la perspective nabokovienne l'expression n'a pas de sens. "Mollitude" évoque directement les sources françaises de Pouchkine, et c'est là le point essentiel, à savoir que c'est la littérature universelle (occidentale) qui a servi de dictionnaire vivant à l'auteur, et non l'espace linguistique "naturel" d'où est issu par ailleurs *nega*.

Or cette conception de la littérature comme source privilégiée du langage — l'auteur n'a-t-il pas lui-même emprunté sa célèbre "nymphette" à Ronsard? — est à l'origine de l'hostilité de Nabokov envers la "farce" qui se jouait selon lui à Morrill Hall, à l'université de Cornell, où étaient enseignées les langues vivantes. Cette "farce" — qui fait se récrier le professeur à la moindre confusion possible avec le bâtiment où il enseigne lui-même la littérature : "I am strictly a Goldwin Smith man"¹¹² — désigne la méthode adoptée dès la fin des années 1940 fondée sur les théories linguistiques qui connaissent alors un essor considérable aux Etats-Unis. Certes, la théorie semble mal appliquée par le "Chef du Département de Russe" qui ne connaît pas la langue :

Il ne sait ni le parler, ni l'écrire. Je veux bien croire qu'il sache enseigner la linguistique de n'importe quelle langue, y compris l'arménien, le coréen, le hongrois et que sais-je encore — mais c'est tout ce qu'il sait faire. En sorte qu'on n'apprend pas à nos étudiants la langue russe mais la méthode pour enseigner aux autres à enseigner cette méthode¹¹³.

Mais un système parfait n'eût sans doute pas non plus trouvé grâce à ses yeux :

Pour lui, le langage était un instrument extrêmement sensible, que rien ne pouvait éprouver mieux, et finalement éclairer, que la littérature elle-même. Vouloir étudier le russe, ou n'importe quelle autre langue, par voie de phonèmes ou de morphèmes, lui répugnait tout simplement,

¹¹² *Selected letters*, op. cit., p.267. A propos des souvenirs de Morris Bishop publiés dans le numéro spécial du *Triquarterly* qui lui est consacré ("Nabokov at Cornell"), Nabokov apporte la précision suivante : "Mon ami semble penser que j'étais agacé par l'incompétence des étudiants qui suivaient mon cours sur Pouchkine. Ce qui m'agaçait et m'irritait, c'était l'ineptie du système de la linguistique scientifique à Cornell" — "Notes d'anniversaire", *Intransigeances*, p.307.

¹¹³ Lettre du 30 septembre 1958 à J.-J. Demorest, *Lettres choisies*, op. cit., p.329.

rappelle David Daiches, directeur du Département de Littérature Européenne au sein duquel fut placé un temps Nabokov¹¹⁴.

La double articulation n'est pas plus apte à rendre compte de la spécificité du langage que les *mots* vénérés par l'artiste. Lorsqu'il essaie d'expliquer à Edmund Wilson le système de versification russe, Nabokov se récrie : "Je ne peux absolument pas croire qu'il faille avoir recours à la phonétique pour expliquer une question qui s'exprime, de façon fort satisfaisante, et j'ajouterais même fort élégante, selon le rapport entre schéma métrique et profil rythmique"¹¹⁵. Mais il ne put jamais convaincre Wilson de l'"élégance" de sa transposition du russe. A propos du chapitre XVII de *The real life of Sebastian Knight*, dans lequel l'auteur transcrit la phrase russe signifiant : "Vous avez une araignée dans le cou", par : "Ah-oo-neigh na-sheiky pah-ook"¹¹⁶, Wilson exprime son hostilité à la méthode nabokovienne :

J'ai pataugé un bon moment dans votre version de А у нея по [(sic): на] шейку паук. Des associations de mots comme neigh [hennir] et sheik [cheik ou *to shake*, secouer] (et est-ce qu'ils représentent vraiment les voyelles russes?) [...] ne correspondent pas à la façon logique de représenter ces sons, elles font naître des idées hors de propos¹¹⁷.

Le léger différend qui opposa Nabokov à Roman Jakobson à propos du phénomène d'"audition colorée" (l'attribution de couleurs aux lettres de l'alphabet), rend parfaitement compte de sa position. Dans un article de 1949 sur "langage et synesthésie" signé par trois linguistes, dont Jakobson, l'expérience de "synesthète" de l'auteur, telle qu'il la rapporte dans "Portrait of my mother" (paru dans *The New Yorker*, le 9 avril 1949), est convoquée à titre comparatif avec d'autres cas d'audition colorée. Mais le matériau nabokovien fait l'objet de quelques critiques :

¹¹⁴ in "Nabokov à Cornell", *L'Arc*, n°99, p.65.

¹¹⁵ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, p.90.

¹¹⁶ Voir *The real life of Sebastian Knight*, NY: New Directions, 1959, p.173.

¹¹⁷ *Nabokov - Wilson ...*, p.57.

Dans les exemples les lettres semblent dominer les sons, mais Nabokov, comme la plupart des gens de lettres, semble penser en termes de lettres plutôt que de sons. Les linguistes connaissent bien la difficulté qu'il y a à habituer les étudiants à penser en termes de sons plutôt que de lettres. [...] Nous ne pouvons pas faire grand chose de telles descriptions d'un point de vue phonétique, mais elles sont suggestives [...] ¹¹⁸.

Par l'intermédiaire de sa femme, Nabokov informe les linguistes qu'il rejette l'idée que les métaphores choisies pour spécifier les couleurs associées à chaque lettre — "[...] le riche ton caoutchouc de *g* doux, *j* plus pâle, et le lacet de soulier terni de *h* [...]" ¹¹⁹ — soient une "concession à la littérature" : "il dit que, [écrit Véra Nabokov] étant un scientifique (entomologiste), il considère sa prose comme scientifique et aurait utilisé les mêmes «métaphores» dans un article scientifique" ¹²⁰.

La réaction de Nabokov manifeste son opposition à l'abîme séparant "les deux cultures" ¹²¹, scientifique et littéraire, portées respectivement par deux discours spécifiques hétérogènes. La linguistique, dite "science du langage", apparaît dans le contexte actuel de la hiérarchisation du savoir comme une discipline plus sérieuse ou plus respectable que la littérature. Parce qu'il a une double formation, d'hommes de lettres et de lépidoptériste, Nabokov s'insurge contre cette préséance, et affirme qu'une même *rigueur* "scientifique" caractérise ses deux discours. Ce n'est pas tant la démarche de la linguistique qui est mise en accusation que sa prétention à l'exclusivité des droits de *traduction* des phénomènes observés. Ce problème de "langages" est au coeur de notre réflexion dans la mesure où l'on peut s'attendre à ce que le discours didactique souscrive à son tour à l'"Histoire Unique des Choses de l'Esprit" de Valéry ¹²² contre la division du savoir. La passion des papillons intéresse donc directement notre quête du discours nabokovien.

¹¹⁸ Gladys A. Richard, Roman Jakobson et Elisabeth Werth: "Language and synesthesia", *Word*, 5 août 1949, p.227.

¹¹⁹ *Autres rivages*, p.27.

¹²⁰ Lettre à Gladys Reichard du 17 juin 1949, citée par B. Boyd in *The American Years*, p.137.

¹²¹ Selon l'expression de Snow: *Les deux cultures*, Paris: Pauvert, 1968.

¹²² Voir *Degans danse dessin*, Paris: Idées/Gallimard, 1938, p.88.

Contractée auprès du père, elle se pratique dans une même solitude que la lecture : "Déjà à l'époque où j'avais dix ans, précepteurs et gouvernantes savaient que la matinée m'appartenait et ils avaient soin de se tenir éloignés de moi"¹²³. Mais elle implique surtout l'application d'une méthode d'investigation très proche de celle mise en oeuvre lors de la lecture. Après avoir évoqué les "grands bouleversements" introduits dans la systématique par l'usage du microscope, Nabokov compare en effet le "collectionneur moyen à qui il ne faut pas demander de disséquer", au "«lecteur moyen» — à qui il ne faut pas demander de réfléchir"¹²⁴. Le parallèle strict des deux propositions suggère que la réflexion littéraire s'apparente à une "dissection" — ce que le professeur confirmera par la suite : "La littérature doit être émiettée, disséquée, triturée"¹²⁵. L'attention portée au détail prônée par le pédagogue apparaît ainsi comme un emprunt à l'activité scientifique, caractéristique que Nabokov partage avec Anton Tchekhov, homme de lettres et médecin, qui a fait du détail le siège essentiel de son oeuvre. Parallèlement, on pourrait s'attendre à ce que certaines pratiques du lépidoptériste influencent la représentation de la littérature propre à l'artiste. Or la conception nabokovienne de la biologie est en parfait accord avec sa théorie littéraire. En effet, à l'étonnement manifesté par Edmund Wilson :

Je n'ai jamais réussi à comprendre comment tu pouvais, d'une part, te pencher sur l'habitat des papillons, et, d'autre part, prétendre qu'il est possible d'écrire sur des êtres humains et négliger tout problème de société et d'environnement,

Volodia oppose la cohérence de son modèle de pensée :

J'aimerais [...] attirer ton attention sur le fait que les caractères biologiques et écologiques n'ont pas de valeur taxonomique en soi. Mon esprit systématique a toujours privilégié le caractère structural. En d'autres termes, deux populations de papillons vivant dans deux environnements complètement

¹²³ *Autres rivages*, p.125.

¹²⁴ *ibid.*, p.122.

¹²⁵ *Littératures /2*, op. cit., p.160.

différents [...] peuvent très bien appartenir à la même espèce. De même, peu importe qu'un écrivain situe ses romans en Chine ou en Egypte, ou dans l'une des deux Géorgies, — ce qui m'intéresse, c'est son livre. [...] Ce que tu voudrais que je fasse, c'est que je privilégie l'écologie par rapport à la morphologie¹²⁶.

Le privilège accordé au "caractère structural" ou à la "morphologie" suggère que la méthode critique employée en littérature, dont l'auteur confirme ici la parenté avec sa méthode scientifique, ressortit au *structuralisme*. On peut considérer Jakobson comme l'un des précurseurs de la critique structuraliste, et Nabokov n'a jamais caché son intérêt pour les travaux de son compatriote, avec qui il avait même entrepris la traduction de *La geste du prince Igor* — ce sont des considérations d'ordre politique et non littéraire qui mirent fin à leur collaboration¹²⁷. Il est trop tôt pour affirmer cette parenté, mais la conception structuraliste d'un monde fragmenté, dont les unités élémentaires ne sont pas des éléments objectifs identifiables par leurs propriétés respectives, mais des éléments purement relationnels, correspond sans conteste à celle du biologiste Nabokov.

En effet, c'est en vertu de ce principe d'indétermination que ce dernier souscrit à l'évolutionnisme mais rejette la théorie explicative de Darwin, en invoquant à l'appui son étude du mimétisme chez les papillons :

«La sélection naturelle» au sens darwinien, ne pouvait expliquer la miraculeuse coïncidence d'un aspect imitatif et d'un comportement imitatif, et l'on ne pouvait non plus avoir recours à la théorie de la «lutte pour la vie» quand un stratagème de protection était porté à un point de raffinement, de richesse et de luxe mimétiques dépassant de beaucoup le pouvoir d'appréciation d'une bête de proie¹²⁸.

Il ne s'agit pas ici de prendre parti dans une controverse qui est toujours d'actualité : le rôle de la sélection naturelle n'a toujours pas été démontré, et l'influence du milieu a été

¹²⁶ V. Nabokov. E. Wilson. *Correspondance*, op. cit., p.236 et 239.

¹²⁷ Nabokov ne se sentant "pas capable d'avaler [ses] petites excursions en pays totalitaires"! Voir lettre du 14 avril 1957 in les *Lettres choisies*, p.277.

¹²⁸ *Autres rivages*, p.123.

remise en cause par les travaux de certains généticiens¹²⁹. Mais ce n'est pas par hasard que Nabokov a fondé son roman *Feu pâle*, dont nous verrons qu'il est "a fable for Critics"¹³⁰, sur "un aphorisme plutôt antidarwinien : Celui qui tue est *toujours* inférieur à sa victime"¹³¹.

Le monde de Darwin est ce "monde désenchanté" et "maniable" dont parlent Ilya Prigogine et Isabelle Stengers dans *La nouvelle alliance*¹³². Cet héritage de ce que les auteurs appellent la science "classique" est très bien mis en lumière par le "très beau livre" de Jacques Monod (*Le hasard et la nécessité*), dans lequel celui-ci "commente les implications philosophiques des découvertes de la biologie moléculaire"¹³³. Monod y reprend en effet la découverte majeure de Darwin — "l'influence décisive de certains évènements particuliers et improbables, telle l'apparition d'une lignée mieux adaptée à son environnement"¹³⁴ — mais lui confère "des résonances tragiques" :

Il faut bien que l'homme enfin se réveille de son rêve millénaire pour découvrir sa totale solitude, son étrangeté radicale. Il sait maintenant que, comme un Tzigane, il est en marge de l'univers où il doit vivre. Univers sourd à sa musique, indifférent à ses espoirs comme à ses souffrances ou à ses crimes¹³⁵.

Cette vision ne peut satisfaire l'optimisme de Nabokov, et il a toujours rejeté la science "classique" qui instaurait une coupure avec le vivant. Il écrivait dans une interview de 1966 — soit quatre ans avant *Le hasard et la nécessité* :

Les termes «physique» ou «egg head» («tête d'oeuf», «grosse tête») tels qu'ils sont utilisés aujourd'hui évoquent en moi l'image morne de la science

¹²⁹ Voir par exemple A. Jacquard: *L'éloge de la différence*, Paris: Gallimard, coll. "Points", 1978, p.133.

¹³⁰ Selon l'expression de M. Torgovnick in "Nabokov and his Successors: Pale fire as a fable for Critics in the Seventies and Eighties", *Style*, vol. 20, n°1, Spring 1986.

¹³¹ *Feu pâle*, op. cit., p.204.

¹³² Paris: Gallimard, coll. "Folio/essais", 1979 pour le texte, 1986 pour la préface et les appendices.

¹³³ *La nouvelle alliance*, p.261.

¹³⁴ *ibid.*

¹³⁵ Jacques Monod, cité in *La nouvelle alliance*, p.63.

appliquée, le tour de main d'un électricien bricolant avec des bombes et autres gadgets [...] La science, pour moi, c'est avant tout la science naturelle¹³⁶.

La "physique" que ridiculise Nabokov correspond à la définition de la science "classique" donnée par Prigogine, à savoir une science avide de démonter le mécanisme d'une "nature automate" d'où tout être vivant est exclu. Or, paradoxalement, c'est bien la biologie moléculaire — la "science naturelle" — qui a permis de découvrir "l'appartenance de l'homme à la nature, en montrant, en autres faits étonnants, l'universalité du code génétique", rappelle Prigogine¹³⁷. La conclusion pessimiste de Jacques Monod serait donc selon lui la conséquence "du poids *culturel* des concepts classiques", lesquels ne laissaient qu'une alternative : la rupture de "l'ancienne alliance" de l'homme avec la nature, ou le rejet de la science¹³⁸.

L'introduction de la notion de "culture" est importante dans l'analyse de Prigogine, et nous ramène à notre point de départ : l'abîme entre "les deux cultures" et le problème de la formulation de leurs interrogations respectives. Sous la plume du grand physicien, la formulation joue un rôle important. En effet, son propos est de rendre compte de "la nouvelle alliance" inaugurée par la science "moderne". Nous n'entrerons pas dans les détails, mais souhaitons seulement souligner l'importance du pont jeté par Prigogine entre les deux cultures antagonistes d'antan. Le premier pas vers la "nouvelle alliance" fut la "réinvention" du temps par la thermodynamique, "réinvention" que nous devons à Prigogine lui-même, et qu'il dit lui avoir été inspirée par "une exigence proprement culturelle, celle qu'exprimait Bergson lorsqu'il écrivait : «Le temps est invention, ou il n'est rien du tout»"¹³⁹ :

[...] ce à quoi nous assistons aujourd'hui est une *redécouverte* du temps physique, et nous pensons que cette redécouverte ne résulte pas de la simple logique interne des théories scientifiques mais de questions dont il a fallu

¹³⁶ *Intransigeances*, op. cit., p.90.

¹³⁷ *La nouvelle alliance*, p.37.

¹³⁸ *ibid.*; c'est nous qui soulignons.

¹³⁹ *ibid.*, p.41.

décider de continuer à les poser, dont il a fallu décider qu'elles ne pouvaient être oubliées par une physique qui vise à comprendre la nature¹⁴⁰.

Il apparaît ici explicitement que les "questions" à l'origine du travail scientifique n'avaient pas été formulées dans la langue des mathématiques mais dans celle de la philosophie. Cette constatation met fin selon l'auteur à "l'extra-territorialité culturelle" de la science, et invite à réfléchir sur les problèmes de traduction des discours scientifique, philosophique, linguistique, artistiques, etc. Il rappelle que Schrödinger écrivait dès 1952 :

Une science théorique qui ne serait pas consciente de ce que les concepts qu'elle tient pour pertinents et importants sont destinés à terme à être exprimés en concepts et en mots qui ont un sens pour la communauté instruite, et à s'inscrire dans une image générale du monde, une science théorique, dis-je, où cela serait oublié et où les initiés continueraient à marmonner en des termes compris au mieux par un petit groupe de partenaires, sera par nécessité coupée du reste de l'humanité culturelle ... elle est vouée à l'atrophie et à l'ossification¹⁴¹.

L'on sait que Nabokov devait exprimer sa résistance à la science "classique" à travers, précisément, la "réinvention" du temps, autour de laquelle il a construit *Ada ou l'ardeur* qu'on a qualifiée de "somme nabokovienne". Parallèlement, l'attention portée au style — à la formulation — s'inscrit dans ce travail de "réenchantement" du monde dont parle Prigogine : l'écrivain n'est-il pas dit "enchanteur"? Ainsi, le détour par la science nous permettra peut-être de définir les enjeux de cet "enchantement" sur lequel Nabokov fonde sa pédagogie, dans la mesure où la métaphore pourrait bien ne pas être une "concession à la littérature", mais bien à la science. "La métaphore n'est pas un simple trope. C'est une invention au service de la découverte, stratégie commune à la critique contemporaine et à la physique moderne", soutient Paul Sporn¹⁴². C'est une façon de réintroduire l'homme dans la nature : d'après W.L. Brown Jr, professeur

¹⁴⁰ *ibid.*, p.42; les termes en italiques sont soulignés par l'auteur.

¹⁴¹ Cité in *La nouvelle alliance*, p.46.

¹⁴² in "Physique moderne et critique contemporaine", *Poétique*, 67, septembre 1986, p.319.

d'entomologie à Harvard qui a connu Nabokov, les détails que ce dernier introduit dans ses articles sur les papillons rendent son travail scientifique "humain"¹⁴³. C'est que la plume fait partie de la panoplie du bon lépidoptériste, au même titre que le filet à papillons et le microscope font partie de celle du bon écrivain : "Il n'y a pas de science sans imagination comme il n'y a pas d'art sans faits"¹⁴⁴. Dans le compte rendu d'un livre sur les papillons, phalènes et autres études d'Audubon, Nabokov s'insurge contre le manque d'imagination du dessinateur :

N'existe-t-il pas une crête élevée où le flanc de la connaissance «scientifique» rejoint le flanc opposé de la montagne, celui de l'imagination «artistique»? Si tel est le cas, alors, Audubon, l'artiste dessinateur de papillons, est au niveau de la mer d'un côté de la montagne et de l'autre aborde par les mauvais contreforts¹⁴⁵.

C'est à cette rencontre au sommet manquée par Audubon que le professeur de littératures convie ses étudiants. Et le plus grand plaisir que l'on puisse faire à Nabokov, c'est sans doute de le qualifier par inadvertance de professeur de biologie comme ce critique littéraire auquel "l'auteur de *Lolita*" répond fort chaleureusement :

[...] je traite dans le détail les scarabées et leurs parasites, chaque année vers le mois d'avril, lorsque j'aborde *La métamorphose* de Kafka dans mon cours de littérature, après quoi, en mai, j'essaie tous les ans d'identifier la noctuelle qui tourne autour d'une lampe dans la scène du bordel d'*Ulysse* de Joyce. Et il y a trois papillons dans *Madame Bovary*, un noir, un jaune et un blanc. Vous constatez donc, qu'en faisant de moi un professeur de biologie, non seulement vous étiez tout à fait à-propos, mais vous avez réchauffé un coeur qu'aucun succès en littérature comparée ne peut aussi délicieusement toucher au vif¹⁴⁶.

C'est peut-être cette tentation de substitution d'une discipline à une autre qui traduit le mieux l'"irrégularité" de Nabokov. On concéderait volontiers à l'artiste

¹⁴³ *The achievements of V. Nabokov*, p.226.

¹⁴⁴ *Intransigences*, op. cit., p.90.

¹⁴⁵ *ibid.*, p.339.

¹⁴⁶ *Lettres choisies*, op. cit., p.303.

qu'enseigner la littérature comparée c'est, d'une certaine façon, enseigner la science comparée. Qu'il soit professeur de biologie ou de littérature importe peu : il est, du point de vue des uns et des autres, un *amateur*. Dmitri Nabokov rappelle dans une note à l'édition posthume des *Lettres choisies* que le milieu scientifique l'a toujours considéré comme tel; il cite les propos tenus par Frank Carpenter, ancien collègue de son père à Harvard, dans le numéro de juillet-août 1986 du *Harvard magazine* : "Il s'intéressait sérieusement aux papillons, mais son intérêt était du niveau de celui que nous trouvons chez la majorité des amateurs"¹⁴⁷. Ce à quoi fait écho Morris Bishop, pour la communauté littéraire : "c'était un irrégulier, un professeur de rencontre. Nous autres universitaires, nous nous méfions de l'amateur, même, et surtout, de l'amateur de génie"¹⁴⁸.

Que recouvre la notion d'amateurisme? Le petit Robert propose plusieurs portraits d'"amateur". Le premier semble correspondre au signalement de Nabokov : "Personne qui aime, cultive, recherche (certaines choses)", mais cet *amator*-là ne saurait déplaire aux universitaires qui eux-mêmes aiment, cultivent et recherchent. Le second portrait est plus ressemblant : "Personne qui cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par profession)", mais n'est guère flatteur pour les universitaires en ce qu'il oppose le plaisir au professionnalisme. Comme si le plaisir était une plaisanterie; comme si la connaissance ne pouvait être qu'ennuyeuse. On pense à Roland Barthes et à son *Plaisir du texte* qualifié de "rejeton hors-science"¹⁴⁹, comme si cet effet particulier de la lecture — le plaisir — ne pouvait être dit dans le cadre institutionnalisé des réflexions sérieuses, rigoureuses, scientifiques. C'est ce qu'atteste le troisième portrait de l'amateur, retouché par l'Angleterre du XVIII^{ème} siècle : "Personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste". L'amateur se caractérise en effet par sa "fantaisie" — la négligence n'étant jamais invoquée dans le cas de Nabokov —, c'est-à-

¹⁴⁷ *Lettres choisies*, op. cit., p.101, note 2.

¹⁴⁸ in "Nabokov à Cornell", *L'arc*, n°99, p.62.

¹⁴⁹ *Le plaisir du texte*, op. cit., quatrième de couverture.

dire par un discours ou une méthode que le bon sens institutionnalisé rejette. Or, précisément, dans le vocabulaire nabokovien fantaisie et imagination sont les antonymes du bon sens, que le professeur prend soin d'"abattre" dans la conférence sur "L'art de la littérature et le bon sens", pour lui substituer le "monde solennellement et inébranlablement illogique [qu'il] recommande comme demeure pour l'esprit"¹⁵⁰. La figure de l'amateur convient ainsi parfaitement à Nabokov, à condition de rendre au terme *fantaisie* la nuance méliorative que lui confère l'auteur. C'est une figure barthésienne — l'ennemi de l'amateur est bien le *bon sens* :

Fiction d'un individu (quelque M. Teste à l'envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : *la contradiction logique*; qui mélangerait les langages, fussent-ils réputés incompatibles [...] Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction? Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir. Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse¹⁵¹.

Fiction d'un professeur russe aux Etats-Unis, d'un contre-héros se délectant d'une Babel heureuse. "*Etranger* rime toujours avec *danger*" aimait à rappeler Nabokov¹⁵², ce dont il dut faire l'expérience dans le "tout petit monde"¹⁵³ universitaire.

¹⁵⁰ *Littératures* //1, op. cit., p.522.

¹⁵¹ *Le plaisir du texte*, p.9-10; les mots en italiques sont soulignés par l'auteur.

¹⁵² *Littératures* //1, p.521.

¹⁵³ Titre de l'ouvrage de David Lodge : *Un tout petit monde* (Paris: Rivages, 1991), qu'Umberto Eco définit comme le premier roman d'un genre nouveau : "le picaresque académique" (Introduction, p.8).

I. L'émigré politique

Je suis émigré, je suis dans un monde étranger
 Étranger, mais dans le monde qui est
 Mon monde et qui est le monde, et par le fait
 Je suis dans le monde qui est

Maître

Une évolution majeure est liée à celle qui a permis la formation de la transformation de l'ancien monde en un monde "nouveau matériel".

II. Un professeur russe aux États-Unis

Or l'émigré Nabokov, certainement pas émigré — lorsqu'il atteint le Nouveau Monde en 1919 il est "deux fois émigré : de la Russie et de la France"¹ — a toujours aimé le confort moderne au profit de ce qu'il appelle "un autre genre mental supérieur"². Nous avons déjà évoqué l'émigration à travers "les" américains de la vie de Paris³, lequel coïncide strictement avec ses activités professionnelles — inaugurées à Welles College (Wells, New York) en Février 1941 et interrompues momentanément le 19 janvier 1951 à Cornell University (Ithaca, New York). Au lendemain d'un séjour en 1963 de cette époque à laquelle il allouait le "Lament de Léonid" au Monnaie - Palace Hotel semble avoir pris un terme :

¹ "L'émigration française de Léonid Nabokov" in "La poésie de la tradition russe du recueil *Souls de V. Nabokov*" éd. de la *Revue des études russes*, N° 1, 1963, p. 104.

² "Le monde russe in "Nabokov à Cornell", L'Arc, n° 50, p. 62.

³ "L'émigration française, French Circle, San Diego, New York-London, 1960, p. 501. "Chaque" et "les" sont les deux fois émigrés comme le montre pas de le souligner l'auteur dans la préface au *Le monde de la littérature et de la vie* : "Le monde est, dans la perspective du monde, dans le monde comme un monde, c'est-à-dire un monde qui est le monde" (*ibid.*, p. 175) c'est tout ce qu'il y a.

⁴ "Une page de poésie dans une petite boîte de verre, vaille que vaille, le mot est le mot, le mot est le mot, dit Nabokov dans *Après l'après*, (p. 21), comme preuve de vingt ans d'émigration à un "monde" de cette époque. La version anglaise (1960) est, écrite par le poète "un", "forme une poésie et une poésie russe" (*ibid.*).

1. L'émigré politique

Je suis inconnu et jeune dans un monde nouveau
 Sacrilège, mais brille toujours plus net
 Mon chemin sévère : ni par le dessein, ni par le mot
 Je ne fauterai devant ta muse

Stixi*.

Une évolution sémantique similaire à celle d'*amateur* est à l'origine de la transformation de l'ancien français *confort* : "secours, aide" en "bien-être matériel". Or l'*amateur* Nabokov, cosmopolite par nécessité — lorsqu'il atteint le Nouveau Monde en 1940 il est "deux fois émigré : de la Russie et de la France"¹ — a toujours rejeté le confort moderne au profit de ce qu'il appelle "the more genuine mental comfort"². Nous avons déjà évoqué l'errance qui caractérise l'"arc" américain de la vie de l'auteur³, lequel coïncide strictement avec ses activités professorales — inaugurées à Wells College (Wells, New York) en Février 1941 et interrompues définitivement le 19 janvier 1959 à Cornell University (Ithaca, New York). Un journaliste s'étonne en 1963 de cette errance à laquelle l'installation de "l'auteur de *Lolita*" au Montreux - Palace Hotel semble avoir mis un terme :

* Traduction française de Laurent Rabaté in "La poésie de la tradition: étude du recueil *Stixi* de V. Nabokov", *Revue des études slaves*, 57, n°3, 1985, p.403.

¹ Morris Bishop in "Nabokov à Cornell", *L'Arc*, n°99, p.62.

² *Lectures on literature*, Brucoli Clark, San Diego, New York London, 1980, p.381. "Confort" et "bon sens" font par ailleurs bon ménage comme ne manque pas de le souligner l'auteur dans la conférence sur "L'art de la littérature et le bon sens" : "Le bon sens, dans la pire acception du terme, c'est le sens commun qui rabaisse confortablement tout ce qu'il touche" (*Litt. /I*, p.520; c'est nous qui soulignons).

³ "Une spirale colorée dans une petite boule de verre, voilà comment je me représente ma propre vie", écrit Nabokov dans *Autres rivages*, (p.285), chaque période de vingt ans correspondant à un "arc" de cette spirale. La période américaine (1940-1959), figurée par le troisième "arc", "forme une synthèse et une nouvelle thèse" (*ibid.*).

[...] *Ne teniez-vous pas en place ou vous sentiez-vous étranger au point que l'idée de vous établir quelque part vous perturbait?*

— 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 la Russie avec une telle vigueur, porté par une telle force d'indignation que depuis je n'ai cessé de rouler. Il est vrai que j'ai roulé et vécu pour devenir cette chose appétissante : un professeur titulaire (un professeur plein, comme on dit en anglais), mais dans mon coeur je suis resté un maigre conférencier itinérant⁴.

Le portrait du "conférencier itinérant", éternel voyageur chassé du paradis de l'enfance par une puissance diabolique — la Révolution bolchévique — n'est pas sans évoquer celui de l'"homme errant" du XX^e siècle : Humbert Humbert, sillonnant les routes américaines au volant de sa "Melmoth"⁵. Or, si le "diable" ne quitte pas le célèbre héros "gothique" qu'il a marqué de son sceau, il accompagne aussi Vladimir Nabokov, condamné à porter comme un fardeau son "indignation" contre le régime soviétique, où qu'il aille. Dès 1927, Sirine s'est vu signifier son arrêt de mort par l'un des représentants de la "Tchéka littéraire"⁶ de Moscou. En réponse à un poème du jeune émigré intitulé "Le Billet"⁷, évoquant la naissance dans les usines

⁴ *Intransigences*, op. cit., p.37.

⁵ Nom du héros de l'oeuvre de Charles Robert Maturin: *Melmoth ou l'homme errant* (1821), dont Nabokov raille les défauts de composition dans son commentaire d'*Eugen Onegin*.

⁶ Selon l'expression de Marc Slonine dès 1923 — voir J.-P. Morel, *L'Internationale littéraire...*, op. cit., p.56.

⁷

БИЛЕТ

На фабрике немецкой, вот сейчас,
— дай рассказать мне, муза, без
[волненья! —
— на фабрике немецкой, вот сейчас,
все в честь мою, идут приготовления.

Уже машина говорит: «Жую;
бумажную выглаживаю кашу;
уже пласты другой передаю».
Та говорит: «нарежу и подкрашу».

Dans l'usine allemande, voilà que,
— Raconte-moi, muse, sans émotion! —
Dans l'usine allemande, voilà
Qu'on fait des préparatifs, tous en mon honneur.

Déjà la machine dit : «Je mâche;
Je repasse de la pâte à papier;
Déjà je transmets les couches à une autre (machine)».
Celle-là dit : «Je vais couper et teinter».

allemandes d'un billet de train susceptible de le ramener dans sa patrie, un poète soviétique connu sous le nom de Biédny, publie dans la *Pravda* du 15 juillet 1927, "Billet pour l'autre monde" :

Dans l'usine allemande — En voilà un canard!
On imprime des billets Berlin-Moscou.
Et déjà pour Moscou — Risque-toi! Essaie un peu! —
Toute la petite friture blanche est prête à partir.

D'où vous viennent, hein, vos idées?
Chamberlain et Tchang Tso-Lin vous ont réconfortés?
Hors des frontières de l'Union Soviétique, l'amertume,
Et soudain — Moscou! La maison! Adieu Berlin!

Balourds! Qu'est-ce que vous avez dans la tête?
Vous avez oublié un tout petit détail :
Que nous avons à Moscou de bons pêcheurs —
Oh! Tombez seulement sur leur hameçon!

Qu'y a-t-il? Vous êtes libres à Berlin de «fantasieren».
Mais, pour desserrer l'étau soviétique,
Il vous faudra — et à toi surtout pauvre petit poète Sirine! —
Attendre jusqu'à l'inscription mortuaire!⁸

Уже найдя свой правильный размах,
стальное многорукое создание
печатает на розовых листах
невероятной станции название.

Ayant déterminé quelle ampleur convient à son geste,
La créature aux multiples mains d'acier
Imprime sur des feuilles roses
Le nom d'une gare incroyable.

И человек бесстрастно рассует
те лепестки по ящикам в конторе,
где на стене глазастый пароход
и роща пальм, и северное море.

Et impassiblement l'homme fourre
Ces pétales dans les tiroirs du bureau
Sur les murs duquel il y a un bateau aux grands yeux
Et un bosquet de palmiers, et la mer du Nord.

И есть уже на свете много лет
тот равнодушный, медленный приказчик,
который выдвинет заветный ящик
и выдаст мне на родину билет.

Et il y a déjà longtemps qu'il est au monde,
Ce commis lent et indifférent,
Qui tirera un tiroir secret
Et me délivrera un billet pour ma patrie.

Roul (Berlin), 26 juin 1927 cité in Paperno et Hagopian: "Official and unofficial responses to Nabokov in the Soviet Union", *The achievements of V. Nabokov*, op. cit., p.100-101. Traduction revue par Anne Ducrey et J.-L. Backès.

8

БИЛЕТ НА ТОТ СВЕТ.

На фабрике немецкой — вот так утка! —
Билетики пекут «Берлин - Москва».
И уж в Москву — Рискни! Попробуй! Ну-т-ка! —
Готова плыть вся белая плотва.

Tout espoir de retour est désormais interdit. Tout espoir de discours également : comme le notent Slava Paperno et John V. Hagopian, le nom de Nabokov ne devait plus apparaître dans la presse soviétique pendant trente ans⁹. Bien qu'il ait réitéré, inlassablement, son désintéret pour le politique, l'on conçoit néanmoins que Nabokov n'ait jamais manqué de dénoncer un régime dont il était l'une des victimes. Le beau-fils de Pnine, Victor, publie par exemple "un poème sur les peintres, sous l'épigraphe suivante : «Il faut éviter tous les mauvais rouges, même s'ils sont soigneusement fabriqués, ils sont mauvais quand même» (citation d'un livre ancien sur la peinture mais qui prenait l'allure d'une maxime politique)"¹⁰. Au cours d'un entretien avec Jeanine Delpech pour *Les Nouvelles littéraires*, "l'auteur de *Lolita*" prend l'initiative des confidences : "Je suis farouchement anticommuniste, comme j'ai eu le plaisir de le déclarer ici aux journalistes d'extrême gauche qui voulaient me voir"¹¹. L'"indignation" est une composante essentielle de la pratique littéraire de Nabokov dans la mesure où le régime soviétique est le pôle répulsif constant de son discours. C'est ce que souligne la réponse faite à un journaliste s'enquérant en 1967 du "regret le plus grand" de sa carrière :

С чего бы, а, у вас такие мысли?
 Вас Чемберлен взбодрил и Чжан-Шзо-Лин?
 За рубежом советским кисли, кисли,
 И вдруг — в Москву! Домой! Прощай, Берлин!

Плотицы! Как вы все пустоголовы!
 Забыли вы про малый пустячок:
 Что есть в Москве такие рыболовы —
 Ох, попадись им только на крючок!

Что ж? Вы вольны в Берлине "фантазирен".
 Но, Чтоб разжать советские тиски,
 Вам - и тебе, поэтик бедный, Сирин!—
 Придется ждать до гробовой доски!

Cité in Paperno et Hagopian, p.101-102. Traduction revue par Anne Ducrey et J.-L. Backès.

⁹ *ibid.*, p.102.

¹⁰ Pnine, *op. cit.*, p.110.

¹¹ "Nabokov sans Lolita" in *Les Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1959.

De n'être pas venu plus tôt en Amérique. J'aurais aimé avoir vécu à New York dans les années trente. Si mes romans russes avaient été traduits à cette époque, peut-être auraient-ils été un choc et un avertissement pour les enthousiastes prosoviétiques¹².

Un an plus tard, il met en garde Lauren G. Leighton, spécialiste en études slaves qui lui délivre "un message provenant de jeunes russes de Leningrad", contre le danger de toute correspondance avec "Vladimir Vladimirovitch Nabokov", chacun de ses romans étant "un coup porté à la tyrannie, à toute forme de tyrannie"¹³.

L'émigré politique qu'accueille le Nouveau Monde au début des années 1940 est donc depuis longtemps déjà *engagé*. Les sept romans russes de Sirine sont autant de "coups portés" à l'Union Soviétique. On peut donc s'attendre à ce que les cours participent à leur tour de l'indignation qui "projette" le futur professeur outre-atlantique. Or le discours didactique doit être soumis à l'approbation de l'institution qui lui sert de cadre, voire de carcan.

En 1946, dans le contexte des "bonnes" relations américano-russes d'après-guerre, Vladimir Nabokov est soupçonné par l'université de Wellesley (Massachusetts) d'"anti-solidarity propaganda"¹⁴. On hésite à lui confier un cours de littérature russe, et l'auteur doit fournir certaines garanties :

[...] lorsque l'on enseigne la littérature russe moderne, il est tout à fait possible de maintenir la politique à l'écart. C'est ce que j'ai fait en enseignant la langue (bien que les prétextes pour faire connaître son opinion sur le régime soviétique n'aient pas manqué le moins du monde), et je ne vois aucune raison pour qu'une règle similaire ne puisse être observée pour l'enseignement de la littérature...

A l'heure actuelle aussi bien la littérature américaine que la littérature russe sont dans un triste état, mais je ne vois vraiment pas pourquoi une attitude critique envers des défauts évidents devrait être considérée comme une déviation politique. De même, je ne suis d'aucun parti pris si je dis que les histoires de guerre de Simonov ne valent rien. Par ailleurs, Zochtchenko,

¹² *Intransigences*, op. cit., p.120.

¹³ *Lettres choisies*, op. cit., p.513.

¹⁴ B. Boyd, p.91.

Oliécha, Pasternak et deux ou trois autres, tous résidant en Russie, ont produit quelques oeuvres estimables.

[...]

Croyez-moi, j'apprécie tout à fait votre position de n'accepter rien de ce qui s'apparente à la propagande anti-solidarité etc., et je suis convaincu qu'il n'y aura aucune difficulté à maintenir le cours dans les limites que j'ai tracées.¹⁵

Cet échange, qui s'est soldé par un relatif succès — il fut autorisé à faire un cours sur la littérature russe en traduction, est à l'origine semble-t-il du statut précaire de l'auteur à Wellesley et de son départ définitif à l'automne 1948. Or l'expérience de Wellesley — soit la nécessité de trouver un emploi rémunérateur sans manquer toutefois à sa parole — souligne parfaitement les "limites" des concessions nabokoviennes au pays dont il avait adopté la nationalité dès 1945.

En 1944 Nabokov avait déjà eu l'occasion de se prononcer sur les auteurs "soviétiques" évoqués ci-dessus, lorsque son ami Wilson lui avait fait part du projet du directeur littéraire de Pocket Books de publier une anthologie de nouvelles russes : "Il voulait savoir si du fait de tes opinions politiques tu rechignerai à inclure des nouvelles soviétiques, et je lui ai dit que je ne le croyais pas", écrit Wilson¹⁶. Dans l'espace de complète liberté de la correspondance avec le critique américain, Nabokov répond sans se départir de ses "strong opinions" :

Dans la production littéraire des vingt cinq dernières années de régime soviétique je pourrais sélectionner environ une douzaine de nouvelles *lisibles* (Zochtchenko, Kaviérine, Babel, Oliécha, Prichvine, Zamiatine, Leonov — и обчелся (et c'est tout). Je crois que mon seul grief

¹⁵ "... in teaching modern Russian literature it is quite possible to keep out politics. This I have done when teaching the language (although pretexts for airing one's views on the Soviet regime were by no means lacking), and I see no reason why a similar policy could not be followed when teaching literature... At present both American and Russian literatures are in a very poor way, but I really do not see why a critical attitude towards obvious shortcomings should be considered biased politically. Nor I am prejudiced if I say that Simonov's war stories are trashy. On the other hand, Zoshchenko, Olesha, Pasternak and two or three others, all of them living in Russia, have been producing some fine work. [...] Believe me, I quite appreciate your position of no wanting anything in the way of anti-solidarity propaganda etc., and am convinced that there will be no difficulty in keeping the course within the limits I have traced" — lettre du 6 février 1946 à Mildred Horton, présidente de Wellesley College, citée par B. Boyd, op. cit., p91.

¹⁶ Nabokov - Wilson - Correspondance, op. cit., p.136.

envers ces bons vieux soviétiques, c'est qu'ils produisent une littérature complètement exécrationnelle, mais, comme je le disais, avec un minimum de précautions j'arriverais bien à trouver parmi ces immondices quelques *morceaux comestibles* — même si je dois me faire l'effet d'un clochard qui fouille les poubelles¹⁷.

Les "oeuvres estimables" ("fine work") sont ici des "nouvelles lisibles" ("readable shorts") ou des "morceaux comestibles" ("eatable plums"), et le professeur sans parti-pris se fait "l'effet d'un clochard qui fouille dans les poubelles". Certes, l'analyse se donne comme strictement littéraire, mais la littérature contemporaine a un statut particulier :

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 années¹⁸.

L'impossibilité d'épurer le discours didactique de toute allusion au politique contraint le professeur à un changement de perspective similaire à celui effectué par l'auteur. Dès les années de "College" à Cambridge, le discours littéraire est apparu à l'auteur comme une arme bien plus efficace que l'argumentation politique¹⁹. L'absence de toute attache matérielle, voire de tout *confort* — dans son acception anglosaxonne — a sans conteste favorisé la quête d'un "confort plus authentique", dont la source est la littérature, ultime, mais infiniment vaste terre d'accueil. C'est donc à la découverte d'une terre apparemment neutre que le "conférencier itinérant" convie ses étudiants. Puisque l'"indignation" ne peut être prise en charge directement par le discours didactique, elle sera manifestée de façon *indirecte*, "du point de vue de l'écrivain". La littérature soviétique est ainsi progressivement évincée du programme de

¹⁷ *ibid.*, p.138; c'est nous qui soulignons.

¹⁸ *Lettres choisies*, op. cit., p.86.

¹⁹ Voir la section III du chapitre XIII d'*Autres rivages*, qui contient l'argumentation politique du jeune émigré, argumentation à laquelle l'auteur met un terme au début de la section IV: "Très vite, je me détournai de la politique et portai toute mon attention sur la littérature" (p.274).

Nabokov. Le cours mis au point à Wellesley : "Russian literature in translation", ne comprend pas d'auteurs soviétiques — un rapide aperçu de la "période" servant d'introduction, comme en témoigne le feuillet restant publié dans *Littératures* 12²⁰. A Harvard, qui lui demande un cours sur "La littérature russe moderne jusqu'en 1917" au semestre de printemps 1952, les oeuvres "lisibles" sont reléguées dans la "liste du cours de lecture" — dans laquelle les étudiants sont invités à choisir un texte, qu'ils doivent lire et commenter :

Tchékhov : *Le duel, Les trois soeurs*
 Tolstoï : *Haji Murad*
 Oliécha : *Zavist (L'envie)*
 Andreïev : (sous réserve) *Le récit des sept pendus*
 Bounine : *Le monsieur de San Francisco*
 Zochtchenko : ?
 Blok : *Balagantchik (Baraque de foire)*
 Biély : Extraits.²¹

Nabokov n'ayant prévu que "deux conférences sur l'ensemble de la littérature soviétique"²², il est peu probable que les étudiants choisissent Oliécha ou Zochtchenko. A Cornell, sa position transparaît dans l'intitulé du cours consacré à Tolstoï, Tchékhov, Tioutchev, Fet et Blok : "Modernist Movement in Russian Literature". Ainsi le professeur se retranche progressivement derrière un discours didactique "pur" porté par un corpus de plus en plus restreint. Mais il reste fidèle à la tâche dont il se sent investi : faire profiter son auditoire de la richesse d'une expérience déterminante, l'exil; l'exil vécu sur le mode de la nécessité, l'exil-évasion; et une "évasion individuelle peut être le premier pas nécessaire à une évasion collective"²³.

²⁰ p.25.

²¹ *Lettres choisies*, p.175.

²² *ibid.*

²³ Italo Calvino in *La machine littérature*, op. cit., p.201.

Dans cette perspective, l'enseignement apparaît véritablement comme une *vocation* : l'histoire de la littérature russe, c'est l'histoire de Nabokov lui-même. C'est pourquoi, en dépit de ses résolutions européennes²⁴, il insiste longtemps pour n'enseigner qu'elle : "la littérature russe (en théorie comme en pratique) est ma spécialité et je suis persuadé que c'est dans ce domaine que les étudiants tireraient le meilleur bénéfice de mes conférences"²⁵. Pour favoriser une plus large diffusion, l'auteur s'est métamorphosé en écrivain de langue anglaise : c'est à Paris, en 1938, qu'il a écrit son premier roman "américain", *La vraie vie de Sébastian Khnight*. Parallèlement, le futur professeur n'a pas ménagé son énergie, comme en témoignent ses révélations ultérieures :

En 1940, avant de me lancer dans ma carrière universitaire en Amérique, j'ai fort heureusement pris la peine de rédiger une centaine de conférences — plus de deux mille pages — sur la littérature russe [...]²⁶.

On cite fréquemment cette confidence de l'auteur, mais sans insister toutefois sur le statut privilégié de la littérature russe que compromet, il est vrai, la suite de la citation :

[...] et plus tard une autre centaine [de conférences] sur les grands romanciers de Jane Austen à James Joyce. J'ai vécu sur ce capital à Wellesley et à Cornell pendant vingt années universitaires²⁷.

²⁴ Lorsqu'il se prépare à émigrer une seconde fois, Nabokov écrit aux russes de ses amis qui ont déjà atteint son futur pays d'adoption qu'il est "prêt à servir dans n'importe quel trou de province et à enseigner la littérature française aussi bien que la russe" — lettre à M. Rostovstev de Yale University du 9 décembre 1936, évoquée par B. Boyd in "Nabokov at Cornell", *The achievements of V. Nabokov*, op. cit., p.121.

²⁵ *Lettres choisies*, op. cit., p.125.

²⁶ *Intransigeances*, p.15.

²⁷ *ibid.*; la traduction dans *Littératures //* de cet extrait de *Strong Opinions* placé en tête de son introduction par F. Bowers, favorise plus encore l'amalgame: "and later another hundred lectures..." est rendu par "puis une centaine d'autres..."; le choix de l'adverbe "puis" laisse entendre que les cours sur les romanciers européens ont été rédigés également en 1940, alors qu'ils datent des années 1950 — voir *Littératures //*, op. cit., p.7.

A l'époque de cet entretien (1962), Vladimir Nabokov a atteint son objectif, il jouit d'une renommée qui, selon les termes de Nina Berberova, "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»" :

*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 volatisés entre le cimetière de Billancourt, Shangai, 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!***²⁸.

Peu importent désormais les étapes de cette ascension, l'auteur peut affecter un certain détachement et ne retenir que le soulagement rétrospectif ("fort heureusement") de l'émigré ayant limité les contraintes qu'une situation financière précaire lui imposait — telles ces vingt années d'enseignement présentées comme accessoires. Il satisfait en outre à l'attente du public américain qui a consacré à Cornell University le professeur de *littératures*, et non celui de littérature russe. C'est en effet le cours sur les chefs-d'oeuvre de la littérature européenne : "Littérature 311-312", pour lequel il a rédigé la seconde série de conférences évoquée ci-dessus, qui lui valut sa première renommée outre-atlantique : "pour les bons élèves, «l'expérience Nabokov» [était alors] de règle" rappelle Morris Bishop²⁹. Mais la métamorphose de l'émigré russe en célèbre comparatiste ne s'est pas faite sans résistance de la part de "Mister Nabokov". C'est cette résistance que nous voudrions évoquer ici, dans la mesure où elle témoigne des dangers d'une conception erronée

²⁸ *: Poème de Blok écrivant à Viatcheslav (N.d.T.)

** : Tiré de Léon Tolstoï in *Maître et serviteur*: "Si Nikita est vivant, c'est que moi aussi je le suis!" (N.d.T.) — Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, Paris: Actes Sud, coll. "Babel", 1989, p.344.

²⁹ in "Nabokov à Cornell", op. cit., p.62.

de l'approche comparatiste de la littérature, à savoir la neutralisation éventuelle de la différence en indifférence.

Aux heures les plus creuses de son épopée américaine, le pauvre Pnine est tenté par la métamorphose de son compatriote Alexandre Pétrovitch Koukolnikov en "Al Cook"³⁰. Mais la voix de coryphée de son "ami" le narrateur se fait entendre : "La mort, c'est la communion. Se fondre dans le paysage peut être merveilleux. Ce n'en est pas moins la mort de notre tendre moi"³¹. Pnine ne se fond pas dans le paysage, mais disparaît "là où colline après colline transformaient en beauté la distance, là où simplement il était impossible de savoir quel miracle allait se produire"³². Son nom reste à jamais cette "petite explosion ridicule"³³ que les *amerikansty* ont tant de mal à prononcer. "Se fondre dans le paysage" pour Vladimir Nabokov, c'eût été devenir l'un de ces émigrés-comparatistes auxquels Etiemble rend hommage lorsque, dénonçant la méconnaissance des langues étrangères dont souffre aujourd'hui encore la France, il se demande si celle-ci "ne [devra] encore compter que sur les juifs «cosmopolites» et les exilés politiques, ceux en particulier d'Europe Centrale et Orientale, que leur condition géographique, politique, culturelle, condamne à savoir beaucoup de langues"³⁴. La littérature dite "générale", qui consiste à dégager des invariants "universels" de l'art littéraire n'est pas apte, selon Nabokov, à rendre compte de la particularité de la littérature russe dont le destin l'a fait le héraut outre-atlantique. La méthode comparatiste comporte également des écueils qu'il va s'employer à contourner : "Mon père estimait que le but de la littérature «comparée» était de rehausser l'originalité, non les ressemblances", rappelle à juste titre Dmitri Nabokov³⁵. Pourtant, c'est tout naturellement au polyglotte, "cosmopolite", que

³⁰ *Pnine*, p.129.

³¹ *ibid.*, p.22.

³² *ibid.*, p.215.

³³ *ibid.*, p.35.

³⁴ in "Littérature comparée", *Encyclopaedia Universalis*, vol.10, p.12.

