

**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 2

**Présentée par
Isabelle POULIN**

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

ANNÉE 1993

Le traducteur choisit, en se le permettant un auteur
 qu'il se traduit ou se compare aux traductions et
 diverses langues.

Prologue
 Italo Calvino

TROISIEME PARTIE

L'ESTHETIQUE DU DETAIL : ENSEIGNEMENT ET TRADUCTION

Le professeur a entrepris, nous l'avons vu, de traduire entièrement les textes
 dont il se sert avec les étudiants qui connaissent la langue source (le russe). Ce n'est pas
 le cas de ceux qui suivent le cours de les "Chefs-d'œuvres de la Fiction européenne" ; il
 compare donc en classe les traductions déjà existantes, soulignant au fil de la lecture
 les erreurs de ses professeurs. Les étudiants ne disposent pas de l'original, mais la
 vigilance dont doit faire preuve l'enseignant apparaît dans cette pratique de texte traduit.

¹ Voir "Un roman de Dostoevski", *Revue de la Littérature*, 24 avril 1954.

[...] comme chacun sait, on ne *lit* réellement un auteur qu'en le traduisant ou en comparant des traductions en diverses langues.

Paragone
Italo Calvino

Le discrédit dont souffre encore parfois la littérature comparée vient de ce qu'elle utilise des textes traduits, suspects de trahir l'esprit ou la lettre des versions originales, impropres donc à en permettre l'étude. En tant que professeur de littératures, Vladimir Nabokov fut confronté à ce problème majeur, dans la mesure où son programme ne comprenait que quatre auteurs de langue anglaise – trois auteurs anglais et un irlandais plus précisément (Austen, Dickens, Stevenson et Joyce), son appartenance au département des Littératures Européennes lui interdisant d'aborder les auteurs américains. Une grande partie de ses cours était donc consacrée à la lecture critique des traductions anglaises des oeuvres russes, françaises, allemande et espagnole qu'il avait choisi d'étudier conjointement – à tel point que John Simon dit avoir surtout retenu, du seul cours auquel il ait jamais assisté, que le roman de Tolstoï ne devrait pas s'appeler *Anna Karenina* en pays anglophone, mais *Anna Karenin*¹.

Le professeur a entrepris, nous l'avons vu, de retraduire entièrement les textes dont il se sert avec les étudiants qui connaissent la langue source (le russe). Ce n'est pas le cas de ceux qui suivent le cours sur les "Chefs-d'oeuvres de la Fiction européenne"; il commente donc en classe les traductions déjà existantes, soulignant au fil de la lecture les erreurs de ses prédécesseurs. Les étudiants ne disposent pas de l'original, mais la vigilance dont doit faire preuve l'enseignant apparente cette pratique du texte traduit à

¹ Voir "The novelist on the blackboard", *Times Literary Supplement*, 24 avril 1981.

une véritable leçon de lecture. L'intérêt de cette méthode est "de faire observer [...] combien une habitude de langue est aussi une habitude de vision du monde; tout est chausse-trappe, piège, quand on décrypte un texte venu d'ailleurs", comme le souligne Yves Chevrel : "cette *tâche d'éveilleur* ou *d'inquisiteur* [...] paraît être une de celles que le comparatiste doit pratiquer le plus volontiers"².

Or cette éducation à l'étrangeté, dont se charge volontiers Nabokov, n'a pas pour seuls supports les textes de *nationalité* étrangère. Dans la mesure où "toute oeuvre d'art est, toujours, création d'un monde nouveau"³, c'est l'ensemble de la littérature authentique qui constitue ce "texte venu d'ailleurs". La création de ce "monde nouveau" étant elle-même traduction :

Nous sommes les traducteurs de la création de Dieu, ses petits plagiaires et menus imitateurs, nous étoffons ce qu'il a écrit, comme un commentateur sous le charme donne parfois un surcroît de grâce à un vers de génie⁴,

le professeur de littérature est un traducteur au deuxième degré. Or ce devoir de traduction n'est perceptible semble-t-il qu'*en regard* du texte étranger. D'où les propositions actuelles des comparatistes, sur lesquelles anticipait Nabokov – sans doute parce qu'il était lui-même un artiste, bi(tri)lingue de surcroît : "le travail sur la traduction des textes littéraires pourrait être une façon de conduire à une véritable lecture «littéraire» des textes, étrangers et français, qui se démarquerait de ce qu'est encore trop souvent la lecture scolaire des textes littéraires", écrit Dominique Tassel⁵.

Cette méthode de lecture "littéraire", dont nous voudrions rendre compte ici, correspond en effet à celle que le traducteur a mise au point au cours de son travail sur *Eugen Onegin*. Sa transposition en anglais du roman en vers de Pouchkine fut l'objet d'une véritable joute littéraire dans les années 1960 aux Etats-Unis. L'importance du

² "Didactique des textes littéraires traduits", op. cit., p.117-118; c'est nous qui soulignons.

³ *Littératures /1*, p.39.

⁴ Lettre de Nabokov à sa mère, octobre 1925, citée par Brian Boyd in *Les années russes*, p.287.

⁵ "Traductions littéraires et traductions scolaires", in *Le français aujourd'hui*, n°95, op. cit., p.25.

débat occasionné alors se mesure au ton grave et exceptionnellement solennel sur lequel Vladimir Nabokov met un terme à une amitié de vingt ans avec Edmund Wilson. A la critique féroce⁶ – presque entièrement négative – de son "ami", parue en juillet 1965 dans le *New York Review of Books*, le traducteur blessé oppose son sens des responsabilités :

En ce qui concerne mes romans, mon attitude est tout autre. Je ne puis m'imaginer écrivant une lettre à la rédaction pour répondre à une critique peu favorable, encore moins consacrant près d'une journée à composer un article destiné à un magazine pour m'expliquer, pour riposter ou pour protester. [...] Mes inventions, mes cercles, mes îles particulières sont hors d'atteinte des lecteurs exaspérés. [...]

En revanche, si la critique hostile est dirigée non pas contre ces fruits de l'imagination, mais contre un ouvrage de référence prosaïque comme ma traduction annotée d'*Eugène Onéguine* (désigné ci-après par les initiales E.O.), d'autres considérations prennent le dessus. Contrairement à mes romans, E.O. comporte un aspect éthique, des éléments moraux et humains. Dans cet ouvrage transparaît l'honnêteté ou la mauvaise foi du compilateur, son savoir ou son incompetence. Si l'on me dit que je suis un mauvais poète, je souris; mais, si l'on me dit que je suis un piètre homme d'étude, je me saisis du plus lourd de mes dictionnaires⁷.

En soulignant l'aspect éthique de sa traduction, Nabokov fait directement allusion, semble-t-il, aux accusations portées par la critique américaine contre l'étranger, coupable d'avoir violenté la langue anglaise jusqu'à la rendre méconnaissable. Le piteux état dans lequel il a restitué la langue cible – qui n'est pas sa langue maternelle – a indigné maints commentateurs :

[...] c'est par trop une transposition en nabokovien, plutôt qu'une traduction en anglais. Cela donne l'impression d'un étranger qui n'a pas tout à fait appris la langue avec l'absolue perfection requise [...]

(Robert Conquest)

⁶ L'intention blessante de Wilson est évidente dans la parenthèse sur les "tendances dostoïevskiennes sadomasochistes [de Nabokov] si justement notées par Sartre" qui expliqueraient qu'il "cherche à torturer à la fois le lecteur et lui-même" – compte rendu d'*Eugen Onegin* in *The New York Review of Books*, op. cit.

⁷ *Intransigeances*, p.258.

Et il y a un drame dans son *Eugen Onegin* qui n'est pas le drame d'Oniéguine. C'est le drame de Nabokov lui-même essayant de concilier ses côtés anglais et russe.

(Wilson)⁸.

Lorsqu'il invoque son honnêteté, le traducteur se défend en quelque sorte d'être un traître ... à la nation. Passe ainsi au premier plan "le rapport de la langue maternelle avec les autres langues, tel qu'il se joue dans la traduction, et tel qu'il détermine le rapport de la langue maternelle à elle-même", comme le dit Antoine Berman à propos des traductions de Hölderlin soumises à "la motion violente de la langue étrangère"⁹. C'est ce double rapport qu'est amené à analyser le professeur de littératures en mettant chaque oeuvre à l'épreuve de la traduction. Dès lors la lecture n'est plus transparente, elle ressortit à une quête de soi-même dans l'altérité, et affiche son subjectivisme : "tout ce qui vaut la peine est dans une certaine mesure subjectif. Il se peut par exemple, que votre présence sur ces gradins n'appartienne qu'à mon rêve, et que je sois votre cauchemar"¹⁰. Cette vulnérabilité du professeur – placé délibérément au bord du gouffre de l'erreur possible – constitue la première rupture avec l'objectivité triomphante de la lecture "scolaire" à laquelle il peut être dangereux de renoncer. Mais la rencontre avec l'étranger – la découverte de la "parenté" des langues à laquelle aspire la lecture-traduction – passe sans doute par ce renoncement au pouvoir strictement national de l'enseignant.

Il est en effet plus confortable de présenter la littérature russe (française) à un auditoire russe (français) qui est prêt à pardonner ou tolérer les critiques formulées par l'un des siens. La tâche est plus délicate devant un public étranger. Ainsi Nabokov écrit-

⁸ "[...] this is too much a transposition into Nabokovese, rather than a translation into English. It gives the impression of a foreigner who has not quite learnt the language with the extreme perfection required [...]" — Robert Conquest in *Poetry*, juin 1965; "And there is a drama in his 'Eugen Onegin' which is not Onegin's drama. It is the drama of Nabokov himself attempting to correlate his English and Russian sides" — Edmund Wilson, *New York Review of Books*, 15 juillet 1965; repris in *V. Nabokov: the critical heritage*, op. cit.

⁹ *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p.35.

¹⁰ *Littératures 11*, p.43.

1. Le plaisir : "rejeton hors science"?

Aucune théorie de la traduction ne semble prédominer aujourd'hui, et même si l'on se réfère aux "belles infidèles" (des XVII^e et XVIII^e siècles, qui préféraient l'adaptation des œuvres étrangères au goût français. Trois catégories de traductions coexistent, comme le rappelle les *Maximales Assises de la traduction littéraire* de 1983 : les traductions très franchises en, selon l'expression d'Antoine Rivarin "étatsanquies", visant à un respect des structures de la langue française (qui, parce que proches des "belles infidèles", s'avèrent plus guère courtes) les traductions littéraires, d'est-à-dire avant tout "associées à un style littéraire de l'auteur" (celles qui précèdent les autres (voquées ci-dessus) et les traductions littéraires qui suivent "distanciées" dans l'acceptation traditionnelle de ce terme), c'est-à-dire qui visent non le texte original pour le transporter tel quel jusque dans sa structure syntaxique, voire grammaticale, espèces aussi "linguistiques" ou "grammaticales". Ce qui oppose apparemment la première catégorie aux deux autres n'est le respect de la langue cible (le français) dans le premier cas, et celui de la langue source (l'anglais) dans le second. Les traductions "unitaristes" et "littéraires" priment la fidélité à un auteur plutôt qu'à un public.

Mais un autre élément oppose de façon plus radicale ces deux dernières catégories : le plaisir. En effet, de façon à écarter la différence entre le style littéraire d'un auteur et son usage des mots et de la syntaxe, Albert Bensoussan propose au cours des mêmes assises d'entendre par traduction "unitaire" une fidélité à la forme, et par

* ou "Le parti pris de la traduction la place-t-elle dans la science?", *Annales des dixième Assises de la traduction littéraire*, Arles 1985. Arles Sup. 1986, p. 74.

1. Le plaisir : "rejeton hors science"?

Aucune théorie de la traduction ne semble prédominer aujourd'hui, même si l'on a renoncé aux "belles infidèles" des XVII^e et XVIII^e siècles, qui préconisaient l'adaptation des oeuvres étrangères au goût français. Trois catégories de traductions coexistent, comme le rappelle Céline Zins lors de l'ouverture des "deuxièmes Assises de la traduction littéraire" en 1985 : les traductions très *francisées* ou, selon l'expression d'Antoine Berman "ethnocentriques", visant à un respect des structures de la langue française (qui, parce que proches des "belles infidèles", n'auraient plus guère cours); les traductions *littéaristes*, c'est-à-dire avant tout "soucieuses du style littéraire de l'auteur" (celles que préconisent les assises évoquées ci-dessus); et les traductions *littéralistes* qui suivent "«littéralement»" (dans l'acception traditionnelle de ce terme), c'est-à-dire mot pour mot, le texte original pour le transposer tel quel jusque dans sa structure syntaxique, voire grammaticale", appelées aussi "linguistiques" ou "grammaticales"¹. Ce qui oppose apparemment la première catégorie aux deux autres c'est le respect de la langue cible (le français) dans le premier cas, et celui de la langue source (étrangère) dans le second. Les traductions "littéariste" et "littéraliste" prônent la fidélité à un auteur plutôt qu'à un public.

Mais un autre élément oppose de façon plus radicale ces deux dernières catégories : le plaisir. En effet, de façon à établir la différence entre le style littéraire d'un auteur et son usage des mots et de la syntaxe, Albert Bensoussan propose au cours des mêmes assises d'entendre par traduction "littérale" une fidélité à la *lettre*, et par

¹ in "Les partis pris de la traduction: la pratique implique-t-elle la théorie?", *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 1985, Actes Sud, 1986, p.34.

traduction "littéraire" une fidélité à *l'esprit* — l'esprit étant le style, "la fameuse connotation"², une signification seconde, ou dérivée, dégagée par la manière dont on désigne une signification première. Or cette fidélité à l'esprit (à la manière) est une forme d'infidélité : "Le traducteur littéraire doit risquer même, défiant l'institution académique et pour le bien du texte, le contresens — comme Gide [s'exclamant à propos d'une adaptation de Shakespeare : "C'est tellement plus beau!"] — ou du moins un autre sens, afin de conjurer tous les pièges de la connotation"³. Les notions de "bien" et de "beau" semblent bien vagues. Quel est le "bien du texte" et qui peut en juger? Plus beau pour qui? Incontestablement pour les lecteurs auxquels s'adressent la traduction (ce qui rapproche selon nous cette catégorie de la première) et dont on espère qu'ils la liront avec plaisir. L'exactitude, dite "universitaire" devient ainsi synonyme d'ennui, comme si le plaisir ne pouvait être du ressort de la "science"; comme si un texte ne pouvait être goûté qu'en surface, en s'interdisant toute plongée dans ses profondeurs : "Nous savons, grâce à D. Aury que «la note en bas de page est la honte du traducteur»", affirme Albert Bensoussan⁴.

Doit-on dès lors assimiler la traduction "universitaire" à la traduction "littéraliste"? Parce qu'elle est fidélité à la langue source, cette dernière semble la plus proche de l'étranger. Mais comme le dit Henri Meschonnic, "la littérature ce n'est pas la langue. Cela se fait, bien sûr, dans les langues. Mais c'est une pratique spécifique que l'on méconnaît quand on essaie de la penser avec les concepts de la langue"⁵. La traduction nabokovienne de la célèbre visite de Charles Bovary aux Berteaux illustre parfaitement cette différence : "Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur"⁶. Une

² "Traduction littérale ou littéraire", *ibid.*, p.78.

³ *ibid.*

⁴ Il cite la préface de D. Aury aux *Problèmes théoriques de la traduction* de George Mounin — *Actes des troisièmes Assises de la traduction littéraire*, (Arles 1986), Actes Sud, 1987, p.130.

⁵ *ibid.*, p.35.

⁶ Flaubert, *Madame Bovary*, Paris: Le livre de poche, 1971, p.25.

traduction grammaticale ou linguistique — qui ne se soucierait que de la langue — de la tournure impersonnelle du dernier membre de phrase serait : "one could see droplets of sweat etc" ou, plutôt, "droplets of sweat... could be seen". Mais une lecture littéraire du roman de Flaubert révèle que "la grâce sensuelle d'Emma [est vue] à travers les yeux de Charles"⁷. Le pronom indéfini français peut fort bien traduire cette subjectivité, mais non les tournures anglaises correspondantes : le pronom indéfini anglais est employé quand il s'agit de vérités dites générales, et la forme passive exprime avant tout une certaine objectivité par rapport à la réalité considérée. Le professeur opte donc pour la fidélité à l'auteur — à la subjectivité du point de vue — en identifiant le regard qui se cache derrière l'indéfini : "Between the window and the hearth Emma sat sewing; she wore no fichu; *he* could see droplets of sweat on her bare shoulders"⁸. De façon à rendre plus précis encore le tableau imaginé par Flaubert, Nabokov veille à ce que le lecteur ait un même regard plongeant sur les épaules de la future Madame Bovary, en rappelant la position assise de cette dernière ("she *sat* sewing").

Si nous avons bien ici un exemple de traduction littérale, celle-ci ne peut être confondue avec une traduction grammaticale ou linguistique. Il importe donc de préciser en quoi consiste le travail nabokovien sur la lettre qui aurait pour résultat une "exactitude absolue" :

Par «littéralisme» j'entends «exactitude absolue». Si une telle exactitude aboutit parfois à cette étrange scène allégorique suggérée par la phrase «la lettre a tué l'esprit», une seule raison peut être invoquée : quelque chose devait être erroné soit dans la lettre originale, soit dans l'esprit original, et cela ne concerne pas vraiment le traducteur⁹.

⁷ Nabokov, *Littératures* /1, p.214.

⁸ *Lectures on literature*, p.134; c'est nous qui soulignons.

⁹ "I take «literalism» to mean «absolute accuracy». If such accuracy sometimes results in the strange allegoric scene suggested by the phrase «the letter has killed the spirit», only one reason can be imagined: there must have been something wrong either with the original letter or with the original spirit, and this is not really a translator's concern" — *Eugen Onegin*, op. cit., vol. II, p.464-465.

L'exemple de *Madame Bovary* suggère que la lettre (la langue) est bien au service de l'esprit (la littérarité), mais au prix d'une dissection du texte original. C'est une traduction-explication-de-texte qui, appliquée à une oeuvre entière (*Eugen Onegin*) a été jugée illisible, maladroite, laide. Une traduction que les lecteurs anglophones n'auraient aucun plaisir à lire. Ses détracteurs insistent en outre sur l'évolution de la méthode nabokovienne et sur l'incohérence de l'auteur, qui refuserait d'appliquer à ses propres oeuvres son idéal de "littéralisme". L'exemple invoqué dans le premier cas est celui de la traduction d'*Alice's Adventures in Wonderland* en russe par le jeune Sirine (1921). Deux articles concernant cette oeuvre de jeunesse, parus après la polémique soulevée par *Eugen Onegin*, signalent dès le titre les "reproches"¹⁰ faits à l'auteur : "Anya in Wonderland : Nabokov's *Russified* Lewis Carroll" (S. Karlinsky, 1970) et "Nabokov's *Assault* on Wonderland" (B.L. Clark, 1982). En traduisant de l'anglais au russe, Nabokov n'aurait pas hésité à faire violence à la langue source, à la "russifier" — ce qui rendrait évident rétrospectivement son parti pris pour le russe contre l'anglais. Il ne s'agit certes pas d'une traduction "littérale", dont la nécessité absolue n'est apparue semble-t-il à l'auteur qu'au moment où il a été "chargé de cours". Mais les "assauts" nabokoviens sur le pays des Merveilles anglais préfigurent d'une certaine façon cette méthode ultérieure. En effet, interrogé en 1973 sur sa responsabilité en tant qu'adulte envers les enfants, Nabokov évoque celle du professeur qu'il a été : "Je suis responsable d'avoir enseigné aux meilleurs [étudiants] de mon temps une méthode d'appréciation fondée sur l'impact artistique et savant de la fiction littéraire"¹¹. L'imagination et la connaissance : tels sont les deux points sur lesquels l'enseignant doit attirer l'attention des "enseignés". C'est déjà ce que fait Sirine en tant que traducteur en 1921.

¹⁰ Même si ce n'est pas à proprement parler le sujet de ces deux articles qui sont plutôt élogieux, leurs auteurs insistent sur le fait que cette traduction n'est pas "littérale" au sens nabokovien — Karlinsky: "Anya in Wonderland: Nabokov's *Russified* Carroll" in *TriQuarterly*, 17, 1970; Clark: "Nabokov's *Assault* on Wonderland" in *Nabokov's Fifth Arc*, Austin, 1982.

¹¹ "I am responsible for having taught those best children of my time a method of appreciation based on the artistic and scholarly impact of literary fiction" — "An interview with V. Nabokov for the CBC" (20 mars 1973) Mati Laansoo, *Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°10, Spring 1983.

La russification, ou "naturalisation" selon l'expression de Simon Karlinsky, d'*Alice en Anya v strane chudes* correspond à un souci d'exégèse. Les parodies des poèmes anglais sont remplacées par des parodies de poèmes russes bien connus des lecteurs — empruntés pour la plupart à Lermontov¹². C'est le procédé parodique lui-même qui est ainsi mis en valeur. Un autre changement est apporté par la volonté de rendre en russe les jeux de mots anglais, de façon à informer ici encore sur la manière de Lewis Carroll. L'une des substitutions les plus réussies, relevée par plusieurs commentateurs, concerne les deux cours suivis par la "Simili-Tortue" à l'école de la mer : "Reeling and Writhing" ("la Titubation et les Contorsions"¹³), traduits par "chesat' i pitat'" (Peigner/gratter et Nourrir), deux verbes qui sont plus proches encore de "chitat' i pisat'" (lire et écrire) que "Reeling and Writhing" ne l'étaient de "Reading and Writing" (lecture et écriture)¹⁴. Dans les deux cas la russification s'apparente à une explication de texte rapide : le mécanisme a été démonté puis reconstruit dans la langue cible. Lorsque Nabokov ajoute des allitérations ou amplifie l'écho déjà présent dans l'original, il attire l'attention sur la médiation d'un narrateur derrière lequel on aperçoit l'artiste au travail. Enfin, si la thèse de B.L. Clark est juste, à savoir que les "assauts" sur le pays des Merveilles sont autant d'assauts sur la "réalité" — par effacement des barrières établies par Carroll entre les deux mondes, ou omission des repères réalistes (tels les renseignements ponctuels sur la taille d'Alice) —, là encore la traduction peut être dite pédagogique. Elle intègre en effet directement l'apport de Lewis Carroll à la science ("littéraire"), à savoir que rien ne résiste à l'assaut de l'art authentique à travers le prisme duquel tout semble relatif ou singulier. B.L. Clark relève par exemple la traduction par Nabokov de la réponse d'Alice à la Chenille qui lui demande "Qui [elle est]" :

¹² Voir Karlinsky, op. cit., p. 313.

¹³ Voir "The Mock Turtle's story" in Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au pays des Merveilles*, Paris: Le livre de poche, coll. bilingue "Les langues modernes", traduction française de Magali Merle, 1990, p.214-215.

¹⁴ Voir B.L. Clark, op. cit., p.64.

I — I hardly know, Sir, just at present — at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then [Je... je n'en sais trop rien, monsieur, pour l'heure — qui j'étais quand je me suis levée, ça du moins je le sais, mais je pense que j'ai dû subir des changements répétés depuis lors]¹⁵

Ya... ya ne sovsem tochno znayu, kem ya byla, kogda vstala utrom, a krome togo c tekh por ya neskol'ko raz menialas' [Je... je ne sais pas exactement qui j'étais quand je me suis levée ce matin, et, de plus, depuis ce moment-là j'ai changé plusieurs fois]¹⁶.

Le traducteur anticipe en quelque sorte sur la réplique suivante : "Explain yourself! " (explique-toi!) lui intime la Chenille; "I can't explain *myself*, I'm afraid, Sir" (Je ne puis m'expliquer/ je ne puis expliquer qui je suis)¹⁷. L'épisode devait être particulièrement apprécié par le traducteur dans la mesure où les changements d'Alice sont mis en parallèle avec la métamorphose future de la Chenille. Alice apprend qu'on n'existe que dans/par le regard de l'autre (ce dont Humbert Humbert fait l'expérience : "Voyez-moi; je ne puis exister si vous ne me voyez point"¹⁸), regard à la faveur duquel on change de couleur, de taille etc. B.L. Clark rappelle les doutes exprimés par Alice sur son identité dans la mare de ses larmes ("Réfléchissons : est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente. Mais si je ne suis pas la même, une question s'impose tout de suite : «Qui suis-je donc? Ah, c'est là la grande énigme!"¹⁹), pour souligner sa différence avec Anya : celle-là "ne fait que spéculer et plus tard lorsqu'elle s'adresse à la Chenille, elle affirme qu'elle savait qui elle était au matin [...] au lieu de croire, comme Anya, qu'elle a effectivement changé avant d'entrer au pays des Merveilles"²⁰. Or la traduction de Nabokov n'implique pas qu'Anya

¹⁵ *Alice*, op. cit., p.102-103.

¹⁶ *Anya v strane chudes*, p.39, cité par Clark, op. cit., p.69.

¹⁷ *Alice*, ibid.

¹⁸ *Lolita*, p.206.

¹⁹ *Alice*, p.45.

²⁰ Clark, op. cit., note 19, p.74.

a "changé" avant sa chute dans le terrier du lapin blanc, mais qu'elle se rend compte dans le miroir grossissant de la fiction qu'elle ne peut pas dire qui elle *est* dans l'absolu.

Une même tendance à l'explicitation des procédés et des effets de l'art littéraire apparaît dans la façon dont Nabokov traduit ses propres oeuvres. C'est ce que montre l'étude faite par Jane Grayson dans son *Nabokov translated* consacré aux changements introduits par l'auteur dans ses romans russes et anglais lors de leur passage d'une langue à l'autre. A l'exception de *Laughter in the dark*, les versions les plus éloignées de l'original se situent en aval chronologiquement de la formulation par le professeur de Cornell de sa théorie du littéralisme. Ce qui ne l'a pas empêché de modifier sensiblement certains de ses romans — notamment : *Camera Obscura* (1932) qui devient en 1938 *Laughter in the dark*, *Otchayanie* (1932) *Despair* (2) en 1966, *Sogladatai* (1930) *The eye* en 1965, et *Korol, dama, valet* (1928) *King, queen, knave* en 1966²¹.

Certes, il serait vain d'accuser Nabokov d'avoir *otsebiatiné* ses propres romans (du verbe anglais *to otsebiatinize* forgé par l'auteur à partir de l'expression russe *otsebiatina* — "venant de soi" — qui désigne "les contributions personnelles des traducteurs autonomes et désespérés"²²). Pourtant, c'est la plus grande liberté prise par l'artiste à l'égard de son oeuvre qui fait dire à Gilles Barbedette qu'il n'a "jamais trouvé de solution" :

Voilà un homme qui a professé jusqu'à l'extrême et presque au grotesque, avec une certaine malice, la théorie de la littéralité, et qui, pour sa traduction en anglais d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, s'est querellé avec Edmund Wilson, le grand écrivain et critique américain. La littéralité qu'il a imposée à Pouchkine, il ne s'est pas autorisé à l'adopter pour lui-même²³.

²¹ Soit *Rire dans la nuit*, *La méprise*, *Le guetteur* et *Roi, dame, valet* — voir *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English prose*, op. cit.

²² *Intransigences*, p.255.

²³ "La traduction littéraire : qui juge?", in *Actes des troisièmes Assises de la traduction littéraire*, op. cit? p.141.

Il ne nous semble pas que l'on puisse déceler de "malice" dans l'engagement nabokovien pour le littéralisme. En outre, si l'on étudie de près les révisions apportées sur les quatre romans les plus transformés par leur américanisation, on constate que la "méthode d'appréciation" proposée est la même que pour *Eugen Onegin*. Elles ont un double effet note Jane Grayson : "La structure est tricotée plus serré, est plus dynamique, mais en même temps le mécanisme de l'intrigue est exposé plus ouvertement; le style est plus éclatant, mais plus cassant, plus auto-référentiel [«involutif»]; les personnages sont plus brillamment colorés, mais apparaissent plus encore comme des marionnettes de l'auteur"²⁴. Ce double mouvement qui consiste à rendre plus vivant le monde de la fiction tout en en accentuant l'artifice, résulte peut-être, commente Jane Grayson, des conditions particulières et restrictives d'une réécriture — l'auteur ne pouvant "recapturer l'impulsion créatrice originale"²⁵. Il correspond pourtant au même double objectif de la traduction d'*Alice* évoquée plus haut : mystifier (accentuer l'art) et démystifier (l'expliquer).

Apparemment la traduction d'*Oniéguine*, ne relève que du second mouvement : l'explication. Lorsque Nabokov se défend contre "les chiens féroces [qui] attendent le littéraliste décharné et gauche", on jurerait lire du Sartre :

Mon E.O. est encore éloigné du «berceau» idéal. Il n'est pas encore assez fidèle, pas assez inélégant. Dans les éditions futures, j'envisage de le décaper encore plus radicalement. Je pense que je le transformerai entièrement en *prose utilitaire*, en recourant à une sorte d'anglais encore plus rocailleux, j'érigerai des barricades rébarbatives de parenthèses carrées, je dresserai des bannières loqueteuses de mots réprouvés, afin d'éliminer les derniers vestiges de *poétisation bourgeoise* et les dernières concessions au rythme²⁶.

²⁴ "The structure becomes more tightly knit and dynamic, but at the same time the mechanism of the plot is more openly exposed; the style becomes more brilliant, but more brittle, more self-conscious; the characters are more brightly coloured, but more the puppets of their creator" — Jane Grayson, op. cit., p.57.

²⁵ *ibid.*, p.214.

²⁶ *Intransigeances*, p.259-260; c'est nous qui soulignons.

Quel plaisir, s'est demandé la critique, le lecteur va-t-il pouvoir retirer de cette "prose utilitaire"? Mais la traduction littérale est-elle vraiment dépourvue de toute "poésie"? Non, parce que Nabokov la conçoit accompagnée de copieuses notes dans lesquelles la "poésie" (non bourgeoise?) a été infusée après avoir été soigneusement extraite du texte original. Ces notes ne sont "rébarbatives" que pour "l'opinion répandue aujourd'hui encore, qu'il serait fatal de «disséquer» l'art, et que cette autopsie mènerait inévitablement à la mort de l'art, [opinion qui] résulte de l'ignorante dépréciation des éléments mis à nu et de leurs forces primaires", comme le dit Wassily Kandinsky pour la peinture²⁷. Il y a un véritable plaisir à lire le vertigineux commentaire du chirurgien (ou anatomiste) Nabokov, auquel on a reproché de rivaliser avec Pouchkine, mais qui est pourtant entièrement consacré à Pouchkine, à l'autopsie de son fameux "roman en vers" — dont le lecteur étranger, grisé et comme en proie au vertige, entrevoit enfin la richesse, la poésie. Certes, il s'agit là d'un jugement très subjectif. Mais l'on ne peut s'empêcher d'admirer l'art avec lequel le commentateur dirige tous les acteurs de la scène littéraire pouchkinienne — tous les "éléments mis à nu" : auteurs, traducteurs, personnages, genres, techniques, décors, mets, odeurs, couleurs, mots, etc. En outre, la médiation de l'étranger rend indispensable cette surenchère de notes, ce concert baroque de l'érudition — comme le soulignait Sartre, lorsqu'il s'interrogeait sur le destinataire d'une oeuvre littéraire :

Si je raconte l'occupation allemande à un public américain, il faudra beaucoup d'analyses et de précautions; je perdrai vingt pages à dissiper des préventions, des préjugés, des légendes; après il faudra que j'assure mes positions à chaque pas, que je cherche dans l'histoire des Etats-Unis des images et des symboles qui permettent de comprendre la nôtre, que je garde tout le temps à l'esprit la différence entre notre pessimisme de vieux et leur optimisme d'enfants. Si j'écris du même sujet pour des Français, nous sommes entre nous : il suffit de ces mots, par exemple : «un concert de musique militaire allemande dans le kiosque d'un jardin public», tout est là : un aigre printemps, un parc de

²⁷ *Point et ligne sur plan, Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris: Denoël, coll. "Folio/essais", 1991, p.16. L'analyse de Kandinsky date de 1926, mais prévaut "aujourd'hui encore" (1992), semble-t-il.

province, des hommes au crâne rasé qui soufflent dans des cuivres, des passants aveugles et sourds qui pressent le pas, deux ou trois auditeurs renfrognés sous les arbres, cette aubade inutile à la France qui se perd dans le ciel, notre honte et notre angoisse, notre colère, notre fierté aussi²⁸.