³⁵ in "Nabokov et le théâtre", *L'homme de l'U.R.S.S.*, op. cit., p.9.

s'adresse l'université américaine dont le système éducatif diversifié et la longue tradition d'accueil rendent possible l'intégration, même marginale, de l'amateur Nabokov. Ce dernier accepte de se conformer au profil qu'on lui impose; être étiqueté comme "cosmopolite" c'est, après tout, porter un nouveau coup au régime soviétique : comme le rappelle Etiemble, l'écrivain Fadéiev devait "<anathématiser> dans la *Pravda* le marxiste hongrois Lukács coupable de comparatisme; autrement, et vite (et mal) dit : un cosmopolite, un bourgeois"³⁶. Mais parallèlement, il s'astreint à préserver son "tendre moi" russe par une pratique pédagogique novatrice.

Un peu à la manière dont *Lolita*, ce roman "déraciné" soigneusement émondé de toutes réminiscences russes, serait en fait la traduction à travers le temps et l'espace de l'*Eugène Oniéguine* de Pouchkine³⁷, ce sont peut-être les cours nabokoviens apparemment les moins "russes" qui contiennent les serments d'allégeance les plus fervents à "Cynara"³⁸. La leçon que Nabokov souhaite que l'on retienne du *comparatisme*, c'est celle qu'Albert Jacquard souhaitait que l'on retînt de la biologie, "l'éloge de la différence" : "L'«autre», individu ou société, nous est précieux dans la mesure où il nous est dissemblable"³⁹. En acceptant de placer son érudition au service des étudiants américains, Vladimir Nabokov, peu envieux du surnom tout trouvé dont il affuble lui-même l'un de ses héros : "McNab"⁴⁰, oeuvre à la préservation de son identité. C'est pourquoi, dans les cours qui nous sont parvenus, la parole n'est plus à "l'auteur magicien", mais bien à "l'émigré consciencieux"⁴¹.

³⁶ Etiemble, op. cit., ibid.

³⁷ Voir Priscilla Meyer: "Nabokov's *Lolita* and Pushkin's *Onegin*: McAdam, McEve and McFate" in *The achievements of V. Nabokov*, op. cit., p.179 sq.

³⁸ "Cynara, c'est la langue russe, pas une femme" — Nabokov, in *Nabokov - Wilson - Correspondance*, op. cit., p.176.

³⁹ *L'éloge de la différence*, Paris: Seuil, coll. "Points/Sciences", 1978, quatrième de couverture.

⁴⁰ in *Regarde, regarde les Arlequins!*

⁴¹ Comme le souligne Patricia Carden dans son compte rendu de *Lectures on Russian Literature* — voir *Slavic and East European Journal*, vol.28, n°1, Spring 1984, p.125.

2. "Littérature 311-312"

J'ai [...] besoin d'un lecteur qui soit passé par les mêmes expériences de lecture, ou presque, que moi.

Umberto Eco
Lector in fabula

Lorsqu'il se met en quête d'un poste universitaire, Vladimir Nabokov ne dispose que de son "éducation de fils de bonne famille"⁴² que n'atteste aucun document officiel, si ce n'est une oeuvre russe déjà importante, mais que le public américain ne devait découvrir qu'après le succès de *Lolita*, soit au terme de la carrière académique de l'auteur⁴³. C'est comme si celui-ci était amputé d'une partie de lui-même, et exposé de façon permanente au risque d'une incompréhension radicale — ce qu'exprime le commentaire amer de la postface de *Lolita* : "Aucun de mes amis américains n'a lu mes livres en russe, et toute appréciation fondée uniquement sur mon oeuvre en anglais ne saurait être que vague et incomplète"⁴⁴. L'épanouissement de Timofey Pnine dans la propriété des Koukolnikov qui "fourmille" d'émigrés russes, traduit sur le plan de la fiction la blessure de l'étranger méconnu :

Dès que les piquets [de croquet] eurent été enfoncés et que la partie commença, cet homme se transfigura. De son lui-même habituel, lent, pesant, et plutôt rigide, il se changea en bossu terriblement mobile, détaleur, muet, le visage rusé⁴⁵.

La situation de Nabokov en 1940 est pninienne : à l'instar du neveu de Rameau, "rien ne dissemble plus de lui que lui-même"⁴⁶. Officiellement, il ne peut faire valoir que la formation universitaire reçue en Angleterre lors des premières

⁴² Selon l'expression de Fédor in *Le don*, op. cit., p.

⁴³ Le premier roman de Sirine traduit en anglais, *Invitation au supplice*, ne devait l'être qu'en 1959.

⁴⁴ *Lolita*, op. cit., p.502.

⁴⁵ *Pnine*, op. cit., p.146.

⁴⁶ Diderot, *Le neveu de Rameau*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1972, p.32.

années d'exil : "Mon seul diplôme universitaire est un B.A. [équivalent d'une licence] de l'université de Cambridge (Trinity College), Angleterre, en 1922"⁴⁷. Conscient de l'insuffisance de ce titre dans un curriculum vitae, il tente de lui substituer le "véritable passeport" de l'écrivain : son art⁴⁸. Et c'est en effet en vertu de cet art que les deux universités qui sollicitèrent ses services devaient le recruter. En 1941, Nabokov n'a encore rien publié en anglais (aux Etats-Unis), mais la direction de Wellesley College, une université privée pour jeunes filles, est séduite par son travail de traduction — en 1922, Sirine avait transposé en russe *Alice's Adventures in Wonderland*. A la fin des années 1940 en revanche, lorsque Morris Bishop de Cornell University (Ithaca, New York), le contacte, un petit cercle d'initiés connaît ses contributions (articles, poèmes, nouvelles) au *New Yorker*, la célèbre revue littéraire américaine, dont Edmund Wilson a ouvert les portes à Nabokov. Or le danger de recruter un étranger et, qui plus est, un *amateur*, est alors accentué par la parution en 1944 de *Nicolas Gogol*, contribution "singulière"⁴⁹ de Nabokov à l'exégèse littéraire. Tout en révélant l'étendue des connaissances de l'auteur, cette étude est en effet d'une facture particulière. Dans la section VI de l'ouvrage, Nabokov raconte l'histoire de son entrevue avec l'éditeur, James Laughlin, personnage dont la volubilité trahit le désarroi — preuve de son incompetence, souffle le récitant — dans lequel l'a plongé la lecture des cinq premières sections : "Bien dit mon éditeur, je trouve ça bien, mais je pense vraiment qu'il faudrait dire à l'étudiant de quoi tout cela retourne"⁵⁰. C'est qu'il s'agit d'un *Gogol through the looking glass* (premier titre de l'ouvrage), genre que ne pratiquent pas les exégètes "sérieux". Le bon sens exigeait qu'une chronologie fût adjointe à un commentaire par

⁴⁷ *Lettres choisies*, op. cit., p.117.

⁴⁸ *Intransigeances*, p.74.

⁴⁹ Morris Bishop in "Nabokov à Cornell", op. cit.

⁵⁰ *Nicolas Gogol*, Paris: Rivages, 1988, p.165.

trop *fantaisiste*, ce qui fut fait, non sans *fantaisie* puisque sa conception, relevant logiquement du hors-texte, appartient désormais au commentaire-même :

C'est ainsi [commente l'auteur au terme de la section VI] qu'ont été annexées les pages suivantes. Cette chronologie est destinée au lecteur paresseux qui veut prendre rapidement connaissance de la vie et de l'oeuvre de Gogol au lieu de patauger dans mon livre à la recherche de tel ou tel passage significatif⁵¹.

Pourtant, Morris Bishop, alors président de faculté, est "charmé". La devise d'Ezra Cornell, le fondateur de l'université qui porte son nom, n'est-elle pas : "I would found an institution were any person can find instruction in any study"? Or il ne fallut pas moins de "six mois et vingt lettres" pour mettre au point les cours, comme le rappelle Brian Boyd⁵². L'obstination de Nabokov est à la mesure de sa déception : l'université convoite un "généraliste", alors que le *Gogol*, dont la rédaction lui a été suggérée par ses activités professorales à Wellesley, aurait dû le désigner sans ambiguïté comme "slaviste" — rôle auquel l'émigré prétend pour apaiser la crainte de perdre son "seul bien" : la langue russe. La correspondance avec Edmund Wilson contient de nombreux échos de la nécessité d'entretenir des "relations régulières avec [la] muse russe", que Nabokov se plaint de ne pouvoir honorer que de "quelques visites fugaces"⁵³. L'université américaine lui permet, certes, d'intensifier quelque peu ces "visites", mais encourage parallèlement l'"adultère"⁵⁴ avec la langue anglaise.

La première déception de Nabokov est la découverte du peu de prestige dont jouit la langue russe auprès des étudiants américains. L'université de Wellesley, qui l'engage pour l'année scolaire 1941-1942, n'a pas de Département de russe, aussi le "Resident lecturer" est-il rattaché à celui de littérature comparée. Il n'est chargé alors que de quelques conférences ponctuelles, mais les exigences universitaires le

⁵¹ *ibid.*, p.168.

⁵² in *The American years*, op. cit., p.125.

⁵³ *V. Nabokov - E. Wilson - Correspondance*, op. cit., p.52.

⁵⁴ *ibid.*, p.137.

contraignent à modifier son programme. En vue de tournées printanières à travers les Etats-Unis, il avait en effet préparé toute une série de conférences sur la littérature russe, évoquée à travers des études génériques : "Le roman", "La nouvelle", "La tragédie de la tragédie"; replacée dans une perspective historique : "Un siècle d'exil", "L'étrange destin de la littérature russe"; ou célébrée par des monographies : "Pouchkine", "Lermontov", "Gogol", "Tourguéniev"⁵⁵. "La tragédie de la tragédie" est d'une facture un peu particulière : bien que l'on comprenne vite que la cible privilégiée de l'auteur est le théâtre soviétique, la conférence se présente comme une réflexion générale sur la tragédie de tous les temps et de tous les pays (d'Eschyle à O'Neill). Mais cette tonalité déjà comparatiste s'explique par le fait qu'elle était préalablement destinée aux étudiants de la session d'été (1941) de l'université de Stanford (Palo Alto, Californie), auxquels Nabokov devait faire un cours de "creative playwriting" — pratique de l'écriture dramatique. Il avait donc adapté son discours à un public n'ayant pas été initié à la "culture classique du Vieux Monde", et ne soupçonnant même pas qu'il puisse "être jugé provincial par quelque arbitre idéal de la culture", comme le souligne Mrs Carden⁵⁶. Son nouveau poste à Wellesley contraint également Nabokov à adopter une perspective comparatiste susceptible d'atténuer les blessures que la présentation élogieuse et exclusive d'une littérature dont on ignorait tout est à même d'infliger. Ainsi Pouchkine, Lermontov ou Gogol sont présentés comme des "écrivains de l'Europe de l'Ouest"; pour les hispanisants, il étudie la représentation de l'Espagne dans la littérature russe — à travers notamment *l'Invité de pierre* de Pouchkine⁵⁷.

⁵⁵ Voir B. Boyd, *The American Years*, p.36. La plupart de ces conférences ont été perdues, d'autres n'ont pas été publiées — excepté "La tragédie de la tragédie", placée en appendice à *L'homme de l'U.R.S.S. et autres pièces*, et l'accès aux archives nous a été refusé par Dmitri Nabokov. A notre crainte de devoir travailler sur des cours "délibérément travestis" par la publication posthume en "essais littéraires", il nous a été répondu : "J'espère un jour publier les cours inédits. Entretemps (sic) je peux vous rassurer : ni ces cours ni les cours déjà publiés ne sont «délibérément travestis» en quoi que ce soit" - lettre de Dmitri Nabokov du 12 mai 1992.

⁵⁶ op. cit., p.125.

⁵⁷ Voir B. Boyd, op. cit., p.36.

Nabokov ne renonce pas à sa "spécialité". Il est prêt à former le public qu'il entend éclairer. Après un semestre de conférences itinérantes, il réintègre Wellesley au printemps 1943 pour un cours de langue : "russe élémentaire". Il représente alors le Département de russe à lui seul, et semble apprécier cette nouvelle responsabilité :

Oh je m'amuse vraiment beaucoup à enseigner le russe à une centaine de demoiselles. En premier lieu, je leur ai dit que pour prononcer les voyelles «а, э, ы, о, у» («prenez vos miroirs, s'il vous plaît, mesdemoiselles, et observez ce qui se passe à l'intérieur de vos bouches» — or, il n'y avait qu'une petite glace pour vingt cinq filles dans ce groupe), la langue restait en arrière — indépendante et distante — tandis que pour les «я, е, и, ё, ю» — les voyelles mouillées — elle venait s'écraser contre les dents de la mâchoire inférieure — comme un prisonnier se jette sur les barreaux de sa cellule⁵⁸.

Cette brève évocation destinée à Edmund Wilson révèle déjà certaines constantes de la méthode nabokovienne : l'observation (scientifique) des *faits* — portée par l'utilisation du miroir, et la substitution de tropes (littéraires) aux phonèmes du discours linguistique. En outre, la comparaison finale témoigne de l'utilisation indirecte de la réalité politique qui ne cesse de hanter l'émigré.

Dans la mesure où le contrat avec Wellesley n'est pas renouvelé pour l'année universitaire 1948-1949, Katherine White, directrice littéraire de Nabokov au *New Yorker*, "<souffle> son nom pour Cornell" quand Morris Bishop l'informe qu'ils cherchent quelqu'un⁵⁹. Une fois encore Vladimir Nabokov est appelé à représenter le Département de russe à lui seul et, conformément à l'orientation de sa pratique pédagogique, il propose deux cours très "spécialisés" :

101, 102. Etude de la littérature russe, en particulier le XIXème siècle. [...] Prérequis : connaissance du russe. [...]

Conférences en russe et travaux dirigés sur le développement de la littérature russe.

⁵⁸ Nabokov - Wilson - Correspondance, op. cit., p.110.

⁵⁹ Nabokov - Wilson - Correspondance, p.222.

201, 202. Renaissance de la poésie russe (1890-1925). Néoromantisme et néoclassicisme. De Blok à Pasternak et Khodassévitch. [...] Prérequis : connaissance du russe. [...]

Etude extensive des poètes de cette période, fond et forme⁶⁰.

Or non seulement les "prérequis" — "proficiency in Russian" : (grande) compétence en russe — limitent considérablement l'audience éventuelle de ces cours, mais l'université attend plutôt du professeur russe qu'il place ses cours dans une perspective de culture générale. Comme à Wellesley, il doit assurer au moins une séance en traduction, et tenir compte de l'horizon d'attente du public. Il inaugure donc son séjour à Cornell par deux cours d'histoire littéraire générale : "Littérature russe 151-152", survol en anglais de la littérature russe, et "Littérature russe 301-302", survol en russe, auxquels il ajoute, pour le plaisir, un cours de "Poésie russe" suivi par deux élèves seulement.

Néanmoins, le professeur ne peut se résoudre à parfaire le vernis éphémère et fragile auquel s'apparente bien souvent la culture dite "générale". Il redoute qu'une introduction trop rapide aux "trésors de la littérature russe" — pour reprendre le titre du manuel de Bernard G. Guerney utilisé par Nabokov⁶¹ — ne favorise une uniformisation allant à l'encontre de son *engagement*. Il prend donc soin de mettre en garde les étudiants dès le cours d'introduction :

Bien que ce cours soit appelé "survol" dans le catalogue [de l'université], ce n'est pas du tout un survol. N'importe qui est capable de survoler en rase motte toute la littérature russe au cours d'une nuit laborieuse en dévorant un manuel ou un article d'encyclopédie. Cela est bien trop simple. Dans ce cours, Mesdames et Messieurs, je ne me préoccupe pas de généralités, d'idées et d'écoles de pensées, de groupes de médiocrités ralliées à une bannière fantaisiste. Je me préoccupe du texte spécifique, de la chose elle-même. Nous irons au centre, au moyeu, au livre et non vers de vagues résumés et compilations⁶².

⁶⁰ *Lettres choisies*, op. cit., p.121-122.

⁶¹ *A Treasury of Russian Literature*, New York: Vanguard, 1943.

⁶² "Although this course is called a «survey» in the catalog, it is not a survey at all. Anybody is able to survey with a skimming eye the entire literature of Russia in one laborious night by consuming a text-book or an encyclopedia article. That is much too simple. In this course, ladies and gentlemen,

L'approche nabokovienne de la littérature relève d'une certaine façon du "coup d'état" dans la mesure où, privés de points de repères préétablis, les étudiants sont apparemment dans une situation de dépendance extrême. Comme le souligne Robert Alter, le mode d'exposition de Nabokov est "démonstratif plutôt qu'analytique"⁶³. D'où ce travail sur le texte plutôt que sur le contexte, qui nécessite le recours à des traductions "satisfaisantes" auxquelles le professeur consacre de plus en plus de temps. Mais bien peu d'étudiants sollicitent alors l'interprète Nabokov. Il est victime du même phénomène de raréfaction qui frappe le "pauvre Pnine" : "Au cours du semestre d'automne de cette année 1950, les inscrits au cours de russe étaient respectivement de un, pour le groupe des Moyens [...], de un, mais purement nominal, pour les Avancés, de trois pour le groupe des Débutants"⁶⁴. A l'automne 1949, son créateur ne peut faire état que de vingt trois étudiants : dix-neuf pour les deux cours de "survol", quatre pour le séminaire sur Pouchkine présenté en alternance avec celui sur "Le mouvement moderniste dans la littérature russe". Il devient alors un luxe et doit accepter de prendre en charge "Littérature 311-312" que Morris Bishop avait défini dès novembre 1947 comme "a sort of Great Books and Stimulating Blather Course"⁶⁵.

Nabokov s'était alors réfugié derrière son profil de slaviste et était parvenu à différer de deux ans cet enseignement : "La littérature russe est ma spécialité et je l'enseigne avec beaucoup de plaisir, alors qu'un cours accessoire sur la littérature mondiale et conçu, qui plus est, pour un niveau si bas, m'attire très peu, je dois

I am not concerned with generalities, with ideas and schools of thought, with groups of mediocrities under a fancy flag. I am concerned with the specific text, the thing itself. We will go to the center, to the hub, to the book and not vague summaries and compilations" — cours non publié, cité par B. Boyd in *The American years*, op. cit., p.133.

⁶³ Compte rendu de *Lectures on literature*, in *The New Republic*, octobre 1980.

⁶⁴ *Pnine*, op. cit., p.10.

⁶⁵ Un cours sur les grands textes favorisant la discussion. Lettre du 17 novembre 1947, citée par B. Boyd in *The American Years*, p.125.

l'admettre"⁶⁶. La première réticence — "un cours sur la littérature mondiale" — s'explique, on l'a vu, par le souci de Nabokov de préparer le public américain à la lecture d'auteurs russes, voire à celle de Sirine. Le programme suggéré par Bishop comprenait Thucydide, Sophocle, Cervantès, Molière, Voltaire⁶⁷, auteurs dont on conçoit aisément qu'ils ne jalonnent pas directement le *Gornii Pour*⁶⁸ de l'émigré, et retarderaient donc considérablement son ascension. La seconde — le "niveau si bas" — exprime le découragement du guide contraint de reformuler un discours que dix années d'enseignement déjà avaient permis de perfectionner. Néanmoins, on lui accorde une entière liberté pour la conception du cours — liberté à laquelle Nabokov rend hommage lorsqu'il explique son refus de laisser l'éditeur parisien de *Lolita* faire des allusions à Cornell "dans des références à [sa] personne en tant que «professeur d'université» dans des campagnes publicitaires" : "Je voulais éviter qu'une ombre de ma personnalité ne retombe sur une université qui m'avait donné une liberté à peine croyable en ce qui concerne la conduite de mes cours"⁶⁹. Seul le cours sur *Don Quichotte* (repris dans *Littératures /3*) lui a été imposé par le professeur John H. Finley Jr de Harvard, qui le charge de le remplacer au semestre de printemps 1952 pour un cours du programme d'Education générale. "J'assurerai [un cours] sur le roman européen (de Cervantès à Flaubert)", écrit Nabokov à Wilson en octobre 1951⁷⁰. En novembre, il est "arrivé à un compromis avec Finley" : "Proust a été abandonné, et je commence *Don Quichotte*"⁷¹. Or il semble que la conférence sur le roman de Cervantès n'ait jamais été utilisée à Cornell⁷², où le professeur a toute latitude pour organiser les visites guidées qui lui échoient.

⁶⁶ "Russian literature is my speciality and I teach it with great pleasure whereas an incidental course on world literature and at such an elementary nivel too, I must admit attracts me very little" — lettre du 2 mars 1948, citée par B. Boyd, *ibid.*, p.126.

⁶⁷ Voir Boyd, p.125.

⁶⁸ "Chemin de l'Empyrée", titre d'un recueil de vers publiés par le jeune Sirine en 1922.

⁶⁹ *Intransigeances*, p.289.

⁷⁰ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, op. cit., p.195.

⁷¹ *Lettres choisies*, op. cit., p.172.

⁷² Voir l'avant propos de F. Bowers in *Littératures /3*, p.10.

"Littérature 311-312" est un cours optionnel, offerts aux étudiants de troisième année ("juniors"), qui inaugurent leur première année de spécialisation. Il pourrait être dispensé en France à des étudiants de D.E.U.G. , mais également à des lycéens préparant l'épreuve anticipée de français — *Littératures /1* fait partie en effet de la bibliographie proposée à ces derniers par l'un des nombreux manuels de préparation au baccalauréat⁷³. Vladimir Nabokov le conçoit donc comme un cours d'introduction à la littérature, dont le canevas lui est apparu dès 1947 :

J'y ai pensé et repensé, et je crois que je pourrais préparer un cours constitué de deux parties qui se feraient écho : Ecrivains (Enseignants, Conteurs, Enchanteurs) et Lecteurs (en Quête de Connaissance, de Distraction, de Magie)⁷⁴.

Chacune des oeuvres étudiées est ainsi placée au centre d'un échange "équitable" entre l'auteur et le lecteur. Le professeur — dont on sait qu'il est l'un et l'autre — inaugure une relation fondamentalement différente avec ses étudiants : il ne se situe pas du côté du savoir figé (l'étranger sans diplôme doit faire ses preuves), mais se projette sur la scène du texte, dans la mouvance d'une oeuvre qui sollicite, certes, ce lecteur érudit particulier, mais aussi l'ensemble des lecteurs qui "apprennent". "L'habitude de l'élan" se mue sur l'estrade en invitation au voyage dont chaque étape est figurée par une oeuvre particulière.

Reste à définir l'itinéraire. L'appartenance de Nabokov au Département de Littérature Européenne lui interdit l'étude de tout auteur américain. A Cambridge, il s'est spécialisé dans l'étude des littératures russes et françaises⁷⁵. Mais il sollicite les conseils d'Edmund Wilson pour le choix d'auteurs anglais :

⁷³ Voir D. Huisman et E. Cobast, *L'épreuve écrite de français au baccalauréat*, Paris: Nathan, "abc du bac", 1991, p.157:

"*Littératures /1*, V. Nabokov (Poche -Essais)

A consulter en bibliothèque pour les cours que Nabokov donna sur *Madame Bovary* et *Du côté de chez Swann* à Cornell University aux Etats-Unis. Un romancier parle des romanciers."

⁷⁴ *Lettres choisies*, op. cit., p.120-121.

⁷⁵ Voir B. Boyd, *Les années russes*, p.205 sq.

L'année prochaine je fais un cours intitulé «Oeuvres de Fiction en Europe» [XIX^e et XX^e siècles]. Quels écrivains anglais (romans et nouvelles) me conseillerais-tu? Il m'en faut au moins deux. Je vais pesamment m'appuyer sur les Russes, au moins cinq gaillards russes bien costauds, et vais sans doute choisir Kafka, Flaubert et Proust pour illustrer l'Europe de l'Ouest⁷⁶.

La préséance revient encore à la littérature russe présentée comme l'armature principale du cours. Wilson conseille Jane Austen et Charles Dickens. Nabokov retient les deux auteurs — en dépit de ses "préjugés envers les femmes écrivains"⁷⁷ — et leur adjoint Stevenson. Le programme est arrêté, et à l'automne 1951 les étudiants de Cornell disposent d'un nouveau cours que la brochure de l'université présente comme suit :

On lira un choix de nouvelles et de romans anglais, russes, français et allemands des XIX^e et XX^e siècles. On placera particulièrement l'accent sur le génie individuel et les problèmes de structure. Toutes les oeuvres étrangères seront lues en traduction anglaise⁷⁸.

Les conférences sur le "génie individuel" — l'adversaire de toujours de "l'homme ordinaire" que l'auteur de *Brisure à senestre* a emprunté au régime soviétique — sont dispensées dans l'ordre suivant :

Automne:

Jane Austen : *Mansfield Park*

[A. Pouchkine : "La dame de pique"]

Dickens : *Bleak House*

Gogol : *Les âmes mortes*, [*L'inspecteur général*], "Le manteau"

Flaubert : *Madame Bovary*

Printemps:

Tolstoï : *Anna Karénine*, ["La mort d'Ivan Illitch"]

Stevenson : "Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde"

Kafka : *La métamorphose*

⁷⁶ Nabokov - Wilson - *Correspondance*, op. cit., p.263.

⁷⁷ *ibid.*, p.267.

⁷⁸ *Littératures 11*, op. cit., p.10.

[Thomas Mann : The railway accident]

[Tchékhov : "Le ravin", "La dame au petit chien", *Les trois soeurs*]

Proust : *Du côté de chez Swann*

Joyce : *Ulysse*⁷⁹.

Si l'on tient compte des futurs abandons, les étapes sont celles du voyage de Nabokov lui-même. Les romanciers anglais sont issus de l'enfance "anglaise" d'*Autres rivages*; Jane Austen sert d'introduction au maître Dickens dont le père de Nabokov "était un spécialiste" : "pendant un temps il nous lisait à haute voix, à nous les enfants, des bouts de Dickens, en anglais, bien sûr", confie-t-il à Wilson⁸⁰. Flaubert appartient également à Vladimir Dmitrievitch, comme en témoigne ce passage de la dernière version de l'autobiographie :

[un ancien condisciple] envoya à ma mère devenue veuve l'exemplaire de *Madame Bovary* que mon père avait avec lui à l'époque [de leurs études en Allemagne] et sur la page de garde duquel il avait écrit : «La perle non surpassée de la littérature française» — un jugement qui tient la distance⁸¹.

Kafka évoque les années berlinoises au cours desquelles Nabokov se plaisait à croire qu'il avait pu partager un tramway avec l'auteur⁸². Joyce est lié d'une certaine façon à Cambridge que de "petites scènes fragmentaires" suffisent à évoquer, dont celle de "P.M..., entrant en trombe dans ma chambre avec un exemplaire d'*Ulysses* qu'on venait juste de faire passer de Paris en Angleterre en fraude"⁸³. Les escales dans la Russie d'antan sont peu nombreuses — les "cinq gaillards russes" n'étant plus que deux, mais elles n'en sont que plus précieuses, car Gogol et Tolstoï en sont les maîtres incontestés :

⁷⁹ [...] : futurs abandons — voir Boyd, op. cit., p.171.

⁸⁰ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, p.268.

⁸¹ *Autres rivages*, p.178.

⁸² Voir B. Boyd, *Les années russes*, p.239.

⁸³ *Autres rivages*, p.282.

"Tolstoï est le plus grand des romanciers et nouvellistes russes. En écartant Pouchkine et Lermontov, ses précurseurs, on pourrait distribuer les prix de la façon suivante : premier, Tolstoï; deuxième, Gogol; troisième, Tchekhov; quatrième, Tourguéniev"⁸⁴.

Ce sont donc ses propres expériences de lecture que le professeur soumet à l'attention des étudiants américains, espérant peut-être ainsi bénéficier de la compréhension qui fit si cruellement défaut au "pauvre Pnine". Il répond par ailleurs à l'attente de Léo Spitzer : "A tout savant d'un certain âge je conseillerais de révéler à son public quelles expériences sont sous-jacentes à ses méthodes : qu'il raconte *Mein kampf*, — moins les connotations dictatoriales, bien entendu"⁸⁵.

Le succès est immédiat : deux cents étudiants assistent aux conférences de Mister Nabokov dès 1952, et "au moment où [celui-ci] a quitté l'université de Cornell en 1959, le nombre de ses étudiants avait atteint le chiffre de quatre cents"⁸⁶.

3. "La langue sauvée"?

L'on peut se demander si Nabokov aurait choisi comme sous-titre à *Speak on, memory* celui qu'Elias Canetti a adopté pour le premier tome de son autobiographie : "La langue sauvée"⁸⁷. La postface à l'édition russe de *Lolita* témoigne de la difficulté de l'entreprise, et de son échec relatif :

Je souligne avec tant de ferveur pour mes lecteurs américains la supériorité de mon style russe sur mon style anglais que certains slavistes peuvent penser en vérité que ma traduction de *Lolita* est cent fois meilleure que l'original, mais le tintement de mes cordes russes rouillées ne fait que

⁸⁴ *Littératures* /2, p.201.

⁸⁵ in "Art du langage et linguistique", *Etudes de style*, Paris: Tel/Gallimard, 1970, p.45-46.

⁸⁶ *Intransigeances*, p.73.

⁸⁷ Elias Canetti, *Histoire d'une jeunesse. La langue sauvée*, Paris: Albin Michel, coll. "Le livre de poche/biblio", 1980.

me donner la nausée maintenant. L'histoire de cette traduction est l'histoire d'une désillusion. Hélas, cette merveilleuse langue russe qui, me semblait-il, m'attendait quelque part, fleurissait comme un printemps fidèle derrière une porte soigneusement close dont j'avais conservé la clé à l'abri pendant tant d'années, s'avéra inexistante, et il n'y a rien derrière la porte excepté des souches carbonisées et une perspective automnale désespérée, et la clé dans ma main ressemble davantage à un passe-partout⁸⁸.

Nabokov n'a jamais caché qu'il enseignait pour assurer son existence, tout comme il publiait pour gagner de l'argent⁸⁹. Il confie son désarroi à Wilson à plusieurs reprises : "Tu sais à quel point je suis dégoûté des fastidieuses contraintes de l'enseignement (ou plutôt de l'impossibilité de mener de front enseignement et écriture)"⁹⁰. La renommée que lui confère *Lolita* lui permet de renoncer à cette activité parallèle; "le succès de *Lolita* a-t-il eu un effet négatif ou positif sur votre existence?" demande Alvin Toffler au désormais célèbre Nabokov : "J'ai abandonné l'enseignement — voilà tout le changement ou à peu près"⁹¹. A partir de 1959, l'auteur recouvre donc la liberté de son enfance et a tout le loisir d'écrire. Néanmoins, il consacre beaucoup de temps à la traduction de ses oeuvres russes (romans, nouvelles, poèmes) et à leur "explication" — dans le paratexte important que constituent interviews et préfaces —, de façon à redonner des contours à cette partie de lui-même si longtemps contenue par la défection du public. Cette tâche

⁸⁸ "Американскому читателю я так старстно твержу о превосходстве моего русского слога над моим слогом английским, что иной славист может и впрямь подумать, что мой перевод «Лолиты» во сто раз лучше оригинала. Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода — история разочарования. Увы, тот « дивный русский язык», который, сдавалось мне, всё ждёт меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо занертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку" —

"Постскрипtum к русскому изданию" in *Лолита*
Москва «Известия», 1989, p. 358.

("Poscriptum à l'édition russe de *Lolita*", traduit à l'aide de la traduction anglaise de Earl D. Sampson, *Nabokov's Fifth Arc*, Univ. of Texas Press, Austin, 1982).

⁸⁹ Voir lettre à Vadim Viktorovitch du 10 août 1937, traduite du russe par G. Barabtarlo in *The Nabokovian*, n°24, Spring 1990.

⁹⁰ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, p.193.

⁹¹ *Intransigeances*, p.31.

éprouvante heurta sans doute le public américain dont on peut penser que John Updike se fait le porte-parole lorsqu'il écrit :

Si l'homme qui a imaginé John Shade et Charlotte Haze et Clare Quilty (et ce Waindell College qui fit tant souffrir le pauvre Pnine) devait consacrer le restant de sa vie à rechercher avec amour des vieilleries dans le cagibi russe tout en haut de son cerveau, ce serait pour nous, sur le plan national, une déception plus amère que celle du sputnik⁹².

L'écrivain bilingue, même reconnu, occupe une position *inconfortable*, à la frontière de deux grands espaces linguistiques exclusifs. Le commentaire d'Updike fait écho — toutes considérations politiques mises à part — à l'une des premières mentions de Vladimir Nabokov dans une encyclopédie littéraire soviétique : l'auteur y est accusé de "dénationalisation"⁹³. En 1971 encore, alors que presque tous les romans de Sirine ont été traduits en anglais, Simon Karlinsky dénonce l'absence de "fairplay" dont fait montre le public américain tout au plaisir de se mirer dans une gloire "nationale" :

Les lecteurs et critiques de Nabokov pourraient manifester leur reconnaissance d'une façon élégante en apprenant à mieux connaître cette littérature [russe] dont les innombrables trésors ont été tant dépréciés et qui, d'une manière si inattendue, a offert au monde anglophone contemporain sa plus illustre figure littéraire⁹⁴.

En France, on peut déplorer que l'enthousiasme suscité en 1986 par *L'enchanteur* soit fondé en partie sur sa publication "en avant-première" dans le pays où "naquit" *Lolita*. Parce qu'il a écrit à Paris la "première palpitation"⁹⁵ de la nymphette célebrissime, Nabokov nous serait tout à coup plus précieux? Depuis cette "révélation" — simple coïncidence? — ses oeuvres connaissent une diffusion sans

⁹² in *La vie littéraire*, op. cit., p.78.

⁹³ Article "V. Nabokov" de la *Kratkaya literaturnaia Entsiklopediya*, Moscou, 1968, cité par Paperno et Hagopian, op. cit., p.107.

⁹⁴ Article du *New York Times Book Review* de 1971, traduit dans *Le magazine littéraire*, septembre 1986, p.44.

⁹⁵ V.Nabokov in *L'enchanteur*, Paris/ Rivages, coll. "Points", 1986, p.9.

précédent. La parution en collection de poche des cours de Cornell suit immédiatement la traduction ("exclusivité française") de *L'enchanteur*, qui donna lieu par ailleurs à quelques commentaires savoureux : "Il est amusant de constater que les critiques qui ont salué cette traduction ne connaissent ni le texte anglais, ni la version russe, puisque la traduction française les a précédés", remarque à l'époque le traducteur, Gilles Barbedette⁹⁶.

Certes, l'admirateur aime à reconnaître un peu de lui-même dans l'objet de son admiration. Ou encore, "toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine"⁹⁷. Les conférences de Nabokov représentent "l'épreuve de l'étranger", de cet Autre que l'on rêve Même, ou de ce Même que l'on ignore Autre. Leur succès les désigne donc peut-être comme la tentative la plus aboutie de l'homme public de faire coïncider les deux facettes de l'écrivain. Or dans "Babel heureuse", non seulement *les* langues sont réconciliées, mais *la* langue est sauvée. "La littérature comparée, c'est l'humanisme", écrivait jadis Etiemble⁹⁸. Nabokov aurait sans doute souscrit à cette définition, lui qui sut mettre patience et passion au service des trois littératures de son enfance "internationale".

"Lire Nabokov dans la Russie [soviétique] signifiait aussi franchir illégalement les frontières : par les jeux russes de l'écrivain, nous pouvions contempler Berlin et Paris, la Riviera et la province américaine", se souvient Dmitri Savitsky⁹⁹. L'écrivain *de la marche* aspire – et peut aider – à faire tomber les barrières linguistiques derrière lesquelles fleurissent tant de "nationalismes" meurtriers. Le *professeur de la marche* aussi.

⁹⁶ in "La traduction littéraire: qui juge?", *Actes des troisièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p.140.

⁹⁷ A. Berman in *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p.16.

⁹⁸ in *Comparaison n'est pas raison*, Paris: Gallimard/ Les essais, 1963, p.20.

⁹⁹ "Du côté des soviets" in *Le magazine littéraire*, , septembre 1986, p.45.

A. Logos américaines

Vladimir Nabokov n'est pas responsable, sous l'aspect de l'édition de ses œuvres publiées en trois volumes sous le titre — français — *Littératures*. Il semble évident avoir été partagé entre l'esprit de vouloir certaines lectures éditoriales sur tel ou tel aspect et l'impossibilité due au manque de temps de retravailler ses notes en une seule publication. Dans le moment où l'effort personnel du coparateur est le même

III. Littératures

elles viennent des œuvres russes qu'il utilisait pour ses notes, lorsqu'il adhère une seconde fois auprès de la Fondation Guggenheim Memorial Foundation en 1952, c'est pour terminer la version anglaise d'*Eugène Onéguine* [...] un aussi grand classique international que *Hamlet*, ou *Le Capitaine Dantès*. L'histoire de cette traduction, devenue célèbre outre-atlantique, est racontée dans l'avant-propos de l'ouvrage, qui se trouve après 1954 :

L'édition de ce livre ajoutait aux autres livres de la collection que j'ai dirigés vers 1950 à Harard, New York, par les beaux et pressants de ma classe de littérature russe à Cornell et l'inspiration d'une quelconque véritable traduction d'*Eugène Onéguine* en anglais, mais cela ne resta de possible — dans mes conditions de temps, avec de nombreuses interruptions causées par les exigences d'autres recherches plus complexes — pendant environ huit ou dix ans.

Comme il l'annonçait, se responsable de la traduction Guggenheim, la version anglaise représente d'une "profusion de notes", lesquelles participent, au même titre que les notes de diverses éditions nabokovien et sont avant tout d'une aide constante et

¹ *Littératures*, p. 117.

² "The writing of the book grew as the funds of the reader was prepared about 1950, in Harard, New York, by the warm needs of my Russian literature class at Cornell and the encouragement of my first translation of *Eugene Onegin* into English but that a long growing — in my strength of having with very frequent interruptions by the demands of other more complex, periods — for about eight years..." — *Eugene Onegin: A novel in verse by Alexander Pushkin from the Russian, with a Commentary by V. Nabokov*, op. cit., p. 111.

³ *Littératures*, p. 120; les notes occupent trois des quatre volumes de l'édition Belleney.

1. Leçons américaines

Vladimir Nabokov n'est pas responsable, nous l'avons dit, de l'édition de ses cours publiés en trois volumes sous le titre — français — *Littératures*. Il semble néanmoins avoir été partagé entre l'envie de combler certaines lacunes éditoriales sur tel ou tel auteur et l'impossibilité due au manque de temps de retravailler ses notes en vue d'une publication. Dans la mesure où l'outil premier du comparatiste est le texte littéraire en traduction, il publia en priorité de nouvelles versions des oeuvres russes qu'il utilisait pour ses cours. Lorsqu'il sollicite une seconde bourse auprès de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 1952, c'est pour "terminer la version anglaise d'*Eugène Oniéguine* [...] un aussi grand classique international que *Hamlet*, ou *Moby Dick*"¹. L'histoire de cette traduction, devenue célèbre outre-atlantique, est retracée dans l'avant-propos de l'ouvrage, qui ne paraît qu'en 1964 :

L'écriture de ce livre aujourd'hui entre les mains du lecteur me fut suggérée vers 1950, à Ithaca, New York, par les besoins pressants de ma classe de littérature russe à Cornell et l'inexistence d'une quelconque véritable traduction d'*Eugène Oniéguine* en anglais; mais dès lors il ne cessa de grandir — dans mes moments de loisir, avec de nombreuses interruptions causées par les exigences d'autres recherches plus complexes — pendant environ huit ans [...]².

Comme il l'annonçait au responsable de la fondation Guggenheim, la version anglaise s'accompagne d'une "profusion de notes"³, lesquelles participent, au même titre que les cours, du discours didactique nabokovien et nous seront donc d'une aide constante et

¹ *Lettres choisies*, p.179.

² "The writing of the book now in the hands of the reader was prompted about 1950, in Ithaca, New York, by the urgent needs of my Russian Literature class at Cornell and the non-existence of any true translation of *Eugen Onegin* into English; but then it kept growing — in my moments of leisure, with many interruptions caused by the demands of other, more complicated, pursuits — for about eight years [...]" — *Eugen Onegin. A novel in verse by A. Pushkin. Translated From the Russian, with a Commentary, by V. Nabokov*, op. cit., p.xi.

³ *Lettres choisies*, p.180; les notes occupent trois des quatre volumes de l'édition Bollingen.

précieuse. En 1945 déjà, il avait publié *Three Russian poets*⁴, pour répondre aux besoins de sa classe de poésie russe. En 1956 paraît la traduction de *Un héros de notre temps* de Lermontov, faite en collaboration avec son fils⁵. En 1960 enfin, les étudiants peuvent avoir accès à la *Geste du prince Igor*, résultat d'un travail entrepris en 1951 avec Roman Jakobson et Marc Szeftel et achevé en solitaire⁶.

D'autres projets, qui n'ont pu être menés à bien, témoignent du sérieux avec lequel Vladimir Nabokov envisageait sa fonction. Il prépare une édition commentée d'*Anna Karénine*⁷, et une autre de *Madame Bovary*. Les sept premières séances consacrées à Flaubert à l'automne 1950 l'incitent en effet à dénoncer auprès de l'éditeur américain les diverses erreurs de la traduction anglaise qui rendent la situation "alarmante" :

J'ai pensé que vous seriez peut-être content de savoir tout cela. Je vous propose, avant de refaire un tirage de l'édition [...] que vous acceptiez que je vous communique une liste de plus de mille corrections [...]

Je suis arrivé aussi à la conclusion qu'un certain nombre de notes, qui permettraient d'élucider les allusions locales, littéraires ou historiques, qui sont absolument incompréhensibles pour un étudiant américain, devraient être ajoutées à la traduction anglaise du livre (à condition que les erreurs de traduction soient corrigées); et je suis également disposé à le faire⁸.

Le ton de Nabokov explique peut-être que l'on n'ait pas donné suite au projet. Mais l'on devine à sa lecture que l'idéal nabokovien était sans doute d'honorer chacun de ses génies d'un appareil critique *individuel* sur le modèle de son *Eugen Onegin*. Les traductions du professeur sont une première initiation à la lecture — lire, c'est "d'abord reconnaître une altérité, mesurer une distance, reconnaître un objet (le texte) *autre*, mais

⁴ Norfolk, Connecticut : New Directions, 1945; réédité sous le titre *Pushkin, Lermontov, Tyutchev*, London: Lindsay Drummond, 1947.

⁵ *A hero of our time*, Mikhail Lermontov - Translated by V. Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov — nouvelle édition: Ardis, Ann Arbor, 1988.

⁶ *The song of Igor Campaign* [anon.], New York: Vintage, 1960.

⁷ Une partie des notes rédigées à cet effet a été publiée dans *Littératures* 12, p.291 à 321.

⁸ Lettre du 7 janvier 1951 — *Lettres choisies*, p.157-158.

sans cesser d'être soi-même" comme le dit Yves Chevrel⁹ — et participent ainsi directement de sa pratique pédagogique. L'on peut donc déplorer que la présentation adoptée par Fredson Bowers pour l'édition posthume des cours nabokoviens ménage bien peu de place à "la tâche du traducteur".

Les trois volumes de *Littératures*¹⁰ correspondent néanmoins à un autre projet non concrétisé de l'auteur. En novembre 1951, un an après le début du cours sur la "Fiction européenne", Nabokov propose en effet à Pascal Covici, directeur littéraire chez Vicking Press, un "ouvrage critique intitulé *The Poetry of Prose*" :

L'ouvrage critique, *La poésie de la prose*, se compose de dix chapitres : I. Cervantès: *Don Quichotte*; II. Jane Austen: *Mansfield Park*; III. Pouchkine: *La dame de pique*; IV. Dickens: *Bleak House*; V. Gogol et Proust; VI. Flaubert: *Madame Bovary*; VII. Tolstoï: *Anna Karénine*, *La mort d'Ivan Illitch*, *Haji Murad*; VIII. Tchékhov: *Le ravin*, *La dame au petit chien* et autres nouvelles; IX. Kafka: *La métamorphose*; X. L'art de la traduction¹¹.

L'auteur adopte ici une perspective proprement comparatiste, en accord avec l'orientation de son enseignement dans les années 1950 — perspective dont semble vouloir rendre compte le titre français *Littératures* (traduction fort peu fidèle des *Lectures* originales). Mais l'intitulé retenu par Nabokov — sur lequel nous reviendrons — dote l'ouvrage d'une unité qui n'apparaît pas directement dans les éditions posthumes. On constate parallèlement qu'il n'entendait pas séparer l'étude des auteurs russes de celle des écrivains d'Europe de l'Ouest. "Littérature 311-312" était bien une introduction à la littérature à travers des littératures, et non une introduction aux littératures — russe, française, anglaise, allemande ou espagnole. La littérature russe est présentée *indirectement* aux "esprits étrangers [qui] ont tendance à [la]

⁹ in "Didactique des textes littéraires traduits", *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée*, Actes du XVIe Congrès de la SFLGC, Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1980 (18-21 septembre), tome 1, p.115; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁰ I. Jane Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce

II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchékhov, Gorki

III. Cervantès

¹¹ *Lettres choisies*, p.176.

considérer comme une entité complète, achevée une fois pour toutes¹². Replacée aux côtés de ses pairs du Vieux Monde, elle paraît plus proche, moins isolée, moins suspecte. En choisissant de publier séparément les conférences sur les auteurs russes (*Littératures /2*), Fredson Bowers rend hommage au "spécialiste" Nabokov. Mais le volume emprunte sa matière non seulement au cours sur la "Fiction européenne", mais aussi à celui sur la littérature russe en traduction : "Littérature 325-326", ce qui rend confuse la démarche du professeur. Stephen Jan Parker, qui a suivi les deux cours, déplore que cette séparation donne l'impression que Nabokov a accordé autant d'attention aux deux sujets¹³. Certes, l'éditeur souligne "certains écarts entre la présentation des conférences [de *Littératures /2*] et celle des cours consacrés aux auteurs européens"¹⁴, mais lorsqu'il définit la méthode propre au premier recueil comme "plus personnelle et plus sophistiquée"¹⁵, il laisse entendre qu'elle ne devait pas s'appliquer aux auteurs russes — au programme, pourtant, du cours sur la "Fiction européenne". Il serait plus juste de rappeler que les deux cours de Cornell correspondent à deux introductions différentes à la littérature russe, selon que le professeur l'appréhende de façon exclusive ou à la lumière des chefs-d'oeuvre européens. *Nicolas Gogol* correspond à la première; *La poésie de la prose* devait correspondre à la seconde.

Or, Nabokov précise alors que l'ouvrage "pourrait être prêt d'ici quelques semaines"¹⁶, ce qui suggère qu'il n'entendait pas livrer telles quelles ses conférences au public. "Il n'est pas question de publier mes conférences, car, alors, il n'y aurait plus lieu pour moi d'assurer ces cours, sans compter que mes notes ne sont pas prévues pour ça", écrivait-il à Wilson en 1949 en réponse à la sollicitation d'un éditeur¹⁷ — ce à quoi fait

¹² *Littératures /2*, p.25; le fait que ces recueils n'aient pas été traduits en russe confirme par ailleurs que le discours sur la littérature russe a été conçu pour des "esprits étrangers".

¹³ "Professor Nabokov: a review essay" in *The Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°8, Spring 1982.

¹⁴ *Littératures /2*, p.10.

¹⁵ *ibid.*, p.11.

¹⁶ *Lettres choisies*, p.176.

¹⁷ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, p.250.

écho l'ultime jugement de l'auteur qualifiant ces notes de "chaotiques et peu soignées" et interdisant qu'on les publie¹⁸. C'est "sous une forme revue et corrigée"¹⁹ que les cours sur *Les Ames Mortes* et «Le manteau» furent inclus dans *Nicolas Gogol*. Conformément aux intentions de l'auteur ils sont devenus des *essais* : "ce que j'ai l'intention de faire", confie-t-il à Herbert Gold venu l'interviewer à Montreux en 1966, "c'est de publier un certain nombre d'*essais*, d'une vingtaine de pages chacun, sur plusieurs ouvrages — *Ulysse*, *Madame Bovary*, *La métamorphose* de Kafka, *Don Quichotte* et d'autres encore — tous tirés de mes *cours* donnés à Cornell et à Harvard"²⁰. Or ces *essais* n'auraient pu faire l'objet d'une étude sur l'enseignement de la littérature.

En effet, l'essai se caractérise par une facture très libre, ainsi que l'énonce Montaigne à qui l'on attribue la paternité du genre : "Je propose les fantaisies humaines et miennes, simplement comme humaines fantaisies, et séparément considérées, non comme arrêtées et réglées par l'ordonnance céleste"²¹. Le discours nabokovien affectionne, on l'a vu, le papier *foolscap* et n'eût sans doute pas été desservi par ce genre particulier. Mais Montaigne avertit son lecteur : "Je n'ai nul souci de ton service, ni de ma gloire"²². L'essayiste ne se soucie pas du "service" du public auquel il s'adresse, ou, plutôt, il partage avec l'écrivain le privilège d'inventer son lecteur. "De tous les personnages que crée un grand artiste, les meilleurs sont ses lecteurs" aimait à rappeler Nabokov²³. Celui de l'essai sur Gogol n'échappe pas à la règle. Il est le témoin nécessaire à l'élaboration du discours et tient le rôle que Proust a confié à sa mère dans l'essai sur "Sainte-Beuve et Baudelaire" par exemple²⁴. Celle-ci est nécessaire à l'émergence de la figure exclusive de Baudelaire au terme d'un parcours jalonné de couples — le critique

¹⁸ Voir introduction note 88 p.25.

¹⁹ Bowers, op. cit., p.10.

²⁰ *Intransigeances*, p.116; c'est nous qui soulignons.

²¹ *Essais*, Paris: Le livre de poche, 1972, Livre premier, chapitre LVI, p.466.

²² *ibid.*, "Au lecteur", p.23.

²³ *Littératures* /2, p.38.

²⁴ in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit.

et le poète, le Je et le Tu —appelés à disparaître. Les essais tirés des conférences de Cornell auraient sans doute donné naissance à un nouveau "personnage" de lecteur.

C'est pourquoi, tout en sachant gré à Fredson Bowers d'avoir édité des *cours* et non des *essais*, l'on peut déplorer sa volonté de faire disparaître le lecteur-étudiant, sans toutefois être à même de le remplacer. Reste un lecteur-figurant au rôle mal défini, mi-profane mi-érudit, qui dessert plus qu'il n'éclaire le travail de Nabokov : "On a conservé le «vous» de certaines admonestations partout où il paraît également approprié pour le lecteur, mais on a préféré ailleurs une forme plus neutre"²⁵.

L'éditeur a jugé bon en effet de supprimer un "certain nombre de commentaires de Nabokov à l'usage exclusif de ses étudiants, et souvent de nature pédagogique"²⁶. Tous les commentaires de Nabokov n'étaient-ils pas "à l'usage exclusif de ses étudiants"? Un cours ne devient pas un essai par simple épuration de tout ce qui témoignerait encore du processus d'apprentissage sur lequel il repose. Et pourtant :

Parmi ces omissions, on peut signaler un certain nombre de précisions qui ne s'adressent qu'à un public de collégiens [sic], comme «Trieste (Italie), Zurich (Suisse) et Paris (France)» dans le cours sur Joyce, ou des incitations à consulter le dictionnaire pour les mots difficiles et autres commentaires à l'avenant qui ne se justifient que dans une classe et non dans une oeuvre publiée²⁷.

La justification de Fredson Bowers implique que les trois recueils dont nous disposons aujourd'hui ne s'adressent plus à un public d'étudiants, mais, comme il le précise ailleurs, à "un public plus averti"²⁸. Quel est donc ce nouveau public? Comment décider de ce qui est "suitable only for students'ears"²⁹

²⁵ Fredson Bowers, avant-propos de *Littératures* /1, p.17.

²⁶ *ibid.*

²⁷ *ibid.*; les "collégiens" sont des "undergraduates" dans l'édition originale, soit des étudiants de premier et deuxième cycles universitaires.

²⁸ *Littératures* /2, p.20.

²⁹ *Lectures on Literature*, p.XIII.

"La littérature n'est pas l'école" écrit Italo Calvino, "la littérature doit supposer un lecteur plus cultivé, plus cultivé que ne l'est l'auteur"³⁰. Cette distinction est tout à fait pertinente dans le cas de Nabokov. Auteur et professeur exigent de leurs destinataires respectifs un travail difficile sur les textes qui leur sont soumis. Mais si le premier dissimule soigneusement les petits étonnements de son oeuvre, le second prend soin de les laisser apparents :

Le cadre de Dublin [explique Nabokov à propos d'*Ulysse*] est reconstruit, partiellement selon les données issues de la mémoire d'un exilé, mais principalement grâce aux données fournies par le *Thom's Dublin Directory* où, avant de parler d'*Ulysse*, vont en cachette butiner les professeurs de littérature afin d'ébahir leurs étudiants de tout le savoir que Joyce lui-même a puisé aux sources de ce même annuaire³¹.

Autrement dit, le professeur n'est pas un camelot soucieux d'éblouir les badauds alléchés par sa marchandise, ni un magicien faisant surgir de nulle part les atouts dont il dispose. Il lui appartient d'éclairer — non d'éblouir — un public qui est loin d'être acquis d'avance : "l'effort d'entreprendre la lecture d'un livre, particulièrement s'il s'agit d'une oeuvre tenue en haute estime par des gens que le jeune lecteur juge au fond de lui-même trop vieux ou trop sérieux, cet effort est souvent difficile à faire", admet Nabokov³². L'on sait que la peur d'avouer son ignorance est l'une des causes d'échec scolaire dans un système fondé sur la gageure intenable d'une coïncidence stricte entre un certain nombre d'années et un certain nombre de connaissances. Il n'est donc jamais inutile de rappeler que l'accès au dictionnaire n'est soumis à aucune limite d'âge. L'auteur lui-même n'hésite pas à y renvoyer le lecteur d'*Ada*³³. En maquillant l'âge du lecteur des *Littératures*, l'éditeur court le risque de les perdre tous. L'érudit refuse de se reconnaître dans ce lecteur aux contours imprécis auquel les "cours" s'adressent

³⁰ *La machine littérature*, op. cit., p.72.

³¹ *Littératures* /1, p.405.

³² *ibid.*, p.43.

³³ "Tofana: allusion to «aqua tofana» (see any good dictionary)", commente Vivian Darkbloom alias Vladimir Nabokov in "Notes to *Ada*", *Ada or ardor*, NY: Vintage International, 1990, p.591.

désormais. Il ne *nous* apprend rien : tel est le leitmotiv des comptes-rendus les moins favorables de ces ouvrages "de librairie". Fernando S. Salinero écrit par exemple à propos du volume consacré à *Don Quichotte* : "les conférences ne nous offrent rien, en réalité, que n'aient déjà dit ou commenté les cervantistes les plus illustres, espagnols ou étrangers, de l'époque"³⁴. Parallèlement, le titre sous lequel sont connues désormais en France ces prestations : *Littératures*, n'est guère apte à séduire le profane. L'indication générique contenue dans l'anglais *Lectures* est complètement effacée par le très vague "littératures". Le titre choisi par Esther Calvino pour les conférences que son mari devait faire aux Etats-Unis conviendrait mieux selon nous aux recueils nabokoviens : *Leçons américaines*³⁵. D'une part "leçon" a le même étymon que "lectures" (le latin *lectio*: lecture), lequel témoigne de l'activité-même du professeur Nabokov fondée en grande partie sur le cours magistral — soit la *lecture* de notes soigneusement préparées à un public idéalement silencieux. D'autre part, l'adjectif "américaines" constituerait un précieux rappel du lecteur auquel s'adressaient originellement les leçons. Le titre français n'a plus qu'une relation de pure identification avec le contenu, alors que le titre anglais conservait encore "une relation sémantique au livre qu'il intitule"³⁶.

2. Mister Nabokov

Mais les traducteurs français n'ont fait que suivre la tendance des éditeurs américains soucieux de contribuer avant tout à l'exégèse de l'auteur. *Lectures on Literature* (*Littératures* /1) paraît en 1980, *Lectures on Russian Literature* (*Littératures* /2) en 1981 et *Lectures on Don Quixote* (*Littératures* /3) en 1983, soit au moment où les

³⁴ in "V. Nabokov - *Lectures on Don Quixote*", *Anales Cervantinos*, 21, Madrid, 1983, p.10.

³⁵ Italo Calvino *Leçons américaines*, "Aide-mémoire pour le prochain millénaire", Paris: Gallimard, 1989.

³⁶ G. Genette in *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, p.77.

efforts conjugués des anciens élèves du professeur, devenus des spécialistes de l'auteur, permettent un nouvel essor de la critique nabokovienne aux Etats-Unis. La réputation de l'artiste a atteint son zénith en 1969 avec la publication d'*Ada ou l'ardeur*. Mais, comme le rappelle Brian Boyd, l'enthousiasme suscité par la "Folie de Nabokov" cède bientôt la place au "désenchantement"³⁷ — qui domine les années 1970. L'autosatisfaction, voire la suffisance du professeur Van Veen sont attribuées à son créateur, en dépit de l'aveu public de la "haine" que lui inspire ce personnage³⁸. Seul un regard nouveau est susceptible de modifier l'image de cet auteur arrogant que Nabokov s'est plu à façonner au fil des entretiens³⁹. Or il émane précisément des anciens élèves qui, parallèlement aux évocations chaleureuses de leurs années "Nabokov", proposent une lecture de ses oeuvres directement inspirée de sa pratique pédagogique.

L'impulsion est donnée, en 1970, par Alfred Appel Jr, un ancien étudiant de Cornell, qui ouvre la rubrique "reminiscences" dans un ouvrage collectif consacré à l'auteur⁴⁰ en reprenant deux témoignages passés peu ou prou inaperçus : celui de Morris Bishop (président de faculté à Cornell) sollicité pour la première fois en 1964 par René Micha pour *L'Arc*⁴¹; et celui que Ross Wetzsteon (ancien étudiant de Cornell) avait confié au *Cornell Alumni News* en février 1968. La même année, il 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,

³⁷ "Nabokov's Folly": c'est ainsi que l'auteur fait référence à *Ada* dans son journal, le 5 mai 1969 — voir B. Boyd, *The American Years*, p.567.

³⁸ "Je hais Van Veen" — *Intransigences*, p.133.

³⁹ "Ce que j'aime vraiment dans ces dialogues en public, de qualité", confie-t-il, "c'est l'occasion qui m'est donnée de *construire* devant mon auditoire un semblant de ce que j'espère être une personnalité plausible et pas entièrement déplaisante" — *ibid.*, p.173; c'est nous qui soulignons.

⁴⁰ *Nabokov. Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, eds. Appel et Newman, Evanston, 17, 1970.

⁴¹ n°99, réédité en 1985, *op. cit.*; il est intéressant de souligner que le personnage du professeur est convoqué pour la première fois dans un numéro qui met l'accent sur l'incompréhension dont est victime l'auteur bilingue (voir l'introduction de René Micha): "Nabokov est trop d'hommes à la fois", écrivait alors Morris Bishop (p.64).

fondée sur les principes-mêmes du maître de Cornell. L'usage en est d'ailleurs particulièrement recommandé dans les cours de littérature⁴². En bon disciple Appel a entrepris de traduire le langage nabokovien de façon à redonner de l'éclat à une image ternie par l'hermétisme irritant des premiers chapitres d'*Ada ou l'ardeur*⁴³.

Stephen Jan Parker, qui a lu lui-même les romans de Sirine à l'aide des cours de son ancien professeur⁴⁴, prend la relève en 1978 en fondant le *Vladimir Nabokov Research Newsletter* (actuel *Nabokovian*) destiné à "rendre compte de la critique nabokovienne, à la stimuler et à créer un lien entre les exégètes nabokoviens aussi bien aux Etats-Unis qu'à l'étranger"⁴⁵. Un hommage collectif paraît dès l'année suivante⁴⁶ et les anciens étudiants sont à nouveau sollicités : Appel se souvient à son tour de son ancien professeur — "Remembering Nabokov" — aux côtés d'Hannah Green qui évoque pour sa part "Mister Nabokov" à Wellesley⁴⁷.

Les commentaires sont élogieux, unanimes quant au succès des conférences nabokoviennes, que tous attribuent aux qualités du pédagogue — le fait que le professeur était aussi un écrivain était un "secret bien gardé" rappelle Alfred Appel Jr : "«Son style est encore plus fleuri que le mien», annonça-t-il un jour, au cours d'une séance sur Robert Louis Stevenson [...] «Qu'est-ce que cela veut dire?» se demanda la majorité de la classe. «Stevenson était-il lui aussi un conférencier haut en couleurs?»"⁴⁸.

⁴² Voir *The annotated Lolita*, New York: McGraw Hill, 1970, Preface, p.ix.

⁴³ "Jamais sa prose [...] n'avait menacé le lecteur tremblant d'une érudition hérissée d'autant d'épines, de calembours sentant l'ail à ce point, de parenthèses d'une telle pesanteur, et de clins d'oeil aussi cyclopéens", écrit John Updike in *La vie littéraire*, op. cit., p.91.

⁴⁴ Pour son mémoire de doctorat resté inédit: *Nabokov-Sirin as Teacher: the Russian novels*, Cornell University, 1969.

⁴⁵ Voir la deuxième de couverture de la revue.

⁴⁶ *V. Nabokov: A Tribute*, éd. P. Quennell, Londres, 1979.

⁴⁷ Les noms de Wetzsteon, Green et Appel renvoient respectivement par la suite à ces témoignages:

"A student's recollection" — *Cornell Alumni News*, février 1968

"Mister Nabokov" — *V. Nabokov: A tribute*, 1979

"Remembering Nabokov" — *ibid.*

⁴⁸ "Remembering Nabokov", p.24; ce à quoi font écho Wetzsteon: "ceux d'entre nous qui suivirent ses cours au début des années 1950 n'avaient pas la moindre idée qu'il avait écrit un seul mot de fiction", et Hannah Green: "il avait alors environ quarante cinq ans, et il était presque inconnu en tant qu'écrivain dans ce pays".

Sous la plume des anciens élèves, Nabokov l'Impassible se métamorphose en acteur comique ou dramatique; chacun rejoue pour le lecteur les grandes scènes de son répertoire : le duel de Pouchkine, la mort de Gogol, la fausse exécution de Dostoïevski. "En tant que conférencier, Nabokov était à l'occasion un excellent acteur, usant pleinement de son visage expressif et de sa voix de bariton riche et nuancée", déclare Appel. "C'était un acteur magnifique", insiste Ross Wetzsteon, "et les remarques qui paraissent d'un sarcasme si dévastateur couchées sur du papier glacé étaient presque affectueuses dans ses chaleureuses conférences". Les spectateurs sont encore sous le charme, comme en témoignent leurs panégyriques :

Nabokov n'"enseignait" pas les romans, [...] il les contemplait avec tant de joyeuse et tendre dévotion qu'ils devenaient pour nous ce qu'ils étaient déjà pour lui — des prismes chatoyants (Ross Wetzsteon);

De la façon la plus enjouée, la plus naturelle et la plus charmante qui soit, il ouvrit la porte et nous fit entrer dans le monde de la littérature russe [...] Il m'a rendu la passion de lire (Hannah Green).

L'accent est mis avec tant d'insistance sur les qualités "humaines" (Appel) de Mister Nabokov, que l'ensemble de ces témoignages ressemble à un plaidoyer : "La réputation de Nabokov en tant que romancier, chercheur, traducteur, lépidoptériste est bien établie, mais peu de gens savent qu'il était aussi un grand professeur", insiste Wetzsteon. Le temps du souvenir Nabokov devient "a kind of Pnin-figure" : un professeur génial mais méconnu, seul et vulnérable. Hannah Green souligne le "désarroi, mélange de tendresse et d'impuissance" face à l'abîme (culturel) qui le séparait des "American college girls" que le sort avait placées sur sa route⁴⁹. La *tendresse* : tel est le prisme nouveau à travers lequel Vladimir Nabokov est présenté, ce qui explique que Ross Wetzsteon attribue à ces souvenirs le pouvoir d'"illuminer" ses romans. Les "reminiscences", amplifiées par la publication des cours du professeur deux ans après la création du *Nabokovian*,

⁴⁹ "Mister Nabokov", p.41.

suppléent en quelque sorte à l'édition manquante d'une *Annotated Ada*. Distillée dans l'alambic flambant neuf de la tendresse — "j'apprécie son art pour son éclatante et réjouissante tendresse", ne manque pas de préciser Wetzsteon —, l'oeuvre de Nabokov peut être enfin restituée au public.

3. L'enchanteur au pupitre

C'est exactement ce à quoi s'emploie à son tour la critique américaine à l'aide des trois recueils de *Littératures*. Ron Carter donne le ton en intitulant son compte rendu de *Lectures on Literature* : "Les cours de Nabokov sont traduits en textes littéraires éminemment lisibles"⁵⁰. Si ces cours sont bien, comme le suggère John Updike, un "pense-bête" destiné à rappeler au lecteur l'ascendance littéraire de Nabokov⁵¹, le titre "littératures" convient parfaitement : le professeur est réquisitionné pour la défense et illustration de l'auteur. Daphné Merkin les lit comme une conversation entre de grands écrivains⁵². Lorsque Michael Dirda associe ces conférences aux lettres de Flaubert, aux préfaces d'Henri James et au journal de Virginia Woolf⁵³, il se fait l'écho de nombreux critiques américains à la recherche du Nabokov perdu par de trop longues années suisses.

La grille de lecture fabriquée par les exégètes de l'auteur est parfois appliquée telle quelle au professeur. A la lecture de *Lectures on Literature*, John Simon croit reconnaître "cette mégalomanie qui incita William F. Gass à se demander «pourquoi il n'avait jamais signé ses livres d'un ample et simple N. C'était suffisant pour

⁵⁰ "Nabokov lectures are translated into highly readable literature", *Richmond Times-Dispatch*, 20 décembre 1981.

⁵¹ "The Fancy-forger Takes the Lectern", *New Yorker*, 2 novembre 1981.

⁵² "Learning from Nabokov", *The New Leader*, 20 octobre 1980.

⁵³ "Nabokov at the lectern", op. cit.

Napoléon»⁵⁴. D'autres ont été des lecteurs plus attentifs des réminiscences récemment publiées : "la vulnérabilité de Nabokov est si bien fortifiée qu'elle semble être de l'arrogance", écrit Daphné Merkin⁵⁵. Cette arrogance — fût-elle un masque — est entretenue selon certains par la forme du cours magistral — cautionnée, soutient Charles S. Ross, par le système éducatif de la Ivy League⁵⁶, qui fabrique des étudiants-automates dont on attend qu'ils "régurgitent"⁵⁷, comme le disait Nabokov lui-même, la pensée du *maître* de conférences.

Parallèlement, la publication du second volume de cours modifie l'image de Nabokov : peut-être parce que son côté russe rappelle brutalement que l'arrogant est une "personne déplacée", les comptes rendus de *Lectures on Russian Literature* sont beaucoup plus neutres ou respectueux que ceux de *Lectures on Literature*. Si Roger Sale peut accuser l'émigré d'être un "outsider" lorsqu'il parle des auteurs anglais⁵⁸, si Fernando Salinero peut l'accuser de ne rien comprendre à l'Espagne⁵⁹, l'on n'ose contester la légitimité de son discours sur la littérature russe. Anthony Burgess, qui n'avait pas apprécié outre-mesure le "brio" de *Littératures //*, est séduit par ce qu'Updike appelle "la vivacité plus fraternelle" des cours sur les auteurs russes⁶⁰. On déplore à l'unanimité le "jeu de massacre" auquel se livre Nabokov avec Dostoïevski, mais l'on se contente bien souvent d'inviter le lecteur à sauter ces pages "inutiles"⁶¹, comme si l'on voulait éviter de réveiller de vieilles blessures. La critique est plus acerbe en France, qui a depuis longtemps consacré Dostoïevski : "Difficile de trouver plus

⁵⁴ "The novelist on the blackboard", *Times Literary Supplement*, 24 avril 1981.

⁵⁵ "Learning from Nabokov", op. cit.

⁵⁶ Association des prestigieuses universités du Nord-Est des Etats-Unis, dont Cornell.

⁵⁷ "Au mieux, [mes étudiants] régurgitaient quelques lambeaux de mon cerveau pendant les examens" — *Intransigeances*, p.117.

⁵⁸ "Nabokov on Russian writers: Diamond in the rough", *Chicago Sun-Times*, 25 octobre 1981.

⁵⁹ *Anales cervantinos*, op. cit.

⁶⁰ Burgess: "A Great Russian on Great Russians", *Saturday Review*, novembre 1981; Updike: "The fancy-forger takes the lectern", op. cit.

⁶¹ Voir par exemple Elaine Feinstein: "All writers are outcast", *New Statesman*, 103, 26 fév. 1982; ou John Bayley: "The Novelist as pedagogue: *Lectures on Russian Literature*", *Selected Essays*, NY: Cambridge Univ. Press, 1984.

philistin que Nabokov dès qu'il s'agit de Dostoïevski", écrit Mireille Broudeur-Kogan qui aurait "certainement séché ses cours"⁶².

Il est tentant de mettre au compte de l'arrogance la "cruauté"⁶³ dont fait montre Nabokov de préférence à l'égard des "grands écrivains" : Dostoïevski ou Cervantès. Mais l'on aurait tort de lire "la transcription de ses leçons [...] avec la tendresse émue pour des accolades de géants que l'on éprouve devant l'art de Balzac sur Stendhal [...] ou les confidences de Vargas-Llosa sur la correspondance de Flaubert" : "derrière les cours de Nabokov, il existe un vrai professeur", souligne Jean-François Fogel⁶⁴. C'est avec le plus grand "sérieux" que le pédagogue aborde la littérature confirme James M Rawley dans un compte rendu au titre évocateur : "No knitting, no smoking"; il reprend l'exhortation inaugurale de Nabokov invitant ses étudiants à "ne pas parler, ne pas fumer, ne pas tricoter, ne pas lire le journal, ne pas dormir" : "et, au nom du Ciel, prenez des notes"⁶⁵. Certes, Nabokov est un iconoclaste⁶⁶, mais il travaille "sans filet"⁶⁷. En témoigne le long résumé chapitre par chapitre de *Don Quichotte*, sur lequel les avis sont partagés⁶⁸, mais qui, selon Guy Davenport, "ne peut que faire honte à ces professeurs de seconde année de littérature générale que l'on voit encore un peu partout consacrer bravement une semaine de cours [au roman] sans l'avoir jamais relu depuis l'époque où ils étaient eux-mêmes étudiants de deuxième année"⁶⁹. Nabokov est en mesure de "justifier", texte à l'appui, chacune des "déchirures"⁷⁰ infligées à *Don*

⁶² "Les leçons du professeur Nabokov", *La quinzaine littéraire*, 440, 15-31 mai 1985.

⁶³ Updike, op. cit.

⁶⁴ "Le professeur du bureau 278", *Libération*, 30-31 août 1986.

⁶⁵ *National Review*, 28 novembre 1980.

⁶⁶ Cyrus Colter: "Nabokov opinions provoke a Russian literary revolution", *Chicago Tribunes*, 8 novembre 1981.

⁶⁷ Roberta Smoodin: "The teacher who gave Dostoevski a low mark", *Los Angeles Herald Examiner*, 6 dec. 1981.

⁶⁸ E. Wheeler le juge indigne de figurer dans un ouvrage de librairie ("A literary dean on a fictional don", *Los Angeles Times*, 17 avril 1983), alors que V.S. Pritchett en fait une "précieuse grille de lecture" ("The supreme fairy tale", *New York Review of Books*, 3 mars 1983).

⁶⁹ Préface à *Littératures* /3, op. cit., p.19-20.

⁷⁰ "Je me rappelle avec délices avoir mis en pièces [ou déchiré] *Don Quichotte* [...] devant six cents étudiants", devait confier Nabokov — *Intransigences*, op. cit., p.116.

Quichotte. Quant au discours sur Dostoïevski, il a le mérite, soutient Updike, de rompre avec l'aspect "tragique" sous lequel la littérature russe se présente habituellement. Peut-être est-ce Elizabeth Hardwick qui résume le mieux l'admiration très souvent exprimée pour le travail accompli par le professeur :

[...] les cours de Nabokov pourraient être appelés «Notes royales» en hommage à leur avancée majestueuse et infatigable à travers la foule des mots, des styles et des intrigues. Ce qui est le plus inattendu, c'est la patience⁷¹.

Néanmoins, l'ensemble des comptes rendus de ces éditions posthumes donne l'impression que la parole pédagogique nabokovienne se dérobe. Elle est définie, le plus souvent, négativement, comme l'ennemie des symboles, des "idées générales", de Freud ou de Dostoïevski. Mais il est rare qu'une analyse synthétique de la méthode du professeur soit avancée — certains critiques la donnent comme une réplique de la Nouvelle critique⁷²; Robert Alter en souligne le mode "démonstratif". Si bien que l'étonnement semble prédominer comme l'exprime Simmons Johns, qui se demande pourquoi Nabokov s'est donné "tant de mal"⁷³. Il invoque le rêve d'immortalité en citant Humbert Humbert : "Ainsi subsistent les aurochs et les anges, tel est le secret des pigments immuables, tels sont les sonnets prophétiques, tel est le refuge de l'art. Et c'est la seule immortalité que je puisse partager avec toi, oh, ma Lolita"⁷⁴. La boucle est bouclée : le professeur renvoie inévitablement à l'auteur. Mais c'est oublier que ces cours ont été publiés contre l'avis de Nabokov lui-même, et que l'art professoral est éphémère. La parole du professeur n'est préservée de l'oubli que dans la stricte mesure où elle participe de la formation d'une classe d'étudiants. Les lecteurs des *Littératures* sont d'une certaine façon des "imposteurs" comme l'avouait Brian Boyd au seuil de sa

⁷¹ "Master class", *New York Time Book Review*, 19 octobre 1980.

⁷² E. Wheeler, op. cit.

⁷³ "Nabokov teaches creative reading", *Charlotte Observer*, 29 novembre 1981.

⁷⁴ *Lolita*, op. cit., p.492.

toute première évocation du professeur Nabokov⁷⁵. Par ailleurs, le caractère *inachevé* du discours didactique menace peut-être la réputation de maître du langage que s'est forgée Nabokov : sa publication ne peut en tout cas rien apporter à l'auteur, soutient Elizabeth Wheeler⁷⁶.

D'où l'"injustice" — "si injustice il y a"⁷⁷ — faite au professeur, dont les cours ont été remaniés pour devenir les précieuses "postfaces" tant attendues. Certaines conférences ont été réécrites (celle sur Proust, notamment). La longueur des citations a été le plus souvent choisie par les éditeurs. Les dessins de Nabokov ont disparu de l'édition de poche française. Les exemplaires utilisés par Nabokov n'ont pas toujours été bien identifiés. L'édition allemande presque vierge de *La métamorphose* de Kafka par exemple, laissait supposer que Nabokov connaissait mieux l'allemand qu'il n'avait daigné l'avouer. Or Stephen Jan Parker a retrouvé depuis l'exemplaire utilisé par Nabokov : il comporte de nombreuses annotations et une traduction presque mot à mot du texte original — ce qui confirme finalement les dires de l'auteur⁷⁸. Parallèlement Shoshanna Knapp a montré que les éditeurs n'ont pas su identifier les emprunts à l'ouvrage de Mirsky : *A History of Russian Literature. From its beginnings to 1900*⁷⁹, dont le professeur se servait pour le cours sur les auteurs russes. Dans la conférence sur Dostoïevski, *Le double* est élu "meilleure chose [...] écrite" par l'auteur :

C'est l'histoire — racontée de manière très minutieuse, avec force détails *presque dignes de Joyce* (comme le fait remarquer le critique Mirski), dans un style fort, d'une grande richesse phonique et rythmique — d'un fonctionnaire qui devient fou, obsédé par l'idée qu'un de ses collègues a usurpé son identité⁸⁰.

⁷⁵ "Nabokov at Cornell", *The achievements of V. Nabokov*, op. cit., p.119.

⁷⁶ Voir "A literary dean on a fictional don", op. cit.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ Parker: "In Nabokov's Library: Russian studies", Colloque Nabokov, université de Nice-Sophia Antipolis, juin 1992.

⁷⁹ New York: Vintage, 1958. Traduction française de V. Lossky: *Histoire de la littérature russe*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1969.

⁸⁰ *Littératures* /2, p.159; c'est nous qui soulignons.

Or ce n'est pas Mirsky, mais Nabokov qui compare Dostoïevski à Joyce : la citation du critique ne précède pas mais suit la parenthèse. "Si une phrase dans l'une des conférences publiées semble trop embarrassée ou conventionnelle pour avoir été écrite par Nabokov, elle ne l'a probablement pas été", conclut fort ironiquement Shoshanna Knapp⁸¹

Nous ne saurions néanmoins souscrire au point de vue de Richard Millet qui se demande s'il était "indispensable de publier ces cours"⁸². Roger Sale déplore pour sa part l'état d'esquisse de chaque "leçon", mais les présente dès le titre de son compte rendu comme des "diamants à l'état brut"⁸³. Charles Ross suggère à sa suite que l'une des premières tâches du diamantaire aurait dû être de tailler dans ces pierres grossières un glossaire et/ou un index susceptibles de leur conférer forme et éclat⁸⁴. Il nous semble en effet que l'on peut tirer le plus grand profit de ces matériaux de seconde main à condition de les utiliser avec la plus grande prudence, à la lumière de l'oeuvre publiée du vivant de l'auteur. La forme manquante peut nous être restituée par les ouvrages "critiques" que nous devons à Nabokov : les traductions des auteurs au programme, ainsi que l'essai sur Nicolas Gogol. Quant à l'éclat, il irradie de tout l'oeuvre nabokovien et, de plus, est particulièrement bien préservé dans la fiction. C'est donc vers cette dernière que nous nous tournerons pour commencer.

⁸¹ in *The Nabokovian*, n°13, Fall 1984.

⁸² "Des nouvelles du grand illusionniste", *La quinzaine littéraire*, 393, 1-15 mai 1983.

⁸³ "Nabokov on Russian writers: Diamond in the rough", op. cit.

⁸⁴ Voir son compte rendu de *Lectures on literature in Modern Fiction Studies*, vol. 28, n°4, Winter 1982/83.

[...] toute critique, de la plus légère à la plus profonde, implique une conception préalable de la littérature, pose et résout selon sa force ou sa faiblesse la question : Qu'est-ce que la littérature ?

Gaston Piron
L'usage de la lecture

Tout un système — éditorial — de protections semble avoir été conçu pour adoucir la question à laquelle tout professeur de littérature devrait pourtant s'être préparé à répondre : Qu'est-ce que la littérature ? La peur du ridicule, le dédain, voire la démission, ont peut-être

DEUXIEME PARTIE

QU'EST-CE QUE LA VRAIE LITTERATURE ?

Il n'est d'ailleurs pas évident que chacune des postures qui se sont employées à y répondre n'ait pu éviter "l'hypothèse de la littérature par excellence", voire en soit la littérature "digne de ce nom", le secteur de l'art littéraire auquel s'appliquait son critère, et à propos duquel elle avait été conçue¹. Ainsi, si l'on s'accorde sur un premier point : la littérature est l'art du langage, le label "œuvre d'art" attribué à tel "message verbal" par tel professeur ou être refusé par tel autre, il paraît donc nécessaire de préciser quels critères président à chaque discours d'évaluation — même si les programmes ou les "classiques" suscitent l'hétérogénéité inévitable de ces discours.

Celui de l'écriture est séparément plus facile à déterminer : il peut, en guise de réponse, distinguer son œuvre. Mais le critère n'y trouve pas nécessairement satisfaction, à moins que le sujet traité de celle-ci ne soit, comme dans le cas de Nabokov, la littérature elle-même. Tous les discours, tous les genres littéraires sont en effet réquisitionnés par l'auteur et placés au service de l'acte littéraire, y compris les

¹ "Piron et Piron", in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. "Poésie", 1991, p.11.
² *Ibid.*, p.31.

[...] toute critique, de la plus légère à la plus profonde, implique une conception générale de la littérature, pose et résout selon sa force ou sa faiblesse la question: *Qu'est-ce que la littérature?*

Gaëtan Picon
L'usage de la lecture

Tout un système — éducatif — de protections semble avoir été conçu pour refouler la question à laquelle tout professeur de littérature devrait pourtant s'être préparé à répondre : Qu'est-ce que la littérature? La peur du ridicule, le désintérêt, voire la soumission, ont peut-être sauvé du naufrage maints enseignants convaincus qu'ils ne sont pas encore "au point" sur la question... Peut-être Gérard Genette a-t-il raison d'écrire qu' "à sotté question, point de réponse" : "La littérature est sans doute *plusieurs* choses à la fois"¹. Il n'en demeure pas moins que chacune des poétiques qui se sont employées à y répondre n'ont pu éviter "d'hypostasier en «littérature par excellence», voire en seule littérature «digne de ce nom», le secteur de l'art littéraire auquel s'appliquait son critère, et à propos duquel elle avait été conçue"². Ainsi, si l'on s'accorde sur un premier point : la littérature est l'art du langage, le label "oeuvre d'art" attribué à tel "message verbal" par tel professeur lui sera refusé par tel autre. Il paraît donc nécessaire de préciser quels critères président à chaque discours didactique — même si les programmes ou les "classiques" masquent l'hétérogénéité inévitable de ces discours.

Celui de l'écrivain est apparemment plus facile à déterminer : il peut, en guise de réponse, distribuer son oeuvre. Mais le curieux n'y trouvera pas nécessairement satisfaction, à moins que le sujet favori de celle-ci ne soit, comme dans le cas de Nabokov, la littérature elle-même. Tous les discours, tous les genres littéraires sont en effet réquisitionnés par l'auteur et placés au service de Dame littérature, y compris les

¹ "Fiction et diction", in *Fiction et diction*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1991, p.11.

² *ibid.*, p.31.

plus réfractaires, telle la poésie à laquelle Nabokov a confié l'exposé de sa poétique — "An evening of Russian poetry" — ou de sa traductologie³ — "On translating *Eugen Onegin*"⁴. L'ensemble forme un appareil critique dans lequel le professeur peut puiser les fondements de son discours didactique.

C'est pourquoi tout l'oeuvre nabokovien pourrait être défini comme *critique d'écrivain* "traitant d'égal à égal avec les auteurs qu'<il> interroge"⁵ inlassablement. Dans cette perspective, Nabokov est bien "un écrivain à thèse" comme le suggère Pierre Doumergues⁶, et la tentation est grande de l'assimiler à un tenant de "l'Art pour l'Art" — ce que n'a pas manqué de faire son ami Wilson : "J'en suis arrivé à la conclusion que tu avais adhéré dans ta jeunesse au slogan *fin de siècle**: l'Art pour l'Art, sans jamais te poser de questions"⁷. Or si l'esthète indifférent aux luttes (pour la vie) peut être un personnage fascinant sur la scène littéraire, il devient ridicule ou effrayant sur la scène scolaire. Ridicule, parce que "cela nous vaut une définition guimauve de la *vraie* littérature, sorte de gomme à mastiquer avec délices", soutient Mireille Broudeur-Kogan⁸. Effrayant, lorsqu'il déclare à l'occasion d'une conférence sur Pouchkine : "l'envie qui me prend en ce moment de faire partager à autrui l'admiration que je ressens pour un poète est au fond un sentiment pernicieux [...] Plus est grand le nombre de gens qui lisent un livre, moins ce livre est compris"⁹. Si la lutte pour l'Art

³ Terme proposé par A. Berman pour désigner "la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience" — in "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain", *Les Tours de Babel*, op. cit., p.39.

⁴ "Une soirée de poésie russe" et "Sur la traduction d'Eugène Oniéguine" in *Poems and problems*, McGraw Hill, New York, 1970.

⁵ Jean Starobinski à propos de Gaëtan Picon in *L'usage de la lecture*, Paris: Mercure de France, MCMLXXIX (1979), p.VII.

⁶ in "Entretien avec Vladimir Nabokov", *Les langues modernes*, janv./ février 1968, p.102.

⁷ *Nabokov - Wilson - Correspondance*, op. cit., p.236; *: en français dans le texte.

⁸ in "Les leçons du professeur Nabokov", *La Quinzaine Littéraire*, 440, 16-31 mai 1985; c'est l'auteur qui souligne.

⁹ "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable" *La Nouvelle Revue Française*, 1937, repris in *Le magazine littéraire*, septembre 1986.

s'accompagne d'une volonté de le protéger du "vulgaire"¹⁰, le discours didactique de Nabokov a toutes les chances d'être une imposture. Mais l'envie de parler de Pouchkine l'emporte sur la crainte.

Certes, le professeur aimait à mettre en garde ses étudiants :

Les romans dont nous nous sommes imprégnés ne vous apprendront rien que vous puissiez appliquer aux bons gros problèmes de l'existence. Ils ne vous aideront ni au bureau, ni à la caserne, ni dans la cuisine, ni dans la chambre des enfants. En fait, les connaissances que j'ai essayé de partager avec vous ne sont que luxe pur et simple¹¹.

"Mais elles peuvent vous aider", s'empressait-il d'ajouter. Lorsqu'il présente la littérature comme un *baume*, Nabokov ne prétend pas maintenir à l'écart le vulgaire, mais permettre au contraire qu'il en use à son tour après en avoir lu consciencieusement le mode d'emploi. Et l'on peut s'attendre à ce que le "partage avec autrui" soit équitable, dans la mesure où ce sont ses propres blessures que le professeur panse : "j'ai essayé de vous apprendre [...] à partager non point les émotions des personnages du livre, mais les émotions de son auteur — les joies et les difficultés de la création"¹². La question de ce que Genette appelle "l'idée de l'auteur" est déterminante dans la pratique pédagogique nabokovienne : "Au-delà du narrateur, le texte narratif induit une certaine idée de l'auteur : l'auteur impliqué, c'est tout ce que le texte nous donne à connaître de l'auteur"¹³. Dans l'oeuvre de Nabokov de nombreux indices désignent l'auteur qui est peut-être plus que d'autres *impliqué*. A l'écoute de ses textes, on entend en effet "l'accent de la voix singulière, le discours à visage découvert, à la première personne, où l'auteur se risque et s'aventure seul"¹⁴. Parce que le "discours à visage découvert"

¹⁰ Même si les étudiants de Cornell sont assimilés non pas au "vulgaire" mais à l'"élite", l'amphi nabokovien n'en est pas moins occupé par une "grande confrérie [de] C-minus" hautement intimidée par l'aristocratie "Professeur Kafka" (sic) — voir *Intransigeances*, p.32.

¹¹ *Littératures /1*, p.533.

¹² *ibid.*, p.506.

¹³ *Nouveau discours du roman*, Paris: Seuil, 1983, p.95.

¹⁴ Jean Starobinski, *op. cit.*, p.XV.

comporte des risques — que nous pourrions définir momentanément comme les risques de la création — la parole pédagogique doit être parole d'amour (dont on sait qu'elle s'accompagne inévitablement de haine); elle doit être attentive aux *émotions* du créateur.

"Allons, l'art ne peut pas faire de mal" soutient Van. "Si, il le peut, et comment donc!" répond l'écho Ada¹⁵. Si l'art peut blesser, alors la littérature est *engagée*. Certes, "le mot engagement est très vague" comme le souligne Etiemble, et Nabokov se fût sans doute rallié à son titre-manifeste : *La littérature dégagée*¹⁶. Etymologiquement, "s'engager", c'est "se mettre en gage". Vladimir Nabokov n'est pas de ces auteurs qui, secondés par leurs "personnages «aux ordres», affirment sans cesse que le héros de l'histoire est un «grand poète» ou un «grand peintre» sans en apporter de preuves (reproduction de ses peintures, échantillon de sa poésie)"¹⁷. A titre de garantie, c'est son art qu'il dépose entre les mains de ses lecteurs. La lutte pour l'art telle que la pratique Nabokov repose entièrement sur *l'idée de l'auteur* — impliqué. Or dans la mesure où l'idée première est celle de l'esthète, il importe de lui restituer des contours précis en rappelant les conditions d'émergence de cette posture particulière.

Peut-être sera-t-il plus facile de la définir négativement. 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?" — question à la fois plus simple en ce qu'elle relève apparemment d'une poétique "conditionnaliste"¹⁸; et plus complexe en ce qu'elle

¹⁵ *Ada ou l'ardeur*, op. cit., p.690.

¹⁶ Second volume de *L'hygiène des lettres*, Paris: Gallimard, 1955, p.19.

¹⁷ *Brisure à senestre*, p.188.

¹⁸ Selon la terminologie de Gérard Genette qui désigne ainsi toute poétique au "subjectivisme déclaré": "Son principe est à peu près celui-ci: «Je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique»". *Le plaisir du texte* de Roland Barthes en serait une parfaite illustration — voir *Fiction et diction*, op. cit., p.26.

implique une grande familiarité avec toute une production de "fausse littérature" que l'auteur, et à sa suite le professeur, traquent inlassablement.

L. Histoire littéraire : Nabokov et la littérature didactique

I. L'homme des années 1860

A la place de l'histoire littéraire des influences, plutôt que l'histoire des « causes-effets », elle serait plus réaliste. Des « anti-modèles », par exemple, sont souvent plus importants que des modèles.

Elis Casetti

Les Premiers des Premiers

I. Histoire littéraire : Nabokov et la littérature didactique

Dans son roman récent, plutôt hostile d'après *Le Gardien*, John Updike déplore que Vladimir Nabokov ait situé ses romans sur Amérique, terre imaginative, Amérique merveilleuse comparée à la Russie du XIX^e siècle :

« [...] Il existe une étrange raison pour demander un écrivain de bâtir quelque « merveille », qu'elle soit Amérique : c'est la difficulté d'y restaurer cette grandeur, cette puissance, dont bénéficia le moins talentueux des romans situés sur cette planète. »

En un mot le roman est accusé de légèreté, d'une légèreté insupportable en regard de "la lente planification « qui n'épargne » aucun aspect de la vie"¹. Les jurerait lire un "homme des années soixante" contre lequel s'écrie précisément "le Waverley"² de Nabokov :

Parce qu'*Adèle de Lander* est une "chronique familiale", comme l'indique le sous-titre, les deux premiers chapitres décrivent tout naturellement l'arbre généalogique qui lui précède. Les jumelles Dorothea, Aqua et Maria, sont par conséquent mariées aux

¹ Vladimir Ad. Nabokov *Vie et Le de Nabokov* op. cit., p. 111, cité par le critique.

² *Idem* *Le Waverley* in *Leçons de Nabokov*, "Ateliers de la critique littéraire", Paris, NRF/Gallimard, 1990, p. 20.

³ "[...] it clearly is the author's Waverley, it's his clear wish to figure in Waverley as Nabokov" — critique parue dans le *Times Literary Supplement* du 2 novembre 1965, cité par Thomas Pugh in Nabokov, *The critical heritage*, London/Putnam, 1992.

1. L'homme des années 1860

A la place de l'histoire littéraire des influences, plutôt une histoire des «contre-influences»; elle serait plus révélatrice. Des «anti-modèles», pas toujours apparents, sont souvent plus importants que des modèles.

Elias Canetti
Die Provinz des Menschen.

Dans son compte rendu plutôt hostile d'*Ada ou l'ardeur*, John Updike déplore que Vladimir Nabokov ait situé son roman sur Antiterra, terre imaginaire, Amérique merveilleuse couplée à la Russie du XIX^e siècle :

[...] 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 planète¹.

En un mot le roman est accusé de *légèreté*, d'une légèreté insupportable en regard de "la lente pétrification <qui n'épargne> aucun aspect de la vie"². L'on jurerait lire un "homme des années soixante" contre lequel s'écrit précisément "le Waterloo"³ de Nabokov.

Parce qu'*Ada ou l'ardeur* est une "chronique familiale", comme l'indique le sous-titre, les deux premiers chapitres déclinent tout naturellement l'arbre généalogique qui les précède. Les jumelles Dourmanov, Aqua et Marina, sont promptement mariées aux

¹ "Van aime Ada, Ada aime Van" in *La vie littéraire*, op. cit., p.95; c'est nous qui soulignons.

² Italo Calvino in *Leçons américaines*, "Aide-mémoire pour le prochain millénaire", Paris: NRF/Gallimard, 1989, p.20.

³ "[Ada] is clearly the author's Waterloo: it's less clear whether he figures as Wellington or Napoleon" — critique parue dans le *Times Literary Supplement* du 2 octobre 1969, citée par Norman Page in *Nabokov - The critical heritage*, London Boston, 1982.

cousins Veen, Dementii et Daniel (chapitre I); puis le narrateur Van Veen effectue le gros plan traditionnel sur l'idylle de ses parents : Marina et Démon (chapitre II). Sauf à trébucher ici ou là sur les amas de références savantes, un lecteur attentif peut fort bien sortir indemne de la lecture de ce début de roman aux contours reconnaissables. Les difficultés commencent véritablement au chapitre III dont l'"humble narrateur" fait bien de préciser qu'il s'adresse au "relecteur"⁴. Le chapitre est apparemment consacré à Aqua, mère putative de Van Veen, qui s'est suicidée après avoir sombré dans la folie. Mais l'histoire d'Aqua — dont se détourne définitivement le texte par la suite⁵, ce qui confère une certaine autonomie au chapitre — est subordonnée à celle d'Antiterra, dont le narrateur privilégie un épisode particulier : le "désastre El", intervenu "au beau milieu du siècle précédent"⁶. Or la compréhension de ce phénomène qui, selon nous, est indispensable à celle du roman, exige une patiente exégèse.

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)"⁷, permet de l'identifier : parce qu'étymologiquement *électricité* vient du grec *ēlektron* 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 Veen. La lumière a été mise à l'index souffle le paradigme religieux du chapitre.

C'est cet arrière-plan d'obscurantisme — "les grandes années anti-El aux lubies réactionnaires"⁸ — qui préside à la phase initiale de l'étrange "maladie mentale" dont souffre Aqua : elle s'est laissée séduire par la "Grande Révélation", à savoir l'idée d'une

⁴ *Ada*, op. cit., p.37; c'est nous qui soulignons.

⁵ A la fin du chapitre III Aqua est littéralement "teper' iz ada" (p.51) — maintenant sortie d'*Ada* (l'enfer).

⁶ *Ada*, p.34.

⁷ *ibid.*, p.42.

⁸ *ibid.*, p.35.

"Terra", sorte de "verre déformant de notre terre [Antiterra] déformée"⁹. Or Aqua n'est pas la seule victime de cet étrange événement dont les conséquences ont été telles que la narrateur lui consacre l'une de ces digressions qui sont, soutenait Nabokov, "une forme de participation autoriale" ou, citant Sterne : "la vie, l'âme de la lecture"¹⁰ :

[...] la Grande (et pour d'aucuns l'Intolérable) Révélation a répandu plus de folie dans le monde que l'obsession religieuse du Moyen Age.

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 bélials 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 suffit¹¹.

L'explication semble donner raison à John Updike en ce qu'Antiterra apparaît bien comme quelque "nullivers" léger, arachnéen : l'armature en est fort complexe, mais faite, semble-t-il, de bien peu de substance.

Pourtant, un relecteur, non seulement d'*Ada*, mais de l'oeuvre nabokovienne, ne peut manquer de reconnaître derrière l'affabulation "grotesque" du narrateur Van Veen les mêmes forces maléfiques qui s'exercent contre Adam Krug dans *Brisure à senestre* : le "parti de l'homme ordinaire" fondé par le didacteur Paduk dont le régime est fatal au philosophe, s'inspire du traité d'un certain Skotoma, théoricien du "nivelisme", "l'enfant

⁹ *ibid.*, p.36.

¹⁰ *Eugen Onegin*, op. cit., vol. I, p.19 et vol.II, p.195.

¹¹ *Ada*, p.39-40.

terrible des années soixante"¹². Telle qu'elle est présentée dans le roman, la doctrine du nivelisme renvoie explicitement au "socialisme", mais un détail savoureux concernant Skotoma permet d'identifier précisément le théoricien incriminé : "les matrones de son quartier misérable [...] lui achetaient des cerises et des petits pains chauds [...] dont il raffolait"¹³. Un autre "personnage" nabokovien, fort influent dans les années 1860, est doté d'une jeunesse "ensorcelée par les pâtisseries" : Nikolai Gavrilovitch Tchernychevsky, dont le chapitre IV du *Don* retrace la "vie"¹⁴.

Ainsi, les 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 1907¹⁵. 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" : "*seul un parti guidé par une théorie d'avant-garde est capable de remplir le rôle de combattant d'avant-garde*. Et pour se faire une idée un peu concrète de ce que cela veut dire, que le lecteur se remémore les prédécesseurs de la social-démocratie russe tels que Herzen, Biéliniski, Tchernychevski [...]"¹⁶. L'indignation qui a "projeté" Nabokov hors de la Russie Soviétique est telle qu'elle condamne Tchernychevsky à réapparaître régulièrement dans la fiction nabokovienne, plus ou moins bien grimé¹⁷. Il n'est explicitement identifié que dans *Le don*, le dernier roman russe, dans lequel Gleb

¹² *Brisure à senestre*, p.89; c'est l'auteur qui souligne.

¹³ *ibid.*

¹⁴ *Le don*, p.253.

¹⁵ "Projet de discours sur la seconde question agraire" in *Sur l'art et la littérature*, Textes choisis et présentés par Jean-Michel Palmier, Paris: 10/18, série "esthétique", 1975, p.244.

¹⁶ *Sur l'art et la littérature*, op. cit., p.243; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ On peut le reconnaître également dans *Feu pâle* sous les traits de Jakob Gradus engagé comme Tchernychevsky dans "d'inoffensives activités subversives — impression de pamphlets aigris, messenger d'obscurs groupes syndicaux [...]" (p.69.)

Struve voit "la clé de l'œuvre entière de Nabokov"¹⁸. Le chapitre IV, consacré à Tchernychevsky, est en effet un hypotexte indispensable à la compréhension de la longue digression de Van Veen.

L'allégorie religieuse qui prend forme dans le chapitre III d'*Ada ou l'ardeur* ("...un chœur d'esprits angéliques, habitants de la suave Terra...") renvoie directement à l'un des thèmes sur lequel le narrateur du *Don*, Fédor Godounov Tcherdynstev, jeune russe exilé à Berlin, a construit sa "vie de Tchernychevsky". Le critique est présenté comme un "second Christ" prêchant une toute nouvelle Religion : le matérialisme — dont on peut penser que la résidence privilégiée est bien *Terra*. A cette "époque sacrée"¹⁹ — les années 1860 —, l'on vénère les "dieux socio-économiques"²⁰, on lit *Que faire?* "comme on lit un livre liturgique"²¹. *Que faire?*, contient les fondements du futur régime soviétique que Nabokov associe, dans la préface de *Brisure à senestre* à "l'un de ces régimes méprisables et abêtissants, que nous connaissons tous [...] : univers de tyrannie et de torture, de fascistes et de bolchévistes, de penseurs philistins et de babouins en bottes de cuir", dont la capitale "niveliste" contient "certains reflets"²². Or le paradis que prêchent les Nouveaux Croyants d'*Ada* — et auquel "succombe" la pauvre Aqua — ressemble à s'y méprendre à Padukgrad : "des boîtes chantantes et parlantes <noyent> les terreurs de la pensée, <exaltent> le garçon d'ascenseur qui monte, <descendent> avec l'ouvrier mineur"²³. Le "réarrangement pour orgue de barbarie" composé par les partisans de Terra désigne ainsi sans conteste l'un de ces "régimes méprisables" à l'instauration duquel Tchernychevsky ne serait pas étranger.

¹⁸ *Russkaja Literatura v izgnanii*, New York, 1956, cité par Simon Karlinsky in "V. Nabokov's Novel *Dar* as a work of Literary Criticism", *Slavic and East European Journal*, vol. VII, n°3, 1963.

¹⁹ *Le don*, p.222.

²⁰ *ibid.*, p.270.

²¹ *ibid.*, p.308.

²² *Brisure à senestre*, p.9.

²³ *Ada*, p.40.

Néanmoins Nabokov tenait à préciser à l'occasion de la publication du numéro spécial de *L'Arc* qu'il "<se moquait> de la politique comme telle"²⁴. Elle n'est convoquée dans son oeuvre que dans la stricte mesure où elle coïncide avec le poétique. Or Tchernychevsky entendait bien placer la littérature au service de son combat politique. L'art doit être "quelque chose d'accessoire et d'appliqué"²⁵ : telle est la devise tchernychevskienne, sur la base de laquelle il a lui-même écrit son roman utopique *Que faire?* — ce que souligne le commentaire pourtant favorable de Jean-Michel Palmier dans son anthologie des textes de Lénine sur *L'art et la littérature* :

Lorsqu'on le lit aujourd'hui, non sans quelque difficulté car le style, les procédés romanesques de Tchernychevski ont une *lourdeur* déconcertante ["accessoire...], on y retrouve toutes les questions qui ne cesseront d'être débattues dans la préparation de la révolution et même dans les années qui la suivront : comment transformer une société corrompue en une société juste? Comment transformer en même temps les institutions politiques et les moeurs? [...et appliqué"]²⁶.

C'est ainsi que "les hommes des années soixante" dénoncent l'art "pur"²⁷ et somment la littérature d'être *didactique*. Or c'est ce combat contre le "camp des esthètes" qui se cache selon nous derrière la fiction des années "anti-El".

Soit Antiterra le monde de la fiction où ont élu domicile les artistes — l'on sait qu'en nabokovien artiste se dit "enchanteur". Soit Terra le "monde réel". Les hommes des années 1860 sont bien les partisans de l'"Identité fondamentale" entre les deux planètes²⁸ : selon Tchernychevsky, l'art étant toujours inférieur à la réalité, il doit se contenter de la *reproduire* scrupuleusement. Mais les esthètes — partisans de l'Art pour l'Art — ont fui Terra et soutiennent qu'elle n'est qu'une chimère. Ils ont acquis l'immortalité — Terra, c'est aussi l'"Autre Monde" (Next World), celui des mortels —

²⁴ *L'Arc*, n°99, op. cit., p.98.

²⁵ *Le don*, p.249.

²⁶ *Sur l'art et la littérature*, op. cit., p.232; c'est nous qui soulignons.