Ainsi Jane Grayson note que, lorsque Nabokov retraduit en russe son autobiographie (écrite en anglais), beaucoup d'images et de jeux de mots disparaissent, comme s'ils n'avaient été que des gloses, nécessaires à la reconstitution d'une enfance d'étranger, mais devenues inutiles "entre soi". Sartre déduit de cette "historicité" du lecteur, que l'écrivain est condamné à écrire pour ses contemporains. Nabokov en déduit tout autre chose, à savoir que l'écrivain est condamné à une extrême précision s'il ne veut pas mourir. C'est cette précision — appelée à varier avec le lecteur auquel elle s'adresse — qu'il apporte à Pouchkine et à ses propres romans.

L'exemple de la nouvelle "Musique" est significatif à cet égard. Ecrite en russe à Berlin (1932), elle a été traduite en anglais par Dmitri Nabokov avec la collaboration de l'auteur, en 1974. La version française intégrée dans le recueil *L'extermination des tyrans* a été obtenue à partir du texte anglais. Mais Vladimir Nabokov avait traduit lui-même cette nouvelle en français, en 1959 (lors de la sortie de *Lolita*) pour les *Nouvelles Littéraires*, à partir de la version russe. Nous disposons donc de deux traductions faites par l'auteur, l'une destinée à un public anglophone, l'autre à un public francophone. Nous retiendrons deux exemples de traduction-explication qui témoignent selon nous de l'uniformité de la méthode nabokovienne. Le héros de la nouvelle, Victor Ivanovitch, arrive en retard à un après-midi musical chez des russes de ses amis et y retrouve par hasard celle qui a été sa femme...adultère. Prisonnier du "mur de musique" (un concert de piano) il ne peut se soustraire à ce douloureux face à face. Il se remémore les circonstances de leur première rencontre, puis de leur séparation :

²⁸ "Pour qui écrit-on?", *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p.76-77.

Вероятно музыка подходит к концу. Когда появляются эти бурные, задыхающиеся аккорды, это значит, что скоро конец. Вот тоже интересное слово: *конец*. Вроде коня и гонца в одном. Облако пыли, ужасная весть. Весною она странно помертвела; [...] К ночи она умирала совсем²⁹

The music must be drawing to a close. When they come, those stormy, gasping chords, it usually signifies that the end is near. Another intriguing word, *end*... *Rend*, *impend*... Thunder rending the sky, dust clouds of impending doom. With the coming of spring she became strangely unresponsive. [...] By nightfall she would be as good as dead.

("Music")³⁰.

La musique devait toucher à sa fin. Quand apparaissent ces accords tempétueux, essoufflés, c'est signe qu'on approche de la fin. «Fin», voilà encore un drôle de mot; taillé en pointe. Fine syllabe qui tue. On était au printemps, avec les amandiers en fleur comme des bouffées de fumée rose dans le ciel bleu. C'est alors qu'un étrange engourdissement l'avait prise. [...] Vers la nuit, elle mourait tout à fait.

("Musique")³¹.

Du russe à l'anglais, Nabokov traduit l'émotion grandissante du personnage par le maintien de l'utilisation dramatique du mot fin (*конец /konets*, *end*) — aux dépens du sens. Les échos phoniques contribuent dans les deux cas — et plus encore en anglais : le mot "end" apparaît cinq fois, alors que "konets" était seulement décomposé en " *Коня /konia*" (coursier) et " *гонца /gontsa*" (courrier, messenger) — à rendre plus douloureuse encore cette nouvelle interprétation d'une partition que Victor Ivanovitch croyait bien avoir définitivement égarée. L'adjectif " *интересный / interesnyj*" (intéressant) est remplacé parallèlement par l'anglais "intriguing" (fascinant) qui est plus fort. Par contraste, la suite du texte est plutôt atténuée, l'"engourdissement" de la version russe étant remplacé par un simple mutisme ("she became...unresponsive") de la femme aimée. Lors du passage en français le travail est tout autre. Le mot "fin" est comme

²⁹ "Музыка" in *Соглядатай* , Ardis Publishers, Ann Arbor, 1938, p.181. (Nous avons rétabli la nouvelle orthographe russe.)

³⁰ in *Tyrants destroyed*, op. cit., p.67: "Le morceau doit être prêt de s'achever. Quand surviennent ces accords tempétueux, haletants, d'habitude cela annonce que la fin est proche. Encore un mot déroutant: fin... finir, effacer...foudre déchirant le ciel d'un trait final, nuage de poussière annonçant la fin. Avec la venue du printemps, elle devint étrangement lointaine. [...] A la tombée de la nuit, elle était comme morte" — "Musique" in *L'extermination des tyrans*, op. cit., trad. française de G.H. Durand, p.65-66.

³¹ in les *Nouvelles Littéraires*, 14 mai 1959, p.7.

dénudé par l'auteur qui y sculpte une sobre flèche assassine. L'explication de la tonalité de la nouvelle, n'intervient que dans la réminiscence proprement dite du passé. L'ajout des "amandiers en fleurs", et de la comparaison aux couleurs mièvres, ainsi que l'emploi très particulier de l'imparfait, plongent irrémédiablement le lecteur français dans l'univers flaubertien. On ne peut s'empêcher de reconnaître ici les "engourdissements" et les petites morts d'Emma, d'apercevoir derrière la gaucherie de Victor Ivanovitch la silhouette pathétique de Charles Bovary. Ce n'est plus le style savant qui crée la tension, mais l'intertextualité — le "souvenir circulaire"³² de Flaubert et de Proust (même si le morceau interprété est identifié à la fin comme "La prière d'une Vierge ou la Sonate à Kreutzer", il évoque irrésistiblement la petite phrase de la Sonate de Vinteuil) s'impose au moment de l'offrande du texte au public francophone. Peut-être parce que ce dernier est plus proche de la chère Russie, la traduction française est plus sobre. Ainsi, l'ironie de l'allusion à Tchekhov, qui se trouve au tout début de la nouvelle, est explicitée en anglais par un changement complet de la tournure grammaticale (avec introduction de la forme interrogative qui fait loupe), alors qu'en français la comparaison est juste un peu étoffée :

[...] а ея муж, врач по горловым, сидел, облокотившись на ручку кресла, и в пальцах свободной руки вертел что-то блестящее, — пенсне на чеховской тесемке³³

[...] her husband, a throat specialist, sat with his elbow propped on the arm of his chair. What is that glittering object he twirls in the fingers of his free hand? Ah, yes, a pince-nez on a Chekovian ribbon³⁴

Son mari, laryngologiste connu, accoudé au bras de son fauteuil, tournait entre ses doigts un objet qui brillait, un pince-nez au bout d'un ruban noir comme en portait Tchekov, médecin lui aussi³⁵.

³² Comme dit Barthes in *Le plaisir du texte*, op. cit., p.59.

³³ *Музыка*, ibid., p.177.

³⁴ "Music", p.65: "[...] son mari, un spécialiste des voies respiratoires, demeurait assis, appuyé sur son coude qui reposait sur le bras de son siège. «Quel est cet objet scintillant qu'il fait tourner entre les doigts de sa main libre? Ah oui, un pince-nez au bout d'un ruban à la Tchekhov» — "Musique", p.63.

³⁵ "Musique", les *Nouvelles Littéraires*, ibid.

"L'ironie n'enlève rien au pathétique, elle l'outre au contraire", aimait rappeler Nabokov à ses étudiants³⁶.

L'autre exemple, concerne la traduction de la couleur des cheveux de la femme du laryngologue : "рыжая / rujaia", "red", "abricot". Peut-être Nabokov nous révèle-t-il ici la véritable correspondance entre les trois adjectifs (roux, rouge et abricot). En effet, un même problème se pose à propos du "béret" que porte Tatiana, lors du bal chez le prince N., son mari, où la retrouve Oniéguine (chant Huit, XVII, 9) : il est "малиновый / malinovyj", soit "framboise" (même si la traduction la plus fréquente que nous ayons rencontrée est "amarante"), soit "raspberry" en anglais. Or Nabokov traduit par "the framboise beret" et justifie son choix ainsi :

J'ai utilisé «framboise» [...] parce qu'aussi bien en russe qu'en français [le terme] semble évoquer une nuance de rouge plus riche, plus coloré que ne le traduit l'anglais «raspberry». Je vois la teinte de ce dernier plutôt associée au velouté tirant sur le violet du fruit frais qu'au cramoisi éclatant de la confiture russe ou de la gelée française qu'on en tire³⁷.

On voit que c'est toute la saveur de la Russie qu'il s'agit de préserver. De la même façon, Nabokov a longtemps hésité avant de traduire les arbres à l'ombre desquels vit Zaredski dans le chant Six : le "cheryomuha", par exemple, ou "putier racémeux", nous dit le traducteur. Il a été tenté par "«musk cherry» [qui] rend plutôt bien le son de *cheryomuha* et la fragrance de ses fleurs, mais [qui] malheureusement évoque un goût qui n'est pas caractéristique de son petit fruit noir granuleux"³⁸. Il a donc été obligé ... d'introduire le terme "racemosa".

³⁶ Flaubert, *Correspondance* (9 octobre 1852) cité in *Littératures* /1, p.233.

³⁷ "I have used *framboise* because [...] both in Russian and in French, [it] seems to convey a richer, more vivid sense of red than does English «raspberry». I see the latter tint as associated rather with the purplish bloom of the fresh fruit than with the bright crimson of the Russian jam, or the French jelly, made of it" — *Eugen Onegin*, vol.III, p.181.

³⁸ "[...] the term «musk cherry», which renders rather well the sound of *cheryomuha* and the fragrance of its bloom, but unfortunately evokes a taste that is not characteristic of its small, gainy, black fruit" — *E. Onegin*, vol.III, p.12.

On entrevoit ici tout le plaisir que l'on peut retirer de la lecture des recherches nabokoviennes. Une même volonté d'expliquer l'art tout en le faisant passer dans la langue étrangère préside à toutes les traductions nabokoviennes, mais le long travail d'exégèse que cela suppose n'appartient plus ici au texte même de la traduction : il est strictement cantonné dans le commentaire. Celui-ci étant dépourvu de la froideur (ou neutralité) académique habituelle, on l'a dit "supérieur" au poème en traduction, sans remarquer cependant qu'il était ainsi infiniment respectueux du poème original dont l'éclat, même lointain, est comme rehaussé par la fadeur de son double étranger. La méthode de traduction choisie dépend du but que l'on s'est assigné : l'éducation de l'étranger (adaptation à la langue cible) qui rend la lecture plus facile et la diffusion plus vaste; ou l'éducation à l'étrangeté, qui est beaucoup plus exigeante dans la mesure où elle implique sans doute l'apprentissage de la langue étrangère — comme le suggère Nabokov au terme de son analyse de la prose gogolienne :

Je souhaite la bienvenue à la bonne espèce [de lecteur] : mes frères, mes doubles. Mon frère joue de l'orgue. Ma soeur lit. Elle est ma tante. Vous apprendrez d'abord l'alphabet, les labiales, les linguales, les dentales, les lettres qui bourdonnent, le faux bourdon et le bourdon, et la mouche tsé-tsé. L'une des voyelles vous fera dire «Ugh!» Vous vous sentirez mentalement engourdi et vermoulu après votre première déclinaison de pronoms personnels. Je ne vois cependant aucune autre manière d'accéder à Gogol (ou à tout autre écrivain russe à vrai dire)"³⁹.

Il peut sembler utopique de trancher en faveur de la méthode nabokovienne qui, dans l'état actuel des connaissances est (peut-être) trop élitiste. Néanmoins, cette forme de traduction "universitaire" nous paraît plus "littéraire", plus "artistique" : la critique est dotée d'une dimension narrative qui sollicite l'imagination du lecteur; et plus "savante" : elle repose sur une "dissection" extrêmement rigoureuse des textes.

³⁹ *Gogol*, op. cit., p.163.

2. Sous l'invocation de Chateaubriand

Il se trouva que, dans cette lettre il y avait une — une seulement, Dieu merci — phrase sentimentale : «Je tiens à ce que vous sachiez que, si cruellement que vous puissiez me blesser, vous n'arriverez jamais à blesser mon amour». Et cette phrase si nous la retraduisons du zemblien devint : «Je vous désire et aime quand vous me cravachez».

Vladimir Nabokov
Feu pâle

En 1985 Antoine Berman consacrait une étude à la traduction littérale : "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain", après avoir constaté que "de saint Jérôme à Frey Luis de Léon, de Hölderlin à Chateaubriand, la traduction «littérialisante» <représentait> la face cachée, le continent noir de l'histoire de la traduction occidentale"⁴⁰. Il semble néanmoins qu'elle connaît depuis un regain d'intérêt, comme en témoigne la réédition (1990) de la traduction du *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand qui, rappelle Claude Mouchard, n'était plus disponible "depuis deux ou trois décennies"⁴¹. C'est sous l'autorité de Chateaubriand — sans doute le représentant le plus célèbre en France du "littéralisme" — que Nabokov a placé son *Eugen Onegin*, introduit par deux citations de Pouchkine. La première est affective : c'est une offrande de ce grand oeuvre à son pays d'adoption : "...Ou vers les bois vierges/ De la jeune Amérique...". La seconde est professionnelle : elle rapporte l'étonnement que la traduction du *Paradise lost* a suscité chez Pouchkine : "Aujourd'hui — exemple inouï! —le premier des écrivains français traduit Milton *mot à mot* et déclare qu'une traduction juxtalinéaire serait le sommet de son art si seulement elle était possible!"⁴². Certes, Nabokov se garde bien de faire allusion aux réserves du poète russe ("Une

⁴⁰ "La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain" in *Les Tours de Babel*, op. cit., p.37.

⁴¹ *Le paradis perdu*, Paris: Belin coll. "Littérature et politique", 1990, p.18.

⁴² Epigraphes d'*Eugen Onegin*: 1) extrait d'un brouillon du poème *Automne* (1830-1833); 2) extrait d'un article destiné au *Contemporain* et paru en 1837, "Milton et la traduction du 'Paradis perdu' par Chateaubriand", trad. de Gustave Aucouturier in *Pouchkine, Griboïedov, Lermontov*, Pléiade, op. cit., p.892.

traduction juxtalinéaire ne peut jamais être fidèle"), mais après tout c'est à la méthode de Chateaubriand qu'il entend rendre hommage, à son exigence de littéralité, dont s'inspire son propre travail sur la *lettre*.

Il s'agit dans les deux cas d'une "traduction affinité"⁴³, même si l'admiration de Nabokov pour Pouchkine l'emporte peut-être sur celle de Chateaubriand pour Milton — celui-là voue un véritable "culte" à "son" auteur⁴⁴ —, et si l'on en croit Valéry Larbaud "une traduction dont l'auteur commence par nous dire dans sa préface, qu'il l'a faite parce que l'original lui a plu, a quelques chances d'être bonne"⁴⁵. En ce qui concerne la christianité et la latinité du texte l'écrivain français est "l'homme de Milton", comme le note Antoine Berman⁴⁶. De même Nabokov partage le goût du poète russe pour l'ouverture à l'étranger et les littératures anglaise et française. Il serait peut-être excessif de dire que le français est "la langue traduisante reine"⁴⁷ pour Nabokov, mais il joue dans la traduction d'*Evguenij Oniéguin* un rôle analogue à celui du latin dans *Le paradis perdu*, il est cette "troisième langue médiatrice" dont parle Antoine Berman, qui dote la langue cible d'un fort accent étranger — "j'ai lu tous les livres auxquels Pouchkine fait allusion dans *Eugène Oniéguine* [...] J'ai été jusqu'à lire tout ça (Richardson, Shakespeare, Byron) en français puisque c'est ce que Pouchkine avait fait"⁴⁸. La traduction littérale est une *polytraduction*, motivée par une pratique intertextuelle : Chateaubriand entend conserver la trace des emprunts de Milton : "Quand il donne à Dieu l'*Empire carré* et à Satan l'*empire rond*, voulant par là faire entendre que Dieu gouverne le ciel et Satan le monde; il faut savoir que saint Jean, dans l'Apocalypse, dit :

⁴³ Selon l'expression d'Henri Meschonnic in "Littérature et traduction", *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas, 1984, tome III, p.2323.

⁴⁴ Comme il le déclare dans la conférence sur "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable" : "ceux d'entre nous qui le connaissent vraiment lui vouent un culte d'une ferveur et d'une pureté uniques" — op. cit., p.366.

⁴⁵ "Droits et devoirs du traducteur", in *De la traduction* (extrait de *Sous l'invocation de saint Jérôme*), Paris: Actes Sud, H. Nyssen éd., 1984, p.25.

⁴⁶ Antoine Berman, op. cit., p.113.

⁴⁷ *ibid.*, 124.

⁴⁸ *Lettres choisies*, p.186.

«*Civitas Dei, in quadro positas*»⁴⁹; parallèlement, Nabokov soulève le problème de la "traduction de traductions" :

Une situation intéressante se présente quand, en faisant allusion à un auteur, Pouchkine utilise une expression qui constitue une parodie du style de cet auteur. Mais plus intéressants encore sont les passages où il arrive que l'expression singée se trouve dans une version russe d'une traduction française d'un auteur anglais, ce qui fait que le pastiche de Pouchkine (que nous devons rendre en anglais) est trois fois éloigné de son modèle. Que devrait faire le traducteur dans le cas [du vers] suivant [d'*Eugène Oniéguine*] :

And Dmitrev [*sic*] was not our detractor
[*I Dmitrev ne bil nash hulitel!*] :

[...] Si nous nous tournons vers la terne version de Dmitriev(1798), en distiques alexandrins, de l'*Epistle to Dr. Arbuthnot* (1734) de Pope, nous découvrons dans le second hémistiche du vers 176 de Dmitriev le modèle [traduit en anglais par Nabokov] de l'expression de Pouchkine :

Kongrev applauded me, *Swift* was not my detractor

Dmitriev, qui ne connaissait pas l'anglais, a utilisé une traduction française de Pope (probablement celle de La Porte), et ceci explique la mise française de Congreve (que Dmitriev fait rimer mentalement avec grève). Si nous nous reportons au texte de Pope, nous découvrons que le vers de Dmitriev est une paraphrase du vers 138 de Pope :

And Congreve loved, and Swift endured, my lays.

Mais Pouchkine, dans *Eugène Oniéguine*, Huit, II, 5, ne pense pas à Pope ou à La Porte, mais à Dmitriev, et ma thèse est que, dans une traduction anglaise fidèle, nous devrions garder le «detractor» et résister à la redoutable tentation de rendre ainsi le vers de Pouchkine :

And Dmitriev, too, endured my lays⁵⁰.

⁴⁹ "Remarques", in *Le paradis perdu*, op. cit., p.109.

⁵⁰ "An interesting situation arises when, in alluding to an author, Pushkin uses a phrase which constitutes a parody of that author's diction. Yet even more interesting are such passages where the aped phrase is found to occur in the Russian version of the French translation of an English author, so that in result Pushkin's pastiche (which we have to render in English) is three times removed from its model! What should the translator do in the case of the following [verse] :

[...] And Dmitrev [*sic*] was not our detractor

[...] if we turn to Dmitriev's colourless version (1798), in alexandrines couplets, of Pope's *Epistle to Dr. Arbuthnot* (1734), we discover in the second hemistiche of Dmitriev's line 176 the model of Pushkin's phrase :

L'omniprésent "intermédiaire français" ("the French middleman"), qui recouvre ici les traits de La Porte, est à l'origine des nombreux gallicismes de la version nabokovienne d'*Eugène Oniégine*, justifiés selon l'auteur, par le fait que "Shakespeare est en réalité Letourneur, Byron et Moore sont Pichot, Scott est Dufauconpret, Sterne est Frenais et ainsi de suite"⁵¹. Certes le point de départ de Nabokov, à savoir que Pouchkine était incapable de lire l'anglais dans le texte, est contesté⁵². Mais l'intérêt de sa "thèse" concernant "la traduction de traductions", est que la langue cible conserve la trace du processus complexe de l'évolution littéraire, fondée sur l'emprunt et la réécriture. Réintroduire Pope, c'eût été supprimer l'un des maillons de la chaîne littéraire, occulter l'histoire fondatrice de la transmigration des mots. La traduction adopte donc ce "mouvement de remontée diachronique" observé par George Steiner à propos de Chateaubriand⁵³.

L'image de l'auteur/musicien, "interprète" des grands thèmes littéraires" proposée à l'occasion de la conférence sur Tourgueniev⁵⁴, justifie cette approche intertextuelle qui est plus apte, semble-t-il, à rendre compte du "fait littéraire". Les artistes disposent d'une même partition — "tout ce vague" qu'est la vie, qui a été si souvent mis en musique qu'il semble qu'"on vient trop tard" —, ou, comme le dit Roland Barthes :

Kongrev applauded, Swift was not my detractor

Dmitriev, who had no English, used a French translation of Pope (probably La Porte's), and this explains the Gallic garb of Congreve (which Dmitriev mentally rhymes with grève). If we look up to Pope's text, we find that Dmitriev's line is a paraphrase of Pope's line 138:

And Congreve loved, and Swift endured, my lays.

But Pushkin, in *Eugen Onegin*, Eight, II, 5, is thinking not of Pope or La Porte, but of Dmitriev, and I submit that, in an accurate English translation, we should keep the «detractor» and resist the formidable temptation to render Pushkin's line as:

And Dmitriev, too, endured my lays" — "The servile path" in *On translation*, New York, Oxford Univ. press, 1966, p. 102-103. (Le vers dont il est question ici appartient à un brouillon d'*Eugène Oniégine*, et n'a pas été intégré dans la version définitive — qui laisse en blanc les vers 5 à 14.)

⁵¹ *ibid.*, p.98.

⁵² Voir notamment B. Boyd, *The American Years*, p.350 sq.

⁵³ *Après Babel*, Paris: Bibliothèque Albin Michel des idées, 1978, p.295.

⁵⁴ "Tourgueniev était un grand interprète du thème «musique et nuit»" — *Littératures* 12, p.110.

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modules rythmiques, des fragments de langages sociaux etc... car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité [est la] condition de tout texte, quel qu'il soit [...] ⁵⁵.

Le professeur illustre de façon constante ce phénomène de "redistribution", érigé même en principe pédagogique dans la conférence sur *Mansfield Park*. Nabokov avoue n'avoir pas d'oreille pour Jane Austen, mais avoir "essayé d'être très objectif" : "J'ai usé à cet effet d'une méthode consistant à aborder l'oeuvre à travers, entre autres, le prisme de la culture dont ses jeunes gens s'étaient imprégnés [imbibed] au contact des fraîches sources du XVIIIe et du jeune XIXe siècles" ⁵⁶. Les métaphores visuelle et gustative (il a fallu *boire* — to imbibe : boire, absorber — le philtre de la connaissance pour *voir Mansfield Park*) remplacent ici la métaphore musicale (auditive), mais l'idée de la "source" commune est la même. La formule beaucoup plus neutre que l'on trouve dans la *Correspondance* avec Wilson ("Pour *Mansfield Park*, je leur ai fait lire les ouvrages auxquels font allusion les personnages du roman" ⁵⁷), souligne par ailleurs l'usage très particulier que le professeur fait des images — dont nous nous contenterons ici de noter qu'elles sont une composante essentielle du discours didactique. Le travail d'identification des "textes de la culture antérieure", prélevés sur l'oeuvre en/à la question, ressemble à celui du restaurateur d'un tableau, dont la tâche est de faire apparaître sous les empreintes du temps l'épure originelle : à la manière dont le manteau de l'intendant des *Noces de Cana* a retrouvé son vert véronèse, les accords de Miss Austen cessent d'être discordants pour qui sait percevoir son "charmant réarrangement" sous les "valeurs démodées" ⁵⁸ qui le composent.

⁵⁵ "La théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.

⁵⁶ *Littératures* /1, p.119.

⁵⁷ Nabokov - Wilson - *Correspondance*, p.280.

⁵⁸ *Littératures* /1, p.120.

Or l'intertextualité peut être un piège dans le cas d'une traduction, en ce que le texte traduit peut apparaître comme un simple collage :

La composition de Pouchkine est tout d'abord et avant toute chose un phénomène de style, et c'est depuis ce rivage fleuri que j'ai embrassé son étendue de pays Arcadien, le miroitement serpentin de ses ruisseaux importés, les tempêtes de neige miniatures enfermées dans une boule de cristal, et les couches multicolores de parodie littéraire fusionnant à la faveur de l'éloignement. [...] L'aspect paradoxal, du point de vue du traducteur, est que le seul élément russe d'importance est ce discours, le langage de Pouchkine, ondoyant et étincelant à travers les mélodies de ses vers telles qu'on n'en avait jamais connu de semblables auparavant en Russie⁵⁹.

C'est sans doute pour éviter cette impression de déjà-vu indigne du grand poète Pouchkine que Nabokov a choisi l'enlaidissement systématique de la langue cible — pour lequel on ne pouvait blâmer le poète russe.

A l'instar de Chateaubriand, il a en effet troqué son anglais "d'artiste" contre un anglais "de traducteur", maladroit et résistant. L'écrivain français s'est expliqué de ce choix dans un texte désormais célèbre :

Si j'avais voulu ne donner qu'une traduction *élégante* du *Paradis perdu*, on m'accordera peut-être assez de connaissance de l'art pour qu'il ne m'eût pas été impossible d'atteindre la hauteur d'une traduction de cette nature; mais c'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. [...] Qui m'obligeait à cette exactitude dont il y a si peu de juges, et dont on me saura si peu de gré? Cette conscience que je mets à tout, et qui me remplit de remords quand je n'ai pas fait ce que j'ai pu faire⁶⁰.

⁵⁹ "Pushkin's composition is first of all and above all a phenomenon of style, and it is from this flowered rim that I have surveyed its sweep of Arcadian country, the serpentine gleam of its imported brooks, the miniature blizzards imprisoned in round crystal, and the many-hued levels of literary parody blending in the melting distance. [...] The paradoxical part, from a translator's point of view, is that the only Russian element of importance is this speech, Pushkin's language, undulating and flashing through verse melodies the likes of which had never been known before in Russia" — *E.O.*, vol. I, p.7.

⁶⁰ "Remarques", op. cit., p.101.

On retrouve ici l'honnêteté du traducteur invoquée par Nabokov que nous évoquions plus haut. Ce sont donc pour les mêmes raisons éthiques — le respect de l'Autre — que ce dernier a opté à son tour pour une version "scrupuleuse et maladroite, pesante et servilement fidèle"⁶¹. Pour que l'Autre ne cesse d'être perceptible sous le Même — la langue maternelle des lecteurs auxquels s'adresse le texte traduit —, il faut que l'on sente qu'il s'agit d'une traduction. Le critère de "lisibilité" (c'est facile ou agréable à lire) "plonge [Nabokov] dans des spasmes de colère impuissante", parce qu'il correspond au désir du Même — en trompe-l'oeil⁶².

Or Antoine Berman souligne un autre élément important à l'origine de cet engagement scrupuleux du traducteur aux côtés de l'étranger : "la traduction du *Paradise Lost* est un fruit de l'exil"⁶³. L'expérience de l'exil provoqué par la Révolution puis l'Empire "a eu une importance décisive sur la *structure* de la culture française", rappelle le critique, en ce qu'elle s'est ouverte à l'étranger. Ce n'est pas par hasard que Nabokov distingue les traductions françaises du XVIIIe siècle comme les "pires qui aient existé" et leur oppose celles d'"une ère plus tardive", la première moitié du XIXe : "les meilleures au monde", citant Théophile Gautier par exemple : "Une traduction, pour être bonne, doit être en quelque sorte un lexique juxtalinéaire. [...] Un traducteur doit être une contre-épreuve de son auteur; il doit en reproduire jusqu'au moindre petit signe particulier"⁶⁴. Mais notre citation est incomplète, amputée de la partie la plus intéressante, mais peut-être aussi la plus controversée : ce sont les meilleures, soutient Nabokov, "parce que les français utilisent (alors) leur prose toute puissante et merveilleusement précise pour rendre les vers étrangers, plutôt que de s'enchaîner aux

⁶¹ *Intransigeances*, p.18.

⁶² Voir "Problems of translation", op. cit., p.496: "I constantly find in reviews of verse translations the following kind of thing that *sends me into spasms of helpless fury*: Mr (or Miss) So-and-so's translation reads smoothly" (c'est nous qui soulignons).

⁶³ "Chateaubriand traducteur de Milton", op. cit., p.110.

⁶⁴ Compte-rendu d'une traduction de E.T.A. Hoffmann (*Erzählungen*) reprise in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (Paris, 1883, p.49) — *E.Onegin*, vol. III, p.28.

rimes dérisoires et déloyales"⁶⁵. On retrouve ici cette ouverture de la poésie (en tant que forme fixe) à la prose poétique (qui ne connaît aucune frontière) que l'exil commande parallèlement à la nation — qui, en donnant naissance aux exilés, favorise cette ouverture à l'étranger que ceux-là seront autorisés à raconter, et parviendront peut-être à imposer à travers leurs écrits, à plus ou moins long terme. La colère et la virulence de ton que provoquent chez Nabokov les "rimailleurs" semble correspondre à celles que provoquerait une ouverture renoncée à l'étrangeté : contraint d'endosser une forme poétique nationale fixe, fabriquée en série, trop grande ou trop étroite mais parfaitement reconnaissable, le texte traduit est comme dévêtu de son étrangeté, réduite à un aimable exotisme. L'orchestration de l'auteur en est sensiblement transformée. Cette adaptation (à une forme, à un vers) représente le suprême "<degré> de mal dans le monde de la transmigration des mots" :

[...] maquiller [son ignorance] et atténuer [omettre les passages difficiles] ne sont que péchés véniels par rapport à ceux de la troisième catégorie; car voici que s'avance — démarche cabotine et boutons de manchettes rutilants — le traducteur rusé qui redécore le boudoir de Shéhérazade selon son goût et s'efforce, avec une élégance toute professionnelle, d'améliorer l'apparence de ses victimes.