²⁷ *Le don*, p.266.

²⁸ *ibid.*, p.36.

mais, tels des anges déchus dignes du Satan de Milton, ils brûlent en Enfer anathématisés par les Nouveaux Croyants.

Dans l'une des toutes premières conférences qu'il délivra aux Etats-Unis : "Ecrivains, censeurs et lecteurs russes", Nabokov rend compte de l'"étrange et double purgatoire"²⁹ qu'eurent à subir les écrivains russes du XIX^e siècle : la censure gouvernementale et la censure "radicale". Bien que celle-ci ait été exercée par des hommes "infiniment supérieurs aux fourbes à la solde du gouvernement ou aux réactionnaires chenus qui s'agglutinaient autour d'un trône chancelant", ils n'en furent pas moins, selon l'auteur, "aussi néfastes à l'art"³⁰. A l'époque où écrit Nabokov ce "purgatoire" est devenu un "Enfer". La majeure partie du *Don* fut composée de 1935 à 1937 à Berlin, soit, commente Simon Karlinsky, au moment où les "descendants en droite ligne" des radicaux utilitaristes, "élargissant leurs méthodes de dénigrement littéraire, aboutirent à l'extermination physique d'écrivains au talent d'une grande richesse tels que Mandelstam et Babel"; c'est donc "certainement l'oeuvre la plus engagée que Nabokov ait conçue"³¹. La mort d'Aqua, placée en exergue de la chronique familiale constitue un précieux rappel de cet *engagement* contre l'action "néfaste" des années 1860.

Le narrateur du *Don* ne manque pas de souligner l'héroïsme dont firent preuve les radicaux "dans leur lutte contre l'ordre gouvernemental des choses"³². L'auteur lui-même confesse que "le destin [de Tchernychevsky] l'a plus ému que celui de Gogol"³³. Il n'empêche que la "clarté angélique" se retourne bien vite en "myopie" — tant il est

²⁹ Voir *Littératures* /2, p.32; c'est nous qui soulignons.

³⁰ *ibid.*, p.29 et 30.

³¹ in "Les jeux russes", *Magazine littéraire*, septembre 1986, p.43. Alexandre Iakovlévitch Tchernychevsky, personnage du *Don* dont "le grand-père <aurait été> baptisé [...] par le père du célèbre écrivain politique Tchernychevsky" (p.53), définit l'époque du roman comme une "terrible époque, [où] l'individualisme est piétiné et [...] la pensée étouffée" (p.222). Certes, l'action se situe à la fin des années vingt, mais Nabokov concède dans sa préface que son "jeune homme est influencé par la montée d'une dictature écoeurante qui appartient à la période où le roman fut écrit et non à celle qu'il reflète ici et là" (p.8).

³² *Le don*, p.228.

³³ *Intransigeances*, p.171.

vrai qu'"en toute chose [Nikolaï] reçut le retour de manivelle de sa propre dialectique"³⁴. En effet, la construction savante de Fédor associe de façon significative le thème de la "clarté" à celui des voyages, et le thème de la "myopie" à celui des "exercices d'écritures". Ainsi, d'une part la clarté du combat politique est cruellement confirmée par le long voyage en Sibérie : "ce fut de cette impitoyable solitude russe que naquit le rêve russe d'une multitude pleine de bonté"³⁵, commente le narrateur dont on ne sait s'il raille encore ou compatit momentanément³⁶. D'autre part l'obscurantisme du combat esthétique est non moins cruellement illustré par la dissection du "style d'écolier" de Tchernychevsky :

Fédor [...] était si étonné et si amusé par le fait qu'un auteur d'un tel style verbal et mental soit considéré comme ayant influencé le destin littéraire de la Russie, que dès le lendemain matin il emprunta [ses] oeuvres complètes à la Bibliothèque Nationale³⁷.

L'explication de texte devient dès lors l'exercice favori de l'artiste "honoré des dieux"³⁸. "Je n'ai pas une once de talent. Je n'écris même pas correctement", confesse l'auteur de *Que faire?* dès l'ouverture³⁹. Il serait donc trop facile de relever systématiquement dans son oeuvre "l'enlissement de la pensée au milieu de la phrase et les efforts maladroits pour la *désembourber* [...], la signification insérée à coups de trique de chaque mot, la marche de cavalier du sens dans le commentaire trivial de ses moindres actions [...]", etc⁴⁰. L'attaque se fera plutôt sur l'aspect positif du livre : "Mais cela n'est rien", poursuit Tchernychevsky, "lis donc cher public, cela te sera utile! *La vérité* est une

³⁴ *Le don*, p.240.

³⁵ Ce à quoi fait écho semble-t-il le titre de l'une des toutes premières oeuvres de Van Veen: *Terra: réalité érémitique ou rêve collectif* (1887) — *Ada*, p.223.

³⁶ *ibid.*, p.303.

³⁷ *ibid.*, p.219-220.

³⁸ Etymologiquement, rappelle Don Barton Johnson, *Fiodor* signifie "don de dieu, don divin" — voir "The key to Nabokov's *Gift*", *Canadian American Slavic Review*, 16, n°2, summer 1982.

³⁹ in "En guise de préface", *Que faire?*, Moscou: Classiques russes soviétiques, éd. Radouga, trad. française de Colette Stoïanov, 1987, p.15.

⁴⁰ *Le don*, p.219; c'est nous qui soulignons.

bonne chose, elle compense les défauts de l'écrivain qui la sert"⁴¹. La cible privilégiée de Fédor est bien la *vérité* de l'"homme des années 1860". On pourrait s'attendre à ce qu'un matérialiste la cueille à l'arbre de la vie, nous souffle le narrateur. Mais ce dernier brandit bientôt la preuve des erreurs esthétiques de son adversaire : Tchernychevsky est "un matérialiste myope [...] combinaison absurde en soi"⁴². Au lieu de tirer profit de ses voyages en observant la vie qui l'entoure, le futur exilé politique est plongé dans des exercices de lecture qui président aux "exercices d'écriture" — l'époque étant caractérisée par "une croyance *aveugle* dans le mot imprimé, particulièrement le mot imprimé secrètement"⁴³ :

La confortable voiture continue de rouler, Eugénia Egorovna, la mère de Nikolai, est assoupie, un mouchoir étendu sur le visage, tandis que son fils repose auprès d'elle en lisant un livre — et un trou dans la route perd sa signification de trou pour devenir une simple irrégularité typographique, un saut dans la ligne⁴⁴.

Un même "myopie" caractérise les Nouveaux Croyants d'*Ada* dont la "Grande Révélation" coïncide avec une période d'obscurantisme, et qui contemplant Antiterra à travers "un verre déformant"⁴⁵. Or, parce qu'il voyage un livre "étendu sur le visage", sourd et aveugle à la vie qui l'entoure, Nikolai est victime d'un "châtiment secret" :

[...] lui qui avait élaboré sa philosophie sur une base de la connaissance du monde [s'est retrouvé] nu et seul, au milieu de la nature ensorcelée, étrangement luxuriante et encore incomplètement décrite du nord-est de la Sibérie : une punition élémentaire, mythologique, dont ses juges humains n'avaient pas tenu compte⁴⁶.

⁴¹ *Que faire?*, *ibid.*; c'est nous qui soulignons.

⁴² *Le don*, p.249.

⁴³ *ibid.*, p.309; c'est nous qui soulignons.

⁴⁴ *ibid.*, p.242.

⁴⁵ Quant au théoricien de *Brisure à senestre*, il porte dans son nom la marque de son aveuglement : *skotoma* est la racine grecque d'"obscurité". "Comment reconnaître *dans les ténèbres*, avec un sursaut, / Terra la Belle, une bille de jaspé", pourrait commenter John Shade ("Feu pâle", v.557-558, *Feu pâle*, p.48; c'est nous qui soulignons.)

⁴⁶ *ibid.*, p.272. Un même châtiment complexe, artistique, frappe quelque trente ans plus tard un autre aveugle: Jakob Gradus "alias Jack Degree, de Grey, d'Argus, Vinogradus, Leningradus", ballotté sur la

L'on est tenté de reconnaître en cette "nature ensorcelée, étrangement luxuriante", le domaine d'Ardis dans lequel s'ébattent en toute quiétude Van et Ada⁴⁷.

Antiterra ne serait donc pas "quelque nullivers", mais précisément une *Antiterra* : une tour d'ivoire géante à l'intérieure de laquelle prospèrent les descendants de Pouchkine — cible privilégiée des radicaux utilitaristes, auteurs de "poèmes extrêmement subtils, extrêmement personnels et extrêmement imaginatifs à propos de tout et de rien" — "Ada, our ardors, and arbors"⁴⁸ —, définitivement hors d'atteinte des "très influents radicaux"⁴⁹.

A travers Aqua c'est bien le monde de l'écrivain : "ce monde, qui tant nous suffit", qui est menacé, comme le suggère la "note marginale" d'Ada : "Qui suffit pour ce que tu veux en faire, Van. Entendons-nous"⁵⁰. La censure langagière pratiquée par les Nouveaux Croyants établit un premier lien entre l'histoire racontée et l'écriture de cette histoire. L'emploi du possessif — *notre* terre déformée, *nos* enchanteurs — met parallèlement un terme au récit prétendument objectif du chroniqueur, lequel prend explicitement parti contre l'étrange "lubie" de l'an 1860. Enfin, la dénonciation dans ce même chapitre III d'une autre "confrérie" qui aurait en quelque sorte secondé la première en ce qu'elle apparaîtrait aussi comme une escroquerie au salut⁵¹, incite à lire dans

voie cahoteuse du poème de John Shade "suivant la route de son rythme, défilant dans une rime, glissant autour d'un enjambement, respirant avec la césure, se balançant jusqu'au bas de la page d'un vers à l'autre comme de branche en branche [...]" — *Feu pâle*, op. cit., p.69-70.

⁴⁷ Anticipation que rend légitime la présence au sein du même roman du canevas de *Lolita* — écrit quelques vingt ans plus tard : "Imaginez ce genre de choses: un vieux type — mais encore vert, fougueux, assoiffé de bonheur — vient à connaître une veuve, et elle a une fille, presque encore une enfant — vous voyez ce que je veux dire — quand rien n'est encore formé, mais qui a déjà une façon de marcher qui vous fait perdre la tête. Un joli tendron, très blonde, pâle, avec du bleu sous les yeux — et bien sûr elle ne regarde même pas le vieux bouc. *Que faire?*" — *Le don*, p.210-211; c'est nous qui soulignons.

⁴⁸ *Ada*, p.101. "Le recours constant des «matérialistes» aux arbres est spécialement amusant car ils sont tous si peu familiers de la nature, particulièrement des arbres", raillait Fédor — *Le don*, p.272.

⁴⁹ *Littératures* 12, p.31.

⁵⁰ *Ada*, p.40.

⁵¹ Ce que sont, d'après le narrateur de *Brisure à senestre*, la religion "socialiste" et la religion chrétienne: "[...] le socialisme avait préconisé l'uniformité sur un plan économique et la religion n'annonçait-elle pas l'égalité comme inévitable dans l'au-delà?" (p.90).

le récit de la mort d'Aqua la clé de cette "Amérique à la clarté de *rêve*"⁵² inventée par l'auteur : Aqua opte pour le suicide peu de temps après être entrée dans le service du "docteur Froid de Signy Mondieu-Mondieu"⁵³ — derrière lequel il est aisé de reconnaître Sigmund Freud. La haine de Nabokov pour "la délégation viennoise" est bien connue, mais Claude Mouchard a raison de souligner que ses "remarques anti-freudiennes [...] coïncident souvent avec ces traits, avec ces lieux où le roman cherche à ressaisir quelque chose de sa propre possibilité"⁵⁴. Les partisans de la littérature didactique et les chantres de la psychanalyse ont pour prétention commune d'autopsier — de *révéler* — le phénomène étrange de la création artistique, ce contre quoi s'insurge Nabokov. Chacune des préfaces dont il a doté les traductions anglaises de ses romans russes s'emploie à rappeler les "contre-influences" qui ont présidé à leur écriture :

La méprise, dans un esprit de parenté absolu 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. (préface de mars 1965)

Comme chacun sait, mes livres se distinguent non seulement par leur totale absence de portée sociale, mais par le fait qu'ils sont à l'épreuve des mythes : les Freudiens voltigent tout autour avec circonspection et avidité, dévorés d'un besoin brûlant d'y déposer leurs oeufs, mais ils s'arrêtent, flairent mon texte avec perplexité et parfois même s'en écartent avec horreur. (préface du *Guetteur*, avril 1965)

Comme d'habitude, je tiens à signaler que, comme d'habitude (et comme d'habitude, plusieurs personnes ombrageuses pour qui j'ai de l'affection en auront de l'humeur), la délégation viennoise n'a pas été invitée. (préface de *Machenka*, janvier 1970)

"Je ne suis ni «didactique» ni, non plus, «allégorique», répète, inlassablement Nabokov⁵⁵. Deux regards théoriques sont ainsi braqués dès l'ouverture sur le roman,

⁵² *Ada*, p.695; c'est nous qui soulignons.

⁵³ *ibid.*, p.48.

⁵⁴ in "Le docteur Froid", *Critique*, n°346, mars 1976, p.313.

⁵⁵ *Brisure à senestre*, p.8.

regards lourds d'une menace que le narrateur entend bien faire disparaître à l'aide de ses acrobaties verbales :

[...] l'ivresse qu'éprouvait Mascodagama à *vaincre la pesanteur* s'apparentait à celle de la *révélation artistique* considérée dans un sens totalement insoupçonné des innocents de la critique, des commentateurs de la scène sociale, des moralistes, des fabricants d'idées, etc.⁵⁶

L'anti-modèle de cette révélation artistique n'est autre que la "Grande Révélation". Aqua est confrontée successivement à ces deux forces maléfiques contre lesquelles s'arme l'oeuvre nabokovienne dans un chapitre qui tient lieu, à sa manière, de préface au roman. Pourtant les deux combats sont inégaux. Aqua l'emporte aisément contre "la délégation viennoise" :

Les malades qui témoignaient, à certains spasmes des paupières et autres parties mi-honteuses proposées à l'observation des carabins, que le grand Sig [...] figurait dans leurs rêves en cours sous les traits de «papa Figue», grand fesseur de filles et vaillant utilisateur de crachoirs, passaient pour être en bonne voie de guérison : on les autorisait, au réveil, à participer librement à des promenades ou pique-niques. La matoise Aqua battit des paupières [...], mit un pantalon jaune et une veste noire, traversa un petit bois de pins [...] et découvrit enfin un ravin propice où [...] elle commença tranquillement à manger [les deux cents pilules et comprimés qu'elle a dérobés]⁵⁷.

La vigilance est de règle, mais l'on ne peut négliger "l'enchantement capiteux et inépuisable que l'on éprouve à mystifier les psychiatres", comme le souligne Humbert Humbert⁵⁸. En revanche, on peut penser que l'auteur intervient dans le combat déloyal contre les Nouveaux Croyants comme il est intervenu, pris de pitié, dans celui d'Adam Krug : "je glissai jusqu'à lui [ou elle] le long d'un rayon de lune qui le [la] frappa

⁵⁶ *Ada*, p.227; c'est nous qui soulignons.

⁵⁷ *Ada*, p.49.

⁵⁸ *Lolita*, p.56.

aussitôt de folie, mais qui lui épargna au moins la souffrance inutile de son destin logique"⁵⁹.

Si les "fabricants d'idées" représentent un danger virtuel — ce que suggère "l'emballage d'une lame de rasoir de sécurité <ornée> [du] visage et [de] la signature du docteur S. Freud" entrevu dans la salle de bain des Maximov par Adam Krug⁶⁰ —, les "commentateurs de la scène sociale" représentent un danger réel, comme l'histoire littéraire de la Russie en témoigne. John Shade (le poète de *Feu pâle*) formule très précisément la différence entre les deux "doctrines" :

Comme nous parlions de l'impact et de l'interpénétration du marxisme et du freudisme, je [Kinbote] dis : «De deux doctrines fausses la pire est toujours celle qui est la plus difficile à extirper.» Shade : « Non, Charlie, il y a des critères plus simples : le marxisme a besoin d'un dictateur, et un dictateur a besoin d'une police secrète, et ça, c'est la fin du monde; mais le freudien, quelle que soit sa stupidité, peut encore déposer son bulletin dans l'urne, même s'il appelle cela (souriant) *pollinisation politique*.»⁶¹

Après que la Révolution eut transformé l'esthétique de Tchernychevsky en "réalisme-socialiste", la *vraie* littérature — au sens nabokovien — est morte en Union Soviétique.

Comme l'écrit Milan Kundera :

Il y a à peu près un demi-siècle que l'histoire du roman s'est arrêtée dans l'empire du communisme russe. C'est un évènement énorme, vu la grandeur du roman russe de Gogol à Biely. La mort du roman n'est donc pas une idée fantaisiste. Elle a déjà eu lieu. Et nous savons maintenant *comment* le roman se meurt : il ne disparaît pas; il tombe en dehors de son histoire⁶². Sa mort se passe donc calmement, inaperçue, et ne scandalise personne.⁶³

⁵⁹ *Brisure à senestre*, p.247. La souffrance du destin logique d'Aqua eût été la découverte de l'illusion de l'identité fondamentale entre elle-même et sa soeur Marina, le fils de l'une pouvant passer pour celui de l'autre : "Un temps, Aqua crut qu'un enfant mort-né, de six mois d'âge et de sexe masculin, un petit foetus étonné, petit poisson de caoutchouc qui lui était venu au bain [...] avait été ressuscité [...] et déclaré comme son fils sous le nom d'Ivan Veen" — *Ada*, p.46.

⁶⁰ *Brisure à senestre*, p.98.

⁶¹ *Feu pâle*, p.138; c'est l'auteur qui souligne.

⁶² Qui est celle de "la succession des découvertes" qu'on lui doit a précisé auparavant Kundera.

⁶³ in "L'héritage décrié de Cervantès", *L'art du roman*, Paris: NRF/Gallimard, 1986, p.30.

Cette mort du "roman insupportable"⁶⁴ qui va de pair avec celle de la poésie⁶⁵, ne cesse de hanter Vladimir Nabokov qui, tout en l'imputant à l'action lointaine et apparemment vaine de Nikolai Gavrilovitch Tchernychevsky, la conteste.

Comme le souligne Sergei Davydov, *Le don* est un *künstlerroman* (le *bildungsroman* des artistes) : trois années de "l'apprentissage en créativité"⁶⁶ de Fédor y sont retracées, selon un itinéraire qui reproduit celui de l'histoire de la littérature russe. Le chapitre I correspond aux années 1820, l'âge d'or de la poésie russe; le chapitre II est "la période Pouchkine de Fédor"; le chapitre III nous conduit aux années 1840, "la période Gogol"; les polémiques littéraires des années 1860 prennent place dans le chapitre IV. Le dernier chapitre constitue une "récapitulation" des thèmes abordés précédemment, et rejoint les derniers auteurs de cet étrange "manuel" : Dostoïevski, Tolstoï ... et Nabokov⁶⁷. La dernière oeuvre évoquée est en effet celle que Fédor rêve d'écrire un jour : *Le don*. "Avec ce roman [...] Nabokov/Fédor fait son entrée dans la littérature russe moderne", conclut Davydov⁶⁸. Le dernier "paragraphe" du *Don* atteste de la renaissance ou de la survivance du roman russe :

Adieu, mon livre! Chaque rêve est sujet à la mort aussi : le pauvre Eugène se relève mais son créateur est parti. Et pourtant l'oreille refuse de laisser taire la muse; le destin même vibre au loin; et pour le bon lecteur le point final n'est que virgule, en somme. L'ombre, la continuation de l'existence, à l'horizon de la page, s'ébauche comme les brumes d'un futur matin et la phrase n'a pas de fin⁶⁹.

⁶⁴ Selon l'expression de J.-P. Morel: *Le roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France*, op. cit.

⁶⁵ "Le peuple n'a besoin ni de romans ni de sonnets", déclare Paul Nizan lorsqu'il dresse l'acte de décès du genre romanesque en juillet 1930 — voir *Le roman insupportable*, p.334.

⁶⁶ Selon l'expression d'Anna Maria Salehar in "Nabokov's Gift: an apprenticeship in creativity", *A book of things about V. Nabokov*, éd. Carl R. Proffer, Ardis, Ann Arbor, 1974.

⁶⁷ Voir Davydov: "The gift: Nabokov's exorcism of Chernychevskii", *Canadian-American Slavic Studies*, 19, n°3, Fall 1985, p.359.

⁶⁸ *ibid.*, p.360.

⁶⁹ *Le don*, p.405.

D'autant plus que c'est un "poème [qui] sert d'épilogue", insiste Nabokov dans la préface à l'édition américaine, et qu'il "parodie une stance d'*Onéguine*"⁷⁰. "*Onéguine* n'est pas terminé", soutient-il encore quelques vingt ans après la composition du *Don* :

Quand nous nous interrogeons sur la destinée de la créature d'un auteur au-delà de l'horizon d'un roman interrompu, deux sentiments sollicitent notre imagination et dirigent nos conjectures. Le personnage dans le livre nous est devenu si familier que nous ne pouvons supporter de le voir partir sans nous laisser d'adresse; et l'auteur du livre nous a familiarisés avec tant de procédés que nous ne pouvons nous empêcher d'essayer d'imaginer ce que nous devrions faire si l'on nous priait de continuer le livre en son nom⁷¹.

Continuer le "Grand Oeuvre" de Pouchkine, telle est précisément la tâche dont se sent investi Nabokov. Pouchkine est "le point le plus vulnérable" de Tchernychevsky comme y insiste le narrateur du *Don* — "car il est bien établi que l'on mesure le degré de flair, d'intelligence et de talent d'un critique russe par son attitude à l'égard de Pouchkine"⁷². Fédor, à l'instar de son père — et de son créateur — connaît le poète "comme certaines personnes connaissent la liturgie"⁷³. C'est pourquoi l'hypothèse de Don Barton Johnson selon laquelle deux stances d'*Eugène Oniéguine* serviraient d'hypotexte à *Ada* est fort séduisante⁷⁴. D'une part, elle permet de lire la "chronique familiale" des années 1960 comme une suite de l'oeuvre "interrompue" de Pouchkine. D'autre part, elle privilégie un axe fort important de l'histoire littéraire nabokovienne, à savoir le passage de la poésie à la prose — effectué en son temps par l'auteur d'*Eugène Oniéguine*. Les deux stances de ce "roman en vers" retenues par Barton Johnson sont en effet les stances XIII

⁷⁰ *ibid.*, p.9.

⁷¹ "When we wonder about the destiny of an author's creature beyond the horizon of a discontinued romance, two feelings prompt our fancy and direct our conjectures. The character in the book has become so familiar to us that we cannot bear to have him depart without leaving us some address; and the author of the book has acquainted us with so many devices that we cannot help trying to imagine what we should do if called upon to continue the book in his name" — *Eugen Onegin*, op. cit., vol. III, p.311; c'est nous qui soulignons.

⁷² *Le don*, p.214.

⁷³ *ibid.*, p.171.

⁷⁴ *Ada and Eugen Onegin*, cité in David Rampton: *V. Nabokov: A critical Study of the Novels*, Cambridge, Studies in Russian Lit., Cambridge Univ. Press, 1985, p.205.

et XIV du chant III, lesquelles font partie, selon Nabokov, d'une "importante digression professionnelle : Pouchkine utilise l'état de l'esprit et du coeur de Tatiana [dont la flamme pour Oniéguine vient de naître] comme transition naturelle vers un discours sur les romans" ⁷⁵:

XIII Mes amis, dites, quel sens a tout ceci? Peut-être si le Ciel le veut, cesserai-je d'être poète. En moi s'est logé un nouveau démon. Méprisant les menaces de Phébus, je m'abaisserai jusqu'à l'humble prose et le roman à l'ancienne manière recréera mon joyeux couchant. Je n'y peindrai pas sombrement les secrètes tortures de la scélératresse, mais simplement vous redirai l'histoire d'une famille russe, les captivants rêves de l'amour et les moeurs de notre ancien temps.

XIV Je redirai les simples discours du père ou du vieil oncle, les rencontres furtives des enfants sous les vieux tilleuls près de la source, les tourments de la jalousie malheureuse, les séparations, les larmes réconciliatrices. Je les brouillerai de nouveau et à la fin je les conduirai à l'autel... Je retrouverai les discours de la passion éperdue, les paroles ardentes de l'amour qui me venaient aux lèvres en ces jours lointains, aux pieds de ma belle amante, et dont j'ai maintenant perdu l'habitude⁷⁶.

L'oeuvre de Nabokov "demeure ambiguë", constate René Micha : elle ne peut contenter ni les uns qui, "frappés de la permanence en Nabokov du génie russe [...] réclament une oeuvre qui enseigne et qui guide"; ni les autres "qui se moquent de l'éternelle Russie" mais "découvrent [sous les jeux] le sens du malheur, [...] devinent que *Lolita* est un livre tragique"⁷⁷. *Ada* est d'autant plus ambiguë qu'elle est le roman de l'"Amérussie". Mais cette ambiguïté ne doit-elle pas plutôt être imputée à la quête nabokovienne d'une prose poétique — ou "poésie de la prose" —, voire à la structure fondamentale de l'oeuvre que Clarence Brown définit comme la "structure du poème-et-

⁷⁵ "IX-XIV: This set of six stanzas represents an important professional digression: Pushkin uses Tatiana's state of mind and heart as a natural transition [...] to a discourse on novels" — *Eugen Onegin*, vol.I, p.33.

⁷⁶ A. Pouchkine, *Eugène Oniéguine*, traduction française de Michel Bayat, Lausanne: éd. Rencontre, 1968, p.78.

⁷⁷ *L'Arc*, n°99, op. cit., p.2.

commentaire"⁷⁸? La prose poétique se situe également dans un *entre-deux* : à la frontière du "double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel", comme disait Mallarmé⁷⁹. Nabokov rejette, certes, le Dire de la littérature didactique qui a "une fonction de numéraire facile et représentatif"⁸⁰. Mais il nous paraît excessif par ailleurs de qualifier *Ada* de "roman silencieux", comme le fait Maurice Couturier : "Nabokov refusait de se plier au réel, à la loi imposée par le groupe, mais il n'était pas iconoclaste puisqu'il ne cherchait pas à remplacer les représentations admises par ses représentations personnelles"⁸¹. Que fait-il d'autre lorsqu'il invente la fiction "anti-El"? Le référent est reculé à l'infini par un dense sous-bois littéraire russe, mais il n'est pas inexistant. L'ambiguïté procède sans doute de la situation particulière des écrivains de l'exil. Comme le remarque Ursula Bernard à propos des "exilés allemands du Troisième Reich", "même ceux qui soulignent [...] la liberté de toute subordination, fût-ce à la plus noble des causes, ne peuvent se soustraire à l'impact de la situation de l'exil"⁸².

"Les professeurs de littérature sont enclins à poser des questions telles que: «Quel était le but de l'auteur?» Or, je suis de ces auteurs qui, lorsqu'ils entreprennent d'écrire un livre, n'ont d'autre but que de s'en débarrasser au plus vite", crâne Nabokov dans la postface de *Lolita*⁸³. Mais Fred Moody a montré que l'épitéxte nabokovien était délibérément piégé⁸⁴. L'auteur assigne d'ailleurs lui-même un "but" à son dernier roman russe : dans "La vie de Tchernychevsky" qu'il a mis quatre années à écrire et qu'il prête au narrateur, "la défaite du marxisme et du matérialisme n'est pas seulement rendue évidente", explique-t-il à son agent littéraire, "mais elle est parachevée par le triomphe

⁷⁸ Voir "Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov" in *Winsconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, 2, 1967.

⁷⁹ *Avant-dire au traité du verbe* in *Proses diverses, Oeuvres complètes*, Paris : Pléiade, éd. d'H. Mondor et G. Jean-Aubry, 1945, p.857.

⁸⁰ *ibid.*

⁸¹ in *Nabokov*, op. cit., p.113.

⁸² in "Les exilés allemands du Troisième Reich, 1933-1945", *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par Jacques Mounier, Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1986, p.187.

⁸³ p.493.

⁸⁴ Voir "Nabokov's Gambit" in *Russian Literature TriQuarterly*, n°14, winter 1976.

artistique [du] héros"⁸⁵. Il s'agit donc non seulement d'écrire un manifeste anti-Tchernychevsky mais, comme toujours chez Nabokov, de fournir la *preuve artistique* des erreurs de l'adversaire. C'est pourquoi la "vivisection" de l'écrivain politique⁸⁶ prend la forme d'un *Künstlerroman*. Lorsqu'on lui demande : "A quoi bon [écrire sur] Tchernychevsky?", Fédor répond : "Exercice de tir"⁸⁷, et entreprend ses recherches en bibliothèque :

Graduellement, à la suite de tous ces raids sur le passé de la pensée russe, il contracta un nouveau désir de la Russie qui était moins physique qu'auparavant, une envie dangereuse (contre laquelle il lutta avec succès) de se confesser à elle et de la convaincre⁸⁸.

Parallèlement, il n'est pas certain que Van Veen ait définitivement échappé à l'attraction terrestre : les esthètes d'Antiterra sont bien des "contempteurs de l'âme féminine". En effet, si le "désastre El" sonne le glas de la liberté de pensée en plongeant les artistes dans les ténèbres de Terra, il sonne aussi celui de la liberté de vivre. Le "désastre El", c'est aussi, comme le suggère Brian Boyd, le "désastre L" : le désastre Lucette⁸⁹. "Poor L"⁹⁰, petite (demi-) soeur d'Ada, délaissée par Van dont elle est amoureuse, se suicide. Ou plutôt, elle est sacrifiée, dès le chapitre III, sur l'autel de l'Art pour l'Art qui a établi ses quartiers, ne l'oublions pas, sur Démonia (autre nom de la planète Antiterra) :

⁸⁵ *Lettres choisies*, op. cit., p.62. Ce qui donne raison rétrospectivement à Herman Ivanovitch Busch, auteur dans le roman d'une "tragédie philosophique", contre Fédor: "Busch réagit à *La vie de Tchernychevsky* comme à une bonne gifle au marxisme (chose à laquelle Fédor n'avait pas donné la moindre pensée en écrivant son ouvrage)"; preuve que la mystification n'est pas cantonnée aux seuils des romans — *Le don*, p.237.

⁸⁶ L'expression est de Sergei Davydov in "Nabokov's aesthetic exorcism of Chernychevsky", op. cit. Elle souligne parfaitement la virulence de la charge nabokovienne — qui a incité Victor Erofeev "à procéder à une vivisection du même type sur la personne de Nabokov" dans la première partie de l'article qu'il lui consacre dans *Le labyrinthe des questions maudites* (op. cit. p.80 à 95) —, et explique sans doute que la revue de l'émigration *Les annales contemporaines (Sovremennii Zapiski)* ait refusé de publier le chapitre IV du roman qui la contient.

⁸⁷ *Le don*, p.221.

⁸⁸ *ibid.*, p.229.

⁸⁹ Voir *The American Years*, op. cit., p.560. Cette hypothèse est en outre confirmée par le fait que l'eau dans laquelle se noie Lucette a remplacé l'électricité interdite: p.678, le narrateur rallume sa "lampe de chevet (un glougloutant succédané, la véritable «ambaracité» ayant été interdite à nouveau en 1930)".

⁹⁰ *Ada*, p.503.

[...] toute créature aimante et fragile qui entra en rapport intime avec Van Veen (ce qui plus tard arriva à Lucette) était vouée *ipso facto* aux angoisses, aux *désastres*, à moins que ne coulât dans ses veines une goutte du même sang paternel, du même elixir démonien⁹¹.

"Sur cette planète, les Lucette sont perdues d'avance", confirme le narrateur au terme de sa chronique d'une mort annoncée : "quoique l'on eût pu inventer, [Lucette] aurait mis fin à ses jours"⁹², elle aurait avalé les mêmes pilules qu'Aqua et plongé revêtue des mêmes couleurs — jaune et noir — dans une eau ophélienne.

Légèreté de l'écriture, pesanteur du quotidien. L'on pense à la première "leçon américaine" d'Italo Calvino intitulée "Légèreté". L'auteur y débat précisément de "l'opposition légèreté-pesanteur"⁹³ qui en recouvre une autre, plus complexe, celle de la fiction et de la réalité. Un temps séduit par une écriture au service de la réalité — "la représentation de l'époque" prônée par Tchernychevsky — Calvino déclare s'en être peu à peu détourné :

Je n'ai pas tardé à m'apercevoir qu'entre les faits vécus, censés me fournir une matière première, et une écriture que je voulais agile, nerveuse, tranchante, un écart se creusait que j'avais de plus en plus de peine à surmonter. Peut-être n'ai-je découvert qu'alors la pesanteur, l'inertie et l'opacité du monde : qualités qui empoissent immédiatement l'écriture, si l'on ne trouve le moyen de s'en défaire⁹⁴.

"L'insoutenable légèreté" de l'écriture d'*Ada* s'inscrit ainsi dans une longue réflexion sur *les rapports esthétiques de l'art et de la réalité*. Mais l'écart délibérément

⁹¹ *ibid.*, p.39; c'est nous qui soulignons. Ada doit sa survie au fait qu'elle est non pas la cousine mais la soeur de Van: le même sang paternel, celui de Démon Veen — que l'on peut se représenter sous les traits du "Démon" de Lermontov peint par Vrubel (p.603) —, coule dans leurs veines.

⁹² *ibid.*, p.592.

⁹³ *Leçons américaines*, op. cit., p.19.

⁹⁴ *ibid.*, p.20.

creusé entre l'un et l'autre n'implique pas, selon nous, que le "roman poétique" nabokovien "n'a que [lui]-même" pour objet⁹⁵.

2. L'époque

L'accueil réservé à *La vie de Tchernychevsky* par les critiques de l'émigration n'est guère favorable, comme en témoigne la revue de presse imaginée par l'auteur sur laquelle s'ouvre le chapitre V du *Don*. Bien avant John Updike, Christopher Mortus condamne le livre pour sa légèreté indécente :

C'est son droit, bien sûr (quoique même ceci puisse être contesté), de prendre telle ou telle attitude à l'égard des «hommes des années 60», mais en les «faisant descendre de leurs piédestaux» il ne peut éviter de faire naître chez un lecteur sensible la surprise et le dégoût. Comme tout ceci est hors de propos! Que c'est inopportun! Qu'on me laisse expliquer ce que je veux dire. Le fait que ce soit précisément maintenant, précisément aujourd'hui, que cette opération de mauvais goût s'accomplit, est en soi un affront à cette chose pleine de sens, amère, et palpitante qui mûrit dans les catacombes de notre époque⁹⁶.

Parce que les "besoins" des critiques radicaux "coïncident" avec ceux de l'époque à laquelle Fédor écrit — "alors comme maintenant, les gens spirituellement progressifs comprirent que l'«art» et la «lyre» seulement n'étaient pas une nourriture suffisante" —, son livre "détonne et choque"⁹⁷. C'est également le point de vue du professeur Anoutchine de l'Université de Prague, à qui l'auteur confie le soin d'expliquer les failles de la méthode de Fédor :

On a pris une certaine époque et on a choisi un de ses représentants. Mais l'auteur a-t-il assimilé le concept «d'époque»? Non. Tout d'abord, on ne sent en lui aucune conscience de cette *classification du temps*, sans laquelle l'histoire

⁹⁵ Au sens où Baudelaire dit que "[la poésie] n'a qu'elle-même" — *Théophile Gautier*, in *Curiosités esthétiques - L'Art romantique*, Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1990, p.670.

⁹⁶ *Le don*, p.336-337.

⁹⁷ *ibid.*

se change en une giration arbitraire de points multicolores, en un genre de tableau impressionniste où un personnage marche la tête en bas avec, en arrière-plan, un ciel vert qui n'existe pas dans la nature. [...] Ce qui est important, c'est que, quels qu'aient été les points de vue de Tchernychevsky sur l'art et la science, ils représentaient le *Weltanschauung* des hommes les plus progressistes de l'époque⁹⁸.

Exprimer "la vision du monde moderne" — entendons "contemporain" —, telle est bien l'ambition de la littérature didactique, comme le rappelle Jules Romains en 1932 dans la préface de ses *Hommes de bonne volonté*⁹⁹. Or la possibilité d'une telle vision repose, selon Nabokov, sur une illusion d'optique. C'est ce qu'il entend démontrer dans l'essai qu'il écrit en français en 1931 sur "Les écrivains et l'époque"¹⁰⁰.

L'analyse est fondée semble-t-il sur l'étymologie du terme : *epokhê*, en grec, désigne un "arrêt du temps". La volonté d'exprimer la "vision du monde moderne" correspond ainsi à une volonté de maîtriser le temps, de l'arrêter. Or, nous dit l'auteur, les progrès techniques ont donné à l'homme de ce début de siècle l'illusion qu'il a "trouvé certains moyens pour la conservation plus ou moins permanente du temps" : la photographie ou le cinéma. La photographie apparaît comme l'aboutissement de tous les moyens utilisés par l'artiste pour retrouver le *vrai* : l'"objectif" de l'appareil de Niepce est, nous dit le Petit Robert, "un système optique formé de lentilles qui donne des objets une image réelle enregistrée sur une plaque sensible ou un film". Comme le photographe, l'écrivain de son temps se veut témoin *objectif* et se propose de découper dans le monde *réel* des tranches de vie dont pourront se rassasier les lecteurs. C'est bien un "arrêt sur image" que rêvent d'effectuer les auteurs de "vies illustres" destinées aux manuels scolaires : "la métaphore picturale [...] exploitée dans les manuels de la fin du XIXe siècle [est] remplacée au début du siècle par celle du cinématographe [...] : on s'efforce de saisir l'auteur non pas à travers le récit achevé de son existence, mais dans

⁹⁸ *ibid.*, p.339; c'est l'auteur qui souligne.

⁹⁹ Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1988, tome I, p.1.

¹⁰⁰ *Le Mois*, 6, 1er juin-1er juillet 1931, p.137-138.

une posture significative"¹⁰¹ — que Fédor n'aurait pas réussi à obtenir. Or cette "posture significative" suppose l'existence d'un monde intelligible préformé que la littérature n'aurait plus qu'à *révéler* (au sens photographique).

Ce monde, pense Nabokov, c'est celui de Tchernychevsky, un "monde joliment carré de gaillards, identiquement musclés, larges d'épaules et microcéphales", comme le définit Herman Carlovitch dans *La méprise*¹⁰². Pour le construire, l'homme des années soixante dispose du "bon sens" — dans sa religion, insistait Fédor, "le «Saint-Esprit» doit être remplacé par le bon «sens»"¹⁰³. Le bon sens, c'est le sens *commun* autour duquel se rassemblent les hommes comme autour d'un bon feu qui ne s'éteindra jamais : "Les ouvrages poétiques sont bons lorsque *tout le monde* (mes italiques) dit après les avoir lus : «Oui, non seulement est-ce vraisemblable, mais il ne pourrait en être autrement, car c'est toujours comme ça"¹⁰⁴. La "biographie du bon sens" dont se charge le professeur de Cornell, prolongeant ainsi le travail de l'artiste sur Tchernychevsky, nous apprend en outre qu'il a été conçu, comme les mathématiques dont il s'inspire, pour donner à l'homme cette illusion de puissance que vient conforter à son tour la photographie :

L'homme, à un certain stade de son développement, a inventé l'arithmétique pour le seul usage pratique d'introduire quelque forme d'ordre humain dans un monde régi par des dieux qu'il ne pouvait empêcher de chanceler ses additions chaque fois qu'il leur en prenait la fantaisie¹⁰⁵.

Bien que cette croyance en "l'existence organique des mathématiques" soit "extravagante", soutient Nabokov, l'homme s'y raccroche pour trouver une "posture significative", soit, littéralement, pour donner un sens à la position de son corps. Ainsi,

¹⁰¹ Brigitte Diaz, in "Vie des grands auteurs du programme. Les biographies des grands écrivains dans les manuels scolaires", *Le biographique*, n° de la *Revue des Sciences Humaines*, Univ. Lille III, 224, 1991-4, p.254.

¹⁰² *La méprise*, op. cit., p.33.

¹⁰³ *Le don*, p.241.

¹⁰⁴ *ibid.*, p.285.

¹⁰⁵ "La littérature et le bon sens" in *Littératures II*, p.520 et 523.

le fils aîné de Tchernychevsky est menacé de folie parce qu'il est "effrayé par l'espace" et craint de "glisser dans une dimension différente" : "pour éviter de périr, rapporte le biographe, il s'accrocha continuellement à la jupe sûre, solide — aux plis *euclidiens* — de Pélagueya Nikolaevna Fanderflit (née Pypine)"¹⁰⁶. Son homonyme , Alexandre Iakovlévitch Tchernychevsky dénonce quant à lui sur son lit de mort l'impasse de cette loi du nombre que prônent "le bon sens et sa machine à calculer" :

La quête de Dieu : le désir que tout chien a d'un maître; donnez-moi un patron et je vais m'agenouiller à ses énormes pieds. Tout cela est terrestre. Père, proviseur, recteur, président d'assemblée, tsar, Dieu. Nombres, nombres — et l'on veut tellement trouver le nombre le plus grand, pour que tout le reste puisse signifier quelque chose et grimper quelque part. Non, de cette façon-là, on finit dans des culs-de-sacs matelassés — et tout cesse d'être intéressant¹⁰⁷.

Un "cul-de-sac matelassé", telle est peut-être l'ultime définition du bon sens. Il est confortable parce qu'il a établi ses quartiers dans un monde à trois dimensions qui ne déborde pas l'entendement. Mais il est sans issue, parce que ce monde est un leurre. Dans celui qu'inaugure le mathématicien Lobatchevski — et que développera plus tard Einstein — , rien n'empêche les parallèles de se rencontrer, et l'homme peut fort bien avoir la tête en bas comme dans ces tableaux "impressionnistes" que condamne le professeur Anoutchine. Ainsi la prose de Gogol, contemporain du mathématicien, est-elle "à quatre dimensions", et on trouve dans "Le manteau" des "ombres qui relient notre état d'existence à ces autres états et modes que nous distinguons vaguement à nos rares moments de perception irrationnelle"¹⁰⁸. Nabokov ne convoque pas la relativité pour substituer une vision du monde à une autre — "<son> attitude à l'égard de la Relativité n'est pas celle d'un sympathisant"¹⁰⁹ — , mais pour souligner l'importance des effets d'optique qui font que "le ciel [peut] être vert pâle au lever du soleil, ou la neige

¹⁰⁶ *Le don*, p.329; c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷ *ibid.*, p.344.

¹⁰⁸ *Littératures /2*, p.100.

¹⁰⁹ *Ada*, p.643.

d'un bleu soutenu sous un ciel sans nuage"¹¹⁰. L'univers d'Einstein est en effet "essentiellement dynamique", et "aucune image statique, ou cliché, même prétendument «instantané» ne peut nous [en] donner une interprétation correcte"¹¹¹.

C'est pourquoi l'auteur se réjouit de ce que Pouchkine ait échappé à "l'ère visuelle" nouvelle qu'inaugura en 1840 la "photographie assise"¹¹² :

[...] il se peut bien qu'il vienne un temps où cette époque de la photographie assise nous apparaîtra à son tour comme un *mensonge artistique* doué d'une saveur particulière, mais nous n'en sommes pas encore là, et — quelle chance pour notre imagination! — Pouchkine n'a pas vieilli et n'a jamais dû porter ce gros drap aux plis grotesques, cet habit funèbre de nos grands-pères, avec la petite cravate noire mangée par le faux-col¹¹³.

Il s'agit d'établir contre le sens *commun* que l'image n'est pas neutre, même si la photographie substitue des procédés mécaniques à l'imagination. Elle est "mensonge", au même titre que la littérature :

On aime à se dire que l'écrivain le plus impersonnel, faisant le meilleur portrait possible de son siècle, ne nous en dira pas tant que le miroitement gris d'un film suranné. Erreur. La méthode cinématographique contemporaine qui, à nos yeux, semble nous donner l'image parfaitement exacte de la vie sera probablement si différente de la méthode qu'emploieront nos arrières-petits-neveux, que l'impression qu'ils se feront du mouvement de notre époque [...] sera faussée par le style même de la photographie [...]¹¹⁴.

Ce n'est pas tant l'époque que restitue la plaque sensible de l'appareil que le style d'une époque. De façon à définir plus précisément le "mensonge" de l'image visuelle, Nabokov a posté dans tous les recoins d'*Ada ou l'ardeur* un photographe, témoin

¹¹⁰ *Litt.* /2, p.55.

¹¹¹ Hilaire Cuny in *Einstein et la relativité*, Paris: Seghers, 1961, p.79.

¹¹² "[...] les gens célèbres de la seconde partie du siècle y prennent des allures de parents lointains, mal habillés, tout en noir comme s'ils portaient le deuil de la vie irisée d'antan, toujours affalés dans des coins de chambre tristes et sombres avec quelque draperie à l'arrière-plan lourde de poussière" — "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable", *La Nouvelle Revue Française*, n°252, 1er mars 1937, p.371.

¹¹³ *ibid.*

¹¹⁴ "Les écrivains et l'époque".

indélicat des ébats incestueux des deux enfants d'Ardis. Lorsqu'il soumet sa collection de photographies *d'époque* aux intéressés, il est accusé d'avoir "prostitué [leurs] propres images mentales", et brutalement menacé d'avoir les yeux arrachés "à coups de cravache"¹¹⁵ — menace mise à exécution sur ordre de Van : "Il reçoit de moi des tas de livres, joliment traduits en braille, sur les nombreux procédés de la chromophotographie"¹¹⁶. La violence du châtement est à la mesure de la violence de l'art photographique, une violence que l'anglais dit mieux que le français : "l'Art de photographier (*shooting life*)"¹¹⁷ c'est, littéralement, l'art de *tuer la vie*.

L'un des clichés du pauvre "aveugle" (au sens figuré, puis au sens propre) représente "la grande chaîne tendue autour du tronc d'un *Quercus ruslan* Chat."¹¹⁸. Ce chêne est d'une "espèce rare", comme le souligne Van, puisqu'il réunit Chateaubriand ("Chat.") et Pouchkine¹¹⁹, deux auteurs convoqués dans le roman contre l'école littéraire que représente "le fameux [roman] *Quercus*" donné à lire à Cincinnatus dans *Invitation au supplice* : le naturalisme. "L'idée du roman passait pour le *nec plus ultra* de la pensée moderne"¹²⁰, explique le narrateur, parce qu'il est fondé sur un réalisme "photographique" :

On emportait l'impression que l'auteur se tenait tapi avec son appareil, quelque part dans les hautes ramures du *Quercus*, guettant et capturant sa proie [...]. Cette oeuvre était indiscutablement la meilleure production de *l'époque*¹²¹.

Or il manque un élément essentiel sur ce cliché parfait : la vie. L'artiste n'a pas inscrit sur sa toile le temps qui s'écoule avec elle. Son rêve d'exhaustivité — qu'un autre

¹¹⁵ *ibid.*, p.485.

¹¹⁶ *ibid.*, p.532.

¹¹⁷ *Ada*, p.474.

¹¹⁸ *ibid.*, p.475.

¹¹⁹ Dans le premier vers de *Ruslan et Ludmila* de Pouchkine, un chat marche autour d'un chêne — voir Carl R. Proffer, "Ada as wonderland: a glossary of allusions to Russian Literature", in *A Book of Things about V. Nabokov*, op. cit.

¹²⁰ *Invitation au supplice*, Paris: Gallimard, coll."Folio", 1960, p.136.

¹²¹ *ibid.*, p.137; c'est nous qui soulignons.

personnage, Monsieur Pierre, pense avoir réalisé pour sa part avec son "photo-horoscope"¹²² — est anéanti par "l'idée qu'il mourrait lui-même", songe Cincinnatus :

[...] et cette idée semblait drôle — que cet auteur rendrait l'âme sans faute un beau jour — et elle était drôle précisément parce que dans tout ce vague, l'unique élément positif, l'unique réalité, était en tout et pour tout la mort, la fatalité de la mort physique de l'auteur¹²³.

Le mensonge de l'art photographique consiste ainsi à faire passer pour un "récit de vie" ce qui n'est que "prose morte et poésie pourrissante" — selon la définition nabokovienne du "cliché"¹²⁴. En effet, on ne peut faire "vrai et vivant" qu'en acceptant de se placer soi-même dans le champ de la caméra : "C'est l'homme de demain qui examinera ce qui sera resté de l'ossement de l'homme d'aujourd'hui, mais c'est bien ce dernier qui perçoit le mouvement, les couleurs et les lignes de son corps vivant, dont il ne voit pas le squelette"¹²⁵. La vie naît de la perception que l'on en a. C'est pourquoi une oeuvre qui ne produit pas d'"étincelle sensuelle" est un livre mort¹²⁶, dont l'éloge est assuré par des Christopher *Mortus*.

La particularité de la situation de Cincinnatus, personnage condamné à mort qui attend son exécution, pose en outre la question de la fonction de la littérature : "*Quel besoin ai-je de cette chose lointaine, fausse, morte, moi qui me prépare à mourir?*"¹²⁷ La construction du chapitre V du *Don* juxtapose un discours sur la vie — la critique presque unanime condamnant le livre de Fédor au nom de l'époque meurtrie — et un discours sur la mort : "Mais il y avait un homme dont l'opinion ne pouvait plus être vérifiée par Fédor. Alexandre Iakovlévitch Tchernychevsky était mort peu de temps

¹²² "C'est-à-dire une série de photographies dont la succession naturelle représentait toute l'existence ultérieure du sujet choisi" — *ibid.*, p.191.

¹²³ *ibid.*, p.137.

¹²⁴ *Littérature* 11, p.485.

¹²⁵ "Les écrivains et l'époque".

¹²⁶ *Intransigeances*, p.172.

¹²⁷ *Invitation au supplice*, p.137; c'est l'auteur qui souligne.

avant que le livre ne paraisse"¹²⁸. L'auteur convoque alors un "penseur français" de son invention, Delalande, dont il avait placé une citation en exergue d'*Invitation au supplice* : "Comme un fou se croit Dieu, nous nous croyons mortels". Cette croyance est à l'origine de "la malheureuse image de la «route» à laquelle l'esprit humain s'est fait (la vie comme une sorte de voyage)". Or la position stratégique de ces réflexions "métaphysiques" (immédiatement après la revue de presse de l'émigration) invite à lire dans cette image de la route le portrait de la littérature didactique qui sait "où elle va". Mais "nous n'allons nulle part", soutient Fédor, aucun livre ne pourra nous renseigner sur la mort — pas même *Le don* que désigne explicitement le monologue intérieur de Tchernychevsky (le personnage) mourant : "Il est drôle que j'aie pensé à la mort toute ma vie, et si j'ai vécu, je n'ai vécu que dans la marge d'un livre que je n'ai jamais pu lire"¹²⁹. Ce que l'on *sait* n'aide pas à mourir mais, suggère Nabokov, ce que l'on *ressent* aide à vivre. A l'enterrement de son (futur) personnage, Fédor "essaya de penser à la mort, mais au lieu de cela, il se fit la réflexion que le ciel tendre, bordé d'un côté par un long nuage comme une couche de graisse pâle et molle, aurait ressemblé à une tranche de jambon si le bleu avait été rose"¹³⁰. C'est pourquoi, comme le suggère l'analogie entre la méthode de Fédor et l'"impressionnisme", il ne s'agit pas de peindre ce que l'on sait, mais ce que l'on voit. Emporté par le charme de la forêt de Grunewald dans laquelle il aime à se promener, Fédor s'interrompt brutalement au milieu de sa description :

[...] attention, j'aime rappeler ce que mon père écrivit : «Observant de près, peu importe à quel point, les événements de la nature, nous devons, dans le processus même de l'observation, prendre garde de laisser notre raison — ce drogman loquace qui nous devance constamment — nous suggérer des

¹²⁸ *Le don*, p.343.

¹²⁹ *ibid.*, p.344. De même Monsieur Pierre est incapable, malgré l'ingéniosité de son système du "photo-horoscope", d'imaginer la mort : "La petite Emma expirait à quarante ans et ici, une erreur tout à fait inverse méritait des félicitations; sa figure sur la couche funèbre ne pouvait pas du tout passer pour le visage de la mort" — *Invitation...*, p.193.

¹³⁰ *ibid.*, p.347.

explications qui commencent alors à influencer imperceptiblement le cours même de notre observation et à le déformer : c'est ainsi que l'ombre de l'instrument tombe sur la vérité»¹³¹.

Et l'on peut lire ici un principe pédagogique fort éloigné de celui sur lequel repose la littérature didactique. Ainsi que l'énonce Alain,

Il y a savoir et savoir. Lorsqu'un instituteur commence à expliquer les choses du ciel, décrivant d'abord les apparences, et définissant l'est et l'ouest par le lever et le coucher des astres, il se trouve souvent un mioche pour dire : «Ce n'est pas vrai, que le Soleil se lève et se couche; c'est la terre qui tourne; c'est mon papa qui me l'a dit». Ce genre de savoir est sans remède, car celui qui sait ainsi prématurément que la Terre tourne ne donnera jamais assez d'attention aux apparences [...]

Le public s'instruit mal, parce qu'il s'imagine que la dernière vérité est ce qui lui convient. Mais la vérité ne peut être versée ainsi d'un esprit dans l'autre; pour celui qui ne l'a pas conquise en partant des apparences, elle n'est rien¹³².

L'éducation littéraire telle que nous la concevons, par manque de temps sans doute, consiste à verser la "vérité" d'un esprit dans l'autre. L'écrivain-de-son-temps se charge de la construire. Il se sent même investi de cette responsabilité parce qu'il entend placer son savoir au service de la communauté. Mais si tant est que cette "dernière vérité" qu'il énonce convienne au public, il n'en est pas moins mauvais pédagogue en présentant comme une leçon ce qui n'est (ou ne doit être) que conquête des "apparences".

C'est sur cette distinction entre "savoir et savoir" que le professeur Nabokov fonde "la grande différence entre un *artiste authentique* comme Tchekhov et un *artiste didactique* comme Gorki"¹³³. Le premier est un spécialiste des petites gens de province que son métier de médecin l'amène à fréquenter quotidiennement. A ce titre, il "a pu créer [une] encyclopédie colossale et minutieuse du monde russe des années 1860 et 1890"¹³⁴, soit la Russie de son époque. "Il servait le peuple, lui aussi, mais d'une autre

¹³¹ *Le don*, p.366.

¹³² Propos sur l'éducation, XVIII, cité in *La République et l'école. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Charles Coutel, Paris: Presses/Pocket, "Agora- Les classiques", 1991, p.166.

¹³³ *Littératures* /2 p.336; c'est nous qui soulignons.

¹³⁴ *ibid.*, p.335; Nabokov cite ici l'article de Korneï Tchoukhovski "Mon ami Tchekhov", paru dans *The Atlantic Monthly*, 140, sept. 1947.

manière", commente Nabokov : "il le fit en écrivain". Servir en écrivain, c'est "être fidèle à la vie, [...] au caractère de l'homme en tant que personnage"¹³⁵. Parce que l'art didactique fait de ce dernier "l'instrument d'une leçon", il cesse d'être "un être bien vivant". Il ne peut donc survivre à son époque, dans laquelle il est comme englué, et avec laquelle il est condamné à mourir — à moins que l'école en décide autrement : "Gorki ne sera plus qu'un nom dans un manuel, mais Tchekhov vivra aussi longtemps qu'il y aura des bois de bouleaux, des couchers de soleil et le désir d'écrire"¹³⁶. Autrement dit Gorki, maintenu artificiellement en vie par l'institution scolaire, restera à jamais "un souvenir d'enfance" — ce qu'est, hélas, la littérature pour bien des gens, comme le note Roland Barthes¹³⁷. Certes le point de vue de Nabokov est subjectif, mais il invite à s'interroger sérieusement sur la nature de l'éducation dite littéraire.

Peut-être sa position apparaîtra-t-elle plus clairement à la lumière d'une lecture en surimpression de la préface des *Hommes de bonne volonté* que nous évoquions pour commencer, et de l'essai sur "Les écrivains et l'époque" — deux textes contemporains sur la littérature didactique. Le narrateur d'*Invitation au supplice* définit la "vie" comme "tout ce vague" — tout ce "pathétique de la dispersion, de l'évanouissement, dont la vie abonde", écrit Jules Romains¹³⁸. Une même constatation, qui conduit à un même désir : "examiner à loisir cette nuance qui nous échappe, ce rayon qui se déplace, cette ombre dont le velours insaisissable n'est pas fait pour notre toucher"¹³⁹. La première phase du travail de l'écriture correspond à la mise en perspective de ce monde chaotique. Lorsqu'il s'essaie dans "Les écrivains et l'époque" à "arrêter le temps", Nabokov précise bien alors qu'il "cherche à sortir de <son> époque et à envisager cette rue que voilà de la manière rétrospective qui sera si naturelle à nos descendants et dont <il est> si jaloux". De son côté Jules Romains espère embrasser son époque en se tenant à distance. Or, là

¹³⁵ *ibid.*, p.335.

¹³⁶ *ibid.*, p.338.

¹³⁷ "Réflexions sur un manuel" in *L'enseignement de la littérature*, op. cit., p.170.

¹³⁸ Préface des *Hommes de bonne volonté*, op. cit., p.9.

¹³⁹ "Les écrivains et l'époque".

où le second prétend réussir, le premier affirme que toute tentative en ce sens est vouée à l'échec.

"Nous ne serons jamais maîtres du temps", soutient Nabokov. La littérature est impuissante, tout comme le cinéma, à *arrêter* l'époque — même si, de son point de vue, l'écrivain dispose d'un outil mieux adapté que le cameraman à la mise en scène des phénomènes de métamorphose par exemple :

As he looks, the *palm* of a gipsy asking for *alms* fade into that of the *almsgiver* asking for a long life.

Tandis qu'il la regarde, la *paume* de la petite bohémienne implorant une *aumône* se change en celle de la *donatrice* désirant une longue vie. (Quand nous rattraperont-ils sur ce terrain, messieurs les cinéastes?)¹⁴⁰

De la même façon, Jules Romains établit un parallèle entre les deux arts, mais pour souligner leurs succès respectifs. Les "ressources du cinéma [...] sont venues répondre au besoin qu'éprouve l'esprit moderne d'exprimer le dynamisme et le foisonnement du monde où il plonge"¹⁴¹, concède-t-il. Mais il insiste sur la particularité de l'expression littéraire. La plus longue partie de la préface est en effet consacrée à la "technique de roman" qu'il a mise au point : l'unanimité, qui entend rompre avec une vision de l'univers "centrée sur l'individu", et qui serait apte à exprimer elle aussi le "foisonnement" du monde moderne : "Sans doute le monde, à chaque instant de sa durée, est tout ce que l'on veut. Mais c'est de ce pullulement non orienté, de ces efforts zigzagants, de ces touffes de désordre, que l'idéal d'une époque finit par s'arracher"¹⁴².

Certes on peut lire l'opposition radicale entre les deux auteurs dans l'adoption de deux points de vue parfaitement antagonistes : l'évocation d'"états d'âmes collectifs" irrite au plus haut point le créateur de la fiction "niveliste". Mais c'est plutôt l'attitude de l'observateur unanimiste que le "nivelisme" lui-même que condamne Nabokov. La

¹⁴⁰ *Ada or ardor*, op. cit., p.105; *Ada ou l'ardeur*, p.135; c'est nous qui soulignons.

¹⁴¹ Préface, p.7.

¹⁴² *ibid.*, p.9.

préface des *Hommes de bonne volonté* introduit le lecteur dans un ordre nouveau, qu'il n'y a plus qu'à dater. Or du point de vue nabokovien, ce cadrage est une double imposture, de l'art et de l'artiste.

Imposture de l'art, parce que la trop courte période qui sépare l'oeuvre de son temps rend suspecte la "vision du monde" qu'elle propose. On peut douter qu'elle ait été "conquise en partant des apparences". Nabokov explique en effet à propos de *La geste du prince Igor* (épopée russe de la fin du XII^e siècle) que, bien qu'il soit convaincu de l'authenticité du texte, des "doutes inquiétants subsistent" sur la date de sa composition. Si l'année 1187 est retenue, il faut admettre que la "réalité historique" décrite dans la chanson n'est que de deux années antérieure à l'écriture. Or il est difficile de concilier cette "réalité politique, locale, concrète, journalistique" avec "la force d'images poétiques telles [...] qu'elles sont habituellement associées à la maturité d'impressions manipulées avec amour et à l'écoulement d'une longue période de temps — une décade, un siècle — entre l'événement et la métaphore"¹⁴³. Seule la distance permet d'ordonner artistiquement le chaos¹⁴⁴. Jules Romains a donc nécessairement substitué sa raison — prisme déformant — à ses impressions.

Imposture de l'artiste, aussi : l'oeuvre elle-même doit être mise en perspective afin que le lecteur comprenne bien qu'elle n'est pas ordre nouveau comme le prétend l'instance préfacielle, mais tentative d'organisation du chaos. Le manipulateur doit figurer dans la trame du texte afin que le monde qu'il a forgé à l'aide de mots ne cesse

¹⁴³ "we are forced to combine in our mind this political, local, actual, journalistic reality with the impact of such poetical imagery in *The Song* as is usually associated with the maturity of fondly manipulated impressions and with a long period of time — a decade, a century — elapsing between the event and the metaphor" — Foreword de *The Song of Igor's campaign*, op. cit., p.14.

¹⁴⁴ Rappelons la nécessité de la différence d'âge entre la nymphette et le nympholepte : "[...] la notion de temps jouant ici un rôle capital, ceux qu'intéresse cette question ne seront pas étonnés d'apprendre qu'il doit y avoir un intervalle de plusieurs années, jamais moins de dix à mon avis, ordinairement trente ou quarante (et même, dans certains cas notoires, jusqu'à quatre-vingt-dix), entre les deux partenaires, pour que le charme de la nymphette soit efficace. Il s'agit là d'un problème d'*ajustement focal*, de *détermination de la distance convenable* — que l'oeil intérieur se délecte de franchir — et du contraste idéal — que l'esprit savoure avec un frisson d'extase perverse" — *Lolita*, op. cit., p.28-29; c'est nous qui soulignons.

d'être perçu comme une manipulation. La date importe peu, mais la signature est impérative : elle est le garant de l'authenticité.

En effet, la seule façon *honnête* de concevoir le récit d'une "vie illustre", celle de Tchernychevsky par exemple, est de le transformer en un récit du récit d'une "vie", en projetant "l'ombre de l'instrument" (l'artiste) sur la vérité qu'il guette, non pas tapi dans les hautes branches du savoir, mais à découvert : "je dois me frayer un chemin le long de cette crête étroite qui sépare ma propre vérité de sa caricature"¹⁴⁵.

C'est alors seulement — dans ce qu'Alfred Appel appelle le "processus d'involution" nabokovien, à savoir cette "perspective globale qu'il nous invite à partager avec lui" — que le lecteur aura l'illusion de la vie, à travers la compassion qu'il ne pourra manquer de ressentir pour "l'esprit d'un auteur dont l'art profondément humain affirme que l'homme est capable de confronter et d'organiser le chaos"¹⁴⁶. En revanche, l'étiquette qu'entend accoler la littérature didactique sur "tout ce vague" qu'on appelle la "vie" est un masque destiné à dissimuler cette faiblesse de l'homme face à "those mirrors of infinite space *qui m'effraient, Blaise, as they did you...*"¹⁴⁷.

Au rêve politique des uns — celui de Nizan se demandant, comme le rapporte Simone de Beauvoir, "si la foi socialiste aidait à conjurer" la peur de la mort et découvrant que "là-bas [en Union Soviétique] comme ici, chacun mourait seul et le savait"¹⁴⁸ — correspond l'espoir littéraire des autres : "[Nabokov] me manque, oui", confie John Updike, "parce qu'il n'y a personne en ce moment qui mette tant de

¹⁴⁵ *Le don*, p.225.

¹⁴⁶ Voir "Nabokov's Puppet show", préface de *The annotated Lolita*, op. cit., p.xxxiii.

¹⁴⁷ *Bend sinister*, NY: Vintage International, 1990, p.61. Une coquille s'est glissée dans la version française : "miroirs des espaces infinis *qui m'effraient, Braise* [sic], comme toi" (*Brisure à senestre*, p.76) — ou une erreur : l'ami de Krug, Ember, devient Braise dans la version française. Mais c'est à *Blaise* (Pascal) que pense l'auteur : "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie" ("De la nécessité du pari", *Pensées*, Paris: Garnier Flammarion, 1976, p.110).

¹⁴⁸ "[...] tous [les jeunes Soviétiques] avaient répondu qu'en face de la mort la camaraderie, la solidarité n'étaient d'aucun secours, et qu'ils en avaient peur" — *La force de l'âge I*, Paris: Gallimard, coll."Folio", 1960, p.237.

confiance dans l'art"¹⁴⁹. Confiance qui l'a incité sans doute à placer en tête du *Don* une leçon de grammaire "réaliste" :

Le chêne est un arbre. La rose est une fleur. Le cerf est un animal. Le moineau est un oiseau. La Russie est notre patrie. La mort est inévitable.

P. Smirnovski, *Manuel de grammaire russe*.

A chaque rêve correspond une vision du monde particulière dont le décryptage permet de reconnaître la "vraie littérature" au sens nabokovien. Il y a le monde fort de ceux qui, ralliés sous la bannière de l'époque, unissent leurs faiblesses humaines pour gagner en puissance et offrir l'illusion qu'un peu de *bonne volonté* suffit à organiser le chaos. Et il y a le monde fragile de Nabokov, où l'homme est seul, de passage, et vulnérable, d'autant plus que l'image de la faiblesse est insupportable à ceux qui se croient forts : "Le doux prophète, l'enchanteur dans sa grotte, l'artiste révolté, l'écolier différent des autres, tous partagent le même péril sacré"¹⁵⁰. Pourtant tous doivent rester fidèles à leur art, comme le jure Fédor¹⁵¹, comme s'ils ne pouvaient tirer leur authenticité — leur force — que de cette faiblesse affichée. "J'ai toujours une peur atroce des symboles (ou symptômes) de ce qu'on se plaît à nommer «notre époque»", confiait Sirine en 1931. Peur que la règle générale soumette tout. Peur aussi de se tromper, d'être éternellement victime d'une illusion d'optique. Devenu lui-même le symbole (ou le symptôme) de l'artiste *dégagé*, heureux élu du "National Book Award" en 1975, Vladimir Nabokov doute encore qu'on l'ait enfin compris :

Et même si, à ce point éloquent [au terme du discours de remerciement], à la stupéfaction du public, un messenger aux yeux fous entre en scène au galop sur un vrai cheval en criant que tout n'était qu'une erreur monstrueuse, je serais

¹⁴⁹ "Pour Nabokov", *Le magazine littéraire*, op. cit., p.39.

¹⁵⁰ *Littératures* 11, p.521.

¹⁵¹ *Le don*, p.178.

délicieusement récompensé par le sourire embarrassé du véritable vainqueur attendant dans les coulisses avec son petit discours¹⁵².

3. Le milieu

Tchernychevsky n'est pas seulement l'homme d'une époque, il est aussi celui d'une nation. Le poète Kontcheiev, auteur du seul compte-rendu favorable à l'oeuvre de Fédor, associe l'indignation des émigrés à un sentiment de profanation d'une grande figure nationale, "<apportée> spontanément mais accidentellement à l'étranger" lors du sauve-qui-peut de la Révolution¹⁵³. C'est pourquoi la critique nabokovienne du concept d'époque s'accompagne d'une réflexion sur "la possibilité et la validité d'une littérature émigrée"¹⁵⁴ qui relie expressément la question de la date de l'oeuvre littéraire à celle de sa nationalité.

Epoque et "couleur locale"¹⁵⁵ sont les constituants traditionnels du biographique, lequel a longtemps prévalu dans l'enseignement de la littérature, parce qu'on le percevait comme un outil indispensable à l'affirmation d'une identité et d'un génie nationaux. En France, par exemple, la transformation des programmes scolaires au début du siècle correspond à un objectif précis : "il s'agit alors comme le souligne P. Albert dans la préface d'un de ses ouvrages de «dire adieu à l'antiquité et aux peuples étrangers pour se refermer dans les limites de la patrie»"¹⁵⁶. L'éducation littéraire a fini par coïncider avec celle du patriote et ce n'est que très récemment que les "peuples

¹⁵² "And even if, at this eloquent point, to the stupefaction of the audience, a wild-eyed messenger on a real horse gallops onto the stage crying that it all had been a hideous mistake I would be delightfully recompensed by the embarrassed smile of the real winner waiting in the wings with his little speech" — "National Book Award Acceptance Speech", avril 1975, publié in *The Nabokovian*, n°13, Fall 1984.

¹⁵³ *Le don*, p.341.

¹⁵⁴ Simon Karlinsky in "V. Nabokov's Novel *Dar* as a Work of Literary Criticism", *Slavic and East European Journal*, vol. VII, n°3, 1963.

¹⁵⁵ *Nicolas Gogol*, p.41.

¹⁵⁶ Brigitte Diaz, op. cit., p.260.

étrangers" ont réintégré les programmes scolaires¹⁵⁷. Le rejet nabokovien de la littérature didactique résulte sans doute de cette perversion de l'éducatif par le national, au nom duquel ce sont les "oeuvres de jeunesse du faux humoriste Gogol ["l'écrivain des contes folkloriques et du «roman pittoresque»"] que les enseignants des écoles russes fourraient dans le gosier [du jeune Vladimir]"¹⁵⁸. La couleur locale ne lui paraît pas seulement "ennuyeuse", mais "écoeurante" : "Je nourris une rancune tenace à l'égard de tous ceux qui demandent à leurs lectures romanesques d'offrir un caractère éducatif, édifiant, ou national"¹⁵⁹. Si "éducatif" est devenu synonyme d'"édifiant" ou de "national", l'ouverture à l'étranger que préconise Nabokov — qui définit *Eugène Oniéguine*, on l'a vu, comme un "classique international" —, implique une redéfinition de la nature de l'éducation littéraire. L'oeuvre d'un "Russe tricolore"¹⁶⁰ se prête difficilement à la formation du citoyen. D'autant plus que l'étude du *milieu* dans lequel le professeur replace les oeuvres de son programme, révèle que le citoyen (l'être social) est soigneusement maintenu en marge du discours didactique. C'est que Nabokov attribue une fonction bien particulière à la nationalité de ses "génies".

"[...] débarrassons-nous d'abord de l'élément espace-temps"¹⁶¹ : ainsi débutent les conférences nabokoviennes. Quelques lignes lapidaires sont consacrées au "où" et au "quand" des oeuvres étudiées, assorties le plus souvent d'un commentaire hostile et définitif :

[...] l'aspect sociologique [de *Bleak House*], brillamment souligné par Edmund Wilson, par exemple, dans son recueil d'essais *The wound and the bow* n'a ni intérêt ni importance.

¹⁵⁷ Voir Yves Chevrel: "La littérature comparée dans l'enseignement secondaire français" in *Le français aujourd'hui*, n°95, septembre 1991.

¹⁵⁸ *Gogol*, p.41.

¹⁵⁹ *ibid.*, p.53

¹⁶⁰ "Je suis un Russe tricolore, un Américain élevé en Angleterre, un saint-pétersbourgeois qui a un grasseyement parisien en russe, mais qui, en français roule mes «R» à la façon russe", répond Nabokov à Pierre Doumergues qui l'interroge sur la place de la littérature française dans son "adolescence" — "Entretien avec V. Nabokov", *Les langues modernes*, Paris, janv.-février 1968.

¹⁶¹ *Littératures /1*, p.52.

[...] la société qui entoure Madame Bovary a été fabriquée par Flaubert aussi délibérément que Madame Bovary elle-même a été créée par lui, et dire que cette société flaubertienne a agi sur ce personnage flaubertien est une lapalissade¹⁶².

C'est simple hasard si les héros de Gogol sont des hobereaux et des fonctionnaires russes; leur environnement et leur situation sociale sont des facteurs dénués de la moindre importance — tout comme M. Homais pourrait être un homme d'affaires de Chicago ou Mrs. Bloom l'épouse d'un instituteur de Vychni-Volotchok¹⁶³.

Replacé lui-même dans l'élément espace-temps, ce discours peut être rapproché, comme l'ont suggéré certains commentateurs, de celui de la Nouvelle Critique américaine qui s'impose à l'aube des années 1940 et prévaut dans l'enseignement de la littérature au cours de la décennie suivante. Cette approche *nouvelle* est dirigée contre l'intérêt dominant pour les "vies" d'auteur et l'arrière-plan social de leurs "oeuvres", en un mot contre l'histoire littéraire. Il est tentant par ailleurs d'établir un parallèle entre la démarche de Nabokov et celle des formalistes russes — à laquelle s'apparente par certains aspects le "new criticism" bien qu'il se soit développé indépendamment. Les cercles de Moscou et de Saint-Petersbourg s'opposèrent de la même façon que notre auteur à la tradition critique utilitariste dont ils secouèrent le joug sous l'impulsion du symbolisme — que les formalistes admiraient avant de s'en détacher. Désireux de dénoncer "l'invention soviétique" du "déclin de la littérature en 1905-1917", Nabokov se réclame explicitement de cette *époque* au cours de laquelle se développèrent les nouvelles perspectives des formalistes¹⁶⁴ :

Blok, Biély, Bounine et d'autres ont écrit leurs meilleurs oeuvres pendant ces années-là. Et jamais la poésie n'a été si populaire — pas même au temps de

¹⁶² *ibid.*, p.125 et 205.

¹⁶³ *Littératures* 12, p.43.

¹⁶⁴ La première publication collective du mouvement est le premier des *Recueils sur la théorie du langage poétique* (1916) dû à Jakoubinski — voir Todorov, "Le langage poétique (Les formalistes russes)" in *Critique de la critique*, op. cit., p.18.

Pouchkine. *Je suis moi-même un produit de cette période, j'ai été élevé dans cette atmosphère*¹⁶⁵.

Or "ce sont les formalistes russes qui ont posé les bases d'une nouvelle histoire littéraire", rappelle Clément Moisan dans l'ouvrage qu'il a consacré à la question, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*¹⁶⁶.

La critique nabokovienne participerait donc de cette remise en cause de l'approche historiciste et sociologique de la littérature dont l'un des représentants célèbres en France est Sainte-Beuve. La voix proustienne qui s'est élevée en son temps contre "la méthode de Sainte-Beuve" s'inscrit dans une même perspective : "Il voit la littérature sous la catégorie du temps. «Je vous annonce une intéressante saison poétique, écrit-il à Béranger. On nous attendait dans le pré...» [...] La littérature lui paraît une chose d'époque, qui vaut ce que valait le personnage"¹⁶⁷. L'erreur de cette méthode, explique Proust, est qu'elle méconnaît "le dualisme si naturel"¹⁶⁸ de l'artiste et confond allègrement le moi biographique et le moi créateur. L'époque — le biographique — importe peu, car :

en art, il n'y a pas (au moins dans le sens scientifique) d'initiateur, de précurseur. Tout dans l'individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les oeuvres des prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit¹⁶⁹.

Contre les Sainte-Beuve, il s'agit d'établir la spécificité de la littérature — sa "littérarité" dira Jakobson —, particulièrement par rapport à la science qui menace de la recouvrir au tournant du siècle et dont l'histoire littéraire se réclame. L'étude synchronique du "fait littéraire" tend à se substituer à l'étude diachronique des oeuvres dans leur

¹⁶⁵ Nabokov/ Wilson - *Correspondance*, op. cit., p.245-246; c'est nous qui soulignons.

¹⁶⁶ Paris: P.U.F., 1987,p.25.

¹⁶⁷ "La méthode de Sainte-Beuve" in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.139.

¹⁶⁸ "[...] une fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend [...] qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices" — *ibid.*, p.127.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.124.

"milieu". "La seule exception notable est celle, on le sait, des formalistes russes, qui ont dégagé très tôt la notion de ce qu'ils nommaient l'évolution littéraire" — soit l'étude diachronique des formes littéraires, comme le rappelle Gérard Genette¹⁷⁰. Néanmoins, ils entendent débarrasser la littérature des notions de *progrès*, de succession naturelle des mouvements littéraires.

Or au-delà des réflexes de rejet communs, la position de Nabokov nous semble singulière en ce qu'elle ne participe pas du repli, mais de l'expansion. L'alternative science ou littérature ne désigne pas chez lui une relation d'exclusion mais de concurrence — une concurrence qui est rivalité, certes, mais aussi rencontre; rivalité de deux langages placés sur le même plan par la définition d'une quête commune. Proust concluait qu'"Un écrivain de génie aujourd'hui a tout à faire. Il n'est pas beaucoup plus avancé qu'Homère"¹⁷¹.

Il est tout à fait impossible d'imaginer Homère au IX^e siècle avant J.C., [semble lui répondre Nabokov,] ou Cervantès au XVIII^e siècle de notre ère en train de décrire un accouchement avec autant de détails [que Tolstoï dans *Anna Karénine*]. La question n'est pas de savoir si certains événements ou si certaines émotions sont ou non conformes à l'éthique ou à l'esthétique. Ce que je voudrais faire comprendre, c'est que dans le processus d'évolution de la science, *l'artiste, comme le savant, ne cesse de jeter ses filets, comprenant un peu plus que son prédécesseur, pénétrant un peu plus loin que lui*¹⁷².

Contrairement à Proust qui les oppose, Nabokov associe l'artiste et le savant. L'évolution *littéraire* des formalistes devient sous sa plume l'évolution *de la science* : les découvertes que fait l'artiste dans "le laboratoire de son génie"¹⁷³ constituent une avancée, un *progrès*, par rapport à l'état antérieur des connaissances. Mais l'erreur consiste à rétrécir le champ d'investigation du savant, homme de lettres ou de sciences,

¹⁷⁰ "Littérature et histoire" in *L'enseignement de la littérature*, op. cit., p.249.

¹⁷¹ *Contre Sainte-Beuve*, p.124.

¹⁷² *Littératures* 12, p.235-236; c'est nous qui soulignons.

¹⁷³ *Littératures* 12, p.43.

à substituer à la vision du monde qu'il cherche à exprimer la vision de la société contemporaine.

C'est ce que le professeur entend démontrer à propos d'une oeuvre qui affiche ostensiblement sa *conformité* à l'époque : le roman de Lermontov, *Un héros de notre temps*. L'auteur y insiste lui-même dans la préface de la seconde édition : "Eh bien! oui, messieurs! *Le Héros de notre temps* est, en effet, un portrait; non pas d'un seul homme, mais des vices de toute notre génération"¹⁷⁴. "Nous ne devons pas prendre au sérieux, autant que le font la plupart des commentateurs russes, la déclaration de Lermontov dans son Introduction (elle-même une pièce d'invention stylisée) [à propos du] portrait de Piétchorine"¹⁷⁵, affirme Nabokov. Sans doute parce que Lermontov y parle plus de son héros que de son temps : "Si vous avez cru à l'existence de tous les scélérats tragiques ou romantiques, pourquoi ne voulez-vous pas admettre la réalité de Piétchorine?"¹⁷⁶ Certainement aussi parce que l'artiste authentique, on l'a vu, ne peut s'extraire de son texte. S'il se tient sur le seuil, ce n'est bien souvent que pour le défendre contre l'époque, selon une stratégie de séduction ou de persuasion — et qui dit stratégie, dit art, artifice, invention. "En fait", explique le traducteur, "l'étrange héros en proie à l'ennui est un produit de plusieurs générations, dont certaines ne sont pas russes; il est le descendant fictif de nombreux auto-analystes fictifs", depuis Saint-Preux et Werther, en passant par René et Adolphe, les héros de Byron, jusqu'à Eugène Oniéguine¹⁷⁷.

De la même façon Pouchkine aurait mystifié ses lecteurs en parlant de l'"ennui" d'Oniéguine "comme d'une «maladie dont il semble grand temps de trouver la cause»" :

¹⁷⁴ *Un héros de notre temps*, préface, in *Pouchkine, Giboïèdov, Lermontov. Oeuvres*, Paris: Pléiade, 1973, p.976.

¹⁷⁵ "We should not take, as seriously as most Russian commentators, Lermontov's statement in his Introduction (a stylized bit of make-believe in its own right) that Pechorin's portrait is «composed of all vices of our generation»" — *A hero of our time*, traduit par V. Nabokov en collaboration avec Dmitri Nabokov, op. cit., p.xvi.

¹⁷⁶ Préface, *ibid.*, p.976.

¹⁷⁷ "Actually, the bored and bizarre hero is a product of several generations, some of them non-russian; he is the fictional descendant of a number of fictional self-analysts [...]" — *A hero of our time*, p.xvi.

Des critiques russes se sont consacrés à cette recherche avec un zèle louable, accumulant au cours des cent trente dernières années l'une des masses de commentaires les plus soporifiques connues de l'homme civilisé. On a même inventé un terme spécial pour la «maladie» d'Oniéguine (*Oneginstvo*)¹⁷⁸.

L'erreur de ces lecteurs "sérieux" est de méconnaître la spécificité de la "patrie" des Piétchorine et autres Oniéguine : les maladies dont souffrent les habitants du continent littéraire n'ont pas d'équivalent sur Terra. L'auteur du commentaire d'*Eugen Onegin* se fait un devoir d'établir précisément l'origine de cet "ennui" littéraire :

Il n'y a bien entendu rien de spécialement local ou significatif d'une époque dans l'hypocondrie (au sens large initial; et ne prenant pas en compte la connotation américaine de *maladie imaginaire*). Le spleen en Angleterre et l'ennui en France devinrent à la mode à peu près au milieu du XVIIe siècle et tout au long des cents années suivantes les aubergistes français et les montagnards suisses passèrent leur temps à supplier les Sieurs anglais hypocondres de ne point se suicider sur leurs terres ou dans leurs précipices — une mesure draconienne à laquelle ne conduisit pas l'ennui endémique et plus bénin¹⁷⁹.

De façon à établir l'ascendance d'Oniéguine, Nabokov convoque Boswell, La Fontaine, La Harpe, Parny, Nodier, Stendhal, Chateaubriand, Madame de Krüdener, Senancour, Sainte-Beuve et Byron! La démonstration au service de laquelle se place cette *parade* littéraire est étayée par la possibilité d'établir, à partir des textes du début du XIXe siècle lus par le commentateur, une liste de remèdes contre l'ennui : "1) Faire de soi-

¹⁷⁸ "To this search Russian critics applied themselves with commendable zeal, accumulating during the last one hundred and thirty years one of the most somniferous masses of comments known to civilized man. Even a special term for Onegin's «sickness» has been invented (*Oneginstvo*)" — "Problems of translation: «Onegin» in English", *Partisan review*, Fall 1955.

¹⁷⁹ "There is, of course, nothing especially local or time-significant about hypochondria (in the original large sense; and excluding the American connotation of *maladie imaginaire*). The spleen in England and ennui in France came into fashion about the middle of the seventeenth century, and throughout the next hundred years French innkeepers and Swiss mountain folk kept begging hypish Englishmen not to commit suicide on their premises or in their precipices — a drastic mesure to which the endemic and more benign ennui did not lead" — *Eugen Onegin*, op. cit., vol. II, p.152.

même un fléau; 2) Se suicider; 3) Rejoindre quelque groupe religieux bien organisé; et 4) Se soumettre calmement à la situation"¹⁸⁰.

L'exemple de l'hypocondrie nous semble particulièrement intéressant dans la mesure où il permet d'établir l'un des principes énoncés ailleurs par le pédagogue, à savoir que "la langue est la seule chose qui *fragmente* un art universel en arts nationaux"¹⁸¹. En effet, Nabokov voit dans le terme *hypochondria* "l'illustration d'une nette division du travail linguistique effectué par deux nations, renommées l'une et l'autre pour l'ennui, l'anglaise choisissant «hypo» et la russe «chondria» [handra]"¹⁸². Parallèlement, il entend démontrer que le travail *littéraire* n'établit pas de frontières : Oniéguine et Piétchorine ne sont pas les héros de leur temps ou de leur nation, ils sont "empruntés aux livres"¹⁸³. Ils sont avant tout des *héros* (des personnages de romans) : l'ennui est un "cliché de caractérisation desséché", occidental, lorsque Pouchkine puis Lermontov s'en emparent.

Dans la mesure où "l'artiste, comme le savant, ne cesse de jeter ses filets" plus avant, chaque nouvelle utilisation de ce matériau littéraire s'inscrit dans le processus évolutif de la science : Pouchkine "<transforme> des formules d'Europe de L'Ouest en russe vierge"; Lermontov confère une "saveur nouvelle au fruit transplanté"¹⁸⁴. Russe devient ainsi synonyme d'original : et "l'originalité artistique n'a qu'elle-même pour modèle"¹⁸⁵.

La nature exacte de cette originalité est définie par ailleurs dans la conférence sur Dostoïevski. Tout comme Pouchkine et Lermontov, cet "auteur plutôt médiocre"... aurait puisé sa matière dans la littérature occidentale : il "ne s'est jamais vraiment

¹⁸⁰ "1) making a nuisance of oneself; 2) committing suicide; 3) joining some well-organized religious group; and 4) quietly submitting to the situation" — *ibid.*, p.157.

¹⁸¹ *Littératures* /2, p.426.

¹⁸² " *Handra*, «chondria», and spleen, «hyp», illustrate a neat division of linguistic labor on the part of two nations, both famed for ennui, the English choosing «hypo» and the Russian «chondria» — *Eugen Onegin*, vol.II, p.151-152.

¹⁸³ "borrowed from books" — *ibid.*, p.151.

¹⁸⁴ *Eugen Onegin*, p.152; *A hero...*, p.xvii.

¹⁸⁵ *Intransigences*, p.107.

affranchi du roman noir européen et du roman sentimental"¹⁸⁶. Mais il a adopté peu à peu le parti des Slavophiles — "Russie-Fraternité-Christ", glose Nabokov — contre celui des Occidentalistes — "Europe-Egoïsme-Antéchrist" —, se retranchant ainsi dans les limites étroites de la nation russe. Les héros dostoïevskiens, dont Nabokov entreprend exceptionnellement l'étude "dans leur contexte historique", semblent on ne peut plus "russes" :

[...] Ivan le Simple, héros favori du folklore de l'ancienne Russie, en qui ses frères voient un pauvre malheureux à l'esprit confus, mais qui, en réalité, est rusé comme un renard et parfaitement immoral dans toutes ses actions, personnage déplaisant et dénué de poésie, incarnation de la ruse et de l'intrigue qui triomphent des grands et des forts, Ivan le Simple, produit d'une nation qui a eu plus que son lot de misère, est un bizarre prototype du prince Mychkine, héros du roman de Dostoïevski *L'Idiot* : l'homme foncièrement bon, le pur, l'innocent, le «fol», l'image même de l'humilité, du renoncement et de la sérénité d'âme. En retour, le prince Mychkine eut pour petit-fils le personnage créé par l'écrivain soviétique contemporain Mikhaïl Zochtchenko, type de l'imbécile nerveux s'ébattant dans le borborygme totalitaire d'un Etat policier où l'imbécillité est l'ultime refuge¹⁸⁷.

Pourtant, la Russie est absente de cette oeuvre "russe" : "Pour paysage, nous avons un paysage d'idées, un paysage moral"¹⁸⁸. De la même façon, le "solennel lecteur russe" du XIXe siècle est dit avoir été fort peu regardant sur les traductions russes de Shakespeare, parce qu'il se "souciait fort peu de botanique" :

Ainsi personne ne s'émut de ce qui pouvait bien être arrivé aux petits chiens de Gonénil [dans *Le roi Lear*] quand le vers :

Voyez Tray, Blanche et Sweetheart qui aboient à mes pieds

devint après une sinistre métamorphose :

Une meute de chiens aboie à mes talons.

¹⁸⁶ *Littératures* /2, p.157.

¹⁸⁷ *ibid.*, p.158.

¹⁸⁸ *ibid.*, p.159.

Toute la couleur locale, tous les détails concrets irremplaçables ont été dévorés par cette meute¹⁸⁹.

La position de Nabokov peut paraître ambiguë. D'une part, il condamne l'approche historiciste de la littérature qui consiste à replacer l'oeuvre dans un certain contexte. D'autre part, il accuse Dostoïevski de ne pas tenir compte de ce même contexte : "[dans ses livres] le décor naturel — et tout ce qui a trait aux sens — est inexistant. Dans [son] monde le temps et ses caprices n'existent pas; aussi peu lui importe la façon dont s'habillent les gens"¹⁹⁰. C'est que le contexte en question n'est pas social mais naturel. Le prince Mychkine n'est pas issu de la littérature mais de la société russe. Son ancêtre est folklorique, c'est-à-dire le produit ("déplaisant") d'une création collective dont Nabokov prend soin d'établir les limites — "personnage dénué de poésie". L'art n'obéit pas aux mêmes règles que le folklore, ne serait-ce que parce que ce dernier est dépendant du consensus général et devient propriété collective comme l'a montré Roman Jakobson¹⁹¹. On pourrait penser que Dostoïevski a créé un "personnage entièrement nouveau en littérature", comme Nabokov dit l'avoir fait avec *Prine*¹⁹². Mais son petit-fils est présenté lui aussi comme le produit d'une collectivité : "l'idiote" n'est pas une création, mais une réaction — l'ultime refuge, "dans le borbier totalitaire". L'attention que le professeur porte aux "vies" de Dostoïevski (qui précède immédiatement l'évocation d'Ivan le Simple), de Gorki, ou même de Tchernychevsky¹⁹³, plutôt qu'à leurs oeuvres, indique clairement qu'ils ne sont pas pour lui des créateurs mais des acteurs de la Russie — comme si l'un excluait l'autre. Il s'explique d'ailleurs à propos de Gorki : "En tant qu'artiste créateur, Gorki a peu

¹⁸⁹ *Litt.* /2, p.422.

¹⁹⁰ *ibid.*

¹⁹¹ Voir "On Russian Fairy Tales", commentaire adjoint à l'édition anglaise des *Contes russes* réunis par Afanassiev : *Russian Fairy Tales*, trad. N. Guterman, NY: Pantheon Books, A division of Random House, 1973.

¹⁹² *Lettres choisies*, p.234.

¹⁹³ Dans *Regarde, regarde les Arlequins!*, où figurent, travestis, tous les romans de l'auteur, "la partie centrale [de *Dar (Le Don)*] comporte la version complète que [le narrateur] écrit pour «aiguillonner» le lecteur : une biographie sommaire doublée d'une appréciation critique de Fiodor Dostoïevski" (p.134). Preuve que, dans l'esprit de Nabokov, Dostoïevski et Tchernychevki sont interchangeables!

d'importance, mais en tant que phénomène pittoresque au sein de la structure sociale de la Russie, il n'est pas sans intérêt¹⁹⁴.

Dès le début de la conférence sur Dostoïevski, Nabokov précise qu'il entend démontrer la "différence entre vraie et pseudo littérature", et expliquer le "système de valeur auquel <il> se réfère"¹⁹⁵. L'auteur de *L'Idiot* ne résiste pas à ce système qui considère la littérature "sous l'angle de l'évolution historique de la vision artistique"¹⁹⁶. Son regard ne comporte rien d'inédit dans la mesure où il ne voit pas le décor dans lequel il aurait dû, vivant en Russie, placer ses personnages. Parce qu'il n'a pas su transplanter ses lectures étrangères dans la partie du monde qui constitue son milieu naturel, un verdict sévère tombe sur l'artiste : "Dostoïevski, qui exérait l'ouest, fut le plus européen des écrivains russes"¹⁹⁷. Ce qui revient à lui dénier toute originalité. Contrairement à l'auteur du *Quercus* qui prétend embrasser d'un seul regard une nature sans âme (sans homme), Dostoïevsky ne voit qu'une âme sans nature. Ses personnages sont plaqués sur des décors de carton pâte, aux fausses couleurs "locales" (exotiques) — lesquelles ne relèvent pas de la peinture, mais du coloriage auquel se livre lui-même Nabokov — à des fins édifiantes — sur le daguerréotype de Gogol :

Et si cette photo d'autrefois pouvait prendre couleur, nous discernerions la teinte vert bouteille de ce gilet piqué d'orange ainsi que d'amarante auxquels viennent s'ajouter, et l'effet est fort plaisant, de minuscules pois bleu marine, faisant ressembler le tout à la peau d'un reptile exotique¹⁹⁸.

C'est pourquoi les deux oeuvres échouent à "résoudre" le "problème artistique" sur lequel l'artiste qui entreprend une oeuvre se concentre, et qui n'est autre que l'étude du vivant :

¹⁹⁴ *Littératures* /2, p.407.

¹⁹⁵ *ibid.*, 151.

¹⁹⁶ *ibid.*, p.159.

¹⁹⁷ *ibid.*, p.159.

¹⁹⁸ *Nicolas Gogol*, p.19.

Il choisit ses personnages, le temps, le lieu, puis trouve les circonstances particulières et uniques qui permettront à l'action de progresser naturellement comme il le désire, sans qu'il y ait de sa part la moindre pression pour amener le dénouement souhaité, lequel émane naturellement et logiquement de la combinaison et de l'interaction des forces qu'il a mises en jeu¹⁹⁹.

La vraie littérature telle que la conçoit Nabokov appartient à ce que le classement des sciences d'après leur objet appelle les "sciences naturelles". C'est une science d'observation, qui étudie les êtres vivants et les corps *dans* la nature. L'insistance avec laquelle le professeur définit Dostoïevski comme "le plus grand auteur dramatique de son pays"²⁰⁰, invite à préciser parallèlement que la "vraie littérature" désigne ici le genre romanesque dans lequel Dostoïevski se serait fourvoyé.

En définissant le roman (nous verrons qu'il serait plus juste de dire la prose poétique) comme l'outil le mieux adapté à l'étude du vivant, Nabokov semble souscrire à l'analyse que Milan Kundera propose de "L'héritage décrié de Cervantès". Le romancier commence par évoquer la sévérité du regard porté par les philosophes sur les Temps modernes dont Husserl proclame l'état de crise parce que "selon lui, pour la première fois dans l'Histoire, [la philosophie] saisit le monde [...] comme une question à résoudre" :

Elevé jadis par Descartes en «maître et possesseur de la nature», l'homme devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son «monde de la vie» (*die lebenswelt*), n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance²⁰¹.

Or pour Kundera, le fondateur des Temps modernes n'est pas seulement Descartes mais aussi Cervantès, et avec ce dernier "un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de l'être oublié".

¹⁹⁹ *Littératures* 12, p.160.

²⁰⁰ *ibid.*, p.159; il y revient plus tard à propos des *Possédés*: "j'ai mentionné plus haut que la méthode adoptée par Dostoïevski pour camper ses personnages est celle d'un auteur dramatique" (p.191).

²⁰¹ *L'art du roman*, op. cit., p.18.

Le genre romanesque, vaste laboratoire de recherche inauguré par l'auteur de *Don Quichotte* (que Nabokov entendait placer en tête de son ouvrage sur *La poésie de la prose*), correspondrait ainsi à un champ particulier de la connaissance : l'être oublié, par la philosophie, trop abstraite — dont participent les romans de Dostoïevski, et par la science trop mécanique — dont se réclame le réalisme photographique. L'objet de l'éducation littéraire est alors "la succession des découvertes [qui] font l'histoire du roman européen. Ce n'est que dans ce contexte supranational que la valeur d'une oeuvre (c'est-à-dire la portée de sa découverte) peut être pleinement vue et comprise"²⁰². L'ennui d'Oniéguine ou celui de Piétchorine n'ont de *valeur* que parce qu'ils sont le résultat d'une expérience nouvelle menée sur les héros hyponcondres stockés dans le laboratoire international de la communauté littéraire.

De façon à illustrer ses propos, Nabokov a lui-même distillé cet ennui dans les veines d'un personnage du *Don*, Iacha Tchernychevsky, le fils d'Alexandre, qui semble tout désigné pour devenir le "héros de notre temps" des années 1930. On s'attend en effet à ce que Fédor écrive son histoire parce qu'elle a "quelque chose de hautement caractéristique de la «structure mentale des jeunes dans les années d'après-guerre»". Mais cette "combinaison de mots" le rend "muet de mépris" : "Il me venait habituellement une nausée de dégoût quand j'entendais ou lisais le dernier radotage, radotage vulgaire et sans humour, sur les «symptômes de l'époque» et «la tragédie de la jeunesse»"²⁰³.

Cette "nausée" s'inscrit dans le contexte d'un débat sur les problèmes idéologiques de l'émigration auquel Nabokov refuse de prendre part. Les écrivains de l'exil, affirme-t-il, doivent

ne s'occuper que de leur propre affaire dénuée de sens, innocente, enivrante, et ne justifier qu'en passant ce qui en réalité n'a même pas besoin de

²⁰² Kundera, op. cit., p.19.

²⁰³ *Le don*, p.54.

justification : l'étrangeté d'une telle existence, la gêne, la solitude [...] et une certaine gaîté intérieure tranquille²⁰⁴.

C'est bien la justification d'une littérature émigrée qui est au coeur de la discussion. L'attaque de Jean-Paul Sartre à propos de *La méprise* en est comme l'épiphénomène :

[...] il existe, à l'heure qu'il est [fin des années 1930], une curieuse littérature d'émigrés russes ou autres, qui sont des *déracinés*. Le déracinement de M. Nabokov, comme celui d'Hermann Carlovitch, est total. Ils ne se soucient d'aucune société, fût-ce pour se révolter contre elle, parce qu'ils ne sont d'aucune société. Carlovitch en est réduit, par suite, à commettre des crimes parfaits et M. Nabokov à traiter, en langue anglaise, des sujets gratuits²⁰⁵.

"En langue anglaise", écrit Sartre, ignorant, ou feignant d'ignorer, que *La méprise* a été écrite en russe puis traduite en anglais par Nabokov lui-même. Or la réponse de celui-ci aux doutes inspirés à la communauté russe en exil par la certitude peu à peu acquise que tout espoir de retour est vain, consiste précisément à changer de langue.

Dans le chapitre V du *Don Fédor* se rend à l'une des dernières réunions du "Comité de la Société des Ecrivains russes en Allemagne". Malgré l'insistance de Chirine qui en convoite la direction, le jeune homme refuse de "s'intéresser au sort de l'Union", sans doute pour échapper à l'atrophie sensorielle qui guette tout individu au service d'une cause *commune* : Chirine est "un homme sourd et aveugle, aux narines bouchées"²⁰⁶. Comme il l'explique plus tard à Kontcheiev, le seul poète russe qu'il admire :

Le fait que je vous connaisse si bien sans vous connaître me rend incroyablement heureux, car cela signifie qu'il y a au monde des unions qui ne dépendent pas du tout d'amitiés massives, d'affinités asines, ou de l'«esprit de l'époque», ni d'aucune organisation ou association mystique de poètes où une douzaine de médiocrités étroitement liées «rayonnent» par leurs efforts communs²⁰⁷.

²⁰⁴ Lettre à Khodassévitch citée par Brian Boyd in *Les années russes*, p.471.

²⁰⁵ Compte rendu de *La méprise*, repris in *Situations I*, op. cit., p.61.

²⁰⁶ *Le don*, p.352 et 350.

²⁰⁷ *ibid.*, p.378.

Cette union est celle que permet l'art universel, ce que souligne le fait que la discussion avec Kontcheiev a été imaginée par Fédor :

Comment se fait-il qu'une conversation avec lui ne s'épanouisse jamais dans la réalité, ne se fraie un passage jusqu'à la réalisation? Ou est-ce là une réalisation, et rien d'autre n'est nécessaire... puisqu'une conversation réelle ne serait que désillusion — avec les souches du bégaiement, la paille des hum et des ah, les débris de mots misérables?²⁰⁸

Désillusion dans le réel — réalisation dans l'illusoire. Comme si le réel n'était perceptible que dans la solitude. Cette solitude qui semble être la condition de l'artiste *authentique* et que Nabokov *réalise* dans un double exil, géographique et linguistique. L'une des dernières images qu'il propose de Tchekhov est celle de son isolement : "Il s'éteignit le deux juillet 1904, loin de sa famille et de ses amis, au milieu d'étrangers, dans une ville étrangère"²⁰⁹. Bien que la solitude de Stephen Dedalus dans *l'Ulysse* de Joyce semble être la même que celle de Léopold Bloom — "tous deux sont des vagabonds et des exilés" — elle est radicalement différente : Stephen est "seul parce que l'auteur a voulu faire de lui un génie naissant et que le génie, par nécessité, est seul"²¹⁰. Seul *par nécessité* dans la mesure où l'art requiert une attention constante au "monde de la vie" que toute insertion dans les structures sociales — dans le groupe — "éclipse", comme dit Kundera.

On est tenté de lire dans cet étrangeté (au sens étymologique) du génie une conception fort élitiste de l'art, dont on peut douter qu'elle ait sa place dans un cours de littérature. Mais c'est oublier qu'une Molly Bloom, "absolument inculte et des plus vulgaires", a elle aussi un "côté artiste" : "malgré ce qu'elle a de banal, malgré le caractère conventionnel de ses idées, malgré sa vulgarité, elle est capable de réagir avec

²⁰⁸ *ibid.*, p.380.

²⁰⁹ *Littératures* /2, p.336.

²¹⁰ *Littératures* /1, p.496.

une grande richesse émotionnelle aux jolies choses superficielles de l'existence [...]"²¹¹. En un mot, Molly sait observer. Le superficiel n'est autre que ce que la règle générale n'a pas encore "banalisé" — et que nous cessons alors de percevoir. Peut-être est-ce ce qui fait écrire à Nabokov que "tout ce que nous pouvons dire de notre siècle est toujours plutôt art que science"²¹². En effet, une découverte artistique qui, pour le "sens commun", ne sert à rien, échappe au phénomène de dilution qui frappe toute découverte scientifique appelée à être utilisée par la communauté. La spécificité d'un siècle c'est donc sa superficialité, comme l'explique le professeur :

En un sens, nous faisons tous le même plongeon mortel du haut de l'étage supérieur de notre naissance jusqu'aux dalles plates du cimetière, et en compagnie d'une immortelle Alice au pays des merveilles, nous nous étonnons devant les petites choses en dépit du péril imminent²¹³.