[...] l'aventure de ce poème délicieusement vaporeux qu'est «L'invitation au voyage» de Baudelaire (*Mon enfant, ma soeur, songe à la douceur...**) est plus grotesque encore [que celle des «Cloches» d'Edgar Poe]. On en doit la traduction en russe à Miérejowski [...]. Sa version, qui commençait de la façon suivante :

*Ma douce petite fiancée,
Allons nous promener...*

fut bientôt reprise, sous forme de rengaine, par tous les joueurs d'orgue de Barbarie de la Russie. Je me plais à imaginer un traducteur français de chants folkloriques russes refrancisant ces deux vers :

Viens, mon p'tit,

⁶⁵ "[...] though the eighteenth-century translations into French from modern and ancient poets are the worst in existence, the French translations of a later era are the best in the world, one reason being that the French use their marvelously precise and omnipotent prose for the rendering of foreign verse instead of shackling themselves with trivial and treacherous rhyme" — *E.O.*, *ibid.*

A Nijni...*

et ainsi de suite, *ad malinfinitem*⁶⁶.

En ce qui concerne *Eugène Oniéguine*, c'est Miss Deutsch (dont la traduction rimée date de 1936) qui est accusée d'avoir fait le plus de "péchés de commission", à la seule fin de "rimailler". Nabokov relève par exemple sa version de Deux, XXVIII, 7 :

И ВСХОДИТ ПОСТЕПЕННО ДЕНЬ
(Et le jour montait peu à peu)

That day would be soon on the march
And wake the birds in beech and larch
(Que le jour serait bientôt en marche
Et éveillerait les oiseaux sur le hêtre et le mélèze)

Que font ici ces oiseaux et ces arbres : «And [would] wake the birds in beech and larch»? Pourquoi ceci et non par exemple : «And take in words to bleach and starch» [*Et incluerait des mots pour décolorer et empeser*] ou n'importe quelle autre sorte de non sens? Ce qu'il y a de charmant dans l'affaire, c'est que hêtres et mélèzes, n'étant pas endémiques au centre ouest de la Russie, sont les tout derniers arbres que Pouchkine aurait imaginé faire pousser dans le parc des Larine⁶⁷.

Le cas de la traduction de Pouchkine en français est particulièrement intéressant en ce qui concerne le point le plus contesté de l'*Eugen Onegin* de Vladimir Nabokov : sa mise en prose d'une oeuvre poétique. En effet, l'impression de déjà-vu semble renforcée lors de la transposition des oeuvres du poète russe dans la langue de "l'intermédiaire", comme le soulignent tour à tour Nabokov et Efim Etkind :

[...] n'oublions pas que c'est bien la poésie française, toute une période de cette poésie, que Pouchkine a mise à la disposition de la muse russe. Le résultat est qu'au moment où ses vers sont traduits en français le lecteur reconnaît tantôt le XVIIIe siècle français, poésie rose à l'épave d'épigramme tantôt ce

⁶⁶ *Littératures* 12, p.423-424; * : en français dans le texte.

⁶⁷ "What, for instance, are those birds and trees doing here : «And wake the birds in beech and larch»? Why this and not, for instance: «And take in words to bleach and starch» or any other kind of nonsense? The charming point is that beeches and larches, not being endemic in west central Russia, are the very last trees that Pushkin would imagine growing in the Larin's park" — *E. Onegin*, vol. II, p.286.

romantisme faussement exotique qui confondait Séville, Venise, l'Orient en babouches et la Grèce ma mère où le miel est si doux. Cette première impression est tellement vilaine, cette vieille amante si insipide, que le lecteur français est tout de suite découragé⁶⁸.

(Nabokov)

[...] difficulté, spécifique à la poésie de Pouchkine : le poète russe a fréquemment imité les français — Parny, Chénier, Voltaire; or, en le traduisant en langue française, on risque de revenir à l'original de telle ou telle imitation. [...] Nous n'y pouvons rien⁶⁹.

(Etkind)

Ce dernier est partisan néanmoins d'une traduction en vers rimés :

Restituer les phrases russes en français de la même longueur selon la règle des vers fait perdre des unités sémantiques très importantes. Qu'y pouvons-nous? Les pertes sont inévitables, mais l'art de la traduction poétique est *l'art de sacrifier et de rattraper*. Connaître les limites de ce que l'on peut abandonner permet de perdre à bon escient, et parfois même de gagner⁷⁰.

De façon à illustrer sa propre théorie — dont nous pouvons constater ici encore qu'elle n'a pas changé —, Nabokov s'applique dans la conférence sur "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable" à ce "labeur ingrat" :

Voici par exemple une pièce de vers célèbre, où le verbe russe semble ruisseler du bonheur de vivre, mais qui, traduite, n'est plus que le reflet d'elle-même :

*Dans le désert du monde, immense et triste espace,
trois sources ont jailli mystérieusement;
celle de la jouvence, eau brillante et fugace,
qui dans son cours pressé bouillonne éperdument;
celle de Castalie, où chante la pensée.
Mais la dernière source est l'eau d'oubli glacée...*

Bien que tous les mots y soient, je ne crois pas que ces lignes puissent donner une idée du lyrisme large et puissant de notre poète⁷¹.

⁶⁸ "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable", p.372-373.

⁶⁹ "Traduire Pouchkine" in *Alexandre Pouchkine - Oeuvres poétiques*, volume publié sous la direction d'Efim Etkind, Lausanne: L'Age d'Homme, 1981, p.9.

⁷⁰ *ibid.*

⁷¹ "Pouchkine...", p.373.

Peut-être parce qu'un esprit français s'attend à ce que ces "Trois sources" (Tri klioutcha) prennent place dans un sixain (multiple de trois), "tous les mots y sont" en effet, mais pas tous les vers. On pourrait imputer cette "erreur" à une faute d'impression, mais la conférence en contiendrait au moins une autre : on a souvent remarqué que "l'une des plus belles strophes d'*Eugène Onéguine*" offerte au public français, appartient en fait à *Yézierski*, roman inachevé dont Pouchkine a repris une strophe dans les *Nuits égyptiennes*⁷². Il ne s'agit pas d'erreurs, mais de mystifications destinées à prouver la trahison de la forme — quatorze vers suffisent à attester aux yeux du profane l'appartenance de leur contenu à *Eugène Onéguine* — et la toute puissance du traducteur. Comme s'il avait eu la prescience des arguments qu'avancerait Efim Etkind, Nabokov a "sacrifié" dans un cas et "rattrapé" dans l'autre. *Sacrifié* : les vers six et huit de «Три ключа» ("Tri klioutcha") :

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа:
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ —холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит⁷³.

Comme s'il s'était désaltéré à la dernière source (v.8: "qui étanche le mieux l'ardeur du coeur"), l'émigré a oublié de rapporter les vertus de "celle de Castalie" (v.6: "qui donne à boire aux exilés de la steppe du monde"). *Rattrapé* : les vers attribués à l'Improvisateur des *Nuits égyptiennes*, dont "la pensée <sort> de la tête [...] toute armée de ses quatre rimes et mesurée en mètres égaux et harmonieux"⁷⁴, traduits "librement" à

⁷² Voir par exemple J. Douglas Clayton: "The Theory and Practice of Poetic translation in Pushkin and Nabokov" in *Canadian-Slavonic Papers*, vol.XXV, n°1, March 1989, p.97.

⁷³ Cité par Don Barton Johnson qui en fait un hypotexte possible du *Don* in "The key [klioutch veut dire "clé" également] to Nabokov's *Gift*", op. cit., p.240.

⁷⁴ *Nuits égyptiennes* in *Pouchkine- Griboïedov - Lermontov*, Pléiade, op. cit., trad. française de Gustave Aucouturier, p.470 et 469.

partir d'un texte retenu "de mémoire", en les rendant à leur véritable créateur — dont les nombreux brouillons attestent au contraire du *travail* poétique.

Nous pouvons lire ici l'une des premières assertions de l'adage italien «traduttore - traditore» :

C'est du Pouchkine assez vraisemblable, voilà tout : le vrai est ailleurs. Mais tout en longeant par le rivage cette poésie qui déferle, observons que dans les courbes que j'ai suivies une certaine vérité passe en chantant, et cette vérité est la seule que je trouve ici bas; la vérité de l'art⁷⁵.

Nabokov confirme que la vérité de l'art est vérité par le mensonge. Ainsi, note J. Douglas Clayton, "la véritable bataille ne s'est pas tenue entre le traducteur et son matériau, mais entre l'auteur et le lecteur"⁷⁶. Nous avons perdu quelques vers, mais gagné la vérité sur la trahison possible du traducteur.

3. La transversion

Est-ce à dire que l'exigence de la littéralité découle d'une croyance en l'intraduisibilité de la poésie? Parmi les métaphores de la traduction citées par Antoine Berman, figurent les quatre premiers vers du poème de Nabokov "Sur la traduction d'*Eugène Oniéguine*", que nous reproduisons ici dans son intégralité :

I

La traduction? Sur un plat
la tête pâle et grimaçante d'un poète,
cri de perroquet, jacassement de singe,
profanation des morts.
Les parasites envers lesquels tu étais si dur
sont pardonnés, si j'ai ton pardon,
O, Pouchkine, pour mon stratagème :

⁷⁵ "Pouchkine...", p.375-376.

⁷⁶ op. cit., p.98.

J'ai descendu le cours de ta hampe secrète
 Et j'ai atteint la racine, et je m'en suis nourri;
 Puis, en une langue fraîchement apprise,
 J'ai fait poussé une autre tige et transformé
 Ta stance sur un sonnet modelée
 En mon honnête prose de fortune —
 Toute épine, mais cousine de ta rose.

II

Les mots reflétés ne peuvent que trembler
 Comme des lumières étirées qui se tordent
 Dans le noir miroir d'une rivière
 Entre ville et brume.
 Insaisissable Pouchkine! Persévérant,
 Je ramasse encore la boucle d'oreille de Tatiana
 Et voyage encore avec ton morne débauché.
 Je découvre une autre erreur de l'homme,
 J'analyse les allitérations
 Qui ornent tes banquets et hantent la merveilleuse
 Strophe quatrième de ton chant huit.
 Telle est ma tâche — la patience d'un poète
 Alliée à la passion d'un savant :
 Fiente de pigeon sur ton monument⁷⁷.

⁷⁷ "On translating «Eugen Onegin»":

1

What is translation? On a platter
 A poet's pale and glaring head,
 A parrot's screech, a monkey's chatter,
 And profanation of the dead.
 The parasites you were so hard on
 Are pardoned if I have your pardon,
 O, Pushkin, for my stratagem:
 I traveled down your secret stem,
 And reached upon the root, and fed upon it;
 Then, in a language newly learned,
 I grew another stalk and turned
 Your stanza patterned on a sonnet,
 Into my honest roadside prose —
 All thorn, but cousin to your rose.

2

Reflected words can only shiver
 Like elongated lights that twist
 In the black mirror of a river
 Between the city and the mist.
 Elusive Pushkin! Persevering,
 I still pick up Tatiana's earring,
 Still travel with your sullen rake.
 I find another man's mistake,
 I analyze alliterations
 That grace your feasts and hunt the great

Antoine Berman remarque que "le poème de Nabokov — de quelqu'un qui était aussi un grand traducteur — accumule les images négatives"⁷⁸. En effet, mi-Hérodiade, mi-Melmoth (le Voyageur, l'Etranger se nourrissant de l'âme d'autrui), le littéraliste est un parasite sacrilège. Mais c'est un ange comparé au paraphrasseur :

Il existe en Malaisie une sorte de petit oiseau de la famille des grives qui, dit-on, ne chante que lorsqu'il est torturé, d'une façon indescriptible, par un enfant spécialement instruit à cela lors de la fête annuelle des Fleurs. Casanova faisant l'amour à une traînée en contemplant par la fenêtre les tortures infligées à Damien. Voilà les images écoeurantes qui me viennent lorsque je lis les traductions «poétiques» des poètes russes : martyrs, commises par certains de nos contemporains célèbres. Un auteur supplicié et un lecteur trompé, voilà l'inévitable résultat de la paraphrase prétentieuse⁷⁹.

En outre, la langue du premier est le plus près possible de celle du poète : c'est celle d'un enfant, sensible à la matérialité des mots. Si le principe de la "voie servile"⁸⁰ que Nabokov dit avoir suivie, est bien, comme l'énonçait Chateaubriand, de "<calquer> le poème à la vitre"⁸¹, celle-ci n'est pas transparence, mais réflexion — soit, nous l'avons vu, suggestion (ce qu'est bien l'anglais "de traducteur" mi-ombre, mi-lumière (II-4), sagement maintenu dans un *entre-deux*). Les mots sont "reflétés", mais cela se voit : il n'y a pas de truquage comme dans le cas des "Trois sources" où ils n'étaient que "le reflet d'eux-mêmes".

Peut-être n'avons-nous encore que du "Pouchkine assez vraisemblable" — ou "nabokovisé", comme l'a dit la critique — mais le sentiment de manque ou de

Fourth stanza of your Canto Eight.

This is my task — a poet's patience
And scholiastic passion blent:

Dove-droppings on your monument." (1955) — in *Poems and problems*, New York: McGraw Hill, 1970, p.175.

⁷⁸ "La traduction et ses métaphores", in *Babel*, op. cit., p.62.

⁷⁹ *Intransigeances*, p.93. Ce qui explique que les "notes en bas de page [soient] le musée de portraits de criminels des mots" — *Feu pâle*, p.226.

⁸⁰ "The servile path", op. cit.: soit la *traduccion servil* des espagnols.

⁸¹ "Remarques", op. cit., p.103

frustration suscitée par le texte traduit (qui *n'est pas* facile/agréable à lire) invite à se reporter à l'original. Tel nous semble être en tout cas le pari nabokovien. Si la traduction est bien "le champ de la demi-conscience"⁸², le monde nouveau de l'oeuvre n'est qu'entrevu — sous un vêtement (fait sur mesure) qui bâille, comme dirait Roland Barthes. La méthode (le "stratagème") du traducteur consiste alors à ménager artistiquement ce bâillement, de façon à ce que l'appel au désir (frustré) du lecteur soit entendu. Par cette mise en scène, Nabokov exhorte à "<regarder> le chef-d'oeuvre et non le cadre — et non le visage de ceux qui contemplent le cadre"⁸³. C'est l'objectif premier de sa "méthode d'appréciation" ou de séduction.

Parallèlement, la transformation du vers de Pouchkine en "prose de fortune" soulève la question de la forme, ou, comme le dit l'auteur, du choix "entre rime et raison" :

En essayant de traduire Lermontov, j'ai sacrifié avec joie aux exigences d'exactitude quantité de choses importantes — le bon goût, le style élégant et même la grammaire (quand certains solécismes caractéristiques apparaissent dans le texte russe). (1958)

Dans ma traduction de [*La geste du prince Igor*] j'ai impitoyablement sacrifié la manière à la matière. (1960)

[...] à mon idéal de littéralisme j'ai tout sacrifié (élégance, euphonie, clarté, bon goût, usage moderne, et même grammaire), tout ce que l'imitateur délicat prise plus que la vérité. (1964)⁸⁴.

On constate qu'au fil des ans, la stratégie de la provocation ("avec joie", "sans pitié") cède la place à celle de la défense, pour laquelle l'auteur adopte un ton grave en

⁸² *Ada*, p.683.

⁸³ *Littératures* /2, p.39.

⁸⁴ " In attempting to translate Lermontov, I have gladly sacrificed to the requirements of exactness a number of important things — good taste, neat diction, and even grammar (when some characteristic solecism occurs in the Russian text) — *A hero of Our Time*, op. cit., p.xii-xiii; "in my translation of *The Song* I have ruthlessly sacrificed manner to matter [...]" — *The Song of Igor's Campaign*, op. cit., p.17; "[...] to my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar) that the dainty mimic prizes higher than truth" — *Eugen Onegin*, vol.I, p.x.

introduisant la notion de "vérité". Le rejet des éléments constitutifs de la forme peut faire douter de ce projet : servir la "vérité" de l'oeuvre originale. Mais il est compensé semble-t-il par le travail sur la matière.

En effet, la fidélité absolue n'est atteinte selon Nabokov qu'au terme d'une "interprétation exacte sémantiquement" soit "contextuellement correcte"⁸⁵. Les théoriciens de l'énonciation diraient que c'est le sens en discours qui importe, soit la mise en exercice de la langue (en tant que système abstrait) par l'énonciateur Pouchkine. Ce sens est d'autant plus difficile à transposer qu'il n'y a pas de correspondance entre les séries verbales d'une langue à l'autre, comme l'explique le professeur à propos du premier vers d'"un des plus beaux poèmes" de Pouchkine : "Ia pomniou tchoudnoïé mgnovénié" (Je me souviens d'un merveilleux moment) : chaque mot "appartient phonétiquement et mentalement à une certaine série de mots, et [la] série russe ne correspond pas à la série anglaise"⁸⁶. L'exemple le plus souvent invoqué par Nabokov pour illustrer sa méthode est celui de la flore d'un texte : "Nous savons tous que le nom populaire d'une plante peut frapper l'imagination différemment en différentes langues"⁸⁷. Le *Cheryomuha* par exemple, arbore au "mois de Mai, des fleurs musquées d'un blanc crémeux [...] associées dans les coeurs russes aux émotions poétiques de la jeunesse"⁸⁸. La traduction littérale consiste à recréer dans la langue cible une série équivalente.

Si Nabokov a choisi, comme on l'a vu, de traduire *cheryomuha* par "racemosa", c'est que le terme est scientifiquement et poétiquement correct : il est emprunté à l'appellation scientifique de l'arbre (*Padus racemosa*, Schneider) et pour un anglophone

⁸⁵ *Eugen Onegin*, vol.III, p.185.

⁸⁶ *Lectures on Literature*, p.320. Passage non traduit dans la version française. Nabokov y explique l'impossibilité de traduire "littéralement" (soit, si l'on en juge par son analyse, linguistiquement ou grammaticalement) *Ia pomnio tchoudnoïé mgnovénié* par "I remember a wonderful moment", qui ferait figure de "perroquet évadé" à côté de "l'oiseau de paradis" de Pouchkine.

⁸⁷ "We all know that the popular name of a plant may strike the imagination differently in different languages" — "The servile Path", p.104.

⁸⁸ "[...] its creamy-white, musky, May-time bloom is associated in Russian hearts with the poetical emotions of youth" — *ibid.*

"il rime avec «mimosa»", dont les petites boules duveteuses et très odorantes peuvent suggérer par analogie le *cheryomuha* russe. Telle est la tâche du traducteur : allier "la patience d'un poète [...] à la passion d'un savant" — ou "la passion de l'artiste [à] la passion de l'homme de science"⁸⁹ — pour former un nouveau système d'échos dont l'impact sur l'imagination du lecteur sera proche de celui du texte original. Il semble que Nabokov ait veillé à ce que ces qualités (passion et patience) soient interchangeable, de façon à inscrire en faux l'idée avancée en faveur des traductions-adaptations, à savoir que "la fidélité scientifique n'a rien à voir avec le mérite littéraire"⁹⁰. Pour l'auteur au contraire, "la frontière entre [ouvrage de fiction et ouvrage scientifique] n'est pas aussi nette qu'on le croit"⁹¹, et c'est précisément la collaboration du poète et du savant qui peut compenser en partie la perte en traduction des éléments formels :

Pour l'artiste, que la pratique à l'intérieur des limites d'une langue, la sienne, a convaincu que matière et manière ne faisaient qu'un, c'est un choc de découvrir qu'une oeuvre d'art puisse se présenter à l'aspirant traducteur comme fissurée entre forme et contenu, et que la question de rendre l'une mais non l'autre puisse seulement être soulevée. En fait ce qui arrive est encore un plaisir de moniste : dépouillé de sa première existence verbale, le texte original ne sera jamais capable de prendre son envol ni de chanter; mais il pourra être très joliment disséqué et escaladé, et étudié scientifiquement dans tous ses détails organiques⁹².

La méthode de la traduction littérale, telle qu'elle est exposée ici, correspond strictement à la méthode de lecture mise au point à Cornell parallèlement :

Quant aux livres que vous aimez, ponctuez-en la lecture de frémissements et de frissons. La littérature, la vraie, ne saurait être avalée d'un

⁸⁹ *Littératures* /1, p.44.

⁹⁰ in *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, op. cit., "Un nouveau critère: l'infidélité significatrice", p.144.

⁹¹ *Litt.* /1, p.42.

⁹² "To the artist whom practice within the limits of one language, his own, has convinced that matter and manner are one, it comes as a shock to discover that a work of art can present itself to the would-be translator as split into form and content, and that the question of rendering one but not the other may arise at all. Actually what happens is still a monist's delight: shorn of its primary verbal existence, the original text will not be able to soar and to sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details" — "Problems of translation", op. cit., p.504.

trait comme une potion bienfaisante pour le coeur ou le cerveau — le cerveau, cet estomac de l'âme. La littérature doit être émiettée, disséquée, triturée; vous devez sentir son parfum délicieusement âcre dans le creux de votre main, vous devez la mastiquer, la rouler sur votre langue avec délices; alors, et seulement alors, vous apprécierez son incomparable saveur à sa juste valeur, et ces fragments, ces miettes redeviendront un tout dans votre esprit, révélant la beauté d'une unité à laquelle vous avez donné un peu de votre sang⁹³.

Il faut aimer le livre : "Je suis un professeur trop peu conventionnel pour enseigner des sujets que je n'aime pas"⁹⁴, explique Nabokov au moment d'aborder l'oeuvre de Dostoïevski. Le discours didactique est donc ponctué de frémissements (de colères) et de frissons (de bonheur) : c'est ce que Wilson appelle "les mauvaises manières littéraires" de son ami⁹⁵, qui rompent, en effet, avec le "bon ton" sur lequel il est convenu de "parler littérature". De façon significative le "bon ton" est associé dans l'esprit du traducteur de Pouchkine au "vers peut-être le plus cacophonique jamais composé par un rimailleur français : «*Ce bon ton dont Moncade emporta le modèle*» de Casimir Delavigne"⁹⁶. Le "bon ton" prévient toute velléité d'investigation en profondeur, la littérarité d'une oeuvre n'étant pas à établir, mais à admirer ou respecter. Nabokov entend prouver au contraire qu'il parle de chef-d'oeuvres, en démontrant à chaque nouvelle lecture ce qui fait de ce message verbal particulier, une oeuvre d'art. Son esthétique de la réception fait écho à celle du "grand travailleur" et "suprême Savant" Rimbaud, intimant au poète de "faire sentir, palper, écouter ses inventions"⁹⁷.

⁹³ *Littératures* 12, p.160. Le vers de Pouchkine dont se sert Nabokov pour démontrer la non correspondance des séries verbales n'a sans doute pas été choisi au hasard, puisqu'on peut lire dans la façon dont il le transcrit pour les anglophones le premier "manifeste" en faveur de cette lecture-traduction littérale : "Ya pmoniou tchoudnoïé mgnovénié" devient "Yah-pom-new chewed-no-yay-mg-no-vain-yay". Les unités signifiantes (en italiques: nouveau-mastiqué-non-non-vain) suggèrent que dans la bouche étrangère le vers de Pouchkine paraît insipide, tout en maintenant une certaine ambiguïté: si l'on tranche en faveur d'un emploi adverbial de "non" (adjectival de "no"), on peut comprendre qu'il n'est pas vain de "mastiquer" l'oeuvre étrangère!

⁹⁴ *ibid.*, p.151; il s'agit de Dostoïevski.

⁹⁵ Compte rendu d'*Eugen Onegin* repris in *V. Nabokov : The critical heritage*, op. cit., p.75.

⁹⁶ "Ton, in the early nineteenth century sense, was the «bon ton». This reminds me incidentally of perhaps the most cacophonous line ever penned by a French rhymester, Casimir Delavigne's «*Ce bon ton dont Moncade emporta le modèle*» (my italics), *Discours du Second Théâtre Français* (1819), I, 154" — *Eugen Onegin*, Vol.III, p.189.

⁹⁷ Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 in *Poésies*, NRF/ Gallimard, op. cit., p.203.

Elle impose que le lecteur se fasse grand travailleur à son tour, mette "la main à la pâte", quitte à y laisser un peu de son sang.

Les "miettes" ainsi obtenues sont les mots, que le professeur prend soin de comptabiliser : *Mansfield Park* est fait de "quelque soixante mille mots", *Ulysse* de "deux cent soixante mille mots", *La Recherche* d'"un million et demi" soit "un mois de lecture, à raison de quatre pages par jour"⁹⁸, soit deux cent huit mots à la minute! C'est comme s'il procédait à un déshabillage de l'oeuvre, à une mise à nu (comme disait Kandinsky) des éléments primaires dont se sert l'homme *de lettres*. Lorsqu'il cite Robert Louis Stevenson dont il partage le point de vue sur les "moments culminants" des oeuvres qui se "<gravent> à jamais sur l'oeil de l'esprit", alors que bien des choses peuvent être oubliées, il veille à ce que les mots ne figurent pas parmi ces dernières en censurant l'auteur anglais :

Nous pouvons oublier tout le reste, *oublier les mots, même s'ils sont magnifiques*, oublier les commentaires de l'auteur, même s'ils sont pertinents"
(Stevenson)

Il y a des choses que l'on peut oublier; [...] on peut oublier le commentaire de l'auteur, bien qu'il ait peut-être été ingénieux et vrai
(Nabokov)⁹⁹.

D'une part les mots n'ont pas été choisis au hasard, ils ont une histoire. Ainsi, la poésie et la sensibilité de Pnine disparaîtraient si l'on *oubliait* que les premiers mots anglais qu'il a appris sont de Shakespeare : "et le reste est silence"¹⁰⁰. D'autre part, un texte comporte des mots-clés ou mots "signaux" à l'aide desquels l'auteur tisse sa toile. C'est pourquoi Nabokov a adjoint à son commentaire d'*Eugen Onegin* — lors de la seconde édition (1975) — un "«lexique corrélatif» qui illustre sa méthode de traduction" :

⁹⁸ *Littératures* /1, p.46, 405 et 306.

⁹⁹ Stevenson: "A bâtons rompus sur le roman" in *Essais sur l'art de la fiction*, Paris: Petite bibliothèque Payot/Documents, 1992, trad. française de France-Marie Watkins et Michel Le Bris, p.210; Nabokov : *Littératures* /1, p;292; c'est nous qui soulignons. (Nous reproduisons les traductions de Stevenson qui figurent respectivement dans les deux ouvrages cités.)

¹⁰⁰ *Pnine*, p.15.

Cette méthode [...] consiste à limiter la traduction d'un mot russe donné par un ou plusieurs mots "signaux" anglais, c'est-à-dire des mots qui, sans souci d'élégance aucune, signalent l'occurrence, et particulièrement la récurrence, de leurs doubles russes dans le texte original, et qui, sauf mention contraire, ne sont utilisés pour rendre aucun autre de ses mots. Mon lexique relie un certain nombre de mots russes trouvés dans le texte établi d'*Eugène Oniéguine* (1837) aux mots signaux choisis pour les traduire dans ma version littérale¹⁰¹.

Le mot-pour-mot correspond ainsi à une volonté de recréer (par un système de balises — feux pâles signalant la manière de l'auteur) l'armature de l'édifice original. Pour ce faire, le copiste-traducteur travaille le plus près possible du tableau, assez près pour en percevoir les coups de pinceaux, le "grain", et prend peu à peu du recul. Comme le disait Rimbaud, "Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*"¹⁰². Tous les sens sont convoqués : l'ouïe (par la sensibilisation au rythme), l'odorât (le parfum "délicieusement âcre"), le goût ("l'incomparable saveur"), le toucher ("émiettée, disséquée, triturée"), pour atteindre à la Voyance, culmination de l'acte créateur : le moment où l'on rassemble "dans l'esprit" les fragments/fragrances éparses de l'oeuvre. Le lecteur-traducteur est bien ainsi une "contre-épreuve" (au sens photographique) du poète-voyant — qui est, sous la plume nabokovienne, artiste-visionnaire¹⁰³.

En effet, que deviennent ces "miettes" dans l'esprit? Des images, lesquelles constituent selon Nabokov "l'essence sacrée, la marque du génie d'un poète" : "c'est la dernière chose à laquelle on peut toucher"¹⁰⁴.

¹⁰¹ "This method [...] consists of restricting the translation of a given Russian word to one or more English «signals», i.e. words that, without aiming at any elegancies, signal the occurrence, and particularly recurrence, of their Russian counterparts in the original text, and that, unless otherwise stated, are not used to render any other word in it. My lexicon correlates a number of Russian words found in the established text of E.O. (1837) with the signal words chosen to translate them in my literal version" — "*Eugen Onegin revisited*" (1972) in *Eugen Onegin*, Bollingen series Princeton Univ. Press, 1975, p.xiii.

¹⁰² Lettre du 15 mai, *ibid.*, p.202; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁰³ Voir par exemple *Littératures* 13, p.38 et 136.

¹⁰⁴ *Intransigeances*, p.250.

Quel est donc le véritable outil que doit utiliser le lecteur? C'est l'imagination impersonnelle et le plaisir artistique. [...] Il faut arriver à garder une certaine distance et à jouir de cette distance même, tout en goûtant pleinement, en goûtant passionnément avec des larmes et des frissons, la texture intime de tel ou tel chef-d'oeuvre¹⁰⁵.

L'imagination ne peut être "impersonnelle" qu'en tant qu'elle est imagination d'autrui : "non pas la «puissance trompeuse» de Pascal, mais la faculté de concevoir par l'image, de fabriquer des images parlantes pour transmettre le vécu"¹⁰⁶.

A défaut de pouvoir entendre la mélodie étrangère, on peut la voir : le plaisir artistique demeure, mais son siège est déplacé de l'oreille interne vers "l'oeil de l'esprit" — ce dont témoigne la représentation visuelle du pentamètre que propose Nabokov dans le poème pédagogique "Un soir de poésie russe" :

Votre prosodie ressemble-t-elle à la nôtre?

[...] ferme les yeux [Emmy] et écoute le vers.
La mélodie se déroule; le terme central
est merveilleusement serpentin :
tu entends un battement, mais dans le même temps tu as perçu
l'ombre d'un autre, puis le troisième
frappe le gong, et puis le quatrième soupire.

Le son produit est tout à fait fascinant :
il éclôt doucement, comme une rose grisâtre
dans les films pédagogiques d'antan.

[...] ¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Littératures /1*, p.43.

¹⁰⁶ François Rigolot, "le poétique et l'analogique" in T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G.Hartman, F. Rigolot: *Sémantique de la poésie*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1979, p.159.

¹⁰⁷ " «Is your prosody like ours?»

[...] close your eyes and listen to the line.
The melody unwinds; the middle word
is marvelously long and serpentine:
you hear one beat, but you have also heard
the shadow of another, then the third
touches the gong, and then the fourth one sighs.