C'est pourquoi la littérature ne peut être conçue comme une leçon, ce qu'illustre à sa manière "l'affaire du padographe" dans *Brisure à senestre* : "C'était un instrument portable ressemblant à une machine à écrire et qui devait servir à reproduire avec une perfection inquiétante l'écriture de son propriétaire", mis au point par le père de Paduk²¹⁴. Si le padographe survit en tant que symbole "niveliste" sous le régime du fils, c'est sans doute que l'inventeur a "tout bonnement oublié" les points d'interrogation ! En effet, "la curiosité n'est-elle pas insubordination dans sa forme la plus pure ?"²¹⁵.

La littérature est ainsi placée au service de l'insubordination : insubordination aux limites étroites de la conscience humaine, révolte contre l'infiniment petit (l'Homme) plutôt que "révolution" contre l'infiniment grand (le monde, la société) contre lequel un homme seul ne peut rien. La littérature naît dans la solitude (de l'écriture) et grandit dans la solitude (de la lecture) : l'objet de son enseignement ne peut

²¹¹ *ibid.*, p.407.

²¹² "Les écrivains et l'époque", *op. cit.*

²¹³ *Littératures /1*, p.522-523.

²¹⁴ *Brisure à senestre*, p.83.

²¹⁵ *ibid.*, p.60.

donc être que cette méditation (sereine, parce que partagée) de l'Homme qui cherche à comprendre son isolement, à le connaître.

Tel est le projet pédagogique de Fédor – qui pourrait bien être celui de son créateur. Lassé des médiocres leçons particulières qui assurent sa subsistance, celui-là rêve de remplacer les connaissances qu'on attend qu'il "verse" d'une tête dans l'autre, par l'étude de la connaissance elle-même :

Ce qu'il aurait vraiment dû enseigner, c'était cette chose mystérieuse et raffinée que lui seul [...] savait enseigner : par exemple, comment penser à de multiples niveaux [...]. Ou bien : une pitié aiguë [...] pour tous les déchets de la vie qui, au moyen d'une distillation alchimique momentanée — «l'expérience royale» — sont changés en quelque chose de précieux et d'éternel. Ou alors : le sentiment constant que nos jours ici ne sont que de l'argent de poche, de la petite monnaie cliquetant dans l'obscurité, et que la véritable richesse est entreposée quelque part, richesse dont la vie devrait tirer des dividendes sous forme de rêves, de larmes de bonheurs, de lointaines montagnes. Tout ceci et beaucoup plus [...] il aurait pu l'enseigner, et l'enseigner très bien, à quiconque le désirait, mais personne ne le désirait [...] Et en même temps, il trouvait amusant de se réfuter lui-même : tout ceci était absurde, les ombres de l'absurdité, des rêves présomptueux. Je ne suis qu'un pauvre jeune russe qui vend le surplus d'une éducation de fils de bonne famille, tout en griffonnant des vers à ses moments perdus, voilà la totalité de ma petite immortalité. Mais même cette nuance de pensée à multiples facettes, ce jeu de l'esprit avec sa propre substance n'avait pas d'élèves en perspective²¹⁶.

Ce jeu de l'esprit avec "sa propre substance", c'est l'investigation de l'être oublié, de ses richesses et de ses limites; de sa grandeur et de sa vanité. "Il ne me paraît pas, ce siècle, plus mauvais qu'un autre; il a sa part de courage, de bonté, de génie, il joue merveilleusement bien à la balle, il pense et travaille beaucoup, en un mot, il est...", écrit Nabokov dans l'avant-dernier paragraphe de son essai sur "Les écrivains et l'époque". La dernière phrase incite à considérer les points de suspension comme un espace laissé vide, l'auteur redoutant de fixer lui-même "un écriteau de valeur

²¹⁶ *Le don*, p.186-187.

douteuse". Mais l'on peut fort bien comprendre : il existe, tout simplement. La tâche de l'écrivain et, à sa suite, de l'enseignant, est de restituer cette existence oubliée.

4. Le temps et le tourment

De la solitude à l'égoïsme voire à la misanthropie peut-être n'y a-t-il qu'un pas comme le suggère Jean-Paul Sartre. Mais la volonté de se soustraire à l'époque vient peut-être de ce qu'à l'instar de Stephen et de Bloom, les hommes "trouvent dans l'histoire leur ennemi : injustice pour Bloom ["type du juif errant"], prison métaphysique pour Stephen"²¹⁷. Nabokov célèbre le "merveilleux XIXe siècle"²¹⁸ en lui donnant asile — pour l'éternité? — dans le somptueux parc d'Ardis : "La fin d'une époque extraordinaire coïncide avec la non moins extraordinaire enfance de Van", soit la fin du siècle dernier²¹⁹. Mais comme le souligne George Steiner dans ses "notes pour une redéfinition de la culture" après la seconde guerre mondiale :

A écouter les historiens, particulièrement ceux de gauche, nous ne tardons pas à comprendre que le «jardin imaginaire» relève de la fable par bien des aspects. On ne nous cache pas que [...] les beaux quartiers et les parcs étaient redevables de leur atmosphère feutrée à la contrepartie menaçante, admise mais contenue, que représentait le taudis²²⁰.

"Fantasme nostalgique", selon Steiner²²¹. "Drame profond que tout art authentique suscite", selon Nabokov, "à cause du gouffre qui sépare ses valeurs éternelles des souffrances d'un monde confus — monde que l'on peut, en effet, difficilement blâmer

²¹⁷ *Littératures* /1, p.496.

²¹⁸ *Littérature* /2, p.32.

²¹⁹ *Ada*, p.695.

²²⁰ *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/essais", 1973, p.17.

²²¹ *ibid.*, p.18.

de considérer la littérature comme un luxe ou un amusement lorsqu'elle ne peut servir de guide"²²².

L'art est impuissant face à la souffrance physique : tout l'oeuvre nabokovien porte la trace de cette blessure. Dans le dernier chapitre d'*Ada* elle est réveillée par l'évocation de "l'étrange notion de mort" :

Quelle est la pire chose dans le fait de mourir?

Car on se rend compte, n'est-ce pas que la mort a trois facettes (correspondant en gros à la tripartition populaire du Temps). Il y a d'abord le déchirement — le fait d'abandonner à tout jamais tous ses souvenirs. C'est un lieu commun, mais quel courage n'a-t-il pas fallu à l'homme pour repasser toujours et encore par ce lieu commun, par cette comédie, et accepter d'accumuler toujours et encore des trésors de conscience qui lui seront toujours arrachés! La seconde facette, c'est l'affreuse souffrance physique — pour des raisons évidentes, nous ne nous y attarderons pas. Enfin, il y a l'informe pseudo-futur, nu et noir, éternelle durée de non-durabilité, paradoxe des paradoxes eschatologiques de nos cerveaux enclos!²²³

L'époque, suggère l'association entre la souffrance physique et le présent, est engluée dans "l'épaisse durée de la douleur, qu'on-ne-peut-supporter"²²⁴ : qu'on-ne-peut-dire. Pour l'artiste Van ou Stephen, la création permet peut-être que "le mur de prison de l'égo s'écroule" comme l'explique le professeur dans "L'art de la littérature et le bon sens", dans la mesure où c'est une façon de "dire que le temps a cessé d'exister: c'est le passé, plus le présent, plus l'avenir (votre livre) qui se rejoignent en un soudain éclair"²²⁵. Mais "la possession est éphémère"²²⁶ et ne soulage en rien la souffrance physique. C'est pourquoi temps et tourment deviennent synonymes au terme de la chronique du "merveilleux dix-neuvième siècle" : "[...] il était grand tourment de terminer *Ada*";

²²² *Litt.* /2, p.27.

²²³ *Ada*, p.691.

²²⁴ *Ada*, p.693.

²²⁵ *Litt.* /1, p.529.

²²⁶ "Les écrivains et l'époque".

Notre monde *était*, en fait, le milieu du vingtième siècle. Terra se remettait, après avoir enduré le bûcher et la question, supporté les brutes et les bêtes qu'engendre inévitablement l'Allemagne lorsqu'elle réalise ses rêves de gloire. Les paysans et les poètes russes n'avaient pas été déportés en Estotie et dans les Terres Arides une éternité plus tôt... ils mouraient, en ce moment même, dans les camps d'esclaves de Tartarie²²⁷.

La barbarie moderne, "ces terres d'ombre, sont au centre de tout", comme le dit Steiner²²⁸, même de la fiction apparemment la plus légère. Commentant dans *Feu pâle* la scène finale de l'assassinat du poète John Shade par Gradus, Robert Alter définit le roman comme "un récit spéculaire de notre temps" : " après le dernier éclat des instruments du prestidigitateur [tous les raffinements de l'écriture], c'est l'ombre de l'assassin qui tombe sur la page finale"²²⁹.

Néanmoins, Vladimir Nabokov ne souscrit pas à la *kulturpessimus* évoquée par Steiner fondée sur le fait que le "trope de l'immortalité", caractéristique de la culture occidentale, a été remis en cause par l'indicible souffrance des camps de la mort. Le professeur parle encore des "valeurs éternelles" de l'art — tout en se posant les mêmes questions sur son époque.

Quel discours tenir aux générations de ce que Steiner appelle *l'après culture*, sur "l'art, les préoccupations intellectuelles, les sciences de la nature, [les] nombreuses formes d'éruditions [qui] florissaient très près, dans le temps et dans l'espace, des lieux de massacre et des camps de la mort"²³⁰

Dans l'univers nabokovien, c'est l'odieux Hagen, professeur d'allemand dans l'université de *Pnine*, qui prend en charge cette interrogation : " pourquoi devait-on mettre cet horrible camp [où a péri Mira, le premier amour de Pnine] si près? Car en effet, il était tout proche, à huit kilomètres seulement du coeur de la culture de

²²⁷ *Ada*, p.695 et 689.

²²⁸ *op. cit.*, *ibid.*

²²⁹ *Partial Magic - The novel as self-conscious genre*, *op. cit.* p.216.

²³⁰ *Dans le château...*, *op. cit.*, p.40.

l'Allemagne, «ce pays des Universités»²³¹. Le style indirect libre indique clairement que l'auteur n'a pas la même conception de la "culture" que son personnage.

Au cours de la deuxième guerre mondiale, Vladimir Nabokov écrit son *Nicolas Gogol* dans lequel il définit ce qui deviendra une notion clé de son discours critique: le *pochlost* ou "philistinisme sentencieux"²³². Plusieurs mots anglais sont convoqués pour exprimer la nuance du terme russe (que les dictionnaires traduisent par "trivialité") : "cheap, sham, common, slutty, pink-and-blue, high falutin', in bad taste (bon marché, factice, banal, fade, pompeux, de mauvais goût) [...]. Inferior, sorry, trashy, scurvy, tawdry, grimcrack (inférieur, minable, camelote, vil, clinquant, de pacotille)"²³³. Le pochlisme désigne "surtout ce qui est faussement important, faussement beau, faussement intelligent, faussement attrayant"²³⁴. C'est l'antonyme parfait d'*authentique*. La "vraie littérature" ne tolère donc pas une once de *pochlost*. Or, ce que le professeur Hagen désigne par "culture" n'est que pochlisme :

[...] l'Allemagne nous ["les Russes cultivés"] a toujours semblé une nation où le *poshlust*, au lieu d'être raillé, était l'une des caractéristiques essentielles de l'esprit national, des habitudes, des traditions de l'atmosphère ambiante, bien que dans le même temps, les intellectuels russes de bonne volonté et d'un genre plus romantique adoptèrent volontiers, bien trop volontiers, la légende de la grandeur de la philosophie et de la littérature allemandes; car il faut être vraiment un super-Russe pour déceler une terrifiante trace de *poshlust* dans le *Faust* de Goethe²³⁵.

Parce qu'il a été écrit pendant la guerre, ce discours est lui-même terrifiant et semble relever de la pure propagande — foyer traditionnel du *pochlost*. L'auteur en est

²³¹ *Pnine*, p.152.

²³² *Littératures* /2, p.417.

²³³ *Nicolas Gogol*, p.77. "Slutty" (de petite vertu, immoral) n'est pas traduit en français; l'adjectif apporte pourtant une nuance (morale) intéressante en parfait accord avec la critique du bon sens (que l'on reconnaît ici derrière l'adjectif "common") esquissée parallèlement par le professeur – voir infra II, 1. "La prose poétique", p.199.

²³⁴ *Litt.* /2, ibid.

²³⁵ *Gogol*, p.78. Le traducteur adopte la transcription anglaise du mot *pochlost* proposée par Nabokov : *poshlust*.

conscient puisqu'il craint de "marcher dangereusement près de ce gouffre de *poshlust* qui s'entrouvre si universellement en période de révolution ou de guerre". Néanmoins, la dévaluation de l'Allemagne suggère que la coexistence de "ses" camps et de "sa" culture n'a rien de surprenant. A travers ce pays²³⁶ c'est une certaine forme de culture qui est condamnée — "le philistinisme est international" corrigera-t-il plus tard²³⁷ —, c'est-à-dire une certaine utilisation du langage : "le philistinisme sous-entend non seulement un ensemble d'idées préconçues mais aussi l'emploi d'expressions toutes faites, de clichés, de banalités exprimées par des mots usés"²³⁸. Or, c'est ce nivellement du langage par les *pochliaki* et ses conséquences dramatiques que l'auteur a choisi de mettre en scène dans *Brisure à senestre*, son roman "de guerre".

Lorsque le colonel Greene de l'*Infantry Journal* l'informe en 1948 que le gouvernement des Etats-Unis a pris une option sur la traduction et les droits de publication de son roman en Allemagne et en Autriche, Nabokov fait répondre par sa femme qu'il "espère que son livre aidera au programme de rééducation entrepris par le gouvernement"²³⁹. En mars 1944, il expliquait déjà à un éditeur potentiel :

Bien que je ne croie pas qu'un livre, dont l'intention est de résoudre les problèmes plus ou moins passagers de l'humanité, puisse délivrer un message d'espoir, je pense vraiment que la qualité tout à fait spécifique de ce livre, c'est qu'il apporte une sorte de justification et de rédemption, au moins à mes semblables²⁴⁰.

Le pouvoir — on est tenté d'ajouter : temporel — que Nabokov confère à ce roman aide à préciser la fonction, voire la validité, de la culture (authentique) face à la barbarie.

Edmund Wilson n'aimait pas *Brisure à senestre* :

²³⁶ Dans lequel, rapporte B. Boyd, Nabokov refusait de retourner — de même qu'en Russie — de peur de serrer la main à ces "brutes encore vivantes qui ont torturé et assassiné les gens sans défense et les innocents" (*V. Nabokov - The American years*, p.517.)

²³⁷ *Litt.* /2, p.413.

²³⁸ *ibid.*

²³⁹ *Lettres choisies*, p.122.

²⁴⁰ *ibid.*, p.87.

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 comprendre. Pour toi, un dictateur comme le Crapaud n'est tout au plus qu'un individu odieux et vulgaire qui persécute les êtres sérieux et supérieurs comme Krug. Tu ne sais ni pourquoi ni comment le Crapaud a réussi à s'imposer, ni ce que sa révolution implique²⁴¹.

Il semble au contraire que tout le roman aspire à démontrer pourquoi et comment le Crapaud a réussi à s'imposer : par une utilisation mensongère du langage.

Nabokov insiste pour que la préface qu'il a rédigée bien après le roman (en 1963, pour le *Time Magazine*), figure dans l'édition nouvelle de *Brisure à senestre* chez McGraw Hill : "c'est un texte important", explique-t-il²⁴². C'est la plus longue introduction (si l'on excepte la postface de *Lolita*) écrite par l'auteur et, "bien que hors l'espace matériel et fort en aval, chronologiquement, de sa composition, [elle] doit être lu[e] comme l'attaque du discours narratif" souligne, à juste titre, Danièle Roth-Souton²⁴³.

En effet, sa structure reproduit celle du roman lui-même qui s'ouvre et s'achève sur l'image du créateur à sa fenêtre²⁴⁴. Celui-ci adopte cette pose de façon si ostensible que l'on ne peut s'empêcher d'entendre la voix insistante de Charles Kinbote espionnant le poète John Shade : "Il est bien connu que les fenêtres ont été la consolation de la littérature à la première personne à travers les âges"²⁴⁵. Le personnage à sa fenêtre est en effet un topos du genre et ouvre traditionnellement sur une description réaliste,

²⁴¹ Nabokov - Wilson. *Correspondance*, p.205.

²⁴² *Lettres choisies*, p.606.

²⁴³ "Productivité d'un titre double. Figure d'une figure divisée" in *Revue française d'études américaines*, Presses Univ. de Nancy, juillet 1988, n°37.

²⁴⁴ La préface s'ouvre sur la mise en scène de l'écriture : étude des papillons à Harvard et "nuit tiède et humide [...] décrite à la fin du dix-huitième chapitre" (p.7), et s'achève sur le vol de l'âme (*psyché* désigne aussi un papillon) d'Olga Krug "dans l'obscurité humide à la fenêtre lumineuse de [la] chambre [de Nabokov] pendant que "Krug retourne confortablement dans le sein de son créateur" (p.16). Le roman s'ouvre sur une "flaque d'eau oblongue" dont on apprend à la fin que c'est celle que le créateur aperçoit de sa fenêtre au cours d'une "bonne nuit pour papill-ânonner" (p.255).

²⁴⁵ *Feu pâle*, p.78.

comme l'a montré Philippe Hamon²⁴⁶. La vitre est transparence : l'auteur entreprend donc d'expliquer le titre du roman, ses thèmes, son langage, ses allusions savantes. Mais, comme le souligne Danièle Roth-Souton, cette lisibilité dont se défend Nabokov est trompeuse : "la duplicité [du discours] consiste à afficher la transparence et l'immédiateté de la communication" parce que ce sont des "qualités que revendique pour lui-même le langage padukien"²⁴⁷, c'est-à-dire celui de l'état totalitaire.

La rhétorique est condamnée par ses représentants, dont le professeur Hamm, par exemple, auteur d'une étude sur "La véritable intrigue d'*Hamlet*" :

Comme dans toutes les démocraties décadentes, tout le monde souffre, dans ce Danemark de la pièce, d'une pléthore de mots. Pour que l'Etat 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 rayon de lune et de poésie et remettre en honneur le mot simple, *verbum sine ornatu*, compréhensible à tous, aux hommes comme aux bêtes, et qu'accompagne l'action adéquate²⁴⁸.

La présence même de la métaphore rend suspecte la condamnation. La transparence affichée n'est que le masque de l'idéologie. L'exemple de la paronomase en témoigne.

Paduk affectionne les anagrammes :

Il ne le faisait pas par un sens de l'humour dont il était totalement dépourvu mais parce que, comme il prenait soin de l'expliquer aux nouveaux, il faut constamment garder à l'esprit le fait que tous les hommes se définissent à partir de vingt-cinq lettres identiques qui sont seulement diversement disposées²⁴⁹.

Le jeu de mots padukien viserait donc à la désintégration du signe, en soulignant à juste titre que le langage est une construction arbitraire. Nabokov lui-même recourt à de nombreuses stratégies pour attirer notre attention sur le fait que la fiction est composée

²⁴⁶ Voir "Un discours contraint" in *Littérature et réalité*, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris: Seuil, 1982.

²⁴⁷ op. cit., *ibid.*

²⁴⁸ *Brisure à senestre*, p.125.

²⁴⁹ *ibid.*, p.82.

de mots et de lettres. Comme le note Robert Alter, dans *Feu pâle*, la "réalité fictive affiche [une] tendance [constante] à retourner à ses origines alphabétiques"²⁵⁰. Mais la désintégration padukienne se fait au nom d'une plénitude référentielle, par "la collusion *directe* d'un référent [Monsieur Toutlemonde] et d'un signifiant ["vingt-cinq lettres identiques diversement disposées"]"²⁵¹. Il n'y a donc pas désintégration, mais distorsion du signe, lequel subit une telle pression rotatoire que son épaisseur historique est mise à plat. "Les transitions fluides d'une langue à une autre, [les] transparences sémantiques qui recèlent des sens multiples qui s'estompent ou se précisent sont caractéristiques de ce monde à senestre", explique l'instance préfacielle²⁵² : tout y est symbole, platitude. Or ces distorsions constituent une "peste verbale" dans la mesure où elles déciment les populations aussi radicalement.

"J'avais tenté par le choix de ce titre [*Bend sinister*] de suggérer une ligne brisée par la réfraction, une distorsion dans le miroir de l'être, un mauvais détour emprunté par la vie, un monde à «senestre» — sinistre", explique Nabokov²⁵³. Or une autre image nabokovienne indique que ce "monde à senestre" n'est autre que le royaume des morts. A la lecture du combat de Tchernychevsky contre les exécutions capitales,

Fédor se <souvient> que son père disait qu'il y a dans chaque homme le sentiment inné que la peine de mort a quelque chose d'insurmontablement anormal, quelque chose comme l'inquiétant renversement des gestes dans un miroir qui nous change tous en gauchers²⁵⁴.

La vitre padukienne n'est donc pas transparence, mais réflexion, miroir de mort. Promu lui-même dictateur des "formes illusoire" qu'il a créées, l'auteur assure que sa

²⁵⁰ *Partial Magic*, p.195. Pour une analyse détaillée des jeux de mots dans l'oeuvre de Nabokov, voir Jessie Thomas Lokrantz : *The underside of the weave: some stylistic devices used by V. Nabokov* (Acta Universitatis upsaliensis, Studia Anglistica Upsaliensia, 11, Uppsala (Suède), 1973), chap. II : "Puns".

²⁵¹ Roland Barthes in "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, op. cit.

²⁵² *Brisure à senestre*, p.13.

²⁵³ *ibid.*, p.8.

²⁵⁴ *Le don*, p.228.

marionnette Krug n'a rien à craindre : "la mort n'est qu'une affaire de style"²⁵⁵. Là encore il mime "les manoeuvres élégantes d'un langage dont la performance doit assurer, dans le récit, la domination d'une tyrannie grotesque"²⁵⁶, puisqu'il reprend mot pour mot le texte du récit. C'est précisément parce que la mort peut être "une affaire de style", que Nabokov ne pratique que "le jeu de mots sérieux"²⁵⁷.

On ne s'improvise pas écrivain, comme il l'explique à son frère Kirill qui s'essaie à la poésie : " il faut d'abord comprendre que c'est une tâche difficile et sérieuse, une tâche à laquelle il faut s'entraîner avec passion, un certain respect et une certaine chasteté[...]"²⁵⁸. On est tenté de dire avec Sartre : "s'il parle, il tire"²⁵⁹. Fédor en fait l'expérience semble-t-il puisqu'il est "effrayé" par la "responsabilité complexe de l'oeuvre qu'il a entrepris d'écrire sur son père"²⁶⁰.

Cependant, cette responsabilité n'est évidemment pas sartrienne. Le travail sur le langage effectué par Nabokov participe d'une *intention* radicalement opposée à celle que Sartre prête au prosateur. Il ne s'agit pas de se servir des mots, mais de "faire en sorte que le discours ne «prenne» pas" comme dit Barthes²⁶¹, c'est-à-dire qu'il ne devienne pas le véhicule de l'idéologie menaçante, engourdissante, voire assassine. Les mots qu'il façonne doivent arrêter le regard du lecteur et non se laisser traverser comme le souhaite Sartre — "Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies"²⁶². Le style padukien consiste à glisser des verres "dépolis" parmi les mots de façon à les subtiliser au regard, à les rendre illisibles. Mais le style nabokovien insère des vitres en verre blanc derrière lesquelles les mots gagnent plutôt qu'ils ne perdent leur éclat : "c'est une nouvelle

²⁵⁵ *Brisure à senestre*, p.15.

²⁵⁶ Danièle Roth-Souton, op. cit.

²⁵⁷ Nabokov à *Apostrophes*, cité par M. Couturier in *Nabokov*, op. cit., p.153.

²⁵⁸ *Lettres choisies*, p.41.

²⁵⁹ *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1948, p.29.

²⁶⁰ *Le don*, p.115.

²⁶¹ *Le grain de la voix*, Paris: Seuil, 1981, p.210.

²⁶² *Qu'est-ce que la littérature?*, p.30.

espèce verbale que l'auteur émerveillé offre au mauvais lecteur qui ne veut pas regarder, au bon lecteur qui aperçoit tout à coup une facette toute nouvelle de la phrase chatoyante"²⁶³. Promus "objets fabuleux" comme le dit Maurice Couturier, les mots resplendissent dans toute leur matérialité retrouvée. Nabokov se garde bien d'expliquer ce que signifie le titre *Brisure à senestre*, il ne parle que de ce qu'il suggère. Or sa qualité "suggestive" fait que "le syntagme «bend sinister» est figure à double titre, rhétorique et iconographique"²⁶⁴.

La fenêtre qui sert de cadre au roman se distingue de celle qui sert de cadre au discours idéologique en ce qu'elle exhibe au contraire les qualités réfléchissantes des vitres transparentes derrière lesquelles l'auteur joue sérieusement avec les mots. Ceux-ci ne sont pas hors de portée mais à portée de main : le lecteur peut les palper à loisir²⁶⁵, manger des yeux le tableau-objet qu'est devenu le livre — satisfaisant ainsi au voeu exprimé par l'auteur :

Au moment où l'un de mes lecteurs ferme un de mes romans, ce qui me plairait, c'est qu'il éprouve la sensation que le monde créé par ce livre s'éloigne un peu pour s'arrêter quelque part, suspendu au loin comme un tableau dans un tableau : *L'Atelier de l'artiste* par Van Bock²⁶⁶.

Or ce n'est pas par hasard que ce livre particulier se rêve objet et affiche de façon si insistante — une seconde fois dans la préface — sa matérialité. Adam Krug n'est pas selon nous cet être "supérieur" qui déplaît tant à Wilson. Il est présenté comme "l'un des philosophes les plus éminents de l'époque"²⁶⁷, ce qu'il s'empresse de réfuter, au nom de l'absurdité du concept d'époque, certes, mais aussi parce que "personne ne

²⁶³ Nabokov à *Apostrophes*, op. cit.

²⁶⁴ Danièle Roth-Souton, op. cit.

²⁶⁵ Van Veen fait la même expérience heureuse avec Ada lors de l'épisode de la grange en feu : "Van [à sa fenêtre] aperçut avec ravissement et saisissement là, tout près, parmi les buissons d'un noir d'encre, Ada qui passait dans sa longue chemise de nuit [...] Mais ce n'était que son reflet sur la vitre" (*Ada*, p.148). Ada ne fait donc pas partie des "ignicoles retardataires" aperçus à l'extérieur du château : elle est dans la bibliothèque avec Van, prête à vivre avec lui sa première nuit d'amour.

²⁶⁶ *Intransigeances*, p.84.

²⁶⁷ *Brisure à senestre*, p.188.

[peut] définir les caractéristiques particulières de ce philosophe". La philosophie de Krug constitue ce "centre absent" dont parle Fredric Jameson à propos du vide auquel renvoie le plus souvent l'oeuvre d'un personnage de fiction²⁶⁸. Son seul talent semble être la "déconstruction créatrice"²⁶⁹. Comme le montre Robert Grossmith, le chapitre quatorze est consacré à l'exercice de ce talent, dont les victimes sont les représentants de la culture occidentale, physiciens ou métaphysiciens, qui pensent "qu'un esprit fini peut scruter les reflets iridescents de l'invisible par les barreaux des nombres entiers"²⁷⁰. C'est toute la pensée conceptuelle qui est "déconstruite", et dont Krug présente l'histoire comme "une série d'appendices aux théories pré-socratiques"²⁷¹. Cette pensée repose sur une limitation des possibilités de la conscience (figurée par l'image de la prison), comme le souligne Yves Bonnefoy par la définition qu'il propose du concept :

Qu'est-ce que le concept, ou même simplement la notion la plus vague que nous ayons d'une chose? Ce sont essentiellement des représentations, c'est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l'objet aux dépens d'autres qui ne sont donc négligeables que dans cette sorte de perspective. Ce sont ces prélèvements, ces choix qui permettent les définitions, les énoncés de propriétés ou de lois, mais il en découle aussi bien que l'on ne peut obtenir de cette façon qu'une image de ce qui est, fidèle ou non : et c'est aux dépens d'une intimité avec la chose, et le monde, qu'on sent pourtant, au moins en des instants, accessible²⁷².

Or si l'"intimité avec la chose" échappe à la philosophie ou à la science, elle semble être, pour Nabokov, le privilège de l'art : "à supposer qu'il soit possible d'attraper la Chose unique, pourquoi souhaiter – lui, ou quiconque à y bien réfléchir – que le phénomène perde sa chevelure bouclée, son masque, son miroir pour devenir le chauve

²⁶⁸ Voir Robert Grossmith, "Shaking the kaleidoscope: Physics and Metaphysics in Nabokov's *Bend Sinister*", *Russian Literature TriQuarterly*, n°24, 1991.

²⁶⁹ *Brisure à senestre*, p.189.

²⁷⁰ *ibid.*, p.186.

²⁷¹ Robert Grossmith, *op. cit.*, p.157.

²⁷² "Y a-t-il une vérité poétique?", in *Vérité poétique et vérité scientifique*, Y. Bonnefoy, A. Lichnérovitch, et M.P. Schützenberger, séminaire du Collège de France, 1989.

noumène?"²⁷³ Krug n'a pas de philosophie à substituer à celles qu'il déconstruit, parce qu'il rêve de "flambant neuf", et que le "flambant neuf" ne relève pas de la philosophie mais de l'art.

Après avoir appris la mort de son fils, le philosophe est en proie à un tel chagrin qu'il "perd conscience" dans la prison padukienne. Mais :

Au milieu de la nuit une forme dans un rêve <interrompt> son sommeil et il se <retrouve> dans une véritable cellule de prison aux barreaux de lumière (et une lueur à l'écart, pâle, telle l'empreinte de quelque insulaire phosphorescent) tranchant l'obscurité²⁷⁴.

Cet "insulaire phosphorescent" n'est autre que son créateur-libérateur, L'Artiste, seul rempart contre la barbarie. Cette intervention providentielle nous semble porteuse à la fois d'espoir et de désespoir. De désespoir, parce qu'elle révèle rétrospectivement que la perte de conscience de Krug équivalait à une mort – cette mort à soi-même que provoque l'expérience de la souffrance : il n'existe plus, souffle "l'esprit derrière le miroir". De son côté, Pnine "au doux regard" a appris à ne jamais se souvenir de Mira, "parce que si l'on était vraiment sincère envers soi-même, il n'y avait pas de conscience, partant pas de conscience de soi, concevable dans un monde où des choses comme la mort de Mira étaient possibles"²⁷⁵.

L'espoir réside sans doute dans l'affirmation que l'art, tel que le conçoit Nabokov, luit faiblement, "à l'écart", *feu pâle* tranchant l'obscurité. Le narrateur de "L'extermination des tyrans" (1938) croit lui aussi "aux miracles" et au pouvoir de sa chronique : "une incantation qui doit permettre à tout homme d'exorciser sa solitude"²⁷⁶. Peut-être cette "incantation" est-elle le chant du cygne de la philosophie dont triomphe la littérature que "vingt-cinq siècles de surveillance «savante» n'auront su réduire",

²⁷³ *Brisure à senestre*, p.186.

²⁷⁴ *ibid.*, p.246.

²⁷⁵ *Pnine*, p.151.

²⁷⁶ *op. cit.*, p.40.

comme le dit Philippe Lacoue-Labarthe²⁷⁷. Cette "surveillance", rappelle ce dernier, fut inaugurée par Platon dont la "royauté philosophique", dans *La république*, "suppose réglée la question de la «littérature»". Or c'est précisément l'idéal de Platon qu'entend reproduire Paduk et qu'il espère que Krug va cautionner en signant le discours qu'il a préparé à son intention : "Nous devons enseigner et apprendre, tout d'abord, que le rêve de Platon est devenu réalité grâce au chef de notre Etat...". Krug "refuse de continuer"²⁷⁸, partageant sans doute l'hostilité de son créateur pour ce "rêve" : "[...] je n'ai pas grande sympathie pour Platon", confie ce dernier. "Je ne pourrais d'ailleurs pas vivre très longtemps sous son régime germanique, militariste et musical"²⁷⁹.

La philosophie, telle que la met en scène l'auteur de *Brisure à senestre* pour mieux la déconstruire, est "mensonge". De son côté la science n'a pas dans son dessein propre la fonction de méditer le mensonge. Parce que la question "grève" aussi le poétique, Yves Bonnefoy rappelle la question posée par Adorno : "la poésie est-elle encore possible après Auschwitz?" Oui, répond celui-là :

En fait, ce qui devrait sembler impossible, après Auschwitz, ce n'est pas la poésie, qui *sait* son mensonge, c'est le discours idéologique, c'est la prose. Et la question qu'il faudrait poser c'est : comment, après la révélation de ses gouffres, la parole en général peut-elle se sentir autorisée à poursuivre sans de profondes réformes de son discours conceptuel, de ce qu'on peut dire sa rhétorique? Or, à cela la poésie est utile²⁸⁰.

L'insistance avec laquelle Nabokov exhibe l'artifice de son roman tout en évitant que son discours offre "prise", suggère une entreprise semblable.

Reste à définir à la fois cette "poésie" qui, bien qu'impuissante face à la souffrance, peut lui survivre – elle est "incantation", certes, mais non poésie "pure" : Nabokov écrit en prose poétique –; et son utilité : y a-t-il une *vérité* poétique?

²⁷⁷ "La littérature face au discours philosophique" in *Le grand atlas des littératures*, op. cit., p.65.

²⁷⁸ *Brisure à senestre*, p.168.

²⁷⁹ *Intransigeances*, p.81.

²⁸⁰ "Y a-t-il une vérité poétique?", op. cit., p.57; c'est nous qui soulignons.

La condamnation et l'abolition de la littérature dite dialectique repose sur deux catégories nouvelles; l'une théorique et comparative avec l'époque actuelle de l'industrialisme, quelle que soit l'échelle sociale; l'autre méthodologique, le mode d'exposition de cette littérature est dénué de sens. Or, d'une part, l'échelle sociale apparaît secondaire à Nabokov alors que selon lui la littérature n'a aucune utilité sociale — ce qu'il signifie sans doute à Mr Polking de Wilton, Dignity qui lui écrit 12000 mots: 2000 mots: "L'écrivain ne doit pas se soucier de la société. Vous ne devez être qu'un homme." D'autre part, "Théorie de la littérature" comme dit Baudelaire, "épouse les diables et les fées de la nuit; elle en fait absolument l'univers de l'honneur poétique". Puis que Nabokov rêve d'un "art pur", on peut penser qu'il souffre au point de vue de la poésie d'une "poésie pure" soustraite aux "hérésies étranges" (qui se sont glissés dans la critique sociale). La plus connue est celle de "l'enseignement", explique Baudelaire — avec "ce que condamnait invariablement les hérésies de la poésie, de la vérité et de la morale" — propagée par ceux qui "se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit servir à forger la conscience, à améliorer les mœurs, à servir à démontrer quoi que ce soit d'utile."¹ Car le poète n'est pas un "poète", mais Nabokov s'en est-il pas déclaré: "Le poète, bien dit, inclut toute l'œuvre créatrice; je n'ai jamais réussi à discerner une différence glorieuse entre la poésie et la prose artistique."² Ainsi la position de l'écrivain peut-elle sembler plus radicale encore que celle du poète, puisque "Théorie de l'enseignement" s'opposait à toute "prose critique" — à toute prose littéraire.

¹ Les Écrivains, p. 137.

² "Théophile Gautier" in "L'Art moderne", Cahiers de l'Écrivain - Les Écrivains, Paris, Bunko, 1926, p. 471.

³ 1881, p. 270-271.

⁴ Journal de l'écrivain, p. 24.

La condamnation nabokovienne de la littérature dite didactique repose sur deux caractéristiques majeures; l'une thématique: sa compromission avec l'époque résulte de l'intérêt (exclusif) qu'elle porte à l'être social; l'autre méthodologique: le mode d'exposition de cette littérature est démonstratif. Or, d'une part, l'être social apparaît secondaire à Nabokov parce que selon lui la littérature n'a aucune utilité *sociale* — ce qu'il signifie sans détour à Mr Polking du *Writers' Digest* qui lui offrait \$200 pour 2000 mots: «L'écrivain a-t-il une responsabilité sociale?» [...] Non. Vous me devez dix cents, Monsieur".¹ D'autre part, "l'humeur démonstrative" comme dit Baudelaire, "repousse les diamants et les fleurs de la muse; elle est donc absolument l'inverse de l'humeur poétique"². Parce que Nabokov rêve d'un "art pur", on peut penser qu'il souscrit au point de vue du partisan d'une "poésie pure" soustraite aux "hérésies étranges [qui] se sont glissées dans la critique littéraire". La plus tenace est celle de "l'enseignement", explique Baudelaire, — avec "comme corollaires inévitables les hérésies de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*" — propagée par ceux qui "se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les moeurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile..."³. Certes le poète français parle de "poésie", mais Nabokov n'a-t-il pas déclaré : "la poésie, bien sûr, inclut toute écriture créatrice: je n'ai jamais réussi à discerner une différence générique entre la poésie et la prose artistique"⁴? Ainsi la position de l'écrivain peut-elle sembler plus radicale encore que celle du poète, puisque "l'hérésie de l'enseignement" s'étendrait à toute "prose artistique" — à toute *vraie* littérature.

¹ *Lettres choisies*, p.537.

² "Théophile Gautier" in "L'art romantique", *Curiosités esthétiques - L'art romantique*, Paris: Bordas, classiques Garnier, 1990, p.671.

³ *ibid.*, p.670-671.

⁴ *Intransigeances*, p.54.

Pourtant la "conclusion" qu'il tire de l'oeuvre de l'artiste authentique Tchekhov semble contredire cette position :

[...] l'art pur, la science pure, les connaissances pures, qui n'ont aucun contact direct avec les masses, accompliront plus, à la longue, que les tentatives maladroitement et incohérentes de quelques bienfaiteurs.⁵

Ces "bienfaiteurs" sont les représentants de l'*intelligentsia* russe — dont fait partie "l'intellectuel russe du type tchékhovien" — caractérisée par la pluridisciplinarité, la "pureté" et l'internationalisme comme le souligne respectueusement Nabokov à l'intention de son ami Wilson:

Détail, mais très important : le terme «intelligentsia» tel qu'il est employé aux Etats-Unis [...] ne l'est pas dans le sens où il l'était en Russie. Ici, curieusement l'intelligentsia se limite aux écrivains et aux artistes d'avant-garde. Dans la vieille Russie il englobait tout aussi bien médecins, avocats, savants, etc, donc les représentants de n'importe quelle catégorie sociale ou professionnelle. De fait, un *intelligent* russe type regarderait de travers un poète d'avant-garde. L'intelligentsia russe (de Biéliniski à Bounakov) se caractérisait par son esprit de sacrifice, sa très active participation aux causes politiques ou à la pensée politique, sa profonde sympathie pour les opprimés de toutes les nations, sa fanatique intégrité, sa tragique inaptitude à sombrer dans la compromission, son sincère sens des responsabilités internationales...⁶

A l'instar de l'*intelligent* russe, l'écrivain ne peut "servir le peuple" — entendons l'"être humain" — que s'il partage sa "tragique inaptitude à sombrer dans la compromission". Tragique parce que, comme le révèle la conférence sur Tchekhov, l'intégrité condamne à la solitude et apparemment à l'échec:

Tchekhov prit un plaisir artistique particulier à peindre dans ses variantes les plus subtiles l'intellectuel russe de l'avant-guerre, de l'avant-révolution. Ces hommes pouvaient rêver; ils ne pouvaient gouverner. Ils brisèrent leur vie, ils brisèrent celle d'autrui; ils étaient bornés, faibles, vains, un peu fous, mais,

⁵ Lit / 2, p.338.

⁶ Nabokov - Wilson - Correspondance, op. cit., p.218-219.

comme le laisse entendre Tchekhov, béni soit le pays qui produit ce type d'homme!⁷

La faiblesse caractérise ce "type d'homme"; or nous avons vu que la faiblesse est source d'espoir : "c'est un homme qui trébuche — mais s'il trébuche, c'est [...] qu'il regarde les étoiles"⁸.

Par la contemplation des étoiles l'artiste peut accomplir son "grand oeuvre" — et "la survie des plus faibles est sans doute la plus admirable de toutes les admirables lois de la nature". Reste à définir la fonction de cette contemplation et de sa mise en scène artistique.

L'ambiguïté de l'oeuvre nabokovienne que nous évoquions plus haut se retrouve dans la définition de la "vraie littérature", à la fois silence — sur la scène sociale — et dialogue — sur ce que l'on est tenté d'appeler la scène cosmique. Cette ambiguïté repose selon nous sur le refus de l'auteur de séparer prose et poésie, refus qui invite à considérer la prose poétique dont il fait son "véritable instrument" comme un compromis entre "l'engagement" sartrien et "l'hérésie" baudelairienne. Comment "servir en écrivain"?, telle est la question qui sous-tend l'écriture nabokovienne, et dont la formulation revient au professeur contraint, par sa compromission avec la société — via l'institution scolaire — à répondre à une interrogation d'une même nature: comment "servir en professeur"?

⁷ *Littératures* 12, p.343-344.

⁸ *ibid.*

1. La prose poétique

[...] rien n'est plus néfaste que l'exercice littéraire, appelé, je crois, prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire.

Qu'est-ce que la littérature?

Jean-Paul Sartre

Tzvetan Todorov a fondé sa "critique de la critique" moderne (1920-1980) sur l'idée qu'elle s'inspirait de la dichotomie romantique entre le "langage de la nature" *Natursprache*, et le "langage d'art" *Kunstsprache* : "[la notion de] littérature est née [à la fin du XVIIIe siècle] d'une opposition avec le langage utilitaire, lequel trouve sa justification en dehors de lui-même; par contraste, elle est un discours qui se suffit à lui-même"⁹. Les tenants de la conception "immanente" de la littérature dénoncent, à l'instar de Baudelaire, les hérésies "de la vérité et de la morale", alors que ceux de la conception "dogmatique" "prétendent que tout renoncement à leurs valeurs équivaut à l'abandon de toute valeur"¹⁰. Cette étroite alternative : littérature ou morale, semble placer le discours critique dans une impasse. Or il est révélateur que ce soit "son expérience plutôt heureuse d'exilé" qui ait poussé Todorov à croire illusoire cette impasse : "le choix entre posséder la vérité et renoncer à la chercher n'épuise pas toutes les possibilités qui s'ouvrent devant nous. Sans tourner définitivement le dos aux valeurs universelles, on peut les poser comme un terrain d'entente possible avec l'autre plutôt que comme un acquis préalable"¹¹. Le parcours de l'exilé Nabokov nous semble assez proche de celui de Todorov, comme en témoigne son passage de la poésie à la prose poétique, tel qu'il est relaté dans *Le don*.

⁹ *Critique de la critique*, op. cit., p.10.

¹⁰ Todorov, *ibid.*, p.184.

¹¹ *ibid.*

Gérard Genette rappelle dans ses *Mimologiques* que l'idée du "défaut des langues" – "L'écrivain véritable est un homme qui ne *trouve* pas ses mots"¹² – est à l'origine de celle d'un "langage poétique comme compensation à l'arbitraire du signe, [laquelle] est devenue l'un des articles fondamentaux de notre «théorie» littéraire"¹³. Or du point de vue nabokovien la croyance au "défaut des langues" est une hérésie :

Les lamentations, maintes fois répétées, des poètes qu'hélas il n'y a pas de mots disponibles, que les mots sont de pâles dépouilles, que les mots sont incapables d'exprimer nos sentiments quelconques (et pour le prouver on libère un torrent d'hexamètres trochaïques) semblaient [à Fédor] tout aussi dénuées de sens que la conviction sérieuse du plus vieil habitant d'un hameau de montagne que cette montagne-là n'a jamais été escaladée par qui que ce soit et ne le sera jamais; par un beau matin froid, apparaît un grand Anglais décharné – et il grimpe joyeusement jusqu'au sommet¹⁴.

Parallèlement, certaines prises de position de l'auteur rappellent la volonté mallarméenne de protéger les oeuvres contre les atteintes du "vulgaire", de les placer "à l'abri des larves et de la rouille"¹⁵. Toutefois la réponse de Nabokov diffère radicalement de celle du poète français : non seulement il condamne l'hermétisme – écrivant à propos de certains passages d'*Ulysse* que les procédés employés par Joyce "permettent de cultiver un bien inutile hermétisme"¹⁶ –, mais il rompt délibérément le silence prôné par l'artiste "aristocrate" : "Outre qu'«injurier la foule, c'est s'encanailler soi-même», comme dit justement Baudelaire, l'inspiré doit dédaigner [toutes] sorties contre le philistin"¹⁷. Ces "sorties" abondent dans l'oeuvre nabokovienne, et constituent même le fond sur lequel est placée, dans *Le don*, "l'histoire du style" de l'auteur – "ce qu'il y a de meilleur dans [sa] biographie"¹⁸.

¹² Valéry, *Cahiers*, cité par Genette in *Mimologiques Paris: Seuil, 1976, p.257.*

¹³ *ibid.*, p.313.

¹⁴ *Le don*, p.176.

¹⁵ *Intransigeances*, p.44.

¹⁶ *Littératures I/1*, p.412.

¹⁷ *L'art pour tous* (1862) in *Proses de jeunesse*, Paris: pléiade, p.257.

¹⁸ *Machenka*, Paris: Fayard, 1981, p.16.

La "vie" de Tchernychevsky est encerclée par l'un de ces poèmes – un sonnet – dont les radicaux utilitaristes dénonçaient avec ferveur l'*inutilité*. Les quatrains, placés en fin de chapitre IV :

Qu'est-ce que nos neveux de ta vie diront,
Flétrissant, glorifiant, plaignant ta destinée?
Qu'elle fut un enfer? Qu'une autre, fortunée,
T'attendait? Que tu fus ton propre forgeron?

Qu'il ne fut pas en vain, ton labeur? Qu'un profond
Sens du bien est plus beau qu'une grandeur innée
Et que de ce forçat la tête est couronnée
D'un nimbe illuminant la blancheur de son front? ,

renvoient aux sizains placés en tête du même chapitre :

L'Histoire n'en sait rien mais n'en veut point démordre;
Le même ouragan souffle, et, sa robe en désordre,
La vérité se penche, observe et se tait.

Son sourire de femme est mêlé d'enfantine
Attention; elle tient dans sa paume un objet
A nos regards cachés par son épaule fine¹⁹.

Tout en attestant de la première phase de l'apprentissage du jeune biographe : la poésie – à laquelle Fédor s'est essayé en se "nourrissant" de Pouchkine –, le poème contient son projet artistique : la quête d'une "vérité" poétique qui inscrive en faux les hérésies tchernychevskiennes.

La structure circulaire du chapitre IV satisfait en effet à la définition de la vérité donnée par Fédor : "la vérité est toujours ronde; par conséquent, dans le développement des formes de la vie une certaine courbure est possible : la bosse de la vérité; mais pas plus"²⁰. Cette "vérité", c'est l'*istina* de Tolstoï : "pas simplement la vérité de tous les

¹⁹ *Le don*, p.333 et 238.

²⁰ *ibid.*, p.273.

jours, la *pravda*, mais l'immortelle *istina* — pas la vérité, mais la lumière intérieure de la vérité"²¹. C'est l'*istina*, qui a à voir avec l'être, l'authentique, qui "se penche" :

Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный,
Все так же на верту, в одежде оживленной,
К своим же Истина склоняется перстам,
[...]”²²

C'est l'*istina* qui est "ronde" — " истина всегда круглая " ”²³. C'est une vérité plus profonde, une "autre vérité" (" другая правда "), que la *pravda* "historique" :

[Zina] ne se préoccupait nullement de savoir si l'auteur s'en tenait assidûment à la vérité historique [" исторической правды "] ou non — cela allait de soi, car s'il n'en avait pas été ainsi, il n'aurait simplement pas valu la peine d'écrire le livre. D'un autre côté, une vérité plus profonde [" другая правда "]²⁴ dont il était seul responsable et que lui seul pouvait trouver était d'une telle importance pour elle que la moindre maladresse ou imprécision dans ses mots semblait le germe de l'erreur qui devait être exterminé immédiatement²⁵.

Cette vérité dont la quête nécessite un travail harassant sur les mots, correspond à une autre expérience du monde, celle de sa présence, "transconceptuelle" comme dit Yves Bonnefoy²⁶, qui pointe vers l'excès de la chose que ne peut atteindre la pensée "carrée", dite conceptuelle. C'est le lointain mallarméen : "je cherche l'infini au-delà des barricades (de mots, de sens, du monde), où toutes, toutes les lignes se rencontrent"²⁷. Le poète (Bonnefoy, Mallarmé) place toute sa confiance dans la poésie qui "cherche à penser comme il arrive qu'on vive"²⁸; tout le roman de Nabokov s'emploie au contraire à dire l'insuffisance du vers en la matière :

²¹ *Littératures* /2, p.206.

²² *Дар, Собрание сочинений* , VI, Ardis Publ. Ann Arbor, 1988, p.243; c'est nous qui soulignons.

²³ *ibid.*, p.278.

²⁴ *ibid.*, p.234.

²⁵ *Le don*, p.230.

²⁶ "Y a-t-il une vérité poétique?", *op. cit.*, p.49.

²⁷ *Le don.*, p.365.

²⁸ Bonnefoy, *op. cit.*, p.52.

Istina, la vérité essentielle, est un des rares mots de la langue russe qui n'ait pas de rime. Il n'a ni correspondant verbal ni liaison verbale. Il se tient à l'écart avec un simple rappel de la racine «se tenir», dans la sombre brillance de son roc immémorial. La plupart des écrivains russes ont été fascinés par les lieux où se cache la vérité autant que par ses qualités essentielles. Pour Pouchkine, elle était de marbre sous un noble soleil; Dostoïevski, artiste bien inférieur, la voyait comme un amalgame de sang et de larmes, de politique passionnée et locale et de sueur; Tchekhov l'observait d'un regard interrogateur, tout en paraissant absorbé par le paysage brumeux qui l'entourait. Tolstoï, lui, fonça droit sur elle, tête baissée, poings serrés, et trouva l'endroit où jadis s'était dressée la croix... ou trouva sa propre image²⁹.

Vladimir Nabokov la voyait faite de "*Beauté plus pitié*" – "c'est le plus près que nous puissions approcher d'une définition de l'art"³⁰. "Littérature et morale : «quelle horreur!» s'exclamera mon contemporain" (Todorov)³¹. C'est pourtant ce qui explique que les poèmes de Fédor "ne sont que les modèles de <ses> futurs romans"³², comme le prédit Kontchéiev dans la première conversation (chapitre I) imaginée entre les deux "poètes". Le chapitre III met en scène le changement d'attitude du narrateur à l'égard de la poésie : "j'en eus assez du laboratoire de la classification des mots et de l'assemblage des rimes"³³. Pourtant, son centre, nous dit l'auteur dans l'introduction, est "le poème d'amour dédié à Zina". Or, comme le souligne Anna Maria Salehar, "le fait qu'un tel poème existe n'est pas évident pour le lecteur", rien dans la disposition typographique ne le signalant³⁴. C'est que, déçu par le jeu de rythmes et de rimes, Fédor a choisi d'exprimer sa pensée en "prose rythmique" (inversement la prose de Max est "<mise> en vers blancs pour que ce soit moins ennuyeux à lire"³⁵). Reconstitué³⁶, le poème "à Zina" – que l'on peut redistribuer en français en alexandrins – dit le besoin d'expansion et de liberté absolue de l'artiste désireux de faire participer "tout l'espace et tout le temps à

²⁹ *Litt.* 12, p.206-207.