It makes a very fascinating noise:

Si le travail sur le sens est un travail sur les sens, l'interprétation "exacte sémantiquement" et "contextuellement correcte" désigne une lecture respectueuse de l'image — laquelle ne fait pas toujours sens, mais parle aux sens. Elle représente une sorte de langage universel — plus particulièrement peut-être pour "l'homme seul dans les langues" qui refuse leur cloisonnement : "En quelle langue pensez-vous? — Je ne pense en aucune langue. Je pense en images"¹⁰⁸.

Peut-être le terme dont usent les deux enfants d'Ardis est-il plus apte à rendre compte de ce mécanisme : la *transversion*¹⁰⁹. Si l'on se reporte à l'étymologie comme y invite le néologisme, on comprend que *to transverse* (du latin *transvertare*), c'est "tourner de l'autre côté", alors que *to translate* (de *translatum*, participe passé de *transferre*), c'est transporter de l'autre côté (porter d'un lieu à un autre). Dans le premier cas, c'est le lecteur qui passe de l'autre côté du miroir; dans le second c'est le texte — qui n'est pas "tourné" en langue étrangère, mais "contourné"¹¹⁰ par elle : la forme générale (le contour) est conservée, mais non les détails. Les mauvais traducteurs sont des "trasmongrelizers"¹¹¹, autre néologisme formé sur l'anglais "mongrel" (bâtard) : c'est-à-dire qu'ils transportent un texte hybride, bâtardisé, dont le blason comporte une "brisure à senestre" : une distorsion dans le miroir de l'Autre. Le bon traducteur quant à lui, doit (re)tourner pierre par pierre l'édifice original — sa marque n'est pas la distorsion, mais la dislocation.

it opens slowly, like a greyish rose
in pedagogic films of long ago.

[...]" — "An evening of Russian poetry", in *Poems and problems*, op. cit., p.159.

¹⁰⁸ *Intransigences*, p.24.

¹⁰⁹ *Ada*, p.91.

¹¹⁰ *ibid.*, p.246. Contourné traduit ici l'anglais "to twist" (proprement tordre) qui contient une idée de transformation que le français explicite d'une certaine manière.

¹¹¹ *ibid.*, p.64.

L'importance de ce moment est évidente, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève. C'est le moment où il faut que le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève.

II. Le moment artistique

Le moment artistique est celui où le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève. C'est le moment où il faut que le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève.

Il est évident que le moment artistique est celui où le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève. C'est le moment où il faut que le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève.

Il est évident que le moment artistique est celui où le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève. C'est le moment où il faut que le professeur se présente à son élève, car c'est à ce moment que le professeur se présente à son élève.

1. Le moment où le professeur se présente à son élève.
2. Le moment où le professeur se présente à son élève.
3. Le moment où le professeur se présente à son élève.
4. Le moment où le professeur se présente à son élève.
5. Le moment où le professeur se présente à son élève.
6. Le moment où le professeur se présente à son élève.
7. Le moment où le professeur se présente à son élève.
8. Le moment où le professeur se présente à son élève.
9. Le moment où le professeur se présente à son élève.
10. Le moment où le professeur se présente à son élève.

¹ Ibid., p. 57.
² Voir par exemple J. Baudry, *Les sciences de l'éducation*, Paris, 1970, p. 204-205.
³ Ibid., p. 57.
⁴ Ibid., p. 57, voir aussi p. 204-205.

Je lui ai donné maintenant un nouveau titre [*Détails d'un coucher de soleil*] qui a le triple avantage de correspondre à l'arrière-plan thématique de l'histoire, d'intriguer à coup sûr les lecteurs qui «sautent les descriptions» et d'agacer les critiques.

Vladimir Nabokov

L'importance accordée par Vladimir Nabokov au détail — "le détail fait tout"¹ —, maintes fois soulignée par la critique², correspond à une esthétique que l'auteur, devenu professeur, entend "faire passer" — en développant, "chaque fois que l'occasion s'en présente", le "sens artistique" d'autrui³. Qu'est-ce que le "sens artistique"? Vraisemblablement un phénomène essentiellement subjectif que l'on recouvre du voile pudique (ou prohibitif, c'est selon) de l'élitisme — masquant ainsi la difficulté qu'il y a à l'"enseigner". La petite expérience à laquelle nous nous sommes livrée en témoigne.

Nous avons proposé à un groupe d'étudiants en D.E.U.G. de Lettres modernes première année, ce test imaginé par Nabokov :

[...] parmi les dix propositions suivantes, choisissez les quatre qui, associées, définissent les critères du bon lecteur :

1. Le lecteur doit être abonné à un club de lecture.
2. Le lecteur doit s'identifier avec le héros ou l'héroïne.
3. Le lecteur doit se concentrer sur l'aspect socio-économique.
4. Le lecteur doit préférer une histoire comportant action et dialogue à une histoire qui en est dépourvue.
5. Le lecteur doit avoir vu le livre en film.
6. Le lecteur doit être un auteur en puissance.
7. Le lecteur doit avoir de l'imagination.
8. Le lecteur doit avoir de la mémoire.
9. Le lecteur doit avoir un dictionnaire.
10. *Le lecteur doit avoir quelque sens artistique*⁴.

¹ *Ada*, p.97.

² Voir par exemple J. Bodenstein: *The excitement of Verbal Adventure: A Study of V. Nabokov's English Prose*, etc..., p.260-289.

³ *Littératures 11*, p.42.

⁴ *ibid.*, p.41; c'est nous qui soulignons.

Sur trente deux étudiants, cinq seulement ont brossé le portrait attendu : "le bon lecteur est celui qui possède de l'imagination, de la mémoire, un dictionnaire et quelque sens artistique". Presque tous ont fait appel à l'imagination et à la mémoire, mais très peu (onze) ont osé avouer la nécessité du dictionnaire. Quatorze ont "misé" (selon les termes de Nabokov) sur l'identification, neuf sur l'action. Mais tous enfin ont jugé suspects l'adaptation cinématographique et l'aspect socio-économique — que les étudiants américains des années 1950 privilégiaient largement (toujours selon l'auteur). Reste la notion obscure de "sens artistique" dont vingt-deux ont senti la nécessité, sans toutefois être à même de définir ce qu'on entendait par là. Quinze ont fait parallèlement (ou conjointement) le choix douloureux de "l'auteur en puissance", se déniaient ainsi (sauf cas de vocations non précisées) toute possibilité d'être un "bon lecteur".

Il semble que l'esthétique du détail sur laquelle repose le discours didactique nabokovien, prend appui précisément sur cette réticence (ce manque de confiance en soi) des apprentis lecteurs. Si l'on se réfère en effet aux raisons alléguées en faveur du changement de titre de la nouvelle "Katastropha" (placées en exergue), on constate qu'elles sont dictées par un renversement des préséances de la lecture dite "scolaire". Les "détails du coucher de soleil" pointent à la fois vers le contenu de la nouvelle, vers son organisation syntaxique (le rapport souvent conflictuel entre le narratif et le descriptif), et, point important puisqu'il s'agit d'une "postface", vers sa réception : l'"agacement" des professionnels de la lecture. Ceux-ci constituent le prisme à travers lequel les amateurs ont accès aux oeuvres littéraires, et dont le professeur entend bien se débarrasser.

Peut-être le détour par la peinture (autre domaine privilégié de l'auteur) aidera-t-il à cerner les enjeux de cette esthétique. Les métaphores du professeur disséminées, ici et là dans les conférences de Cornell ou Harvard, brossent un portrait peu commun de l'enseignant de littérature. En sa compagnie, les étudiants effectuent une "visite au musée" : "Je répète ce que j'ai dit au départ de notre périple : c'est vous qui formez le

groupe de touristes excités et dynamiques. Moi, je ne suis qu'un de ces guides qui font des phrases et ont mal aux pieds"⁵. Une fois sur place, le guide devient passeur : "Un livre est une malle bourrée de quantité de choses. A la douane, le préposé y fourrage négligemment pour la forme; mais le chercheur de trésors examine le moindre fil"⁶. Si l'on superpose les deux images, on obtient celle sur laquelle est fondée la nouvelle "La Vénitienne" : le passage de l'autre côté de la frontière délimitée par le cadre du tableau :

«La Vénitienne de ce vieux débauché del Piombo vous a donc plu», dit Magor en projetant dans l'obscurité une bouffée de fumée rose.

«Beaucoup, répondit Simpson qui ajouta : bien entendu, je n'y connais rien en peinture.

— Mais malgré tout, elle vous a plu, dit Magor en hochant la tête. c'est merveilleux. C'est le premier pas vers la compréhension.

— Elle est comme vivante, dit d'un air songeur Simpson. On pourrait croire aux récits merveilleux sur les portraits qui deviennent vivants. J'ai lu quelque part qu'un roi est sorti de la toile et dès que...»

Magor se répandit en un rire doux et cassant.

«Ce sont des bêtises, bien entendu. Mais il existe autre chose, le contraire, si je puis dire. [...] Voilà ce qui arrive [...]; imaginez qu'au lieu de faire sortir du cadre la figure représentée, quelqu'un réussisse à entrer lui-même dans le tableau. Cela vous fait rire, n'est-ce pas? Je l'ai cependant fait maintes fois. J'ai eu le bonheur de visiter toutes les collections de tableaux d'Europe, de la Haye à Pétersbourg et de Londres à Madrid. Quand un tableau me plaisait particulièrement, je me plantais juste en face de lui et je concentrais toute ma volonté sur une seule pensée : y entrer. Cela me faisait peur, bien entendu. J'avais l'impression d'être un apôtre qui s'apprête à descendre une barque pour marcher sur la surface de l'eau. Mais en revanche quelle extase! [...]⁷.

On peut trouver ici une véritable leçon de lecture. Aimer, c'est déjà comprendre. Comprendre, c'est s'approcher au plus près, jusqu'à ce que tous les détails de l'oeuvre se mettent à vivre. A ce stade, tout l'art du pédagogue consiste à éviter que les amateurs naïfs ne se figent dans le tableau (ne s'y em-pâtent/em-pathent) comme cela arrive au jeune Simpson qui tente l'expérience : "Il était empêtré comme une mouche dans du

⁵ *Littératures* /3, p.199.

⁶ *Littératures* /1, p.155.

⁷ "La Vénitienne" in *La Vénitienne*, Paris: NRF/Gallimard, 1990, p.163-164.

miel; il frissonna, il sentait sa chair, ses vêtements se transformer en peinture, se fondre dans le vernis, sécher sur toile"⁸.

Certes, en ce qui concerne la peinture, le plaisir peut précéder cette jouissance du détail. Comme le souligne le professeur,

Lorsque l'on regarde un tableau, on n'a pas à déplacer ses yeux d'une manière particulière, même si le tableau offre, au même titre que le livre, matière à approfondissement. L'élément temps ne joue pas réellement lors d'un premier contact avec un tableau. Lorsque nous lisons un livre, il nous faut du temps pour faire connaissance avec lui. Nous n'avons pas d'organe physique (comparable à l'oeil en ce qui concerne le tableau) qui saisisse d'emblée l'ensemble et puisse ensuite apprécier les détails. Mais à la deuxième, à la troisième ou à la quatrième lecture, nous pouvons, en un sens, nous comporter à l'égard d'un livre de la même manière qu'à l'égard d'un tableau⁹.

Le mécanisme semble inversé : le livre s'offre à nous par fragments, puis devient un tout. Le tableau est appréhendé dans son ensemble, puis éventuellement détaillé. Mais ce "tout" de la première lecture correspond au regard oblique du visiteur de musée. En outre, au terme d'une relecture attentive au "grain", le livre se présente à "l'oeil de l'esprit" comme un tableau. Par ailleurs, l'approfondissement de ce dernier ne va pas de soi, comme le souligne Daniel Arasse dans son livre récent sur *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*¹⁰.

Le détail, souligne l'auteur, est ce qui fait écart dans le tableau, c'est le lieu d'une résistance. Parce qu'il procure le sentiment d'une certaine intimité, c'est un phénomène essentiellement subjectif qui condamne parfois l'historien au silence. Sa perception, son étude, ne fut longtemps le fait que de professionnels, dont le regard "broute" la surface, comme dit Klee¹¹. Ainsi Greuze, que les Goncourt surprennent "Grimpé sur une échelle [...], interrogeait le génie, dont il flairait la peinture, le nez sur la toile pendant de

⁸ *ibid.*, p.179.

⁹ *Litt. /1*, p.42.

¹⁰ Paris: Flammarion coll. "Idées et recherches" dirigée par Yves Bonnefoy, 1992.

¹¹ Cité par D. Arasse, *ibid.*, p.8.

longues heures : Rubens!"¹². Cette attitude, réprouvée par le classicisme qui prône une nécessaire mise à distance de la toile, ne devint celle de l'amateur qu'avec l'assentiment des professionnels, qui inaugurent en la personne de Manet une "nouvelle manière de peindre", invitant à se déplacer, sans privilégier de point de vue particulier — ce que constate Emile Zola face à *Olympia* (1867) : "Voyez [...] le bouquet, et de près, je vous prie : des plaques jaunes, des plaques bleues, des plaques vertes. Tout se simplifie, et si vous voulez reconstruire la réalité, il faut que vous reculiez de quelques pas"¹³. L'accès au détail est désormais recommandé, qu'il soit, selon la distinction de la langue italienne, *particolare* : "petite partie d'une figure", ou *dettaglio* : "résultat ou trace de l'action de celui qui fait le détail"¹⁴. Il est le lieu d'une étude conjointe de la matière et de la manière.

C'est pourquoi la citation d'Aby Warburg : "le bon Dieu niche dans les détails"¹⁵, sert de grille de lecture à l'étude du *détail* dans la peinture — sa fonction est perçue comme essentielle au sein de la discipline. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la définition de l'oeuvre littéraire, Gérard Genette cite lui aussi l'expression imagée de Warburg, mais pour contester ce qu'il appelle une "vision atomiste [celle de Léo Spitzer, par exemple] qui pulvérise le style en une collection de *détails* significatifs" :

Dans une communication sur l'état de sa discipline, Gerald Antoine avait cité la célèbre formule d'Aby Warburg, dont on peut bien faire la devise des stylisticiens : «Le Bon Dieu est dans les détails». «Je dirais plutôt, répondit Jean-Pierre Richard en vrai structuraliste, que le Bon Dieu est *entre* les détails». Si l'on admet que le Bon Dieu représente ici le style et que, entre les détails, il y a encore d'autres détails, et tout le réseau de leurs relations, la conclusion s'impose : le style est dans les détails, mais dans *tous* les détails, et dans leurs relations. Le «fait de style», c'est le discours lui-même¹⁶.

¹² *ibid.*, p.155 — *Journal des Goncourt*, 10 août 1850.

¹³ "Une nouvelle manière de peindre", *Revue du XIXe siècle*, 1er janvier 1867, cité in Arasse, p.167.

¹⁴ *ibid.*, p.11.

¹⁵ D. Arasse, *op. cit.*, p.10.

¹⁶ "Style et signification" in *Fiction et diction*, *op. cit.*, p.151.

La question du détail recouvre ainsi celle du style — indice majeur de "littérarité". La définition qu'en propose Nabokov découle directement de la nature des "détails" relevés par le professeur, ainsi que de la fonction qu'il leur attribue.

1. Détailler

C'est que je ne vais plus à l'école, dit Van en étouffant un bâillement, et dans ce que j'écris je m'efforce non «d'expliquer» les choses mais simplement de les décrire.

Vladimir Nabokov
Ada ou l'ardeur

L'idée d'Antoine Berman selon laquelle le littéralisme serait le signe d'un "rapport *mûri*" à la langue maternelle¹⁷, s'applique parfaitement à "l'atomisme" du professeur Nabokov qui nous semble être le signe d'un rapport *mûri* à la création littéraire. Cette maturité s'explique dans le premier cas par le fait que la traduction littérale est toujours une *retraduction*, et que ce second temps "de traduction" est celui de "l'investissement de la langue maternelle par la langue étrangère", alors que le premier est plutôt "mouvement d'annexion de la langue étrangère". Or, c'est "sa maîtrise absolue de la prose classique française qui permettait [à Chateaubriand] de s'ouvrir à un tel rapport" — à la commotion de sa langue¹⁸. De la même façon, sa maîtrise parfaite des techniques littéraires autorise Nabokov à disloquer les oeuvres sur lesquelles se pose son regard didactique. La critique de la critique à laquelle il se livre parallèlement est fondée sur l'infantilisme qui la caractériserait : "il semblerait que la vénération que les critiques plus âgés ont pour *Un héros [de notre temps]* est plutôt un souvenir glorifié de lectures de jeunesse faites au crépuscule d'été et d'une ardente auto-identification, que le

¹⁷ "Chateaubriand traducteur de Milton", op. cit., p.116.

¹⁸ *ibid.*

résultat direct d'une conscience mûre de l'art"¹⁹. Manifester une "conscience mûre de l'art", c'est accepter de soumettre ses "génies" à la motion violente du regard étranger des nouvelles générations. Cela suppose une dislocation complète du chef-d'oeuvre, dont toutes les pièces doivent être mises à la disposition de la jeunesse pour lui permettre de le reconstruire à la lumière de ses propres crépuscules d'été. Comme le dit Daniel Pennac, "le verbe lire ne supporte pas l'impératif"²⁰.

L'enseignement de Vladimir Nabokov s'apparente à une re-traduction du discours didactique préexistant. Le désintéret apparent qu'il manifeste pour le "message" de l'oeuvre littéraire, correspond semble-t-il à une volonté de faire table rase des certitudes des "plus âgés". Sa méthode s'inspire peut-être des réflexions du critique russe Alexandre Potebnia (1835-1891), dont Catherine Depretto souligne "la tentative intéressante pour délimiter dans l'analyse littéraire ce qui peut être objectif [la forme intérieure des oeuvres et ses rapports à la forme extérieure] de ce qui ne l'est pas [le contenu]" :

Conséquence sur la façon d'expliquer les oeuvres poétiques à l'école : montrer la composition et l'origine de la forme extérieure et de la forme intérieure, en préparant simplement l'auditeur à la création d'un sens. Celui qui analyse les idées propose sa propre oeuvre scientifique ou poétique²¹.

Contre la suprématie du signifié, le professeur convie à sa manière à l'aventure du signifiant, celle-là même que les représentants du "Nouveau roman" ont menée sur la scène littéraire. Le souci d'une "littérature objective" (selon l'expression de Roland Barthes) correspond à celui d'une réflexion sur l'acte créateur comme le souligne Alain

¹⁹ "[...] it would seem that the veneration elderly critics have for *A Hero* is rather a glorified recollection of youthful readings in the summer twilight, and of ardent self-identification, than the direct result of a mature consciousness of art" — *A Hero*..., op. cit., p.xvii.

²⁰ in *Comme un roman*, Paris: NRF/Gallimard, 1992, p.13.

²¹ Cité par Catherine Depretto in "Critique littéraire et histoire de la littérature en Russie (fin XIXe - début XXe)", *Histoire de la littérature russe*, op. cit., *Le XXe siècle* - L'Age d'argent*, p.264.

Robbe-Grillet (le seul "nouveau romancier" pour lequel Nabokov dit avoir de l'admiration), dont les propos pourraient servir d'épigraphe aux conférences de Cornell :

Avant l'oeuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a «quelque chose à dire», et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contresens. Car c'est précisément ce «comment» , cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre²².

L'étude du "comment", telle que la formule le frère de Sébastian Knight à la lecture d'un des romans de ce dernier, est bien fondée sur ce rapport intime avec le "projet obscur" de l'écrivain :

[...]on ne peut vraiment goûter *L'Iris du miroir* que si l'on a compris que les héros du livres sont, en les nommant d'un terme approché : «les procédés de composition». C'est comme si un peintre disait : «Attention! je m'en vais vous montrer non la peinture d'un paysage, mais la peinture des différentes façons de peindre un certain paysage, et je suis sûr que de leur fusion harmonieuse naîtra à vos yeux le paysage tel que je veux que vous le voyiez²³.

Cette "manière de dire" constitue à son tour le "projet obscur" du professeur.

Le détail observé est tout d'abord présenté comme un *dettaglio*, il porte la trace de l'action de l'auteur :

Notez la chandelle qui brûle lourdement avec «une grosse tête comme un chou, et un long linceul». Pas la peine de lire Dickens si l'on ne peut visualiser cela.

(*Littératures / I*, p.139.)

[...] remarquez, je vous prie, la note lointaine qui, d'au-delà du bois, parvient jusqu'à [Emma] — un gémissement musical au loin —, car tout son enchantement [c'est la première scène d'amour avec Rodolphe] n'est que l'écho magnifié de la rauque chanson d'un hideux vagabond. Sur ce, Emma et

²² "Nouveau roman homme nouveau", in *Pour un nouveau roman*, Paris: NRF/Gallimard, Les éditions de Minuit, 1963, p.153.

²³ *La vraie vie de Sébastian Knight*, op. cit., p.143.

Rodolphe rentrent de leur promenade à cheval, et l'on devine un sourire sur le visage de l'auteur.

(ibid., p.250.)

Il faut noter la crème au chocolat. Les papilles gustatives jouent un rôle très poétique dans le système grâce auquel Proust reconstruit le passé.

(ibid., p.331.)

Le premier "détail" est caractéristique du style coloré de Dickens; le second renseigne sur l'ironie flaubertienne; le dernier anticipe sur la célèbre scène de la petite madeleine, où apparaît la technique de la mémoire involontaire. Tous enfin, font appel aux sens : la vue, l'ouïe, le goût, de façon à illustrer le principe premier du pédagogue, à savoir que la "littérature des sensations" représente "l'art véritable"²⁴ : "[...] la littérature n'est pas une construction d'idées, mais une construction d'images. les idées importent peu à côté des images et de la magie d'un livre. [...] Le mot, l'expression, l'image : voilà la véritable vocation de la littérature"²⁵. Voilà le véritable matériau du professeur de littérature.

A ce stade de la dislocation, intervient la question de l'interprétation. Bien que le rapport d'analogie entre le thème et le phore d'une image soit "laissé à la sensibilité de l'auteur ou du lecteur", comme le rappelle Bernard Dupriez dans son *Gradus*, la définition traditionnelle de l'image littéraire favorise la quête d'un sens (voire d'un non-sens, dans le cas d'une image dite "surréelle") :

C'est l'introduction d'un deuxième *sens* non plus littéral [comme dans le cas de l'image visuelle (ou mentale)], mais analogique, symbolique, «*métaphorique*», dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte : un mot (Voir à *métaphore*), un syntagme (Voir à *comparaison*), une suite de mots ou de syntagmes (Voir à *allégorie*)²⁶.

²⁴ ibid., p.342.

²⁵ *Litt.* 12, p.237-239.

²⁶ in *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris: Christian Bourgeois éd., coll."10/18", 1984, p.242.

La définition nabokovienne suggère au contraire que les images ne veulent rien dire — qu'elles sont, comme le dit V. Chklovski, un "moyen de renforcer l'impression"²⁷ :

Les images [imagery] peuvent être définies comme l'évocation, au moyen de mots, de quelque chose qui fasse appel chez le lecteur au sens de la couleur, du relief, du son, du mouvement, ou à toute autre capacité de perception, de façon à imprimer dans son esprit une image [*picture*] de vie fictive qui devienne pour lui aussi vivante que n'importe quel souvenir personnel. Pour produire ces images vivantes, l'écrivain a tout un arsenal d'artifices qui vont de l'épithète brève et expressive aux tableaux de mots sophistiqués et à la métaphore complexe²⁸.

Le travail sur l'image correspond bien au projet que nous énoncions pour commencer puisque sa fonction est de fabriquer des *souvenirs*. On trouve un bon exemple de ce processus dans *Autres rivages*, lorsque l'auteur s'étonne de ce que l'Allemagne ne corresponde pas au souvenir qu'il en a : "Je ne sais comment il se fait, mais durant mes années d'isolement en Allemagne, il ne m'est jamais arrivé de rencontrer ces aimables musiciens d'autrefois qui, dans les romans de Tourgueniev, jouaient leurs rhapsodies jusqu'à une heure avancée, les nuits d'été"²⁹.

Aucun discours ne semble pouvoir se greffer sur ces images muettes qui se désagrègent dans le silence — "j'aimerais consacrer les cinquante minutes de chaque cours à méditer en silence [l'art de Dickens]" —, et (re)deviennent au terme de la lecture un tableau (a picture) silencieux. Les écrivains sont explicitement associés à des artistes peintres. Tourgueniev, par exemple, use de sa prose "plastique" pour peindre de "petits tableaux aux teintes moelleuses, évoquant plutôt l'aquarelle que l'opulence flamande de l'art d'un Gogol"³⁰. Tchekhov se distingue par "la légèreté de ses

²⁷ in "L'art comme procédé", *Théorie de la littérature*; op. cit., p.79.

²⁸ *Littératures* 12, p.278.

²⁹ *Autres rivages*, p.288.

³⁰ *Littératures* 12, p.103 "La prose de Tourgueniev, souple musicale, coulante" traduit en fait "*plastic musical flowing prose*" (*Lectures on Russian Literature*, p.64); et p.109.

touches"³¹. "Néanmoins, consent Nabokov, je suis là pour diriger, pour rationaliser ces méditations, cette admiration"³². Voyons comment il s'y prend.

C'est l'image "poétique", qui est, selon Chklovski, un "moyen de renforcer l'impression", et elle doit être distinguée de l'image prosaïque : "moyen pratique de penser". A l'origine de cette distinction formaliste se trouve la formule célèbre de Potebnia : "L'art, c'est la pensée par image" :

La conclusion de Potebnia, que l'on pourrait réduire à une équation : «la poésie = l'image», a servi de fondement à toute la théorie qui affirme que l'image = le symbole, = la faculté de l'image de devenir un prédicat constant pour des sujets différents. Cette conclusion a séduit les symbolistes, André Biély, Mérejkovski [...] par une affinité avec leurs idées, et elle se trouve à la base de la théorie symboliste. Une des raisons qui ont amené Potebnia à cette conclusion était qu'il ne distinguait pas la langue de la poésie de la langue de la prose³³.

Il nous paraît intéressant de situer la position de Nabokov par rapport aux recherches de cette période dont il dit être le "produit" (l'article de Chklovski date de 1917). Le "démon de l'analogie" qui le possède et le conduit à faire des mots : "comme si" la "clef de l'art"³⁴, favorise un rapprochement avec Potebnia : l'image est bien un moyen de penser. Un mot n'exprime pas une idée déjà constituée mais lui donne forme, comme l'explique (métaphoriquement!) l'artiste Sébastian Knight en quête des mots justes : ils "attendent sur l'autre bord dans un lointain brumeux, tandis que de ce côté-ci de l'abîme, les réclamant instamment, frémit une pensée sans vêtements"³⁵. Pourtant sa définition de l'image est plus proche de celle des formalistes russes que de celle des symbolistes. L'image ne peut devenir un "prédicat constant pour des sujets différents", parce qu'elle est un souvenir : elle a une dimension narrative qui l'empêche de "prendre", de devenir

³¹ *ibid.*, p.351.

³² *Litt. II*, p.120.

³³ "l'art comme procédé", *op. cit.*, p.79.

³⁴ Dans la conférence sur Proust, Nabokov cite l'analyse d'Arnaud Dandieu : "Toute cette oeuvre énorme [...] n'est qu'une vaste comparaison, tournant autour des mots «comme si», et conclut : "La clef de la reconstruction du passé se révèle être la clef de l'art" — *Litt. II*, p.310.

³⁵ *La vraie vie de Sébastian Knight*, p.127.

symbole — elle *a*, ou *devrait avoir* : tel est en tout cas l'horizon d'attente, subjectif certes, du professeur de Cornell.

Son aversion bien connue pour les "symboles" subordonne la question de l'interprétation des images à leur précision : "La notion même de symbole m'a toujours fait horreur [...] Le racket du symbolisme dans les écoles plaît aux esprits automatisés, mais détruit la simple intelligence et le sens poétique. Il décolore l'âme. Il endort en nous la capacité de jouir du plaisir et de l'enchantement de l'art"³⁶. De façon à soustraire son art au "racket" dont il est victime, l'artiste doit utiliser des couleurs vives, indélébiles. Ou alors il paie le prix demandé.

"Nous pourrions avoir le sentiment d'être volés par le flou"³⁷, explique le professeur. Par exemple dans "Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde", "Stevenson nous offre des événements une description précise, prise sur le vif par de classiques notables londoniens, mais à côté de cela, et formant contraste, figurent nombre d'allusions imprécises, vagues, mais sinistres, à des plaisirs et à de terribles vices, quelque part, derrière les décors"³⁸. Ces plaisirs sont ceux auxquels s'adonne le Dr Jekyll, et "l'histoire se déroulant exclusivement entre hommes", cette imprécision peut faire penser qu'ils sont de "nature homosexuelle" — ce à quoi n'avait sans doute pas pensé l'auteur. De la même façon, Nabokov transforme l'amie de madame Forestier en veuve dans "La parure" de Maupassant, parce que le cadre (vide) qui l'entoure est entièrement laissé à l'imagination du lecteur. Le trait grossier est condamné parce qu'il offre prise à une interprétation excessive. Inversement, un auteur comme Tourgueniev "est beaucoup trop explicite, ne laissant rien à l'intuition du lecteur, suggérant puis expliquant lourdement quelle était la suggestion"³⁹.

³⁶ *Intransigeances*, p.316-317.

³⁷ *Litt. 11*, p.288.

³⁸ *ibid.*

³⁹ *Litt. 12*, p.113. De même, Nabokov n'aime pas ses *poèmes en prose* parce que "l'imagination de l'auteur ne s'élève jamais au-dessus de symboles d'une parfaite banalité" — *ibid.*, p.116.

Le juste milieu semble fourni par le projet de jaquette dont rêve l'auteur pour sa *Lolita* : "Je veux des couleurs pures, des nuages estompés, des détails dessinés avec précision, une échappée de soleil au-dessus d'une route qui disparaît au loin, et la lumière qui se réfléchit dans les sillons et les ornières, après la pluie. Et pas de petite fille"⁴⁰. Chaque détail du fond doit être rendu avec minutie, mais le rêve de Humbert Humbert ne doit pas être "décoloré" par l'interprète-dessinateur — interdit allègrement transgressé par la plupart des éditeurs, qui infligent aux lecteurs leur propre "petite fille", une Lolita fatalement défigurée⁴¹.

Peut-être l'exemple de l'image la plus complexe : la métaphore, illustre-t-il le mieux la façon dont le pédagogue entend "rationaliser" l'image. Parce que "les tropes sont les rêves du langage"⁴², le professeur Van Veen établit un parallèle significatif entre les métaphores et les métamorphoses des rêves :

Les métamorphoses, dans le rêve, sont aussi ordinaires que les métaphores dans la poésie. Un auteur qui, par exemple, compare le fait que l'imagination s'affaiblit moins rapidement que la mémoire avec le fait que la mine d'un crayon s'use moins vite que la petite gomme fixée à l'autre bout compare deux réalités concrètes, également existantes. [...] De ces deux réalités, aucune n'est le symbole de l'autre. [...]

Dans les hallucinations de l'idiote du village comme dans le dernier rêve que nous avons fait vous et moi la nuit passée, il n'y a de place pour aucune allégorie, aucune parabole. Rien dans ces visions désordonnées — soulignez «rien» (concert grinçant de traits de plume horizontaux) — rien ne peut être déchiffré par un chaman [...]⁴³.

On reconnaît bien sûr Sigmund Freud sous les traits de ce chaman. Les "visions désordonnées" sont appelées dans la conférence sur *Anna Karénine* les "ingrédients" du

⁴⁰ *Lettres choisies*, p.321.

⁴¹ Tout comme Flaubert, l'idée seule des illustrations fait entrer Nabokov "en frénésie" : "Avant toute chose", insiste le professeur au moment d'aborder l'étude du «Cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde», "si vous avez la même édition que moi, empressez-vous de cacher sous un voile d'indignation l'abominable, ignoble, infecte, atroce et monstrueusement criminelle jaquette [jacket] – ou plutôt camisole de force [straitjacket]" – *Litt. //*, p.269.

⁴² *Ada*, p.498.

⁴³ *ibid.*, p.434-435.

rêve, soit un certain nombre d'"impressions" empruntées à la vie consciente, mais souvent illisibles sur la scène nocturne : "Un rêve est un spectacle — une pièce de théâtre qui a pour scène le cerveau se déroule sous une lumière tamisée face à un public à l'esprit quelque peu troublé"⁴⁴. Leur interprétation ne peut donc donner lieu qu'à des "illustrations très approximatives, très grossières [celles de la psychanalyse], qui ne <rendent> pas justice aux détails, ni, ce qui est pire encore, à l'essence du sujet"⁴⁵.

Les deux arguments convoqués contre le "racket du symbolisme" s'appliquent plus encore peut-être aux métaphores. D'une part, "le scénario de la mémoire diurne est beaucoup plus précis en ce qui concerne les détails et les faits, dans la mesure où les producteurs du rêve [...] doivent faire des coupures, réaliser des montages, des synthèses [...]"⁴⁶. La réduction de l'image au symbole fait donc disparaître encore plus de "détails". D'autre part, Nabokov définit la métaphore comme ce qui "permet d'animer une chose que l'on doit décrire en en évoquant une autre, sans recourir à aucun adjectif de comparaison"⁴⁷. Une même fonction est ainsi attribuée à ce trope particulier : "animer" le tableau, lui donner vie. Son thème est l'oeuvre elle-même.

C'est pourquoi Nabokov préfère l'emblème au symbole : "Tout art est en un sens symbolique, mais nous crions «au voleur!» lorsqu'un critique transforme délibérément le subtil symbole d'un artiste en une rance allégorie pédantesque — les *Mille et Une nuits* en congrès de fabricant de loukoums"⁴⁸. Le symbole artistique doit être soigneusement distingué des symboles banals, artificiels, voire stupides : la signification ne peut être qu'"emblématique ou héraldique"⁴⁹. Le détail est ainsi *particolare* : "petite figure dans un ensemble". Ce à quoi il renvoie par analogie, c'est à l'oeuvre elle-même.

⁴⁴ *Litt.* 12, p.248.

⁴⁵ *Litt.* 11, p.366.

⁴⁶ *Brisure à senestre*, p.5.

⁴⁷ *Littératures* 11, p.194.

⁴⁸ *Litt.* 11, p.409.

⁴⁹ *ibid.*, p.402.

La portée pédagogique de cette distinction est exposée lors du compte-rendu de l'examen proposé sur *Anna Karénine*, Nabokov explique qu'il n'a pas voulu poser de "question standard" (comme "Tolstoï et la vie de famille"), parce qu'on peut y répondre de façon très générale sans même avoir lu le roman. Il tient beaucoup à "l'examen «à l'ancienne», difficile, de quatre heures, avec des surveillants déambulant entre les pupitres"⁵⁰. La présence de ces derniers est motivée par la "détresse" dans laquelle les tricheurs plongent le professeur. Pour y remédier, il édicte un article de loi à l'intention des "visiteurs de toilettes" : "Quand ils sortiront [...] ils me laisseront ce qu'ils ont écrit, je le noterai et ils se verront remettre une ou deux questions flambant neuves, très difficiles, à leur retour"⁵¹. Ces questions difficiles sont des questions "spécifiques" — auxquelles chacun doit répondre *honnêtement* :

Un chef-d'oeuvre littéraire est composé de mots spécifiques et d'images spécifiques, non d'idées générales. Un roman ou un conte ne valent pas la peine d'être écrits s'ils expriment tout simplement une idée générale. [...] La plupart des dix questions [sur *Anna Karénine*] exigeaient des réponses qui révéleraient — et ont révélé — ce qui restait des images du livre dans l'esprit de l'étudiant au terme d'au moins deux lectures [...]

La question 1) était : comment Anna découvre-t-elle que Steve et Dolly sont réconciliés? [Première partie, chapitre XXI. Steve, le frère d'Anna, et sa femme étaient sur le point de se séparer.]

Le but était de savoir si l'image était restée dans vos esprits. Le très beau petit thème de l'*hésitation* d'Anna — cela avait-il été noté? [Nabokov reprend le début du chapitre et souligne les conclusions qu'Anna tire du comportement du couple : sont-ils réconciliés? Ils ne le sont pas. Ils le sont. Ils le sont vraiment.]

Vous voyez l'image? Un lecteur qui se souvient seulement que Dolly a eu un sourire moqueur et qu'ainsi Anna a su qu'ils étaient réconciliés, a raté toute une partie de l'art incomparable de Tolstoï, ce merveilleux jeu croisé, la *séquence* des émotions qui fait l'image. Je n'espérais pas que quelqu'un se souvienne du passage mot pour mot, mais j'espérais que quelqu'un

⁵⁰ *Intransigeances*, p.138.

⁵¹ "When they set out [...] they will leave what they have written with me, I shall grade it and they will receive one or two brand new tough questions upon their return" — instructions concernant l'examen final de "Littérature 311-312", automne 1958, photographie exposée lors du festival Nabokov organisé à Cornell University (repris en parité dans *The achievements of V. Nabokov*, op. cit.).

remarquerait les hauts et les bas des émotions d'Anna comme elle observe le couple, et la façon dont Tolstoï s'y prend pour décrire Anna et le couple⁵².

L'image est constituée ici par une série de "marches du cavalier" : " Brusques écarts sur l'un ou l'autre côté de l'échiquier des émotions d'un personnage"⁵³, emblématique de l'histoire toute entière — longue séquence d'émotions contrastées. Faire en sorte que chacun puisse recomposer (sans tricher) le mécanisme du roman, tel est le but pédagogique d'une lecture détaillée : " commençons par étudier chaque détail de l'histoire, l'idée générale se dégagera d'elle-même lorsque nous aurons recueilli toutes les données nécessaires"⁵⁴.

Une parfaite illustration de cette méthode peut être fournie par le prélèvement, tout à fait subjectif, d'un détail de l'autobiographie d'*Autres rivages*. Celui, par exemple, que l'auteur prête au chien Box II, parti en exil à Prague avec sa maîtresse, "<marchant> en se dandinant loin derrière elle, épouvantablement vieux et furieux contre sa longue muselière tchèque en fil de fer — *chien émigré au paletot rapiécé et mal ajusté*"⁵⁵. Nous avons là un *particolare* : l'emblème de la difficulté de l'exil; et un *dettaglio* : la trace nabokovienne réside dans cette "explosion d'émotion" que contient l'image culminante du vieux chien, qui "anime" le reproche que se faisait la mère de l'auteur, d'avoir été "moins émue [au cours de la première guerre mondiale] par la souffrance

⁵² "A masterpiece of fiction is made of specific words and specific images not of general ideas. A novel or story is not worth writing if it merely expresses a general idea. [...] Most of the ten questions [...] required answers that would reveal — and did reveal — how much of the imagery remained in the student's mind after he had gone at least twice through the book [...].

Question one was: how does Anna find out that Steve and Dolly are reconciled.

The point was did the *image* remain in your minds. The beautiful little theme of *hesitation* on Anna's part — has this been noticed? [...]

You see the image? A reader who only remembers that Dolly had a mocking smile and so Anna then knew they were reconciled, has missed a whole piece of Tolstoy's incomparable art, this wonderful interplay, the *sequence* of emotions which makes the image. I did not hope that anybody would remember the passage word for word, but I did hope that somebody would notice the ups and downs of Anna's emotions as she watched the couple and the way Tolstoy manages to depict Anna and the couple" — Cours non publiés (Russian survey course), cité par Brian Boyd in "Nabokov at Cornell", *The Achievements of V. Nabokov*, op.cit., p.138 à 141.

⁵³ *Litt. II*, p.113.

⁵⁴ *Littératures II*, p.385.

⁵⁵ p.42; c'est nous qui soulignons.

humaine que par le fardeau de sensibilité dont l'homme se débarrasse en en chargeant la nature innocente — les vieux arbres, les vieux chevaux, les vieux chiens"⁵⁶. On ne s'étonne pas de ce que le professeur soit sensible à son tour à "l'une des caractéristiques principales" de Léopold Bloom : "sa bienveillance à l'égard des animaux, sa bienveillance à l'égard des faibles" :

L'esprit de Bloom révèle une participation émotive aux sentiments des animaux en tant qu'[emblèmes] de vie, qui sur le plan de la valeur humaine et de la valeur artistique, rivalise avec la compréhension que manifeste Stephen à l'égard des chiens⁵⁷.

"La définition absolument charmante, par Bloom, d'une chauve-souris («On dirait une petite bonne femme avec une cape et des mains miniatures»)"⁵⁸, relevée par le professeur, ressemble d'ailleurs beaucoup à celle, par Van, des mouettes qui "jouent à la poule" :

Plusieurs rieuses, dont quelques unes portaient encore leur bonnet noir et serré de l'été, s'étaient posées sur la balustrade vermeille du bord du lac [où se promènent Van et Ada], la queue du côté de l'allée, et attendaient de voir lesquelles d'entre elles resteraient courageusement perchées à l'approche du prochain passant⁵⁹.

C'est l'émotion qui "se niche dans les détails" et donne vie au "tableau de mots". La lecture est ainsi présentée comme une variante de l'*ekphrasis* antique (terme qui désignait la description littéraire d'une oeuvre d'art réelle rencontrée par un personnage de fiction) — où, rappelle Philippe Hamon, "s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une «mise en abyme» de l'oeuvre d'art), et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la

⁵⁶ *ibid.*, p.41.

⁵⁷ *Littératures /1*, p.444. Bien que le texte français comporte le terme "symbole", Nabokov a bien écrit "emblems of life" (*Lectures on Literature*, p.314).

⁵⁸ *ibid.*, p.487.

⁵⁹ *ibid.*, p.487; *Ada*, p.623; c'est nous qui soulignons.

critique littéraire et celui de la critique d'art⁶⁰. Lorsque Cervantès, par exemple, feint d'utiliser le manuscrit arabe de Cid Hamet Ben-Engeli (I, chapitre 9), il effectue une mise en abyme des différents moments de la lecture, telle que la définit Nabokov, qui ne manque pas de signaler le passage à l'attention de ses étudiants :

En tête du manuscrit, dit Cervantès, figure une peinture illustrant la bataille entre Don Quichotte et le Biscayen — les dépeignant précisément comme nous les avons laissés à la fin du chapitre huit, l'épée levée, etc. [...] Notez avec quelle habileté la description des attitudes dans lesquelles la brusque interruption les a figés se transforme à présent en tableau. Au moment où l'histoire reprend, le tableau s'anime [...]⁶¹.

La description détaillée a pour objectif la recomposition de l'ensemble du tableau. La perception conjointe des émotions contenues dans chaque fragment, constitutives de "l'histoire", empêche que l'ekphrasis soit simplement un beau morceau détachable (ekphrasis) : elle est simultanément récit, puisque le tableau "s'anime". Ou, pour le dire autrement, la lecture n'est pas seulement contemplation. Elle est aussi création.

2. L'imagination des faits

Il était homme. — Homme passionné comme vous, lecteur; homme curieux comme vous, lecteur; homme questionneur comme vous, lecteur; homme importun comme vous, lecteur. — Et pourquoi questionnait-il? Belle question! Il questionnait pour apprendre et pour redire, comme vous, lecteur...

Diderot
Jacques le fataliste

⁶⁰ *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris: éd. Macula, 1991, p.8.

⁶¹ *Littératures 13*, p.150.

Le rapport du détail à l'ensemble est étudié dans une double perspective. La première phase de l'initiation au "monde nouveau" de l'oeuvre consiste à définir précisément chaque fragment de la toile, afin que les apprentis lecteurs puissent s'y orienter : "Il faut voir les choses, entendre les choses, il nous faut nous représenter les décors, les vêtements, les manières d'être des personnages"⁶². Tous les dessins de Nabokov au tableau gris obéissent à cet objectif — orientation dans le temps: costume de patineuse de Kitty, compartiment du train d'Anna (*Anna Karénine*), moulins de Don Quichotte; et orientation dans l'espace, géographique : cartes de Grande-Bretagne et d'Espagne; naturel : le catleya d'Odette (*Un amour de Swann*), l'insecte Grégor (*La métamorphose*); urbain : la maison du Dr Jekyll, le plan de Dublin avec représentation des allées et venues des différents personnages (*Ulysse*).

La seconde phase peut alors commencer : l'"enquête policière [...] sur le mystère des structures littéraires"⁶³, qui a pour fonction de relier les fragments les uns aux autres. L'exemple d'*Ulysse* est particulièrement intéressant de ce point de vue, parce que c'est l'oeuvre du programme de Cornell la plus difficile à "visualiser". Hostile à l'établissement des traditionnels parallèles avec l'*Odyssée* — "ce serait une complète perte de temps [...] Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'une allégorie étirée sans faiblir à partir d'un vieux mythe"⁶⁴ —, Nabokov leur substitue des points de repère empruntés directement à l'oeuvre. La lecture-décryptage qu'il propose, chapitre par chapitre, prend ancrage sur ce qu'il appelle les "agents synchronisateurs" du récit : le nuage aperçu successivement par Stephen et Bloom, la "savonnette Barrington parfumée au citron" que ce dernier conserve longtemps dans sa poche, l'outsider Throwaway (Prospectus, en français) de la Coupe d'Or d'Ascot, qui "court toute la journée du livre"⁶⁵. Ce sont des éléments concrets, véritables bouées de secours qui dessinent sur le tableau de l'esprit la

⁶² *Littératures* /1, p.44.

⁶³ *ibid.*, p.37.

⁶⁴ *ibid.*, p.409.

⁶⁵ *ibid.*, p.430, 437 et 440.

carte du Bloomsday inventé par Joyce. Ce peut être également une image. Ainsi, le professeur s'arrête, non sans émotion, pour souligner "le quelque chose d'artiste de ce bon vieux Bloom", et relit pour nous "cette danse des heures qu'assis sur son siège tiède (Bloom) imagine"⁶⁶ (I, 1) :

Heures du soir, jeunes filles en gaze grise. Heures nocturnes en noir avec des poignards et des loups. Idée poétique, d'abord rose, puis dorée, puis grise, puis noire. Et véridique aussi, pourtant. Le jour, ensuite la nuit⁶⁷.

Un détail, sans fonction précise apparemment, puisqu'il n'y est plus fait allusion par la suite dans la conférence. Mais la méthode de lecture nabokovienne s'inspire, ne l'oublions pas, du système d'éducation choisi par le même Bloom pour remédier à "l'état de relative ignorance" de sa femme Molly : "Quel système s'était montré plus efficace [que l'instruction directe]? La suggestion indirecte entraînant l'intérêt personnel"⁶⁸. Ce que suggère indirectement la mention conjointe du côté artiste de Bloom et d'éléments synchronisateurs, c'est d'être attentif à la récurrence possible de cette danse des heures, qui a lieu quelques centaines de pages plus loin (II, 12) :

Les heures du matin et de l'après-midi valent sans se mélanger [...].

Les heures crépusculaires [...] sont vêtues de gaze grise et leurs manches chauve-souris frémissent, sombres, à la brise de la terre [...].

Les heures nocturnes [...] ont un loup, des poignards dans la chevelure et des bracelets de clochettes estompées⁶⁹.

"Le bal de bienfaisance où l'orchestre de May avait joué la danse des heures de Ponchielli"⁷⁰, réapparaît donc dans ce chapitre où, selon Nabokov, "le livre lui-même rêve et a des visions"⁷¹, mais où, surtout, il s'opère une surimpression de tous les va-et-

⁶⁶ *ibid.*, p.435.

⁶⁷ *Ulysse*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", traduction française d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, 1988, Vol. I, p.103.

⁶⁸ *ibid.*, Vol. II, p.401.

⁶⁹ *ibid.*, Vol. II, p.266.

⁷⁰ *ibid.*, Vol. I, p.102.

⁷¹ *Litt. / 1*, p.490.

vient de la journée. "Expliquer ça : les heures du matin, midi, puis le soir vient, puis les heures de la nuit", songeait Bloom à huit heures du matin. Entre onze heure et minuit, ce ne sont plus Molly Bloom et le vulgaire Boylan (son amant) qui valsent, mais Stephen Dedalus, avec Zoé, Flora, Kitty — véritable déploiement d'une Molly affinée par l'artiste qui remplacerait si heureusement Boylan aux yeux de Bloom. Or le lien entre les deux scènes, qui vient se heurter au doux cheminement de la conscience de Bloom, ce lien cruel, est assuré par le personnage du professeur Goodwin. "Le pauvre vieux professeur Goodwin" — dont Bloom évoquait "la façon démodée qu'il avait pour raccompagner Molly hors de l'estrade" au moment du petit déjeuner — s'évanouit dans la seconde scène ("All fades") : "agitant de vagues bras, [il] s'appetisse et se ratatine jusqu'à rien, son manteau à collet s'affaisse survivant sur le tabouret"⁷².

La réponse aux interrogations matinales de Bloom se lit dans cette "danse de mort" (selon le mot de Stephen⁷³) qui vient "déchirer les voiles romantiques dont s'affublent les sentiments", et affirmer que "la vie et la mort coexistent dans un présent qui ne doit pas faire illusion"⁷⁴. En rassemblant les morceaux du puzzle sous le regard attentif de Nabokov, on est confronté à cette dérision de l'insignifiance de la vie qui accompagne les personnages du livre. Chaque détail "anime" ainsi le thème central du roman : les malices de la structure nous convient à ce que la professeur appelle une "sorte de lent ballet du destin"⁷⁵.

Or force est de constater que les détails relevés par ce dernier se donnent à voir, selon la distinction établie par Daniel Arasse pour la peinture, comme "iconiques" : on peut y reconnaître "l'image transparente d'un objet, parfaite dans son imitation continuée jusqu'au moindre «détail»". Le détail pictural (nous dirions littéraire), où l'on voit "la matière picturale, manipulée, aussi opaque à la représentation qu'éclatante par

⁷² *Ulysse*, vol. I, p.93 et vol. II, p.265.

⁷³ *ibid.*, vol. II, p.268.

⁷⁴ Hélène Cixous in *L'exil de James Joyce*, Paris: Grasset, 1968, p. 826.

⁷⁵ *Litt. II*, p.411.

elle-même, éblouissante dans son effet de présence"⁷⁶, l'intéresse peu, voire l'irrite sensiblement. Transposé dans la littérature, ce dernier détail correspond à un choix du "mot contre l'objet" — comme dit George Steiner⁷⁷. On a vu combien Nabokov était attentif aux mots — au signifiant — avec lesquels il "tolstoïe" volontiers (néologisme formé sur Tolstoï, maître en la matière, et sur l'anglais "toy", jouet). Le "côté puriste tâtonnant" de l'écrivain russe est convoqué pour souligner la *difficulté* de l'art littéraire :

[...] rappelez-vous que la simplicité, c'est de la foutaise! Aucun grand écrivain n'est simple. [...]

Lorsqu'il décrit une méditation, une émotion ou des objets, Tolstoï tâte les contours de la pensée, de l'émotion ou de l'objet jusqu'à ce qu'il soit parfaitement satisfait de sa re-création. [...] Il tâtonne, *il déballe le colis verbal* pour en trouver le sens profond, il épluche la pomme de la phrase, il essaie de la dire d'une autre façon, puis d'une autre qui lui paraît meilleure, il bute, il joue, il tâtonne — il «tolstoïe» avec les mots...⁷⁸

Le professeur doit veiller à ce que cette complexité ne soit pas *contournée* par le lecteur-traducteur, ce qui est d'autant plus difficile que la prose de Tolstoï paraît simple — alors que celle de Joyce, par exemple, paraît compliquée. Pourtant, l'un et l'autre ont "déballé le colis verbal", ont soumis chaque mot, soupçonné d'imposture, à la question. Or la nature de la difficulté n'est pas la même — ce que l'analyse stylistique de chacun des auteurs au programme s'emploie à démontrer, tout en sélectionnant ce qui est digne d'être enseigné et ce qui ne l'est pas.

Les plus petites unités de l'oeuvre littéraire — les détails — sont (ou forment) des "thèmes" — "des images ou une idée qui se répètent çà et là au long du roman, comme une phrase mélodique revient dans une fugue"⁷⁹ —, eux-mêmes constitutifs d'une "structure", dont le mode d'emploi est le style :

⁷⁶ Arasse, op. cit., p.11.

⁷⁷ *Après Babel*, op. cit., p.112 sq.

⁷⁸ *Litt. 12*, p.324; c'est nous qui soulignons.

⁷⁹ *Litt. 11*, p.58.

Qu'est-ce qu'on veut dire lorsque l'on parle de la *forme* d'un récit? Il y a d'abord sa *structure*, c'est-à-dire le développement d'un récit donné, la raison pour laquelle on suit telle ou telle ligne; le choix des personnages, l'usage que fait l'auteur de ces personnages, de leurs rapports, leurs divers thèmes, les lignes thématiques et leur intersection; les différents mouvements du récit, introduits par l'auteur pour produire tel ou tel effet, direct ou indirect, la préparation des effets et des impressions. Bref, *le tracé planifié d'une oeuvre d'art*. [...]

Un autre aspect de la forme est le *style*, autrement dit *la façon dont fonctionne la structure*; on entend par là la manière de l'auteur, ses particularités, ses divers procédés personnels; et, s'il s'agit d'un style coloré, quel type d'images, de descriptions il utilise, comment il s'y prend; et s'il se sert de comparaisons, comment il emploie et diversifie les procédés rhétoriques — métaphores, images etc. — et leurs combinaisons. L'effet de style est la clé de la littérature⁸⁰.

Assez proche en cela de Roland Barthes, Nabokov fait du style un idiolecte. Il précise ailleurs que cette "manière" de l'auteur désigne "ses intonations particulières, son vocabulaire, et ce quelque chose" qui permet de la reconnaître sans hésitation⁸¹. C'est à "ce quelque chose" qu'il consacre chaque fin de séance.

"Ce qui frappe d'emblée dans le style de Dickens, ce sont ses images intensément sensuelles, le pouvoir d'évocation de son art" : une simple épithète, "préalable de base à toute image haute en couleur : graine replète d'où surgit la vivace et florissante métaphore"⁸², suffit. "La comparaison de Gogol est toujours grotesque, une parodie d'Homère, et ses métaphores sont des cauchemars, alors que celles de Proust sont des rêves"⁸³. Mais qu'elles soient "divagantes" ou "soutenues", "l'essentiel est que de simples formes de langage engendrent spontanément des êtres vivants" : ce sont tout particulièrement les "homoncules" du premier — ces "personnages périphériques [...] engendrés par les propositions subordonnées de ses diverses métaphores, comparaisons et envolées lyriques" —, ou cette femme créée métaphoriquement pendant le sommeil du narrateur de la *Recherche*⁸⁴. "Nulle métaphore poétique ne vient orner [le]

⁸⁰ *ibid.*, p.188; c'est nous qui soulignons.

⁸¹ *ibid.*, p.58.

⁸² *Litt. /1*, p.197.

⁸³ *ibid.*, p.316.

⁸⁴ *Litt. /2*, p.49 et *Litt. /1*, p.316.

récit en noir et blanc" de Kafka, mais on ne peut qu'admirer sa clarté, son "ton net et précis"⁸⁵.

On devine à travers ces quelques exemples que "ce quelque chose" que traque inlassablement Nabokov concerne la façon dont chaque auteur donne à *voir* l'univers qu'il crée. Le parallèle établi entre Tchekhov et Tourgueniev confirme cette impression :

Le vocabulaire [du premier] est pauvre, l'agencement des mots presque banal — le morceau de bravoure, le verbe savoureux, l'adjectif de serre, l'épithète à la crème de menthe servi sur un plateau d'argent lui étaient étrangers. *Tchekhov n'était pas un créateur verbal* au sens où le fut Gogol; son style littéraire va dans le monde en habit de tous les jours. Tchekhov est donc un bon exemple pour qui tente d'expliquer qu'un écrivain peut être un artiste consommé sans faire preuve pour autant d'une technique verbale exceptionnelle ni se préoccuper outre mesure de la tournure de ses phrases. Lorsque Tourgueniev s'assied pour parler paysage, il s'inquiète du pli de pantalon de sa phrase; il croise les jambes tout en jetant un coup d'oeil sur la couleur de ses chaussettes. Tchekhov, lui, s'en moque [...] il se contentait de «l'homme de la rue» des mots, du «mot-de-la-rue», si je puis dire, [mais] il parvenait à donner une impression de beauté artistique dépassant de beaucoup celle de nombreux écrivains qui croyaient s'y connaître en matière de belle et riche prose⁸⁶.

L'art littéraire ne se mesure pas au degré de "création verbale" de l'artiste. Le commentaire — que l'on a souvent pris pour une critique — que fait Nabokov de "l'orgie de nomenclature" chez Gogol va, semble-t-il, dans ce sens⁸⁷. On l'a mal compris parce que le commentateur lui-même fait un usage fréquent de ce procédé. Or il s'agit d'une réticence exprimée du seuil de la "modernité".

Par "modernité", nous désignons ici ce que George Steiner appelle "la dynamique de l'impénétrable", cette façon nouvelle en occident qu'a "le poème [de

⁸⁵ *ibid.*, p.403.

⁸⁶ *ibid.*, p.341-342.

⁸⁷ "[Les] orgies de nomenclature ne sont pas l'apanage des êtres vivants chez Gogol: les objets y participent aussi. [...] L'absolue vulgarité, l'aspect systématique de ces sobriquets ridicules (dont il inventait la plupart) attirait Gogol, parce qu'il y voyait un excellent moyen de révéler la mentalité de ceux qui les utilisaient" — *Litt. /2*, p.54-55.

peser] de tout son poids aux frontières de la langue". Pour reprendre la métaphore employée par Nabokov, à partir de Rimbaud et, surtout, de Mallarmé (en France), on ne refait pas de paquet cadeau après avoir "déballé le colis verbal" : il n'y a plus rien à célébrer, "le poème moderne est, par définition, contemplation active de l'impossibilité, totale ou quasi totale, de la naissance à l'être"⁸⁸. En ce qui concerne la prose, la fissure — soit le point de non-retour — apparaîtrait avec *Finnegans Wake* (dont on a vu le peu de bien qu'en pensait Nabokov), mais *Ulysse* appartiendrait encore à l'âge heureux où la littérature ne comportait "ni zone d'ombre ni désir d'égarer". Or le professeur de Cornell y entend déjà çà et là "la voix anarchique du subconscient privé"⁸⁹ qu'il juge scandaleusement inaudible. L'analyse des trois styles qui composent le roman de Joyce en témoigne :

1. Le Joyce de départ : direct, lucide et logique, musard. [...]
2. Langage incomplet, rapide, haché, rendant le fameux «courant de conscience» ou, mieux, l'*opus incertum* de la conscience. [...]
3. Parodies de différentes formes non romanesques [...], de styles littéraires et d'auteurs⁹⁰.

Seul le premier "style" serait digne d'être enseigné — dans l'original, le commentateur trahit sa préférence par un "effet de style" : "The original Joyce : straightforward, lucid and logical and leisurely"⁹¹. Le dernier est utilisé dans l'un de ces chapitres dont le pédagogue n'hésite pas à dire qu'on peut les parcourir d'un "coup d'oeil rapide" : "Les parodies littéraires dans le chapitre «Maternité» [II, 11] sont dans l'ensemble un peu plates. Joyce semble avoir été gêné par le ton généralement *stérile* qu'il a adopté pour ce chapitre, et cela a quelque peu émoussé et rendu monotones les pastiches introduits dans le texte"⁹² — "ce n'est pas une réussite", ajoute-t-il à l'intention de ses étudiants⁹³. Le

⁸⁸ Steiner in *Après Babel*, p.176.

⁸⁹ Steiner, *ibid.*, p.173.

⁹⁰ *ibid.*, p.412; c'est nous qui soulignons.

⁹¹ *Lectures on Literature*, p.289.

⁹² *Intransigeances*, p.88, c'est nous qui soulignons. Ce chapitre contient une série de pastiches de l'histoire de la littérature anglaise dans l'ordre chronologique. Il s'ouvre sur une sorte de cantique

second est associé à "toutes sortes de tours de passe-passe verbaux" : "A l'intérieur de ces effets comme à l'intérieur d'une surabondance d'allusions locales et d'expressions étrangères, un certain nombre de détails qui, au lieu d'être fournis *avec une clarté suffisante* ne sont que suggérés à l'intention de l'initié, permettent de cultiver un bien inutile hermétisme"⁹⁴.

La critique est intéressante parce qu'une fois encore Nabokov donne l'impression de critiquer ses propres romans — truffés d'"expressions étrangères", recourant abondamment à la parodie. Or l'usage qu'il fait lui-même de ces procédés introduit dans ses romans des "difficultés" qui ne sont pas du tout du même ordre que celles que l'on rencontre à la lecture des chapitres d'*Ulysse* écrits à l'aide des styles 2. et 3.

Le premier reproche, adressé au chapitre "Maternité", concerne sa *stérilité* : seule apparaîtrait la virtuosité de l'artiste. Certes, dans la mesure où ses référents sont d'autres textes, la parodie interdit la possibilité d'une fiction naturelle, et implique la nécessité d'une sensibilité autoriale. Par ailleurs, la distinction que Nabokov introduit entre parodie et satire insiste sur la "gratuité" de la première : "la satire est une leçon, la parodie un jeu"⁹⁵. Mais tout comme la satire ne se réduit pas à la cible qu'elle veut atteindre, dont la disparition à la faveur du passage du temps "n'empêche pas d'apprécier l'admirable ciselure de l'arme" (comme c'est le cas dans *Bleak House*⁹⁶), la parodie n'est pas seulement un exercice virtuose : c'est un "tremplin pour bondir dans la région plus élevée du grave et de l'ému"⁹⁷. Nous reviendrons sur cette définition si souvent citée par la critique nabokovienne. Il suffit ici de souligner que le recours à la parodie n'est pas conçu comme enfermement (stérile) dans une forme, mais comme ouverture.

("Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus" etc.), et s'achève sur une page d'argot moderne ("ça biche, à ton aise, Blaise...").

⁹³ *Litt. II*, p.490.