³⁰ *Litt.* 11, p.359; c'est l'auteur qui souligne.

³¹ *Critique de la critique*, p.188.

³² *Le don.*, p.87.

³³ *ibid.*, p.176.

³⁴ "Nabokov's *Gift* : an apprenticeship in creativity", *op. cit.*, p.71.

³⁵ *Le don.*, p.273.

³⁶ Voir annexe, p.451.

[son] émotion, à [son] amour, afin d'émousser sa mortalité", comme le dit ailleurs Nabokov³⁷. Ni le fond (les idées des Tchernychevsky) ni la forme (les schémas prosodiques tout faits) ne doivent imposer leurs limites au créateur : "Jure-moi, jure-moi que tu seras fidèle à l'imagination, à l'art austère et pur, que tu refuseras d'emprisonner ton aile et d'étendre le bras pour ne toucher qu'un mur"³⁸

Le parcours de Fédor est celui de l'auteur lui-même, comme le confirme l'introduction d'*Autres rivages* : "En raison de la difficulté d'ordre psychologique qu'il y avait à réutiliser un thème développé dans mon *Dar* (Le don), j'ai sauté [dans la version russe de l'autobiographie] un chapitre entier (le onzième)", soit le chapitre évoquant le "Premier poème" composé par le jeune Vladimir³⁹. Dans l'étude qu'il consacre à la poésie de Nabokov, Laurent Rabaté prend soin de replacer l'itinéraire de l'auteur dans l'histoire littéraire russe : "le développement de la culture russe à partir du XIXe siècle [...] s'est opéré par un mouvement pendulaire de relève, d'une période de domination de la poésie à une période de domination de la prose"⁴⁰. Le début du XXe siècle est marqué par un renouveau de la poésie, mais "Nabokov atteint sa maturité d'écrivain — comme, au même moment, Csetaeva, Pasternak, eux aussi tentés par la prose — dans une période où la poésie se trouve remise en question, et où se dessine un renouveau de la prose"⁴¹. A partir de 1925, date à laquelle paraît son premier roman: *Machenka*, l'auteur écrit de moins en moins de "poèmes", sans toutefois y renoncer complètement — et c'est à la publication du recueil *Stixi* (poèmes) qu'il travaille peu avant sa mort. La thèse de Laurent Rabaté est séduisante : la poésie représente la tradition russe pour Nabokov, une tradition qu'il entend préserver et conserver, ce qui prévient toute velléité

³⁷ *Autres rivages*, p.309.

³⁸ *Le don*, p.200.

³⁹ *Autres rivages*, p.4.

⁴⁰ "La poésie de la tradition: étude du recueil *Stixi* de V. Nabokov", in *Revue des études slaves*, 57, n°3, 1985, p.399.

⁴¹ *ibid.*, p.400.

d'innovation. Inversement "l'aide des «classiques» est inadéquate, inadaptée, à la situation inouïe [de] l'exil"⁴², ce qui expliquerait le passage à la prose :

Vous, je sais [confie Kontcheiev à Fédor dans la seconde conversation rêvée par ce dernier (chapitre V)], il y a longtemps que vous avez corrompu votre poésie avec des mots et un sens — et vous ne continuerez plus guère à écrire des vers maintenant. Vous êtes trop riche, trop avide. le charme de la Muse réside dans sa pauvreté⁴³.

Le besoin de raconter l'expérience particulière des "errants"⁴⁴ incite Nabokov à doter sa poésie d'un "contenu narratif" dans un premier temps, puis à opter pour la nouvelle et le roman : "Il m'a fallu [...] dix [...] ans pour me rendre compte que mon véritable instrument était la prose — la prose poétique, au sens spécial où il incombait aux comparaisons et aux métaphores de dire ce qu'elle avait à dire", déclare-t-il dans le "dernier entretien" de sa carrière⁴⁵.

Peut-être Laurent Rabaté a-t-il raison de conclure que le choix de Nabokov résulte d'une auto-limitation (la révolution du langage poétique russe lui paraissant sacrilège) et que le renoncement à la poésie n'est pas dû à la forme poétique elle-même — lieu privilégié des comparaisons et des métaphores. Reste à définir le statut de l'image dans la prose poétique à l'étude de laquelle le professeur consacre la plus grande partie de ses cours. Est-elle facteur d'hermétisme et/ou de confusion, ou favorise-t-elle au contraire la clarté du message verbal qu'elle véhicule (la prose poétique ayant quelque chose à "dire")?

⁴² *ibid.*, p.411.

⁴³ *Le don*, p.377.

⁴⁴ Selon l'expression du poète Sirine: "Les errants pensent à leurs chers morts / Ils prient pour la lointaine Russie" ("О милых мертвых думают скитальцы, /о дальней молятся Руси.") — *Stixi*, p.140; cité et traduit par Laurent Rabaté, *op. cit.*, p.406.

⁴⁵ "It took me [...] ten [...] years to realize that my true instrument was prose — poetic prose, in the special sense that it depended on comparisons and metaphors to say what it wanted to say" — in Robert Robinson, "The last interview", *V. Nabokov: a tribute*, éd. Peter Quennel, Londres, 1979, p.121-122.

Les images du poème d'amour à Zina racontent une histoire (celle de la poésie, de l'amour, de l'exil)⁴⁶. Elles sont le lieu d'une explosion d'émotion dont le corollaire immédiat est la pitié. Sur la scène scolaire, la critique de Tchernychevsky est prolongée, nous l'avons dit, par celle du "bon sens". Or la condamnation du sinistre pachyderme se fait au nom de son "immoralité". Bien à l'abri dans sa tour d'ivoire, l'écrivain lui oppose "le parti de l'irrationnel, de l'illogique, de l'inexplicable et du *fondamentalement bon*"⁴⁷. Tout en se refusant à "admettre que le rôle de l'écrivain soit de redresser le sens moral de ses concitoyens", le professeur n'a de cesse qu'il n'ait convaincu son auditoire de la *bonté* de l'art. Le titre choisi par les éditeurs pour la leçon inaugurale : "Bons lecteurs et bons écrivains", ne doit pas faire oublier la polysémie de l'adjectif (bon/good), que le réseau sémantique du texte distribue équitablement entre le cœur et le cerveau : Nabokov glose "l'art d'être un bon lecteur par "de la bienveillance envers les auteurs"⁴⁸. Comme le révèle la reprographie de son exemplaire de *Bleak House*, il distingue les personnages les uns des autres en fonction de leurs qualités morales :

Mr BayHam Badger	<i>Zero</i> (nul)
Matteu Bagnet	<i>Good</i> (bon)
[...]	
Sir Leicester Dedlock	<i>Fair</i> (passable)
Mr Gridley	<i>Miserable</i>
William Guppy	<i>Evil</i> (démon)
Captain Hawdon	<i>Good</i>
John Jarndyce	<i>Very good</i> (très bon)
[etc] ⁴⁹ .	

Il identifie "les bons" dans *Madame Bovary* : "A l'évidence, le méchant, le traître, est Lheureux, mais, mis à part le pauvre Charles, quels sont les personnages sympathiques?" La réponse est : le père d'Emma, le jeune Justin, la petite fille d'Emma

⁴⁶ Voir Anna Maria Salehar, op. cit.

⁴⁷ *Litt. II*, p.526; c'est nous qui soulignons.

⁴⁸ *ibid.*, p.39.

⁴⁹ *ibid.*, p.122-123.

et le grand Larivière⁵⁰. Il va même jusqu'à dénoncer la renommée de *Don Quichotte*, dont la valeur artistique serait compromise par sa cruauté, à des fins édifiantes :

[J'ai eu] l'occasion d'insister sur les composantes de cruauté de ce livre. Il m'a semblé qu'à notre époque brutale, au moment où l'une des rares choses qui pourraient sauver notre monde serait de l'affranchir de la douleur, de bannir totalement et à tout jamais toute forme de cruauté, il m'a semblé que, dans ces circonstances, j'étais en droit d'attirer votre attention sur la cruauté des «plaisanteries» de notre livre⁵¹.

La façon dont le professeur traque ainsi le vulgaire et/ou le cruel explique le rejet par l'artiste de la poésie "silencieuse" et le choix d'une prose "bavarde".

Pourtant, le roman nabokovien peut être dit "allégorique de lui-même" : de nombreux jeux de miroirs renvoient de façon obsédante à l'oeuvre et à son écriture. L'univers romanesque, érigé en spectacle, se présente comme résolument hétérogène au monde "réel". Comme si, succombant encore à ce que Sartre appelle "l'attitude poétique", l'auteur refusait de se *servir* des mots et recourait à l'image parce qu'elle "*représente* la signification plutôt qu'elle ne l'exprime"⁵². Cette mise en scène propre au poète compromet la *clarté* du message explique celui-là, et doit être proscrite chez le prosateur pour qui "les mots ne sont pas d'abord des objets, mais des désignations d'objets"⁵³. La prose poétique serait donc un échec complet en ce qu'elle effectuerait une synthèse impossible de deux attitudes antithétiques à l'égard du langage — "interrogation absolue" d'une part : "le langage est pour [le poète] le miroir du monde"⁵⁴; "dévoilement" de l'autre : "la culture ne sauve rien ni personne, elle ne justifie pas [l'écrivain]. Mais c'est un produit de l'homme : il s'y reconnaît; seul, ce miroir critique lui offre son image"⁵⁵. Le pari nabokovien consisterait donc à faire

⁵⁰ *ibid.*, p.227.

⁵¹ *Litt. 13*, p.148.

⁵² *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll."folio", 1987, p.20.

⁵³ Sartre, *ibid.*, p.25.

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ *Les mots*, op. cit., p.212-213.

coexister interrogation 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.

2. La tiare de la vie

La très chère était nue, et, connaissant mon coeur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores...

"Les bijoux"
Charles Baudelaire

La passerelle entre la poésie et la prose est établie, dans *Le don*, à partir du poème de Rimbaud : "Voyelles". Le narrateur explique à Kontcheiev qu'il possède (comme son créateur) la faculté d'entendre les lettres de l'alphabet en couleur, grâce au phénomène d'audition colorée que nous avons déjà évoqué :

«De telle sorte que vous aussi, comme Rimbaud, vous auriez pu...»

«Ecrire non seulement un sonnet mais une oeuvre importante, avec des nuances auditives dont il n'a jamais rêvé. Par exemple les nombreux «a» différents des quatre langues que je parle ont pour moi des nuances différentes, allant du noir laqué au gris éclaté — comme diverses sortes de bois. Je vous recommande mon «m» de flanelle rose. Je ne sais si vous vous souvenez de l'ouate isolante que l'on enlevait avec les doubles fenêtres au printemps? Eh bien, voilà mon «y» russe, ou plutôt «euh», si crasseux et si terne que les mots n'osent pas commencer par cette lettre. Si j'avais des couleurs à la portée de la main, je vous mélangerais de la terre de Sienne brûlée et de la sépia pour les assortir à la couleur du son de gutta-percha «tch»; et vous apprécieriez mon «s» radieux si je pouvais verser dans vos mains tendues en cornet quelques uns de ces saphirs lumineux que je touchais enfant, tremblant et ne comprenant pas quand ma mère, vêtue pour un bal, sanglotant éperdument, laissait ses trésors parfaitement célestes couler de leur abîme dans la paume de sa main, de leur écrin sur le velours noir, et puis remettait subitement le tout sous clé et n'allait nulle part en fin de compte, en dépit des persuasions chaleureuses de son frère qui marchait de long en large dans les pièces en donnant des chiquenaudes aux meubles et haussant ses épauettes, et si l'on tirait légèrement le rideau de la

fenêtre latérale en saillie, on pouvait voir, tout le long du quai, les façades dans le bleu-noir de la nuit, la magie immobile d'une illumination impériale, le flamboiement lugubre des monogrammes de diamants, des ampoules colorées formant des dessins de couronnes...⁵⁶.

Le choix de "Voyelles" comme point de départ à l'écriture nouvelle de Fédor — "un de ces jours je vais me mettre à écrire une prose où «la pensée et la musique seront unies comme le sont les plis de la vie dans le sommeil»⁵⁷ — est significatif. L'attribution de couleurs aux voyelles permet à Rimbaud de les rendre visibles, de développer des images qui, en créant des mots-choses ou des phrases-objets, soulignent l'arbitraire du signe. Rimbaud apparaît ici comme le précurseur de la poésie moderne telle que la définit Yves Bonnefoy :

«Poésie», on n'accepte ce mot, depuis quelque trente ans sinon plus, que pour autant qu'il désigne une activité d'écriture qui, reconnaissant l'arbitraire fondamental du signe par rapport aux choses du monde, va dans le sens de cet arbitraire, faisant craquer dans la phrase ce qui prétendrait représenter authentiquement un objet du dehors des mots ou à formuler une vérité indépendante du texte⁵⁸.

Nabokov procède de la même façon : l'évocation de chaque lettre colorée donne naissance à une série d'images qui en exhibent la matérialité — ainsi le "y" russe "si crasseux et si terne que les mots n'osent pas commencer par cette lettre". Mais le plaisir du conteur l'emporte sur celui de l'alchimiste : le dire de Fédor n'est pas intransitif comme celui de Rimbaud :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes
[...]⁵⁹;

⁵⁶ *Le don*, p.90-91.

⁵⁷ *ibid.*, p.87.

⁵⁸ "Y a-t-il une vérité poétique?", *op. cit.*, p.44.

⁵⁹ *Poésies*, Paris: NRF/Gallimard, 1973, p.78; c'est nous qui soulignons.

ses "nuances auditives" ont besoin d'un auditoire ("Je ne sais si *vous vous souvenez...*"⁶⁰, "si je pouvais *verser dans vos mains...*") qui pourra raconter à son tour ce qui lui a été transmis. La soif du conteur ne pourrait être rassasiée par un sonnet — le professeur se chargera plus tard d'en dire la pauvreté en attirant l'attention sur "le besoin bizarre, encore que relativement estimable, d'emprisonner une émotion, une image ou une idée dans une cellule de quatorze lignes, derrière les barreaux dorés de cinq ou sept rimes"⁶¹. Il lui faut une "oeuvre importante" : non seulement *Le don*, qui met en scène le processus même de la composition, de la lettre (s) à la couleur d'où surgissent l'image (celle de la mère retirant ses bijoux) et le récit (le renoncement au bal); mais tous les "futurs romans" auxquels cette image privilégiée va donner naissance — parce qu'elle est l'emblème parfait de la condition de l'exilé.

En effet, c'est à la bienveillance de sa mère que l'auteur attribue le développement de ses dons de "synesthète" dans *Autres rivages*. Cette mère qui, loin de trouver "ennuyeux et prétentieux" les aveux du fils, encourage au contraire sa "promptitude [...] à réagir à la stimulation visuelle"⁶². Pour ce faire, elle lui confie un "tas de bijoux" dans le miroitement desquels l'enfant contemple la même ville impériale que dans *Le don* :

⁶⁰ Le lecteur d'*Anna Karénine* se souvient sans doute de ces "fenêtres doubles isolées par des bourrelets de coton" — *Litt.* 12, p.314.

⁶¹ *Littératures* 13, p.37.

⁶² *Autres rivages*, p.28. Nabokov précise qu'il voit les lettres plutôt qu'il ne les entend : "«Audition» n'est peut-être pas tout à fait le terme exact, puisque la sensation de couleur paraît être déterminée, chez moi, par l'acte même de former avec la bouche une lettre donnée tout en m'en représentant le tracé écrit" (p.26.).

Dans la section "Mimophonie restreinte" de ses *Mimologiques*, G. Genette revient au "topos «rebattu» de la «couleur des voyelles» qui devient au XIXe siècle le motif dominant de l'imagination linguistique", et constate que Nabokov fait figure d'exception en incluant les consonnes dans la liste de ses synesthésies : "mais comme d'habitude chez lui", conclut-il, "l'idiosyncrasie et la mystification sont ici difficiles à cerner" (p.401). Il ne nous semble pas que l'idée de "mystification" soit pertinente ici : l'extension aux consonnes s'explique par le fait que Nabokov voit les lettres plus qu'il ne les entend. Le terme *mimophonie* est impropre. Il ne s'agit pas tant de reproduire un son par une couleur que de peindre un tableau de mots — un récit — autour/à partir de cette première touche de couleur — ce détail — que représente chaque lettre (voyelle ou consonne) de l'alphabet.

[...] ces tiaras et ces colliers et ces bagues qui étincelaient me semblaient le céder à peine en mystère et en enchantement à l'illumination de la ville durant les fêtes impériales, lorsque, dans le silence d'une nuit glaciale, des monogrammes géants, des couronnes et d'autres dessins armoriaux, faits d'ampoules électriques de couleur — saphir, émeraude, rubis — rayonnaient, comme contraints sous l'effet d'un charme, au-dessus des corniches soulignées de neige, sur les façades tout le long des rues des quartiers résidentiels⁶³.

Or ces bijoux sont ceux qui fourniront "l'argent pour vivre" après la Révolution. L'image de la femme retirant son collier est ainsi associée à un double exil : l'exil intérieur du créateur pour qui les bijoux fonctionnent comme le Sésame ouvre-toi du monde de l'imagination — ce que confirment les réminiscences littéraires qui accompagnent l'évocation de la nuit pétersbourgeoise à laquelle ils sont associés, empruntée, semble-t-il, au *Pétersbourg* d'Andréi Biély :

Le soir, des ténèbres flamboyantes inondent la perspective. Au milieu, s'alignent régulièrement dans la hauteur les pommes des lumières électriques. Sur les côtés, joue l'éclat changeant des enseignes; ici jaillissent soudain des rubis de feu; là-bas jaillissent des émeraudes. L'instant d'après, les rubis sont là-bas, les émeraudes ici⁶⁴;

et l'exil historique dont le premier acte eut pour cadre Saint-Pétersbourg, ville désormais figée dans le souvenir comme "contrainte sous l'effet d'un charme", et sur laquelle l'auteur appose son propre monogramme.

Dans l'index qu'il a adjoint à la dernière version de son autobiographie, l'entrée "bijoux" permet de retracer leur itinéraire, et renvoie d'une part à la "verrière" de la véranda sur laquelle l'enfant apprend à lire/à voir, et d'autre part au "pavillon" qui sert de cadre à la composition du "premier poème" et dont une reproduction — un dessin au pastel fait par sa mère, est ostensiblement placée dans la pièce où cette dernière devient le premier lecteur de Vladimir Nabokov — et "étymologiquement, «pavillon» et «papilio» sont étroitement liés"⁶⁵. Le thème des bijoux est ainsi explicitement lié à

⁶³ *ibid.*, p.29.

⁶⁴ Lausanne, *L'Age d'Homme*, coll. "Points", 1986, trad. de Jacques Cateau et George Nivat, p.45.

⁶⁵ *Autres rivages*, p.221, 233 et 222.

l'activité artistique de l'auteur. C'est pourquoi ils entrent dans la composition de l'image choisie par Fédor pour illustrer précisément le fonctionnement de l'instrument qu'il est en train de perfectionner. La récurrence de cette image dans les oeuvres ultérieures (*Brisure à senestre* ou *Ada*) a pour fonction dès lors d'explicitier le choix de son créateur.

Tout comme il semble avoir fait don de sa balle au fils de Krug, David — elle a roulé "sous la commode de la nurse" du premier et "dort [à présent] sur le plancher de l'appartement du second⁶⁶ —, Fédor a confié le collier de sa mère à la femme du philosophe, Olga. L'auteur veille à ce que le lecteur s'aperçoive de ce transfert en signalant, dans la préface, une image qui "suggère [...] la présence d'Olga" — qui vient de mourir — dans le roman : "la vision où elle se dévêt d'elle-même, de ses bijoux, de son collier, de la tiare de la vie terrestre, devant un miroir lumineux. Cette image apparaît à Krug six fois dans le cours d'un rêve (chapitre V)"⁶⁷. Or l'atmosphère du rêve, qui ressuscite l'école honnie, fréquentée par Krug et le futur dictateur Paduk, permet d'effectuer la synthèse de tous les thèmes liés dans *Le don* à la métamorphose de la poésie en prose poétique : la balle, le collier et le bal.

La balle est liée à la poésie. Le recueil de Fédor s'ouvre sur la disparition d'une balle ("Ma balle a roulé sous la commode de la nurse") et s'achève sur sa réapparition lors d'une redistribution complète du mobilier à la fin de l'enfance russe :

[...] dessous un sofa,
Sur le parquet soudainement démasqué,
Vivante et incroyablement chère
Elle fut découverte dans un coin⁶⁸.

Cette fin attendue, par trop symbolique, atteste de ce que "la forme [a eu] sa revanche"⁶⁹, puisque, conclut patement Fédor : "L'apparence extérieure du livre est

⁶⁶ *Le don*, p.21; *Brisure à senestre*, p.37.

⁶⁷ *ibid.*, p.12.

⁶⁸ *Le don*, p.41.

agréable". Parallèlement, elle pointe vers une autre forme, le roman (proustien) : parce que "le temps est en vogue", "si un recueil commence par un poème sur une «Balle perdue», il doit se terminer par «La balle retrouvée»"⁷⁰. Néanmoins, une lecture à rebours de l'oeuvre nabokovienne suggère que c'est le bal qui est associé à la prose.

En effet, dans *Ada*, "Le collier de Diamants" est devenu une nouvelle de Mademoiselle Larivière, la gouvernante française des enfants d'Ardis. Le résumé de l'intrigue, ainsi que le nom de plume de Larivière : Monparnasse, renvoient directement à "La parure" de Maupassant, que Nabokov convoque pour critiquer le "pseudo-réalisme" de la littérature naturaliste. Une dame de la petite bourgeoisie emprunte une rivière de diamants à l'une de ses amies pour aller au bal de l'Instruction publique. A son retour, elle s'aperçoit qu'elle l'a perdue : "Elle ôta les vêtements dont elle s'était enveloppé les épaules, devant la glace, afin de se voir encore une fois dans sa gloire. Mais soudain elle poussa un cri. Elle n'avait plus sa rivière autour du cou!"⁷¹. Elle la remplace, mais doit passer dix ans de sa vie à travailler pour rembourser cette "parure pareille à l'autre". Quand, au terme de ces dix années qui l'ont usée et vieillie, elle avoue la substitution à son amie, celle-ci lui apprend que la sienne "était fausse". Selon Mademoiselle Larivière, "le moindre détail est impitoyablement réaliste! C'est tout le drame de la petite bourgeoisie avec ses problèmes de classe, ses rêves de classe, son orgueil de classe". Selon Van, "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. Là résidait le vice rédhibitoire de ce morceau de pathos"⁷². La fausse parure est devenue l'emblème du faux réalisme.

⁶⁹ *Autres rivages*, p.226.

⁷⁰ *Le don*, p.40.

⁷¹ "La parure" in *Boule de suif*, Paris: Albin Michel, coll. "Le livre de poche", 1984, p.151.

⁷² *Ada*, p.117. La critique est encore plus acerbe dans la parenthèse : l'amie de Madame Loisel n'est pas veuve, mais le devient sous la plume de Nabokov qui souligne ainsi l'absence de vie de ce personnage — dont on n'aperçoit, de façon bien arbitraire, que la petite fille.

Or la présence de Maupassant dans *Le don* suggère que l'image développée à partir des "Voyelles" de Rimbaud contient déjà une allusion à l'auteur français. Ce dernier est convoqué pour souligner les erreurs esthétiques de Tchernychevsky dans *Que faire?* :

[...] dans son aspiration *prosaïque* à paver l'amour communal d'atours particulièrement séduisants, Tchernychevsky s'était [...] acheminé, en raison de la simplicité de son imagination, vers ces mêmes idéaux que la tradition et la routine ont développés dans les maisons de tolérance; sa joyeuse «soirée dansante» [à la fin du roman] fondée sur la liberté et l'égalité entre les sexes (un couple et puis un second disparaissent et reviennent), rappelle tout à fait le bal à la fin de *La maison Tellier*⁷³.

Si dans le poème "l'ordre stéréotypé des mots [...] engendrait le désordre stéréotypé de la pensée"⁷⁴, dans le roman c'est l'ordre stéréotypé de la pensée qui compromet l'agencement des mots. On constate que le prosaïsme est bien associé au bal, auquel renonce la mère de Fédor dans le "manifeste" de l'audition colorée, puis Fédor lui-même qui, emporté par la nécessité de terminer sa première oeuvre en prose poétique (*La vie de Tchernychevsky*), oublie de se rendre au bal masqué où l'attend Zina : "il ne sut jamais quelle robe Zina avait mis pour aller au bal, mais le livre était achevé"⁷⁵.

Or la fusion entre les deux modes d'expression (prose et poésie) est effectuée dans le chapitre V de *Brisure à senestre* soigneusement distingué par l'auteur dans la préface. Dans l'école reconstituée à la hâte par "les producteurs du rêve", Krug "passe la balle" aux joueurs de football, comme le lui intime la voix du rêve. La fin du jeu devient la "Fin du *ballona* (une fête où l'on danse). Devant son miroir elle enlève sa tiare endiamantée"⁷⁶. Les trois éléments-clés — la balle, le bal, et les bijoux — sont réunis dès la première mention de l'image d'Olga devant son miroir⁷⁷. Le jeu de "balle"

⁷³ *Le don*, p.308; c'est nous qui soulignons.

⁷⁴ *Autres rivages*, p.227.

⁷⁵ *Le don*, p.232.

⁷⁶ *Brisure à senestre*, p.80.

⁷⁷ Dans le texte original la diaphore (le jeu sur l'homonymie la balle ou le bal = the ball) permet de rejeter la poésie et la prose ("Pass the ball, Adamka" *Bend sinister*, p.65) tout en anticipant sur la fusion

reprend — sans Paduk, qui ne joue pas — et Krug aperçoit Olga "derrière une vitre : elle était assise. Elle enlevait ses bagues brillantes comme de la rosée; elle dégrafait le *collier de chien** clouté de diamant qui cerclait sa gorge blanche et pleine ... elle se dévêtait de tous ses bijoux terrestres"⁷⁸. L'idée de la mort d'Olga est pour la première fois introduite par l'adjectif "terrestre". Krug finit par ranger la balle — dans "une caisse sous l'escalier où l'on mettait les jouets et la verroterie", les faux bijoux ("fake jewellery"), c'est-à-dire tout ce qui n'est pas authentique, la balle-poème et la verroterie-prose.

La séquence suivante est consacrée au padographe, cet instrument qui reproduit mécaniquement l'écriture et ne comporte pas de points d'interrogation. Parce qu'il refuse de participer aux "activités civiques" de l'école — rendues hautement suspectes par l'affaire du padographe qui les précède —, Krug est convoqué deux fois dans le bureau du proviseur, où il aperçoit successivement deux "gravures" : "l'émeute du pain de 1849" et "une dame rouge cerise assise devant son miroir"⁷⁹. La première est une eau-forte ("etching"), dont la technique correspond à la vision du monde de cet homme engagé qu'est le proviseur : "il voyait le monde comme un champ de bataille blafard où s'affrontaient des passions de classe, avec au-delà un décor d'une nudité conventionnelle"⁸⁰. On retrouve ici le point de vue de Mademoiselle Larivière ne pouvant s'habituer "au contraste entre l'opulence de la nature et l'indigence de l'existence humaine"⁸¹, et plaçant sa plume au service exclusif des malheurs de l'homme — en regard desquels le "bonheur" de la nature est indécent. Cette distinction recouvre semble-t-il celle qui oppose le poétique — qui émeut par la beauté, le charme, la

effectuée par le "nouvel instrument" de l'auteur : la prose poétique (the ball : la poésie *et* la prose) – le français reproduit partiellement cette équivalence. Certes, les deux termes sont très éloignés en russe (бал /bal : le bal et мяч /miatch : la balle), mais le lien semble établi (entre les deux oeuvres, russe et anglaise) par l'homophonie entre match (de football) et miatch (la balle perdue et retrouvée de *Dar* : "закатившийся и найденный мяч" , p.178.)

⁷⁸ *ibid.* * : en français dans le texte.

⁷⁹ *ibid.*, p.87.

⁸⁰ *ibid.*, p.88.

⁸¹ *Ada*, p.116.

délicatesse — et le prosaïque — qui manque d'élégance, de distinction, de noblesse. Or l'un des traits caractéristiques de l'artiste authentique Tchekhov relevé par le professeur à propos de "La dame au petit chien", est

[...] le contraste entre le poétique et le prosaïque ["the contrast of poetry and prose"] accentué ici ou là avec une telle perspicacité et un tel humour, [qu'il] n'est plus, à la longue, contraste que pour les héros du récit; en effet, nous sentons — et c'est là aussi le propre du vrai génie — que pour Tchekhov, le sublime et le terre-à-terre *ne sont pas* différents, que la tranche de pastèque, et la mer violette, et les mains du gouverneur, sont des éléments essentiels de la beauté et de la misère du monde⁸².

Le "vrai génie" émane donc plutôt de la seconde gravure : "a coloured print", à la fois estampe et texte imprimé, en couleurs, qui réunit beauté — Olga en rouge cerise — et misère — non pas sociale, mais physique et morale, puisque Olga est morte.

Cette troisième mention de la femme de Krug devant son miroir a donc pour fonction de préciser les rapports de l'art authentique et de la "réalité", qui sont analogiques : c'est parce que le monde est beauté (poésie) et misère (prose), que l'art authentique doit être prose poétique. Celle-ci peut être dite "réaliste" au sens où elle est recherche d'une ressemblance exacte avec le modèle. Vladimir Alexandrov a raison selon nous de souligner l'erreur des critiques qui fondent leur analyse de l'oeuvre nabokovienne sur l'opposition fiction/réalité⁸³. Certes, Nabokov insiste (nous y reviendrons) sur la particularité du monde fictif : "Appeler une histoire «histoire vraie», c'est faire injure à la fois à l'art et à la vérité"⁸⁴; mais comme le remarque Alexandrov, "nature" et "artifice" sont synonymes dans les ouvrages critiques de l'auteur : "Tout grand écrivain est un grand illusionniste, mais telle est également l'architrompeuse Nature. La Nature trompe sans cesse"⁸⁵. Autrement dit l'art est artifice parce que le

⁸² *Littératures* 12, p.335; *Lectures on Russian Literature*, p.262.

⁸³ Voir *Nabokov's otherworld*, op. cit., p.17.

⁸⁴ *Littératures* 11, p.44.

⁸⁵ *ibid.*

monde qui nous entoure est artifice. Quant à la manière de l'artiste, à sa façon d'être naturel (naturaliste?), elle est explicitée par les deux visions suivantes d'Olga.

La première (soit la quatrième dans le chapitre) est provoquée par l'évocation de la théorie du "nivelisme". Pour l'illustrer, Skotoma compare les cerveaux humains à des récipients dans lesquels il serait tout à fait possible de répartir des parts égales de conscience, pour remédier à l'inégalité présente, "racine de tous les maux". Or ces bouteilles humaines qu'il manipule se réfléchissent soudain "dans le miroir d'Olga", ce qui introduit la comparaison entre l'uniformité terrestre prônée par Skotoma, et l'uniformité céleste annoncée par la religion. Intervient alors la cinquième vision qui démontre l'absurdité de cet autre "nivelisme" : "certains êtres favorisés (homme d'un génie excentrique, chasseurs de grands fauves, maîtres d'échecs, amants robustes et versatiles... la femme rayonnante qui retire son collier après le bal) pour lesquels la vie est un paradis [auront] toujours une longueur d'avance quoi qu'il <arrive> dans le creuset de l'éternité"⁸⁶. L'erreur esthétique de Tchernychevsky — le modèle, nous l'avons vu, du Skotoma fictif — consiste à ignorer les différences, que l'art doit s'employer au contraire à souligner — en construisant par exemple ce portrait impressionniste, unique, de la femme chère et disparue.

La dernière séquence du rêve de Krug, dans laquelle apparaît la dernière vision d'Olga, ramène le philosophe dans la salle de classe de son enfance où "se tient l'examen final". Deux sujets sont proposés successivement aux élèves/lecteurs, lesquels ont été préparés à y répondre par ce qui précède. Le premier est : "un après-midi avec Mallarmé". Curieusement, le bon élève Krug sèche : "C'est le désastre absolu : il n'a songé qu'à grandir au lieu d'apprendre les passages que [les] garçons plus modestes savent par coeur"⁸⁷. Pourtant, comme ne manque pas de le souligner l'auteur dans la préface, "Krug est hanté par un vers de cette voluptueuse églogue ["L'après-midi d'un

⁸⁶ *Brisure à senestre*, p.91.

⁸⁷ *ibid.*, p.97.

faune"] dans lequel le faune accuse la nymphe de s'enfuir de son étreinte *sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre**⁸⁸. Le poème de Mallarmé est utilisé pour exprimer l'idée d'une rupture. Mais la frivolité de ses nymphes et le doux sommeil de son faune contrastent avec la noirceur du rêve qui hante tout le chapitre V. Krug ne peut traduire la "rupture impitoyable", "réelle", que représente la mort d'Olga, avec des mots empruntés, parce que ceux-ci ne permettent pas de "réaliser (dans le sens fort et rare de ce terme, à savoir : *posséder* la réalité d'un fait en le forçant à pénétrer dans le centre de la sensation)"⁸⁹ à quel point elle est intolérable. Il "a grandi", c'est-à-dire qu'il a fait "l'expérience royale" et unique (individuelle) de la vie qu'on ne peut apprendre par coeur. C'est ce que confirme le second sujet, soit cette ultime vision d'Olga, dont la portée tragique échappe aux froids observateurs habitués à écrire sous la dictée ou à prendre des clichés :

Les deux professeurs tirent les rideaux. Olga apparaît, assise devant son miroir. Elle enlève les bijoux qu'elle portait au bal. Elle est encore habillée de velours rouge cerise. Ses coudes robustes d'un blanc laiteux, élevés comme des ailes, elle commence de dégrafer sur sa nuque le collier de chien rutilant. Il sait qu'elle va l'enlever et retirer ses vertèbres du même coup, que le collier est en fait le cristal de ses vertèbres. La situation le frappe douloureusement comme inconvenante, car tous les candidats observent, notent par écrit la désintégration inévitable, pitoyable, innocente.

Un éclair, un clic : elle vient d'enlever sa belle tête qui ne regarde rien et qu'elle pose avec soin, avec soin, ma chère; un léger sourire demeure comme si elle se souvenait de quelque chose d'amusant (qui se serait douté au bal que les vrais bijoux étaient au mont-de-piété?); la superbe imitation est placée sur le dessus de marbre de la toilette. Il comprend que tout le reste va suivre. Les doigts viendront avec les bagues, les pieds avec les escarpins dorés, les seins avec la dentelle qui les enserre... sa pitié, sa honte atteignent une intensité insupportable et devant le geste ultime de cette grande stripteaseuse glacée qui rôde sur la scène comme un puma en chasse, avec un terrible sursaut d'horreur, Krug s'éveille⁹⁰.

⁸⁸ *ibid.*, p.14; * : en français dans le texte.

⁸⁹ *Ada*, p.302; c'est l'auteur qui souligne.

⁹⁰ *Brisure à senestre*, p.97-98.

Tous les matériaux nécessaires à l'écriture sont réunis dans cette fin de chapitre. Le retour de Maupassant — dont "La parure" est parodiée ici encore : les bijoux ont toujours été faux — et de ses photographes, sert à établir un contraste entre le vrai et le pseudo-réalisme. A moins de considérer la mort comme un striptease, on ne peut rester insensible à la "désintégration inévitable, pitoyable, innocente". Le vrai réalisme est fait de sensations, l'autre n'est que pacotille, comme la vie qu'il met en scène et dont se dépare Olga ("la superbe imitation est placée sur le dessus de marbre de la toilette"). Aucune émotion ne se dégage des faux "morceaux de pathos" naturalistes, parce que le prosaïsme "nivelle" tout. Seule la puissance suggestive de la poésie (celle-là même dont rêvait Mallarmé) qui agrmente la prose de Krug — lequel s'apprête à transcrire ses "impressions" au moment où le rideau se lève — permet au sanglot de se former dans l'espace laissé libre par le chiasme incomplet des couleurs : le "blanc laiteux" de la chair d'Olga est repris par le marbre glacé de la mort, mais aucun sang en "technicolor", écho attendu du "rouge cerise" de la robe de bal, ne vient souiller son squelette de cristal. C'est le contraste entre l'horreur de la scène et sa sensualité — accentuée peut-être par une réminiscence littéraire : la nudité de la "très chère" baudelairienne vêtue de ses seuls bijoux, fauve "dompté", source d'extase, que le cauchemar de Krug semble avoir rendu à son état sauvage⁹¹ —, c'est ce contraste, donc, qui rend le spectacle "insupportable". Le faune nabokovien doit fuir, quant à lui, le sommeil.

L'image de la femme retirant son collier — vrai ou faux, collier de chien ou rivière de diamants, avant ou après le bal —, empruntée à un faussaire, retravaillée par le nouveau diamantaire, est le creuset du vrai réalisme ou "réalisme nabokovien". On peut y lire la rupture ou la blessure d'où est née l'écriture et que l'auteur va racontant,

⁹¹ "[...]"

Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
 D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
 Et la candeur unie à la lubricité
 Donnait un charme neuf à ses métamorphoses
 [...] — "Les bijoux" in *Les fleurs du mal*, op. cit., p.108.

d'un livre, d'un pays, à l'autre. Récit de beauté et de misère, de clarté et de mystère qui se veut à l'image de la nature que le "naturalisme" aurait si mal comprise (au sens claudélien).

C'est précisément dans le chapitre V de *Brisure à senestre* où se développent les six visions d'Olga, que l'auteur signale sa présence : il est "ce génie anonyme, mystérieux, qui s'est servi du rêve pour transmettre un message codé". Ce message concerne l'intuition d'un autre monde du seuil duquel Olga se manifeste, par "un mode insondable d'existence, terrible peut-être, ou merveilleux, ou ni l'un ni l'autre, une sorte de folie transcendante qui rôde dans un recoin de la conscience"⁹². V. Alexandrov a bien montré l'importance du thème de "l'autre monde" dans l'oeuvre de Nabokov. Peut-être ce dernier partage-t-il en effet avec John Shade et Charles Kinbote (de *Feu pâle*) l'intuition d'une présence, "la foi en l'existence d'un autre monde"⁹³. Mais cette présence, parce qu'elle se manifeste poétiquement, mais au coeur 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'oeuvre de Nabokov n'est pas "interrogation absolue" mais récit/dévoilement de cette interrogation. Lorsque le texte se fissure et entraîne le 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 (appelé à franchir tant d'obstacles que les plus malveillants renoncent). C'est pour favoriser ce dialogue que Nabokov écrit à l'aide d'un instrument riche en "nuances auditives" : ce qu'Yves Vadé appelle "l'écriture d'enchantement"⁹⁴.

⁹² *ibid.*, p.78.

⁹³ Alexandrov, *op. cit.*, p.199.

⁹⁴ *L'enchantement littéraire*, Paris: NRF/Gallimard, bibliothèque des idées, 1990, p.121.

3. L'enchanteur

Je déteste tous ces truqueurs qui veulent faire croire qu'il y a un monde magique de l'écrit. Ils dupent ceux qui viennent, ils les entraînent à devenir des sorciers comme eux. Que les écrivains commencent par renoncer à l'illusionnisme.

"Les écrivains en personne", *Situations IX*
Jean-Paul Sartre

"L'écriture d'enchantement", c'est celle qu'inaugure au XIXe siècle la prose poétique de Chateaubriand, née d'une coupure historique, de cette "grande tache de faits répandue sur le tissu des rêves de [sa] vie"⁹⁵. Certes, le désir d'écrire préexiste à ce désenchantement du monde, mais il s'est métamorphosé à son contact en écriture du désir par laquelle l'auteur "exhibe son propre trouble"⁹⁶. La prose poétique de Chateaubriand "l'Enchanteur", cette "utilisation particulière de la prose qui lui confère une qualité et des pouvoirs que l'on croyait jusque-là propres aux vers"⁹⁷, aurait donc pour origine le vertige ressenti par l'être (social) dans un monde qui se dérobe.

On sait que Nabokov admirait Chateaubriand dont l'oeuvre sert d'hypotexte à *Ada ou l'ardeur*, et qu'il est désigné par la même métaphore, empruntée à Vladimir l'Enchanteur lui-même, qui l'appliquait aux "génies" dont il avait accepté d'enseigner les "grands contes de fées". Comme c'est le cas pour Chateaubriand, le désir d'écrire a précédé la rupture historique qui a "propulsé" notre auteur sur les routes de l'exil. Mais c'est la situation particulière de cet exil qui est à l'origine du choix de la prose poétique, comme on l'a vu. La réponse aux questions de l'écriture (pourquoi écrire?) et du public (pour qui écrit-on?) s'en trouve sensiblement transformée, dans la mesure où le "trouble" de l'écrivain a désormais besoin d'être "exhibé", comme le dit Yves Vadé. C'est ce que souligne l'évolution de sa mise en scène, de la "Terreur" berlinoise (1926) à

⁹⁵ *Mémoires d'outre-tombe*, 3e partie, 2e époque, V, XXV, cité par Yves Vadé, op. cit., p.108.

⁹⁶ Y. Vadé, p.130.

⁹⁷ *ibid.*, 103.

la "Terreur de Terra"⁹⁸ (*Ada*, 1969), qui prend la forme d'un dialogue avec Jean-Paul Sartre. L'écrivain français fut, en effet, l'un des premiers à poser un regard d'étranger sur l'écriture de l'émigré. Par là, celui-ci s'est vu dépouillé de son habit persan, mis à nu, sans que ce déshabillage provoque apparemment la moindre émotion⁹⁹. Fort de cette expérience, Nabokov s'est employé par la suite à combattre stylistiquement l'indifférence de l'étranger par la mise au point d'un instrument redoutable : cette "écriture d'enchantement" dont nous voudrions définir ici les caractéristiques.

La nouvelle "Terreur", écrite en 1926 à Berlin, paraît exceptionnellement abstraite. Un jeune écrivain y confesse son sentiment de "totale étrangeté" à lui-même et au monde, sentiment qui le mène au seuil de la folie. Le commentaire adjoint par l'auteur à la traduction anglaise : "[*Uzhas*] précède d'une douzaine d'années *La nausée* de Sartre avec laquelle il a en commun quelques nuances de pensée, sans pour autant présenter les défauts fatals de ce roman"¹⁰⁰ —, autorise à parler de la *nausée* du narrateur. Tout comme Roquentin, il est pris au "piège de la glace" et au "piège de la vitre"¹⁰¹. Le "piège de la glace", c'est celui du miroir dans lequel l'identité du narrateur se dissout :

Plus je scrutais ce visage (ces yeux étrangers qui ne clignent pas, cette moire de poils minuscules sur le menton, cette ombre le long du nez), plus je me répétais avec insistance: «c'est moi, c'est Un tel!» et moins je voyais clairement pourquoi ce devait être moi¹⁰².

Le "piège de la vitre", c'est celui de la fenêtre qui ouvre sur un monde qui "<existe> de son côté : et ce monde-là <est> dépourvu de sens"¹⁰³. La découverte terrifiante de la contingence du monde a pour cadre une "ville étrangère"; le narrateur est assis, comme Roquentin, sur "le banc d'un square" :

⁹⁸ *Ada*, p.100.

⁹⁹ Voir supra (Introduction p. 14) la conclusion du compte-rendu de *La méprise*.

¹⁰⁰ in *L'extermination des tyrans*, op. cit., p.213.

¹⁰¹ *La nausée*, Paris: Gallimard, coll."Folio", 1980, p.50.

¹⁰² "Terreur", in *L'extermination des tyrans*, p.105-106.

¹⁰³ *ibid.*, p.110; c'est l'auteur qui souligne.

Je suis persuadé que personne n'a jamais vu le monde comme je le vis au cours de ces instants, dans toute sa terrifiante nudité et sa terrifiante absurdité. Près de moi, un chien flairait la neige. Les efforts que je faisais pour savoir ce que le mot «chien» pouvait bien vouloir dire représentaient pour moi une véritable torture, mais comme je le regardais fixement, ce «chien» s'avança vers moi lentement, avec confiance. Je me sentis pris d'une telle nausée que je me levai et m'en allai. Ce fut alors que la terreur atteignit son paroxysme. Je cessai de lutter. Je n'étais plus un homme mais un oeil nu, un regard sans but se déplaçant dans un monde absurde. La vue même d'un visage humain m'incitait à hurler¹⁰⁴.

L'analyse est très proche de celle de Sartre : *ça* existe semble dire le personnage pour qui la "brique" de Descartes n'est plus d'aucun secours; l'ego et le cogito ne sont plus sur le même plan :

Quand je sortis dans la rue, je découvris le monde tel qu'il *est* réellement. Voyez-vous, nous trouvons un réconfort à nous répéter que le monde ne pourrait exister sans nous, qu'il existe seulement dans la mesure où nous sommes capables de nous le représenter. [...] Eh bien par ce jour terrible, quand, après le ravage d'une nuit sans sommeil j'entrai dans le centre d'une ville, fortuite, et que je vis les maisons, les arbres, les automobiles, les êtres, mon esprit refusa d'un coup de les accepter comme «maisons», «arbres», etc., comme choses reliées à la vie humaine de tous les jours. Ma ligne de communication avec le monde se brisa net [...]

"Terreur" (p.110).

Et puis voilà : tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. [...]

J'avais beau répéter : «C'est une racine» — ça ne prenait plus. [...]

Noire? J'ai senti le mot qui se dégonflait, qui se vidait de son sens avec une rapidité extraordinaire.[...] Je ne le *voyais* pas simplement ce noir : la vue, c'est une invention abstraite, une idée nettoyée, simplifiée, une idée d'homme. Ce noir-là, présence amorphe et veule, débordait, de loin, la vue, l'odorat et le goût. Mais cette richesse tournait en confusion et finalement ça n'était plus rien parce que c'était trop.

La nausée (p.181-184).

¹⁰⁴ *ibid.*, p.111-112.

L'expérience de la "terrifiante nudité" du monde — de son "effrayante et obscène nudité" dira Sartre¹⁰⁵ — s'accompagne parallèlement d'un sentiment d'impuissance à la formuler :

Terreur suprême, terreur essentielle, c'est en vain que je m'obstine à chercher le qualificatif exact dans mes réserves d'expressions toutes faites; il ne s'y trouve, en effet, rien qui puisse convenir.

Je sens combien la parole humaine est un instrument inadéquat.

J'aimerais que la partie de cette histoire à laquelle j'arrive maintenant [la "belle crise"] puisse être mise en italiques... non, même des italiques ne conviendraient pas: il me faudrait quelque type de caractère nouveau, unique [...]

"Terreur" (p.107 et 109)

Oh! comment pourrais-je fixer ça avec des mots?

La nausée (p.182)

Les deux textes miment en quelque sorte cette quête du mot juste en adoptant la forme du reportage; à la fragmentation du journal de Roquentin correspond le style journalistique du narrateur de "Terreur" :

Voici ce qui m'est arrivé quelquefois: [...]

Autre chose: [...]

Douze heures plus tard [...]

Le cinquième jour [...].

Mais, alors que l'écriture sartrienne continue à se débattre "avec des mots" dans le but de "toucher la chose", l'écriture nabokovienne en reste aux mots, c'est-à-dire à l'expérience elle-même. La fragmentation de "Terreur" n'est qu'apparente, et si les mots sont impuissants à signifier la chose, ils sont agencés de telle sorte que l'unité perdue du monde est en quelque sorte compensée par celle du texte.

Pour permettre à l'écriture d'enchantement d'assurer cette cohérence, Nabokov se désolidarise de son personnage en ne brisant pas sa propre "ligne de communication",

¹⁰⁵ *La nausée*, p.180.

contrairement à Sartre, qui travaille sans filet littéraire mimant ainsi la rupture de son personnage avec le monde, . En effet, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, celui-ci dénonce la technique romanesque du XIXe siècle qui, en insérant le récit dans un cadre parfaitement délimité par une "subjectivité première", garante de son authenticité, offre une "image rassurante de la bourgeoisie"¹⁰⁶. Cette technique est impropre à dire l'éparpillement nauséux du monde. C'est pourquoi il s'est employé à rompre avec elle — ce que traduit dans *La nausée*, le recouvrement progressif de la fiction initiale de l'éditeur (chargé de présenter les "cahiers" de Roquentin) par une écriture *en devenir* qui fait éclater le cadre premier. Nabokov expérimente lui aussi un nouvel instrument, mais au coeur même de la tradition. Sa nouvelle semble introduite par l'un de ces conteurs du XIXe siècle, "professionnels de l'expérience" incriminés par Sartre, le vicomte de Brassard, par exemple, auquel Barbey d'Aureville a confié la narration du "Rideau cramoisi". "Pour moi", nous dit-il, "je n'ai jamais pu voir une fenêtre, —éclairée la nuit, — dans une ville couchée, par laquelle je passais, — sans accrocher à ce cadre de lumière un monde de pensées"¹⁰⁷. Cette fenêtre (littéraire) pourrait bien être celle du narrateur de "Terreur", sur laquelle s'ouvre et se clôt la nouvelle. C'est la douleur ressentie à la mort de son amie qui a sauvé le personnage de la folie. Mais il sait qu'il est condamné parce qu'avec le temps la douleur s'atténuera, les détails du passé s'effaceront "comme des lumières qui s'éteignent, ici, puis là, aux fenêtres d'un immeuble où les habitants s'endorment"¹⁰⁸. Le texte s'achève sur ce plan éloigné — la comparaison mime le recul de la caméra — lequel semble être le point de départ du plan rapproché initial : le narrateur est à sa table de travail, seul à veiller dans la nuit, à la seule fenêtre encore éclairée que nous apercevons, rétrospectivement, de l'extérieur. Au moment précis où il va allumer sa lumière, le relecteur sait que son visage va apparaître dans le miroir, et que les premiers signes de la nausée vont se manifester : il

¹⁰⁶ *Qu'est-ce que la littérature?*; op. cit., p.143 sq.

¹⁰⁷ *Les diaboliques*, Paris: Gallimard, coll."Folio", 1973, p.38.

¹⁰⁸ "Terreur"; c'est nous qui soulignons.

est condamné. L'auteur a bien accroché un "monde de pensées" au cadre de lumière de la tradition littéraire, mais l'image n'en est pas pour autant rassurante : elle est d'autant plus terrifiante au contraire que la structure circulaire du "conte" introduit l'idée d'un cycle infernal . Point n'est besoin, semble-t-il prouver ainsi, de se débarrasser des techniques anciennes, il suffit de les améliorer.