⁹⁴ *ibid.*, p.412; c'est nous qui soulignons.

⁹⁵ *Intransigeances*, p.87.

⁹⁶ *Litt. II*, p.121.

⁹⁷ *La vraie vie de Sébastian Knight*, p.137.

L'usage nabokovien du monologue intérieur est plus explicite encore. Été 1888 : Van Veen quitte le château d'Ardis après avoir découvert les nombreuses infidélités de sa chère Ada. On le conduit à la station de gare la plus proche, Volosyanka :

C'est ainsi qu'en russe vulgaire il traduisait Maidenhair. Arrêt facultatif; train probablement bondé.

Maidenhair. Imbécile! Si la rencontre avait eu lieu, il était fort possible que le beau Percy fût déjà mort et enterré! Maidenhair. Ce nom tirait son origine du grand arbre chinois qui éployait sa ramure au bout du quai. Jadis on avait plus ou moins confondu cette espèce avec l'adiante ou «cheveux de Vénus». Elle marcha jusqu'au bout du quai dans le roman de Tolstoï. Protagoniste du monologue intérieur, exploité plus tard par les Français et les Irlandais. «N'est vert, n'est vert, n'est vert, l'arbre aux quarante écus d'or», en automne tout au moins. *Never, never*, je n'entendrai à nouveau sa voix «botanisante» baisser sur *bibola*. «Désolée, j'affiche mon latin.» *Ginkgo*, ginkgo, ink, inkog. Connu encore sous le nom d'*adiantofolia* de Salisbury, *Ada's infolio*, pauvre *Salisburia* : nom supprimé; et pauvre courant de conscience, marée noire à l'heure qu'il est. Qui veut d'Ardis Hall!⁹⁸

Les pensées intérieures du personnage sont suscitées par des impressions appartenant à deux niveaux de réalité différents. Les premières sont provoquées par l'histoire présumée d'Ada : rêve de duel avec le rival Percy de Prey, éventualité du suicide (évoquée par l'allusion à celui d'Anna Karénine, qui s'est jetée sous un train), réminiscence du goût de la chère "cousine" pour la botanique, désespoir de ne plus la revoir. Les secondes sont empruntées à l'histoire du genre romanesque et renvoient à l'écriture de la chronique familiale. Il était une fois le courant de conscience : Tolstoï l'inventa, l'Irlandais Joyce en fit grand usage et Vladimir Nabokov le raconta. La lignée établie par le métadiscours est intéressante, parce qu'elle souligne parfaitement l'influence des deux premiers sur le nouveau romancier (du moment).

Comme cela arrive pour les oeuvres du passé – dont fait partie celle de Tolstoï, la "bibliothèque universelle" renferme toutes les réponses, les "outils indispensables au déchiffrement [du passage] sont à la portée de tout le monde"⁹⁹. La difficulté est "limitée"

⁹⁸ *Ada*, p.360.

⁹⁹ Steiner, op. cit., p.175.

à un problème de références. "Never, never" renvoie au *Roi Lear*, salisburia est le nom générique du gingko, qualifié ainsi en l'honneur de Salisbury, etc. Mais comme cela arrive aussi pour les oeuvres de la "modernité", la difficulté est inhérente à l'oeuvre et non due à l'éloignement dans le temps. Or, si truquage il y a, il peut être élucidé. Certes, il ne s'agit plus de trouver ce "sens" que Tolstoï traquait dans le "colis verbal", mais plutôt "la sphère des vibrations infinies de sens", comme dit Roland Barthes¹⁰⁰. C'est ce qu'exprime, sur le mode parodique, Sébastien Knight – en transformant précisément l'oeuvre de l'écrivain russe à propos de laquelle le professeur définit l'art de "tolstoïer" avec les mots : "La mort d'Ivan Illitch". Dans l'*Asphodèle obscur*, "un homme se meurt, et c'est le héros de l'histoire". Le frère de Sébastien – lui-même biographe d'un homme mort – expose comme à son habitude la technique de composition de l'auteur :

Sébastien s'était toujours plu à jongler avec les thèmes, les faisant s'entrechoquer ou les mêlant adroitement, pour leur faire exprimer un *sens caché* qu'il n'était possible de rendre manifeste que par une série de louvoiements [...] Ce qui importe, ce ne sont pas les éléments, mais les combinaisons entre eux¹⁰¹

La lecture se fait donc quête du sens caché de la mort – que Tolstoï pensait avoir élucidé, nous dit Nabokov : "puisque par-delà la mort il y a la lumière vivante de Dieu, Ivan mort vit une Vie nouvelle"¹⁰². Pourtant, à la fin du roman,

L'homme est mort et nous n'avons rien appris. L'asphodèle sur l'autre rive reste aussi obscur que jamais. C'est un livre dont la lettre est morte que nous tenons en mains. Ou est-ce une erreur de croire cela? Je sens parfois, en tournant les pages du chef-d'oeuvre de Sébastien, que la «parfaite solution» est là, quelque part, cachée en quelque passage que j'ai lu trop hâtivement, ou accolée à d'autres mots dont l'apparence familière m'abuse. Je ne connais aucun autre livre qui donne cette très particulière impression et, de la donner, peut-être était-ce le très particulier dessein de l'auteur¹⁰³.

¹⁰⁰ in "Les planches de l'*Encyclopédie*", *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1972, p.101.

¹⁰¹ *La vraie vie de Sébastien Knight*, p.265; c'est nous qui soulignons.

¹⁰² *Litt.* 12, p.323.

¹⁰³ *La vraie vie...*, p.270.

La parodie est un jeu, mais elle a une fonction pragmatique – pédagogique. L'intention de communiquer, de raconter – ne serait-ce que l'illusoire – est manifeste. L'outil de Sébastian Knight est la "pensée image", sorte de miroir réfléchissant où se mirent conjointement auteur et lecteur. En revanche, l'hermétisme de certains passages d'*Ulysse* rend toute rencontre impossible.

Joyce "exagère le côté verbal de la pensée. L'homme ne pense pas toujours sous forme de mots, il pense aussi sous forme d'images, alors que le courant de conscience présuppose un flot de mots susceptibles d'être notés"¹⁰⁴. De façon à éviter que les étudiants "se laissent impressionner à l'excès", Nabokov précise que "le procédé n'est ni plus «réaliste» ni plus «scientifique» qu'un autre. En fait, si au lieu de nous livrer en vrac toutes les pensées de Molly on nous en *décrivait* quelques unes, leur expression frapperait le lecteur comme plus «réaliste», plus naturelle"¹⁰⁵. Cette insistance sur la description confirme que le style n'est pas seulement une "manière absolue de voir les choses" comme dit Flaubert, mais aussi de les faire voir.

On a déjà fait allusion à l'angle sous lequel Nabokov, de façon apparemment arbitraire, entendait aborder l'oeuvre de Dostoïevski : celui de "l'évolution historique de la *vision* artistique"¹⁰⁶. Mais c'est toute l'histoire de la littérature qu'il retrace en termes de vision, ou de couleurs. En France, après "l'ère colorée, admirable, de Ronsard le poète et de Montaigne l'essayiste", la poésie se meurt "aux mains de pâles perfectionnistes, parfaits faiseurs de vers mais visionnaires impuissants, comme le célèbre et influent Malherbe"¹⁰⁷. En Espagne, Cervantès, qui n'est pas "géomètre" – entendons qu'il est incapable de broser le décor de son roman (to landscape a novel¹⁰⁸) –, doit puiser dans le stock des Arcadiens et reproduire leur "nature mignarde

¹⁰⁴ *Litt.* /1, p.411.

¹⁰⁵ *ibid.*, p.507.

¹⁰⁶ *Litt.* /2, p.159; voir supra Deuxième partie, I, 3: "Le milieu", p.165.

¹⁰⁷ *Litt.* /3, p.38.

¹⁰⁸ *Lectures on Literature*, p.27.

et apprivoisée" faite de "prairies invariablement vertes et d'aimables forêts"¹⁰⁹. En Russie, "avant Gogol et Pouchkine, la littérature était aveugle :

Les formes qu'elle percevait se résumaient à un contour imposé par la raison : elle ne voyait pas la couleur, mais continuait d'utiliser la vieille association «nom aveugle guidé par un adjectif-chien» que l'Europe avait hérité des Anciens. Le ciel était bleu; l'aurore, rose; le feuillage, vert; noirs étaient les yeux des belles; gris, les nuages, etc...Ce fut Gogol (et après lui Lermontov et Tolstoï) qui le premier vit le jaune et le violet. [...] Ainsi l'évolution de l'art de la description à travers les siècles peut-elle être envisagée, à son avantage, en termes de vision, l'oeil à facettes devenant un organe unifié et prodigieusement complexe, et les mornes et mortes «couleurs reçues» (dans le sens d'«*idées reçues*»*) révélant graduellement leurs subtiles nuances et permettant de nouvelles merveilles d'application.¹¹⁰

Comme l'a montré Jacques Catteau, Dostoïevski "n'entreprend pas des *descriptions* (описания) mais des *inventaires* (описи)" d'une nature composée de signes directement signifiants pour le héros du roman : le paysage a chez lui une vocation "anthropocentrique"¹¹¹. Ses couleurs sont donc des "couleurs reçues" en ce qu'elles sont un code, au même titre que la rougeur ou la pâleur des jeunes filles de la littérature du XIXe siècle¹¹². Par exemple, le jardin contigu à la maison du père Karamazov (dans *Les frères Karamazov*) est dominé par le vert; or, "c'est dans ce monde vert que [l'un des personnages :] Dmitri chantera son espérance et son hymne à la vie"¹¹³. Symbolisme que Nabokov condamne sans retour : "je ne me lasserai jamais de raconter comment j'ai collé un étudiant – la dupe, hélas, d'un professeur qui m'avait précédé – parce qu'il avait écrit que Jane Austen décrit les feuilles en disant qu'elles sont vertes parce que Fanny est pleine d'espoir et que le «vert» est la couleur de l'espérance"¹¹⁴. Cette nature au service de l'homme appartient encore à la littérature russe "aveugle". D'autres romanciers ont su quant à eux l'observer avec attention.

¹⁰⁹ Litt. 13, p.80.

¹¹⁰ Litt. 2, p.55.

¹¹¹ Voir *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris: Institut des Etudes Slaves, 1978, p.495 et 536.

¹¹² Litt. 12, p.293.

¹¹³ Jacques Catteau, *ibid.*, p.496.

¹¹⁴ *Intransigeances*, p.316-317.

"Tourgueniev fut le premier écrivain russe à remarquer l'effet d'un rayon de soleil brisé ou les jeux d'ombre et de lumière sur la physionomie humaine"¹¹⁵. "Les flaques d'argent sur la mer sombre correspondent à quelque chose que Dickens a noté pour la toute première fois, avec l'oeil innocent et sensuel du véritable artiste"¹¹⁶ – notez, je vous prie (comme dirait Nabokov), cette "innocence" de l'oeil que l'artiste partage avec l'enfant. De Tolstoï à Flaubert, les "effets de lune" se sont perfectionnés. Chez le premier, trois particularités annoncent le second : le clair de lune y est déjà "placé en embuscade", le "graphisme net", "l'association étroite entre ce qui est vu et ce qui est entendu"; mais Proust a ajouté "les reflets qui sortent de la lumière comme les tiroirs d'une commode, et l'effet de distance, et la musique"¹¹⁷. Avec l'auteur français, on a fait un pas de plus vers la connaissance.

Car ce qui intéresse le professeur à l'instar de l'artiste, c'est bien la série de "découvertes uniques que les grands artistes ont appris à exprimer de leur manière unique et personnelle"¹¹⁸. Reprenons l'exemple de la nature "arcadienne". Nabokov rappelle que les poètes utilisaient, pour l'embellir, le muguet ("the lily of the vale"), "une plante magnifique mais vénéneuse [...] mortelle pour les agneaux"¹¹⁹. Non seulement cette nature ne nous apprend rien, mais son cadre idyllique est trompeur : il s'y prépare un drame! A l'autre bout de la chaîne littéraire, l'hermétisme compromet la transmission de ces découvertes qui, pour être acquises, doivent être comprises. Ce qui explique que l'auteur considère *Finnegans Wake* comme le plus grand "loupé" de la littérature – où pourtant la nature domestiquée par la Renaissance italienne prenait sa revanche : "[ses] ruisseaux et [ses] rivières murmurèrent contre l'homme et se rebellèrent dans la cauchemardesque révolution des eaux de *Finnegans Wake*"¹²⁰.

¹¹⁵ *Litt.* /2., p.115.

¹¹⁶ *Litt.* /1, p.192.

¹¹⁷ *Litt.* /1, p.323-325.

¹¹⁸ *ibid.*, p.40.

¹¹⁹ *Eugen Onegin*, vol.II, p.271.

¹²⁰ *Litt.* /3, p.81.

Le grand art est celui "qui résiste au temps"¹²¹ ne cesse de colporter Nabokov. C'est au lecteur des "premières années du troisième millénaire" que s'adresse Humbert Humbert¹²², parce que :

tout le sens de la création littéraire [réside] dans l'art de décrire des objets ordinaires tels que les réfléchiront les miroirs bienveillants des temps futurs; dans l'art de trouver dans les objets qui nous entourent cette tendresse embaumée que seule la postérité saura discerner et apprécier dans les temps lointains où tous les petits riens de notre vie simple de tous les jours auront pris par eux-mêmes un air exquis, un air de fête, le jour où un individu ayant revêtu le veston le plus ordinaire d'aujourd'hui sera déguisé pour un élégant bal masqué¹²³.

Rendre les objets d'aujourd'hui anachroniques, c'est "ébranler en nous des analogies modernes" semblables à celles que suscite, sur le plan diachronique, cette diligence de Lyon reproduite dans l'*Encyclopédie* du XVIIIe siècle, et qui éveille tout de suite chez Roland Barthes qui la contemple des "souvenirs de l'imagination"¹²⁴. La formule est très proche de celle employée par Nabokov pour définir la fonction de l'image littéraire – à ceci près que celle-ci devient instantanément "souvenir" sous la patine de l'artiste, véritable historien du présent.

En effet, il s'agit d'imaginer les faits tels qu'ils seront perçus demain. Comparant la traduction de Pouchkine par Miss Deutsch à celle de Nabokov, Christopher Ricks souligne la supériorité de ce dernier en ce qui concerne "l'art de raconter l'histoire" d'*Eugène Onéguine*, et s'en étonne¹²⁵. Pourtant, Nabokov est plus fidèle en cela à l'imagination de l'artiste, puisque "l'imagination littéraire", explique-t-il dans la conférence sur Tourgueniev, est l'art de "raconter une histoire"¹²⁶, celle du passé de

¹²¹ *Litt.* 12, p.159.

¹²² *Lolita*, p.475

¹²³ in "Guide de Berlin", *Détails d'un coucher de soleil*, Paris: Julliard, coll. "Presses pocket", 1987, p.108-109.

¹²⁴ "Les planches de l'*Encyclopédie*", op. cit., p.100.

¹²⁵ Compte-rendu d'*Eugène Onéguine*, *Newstatesman*, 25 déc. 1964.

¹²⁶ *Litt.* 12, p.116.

demain. C'est cette histoire qu'il faut "faire passer" : "Je prétends que l'imagination est une forme de mémoire. Couché Platon, couché, bon chien"¹²⁷.

J. Douglas Clayton explique par ailleurs que le traducteur a favorisé l'aspect sémantique parce qu'il considérait *Eugène Oniéguine* comme un roman – accessoirement en vers¹²⁸. Bien qu'il ait consacré tout un volume à la prosodie comparée pour expliquer le vers de Pouchkine au lecteur étranger, la préférence de l'artiste Nabokov pour le roman est manifeste. Mais la raison doit en être imputée selon nous aux plus vastes possibilités de mise en scène de la connaissance qu'offre la prose – comme le soulignait Flaubert en son temps :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut¹²⁹.

L'imagination créatrice accomplit ce que l'auteur d'*Autres rivages* appelle la "synchronisation cosmique", soit la possibilité de sentir "tout ce qui arrive en un point donné du temps"¹³⁰. V. Alexandrov souligne à juste titre que l'expression est synonyme d'"inspiration" : "c'est le passé, plus le présent, *plus* l'avenir (votre livre) qui se rejoignent en un soudain éclair"¹³¹ – définition qui, nous l'avons vu, correspond également à celle de la nausée¹³², et dont le professeur donne une autre variante dans la conférence sur Proust, l'"épiphany" : "des sensations où se combinent présent et

¹²⁷ *Intransigeances*, p.89.

¹²⁸ "The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov", *Canadian Slavonic Papers*, mars 1983, vol. XXV, n°1.

¹²⁹ Lettre à Louise Colet du 24 avril 1852, *Correspondance II . 1851-1858*, Paris: Pléiade, 1980, p.79.

¹³⁰ *Autres rivages*, p.224.

¹³¹ *Litt. II*, p.529. Voir Alexandrov, *V. Nabokov's otherworld*, op. cit., p.26 sq.

¹³² Voir supra, Deuxième partie, II, 3: "L'enchanteur", p.221.

souvenirs du passé"¹³³. Autant de manifestations de l'être dans le monde sur le mode terrifiant (la nausée), rassurant (l'épiphanie), extatique (l'inspiration).

Le mode terrifiant correspond à une perte de contrôle de soi intolérable (à laquelle renvoie l'idée d'inconscient que rejette violemment Nabokov), à une absorption de l'être par l'univers. L'épiphanie désigne un mode supérieur d'existence au monde : c'est l'expérience de la petite madeleine, l'irruption de la mémoire involontaire, source de révélations sur soi-même. Mais la mémoire (même volontaire) est parfois défaillante : elle n'est que l'ombre de notre vérité personnelle qui s'allonge au soleil couchant"¹³⁴. Elle donne une vision déformée des faits. C'est le cas également des rêves, sortes de (sous) créations incontrôlées, nécessairement décevantes, qu'on ne peut en aucun cas mettre au compte des "découvertes" de l'homme. "Pour qu'il y ait recréation du passé, il faut que se produise autre chose qu'une simple opération de mémoire"¹³⁵. Le mode suprême, la "synchronisation cosmique", n'est atteint que par le recours au "don de troisième vue" :

(l'imagination, singularisée et miraculeusement détaillée) que nombre de gens fort ordinaires à tous égards, et des plus conformistes, peuvent également posséder, mais sans lequel la mémoire (même celle d'un profond « penseur » ou d'un technicien de génie) n'est, disons-le bien, qu'un cliché ou une feuille volante¹³⁶.

Le travail sur le détail iconique (*particolare* et *dettaglio*) s'apparente donc à un travail d'exercice de la mémoire, dont l'ultime (bien qu'éventuel) aboutissement est l'imagination créatrice. Les questions spécifiques correspondent ainsi à un contrôle de la faculté d'observation et de mémorisation des lecteurs – comme le confirme de façon exemplaire (!) le témoignage de Ross Wetzsteon : "En révisant pour les examens [...] nous mémorisions simplement les couleurs, nous répétant les uns aux autres que l'année

¹³³ *Litt. /1*, p.327.

¹³⁴ "Printemps à Fialta" in *Mademoiselle O*, op. cit., p.50.

¹³⁵ *Litt. /1*, p.356.

¹³⁶ *Ada*, p.303.

précédente il avait demandé : «De quelle couleur était la bouteille contenant l'arsenic avec lequel Emma s'empoisonne?» (Marron?)"¹³⁷. C'est aussi un travail de singularisation du monde (selon la terminologie des formalistes russes) qui détruit "l'automatisme perceptif"¹³⁸, et a pour fonction d'apprendre à se situer soi-même dans le temps :

Je me permets parfois [explique un personnage de «La Vénitienne»] le luxe de m'imaginer le monde contemporain, nos voitures, nos modes tels qu'ils sembleront à nos descendants dans quatre ou cinq cents ans : je vous assure que je me sens alors aussi ancien qu'un moine de la Renaissance¹³⁹.

C'est de la faculté de concentration de l'artiste que dépend parallèlement la distinction éventuelle entre les "genres" littéraires sur l'axe synchronique : "Tchekhov [auteur de nouvelles et dramaturge] n'aurait jamais pu écrire un long roman [...]. Il était apparemment incapable de se concentrer assez longtemps sur l'image de la vie que son génie percevait ici ou là"¹⁴⁰. De même, la différence entre le romancier d'hier et celui d'aujourd'hui tient à cette utilisation récente de la mémoire :

le roman du XVIIe siècle – particulièrement le roman picaresque – n'avait pas encore développé une conscience, une mémoire consciente imprégnant la totalité de l'oeuvre, celle qui nous donne le sentiment que les personnages se souviennent et sont au courant d'évènements dont nous-mêmes nous souvenons et desquels nous sommes au courant. Cela est un acquis du XIXe siècle¹⁴¹.

"Les romanciers-nés d'aujourd'hui" (sic) comme Tolstoï et Flaubert créent, quant à eux, un "courant intérieur [...] qui soutient le thème tout au long du livre"¹⁴².

¹³⁷ "A student's recollection", op. cit., p.14. Réponse: bleu!

¹³⁸ Voir B. Eikhenbaum, "Théorie de la «méthode formelle»" in *Théorie de la littérature*, op. cit., p.45.

¹³⁹ p.161.

¹⁴⁰ *Litt.* 12, p.340.

¹⁴¹ *Litt.* 13, p.72.

¹⁴² *Litt.* 12, p.341.

L'apprentissage littéraire consiste donc à acquérir la possibilité d'embrasser par le regard, puis par "l'oeil de l'esprit" (soit la conscience), des unités de plus en plus vastes : du détail, à l'ensemble du roman, à la "synchronisation cosmique" :

Plus nous savons de choses, mieux nous sommes équipés pour comprendre chacune d'elles, et c'est douloureusement dommage que nos vies ne soient ni assez longues ni suffisamment dénuées d'obstacles fâcheux, pour tout étudier avec le même soin et la même profondeur que nous dévoluons maintenant à une quelconque période ou sujet favoris. Et pourtant, il y a un semblant de consolation au sein de ce triste état de chose : de la même façon que l'univers tout entier peut être complètement reproduit dans la structure d'un atome, un étudiant intelligent et assidû peut trouver une petite réplique de tout le savoir dans un sujet qu'il a choisi pour sa recherche particulière ... et si en choisissant votre sujet, vous essayez avec application de découvrir ce qui s'y rattache, si vous acceptez de vous perdre dans les voies ombragées qui conduisent de la route principale que vous avez choisie vers les charmants petits coins peu connus du savoir spécialisé, si vous manipulez avec amour les liens des nombreuses chaînes qui relient votre sujet au passé et au futur, et si par chance vous tombez sur quelque bric de savoir en relation avec votre sujet qui n'est pas encore devenu connaissance commune, alors vous connaîtrez la véritable félicité de la grande aventure de l'apprentissage, et vos années dans cette université deviendront un précieux point de départ sur la route d'un inestimable bonheur¹⁴³.

Le terme du voyage est donc le bonheur, soit la possibilité de conjurer la nausée par où tout, depuis toujours, a commencé.

¹⁴³ "The more things we know the better equipped we are to understand any one thing and it is a burning pity that our lives are not long enough and not sufficiently free of annoying obstacles, to study all things with the same care and depth as the one we now devote to some favorite subject or period. And yet there is a semblance of consolation within this dismal state of affairs : in the same way as the whole universe may be reciprocated in the structure of an atom, ... an intelligent and assiduous student [may] find a small replica of all knowledge in a subject he has chosen for his special research ... and if, upon choosing your subject, you try diligently to find out about it, if you *allow* yourself to be lured in the shaded lanes that lead from the main road you have chosen to the lovely and little known nooks of special knowledge, if you lovingly finger the links of the many chains that connect your subject to the past and the future and if by luck you hit upon some scrap of knowledge referring to your subject that has not yet become common knowledge, then you will know the true felicity of the great adventure of learning, and your years in this college will become a valuable start on a road of inestimable happiness" – discours inaugural du cours "Russian Survey", cité par B. Boyd in *The American Years*, p.110.

3. La poésie de la prose

C'est comme si, à quelqu'un faisant une enquête consciencieuse sur la vie et le mécanisme d'une grande entreprise, on montrait, avec des circonlocutions raffinées, une abeille morte sur un rebord de fenêtre.

Vladimir Nabokov
La vraie vie de Sébastian Knight

La lecture du professeur Nabokov est nécessairement incomplète, par manque de temps, certes, mais aussi par choix. Comme l'indique le titre du recueil qu'il avait l'intention de publier à partir de ses cours¹⁴⁴, l'objet de son enseignement est *La poésie de la prose*. Par poésie, nous l'avons dit, Nabokov entend "les mystères de l'irrationnel perçus à travers les mots rationnels"¹⁴⁵. Le discours sur la poésie est donc nécessairement fragmentaire (incomplet), à l'image de la lecture des oeuvres poétiques dont Fédor expose dans *Le don* la règle élémentaire : il faut les lire non "comme des mots" mais "comme des espaces entre les mots"¹⁴⁶. L'étude rapprochée de la littérature répond à cette exigence. Le détail est en effet à la fois le lieu d'un apprentissage rationnel (par dissection scientifique de "l'objet") et celui d'une rêverie irrationnelle (méditation silencieuse du "souvenir").

Le premier temps est bien celui du dévoilement : "Voici comment j'ai l'intention de procéder : je m'enfoncerai avec ma lampe dans les passages obscurs du livre"¹⁴⁷. De ce point de vue, tous les détails doivent être pris en compte par le bon lecteur, dont on a vu comment le professeur entendait qu'il se serve du dictionnaire (ses propres dessins au

¹⁴⁴ Qui ne devait pas reprendre, rappelons-le, les cours sur Dostoïevski et Gorki, auteurs pour lesquels Nabokov "ne peut nous être d'aucune utilité" comme le dit John Bayley – in "The novelist as pedagogue: *Lectures on Russian Literature by V. Nabokov*", *Selected Essays*, NY: Cambridge Univ. Press, 1984.

¹⁴⁵ *Nicolas Gogol*, p.66.

¹⁴⁶ *Le don*, p.40.

¹⁴⁷ *Littératures* 12, p.248.

tableau font office de planches encyclopédiques, à la fois bilan et spectacle), et de la mémoire (qui permet d'emmagasiner tous les éléments nécessaires à la reconstitution de la toile). Le recours à l'imagination est peut-être plus satisfaisant encore : "Lorsque vous n'aimez pas un livre, vous pouvez néanmoins en tirer une satisfaction artistique rien qu'en essayant d'imaginer les choses, ou, ce qui revient au même, de les exprimer d'une manière différente et plus appropriée que celle de l'auteur qui vous exaspère" (en l'occurrence, Dostoïevski)¹⁴⁸. Dans la mesure où c'est le détail qui offre le plus de prise à qui ne sait par où commencer, Nabokov en fait le principal outil critique.

Il constitue souvent une pièce à conviction dans le procès de ce qui est donné comme des erreurs d'interprétation. *Crime et châtiment* est un grand roman? Un détail permet de déceler la "faille" qui, selon le professeur, le fait "s'écrouler éthiquement et esthétiquement" :

«La flamme de la bougie vacillait, éclairant faiblement, dans cette pièce misérable, l'assassin et la prostituée, qui, ensemble, venaient de lire le livre éternel» – quel triangle! C'est une phrase cruciale, un tour de rhétorique propre à Dostoïevski. Mais qu'a-t-elle de si horriblement raté? En quoi pêche-t-elle tant contre l'art et le savoir-faire? [...]

[Usage de l'encyclopédie :] Pour ceux qui croient en lui, le Dieu des chrétiens a pardonné à la prostituée il y a dix-neuf siècles. Le meurtrier, par contre, devra d'abord subir un examen médical. Ils sont à des niveaux complètement différents. [...] [Usage de la mémoire :] On nous a décrit le crime de Raskolnikov à grand renfort de détails sordides; on nous a donné une demi-douzaine d'explications pour cet exploit. Jamais nous n'avons vu Sonia [la prostituée] dans l'exercice de son commerce. [Usage de l'imagination :] La situation est un super-cliché [...] ¹⁴⁹.

Le cliché étant, on l'a vu, une image morte, il ne peut pas constituer un "souvenir littéraire".

Don Quichotte est drôle ? Pour "réfuter les champions du rire salutaire, des gloussements indulgents" qui s'esclaffent encore à sa lecture, Nabokov énumère toute

¹⁴⁸ *Littératures* /2, p.160.

¹⁴⁹ *ibid.*, p.168.

une série d'"affreux détails" qui inspirent au contraire de la compassion pour "l'homme à la triste figure" : "le pauvre homme souffre depuis plusieurs années d'une grave maladie rénale"; lorsqu'on nous le montre "vêtu de sa seule chemise", celle-ci est "décrite en détail comme insuffisamment longue pour couvrir complètement [ses] cuisses", etc.¹⁵⁰

Parallèlement, un détail trop voyant est la preuve d'une certaine artificialité de l'oeuvre – comme le "bouton de guêtre" devient l'indice d'une peinture qui "prétend se faire valoir par son savoir-faire"¹⁵¹. Le style de Tourgueniev, par exemple, "produit un curieux effet de décousu, simplement parce que certains passages – les passages préférés de l'artiste – ont été plus peaufinés que d'autres". Ainsi, lorsque l'auteur s'arrête dans *Pères et fils* pour nous donner un aperçu du passé de Fénitchka, les "détails [concernant son inflammation de l'oeil] sont admirables", mais la structure est boiteuse, parce que le dernier paragraphe est "bancal et gauche : «Il n'est pas besoin d'en dire davantage». Remarque bizarre et inepte, impliquant que certaines choses sont si évidentes pour le lecteur qu'elles ne valent pas la peine qu'on s'y arrête" (il s'agit en l'occurrence d'une scène d'amour sur laquelle "Tourgueniev jette un voile prude et prudent")¹⁵². Cet examen à la loupe révèle un défaut d'équilibre qui se répercute par ricochets sur l'ensemble de l'oeuvre.

Inversement, le détail réussi peut être la clé de voûte de l'oeuvre entière. Le grand maître en la matière est Tchekhov :

[...] la couleur riche, exacte, des personnages est obtenue grâce au choix judicieux et à la distribution minutieuse de détails imperceptibles mais marquants, en dédaignant totalement la description soutenue, la répétition et l'insistance pesante des auteurs ordinaires. Dans telle ou telle description, un seul détail est choisi pour éclairer l'ensemble¹⁵³.

¹⁵⁰ *Littératures* /3, p.51-52.

¹⁵¹ Daniel Arasse, op.cit., p.17. Le "bouton de guêtre" est celui que Musset ou, après lui, Baudelaire, s'indignent de pouvoir distinguer sur les toiles des peintres "académiques".

¹⁵² *Litt.* /2, p.115 et 127.

¹⁵³ *ibid.*, p.354.

Le détail "réaliste" dont il parsème ses récits, "artifice caractéristique" de l'auteur¹⁵⁴, évoque semble-t-il les "petits faits vrais" de Diderot, dont ce dernier a exposé la fonction dans *Les deux amis de Bourbonne* :

Comment s'y prend [l'auteur] pour vous tromper? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-mêmes : ma foi, cela est vrai; on n'invente pas ces choses-là. [...] je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez, qui les rendent vraies; et comme disait mon ami Cailleau : un peu de poussière sur mes souliers, et je ne sors pas de ma loge; je reviens de la campagne¹⁵⁵.