Elles permettent en effet de dire l'angoisse de l'être dans le monde tout en exhibant les pouvoirs de l'écriture. Ce n'est pas par hasard que la fenêtre est réintroduite dans une comparaison ("comme des lumières..."). Le retour au point de départ auquel elle invite permet de déceler le principe compositonnel qui a présidé à l'écriture de cette "terreur". Longtemps avant Van Veen qui projette d'écrire "une sorte de *novella* [...] illustrée de métaphores toujours plus nombreuses, qui construirait progressivement une histoire d'amour logique"¹⁰⁹, le narrateur a entièrement construit la sienne à partir de comparaisons déployées dans la première partie de la nouvelle. La nausée devant le miroir provoque :

[...] un sentiment apparenté à celui que l'on peut ressentir au moment où l'on retrouve un ami intime après des années de séparation. Il y a ce vide de quelques secondes où à la fois lucide et engourdi vous voyez votre ami *sous un éclairage entièrement différent* [...].

Lorsqu'il retrouve son amie après une première séparation, c'est exactement ce qui se produit :

[...] à mon retour, elle m'attendait à la gare. Je la vis sur le quai; on aurait dit qu'elle était *enfermée dans une cage de rayons de soleil dorés*, un cône de poussière ayant traversé la verrière.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Ada*, p.669.

¹¹⁰ "Terreur", p.105 et 107; c'est nous qui soulignons.

La soudaine sensation de mortalité dans l'obscurité "pourrait se comparer à ce qui arriverait dans un vaste théâtre où les lumières soudain s'éteignent [...]". C'est ce qui arrive en effet :

La veille de mon départ, nous allâmes à l'Opéra.[...] quand tous les spectateurs eurent gagné leurs places, et que l'orchestre eut retenu son souffle, prêt à faire sonner ses cuivres, soudain quelque chose se produisit. Les lumières s'éteignirent dans le vaste théâtre vermeil et une telle obscurité s'abattit sur nous que je crus être frappé de cécité. Dans cette ombre, tout à la fois commença de s'agiter, un frisson de panique de s'élever, de se changer en cris de femmes, et parce que des voix masculines réclamaient le calme, le désordre ne fit que s'accroître¹¹¹.

Le "théâtre intérieur" est devenu un vrai théâtre, lequel s'élargit encore par la suite pour devenir le théâtre du monde dans la dernière partie. Les "étrangers" — au sens figuré puis au sens propre, le dernier épisode a pour cadre, nous l'avons dit, une "ville étrangère" — envahissent progressivement le texte, comme pour illustrer l'impossibilité de communiquer analysée parallèlement. Mais les mises en rapport multiples que nous avons soulignées, tout en ménageant le déploiement de sens multiples, contribuent à doter l'ensemble d'une extrême cohérence. Ainsi, la première nuit passée dans la ville étrangère, le narrateur voit son amie dans un rêve plutôt agréable sous l'éclairage onirique, mais qui devient terrifiant "à l'état de veille". Aucune interprétation n'en est donnée — peut-être fait-il partie de ces expériences fugitives de "totale étrangeté", ou bien est-il le signe prémonitoire de la mort prochaine de l'amie. Mais il est l'occasion (comme l'a montré Marina Turkevich Naumann¹¹²), plus encore peut-être dans la version anglaise, destinée elle-même à des étrangers, de la formation d'une image unificatrice qui compense en quelque sorte la découverte de "l'horreur d'un visage humain". L'amie porte dans le rêve "un déshabillé de dentelle; elle riait, elle riait, elle ne pouvait plus s'arrêter de rire" (*she sat on the bed wearing only a lacy nightgown,*

¹¹¹ *ibid.*, p.107 et 108.

¹¹² in *Blue Evenings in Berlin - Nabokov's Short Stories in the 1920s*, Douglas College, NY Univ. Press, 1978.

and laughed, and laughed, could not stop laughing"). En passant le lendemain devant un magasin de lingerie, il repense à "ce qui avait été si joyeux dans ce rêve — ses dentelles, sa tête rejetée en arrière, son rire" ("all had been so gay in my *dream* — *her lace, her thrown-back head, her laughter*"). Il ne peut alors s'expliquer pourquoi ce "rêve de rire et de frivolité" ("that *lacy laughing dream*") est désormais si effrayant¹¹³.

L'activité créatrice se présente donc comme un rempart contre la folie que l'expérience de la contingence du monde et de la solitude ne peut manquer de faire naître. La description nabokovienne du phénomène de "l'inspiration" est d'ailleurs fort proche de celle de la nausée :

C'est une sensation où l'on a en même temps l'impression que tout l'univers vous pénètre et que l'on se dissout entièrement dans l'univers environnant.

(*Littératures 11*)

Une lueur annonciatrice un peu semblable à une forme bénigne de l'aura qui précède une attaque d'épilepsie [...].

(*Intransigeances*)

[...] une fissure dans le temps, un battement de coeur manquant [...]¹¹⁴.

(*Autres rivages*)

L'artiste partage avec le fou le don de voir le monde à l'envers, ou l'envers du monde, première phase de l'inspiration ou "fougueux *vostorg*" que Nabokov rend par "visitation"¹¹⁵. A la description du narrateur de "Terreur" :

En vain essayais-je de maîtriser ma terreur en tentant de me rappeler comment une fois, dans mon enfance, j'avais levé mes yeux encore lourds de sommeil, tout en pressant ma nuque contre l'oreiller mince, et découvert se

¹¹³ "Terreur", p.109. "Terror" in *Tyrants destroyed and others stories*, Londres: Penguin books, 1975, p.115. Dans la version originale : "Uzhas", l'image est plus "lâche" parce que, dans le relais central, le mot *khokhot*, attendu pour "rire", est remplacé par *smekh*: "[...] ona sidela na posteli v odnoi kruzhevnoi sorochke i do upadu *khokhotala*, ne mogla ostanovit'sia. [...] ee krusheva, zakinoe litso, *smekh* [...]" *kruzhevnoi, khokhochushchii son* – cité par Naumann, op. cit., p.181.

¹¹⁴ *Littératures 11*, p.529; *Intransigeances*, p.321; *Autres rivages*, p.223.

¹¹⁵ *Littératures 11*, p.529.

penchant vers moi au-dessus de la tête du lit une face incompréhensible, dépourvue de nez, avec une moustache noire de hussard juste en dessous des yeux de poulpe, avec des dents à l'emplacement du front. D'un bond je m'assis en poussant un cri aigu et, aussitôt, la moustache devint des sourcils et ce visage redevint celui de ma mère, que j'avais d'abord aperçu sous un aspect insolite et inversé¹¹⁶,

correspond l'analyse de la "nouvelle optique" de Joyce par le professeur Nabokov :

Si, comme vous l'avez peut-être fait, vous essayez étant debout, de vous baisser de manière à pouvoir regarder vos genoux, la tête à l'envers, vous verrez le monde sous un éclairage différent. Essayez sur la plage, c'est très amusant de voir les gens marcher lorsqu'on les regarde à l'envers. Ils ont l'air, à chaque pas, d'arracher leurs pieds à la glu de la gravitation, sans rien perdre de leur dignité. Eh bien, cet artifice qui permet de changer la perspective, de modifier le prisme et l'angle de vue, peut-être comparé à la nouvelle technique littéraire de Joyce [...]¹¹⁷.

Mais le fou reste la tête en bas, ou plutôt, il est tombé sur la tête, comme ce drôle d'homme que l'auteur met en scène au tout début de sa conférence sur "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable". Une chute de cheval lui a abîmé le cerveau, si bien qu'il croit avoir "pris part à des événements d'un autre siècle". Nabokov déplore l'absence chez lui d'une "culture subtile, [de] connaissances profondes en histoire et [d'] un minimum de talent naturel" qui, s'ils avaient "tenu compagnie à sa démente voyageuse", auraient donné lieu à un "éblouissant spectacle" : "Figurez-vous ce qu'un Carlyle eût tiré d'une telle folie! Malheureusement, mon homme était foncièrement inculte et fort mal équipé pour jouir d'une psychose rare [...]"¹¹⁸. Les Carlyle ne tombent pas sur la tête, mais marchent sur les mains (comme Van/Mascodagama dans *Ada*) et peuvent se "redresser mentalement", aidés du "calme *vokhnovenie*" (seconde phase de l'inspiration ou, selon Nabokov, "revisitation") qui "met ses lunettes" pour restituer des contours au monde¹¹⁹.

¹¹⁶ "Terreur", p.111.

¹¹⁷ *Littératures /1*, p.410-411.

¹¹⁸ "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable", op. cit., p.362-363.

¹¹⁹ *Littératures /1*, p.530.

Contrairement au fou, l'artiste substitue une harmonie nouvelle au désordre qui lui a été révélé, et retrouve son identité.

Pour Sartre aussi la création est la seule façon de pouvoir dire "je" : la "rigueur" des notes de jazz entendues par Roquentin constitue un contrepoint à l'insignifiance de l'existence. Mais ce privilège qu'il accorde à un personnage, Nabokov le réserve exclusivement à lui-même. De façon à conserver tous ses pouvoirs, l'Enchanteur n'a jamais mis en scène que des artistes manqués — à l'exception peut-être de John Shade dans *Feu pâle*. C'est sa propre histoire qu'il relate dans "Terreur" lorsqu'il remplace le sentiment initial d'étrangeté par de véritables étrangers. Comme le dit si cruellement Sartre, il est "déraciné" : l'être qui s'est dissous dans le miroir russe de la création (ce que relate la première expérience de lecture publique dans *Autres rivages*¹²⁰), doit non seulement se reconstituer, mais se reconstituer autre, puisque dans l'intervalle le miroir a été confisqué et remplacé par un modèle étranger. Pour se voir, Nabokov a besoin de se "voir écrire" — comme il ne cesse de l'expliquer à Sartre qui lui reprochait cet exhibitionnisme. Mais ce dialogue ne s'est pas tenu sur la place publique : il a eu pour cadre exclusif la littérature.

Dans la préface écrite en 1965 pour *La méprise*, Nabokov se dit curieux "de savoir si quelqu'un voit dans [son héros] Hermann «le père de l'existentialisme»"¹²¹. L'aversion bien connue du personnage pour les miroirs, ainsi que le crime qui résulte de son impuissance à *se voir* (Hermann tue un clochard qu'il prend à tort pour son sosie), soulignent d'eux-même l'ironie de cette assertion apparemment très sérieuse. Comme le professeur l'expliquera dans sa conférence sur "L'art de la littérature et le bon sens" : "Un fou répugne à se regarder dans un miroir parce que le visage qu'il y voit n'est pas le sien; sa personnalité est décapitée; celle de l'artiste est accrue"¹²². Hermann n'est pas un

¹²⁰ Voir supra, Première partie, I, 2: "Lire. Ecrire", p.50.

¹²¹ *La méprise*, Paris: Gallimard, coll."folio", trad. française de Marcel Stora, éd. révisée et augmentée, compléments de textes traduits par G. Barbedette, 1991, p.15.

¹²² *Littératures /1*, Paris: Fayard, trad. française d'H. Pasquier, 1983, p.527.

artiste, parce que comme le lui fait remarquer son cousin Ardalion, "ce qu'un artiste perçoit tout d'abord, c'est la différence entre les objets"¹²³. Si l'on complète maintenant l'allusion de la préface à l'existentialisme avec la phrase qui suit : "Ce livre a moins de charme russe-blanc que mes autres romans émigrés" (comme si en changeant de langue, Nabokov cessait d'être *émigré*), assortie de la note qui l'accompagne : "Ce qui n'a pas empêché un critique communiste (J.-P. Sartre) qui consacra en 1939 un article remarquablement stupide à la traduction française de *La méprise*, de dire que «l'auteur et son personnage sont des victimes de la guerre et de l'émigration»", cette allusion, donc, devient explicite. La citation de Sartre est tronquée, délibérément semble-t-il, dans la mesure où la preuve de sa méprise se trouve dans la première partie de la phrase : "Mais je vois encore une autre *ressemblance* entre l'auteur et son personnage : tous deux sont des victimes"¹²⁴ etc. Ce n'est pas Nabokov qui ressemble à Hermann, c'est Sartre traquant les *ressemblances* pour construire "tout un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui"¹²⁵, un homme indifférencié, "décapité", le cauchemar de l'exilé qui a besoin, quant à lui, de voir sa différence reconnue.

C'est précisément par le biais de cette idée de communion (de fusion) avec l'autre, avec le monde — dont Roquentin fait l'expérience —, que Nabokov introduit dans ses oeuvres américaines une parodie de *La nausée*, de façon à souligner les "défauts fatals de ce roman". La première se trouve dans *Pnine* et concerne la célèbre scène de la nausée dans le jardin public de Bouville. En route pour Crémone où il doit donner une conférence au titre évocateur : "Le Peuple russe est-il communiste?", le pauvre professeur Pnine rate son train, opte pour l'autobus, mais "jaillit [bientôt] de son siège" — à l'instant semble-t-il où Roquentin "saute hors du tramway"¹²⁶ — parce qu'il

¹²³ *La Méprise*, p.64.

¹²⁴ Sartre: "V.Nabokov. *La méprise*", op. cit.

¹²⁵ *Les mots*, op. cit., p.214.

¹²⁶ *La nausée*, p.18.

s'aperçoit qu'il a oublié le précieux texte de la conférence. Il atterrit alors au milieu d'une "ville étrangère", dans un "jardin humide", où le frappe un curieux malaise : "à peine avait-il pénétré dans l'allée de chênes et de châtaigniers [de *chestnut*, qui peuvent aussi bien être des marronniers] [...] que cette hantise, ce picotement d'irréalité l'envahit entièrement"¹²⁷. Il est tenté alors par la communion : "se fondre dans le paysage peut être merveilleux [...] Il se sentait poreux, battu en brèche. Il suait, il avait peur. Un banc de pierre au milieu des lauriers [dont on peut penser qu'ils forment ce massif au milieu duquel Roquentin aperçoit la Vélleda¹²⁸] lui permit de ne pas s'effondrer"¹²⁹.

La nausée de Pnine ressemble à une "maladie cardiaque", dont on a vu qu'elle était aussi le signe de l'inspiration, laquelle nous dit le professeur Nabokov permet au "puzzle" de l'existence de "se mettre en place"¹³⁰. Or c'est ce que Pnine essaie de faire puisqu'il "<glisse> en arrière dans son passé", et commence à mettre en rapport les éléments qui constituent sa vie. Sur le papier peint de sa chambre d'enfant malade, il aperçoit "un vieillard accroupi sur un banc, un écureuil tenant dans les pattes un objet rougeâtre"¹³¹. Mais la combinaison du motif du papier peint ne lui *dévoile* rien :

Il était clair que si le dessinateur maléfique, le destructeur des âmes, l'ami de la fièvre avait dissimulé la clef de cette combinaison avec un soin si monstrueux, cette clef devait être aussi précieuse que la vie même, et, une fois trouvée, ferait recouvrer à Timofey Pnine sa santé de tous les jours et son monde quotidien¹³².

Or cet échec du personnage consacre la victoire de l'auteur. Roquentin pense avoir "trouvé la clef de l'Existence, la clef de <ses> Nausées, de <sa> propre vie" : c'est

¹²⁷ *Pnine*, p.21.

¹²⁸ *La nausée*, p.180.

¹²⁹ *Pnine*; p.22.

¹³⁰ *Litt. //1*, p.528. Bien avant Pnine, Simpson (le héros de "La vénitienne", 1924) fait une expérience semblable, mais il souffre quant à lui d'une "hallucination auditive" (*La vénitienne*, Paris: NRF/Gallimard, 1990, p.159). Une même "brise légère" est à chaque fois le signe annonciateur du retour à la réalité – qu'il s'agisse d'inspiration (*Intransigeances*, p.312), ou de nausée (*Pnine*, p.26 et "La vénitienne", p.160.)

¹³¹ *Pnine*, p.25.

¹³² *ibid.*, p.25.

l'Absurdité du monde¹³³. Lorsque Pnine s'aperçoit qu'il est ce vieillard accroupi sur un banc, il a lui aussi "l'impression de tenir enfin la clef qu'il avait cherchée". Or cette clef de l'Existence de Pnine, n'est autre que la présence d'un dessinateur maléfique, l'auteur, qui prend soin, une fois le malaise passé, d'effectuer un gros plan sur l'écureuil pour que le lecteur puisse identifier l'"objet rougeâtre" ("un noyau de pêche"¹³⁴) que le personnage n'a pas pu distinguer. Cette substitution de clefs résout, semble-t-il, l'alternative sartrienne "vivre ou raconter" en faveur de l'écriture. A l'imaginaire-jeu de Sartre, s'opposerait l'imaginaire-croyance des "écrivains-sorciers" comme Nabokov qui pensent pouvoir créer le monde. Mais la lucidité de ce dernier — qui aime à jouer avec sa "propre substance" comme dit Fédor — constitue une auto-limitation des pouvoirs conférés par l'écriture. L'énonciation perturbe par trop souvent l'énoncé pour que le monde créé existe indépendamment de l'artiste. Ses mots n'ont pas d'effet sur le monde, mais peuvent en avoir sur le lecteur. Créer le monde, c'est le faire vivre — ce que Sartre n'aurait pas réussi dans sa "première tentative" : "faire exister un monde, en tant qu'oeuvre d'art, a été une entreprise au-dessus des forces de Sartre", écrit Nabokov à propos de *La nausée*¹³⁵; c'est rendre pathétique (visible) un personnage voué par sa situation à la transparence, à l'indifférence :

Lorsque j'ai commencé à écrire *Pnine*, j'avais un projet artistique précis: créer un personnage comique — grotesque, si vous voulez — et le faire ensuite apparaître, par rapport aux individus soi-disant «normaux», comme, et de loin, le plus humain, le plus important, et, sur le plan moral, le plus séduisant¹³⁶.

Les remontrances faites par l'auteur au mauvais lecteur s'adressent, nous le verrons, à sa fâcheuse tendance à l'empathie : il ne s'agit pas de s'identifier à Pnine, de lui ressembler, car on risquerait alors de ne plus le voir. Mais la sympathie, qui est "participation à la

¹³³ *La nausée*, p.182.

¹³⁴ *Pnine*, p.26.

¹³⁵ "Une première tentative de Sartre" (1949), *Intransigeances*, p.246.

¹³⁶ *Lettres choisies*, p.234.

souffrance d'autrui" semble vivement recommandée, puisqu'il s'agit d'être *séduit* par le personnage. La nausée est ainsi le support d'une entreprise de séduction qui se révèle être la seule forme de communication vraie — vivante.

La poursuite du dialogue dans *Ada* permet de préciser comment s'effectue le retour de l'auteur à la "vie". Ici encore l'oeuvre de Sartre est convoquée pour souligner le drame de l'artiste manqué qui ne perçoit pas les différences. La troisième partie du roman est consacrée à Lucette qui n'est, pour le narrateur Van Veen, qu'une réplique charmante de sa (demi-)soeur Ada. Aveuglé par cette dangereuse ressemblance, il ne voit pas le caractère désespéré de l'amour qu'elle lui porte. C'est ce que s'emploie à souligner le chapitre III dans lequel les jeunes gens se retrouvent dans un *café parisien* après plusieurs années de séparation. Repoussée une fois encore par son cousin, Lucette se suicide dans le chapitre V sur le bateau qui les emmenait vers le Nouveau Monde. Entre les deux s'insère la parodie de Sartre — comme si l'auteur voulait souligner ainsi la double erreur de l'anti-modèle, impuissant à maintenir en vie (les Pilules Quietus de Lucette : "*One pill a day keeps «no shah» away. No shah, nausea* : calembour"¹³⁷, la mèneront paradoxalement à la mort) et du "modèle" qui choisit l'art contre la vie. Dans ce chapitre intermédiaire, Van Veen fait un étrange voyage à Chose — un Londres fictif, mais aussi un Paris poétique, comme a pris soin de l'établir le narrateur par sa transformation du "Crépuscule du matin" de Baudelaire :

[...]

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux¹³⁸,

en : "L'aurore rose grelottait dans la verte Serenity Court. Laborieuse vieille Chose"¹³⁹.
Sans se départir du cosmopolitisme qui caractérise le roman, toute cette partie — qui

¹³⁷ *Ada*, p.580.

¹³⁸ *Les fleurs du mal*, Paris: Magnard, coll."Textes et contextes", 1987, p.278.

s'ouvre sur un pastiche de Flaubert : "Il voyagea, il étudia, il enseigna"¹⁴⁰ — est placée sous le signe de la littérature française.

Dans le chapitre IV, c'est *La nausée* qui sert d'hypotexte, ou plus particulièrement l'utilisation que fait Sartre de la chanson *Some of these days* — chanson attribuée à tort à un juif et à une Négrresse, a pris soin de souligner Nabokov, dans son compte-rendu : "J'ai vérifié, en réalité la chanson est chantée par Sophie Tucker [qui n'est pas noire] et a été composée par le Canadien Shelton Brooks"¹⁴¹. Peut-être pouvons-nous lire dans cette "vérification" le point de départ du dialogue avec Sartre qui se déploie dans *Ada*. On sait que Roquentin rêve d'écrire sa vie comme la Négrresse chante, car les "sonneries de trompette" qui portent sa voix sont de véritables commencements, indices infaillibles de véritables "aventures", dont l'issue n'est pas fixée d'avance comme dans les oeuvres des "salauds" qui nous livrent du vécu déjà repensé. La chanson représente en quelque sorte le choix esthétique de Sartre, celui d'une lecture-dévoilement où tout peut arriver parce que, comme dans la vie, "l'avenir <n'est> pas encore là; le type se promène dans une nuit sans présages qui lui <offre> pêle-mêle ses richesses monotones"¹⁴². Or cette chanson, insiste Nabokov, est le produit d'un monde spéculatif, ignorant les faits : elle n'est donc pas du côté de la vie, de ce monde objectif que l'art entend réfracter.

Le narrateur d'*Ada* prend alors la parole pour opposer sa propre conception de l'"aventure" créatrice. "Van dont les fleurs roses des *marronniers* de Chose réveillaient toujours les ardeurs amoureuses", nous dit-il, s'apprête à vivre des aventures dans un bordel (la Villa Vénus), mais le voyage en limousine est un peu longuet, alors il se remémore plutôt ses aventures passées avec Ada, en essayant de les envisager, sur le conseil de Sartre, comme s'il en ignorait l'issue. Mais,

¹³⁹ *Ada*, p.217.

¹⁴⁰ *ibid.*, p.535.

¹⁴¹ *Intransigeances*, p.245.

¹⁴² *La nausée*, p.64.

[...] il savait que cela ne pouvait se faire, qu'une tentative opiniâtre [la «première tentative de Sartre»?], à défaut de la réalisation, était possible, parce qu'il ne se serait pas souvenu de la préface d'Ada si la vie n'avait pas tourné la page de telle sorte que son texte rayonnant traversât maintenant comme un éclair tous les temps de son esprit¹⁴³.

La métaphore de la vie-livre marque le premier point contre Sartre : si vivre et raconter ne sont qu'une seule et même chose, non seulement "les aventures sont dans les livres", mais leur façon d'arriver dans la vie à laquelle Roquentin "[tenait] si fort" est la même dans les livres. C'est ce que développe la suite du texte, à partir semble-t-il des propres rêveries de Roquentin. "Je vois si bien maintenant ce que j'ai voulu", écrit ce dernier :

De vrais commencements apparaissant comme une sonnerie de trompette, comme les premières notes d'un air de jazz, brusquement, coupant court à l'ennui, raffermissant la durée; de ces soirs entre les soirs dont on dit ensuite : «Je me promenais, c'était un soir de mai»¹⁴⁴.

Ici Van Veen prend le relais et réécrit *La nausée* :

Il se demanda s'il se rappellerait son actuel et banal voyage. Un printemps anglais tardif accompagné de réminiscences littéraires s'attardait dans l'air du soir. La «canoréo» [...] diffusait une déchirante chanson italienne. Qu'était-il? Pourquoi était-il? Il pensa à sa mollesse, à sa maladresse, à sa paresse d'esprit. Il pensa à sa solitude, ses passions et ses dangers. [...] ¹⁴⁵.

Alors que la nausée de Roquentin s'évanouit lorsqu'il entend *Some of these days*, c'est la chanson qui provoque celle de Van. Comme s'il reproduisait à l'envers les gestes de Roquentin, "il <éteint> alors la canoréo et <prend> du cognac". Il est ivre (au sens propre et au sens figuré : une "bonne définition de l'artiste authentique" étant : "travailleur en état d'ivresse permanente"¹⁴⁶) alors que Roquentin — qui doute, avec raison!, de son talent — se dit "tout sec" pour n'avoir jamais vécu (ni écrit, donc)

¹⁴³ *Ada*, p.560.

¹⁴⁴ *La nausée*, p.60.

¹⁴⁵ *Ada*, p.560.

¹⁴⁶ *ibid.*, 169.

d'aventures mais seulement du "cliquant de voyage, amours de filles, rixes, verroteries"¹⁴⁷ — véritable résumé de la vie de Van Veen à Chose¹⁴⁸. Les "sonneries de trompette" qui signalent le début de la création artistique dans *La nausée*, sont remplacées dans *Ada* par le "coup de trompette de la destinée" qui mettra au contraire un terme à toute création. Enfin, et cette fois l'auteur semble s'adresser en personne à Sartre, en transformant son narrateur en un éclatant "V.V." (Vladimir Vladimirovitch?) qui se dit prêt à "livrer les restes de son être" à Ada, mais doute de mener à terme son "oeuvre philosophique" parce que celle-ci est "entravée par sa propre vertu, par cette originalité du style qui constitue la seule honnêteté vraie d'un écrivain"¹⁴⁹. Cette honnêteté stylistique s'oppose de façon éclatante au "mensonge" de Sartre — pour qui le style n'est qu'une "politesse" — concernant le compositeur et l'interprète de *Some of these days* : il eût mieux valu, finalement, qu'il fût un "professionnel de l'expérience". C'est une façon de dire que l'imposteur n'est pas celui qu'on croit. Que "M.Nabokov" ne traite pas "en langue anglaise des sujets gratuits"; parce que les "aventures" de ses livres sont fondées sur "l'expérience royale". En un mot, qu'il ne produit pas de faux — contrairement à Sartre qui, nous dit M. Nabokov, "<affuble> de son invention philosophique gratuite et arbitraire un être sans défense qu'il a inventé à cette fin"¹⁵⁰. Dans les romans *émigrés*, le seul être sans défense, c'est l'auteur lui-même — lequel, en changeant de langue et d'outil, s'est dévêtu de son habit persan inadapté aux grands froids étrangers, pour endosser la chaude pèlerine de l'Enchanteur.

Au terme de sa lecture de *La méprise*, Sartre avouait une "impression de malaise" face au centre absent de l'oeuvre : le roman, "dissous dans son propre venin". Peut-être une lecture moins *en avant* lui aurait-elle permis, au nom de leurs "nuances de pensée" communes (n'a-t-il pas eu lui aussi la tentation de Flaubert?), d'attribuer plutôt

¹⁴⁷ *La nausée*, p.61.

¹⁴⁸ Voir *Ada*, première partie, ch.28 et deuxième partie, ch.3.

¹⁴⁹ *Ada*, p.561.

¹⁵⁰ *Intransigeances*, p.246.

ce malaise à la charge affective dont l'écriture de Nabokov est porteuse ; à ce trouble que le déracinement contraint à exhiber de façon impudique mais "vertueuse"; à cet appel au désir caché du lecteur où réside "en définitive l'analogie essentielle du texte de l'enchanteur [...] avec les formules du grimoire"¹⁵¹. Sartre aurait pu être *enchanté* puisqu'il a su déceler "cet acharnement à se détruire [qui] caractérise assez la manière de M. Nabokov". C'est pour mieux te charmer, mon enfant... Mais curieusement — ou stupidement, comme le dit ce dernier — il est resté sourd à l'appel de l'aventure. Il conclut donc froidement : "Voilà ce que j'appelle de la littérature savante". Quelque trente ans plus tard, en dépit de son mépris affiché pour l'homme engagé, Nabokov tient à avoir le dernier mot — le dernier charme : "Il savait n'être pas tout à fait un savant", fait-il dire à V.V., "mais complètement un artiste"¹⁵².

4. Questions de méthode

"Artiste: Ce qu'ils font ne s'appelle pas «travailler»".

Gustave Flaubert
Dictionnaire des idées reçues

C'est sur le mode parodique que Nabokov a choisi de définir la "vraie littérature", en plaçant son authenticité éclatante sur fond terne d'"anti-modèles". Elle est l'expression du génie, c'est-à-dire produit de ce "grand travailleur" qu'est l'artiste — ce que n'a pas compris l'homme des années dix-huit cent soixante : "Tchernychevsky donne le génie comme l'équivalent du bon sens. Si Pouchkine était un génie, plaide-t-il avec perplexité, alors comment interpréter l'abondance des corrections sur ses brouillons? [...] Cela aurait dû couler sans effort, puisque le bon sens dit sa pensée immédiatement, car il *sait*

¹⁵¹ Comme le dit Yves Vadé, op. cit., p.130.

¹⁵² *Ada*, p.562.

ce qu'il veut dire"¹⁵³. Elle ne connaît pas de frontières. Elle peut sembler folie à qui refuse de voir le monde à l'envers; ou duperie à qui refuse de le voir tout court :

Un écrivain créatif doit étudier avec soin les oeuvres de ses rivaux y compris celles du Tout-Puissant. Il doit posséder la faculté innée non seulement de restructurer mais de re-créeer un monde particulier. Pour faire cela convenablement et pour éviter la répétition de l'effort, l'artiste doit «connaître» ce monde particulier. L'imagination sans la connaissance ne conduit pas plus loin que l'arrière-cour de l'art primitif, le gribouillis de l'enfant sur le mur ou le message du débile sur la place du marché. L'art n'est jamais simple¹⁵⁴.

Avant d'avancer les quelques adjectifs qui qualifient selon nous cette "vraie littérature", il importe, comme le conseille le professeur Nabokov, d'en préciser le sens. En effet :

Comme cela arrive pour la nomenclature zoologique quand un chapelet de noms obsolètes, synonymes ou inappropriés, continue à poursuivre la désignation correcte d'un être vivant au fil des ans, et non seulement ne peut être évacué ou ignoré, ou dissimulé par des parenthèses, mais enfle au contraire avec le temps, de la même façon en histoire littéraire les termes vagues de «classicisme», «sentimentalisme», «romantisme», «réalisme», et leurs semblables, se fraient un passage de manuel en manuel. [...]

Il ne me vient à l'esprit aucun chef-d'oeuvre dont l'appréciation serait rehaussée de quelque degré ou de quelque manière que ce soit par la connaissance de son appartenance à telle ou telle école; et, inversement, je peux citer bon nombre d'oeuvres de troisième catégorie qui sont artificiellement maintenues en vie pendant des siècles pour avoir été rattachées dans le passé à tel ou tel «mouvement» par l'homme des «écoles».

Ces concepts sont néfastes principalement parce qu'ils détournent l'étudiant du contact direct — et de la délectation immédiate — avec la quiddité d'une réussite artistique individuelle (laquelle, après tout, seule importe, et seule survit); mais, plus encore, chacun d'eux est soumis à une telle variété d'interprétations qu'il devient vide de sens dans son propre domaine, celui de la classification du savoir. Cependant, dans la mesure où ces termes existent et continuent de frapper violemment sur chacun des pavés qui ornent la voie par laquelle leurs victimes désignées tentent toujours d'échapper à l'identification grossière, nous sommes obligés d'en tenir compte¹⁵⁵.

¹⁵³ *Le don*, p.285; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁵⁴ *Intransigeances*, p.42.

¹⁵⁵ "As happens in zoological nomenclature when a string of obsolete, synonymous, or misapplied names keeps following the correct designation of a creature throughout the years, and not only cannot be shaken off, or ignored, or obliterated within brackets, but actually grows on with time, so in literary

Par commodité, nous en tiendrons compte, non sans avoir souligné le tour de passe-passe de Nabokov, qui réussit par de soi-disant nouvelles définitions à rendre ces "termes" inopérants.

La "vraie littérature" est :

- *réaliste*, au sens nabokovien, s'entend : "une oeuvre de fiction «réaliste» est une oeuvre dans laquelle l'auteur est prêt à nommer ou décrire sans crainte de restriction traditionnelle chaque détail physique ou moral qui appartient au monde qu'il perçoit"¹⁵⁶.

- *romantique*, au huitième sens du terme proposé par l'auteur qui en compte onze : "appliqué à un style abondant en détails spécifiques éclatants [...] et opposé, dans des écrits comme ceux de Chateaubriand ou Victor Hugo, à la brume généralisée du sentimentalisme" — et surtout pas au sens (5) : "La sous-espèce allemande [...]. Le pictorial évoluant vers le métaphysique"¹⁵⁷.

- *poétique* : "[...] par poésie j'entends les mystères de l'irrationnel perçus à travers les mots rationnels"¹⁵⁸

history the vague terms «classicism», «sentimentalism», «romanticism», «realism», and the like straggle on and on, from textbook to textbook. [...]

I cannot think of any masterpiece the appreciation of which would be enhanced in any degree or manner by the knowledge that it belonged to this or that school; and, conversely, I could name any number of third-rate works that are kept artificially alive for centuries through their being assigned by the schoolman to this or that «movement» in the past.

These concepts are harmful chiefly because they distract the student from direct contact with, and direct delight in, the quiddity of the individual artistic achievement (which, after all, alone matters and alone survives); but, moreover, each of them is subject to such a variety of interpretation as to become meaningless in its own field, that of the classification of knowledge. Since, however, these terms exist and keep banging against every cobble over which their tagged victims keep trying to escape the gross identification, we are forced to reckon with them" — *Eugen Onegin*, op. cit., vol.III, p.32-33.

¹⁵⁶ "A «realistic work of fiction is one wherein the author is ready to name or describe without fear of traditional restriction any physical or moral detail pertaining to the world he perceives" — *ibid.*, p.33.

¹⁵⁷ "(5) The German subspecies [...]. The pictorial grading into the metaphysical. [...]"

(8) «Romantic» as applied to a style abounding in vivid specific details [...] as opposed, in such writings as those by Chateaubriand or Victor Hugo, to the generalized mist of sentimentalism [...]" — *ibid.*, p.34 et 35.

¹⁵⁸ *Nicolas Gogol*, p.66.

- *vertueuse* : "Il y a [...] une amélioration que le véritable écrivain apporte, sans le vouloir, au monde qui l'entoure. Des choses que le bon sens rejetterait comme absurdes vétilles, ou grotesques exagérations tendant à l'élucubration, sont utilisées par l'esprit créateur de telle manière qu'elles font apparaître l'iniquité absurde"¹⁵⁹.

- *honnête* : elle fait preuve d'originalité de style et elle "sait son mensonge", à savoir qu'elle est le produit d'une subjectivité.

- *fantastique* : "De mon point de vue, toute oeuvre d'art marquante est fantastique en ce sens qu'elle reflète le monde unique d'un individu unique"¹⁶⁰.

On voit combien la nomenclature des manuels – de "ces horribles manuels écrits non par des éducateurs mais par des théoriciens de l'éducation"¹⁶¹ –, revisitée par l'auteur, est de peu de secours, puisqu'une oeuvre "réaliste" peut tout aussi bien être dite "fantastique": "les «ismes» s'en vont, les «istes» meurent; l'art demeure"¹⁶². De façon à mettre ses étudiants en contact direct avec la "vraie littérature", Nabokov la désigne plutôt d'un terme emprunté à l'enfance heureuse, et que le monde des adultes n'a pas encore "nivelé" : "conte de fées".

La formation que dispense une telle littérature est une formation du regard, dans laquelle se rejoignent les "deux forces contradictoires" qui, comme l'a montré Maurice Couturier, travaillent le roman nabokovien : la raison — ce "drogman loquace" — qui "se complaît dans l'élaboration de formes savantes et arrêtées", le laboratoire-tour d'ivoire de l'artiste, à l'intérieur duquel il étudie l'évolution de la connaissance (l'épistémologie); "le sensible qui [...] s'ingénie à déployer le monde des choses et des êtres dans sa diversité"¹⁶³, par où l'art garde une porte ouverte sur la vie. L'interaction constante de ces regards (savant et sensible) est illustrée par "l'aventure de l'idée du beau" que l'auteur retrace brièvement — mais qui constituerait, dit-il, le "roman

¹⁵⁹ *Littératures* /1, p.526.

¹⁶⁰ *ibid.*, p.361.

¹⁶¹ *Litt.* /2, p.323.

¹⁶² *Litt.* /1, p.229.

¹⁶³ M. Couturier, *Vladimir Nabokov*, op. cit., p.16.

idéal" — dans la conférence sur "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable". L'histoire commence (au hasard...) en terre pouchkinienne, se déploie en arrière, chez Shakespeare, en avant, chez Flaubert, mais s'achève dans le monde réel *contemporain*, car, moralité : "l'essentiel ne change pas, [...] c'est toujours *au bien et au beau* que la place d'honneur est réservée. Si la vie semble quelquefois brumeuse, c'est parce que l'on est myope"¹⁶⁴. C'est cette myopie que l'enseignant doit combattre.

Or pour soigner le mal, il faut opérer directement sur le patient. Nabokov conçoit donc l'activité critique comme un dialogue, qui est à la fois dissection et séduction, comme il l'explique à Edmund Wilson qui s'en indignait :

Si je suis autorisé à manifester une admiration très particulière et tout à fait subjective pour Pouchkine, Browning, Krylov, Chateaubriand, Griboedov, Senancour, Kùkhelbecker, Keats, Khodassévitch, pour ne citer que quelques uns de ceux que je loue dans mes notes [d'*Eugen Onegin*], je devrais également avoir le droit d'étayer et de circonscrire ces éloges en signalant au lecteur mes épouvantails et mes imposteurs préférés qui hantent les lambris de la fausse gloire¹⁶⁵.

Ces épouvantails deviendront les "bonnets d'ânes" des cours de Cornell. Il partage ainsi l'avis de cet autre émigré, Tzvetan Todorov qui déplore "le refus du critique de se poser soi-même en sujet réfléchissant (plutôt que de s'effacer derrière l'accumulation des faits) et de porter des jugements"¹⁶⁶. C'est parce qu'il est quant à lui tout à fait disposé au dialogue et convaincu de l'opacité du critique¹⁶⁷, que l'artiste Nabokov a privilégié la forme romanesque. Sergei Davydof soutient que *Le don* est le roman qui correspond le mieux à la notion de "discours bivocal" introduite par Mikhaïl Bakhtine. Selon ce dernier, le discours romanesque se caractérise en effet par son orientation *dialogique*, c'est-à-dire que "sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours

¹⁶⁴ "Pouchkine...", op. cit., p.376-377; c'est nous qui soulignons.

¹⁶⁵ *Intransigeances*, p.282.

¹⁶⁶ *Critique de la critique*, op. cit., p.186.

¹⁶⁷ "La critique peut être instructive, dans le sens qu'elle donne au lecteur [...] quelque information sur l'intelligence ou l'honnêteté du critique ou les deux à la fois", explique-t-il à un journaliste — *Intransigeances*, p.108.

en rencontre un autre, «étranger», et ne peut éviter une action vive et intense avec lui"¹⁶⁸. Il va sans dire que le discours nabokovien entretient une relation "vive et intense" avec le discours "myope" de Tchernychevsky. Cette dialogisation est accentuée en outre par le recours à la parodie qui, toujours selon Bakhtine, "écarte plus encore l'auteur de son langage" et dont "l'ami de Rabelais" veille à ce qu'il soit une "révélation [...] accentuée du mensonge"¹⁶⁹.

Mais Nabokov ne s'en est pas tenu là, puisqu'il a encore "dialogisé" la forme elle-même en lui conférant la structure fondamentale du poème-et-commentaire — qui atteint des sommets dans *Feu pâle*, roman auto-parodique du propre travail d'exégèse de l'auteur sur *Eugen Onegin*. Le mensonge de la méthode y est ainsi doublement accentué.

Un commentateur fictif, Charles Kinbote, glose le poème d'un artiste fictif : John Shade, tant et si bien que ce dernier finit par disparaître sous les amas de notes qui l'étouffent — sa propre vie a été réduite à "une série de notes en bas de page"¹⁷⁰ bien avant que le tueur fictif n'entre en scène pour la lui retirer. "On entre dans un mort comme dans un moulin", comme le disait Sartre à l'enterrement de Flaubert¹⁷¹ : "il n'est que trop facile de parler d'un auteur mort, derrière le dos de ses livres", entend prouver Nabokov¹⁷². Il est lui-même entré dans Pouchkine, annulant la figure du poète au profit de celle du commentateur — en témoigne cette impression du texte original en si petits caractères qu'"il faudrait une loupe" pour le lire, comme l'ont souligné maints critiques¹⁷³. Il avoue, à propos de Gogol, éprouver "un certain plaisir à suivre le contour de ces ombres étranges qui reposent au travers de ces vies lointaines"¹⁷⁴. Mais ni

¹⁶⁸ "Du discours romanesque" in *Esthétique et théorie du roman*, Paris: NRF/Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1978, p.102.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.129 et 130.

¹⁷⁰ *Feu pâle*, p.236.

¹⁷¹ *L'Idiot de la famille*, Paris: Gallimard, 1971, tome 1, préface, p.8.

¹⁷² *La vraie vie de Sébastian Knight*, Paris: Gallimard, coll. "folio", 1962, p.12.

¹⁷³ Voir par exemple le compte-rendu de Ronald Hingley, *Spectator*, 1er janvier 1965, repris in N. Page, *V. Nabokov: The critical heritage*, op. cit.

¹⁷⁴ *Nicolas Gogol*, p.36.

Pouchkine ni Gogol n'ont été exhumés "à la Kinbote", comme Flaubert dans *L'Idiot de la famille* :

[...] quand on veut s'occuper d'un artiste, [explique Sartre] le retrouver dans son oeuvre, la seule méthode possible est celle que j'ai utilisée dans le «Flaubert», la méthode progressive-régressive, qui va au tableau, à l'écrit, par une analyse de l'individu qui a produit; puis qui va à l'individu qui a écrit ou peint à partir d'une analyse progressive de l'objet produit¹⁷⁵.

Certes, Kinbote est allé un peu loin, puisqu'il a dépassé l'individu Shade pour "aller" à l'individu Kinbote. Mais il a répondu à l'appel à la *générosité* du lecteur selon le même principe que Sartre, en partant de l'homme (à la différence près qu'il ne s'intéresse pas du tout à l'enfance de son poète) :

[...] sans mes notes, le poème de John Shade est dépourvu de réalité humaine puisque la réalité humaine d'un poème comme le sien (trop fantasque et trop réticent pour être un ouvrage autobiographique) avec l'omission de nombreux vers substantiels rejetés par lui-même, doit reposer entièrement sur la réalité de son auteur et de son entourage, de ses affections et ainsi de suite, une réalité que seules mes notes peuvent fournir¹⁷⁶.

C'est le point de départ de cette méthode progressive-régressive que condamne Nabokov : l'individu. Alors que le professeur prend bien soin, dans la conférence sur *Du côté de chez Swann*, de différencier Marcel Proust du narrateur de la *Recherche*, l'artiste s'amuse dans *Ada* à dénoncer, sur le mode parodique, l'impasse de cette méthode.

Van Veen rend visite à Ada, alors pensionnaire de l'école de Brownhill, qu'il soupçonne d'avoir des relations homosexuelles avec la jeune Cordula de Prey. Il détourne à son avantage (exactement comme le fait Kinbote dans *Feu pâle* pour se venger des hostilités de Madame Shade¹⁷⁷) le texte de Proust – en l'occurrence la

¹⁷⁵ "Penser l'art", *Obliques*, n°24/25, 1982, p.16.

¹⁷⁶ *Feu pâle*, op. cit., p.26-27.

¹⁷⁷ Voir *Feu pâle*, p.144.

célèbre scène d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs* au cours de laquelle Andrée refait le sujet proposé à Gisèle pour le certificat d'étude ("Sophocle écrit des Enfers à Racine pour le consoler de l'insuccès d'*Athalie*"¹⁷⁸) :

Ils parlèrent de leurs études, de leurs maîtres, et Van dit : «J'aimerais avoir ton opinion, Cordula, sur le problème littéraire que voici : notre professeur de littérature française soutient que l'exposé de l'affaire Marcel-Albertine est compromis, de bout en bout, par un vice philosophique (et, partant, artistique) rhédibitoire; le roman n'a de sens que pour le lecteur qui *sait* que le narrateur est une folle et que les bonnes grosses joues d'Albertine sont les bonnes grosses fesses d'Albert. Si l'on ne suppose pas ou si l'on n'exige pas que le lecteur a ou ait tout appris des particularités sexuelles de l'auteur à seule fin de savourer son oeuvre jusqu'à la dernière goutte, le livre entier perd toute signification. Selon mon professeur, si le lecteur ignore tout de la perversion proustienne, la description détaillée des tourments d'un hétérosexuel jaloux d'une homosexuelle est une absurdité manifeste [...]

– Ada, de quoi donc parle-t-il? D'un film italien qu'il a vu?

– Van, dit Ada d'une voix lasse, je crois que tu ne te rends pas très bien compte que notre groupe de français avancé ne s'est pas encore avancé plus loin que Racan et Racine¹⁷⁹.

Ni Marcel ni son créateur n'intéressent véritablement Van Veen qui ne parle ici que de lui-même : de sa jalousie, de son désir. La vie enserrée dans les notes du commentateur ne peut être que la sienne propre, celle de l'auteur n'étant plus dans l'individu, mais dans l'oeuvre (le poème de John Shade *est* autobiographique). Pour plus de sécurité, Nabokov choisit, au moment de commenter son oeuvre de faire mourir d'emblée Nicolas Gogol : il n'est rendu à la vie (par l'évocation de sa naissance) qu'à la fin de l'ouvrage qui lui est consacré.

Du point de vue nabokovien, Sartre ne peut percevoir cette vie dans l'oeuvre, puisqu'il ne la regarde qu'après avoir chaussé ses lunettes conceptuelles qui la "dessèchent" : son concept de l'Homme (el hombre) fait de l'ombre à l'oeuvre. Ce qui s'applique également — pour de tout autres raisons — à la façon dont Kinbote traite un

¹⁷⁸ *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris: Gallimard, coll. "folio", 1954, p.581.

¹⁷⁹ *Ada*, p.209.

poète au nom de "Shade, Ombre presque «homme» / En espagnol [...]"¹⁸⁰. Ce sont de mauvais lecteurs du monde, comme Dreyer dans *Roi, Dame, Valet* :

Il lisait attentivement et avec plaisir. Rien n'existait au-delà de sa propre page éclairée par le soleil. Il tourna la page, regarda autour de lui, et le monde extérieur, comme un chien joueur qui n'aurait attendu que cette occasion, bondit sur lui avec avidité. Mais, repoussant affectueusement Tom, Dreyer se replongea dans son recueil de vers¹⁸¹.

"Le monde est là planté comme un chien qui vous supplie de jouer avec lui"¹⁸², mais les lettrés, forts de leurs conceptions premières, le repoussent — plus ou moins affectueusement.

La différence entre la méthode de Sartre et celle de Nabokov repose sur la nature du matériau utilisé : les *faits*, qui ne sont selon ce dernier que des "personnages bouffons et malhonnêtes"¹⁸³. Christopher Ricks qualifie l'*Eugen Onegin* de Nabokov de "commentaire d'un autre âge"¹⁸⁴. Il semble hérité en effet du lansonisme (tout comme *L'Idiot de la famille*), cette approche scientifique des textes, entraînant un développement spectaculaire de l'érudition, la constitution de fiches de plus en plus nombreuses sur les faits étudiés. C'est cette quête vertigineuse de l'exhaustivité qui guide Nabokov :

Je veux des traductions accompagnées de copieuses notes en bas de page, notes se profilant comme des gratte-ciels jusqu'au sommet de telle ou telle

¹⁸⁰ *ibid.*, p.153.

¹⁸¹ *Roi, Dame, Valet*, Paris: Gallimard, coll."folio", 1971, p.26.

¹⁸² *ibid.*, p.242. Rappelons que lorsque le narrateur de "Terreur" brise sa ligne de communication avec le monde, il ne sait plus ce que signifie le mot "chien"; qu'à sa mort, Olga se dévêt de son "collier de chien"; qu'à travers ses larmes, Pnine pense encore à garder les restes de sa party cauchemardesque pour "un petit chien galeux à tâches rougeâtres" (p.193) en compagnie duquel il s'échappera d'un univers oppressant: Pnine; que, de façon symptomatique, le faux artiste Van Veen "<déteste> secrètement les chiens" (*Ada*, p.86).

¹⁸³ *Litt. /1*, p.521.

¹⁸⁴ *New Statesman*, 24 déc. 1964.

page, de façon à ne laisser que la lueur d'un seul vers textuel entre le commentaire et l'éternité¹⁸⁵.

Ce fantastique décor urbain de l'exégèse peut sembler absurde. Mais il correspond au projet nabokovien de "ne donner que des faits *concrets*" lors de ses cours¹⁸⁶ — ce qui exige un travail de Titan. En effet, les "faits de l'imagination" ne doivent pas être confondus avec "l'imagination des faits" :

[...] qu'est-ce que ces «faits» indiscutables? On aurait tendance à s'en méfier lorsqu'on voit des biologistes s'attendre au coin du bois gène au poing, ou des historiens s'empoigner et rouler ensemble dans la poussière des siècles¹⁸⁷.

De façon à illustrer ses propos, le professeur raconte la tragique histoire de l'écriture de la seconde partie des *Ames mortes*, où l'on voit le pauvre Gogol faire :

[...] un effort pathétique [...] pour obtenir des documents «authentiques» de première main destinés à son livre, car il était dans la situation la plus tragique qui soit pour un écrivain : il avait perdu le don d'imaginer des faits et croyait que les faits peuvent exister tout seuls.

L'ennui, c'est que les faits n'existent pas à l'état naturel; les faits nus ne sont jamais vraiment nus [...] Un simple alignement de chiffres révélera l'identité de l'aligneur aussi clairement que les nombres codés dévoilèrent leur trésor à Edgar Poe. Le *curriculum vitae* le plus décharné lance son cocorico et bat des ailes de la manière propre à celui qui l'a signé. Je doute que vous puissiez même donner votre numéro de téléphone sans trahir une part de vous-même¹⁸⁸.

Si tout est subjectif, comment peut-on ne donner que des "faits concrets"? En *traduisant* la subjectivité de l'artiste de façon à ce que ces "faits" puissent être "perçus par les sens ou imaginés", c'est-à-dire être "concrets" selon la définition du petit Robert. Or, l'art

¹⁸⁵ "I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity" — "Problems of translation: «Onegin» in English", *Partisan Review*, Fall 1955, p.512.

¹⁸⁶ Voir *Intransigeances*, p.42.

¹⁸⁷ *Littératures* /3, p.29 et 32.

¹⁸⁸ *Littératures* /2, p.79-80.

d'écrire impliquant "l'art de voir le monde comme un potentiel de fiction"¹⁸⁹, cela suppose que l'on soit extrêmement attentif à Tom.

¹⁸⁹ *Litt. /1*, p.40.