"Diderot m'éblouit", confiait Nabokov à une journaliste française¹⁵⁶. L'usage qu'il fait lui-même du détail correspond à un même souci d'"effet de réel" (comme dira Barthes). Mais son faire-croire est peut-être plus retors encore, dans la mesure où il veille à ce que ses "petits faits" aient l'air "faux". Ainsi la description de Lucette au comptoir d'un bar parisien par Van Veen, est ostensiblement mise en scène :

Pendant une seconde, il se tint derrière elle, offrant son profil au souvenir et au lecteur (comme elle par rapport à nous et au bar), la crosse de son jonc gainé de soie (vue pareillement de profil) touchant presque ses lèvres. Devant la toile de fond dorée d'un paravent de sakarama, elle s'approchait du bar d'un pas glissant. Elle était encore debout, elle prenait un tabouret, elle avait déjà posé sur le comptoir une main gantée de blanc. Elle portait une robe magnifique noire et fermée sous le cou, aux manches longues, au corsage ajusté, à la jupe large. Son cou long s'élevait avec grâce au-dessus de la molle corolle noire d'une collerette plissée. Avec le regard morne du libertin nous suivons la ligne fière et pure de la gorge, du menton relevé. Les lèvres, d'un rouge luisant sont entrouvertes, avides, lèvres d'enfants de fée, et l'on aperçoit la lueur blanche de larges incisives supérieures. Nous connaissons, nous aimons cette pommette haut placée (dont la peau rose et brûlante retient *une trace de poudre*), la frange oblique des longs cils noirs, l'oeil félin à la paupière fardée – tout cela vu de profil, nous le répétons doucement¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *ibid.*, 348.

¹⁵⁵ in *Oeuvres*, Paris: Pléiade, 1951, éd. de Billy, p.727..

¹⁵⁶ "Nabokov sans Lolita", entretien avec Jeannine Delpech, *Nouvelles littéraires*, 29 oct. 1959.

¹⁵⁷ *Ada*, p.548; c'est nous qui soulignons.

Il semble en effet que nous "connaissons" cette pommette, ces larges incisives : ce sont celles d'Ada; ce tabouret, cette main gantée, cette robe magnifique : nous les avons déjà vus sur une affiche célèbre, "Le divan japonais" de Toulouse-Lautrec :

Ce profil irlandais qu'une ombre de langueur slave adoucit et pare d'une expression d'attente mystérieuse et de surprise nostalgique sera considéré, je l'espère, par les amis et admirateurs de mes mémoires comme un chef-d'oeuvre naturel infiniment plus beau et plus frais que le portrait de cette gourgandine parisienne à la gueule de guenon qui figure dans une pose identique sur l'affreuse affiche peinte pour Ovenman par un artiste à l'existence brisée¹⁵⁸.

Le portrait de Lucette est un montage de souvenirs. Le "regard morne du libertin", par trop stéréotypé, placé délibérément entre le personnage et le lecteur, stipule qu'on a bien "inventé ces choses-là". Mais la "tache de poudre" aperçue sur la joue d'emprunt, appartient en propre à "Poor L", pauvre doublure grimée. L'ekphrasis (parfait exemple ici de cette amélioration des oeuvres que l'on n'aime pas) a donc pour double fonction de rompre l'illusion tout en la maintenant : elle mime l'aveuglement du narrateur qui s'obstine à ne pas voir la véritable Lucette (laquelle paraît plus pathétique encore), et participe ainsi de l'unité de l'oeuvre,

Telle est la fonction essentielle des "petits faits" (vrais ou faux) : établir la cohérence de l'histoire racontée. Comme il est dit de Tchekhov :

[...] le conteur s'évertue, semble-t-il, à mentionner des petits riens qui, dans un tout autre genre de récit, seraient un panneau signalant un changement de direction ou d'action – ainsi les deux jeunes garçons aperçus au théâtre [par le protagoniste masculin de «La dame au petit chien», Gourov, qui a rejoint cette dernière dans sa ville de province] seraient là pour écouter et propager des bruits; et l'encrier [aperçu par le même Gourov dans sa chambre d'hôtel] signifierait qu'une lettre va changer le cours du récit; mais du fait même que ces riens ne signifient rien, ils sont de première importance pour rendre l'atmosphère réelle de l'histoire en question¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *ibid.* Le directeur du "Divan japonais" est Ed Fournier (ici Ovenman).

¹⁵⁹ *Litt. 12*, p.355.

Les détails contribuent à créer l'atmosphère réelle (authentique) de l'histoire, et non à rendre réelle (vraie) cette atmosphère.

Un exemple puisé dans Gogol illustre parfaitement l'importance de cette distinction. Sobakiévitch, "le personnage le plus poétique" des *Âmes mortes*, est "évoqué en termes de mobilier" :

En s'asseyant, Tchitchikov [qui vient d'être introduit dans son salon] parcourut du regard les murs et les tableaux qui y étaient accrochés. Sur les tableaux, il n'y avait que de solides gaillards, que des généraux grecs gravés en pied [...] Etant lui-même un gaillard robuste et plein de santé, le maître de maison désirait ardemment que des gaillards robustes et pleins de santé ornent son salon. [...]

Table, chaises, fauteuils, tout était pesant et des plus incommodes; en un mot, chaque objet, chaque chaise semblait dire : «Moi aussi, je suis Sobakiévitch!» ou bien : «Et moi aussi, je ressemble à Sobakiévitch!»¹⁶⁰

En quoi ce "gaillard robuste" est-il poétique? C'est que le regard de Tchitchikov a un envers : les personnages aperçus sur les tableaux sont, certes, des "gaillards robustes", mais ils appartiennent tous à la "Grèce romantique" signale le pédagogue : "Un «frêle et menu» poète ne se cachait-il pas sous cette robuste poitrine?"¹⁶¹ L'hypothèse est confirmée plus tard, lorsque Tchitchikov relit les feuillets (comportant la liste des âmes mortes¹⁶² qu'il vient d'acheter) que lui ont remis les différents propriétaires sollicités : "Le relevé de Sobakiévitch frappait par l'abondance des détails; il relatait toutes les qualités des moujiks. [...] Tous ces détails donnaient aux paperasses une fraîcheur nouvelle"¹⁶³.

Si "certains êtres existent seulement en tant que taches ou mouchetures sur les objets" (comme cette "personne difficile à définir" qui prend place à la table de

¹⁶⁰ Cité par Nabokov, *Litt.* 12, p.62-63.

¹⁶¹ *ibid.*

¹⁶² On désigne ainsi les âmes des serfs morts depuis le dernier recensement, mais pour lesquels les propriétaires continuent de payer la capitation (jusqu'au prochain recensement).

¹⁶³ *Les âmes mortes* Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1973, traduction française d'Henri Mongault (1925), p.161-162.

Sobakiévitch)¹⁶⁴, d'autres sont des objets mouchetés de tous les regards qui convergent en leur centre – celui du protagoniste qui effleure la surface, celui de l'auteur qui a ménagé une fuite de perspective, celui du lecteur qui doit embrasser l'ensemble. C'est dans ces détails du mobilier que le personnage de Sobakiévitch acquiert tout son volume. Leur fonction est donc bien de rendre l'atmosphère "réelle" de l'histoire, à savoir son caractère "particulièrement macabre", accentué par le pouvoir qu'ont les objets de s'animer ou les morts d'être rappelés à la vie.

Dans la mesure où le détail est l'indice d'un certain regard, il se prête à une étude de la psychologie des personnages. Ainsi, tel trou au bout du gant de sa femme de chambre, ou tel bouton manquant au "manteau de nankin" d'un compagnon de voyage aperçus par Anna Karénine, constitue l'un de ces légers défauts qui correspondent à un défaut de [son] humeur ¹⁶⁵ (Anna est préoccupée par la vive impression qu'elle a fait sur le comte Vronski, et se sent coupable d'en éprouver du plaisir). De la même façon, le sparadrap sur le doigt du contrôleur qu'aperçoivent tour à tour Fédor et Pnine, correspond sans doute à un défaut de leur existence, à la blessure de l'exilé¹⁶⁶.

La lecture nabokovienne donne l'impression d'une profusion d'objets, de couleurs, de gestes – attributs des personnages ou éléments constitutifs de leur

¹⁶⁴ *ibid.*, p.119.

¹⁶⁵ *Litt. 12*, p.225 et 227.

¹⁶⁶ Dans le tramway berlinois Fédor ne supporte plus tout à coup la présence des allemands qu'il juge vulgaires : "une conviction indigne d'un artiste; mais néanmoins il était agité d'un tremblement, et seul le mélancolique contrôleur avec ses yeux hallucinés et un *sparadrap sur le doigt*, se débattant continuellement et douloureusement pour garder son équilibre et se frayer un passage au milieu des secousses convulsives du tramway et du troupeau des passagers qui se tenaient debout, semblait être extérieurement, sinon humain, du moins le parent pauvre d'un être humain" (*Le don*, p.97).

La première section du premier chapitre de *Pnine* est rythmée par l'avancée inexorable du contrôleur qui va apprendre à Timofey qu'il s'est trompé de train. Comme il se rapproche, plusieurs détails de sa personne deviennent perceptibles : "Il ne restait plus au contrôleur, personne paternelle, tête grise, lorgnon d'acier chevauchant un nez simple, fonctionnel, et dont le gros pouce s'ornait d'un *tricoté sale*, qu'à parcourir trois wagons seulement avant d'atteindre l'ultime voiture, celle où roulait Pnine" (*Pnine*, p.16). Le détail supplémentaire – cet aspect douteux du *tricoté sale* – trahit la présence du conteur de cet épisode particulier, le vulgaire et impitoyable Jack Cockerell, qui a fait de Pnine sa victime favorite – et dont les sarcasmes sont atténués tout au long du chapitre par le narrateur (exilé lui-même et moins hostile à Timofey) qui est censé retranscrire toute l'histoire : on lui doit sans doute le détail du *sparadrap*.

environnement. "Il suffit d'un regard", suggère-t-il ainsi, "pour que le monde soit plein"¹⁶⁷. Si le détail renseigne sur le point de vue du personnage – ou de l'auteur : comme cette blondeur momentanée des cheveux châtain de Léon dans la scène de *Madame Bovary* (II, 2) où il aperçoit pour la première fois "Emma se réchauffant devant la grande cheminée de l'auberge, dans le rougeoiment du feu, dont elle semble filtrer l'éclat" : "ici il est blond, ou semble tel à Flaubert, à la lumière de ce feu allumé tout spécialement pour illuminer Emma"¹⁶⁸; la lecture de détail renseigne quant à elle sur celui du lecteur. Intervient alors le sens artistique, source de ce "frisson de la moelle épinière"¹⁶⁹ que nous nous contenterons d'assimiler ici au plaisir du texte, à cette rêverie irrationnelle que nous évoquions pour commencer : "En art comme en science, il n'y a pas de plaisir sans le détail"¹⁷⁰. Le privilège accordé par Nabokov à la description littéraire de la nature cesse de paraître arbitraire si on évoque conjointement la particularité du rapport de détail qu'elle fait naître.

Daniel Arasse rappelle qu'en ce qui concerne la peinture, "dès son origine, au XVe siècle, le paysage [pour lequel on autorise la profusion de détails] est conçu et considéré comme une source de plaisir"¹⁷¹. On s'y déplace bientôt, comme Diderot dans le *Deuxième site* de Joseph Vernet : "nous nous mêmes à grimper par ce chemin difficile. Vers le sommet nous aperçûmes un paysage avec une voiture couverte [...] Nous les laissâmes derrière nous [...] après une assez longue marche, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont"¹⁷². L'auteur entend démontrer par ces rappels le rôle joué par le paysage dans l'émergence de "la conscience d'une oscillation essentielle du regard dans la peinture"¹⁷³. Il implique en effet par définition l'unité d'un sujet – "étendue d'un pays que l'on peut embrasser dans son ensemble" (Larousse) ou "qu'on

¹⁶⁷ Barthes in "Les planches de l'*Encyclopédie*", op. cit., p.105.

¹⁶⁸ *Litt. II*, p.230.

¹⁶⁹ *ibid.*, p.42.

¹⁷⁰ "In art as in science there is no delight without the detail" – *Eugen Onegin*, vol. I, p.8.

¹⁷¹ *Le détail*, op. cit., p.163.

¹⁷² *ibid.*, p.164. *Salon de 1767*.

¹⁷³ *ibid.*, p.166.

voit d'un seul regard" (Littré). Mais le "vertige de détail fait perdre la grille des coordonnées qui localisaient, mettaient à distance et permettaient de nommer les choses"¹⁷⁴. C'est tout l'ordre de la représentation classique que le détail met en cause. Citant l'un de ses partisans, Roger de Piles, Daniel Arasse va même plus loin en établissant un parallèle politique. "Il n'est pas à propos de laisser à l'oeil la liberté de vaquer avec incertitude", écrit celui-là, parce que le tableau ne doit pas être conçu comme "composé de plusieurs unités indépendantes et égales entre elles" : "[il] ressemble à un tout politique, où les grands ont besoin des petits, comme les petits des grands"¹⁷⁵. Le risque "catastrophique" de cette liberté du regard commente Daniel Arasse, est que "des détails disloquent le «tout politique» du tableau en faisant que les «petits» n'ont plus besoin des «grands» et l'emportent même sur eux"¹⁷⁶. En tant que théoricien (pédagogue) et praticien de cette "chose farouche, fantaisiste et libre" qu'est la littérature¹⁷⁷, Vladimir Nabokov tire le même parti semble-t-il d'une lecture-écriture de détails.

Pour que l'on puisse errer dans le paysage littéraire, il faut qu'il y ait unité du sujet. Citant Flaubert, Nabokov rappelle son idéal d'une peinture "couleur sur couleur, sans tons tranchés"¹⁷⁸. Ceux-ci constituent en effet un obstacle à la liberté de vaquer. Par exemple, lorsque Gorki place ostensiblement la nature sous verre – "voici ce qu'[il] nous offre en matière de description [...] : «Les champs vert émeraude qui bordaient la Volga étincelaient de diamants de rosée» (une vraie vitrine de bijoutier)"¹⁷⁹ –, il fixe le regard plutôt qu'il ne le sollicite, ne laissant rien à l'initiative du lecteur.

Pour que l'unité soit atteinte, il faut que la description ne fasse pas tache, mais soit étroitement mêlée à l'ensemble. Or les deux modes de représentations littéraires,

¹⁷⁴ *ibid.*

¹⁷⁵ *Cours de peinture par principes*, cité p.163.

¹⁷⁶ *ibid.*

¹⁷⁷ *Litt.* /2, p.23.

¹⁷⁸ *ibid.*, p.237.

¹⁷⁹ *ibid.*, p.408.

descriptif et narratif, ayant longtemps été conçus comme s'excluant l'un l'autre (le premier étant l'ornementation du second), ont évolué séparément :

Si nous suivons l'évolution des formes et procédés littéraires de la plus lointaine antiquité à nos jours, nous remarquons que l'art du dialogue s'est développé et perfectionné beaucoup plus tôt que l'art de décrire, ou, disons mieux, d'exprimer la nature. En 1660, les écrivains, dans tous les pays, pratiquent un dialogue excellent – naturel, souple, coloré, vivant. Mais la façon de rendre verbalement les paysages devra attendre jusqu'à, disons en gros, le début du XIXe siècle, pour arriver au niveau que le dialogue avait atteint deux cents ans auparavant¹⁸⁰.

Certes le narratif ne se réduit pas au dialogue, mais celui-ci constitue une forme radicale de narration (dépouillée de tout élément descriptif). Dostoïevski, qui se dérobe à la description, est qualifié, on l'a vu, de dramaturge. Inversement, Tourgueniev "se dérobe à l'action" :

Conscient peut-être de son défaut fondamental [l'art de "raconter une histoire"] ou guidé peut-être par l'instinct de conservation artistique qui empêche un auteur de s'attarder là où il risque le plus de s'effondrer, [Tourgueniev] se dérobe à l'action ou, plus exactement, n'expose pas l'action sous forme de narration soutenue. Ses romans et ses nouvelles sont surtout des conversations échangées dans divers cadres décrits de manière charmante – de bonnes longues conversations interrompues par de courtes et savoureuses biographies et des tableaux délicats du paysage campagnard¹⁸¹.

Tourgueniev décrit (bien) la nature, mais ne l'*exprime* pas, c'est-à-dire ne lui confère aucune fonction dramatique. Le "détail bizarre" relevé dans la structure de *Pères et fils* souligne le caractère figé, immuable, de ces "tableaux délicats". L'action dont "déborde" le récit constitue le terme de l'évolution des personnages : "L'auteur se donne beaucoup de mal pour introduire ses personnages comme il se doit, les dotant de pedigrees et de traits distinctifs, mais lorsqu'ils sont enfin rassemblés, ô stupeur, l'histoire s'achève, le rideau tombe"¹⁸². C'est comme si le passé venait buter sur un paysage immobile

¹⁸⁰ Litt. 13, p.78.

¹⁸¹ Litt. 12, p.116.

¹⁸² *ibid.*, p.120.

spécialement conçu pour délimiter le cadre de l'action (dont une grande partie a lieu en coulisses). Ces réticences du pédagogue suggèrent qu'il se place dans la perspective de la "poésie de l'avenir" annoncée par Flaubert : "La littérature prendra de plus en plus les allures de la science : elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus"¹⁸³. Soit des tableaux fondés sur la connaissance objective – "exprimer la nature", c'est la faire *connaître* par le langage –, mais portés par un certain regard dont la subjectivité donne à voir comme l'envers du décor tout en l'inscrivant dans la durée. C'est l'omniprésence de ce regard unificateur (qui peut être démultiplié en autant de paires d'yeux que de personnages) qui confère à l'ensemble cette unité dont rêve Nabokov, et qu'il pense déceler dans la *Recherche* : "Chez les écrivains qui l'ont précédé, il y avait une distinction très nette entre passage descriptif et partie dialoguée [...] Mais, chez Proust, fleur et feuille et insecte appartiennent à un seul et même arbre en fleurs"¹⁸⁴.

Aucune rugosité n'arrête le regard sur un tel arbre. La façon dont Dickens contrôle son "énorme constellation de personnages et de thèmes" dans *Bleak House* est remarquable à cet égard. Il parvient à "conserver vivants" tous les personnages qu'il a créés, même la personne chargée de tenir les chevaux du fiacre de George et Judy, et que l'on voit "<jeter> en l'air" la pièce donnée par ces derniers et "la <rattraper> sur le dessus de sa main" :

[...]ce geste, ce seul geste, la pièce rattrapée «sur le dessus de la main» c'est un rien – mais l'homme est à jamais vivant dans l'esprit du bon lecteur.

*Le monde d'un grand écrivain est en effet une démocratie magique, où même un personnage très mineur, même le personnage le plus épisodique, comme la personne qui fait sauter sa pièce, a le droit de vivre et de prospérer*¹⁸⁵.

¹⁸³ Lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, *Correspondance II*, op. cit., p.298.

¹⁸⁴ *Litt. II*, p.315.

¹⁸⁵ *ibid.*, p.202; c'est nous qui soulignons.

C'est sur cet espace uniformément, *démocratiquement*, peuplé que le lecteur peut errer en toute liberté, changer l'angle de vue – ce qui "apporte une moisson plus variée d'informations [et] permet de découvrir les choses d'un oeil neuf"¹⁸⁶ –, "loucher un peu en contemplant [les] formes rebondies [de Tchitchikov] : aussitôt, elles nous rappellent une réclame pour des pneumatiques européens représentant une espèce de bonhomme fait d'anneaux de caoutchouc concentriques"¹⁸⁷ (le bonhomme Michelin). Il peut, enfin, choisir son "moment artistique".

C'est ce que suggère en effet le professeur qui, avant de parler de *La métamorphose*, entend écarter deux points de vue : celui de Max Brod selon qui "la seule catégorie que l'on puisse appliquer à l'intelligence des textes de Kafka est la sainteté", et celui de la psychanalyse, à l'égard de laquelle l'auteur lui-même était extrêmement critique. Le rejet de cette dernière est justifiée, nous l'avons vu, par la "grossièreté des illustrations qu'elle propose, qui ne rendent pas assez justice aux détails". Nabokov ferme la parenthèse : "This is another reason why I should like to dismiss the Freudian approach and *concentrate, instead, upon the artistic moment*"¹⁸⁸. Hélène Pasquier traduit ainsi : "Cela me paraît une raison supplémentaire pour éliminer l'approche freudienne et se concentrer, plutôt, sur la puissance de l'art"¹⁸⁹. Certes, "moment" peut signifier "importance", mais le terme "puissance" nous semble relever plutôt de l'interprétation – et comment peut-on "se concentrer sur la *puissance* de l'art"? Le contexte (le professeur vient d'opposer la généralisation au détail) suggère qu'il serait plus juste de traduire "artistic moment" par "moment artistique". Diverses prises de position confirment par ailleurs ce choix : la référence à Stevenson déjà évoquée, et à ces "*moments culminants*" de l'oeuvre, gravés "à jamais sur l'oeil de l'esprit" : "Emma souriant sous son ombrelle iridescente, Anna lisant les enseignes des magasins tandis

¹⁸⁶ *ibid.*, p.410.

¹⁸⁷ *Litt.* /2, p.46.

¹⁸⁸ *Lectures on Literature*, p.256; c'est nous qui soulignons.

¹⁸⁹ *Litt.* /1, p.366.

qu'elle marche vers la mort"¹⁹⁰; ou la mention dans les préfaces rédigées par l'auteur pour ses propres romans de moments privilégiés devant l'emporter sur toute analyse de contenu : "chaque fois que j'évoque *Lolita* des images précises s'offrent à ma délectation : M. Taxovitch; la liste des condisciples de Lo à l'école de Ramsdale, Lo marchant, dans un ralenti de cinéma, vers les cadeaux d'Humbert" etc.¹⁹¹

"Qu'est-ce après tout que les yeux (demande Ada?) Deux trous dans le masque de la vie"¹⁹². Deux "riens" éphémères mais infiniment précieux, ou infiniment précieux parce qu'éphémères. Lorsque Fédor, dans *Le don*, perçoit "d'un coup d'oeil pénétrant et expérimenté" "toute [la] vie fascinante " de la nature qui l'entoure, il "<éclate> en sanglots", comme s'il venait de relire le "remarquable conte de fées kirghiztanais" sur l'oeil humain que son père avait l'habitude de lui lire. Le fils unique du grand khan, égaré dans la forêt, veut remercier d'une pépite d'or la jeune fille au visage "étincelant" qui l'a sauvé et conduit chez sa vieille mère :

«Non», dit la fille, «mais voici, prenez ce petit sac – il est à peine plus grand qu'un dé à coudre comme vous pouvez voir – allez le remplir.» Tout en riant, le prince y jeta une pièce de monnaie («Il n'y aura même pas de place pour une autre», dit-il), en jeta une autre, une troisième, et puis tout ce qu'il avait sur lui. Extrêmement perplexe, il partit consulter son père.

*Rassemblant tous ses trésors,
les fonds publics et le reste,
le bon khan les jeta dans le sac!
il le secoua, tendit l'oreille, le secoua de nouveau!
il y jeta encore deux fois plus :
rien qu'un tintement dans le puits!*

Ils convoquèrent la vieille femme. «Ceci», dit-elle, «est un oeil humain, il veut embrasser toutes les choses du monde»; puis elle prit une pincée de terre et remplit le sac immédiatement¹⁹³.

¹⁹⁰ *ibid.*, p.292.

¹⁹¹ "A propos de *Lolita*" in *Lolita*, op. cit., p.501.

¹⁹² *Ada*, p.134.

¹⁹³ *Le don*, p.156-157. Dans *Ada* une même variation de l'angle de vue faisait apparaître conjointement la beauté et la monstruosité de l'organe de la vision : "Que représenteraient pour vous, dites-moi, deux

Moralité : on n'achète pas le regard; seule la mort peut faire baisser les yeux. C'est pourquoi Nabokov tient tant à la liberté de vaquer : "les lecteurs sont nés libres et doivent rester libres"¹⁹⁴. Libres de jouir de ces "moments artistiques" qui, parce qu'ils sont le lieu d'une fascination toute subjective, menacent, en effet, de disloquer le "tout politique".

Dans la conférence sur "L'art de la littérature et le bon sens", le professeur explique ce pouvoir de disproportion du détail qu'il conçoit comme une arme contre toute forme de dictature :

Que l'oeil [de l'écrivain] pétille lorsqu'il note la lippe imbécile d'un meurtrier, ou observe l'index trapu d'un tyran professionnel explorer une rémunératrice narine dans la solitude de sa somptueuse chambre à coucher, ce pétillement même punit notre homme plus sûrement que le pistolet d'un conspirateur entrant sur la pointe des pieds. Et inversement, il n'est rien que les dictateurs haïssent davantage que cette petite lueur contre laquelle on ne peut rien, éternellement insaisissable, éternellement provocante. L'une des principales raisons pour lesquelles le très vaillant poète russe Goumilev fut exécuté par les sbires de Lénine il y a une trentaine d'années [1921] fut que tout au long de son interrogatoire, dans le sombre bureau du procureur, dans la salle de tortures, dans les enfilades de couloirs qui menaient au fourgon, dans le forgon qui l'emmenait au lieu d'exécution, le poète continua à sourire¹⁹⁵.

C'est par le détail que l'artiste fait "apparaître l'iniquité absurde" – ainsi, le promeneur du "Guide de Berlin" aperçoit dans "*L'éden*" de la ville, c'est-à-dire son zoo, une étrange étoile de mer :

Derrière la vitre, dans des renforcements lumineux, des poissons transparents glissent avec leurs nageoires étincelantes, les fleurs marines respirent, et, [flaubertien : «introduction d'une image culminante»] sur un petit banc de sable, repose une étoile vivante à cinq branches, toute cramoisie. Ainsi donc c'est là qu'a trouvé son origine cet emblème célèbre, au fond même de l'océan, dans les ténèbres de l'Atlantide engloutie qui, il y a fort longtemps, a

yeux, deux beaux yeux (d'homme, de lémure, de chouette) trouvés abandonnés sur la banquette d'un taxi?" (p.134)

¹⁹⁴ *Litt.* 12, p.39.

¹⁹⁵ *ibid.*, p.526-527.

connu bien des bouleversements et toutes ces utopies absurdes et toutes ces balivernes qui nous préoccupent tant aujourd'hui¹⁹⁶.

"On sera sensible à la magie des petits riens glanés par l'auteur", répète le professeur à propos de Tchekhov¹⁹⁷. Ils sont "magiques" en ce qu'ils représentent ce moment de jouissance contre lequel l'autorité établie n'a aucun pouvoir : c'est le moment où l'on prend conscience de soi, conscience de ses limites (de sa place dans le monde), mais aussi de son pouvoir ou, plutôt, de ses droits – ne serait-ce que de son droit au plaisir. Celui-ci n'est pas "raisonnable", parce qu'il n'est pas toujours formulable : on ne peut ni le raisonner, ni en avoir raison.

Ainsi, à propos d'un article de Simon Karlinsky, qui fait de Nabokov l'un des descendants de Tchekhov¹⁹⁸, celui-là admet que l'auteur "a raison" :

j'aime Tchekhov tendrement. Pourtant, je ne parviens pas à *rationaliser* les sentiments que j'éprouve à son égard; je peux le faire en ce qui concerne un artiste supérieur comme Tolstoï, devant l'éclair de tel ou tel passage inoubliable [...], mais quand je songe à Tchekhov avec le même détachement, tout ce qui me vient à l'esprit c'est un méli-mélo de terribles prosaïsmes, d'épithètes toutes faites, avec en plus des répétitions, des docteurs, des femmes fatales peu convaincantes, et cetera : pourtant, si je devais m'embarquer pour une autre planète, ce sont ses livres à lui que j'emporterais¹⁹⁹.

Le détail : "Voilà. Ce n'est rien, mais c'est tout, dans la vraie littérature"²⁰⁰. C'est tout, parce qu'il permet d'aller au-delà de la simple opération de déchiffrage à laquelle se réduit la lecture "scolaire". Si l'on peut trouver à redire à l'emploi du "je" que recommande à ses étudiants (ou autorise) l'université américaine, parce qu'il ouvre la porte à toute forme d'utilisation (et non interprétation, selon la distinction établie par Umberto Eco²⁰¹) arbitraire du matériau littéraire; on peut parallèlement déplorer la

¹⁹⁶ "Guide de Berlin", op. cit., p.111.

¹⁹⁷ *Litt.* 12, p.345.

¹⁹⁸ "Nabokov and Chekhov: the lesser Russian tradition", *Triquarterly*, 17, Evanston, 1970.

¹⁹⁹ *Intransigences*, p.300; c'est nous qui soulignons.

²⁰⁰ *Litt.* 12, p.351.

²⁰¹ Voir *Lector un fabula*: "Les limites et les possibilités de l'interprétation profonde", Paris: Grasset, coll. "biblio/essais", 1985, p.230sq; ou *Les limites de l'interprétation*, Paris: Grasset, 1992, p.38.

consigne trop stricte de neutralité qui sévit en France²⁰². Pourquoi ne pas imaginer, au terme d'un long travail de *description* des oeuvres, de laisser à l'étudiant la possibilité de parler enfin la langue du plaisir : *J' aime tel passage, voici pourquoi il constitue pour moi un "moment artistique" inoubliable*. Le regard serait ainsi guidé, certes, mais non bridé.

En quoi la démarche nabokovienne permet-elle ce retour sur soi et cette ouverture au monde que nous pensons pouvoir déceler? En ce qu'elle oriente ostensiblement le regard vers *l'homme* qui est à l'origine de ce que nous lisons, de ce dont nous nous émerveillons : l'auteur, qui émerge peu à peu de la brume dissipée par le pédagogue :

Cette brume est une montagne et cette montagne doit être conquise. Le grand artiste gravit une pente vierge et, arrivé au sommet, au détour d'une corniche battue par les vents, qui croyez-vous qu'il rencontre? Le lecteur haletant et heureux. Tous deux tombent spontanément dans les bras l'un de l'autre et demeurent unis à jamais si le livre vit à jamais²⁰³.

Ainsi, le Bon Dieu figure non seulement dans les détails, mais aussi, d'une certaine manière, "entre les détails" – comme disait Jean Starobinski. Cela peut paraître paradoxal dans la mesure où Nabokov a toujours manifesté une vive hostilité pour ce qu'il appelle "l'intérêt humain". C'est que l'institution, *contre* laquelle il enseigne, parle mal de l'homme écrivain : elle s'intéresse aux marges de l'écriture, en fait un oisif, alors qu'il faut le montrer au travail : "dans une oeuvre d'imagination de premier ordre, le conflit n'est pas entre les personnages, mais entre l'auteur et le monde"²⁰⁴. Restent à définir et ce "monde", et la place (le rôle) du lecteur dans le "conflit".

²⁰² "L'idéal du style dissertatif est vraiment un degré zéro de l'écriture" – G. Genette in "Enseignement et rhétorique", op. cit., p.40.

²⁰³ *Litt. II*, p.41.

²⁰⁴ *Autres rivages*, p.302.

"De la fin de 1914 au milieu de 1915, le roman *Le regard* de Vladimir Goussakov, le jeune Hermann Carlovitch dans *La négresse*, lui procure un loisir par jour. Je pense que M. Nabokov, comme son héros, s'est réjoui, s'est senti perfectionné. Aussi curieuse qu'elle paraisse, cette remarque n'est-elle pas une des raisons de l'attachement de l'œuvre nabokovienne : la mise en scène constante et le travail de la langue. Cette était raison en ce qui concerne

QUATRIEME PARTIE

fiction de la réalité et malgré son crime comme une parfaite œuvre d'art. Il s'agit donc sa femme Lydia, **AUX LECTEURS ENCHANTES** de Vladimir Goussakov qui habitent les romans nabokoviens — Lydia est "le plus de l'œuvre, un roman dans un roman" et descriptions un peu longues", déclare les romans postérieurs se sont, celle-ci parle qui contient le dénouement, et... la fin". C'est pourquoi le plaisir de lire les romans de bon lecteur, mais la qualité de la lecture. Le professeur s'adresse directement au lecteur en exergue à ses cours avec remarques de Flaubert à Louise Collet : "Cependant l'on sentait au vent si l'on connaissait bien seulement ceux j'ai écrit".

C'est à cet idéal que répond le lecteur rapproché de la littérature, dont tout l'œuvre nabokovien se fait l'écho — et particulièrement l'œuvre romanesque. Pour expliquer la profusion de personnages de romans dans les romans, on a souvent invoqué la situation particulière des personnes "réglées" : comme le fait remarquer Annapolia Cascozzi, "à l'exception de Proust [l'œuvre, *Le regard*], Albert Camus [l'œuvre, *Le regard*], John Steinbeck [l'œuvre, *Le regard*], Hugh Prévost [l'œuvre, *Le regard*] et Van et Aida

¹ p. 20.

² Compte rendu de *Le regard* in *Situation I*, op. cit., p. 45.

³ *Le regard*, p. 45.

⁴ *Littérature II*, p. 20-21.

"De la fin de 1914 au milieu de 1919, je lus exactement mille dix-huit livres", se vante Hermann Carlovitch dans *La méprise*¹, soit presque un livre par jour. "Je crains que M. Nabokov, comme son héros, n'ait trop lu", devait commenter Sartre². Aussi curieuse qu'elle paraisse, cette remarque n'en souligne pas moins la particularité de l'oeuvre nabokovienne : la mise en scène constante de l'usage de la lecture. Sartre avait raison en ce qui concerne le "héros" : Hermann a trop lu, il ne sait plus distinguer la fiction de la réalité et conçoit son crime comme une parfaite oeuvre d'art. Il forme avec sa femme Lydia, "grande avaleuse de livres", l'un de ces couples de mauvais lecteurs qui hantent les romans nabokoviens – Lydia ne "lit que du fatras, ne retient rien et saute les descriptions un peu longues", déchire les romans policiers en deux, cache la partie qui contient le dénouement, et ... la perd³. Ce n'est pas la quantité de livres lus qui fait le bon lecteur, mais la qualité de la lecture. Le professeur y insiste d'emblée en plaçant en exergue à ses cours une remarque de Flaubert à Louise Colet : "Comme l'on serait savant si l'on connaissait bien seulement cinq à six livres"⁴.

C'est à cet idéal que répond la lecture rapprochée de la littérature, dont tout l'oeuvre nabokovien se fait l'écho – et particulièrement l'oeuvre romanesque. Pour expliquer la profusion de personnages de lecteurs dans les romans, on a souvent invoqué la situation particulière des personnes "déplacées" : comme le fait remarquer Annapaola Cancogni, "à l'exception de Franz [*Roi, dame, valet*], Albinus [*Rire dans la nuit*], John Shade [*Feu pâle*], Hugh Person [*La transparence des choses*] et Van et Ada

¹ p.20.

² Compte-rendu de *La méprise* in *Situations I*, op. cit., p.60.

³ *La méprise*, p.42-43.

⁴ *Littératures /1*, p.39.

(le cas de ces derniers étant un peu particulier), tous les personnages sont soit des exilés soit des étrangers"⁵. C'est ce qui expliquerait qu'ils fuient dans le seul univers qui leur soit familier : la littérature. Certes, l'omniprésence de la manne littéraire a pour origine l'isolement des héros nabokoviens : elle intervient à titre de réconfort. Mais il ne nous semble pas qu'elle ait pour fonction exclusive de refermer l'univers romanesque sur lui-même – de mimer en quelque sorte le repli sur soi des lecteurs fictifs.

En effet, ces derniers sont le plus souvent des créateurs (artistes, critiques d'art, inventeurs) : on nous les montre donc au moment où ils mettent en pratique leur formation, soit où ils exercent leur regard. Or le résultat est presque toujours catastrophique. Tous souffrent d'un trouble de la vue dont ils sont eux-mêmes victimes, ou qui représente un danger pour leur entourage : cruauté, folie, meurtre sont les signes constants d'un mauvais usage de la lecture, que le lecteur virtuel est explicitement appelé à méditer. Chaque roman, que la profusion de références savantes relie soigneusement à l'ensemble de la tradition littéraire (occidentale) – par le biais le plus souvent de la parodie⁶ – est ainsi prétexte à une leçon de lecture.

Citant la réponse de son ancien professeur à la traditionnelle question : "Pour qui écrivez-vous? – J'écris pour moi-même et, je l'espère, des centaines de petits Nabokov", Stephan Jan Parker souligne que l'auteur a fait plus "qu'espérer ces copies de carbonnes. Il a activement oeuvré et fait pression pour les produire – en tant que professeur de

⁵ *The Mirage in the Mirror - 'Ada' and its French Pre-texts*, Garland Publ. in Comparative Literature, James J. Wilhelm éd., Rutgers Univ., 1985, p.15. Les deux premiers sont allemands et vivent la plupart du temps dans leur pays; John Shade est un universitaire américain qui réside dans une petite ville universitaire du nord-est des Etats-Unis; Hugh Person est un éditeur américain en voyage d'affaires en Suisse. Van et Ada, tout comme Adam Krug [*Brisure à senestre*] et Cincinnatus [*Invitation au supplice*], vivent dans ce que John Updike a appelé un "nullivers" – ils sont donc étrangers à notre bonne vieille "Terra".

⁶ Aspect de l'oeuvre qui a été amplement étudié. Voir par exemple l'article fondateur d'Alfred Appel Jr : "Lolita: the springboard of parody" (in *Winsconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, 2, printemps 1967) sur la dimension parodique de l'oeuvre de Nabokov dont *Lolita* constitue une parfaite illustration; ou l'étude de D. Stuart : *Nabokov: the dimension of parody* (Bâton-Rouge London: Louisiana State Univ., 1978) consacrée à ce que l'auteur appelle les "modes" de la parodie (jeu, quête d'identité, théâtre, film, "joke").

littérature, en tant que célébrité littéraire, et dans ses nombreux écrits"⁷. Or c'est dans ce souci constant d'éducation du lecteur que l'on peut lire l'influence de la situation particulière de l'exil. En effet, "C'est lui – le bon, l'excellent lecteur – qui a constamment sauvé l'artiste, l'empêchant d'être détruit par les empereurs, dictateurs, prêtres, puritains, philistins, moralistes, politiques, policiers, [receveurs des postes et pharisiens]"⁸. La survie de la littérature dépend donc de l'existence de ces "petits Nabokov" chassés du paradis de la lecture et portés par une même force d'indignation : "Rétrospectivement et sentimentalement, il me semble que le lecteur russe du passé pourrait fort bien servir de modèle à d'autres lecteurs, tout comme les écrivains russes ont servi de modèles à des écrivains d'autres pays"⁹.

La formation entreprise par l'artiste repose ainsi non seulement, nous le verrons, sur l'idée d'un Lecteur Modèle au sens où l'entend Umberto Eco : "capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement"¹⁰, mais aussi sur celle d'une Lecture Modèle dont l'usage est recommandé pour toutes les *fabulae* de la création. L'évocation du lecteur russe permet d'en rappeler d'emblée les deux principes

⁷ Vladimir Nabokov-Sirin as Teacher: the Russian Novels, op. cit., p.4. Stephen Jan Parker cite "A Conversation with V. Nabokov", John G. Hayman, *Twentieth Century*, vol. 166, n°994, déc. 1959.

⁸ *Littératures* /2, p.38. Les deux derniers ennemis sur la liste anglaise sont les "postmasters and prigs" – "postiers et pédants" dans la version française. Or "postmaster" ne veut pas dire "postier" (dont on se demanderait bien ce qu'il ferait sur la liste) mais "receveur des postes", soit surtout, ici, agent de contrôle. "Prig" désigne originellement aussi bien un voleur qu'un fat, un poseur, un puritain. *The Oxford dictionary of English Etymology* (Oxford Univ. Press, rééd. 1985) indique qu'il désigne chez les auteurs anglais du XVIIIe (Smollett, Gray ou Johnson) "one who affects an offensive propriety". C'est cette idée de main mise sur le matériau littéraire qui est convoquée ici. C'est pourquoi le "pharisien" (l'une des traductions de "prig" proposées par le Robert & Collins), caractérisé au sens figuré par le jugement autoritaire qu'il porte sur autrui au nom du respect d'un dogme qui le désignerait comme l'incarnation de La vérité, nous semble mieux convenir.

Le terme "pédant" conviendrait aussi, mais outre qu'il existe en anglais et n'a pas été employé par l'auteur, la définition qu'il en donne dans son commentaire sur *Eugen Onegin* interdit semble-t-il d'en faire l'ennemi juré de l'artiste : "Une variété de pédant [employé par Pouchkine au sens de «personne qui a été élevée dans les livres et ne sait parler de rien d'autre»] est une personne qui aime pérorer, étaler, voire prêcher ses opinions avec une extrême minutie et force précision de détails"! – *Eugen Onegin*, vol.II, p.46.

⁹ *Litt.* /2, p.38.

¹⁰ *Lector in fabula*, op. cit., p.69.

fondamentaux : le rejet de tous les intermédiaires – au nombre desquels figure le professeur – tentés de s'immiscer entre le lecteur et son texte :

Débutant dans sa carrière enchantresse à l'âge le plus tendre, il s'éprenait de Tolstoï ou de Tchekhov dès la nursery et se voyait arracher *Anna Karénine* par sa gouvernante qui lui disait : «Allons, je vais te le raconter avec des mots à moi (*Dai-ka, ia tébié rasskajou svoïmi slovami [slovo : mot]*).» C'est ainsi que le bon lecteur a appris à se méfier des traducteurs, des résumés de chefs-d'oeuvre, des films stupides sur les frères Karénine, et de tous les autres moyens de plaire aux paresseux et de dépecer les grands¹¹.

et celui de toutes les barrières arbitrairement élevées entre les textes eux-mêmes :

Le lecteur de la vieille Russie cultivée était certainement fier de Pouchkine et de Gogol, mais il l'était tout autant de Shakespeare, d'Edgar Allan Poe, de Flaubert ou d'Homère, et c'est ce qui faisait sa force¹².

Le professeur devra donc lutter contre ces deux forces maléfiques qui menacent l'intégrité du bon lecteur : la médiation et le cloisonnement.

La première est conjurée par la forme même du cours d'"Introduction à la littérature" tel que le conçoit Nabokov, "constitué de deux parties qui se feraient écho : Ecrivains (Enseignants, Conteurs, Enchanteurs) et Lecteurs (en Quête de Connaissance, de Distraction, de Magie)"¹³.

Les lecteurs ne peuvent être enchantés que directement confrontés aux textes littéraires, dont le pédagogue commence par définir parfaitement les limites de façon à éliminer ce qu'on peut appeler les "attitudes romantiques" du premier âge de la lecture.

Quant aux Ecrivains, nous verrons qu'ils sont présentés comme "des épreuves un peu différentes d'un même visage, du visage de ce grand poète qui au fond est un, depuis le commencement du monde"¹⁴. Ils appartiennent à une même grande famille de

¹¹ *Litt.* /2, p.38-39.

¹² *ibid.*, p.39.

¹³ Lettre du 30 novembre 1947 au professeur T.G. Bergin du Département de Littérature, *Lettres choisies*, p.121.

¹⁴ Proust, "Sainte-Beuve et Baudelaire" in *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.186.

"pèlerins de la littérature"¹⁵ qui travaillent en complémentarité à "l'évolution de la science". Il serait donc absurde de vouloir les isoler dans des "écoles", des mouvements, ou des continents : il est beaucoup plus fructueux de les montrer "à l'oeuvre".

En brossant conjointement les portraits du lecteur et de l'auteur, Nabokov entend favoriser leur rencontre, et permettre au premier de jouir au plus vite de ce qu'il advient au sommet de la montagne, lorsqu'ils "tombent spontanément dans les bras l'un de l'autre".

L. Le vrai et le vraisemblable

¹⁵ *Litt. II*, p.530.

Brian Boyd rappelle dans le volume de 1977, consacré à "Stanley E. Corneil" que ce dernier était considéré au sein de l'Université comme l'un des plus importants de la "troisième" génération de chercheurs en études russes. Les années passées dans *Littérature* et le premier livre de la série de la collection de la mesure où les auteurs sont d'origine russe et de la mesure où les auteurs de la création. Les deux volumes de la collection de la mesure où les auteurs de la création.

I. Le vrai et le vraisemblable

comportent de rapides introductions, des notes, des appendices, des annexes, dans l'espace ou dans le temps. Ce livre est une œuvre de la mesure où les auteurs de la création. La littérature russe est considérée dans ce livre de la mesure où les auteurs de la création. Le professeur jugait indispensable.

Aussi dans ce livre, on trouve des notes, des appendices, des annexes, dans l'espace ou dans le temps. Ce livre est une œuvre de la mesure où les auteurs de la création. La littérature russe est considérée dans ce livre de la mesure où les auteurs de la création. Le professeur jugait indispensable.

L'idée nabolévoïane de l'écrivain de la mesure où les auteurs de la création. La littérature russe est considérée dans ce livre de la mesure où les auteurs de la création. Le professeur jugait indispensable.

¹ "Nabokov et Corneil" - *Journal of American Studies*, 11, 1977, p. 1-10.
² Voir "Professeur Nabokov" dans *Journal of American Studies*, 11, 1977, p. 1-10.
³ "No course since the 1930s has had a more distinguished faculty which finally resulted in the status of the first, the only, and the best." - *The New York Times*, 1977, p. 1.
⁴ "The book is a masterpiece of scholarship and style, and it is a must for all those who are interested in the history of the Russian language, the literature of the 19th century, or the intellectual history of the 19th century." - *Journal of American Studies*, 11, 1977, p. 1-10.

Brian Boyd rappelle dans le premier article qu'il a consacré à "Nabokov à Cornell" que ce dernier était critiqué au sein de l'université pour attacher trop d'importance à la "structure" des oeuvres littéraires et pas assez aux "idées"¹. Les cours repris dans *Littératures /1* se prêtent particulièrement bien à cette critique dans la mesure où les oeuvres sont étudiées sans rappel du contexte socio-historique de leur création. Les deux autres recueils (consacrés aux auteurs russes et à Cervantès) comportent de rapides introductions rendues nécessaires semble-t-il par l'éloignement dans l'espace ou dans le temps. Or, comme le rappelle Stephan Jan Parker, le cours sur la littérature russe en traduction était précédé d'un panorama de l'histoire russe² que le professeur jugeait indispensable :

Aucun cours donné sur un auteur sans étude préliminaire des événements et tendances passées qui eurent pour résultat final la venue de cet auteur n'a de valeur quelconque pour un étudiant ... C'est pourquoi je vais commencer ce cours par quelques données concernant ce qui est arrivé dans la vaste étendue appelée maintenant Russie, avant que le plus complexe, le plus parfait art littéraire ne soit élaboré là-bas, apparemment à partir de rien, au XIXe siècle³.

L'idée nabokovienne de l'évolution de l'art rend nécessaire la prise en considération de l'axe diachronique. De nombreux indices révèlent par ailleurs que, bien qu'il semble ne pas les utiliser, le professeur s'est renseigné sur les "idées" contemporaines de l'activité créatrice des auteurs au programme de "Littérature 311-312".

¹ "Nabokov at Cornell", *The achievements of V. Nabokov*, op. cit.

² Voir "Professeur Nabokov: a review essay", *VNRN*, n°18, spring 1982.

³ "No course given on a writer without a preliminary study of past events and tendencies which finally resulted in the advent of that writer has any value for the student ... This is why I am going to start this course with some data on what happened in the vast expanse now called Russia, before the most intricate, the most perfect literary art was evolved there, seemingly out of nothing, in the nineteenth century" – Introduction citée par Brian Boyd in *V. Nabokov - The American years*, p.111.

Toutefois, on l'a vu, il substitue le plus souvent l'intertextualité à l'histoire littéraire, et ce, de façon à établir la spécificité de la littérature, qui ne peut être perçue que dans la perspective de l'opposition entre "le vrai et le vraisemblable" sur laquelle est fondée l'une de ses toutes premières conférences.

Jusqu'à une date récente, le contexte d'une oeuvre littéraire était évoqué par l'institution scolaire à travers le prisme de la "vie" de l'auteur. Brigitte Diaz rappelle qu'en France, les anthologies proposées aux élèves

ont enregistré [aujourd'hui] la mort de cet indésirable que des critiques iconoclastes ont renvoyé au magasin des accessoires : l'auteur. Plus le moindre accent d'émotion biographique dans ces recueils qui ne célèbrent nulle « conscience illustre » : *Itinéraires littéraires* [Hatier, 1988], *Perspectives et confrontations* [Hachette, 1986], *Textes et documents* [Nathan, 1986] [...] La naissance du lecteur, disait Barthes, doit se payer de la mort de l'auteur. Les nouvelles anthologies ont reçu le message et tentent d'organiser la passation de pouvoir entre un auteur qui n'est plus qu'un personnage secondaire et un lecteur-roi autour duquel le manuel est conçu⁴.

Vladimir Nabokov ne pouvait pas décevoir quant à lui "tuer l'auteur". Ses leçons de lecture s'organisent au contraire autour d'un auteur-roi. L'émotion biographique n'est pas nécessairement absente, mais elle contribue à établir la distinction essentielle à son propos entre fiction et "réalité" :

Est-il possible d'imaginer en toute réalité la vie d'un autre [en l'occurrence de Pouchkine], de la revivre en soi et de la mettre intacte sur le papier? J'en doute : et l'on serait tenté de croire que la pensée même, en dirigeant son rayon sur l'histoire d'un homme, la déforme inévitablement. Ainsi, ce ne serait que le vraisemblable, et non le vrai, que perçoit notre esprit⁵.

Le poète russe que Sirine présente au public français en 1937 appartient au domaine de la "vraisemblance romanesque" et non à celui de la "vérité seule" (la vérité est toujours accompagnée). Il peut être très agréable d'écrire la vie d'un poète, parce qu'elle est

⁴ "Vies des grands auteurs au programme" in *Le biographique*, op. cit., p.263-264.

⁵ "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable", op. cit., p.367.

"comme le pastiche de son oeuvre". Mais l'exercice est dangereux : pour le "grand homme" que l'on "palpe et fouille" jusqu'à le transformer "en poupée macabre"; et pour le lecteur, prêt à croire "vrai" ce "mensonge artistique".

L'auteur de *Nicolas Gogol* exhibe ce mensonge en rompant avec le ton neutre ou solennel qui le cautionnerait au contraire. Le serpent du doute s'immisce dès les premières lignes de la chronologie adjointe sur les conseils de l'éditeur – et dont la spécificité apparaît mieux sur fond de chronologies "classiques" :

1er avril 1809 : Naît dans la radieuse et boueuse ville de foire de Sorotchintsy (accent tonique sur «tchins»), province de Poltava, Petite-Russie.
(Nabokov)

[...]

1809 : C'est là [à Sorotchinsk où se rend la mère de l'auteur], dans cette bourgade où il situa plus tard un des récits des *Veillées du Hameau* (*La foire de Sorotchinsk*, dont Moussorgsky tira un opéra), que naquit Nicolas, le 20 mars.
(Boris de Schloezer, 1968)⁶

20 mars/1er avril 1809. Naissance à Sorotchinsty (district de Mirgorod, province de Poltava) de Nicolas Vassiliévitch Gogol-Yanovski, fils d'un petit fonctionnaire issu d'une famille ukrainienne de soldats et de prêtres anoblis au XVIIIe siècle.

(Gustave Aucouturier, 1973)⁷

Ne serait-ce qu'en renonçant complètement au calendrier julien (en retard alors de douze jours sur le grégorien), Nabokov présente *sa* "vie de Gogol" comme une joyeuse plaisanterie. La ville natale n'est pas seulement un point sur une carte : elle est donnée à voir, ou *représentée* par l'image que forment les épithètes (absentes du discours traditionnel). Nabokov ne cherche pas à dissimuler la tentation que représente l'oeuvre d'un artiste pour son biographe : Sorotchintsy n'est pas "cette bourgade où [l'auteur] situa *La foire de Sorotchinsk*", elle est déjà une "ville de foire". Il ne s'agit donc pas de renoncer à la "vie", mais de souligner la médiation de celui qui la raconte.

⁶ in *Récits de pétersbourg*, Paris: GF/Flammarion, p.5.

⁷ in *Les âmes mortes*, Paris : Gallimard, coll. "folio", p.443.

Une même entreprise de démystification caractérise le discours sur l'oeuvre elle-même. La source de la confusion constante entre le "vrai" ou ce qu'on appelle la "réalité" et le "vraisemblable" – sa mise en discours – est à rechercher du côté de l'enfance : l'origine des mauvais réflexes de lecture "remonte aux contes de fées «véridiques» de l'enfance", explique l'auteur de *Lolita*⁸. Puis vient l'âge où l'on ne s'en laisse plus conter. Est-ce la crédulité qui disparaît avec le passage à la vie adulte? Non, répond Nabokov : c'est le plaisir de lire, comme s'il fallait pouvoir *croire* à ce qu'on nous raconte pour que le charme opère (ce qui explique sans doute le succès grandissant des biographies).

Or c'est précisément de cette exigence, légitime – "Le monde créé par l'artiste [...] peut être entièrement irréel [...], mais il y a *une* chose que nous sommes en droit d'exiger : tel qu'il est et aussi longtemps qu'il durera, ce monde doit paraître vraisemblable au lecteur ou au spectateur"⁹ – que le professeur doit faire prendre conscience aux apprentis lecteurs, de façon à les confronter à leur propre désir (qui joue un rôle prépondérant dans l'usage que nous faisons de la lecture) et, partant, au grand art des auteurs au programme. Si le lecteur a été charmé, a eu plaisir à lire leurs oeuvres, c'est qu'ils ont su rendre leurs mondes "vraisemblables", soit donner l'illusion du vrai. Comment? C'est ce que doit apprendre à découvrir l'étudiant en littérature en démontant la structure de ces mondes illusoires ; la leçon de lecture s'accompagne nécessairement d'une leçon d'écriture.

Les grands romans, insiste Nabokov, sont de grands "contes de fées" écrits par des "enchanteurs"; ou encore de "merveilleux jouets"¹⁰ fabriqués par d'inoubliables pères Noël : Proust, par exemple, a tendance à "bourrer le petit soulier qu'est la phrase d'un nombre miraculeux d'incidentes [...] En matière de générosité verbale, c'est un

⁸ *Lolita*, p.467.

⁹ *Litt. /2*, p.160.

¹⁰ *Littérature /1*, p.534.

véritable père Noël"¹¹. L'emprunt du vocabulaire critique à cet âge heureux où l'on y croit encore, a pour fonction de développer une conscience mûre de l'art – capable de déceler l'artifice – qui ne rompt pas avec le plaisir de lire hérité de l'enfance – entretenu par l'auteur-roi promu grand illusionniste.

1. L'expérience esthétique

Je veux que vous fétiez votre ressemblance avec la cinquième fille en partant de la gauche (la blonde parée de fleurs au nez droit et aux yeux gris si sérieux) dans la *Primavera* de Botticelli, cette allégorie du printemps, mon amour, mon allégorie.

Vladimir Nabokov
Regarde, regarde les Arlequins!

L'idée même d'"Introduire à la littérature" repose sur celle d'un public profane qui aurait tout à découvrir. Or il en va de la littérature comme de la prose de Monsieur Jourdain : on en lit sans le savoir bien avant d'y être "introduit". Le discours didactique devrait donc analyser conjointement l'*effet* des oeuvres littéraires – déterminé par les textes eux-mêmes – et leur *réception* – déterminée quant à elle par les destinataires –, soit tenir compte de ce que H. R. Jauss appelle "l'horizon d'attente" des lecteurs¹². Mais cette notion est le plus souvent appliquée aux premiers lecteurs d'un ouvrage sans que soit mise en perspective l'expérience des apprentis lecteurs du moment ni, *a fortiori*, celle du maître de séance : comme si l'horizon présent n'était pas soumis aux mêmes phénomènes subjectifs que l'on apprend à déceler dans les lectures d'autrefois. C'est ce

¹¹ *ibid.*, p.315.

¹² *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Tel/Gallimard, 1978, p.50.

qui explique qu'on apprenne pas à lire, mais à lire d'une certaine manière – que l'on présente comme la plus objective, alors qu'elle n'est que la plus récente.

C'est ce que voudrait éviter, semble-t-il, Vladimir Nabokov, lorsqu'il exprime la volonté de ne transmettre aux étudiants en littérature qu'une "méthode d'appréciation". Celle-ci permet en effet de mettre en lumière tous les mécanismes qui entrent en jeu dans ce qui est, avant tout, une expérience esthétique – et particulièrement la face subjective de la lecture : la jouissance. Il ne s'agit pas tant de lire un texte que de réfléchir sur l'acte même de lire. C'est pourquoi l'artiste et le professeur s'emploient à confronter systématiquement lecteurs fictifs ou/et réels à leur propre usage de la lecture.

Le premier atout dont dispose le romancier – auquel nous empruntons le projet pédagogique repris par le conférencier – est la mise en abyme de l'énonciation par la distribution de rôles de lecteurs en formation aux personnages de la fiction.

Si l'on en croit l'auteur, le premier roman de Sirine (*Machenka*) répondait à la nécessité de "se débarrasser de soi avant de passer à un autre sujet"¹³. Au moment de sa transposition en anglais, il s'est interdit de "retoucher" cette oeuvre pour laquelle il avoue son "attachement sentimental". La formation de l'Autre – des "petits Nabokov" – ne commence donc véritablement qu'avec le second roman : *Roi, dame, valet*. Or, au moment de ce passage à "un autre sujet", c'est déjà à Gustave Flaubert que pense le jeune romancier, lequel place la très célèbre mauvaise lectrice des Berteaux en exergue à l'ensemble de l'oeuvre à venir : "mes gentilles petites imitations de *Madame Bovary*, que de bons lecteurs ne manqueront pas de discerner, représentent un hommage délibéré à Flaubert"¹⁴. La stratégie est différente : alors que le professeur brûle les étapes et cite directement en exemple le bon lecteur Flaubert, l'artiste propose un contre exemple : le bovarysme, cette faculté de se concevoir autre que l'on est, de rêver sa vie, de la voir à travers le prisme littéraire. Emma est ainsi désignée comme l'ancêtre

¹³ *Machenka*, op. cit., p.14. Il ajoute même, cela vaut la peine d'être noté : "C'est une des très rares règles générales auxquelles je me sois plié"!

¹⁴ *Roi, dame, valet*, préface, p.13; c'est nous qui soulignons.

commun de tous les mauvais lecteurs nabokoviens qui souffrent d'une confusion grave entre fiction et réalité.

Dans *Roi, dame, valet*, c'est Franz, parent éloigné de Frédéric Moreau, qui est l'objet d'une *éducation*. Le premier chapitre suggère que celle-ci sera *sentimentale* : le jeune provincial aperçoit, dans le train qui le conduit pour la première fois à la capitale (Berlin), sa Madame Arnoux. C'est Marthe, la femme de son oncle Dreyer – présent lui aussi dans le compartiment – : une Madame Arnoux beaucoup moins vertueuse, que ses "bandeaux noirs" transforment bien vite en une Emma accessible, fort "désillusionnée" comme cette dernière, mais rêvant accident de voiture, poison, armes à feu, noyade, plutôt (ou plus souvent) qu'"amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires" etc.¹⁵ Elle entre en scène toute de noir vêtue, comme si elle était déjà veuve du mari importun dont elle songera bientôt à se débarrasser avec l'aide de son jeune amant. Mais parallèlement au couple Marthe-Franz s'esquisse le couple Franz-Dreyer, et l'éducation sentimentale cède le pas à l'éducation romanesque. Le mari est apparemment un bon lecteur. Il est doté d'une grande faculté d'observation et reconnaît très vite en son neveu la personne qui partageait son compartiment de train. A son contact, les yeux de Franz se dessillent peu à peu. Lorsqu'il arrive à Berlin, ce dernier casse inopportunistement ses lunettes – ou plutôt, opportunément, puisque la ville lui apparaît "toute en tonalités chimériques, aérienne, inondée de couleurs molles, ne ressemblant en rien à l'image criarde de ses rêveries provinciales"¹⁶. Ainsi, bien que "les livres de lecture" commandent ses sentiments, il a déjà une longueur d'avance sur Marthe qui n'a jamais fait l'expérience de la particularité du réel. En outre, Dreyer aide son neveu – bien malgré lui, puisqu'il l'a déjà rangé dans la catégorie "crétin" –, en le rendant sensible aux couleurs, en lui suggérant de développer une "mémoire chromatique"¹⁷.

¹⁵ *Madame Bovary*, op. cit., p.43

¹⁶ *Roi, dame, valet*, p.44.

¹⁷ *ibid.*, p.105.

Or ce que lit peu à peu le jeune homme dans les couleurs qui jalonnent son parcours, c'est la présence de son créateur. Contrairement à Marthe qui est séduite (mystifiée), il a toujours eu un peu peur de son mystérieux propriétaire, le vieil Enricht, à travers lequel Nabokov manifeste les pouvoirs du romancier¹⁸ : "en réalité (mais ceci était bien entendu, un secret) il était le célèbre illusionniste et magicien Menetek-El-Pharsin"¹⁹. Si l'on se reporte à l'Ancien Testament, on comprend que le personnage n'est autre que Dieu lui-même qui a inscrit sur le mur de Belshassar "Mené Mené Teqel ou-Parsîn" : "Mené, compté : Dieu a fait le compte de ton règne et il y a mis fin. Téqel, Pesé : Tu as été pesé dans la balance et ton poids a été jugé insuffisant. Perès, Divisé : Ton royaume a été divisé, et il a été donné aux Médes et aux Perses"²⁰. Paradoxalement – mais c'est là tout l'art de Nabokov –, lorsqu'Enricht met fin au règne de Franz ("Vous n'existez plus, Franz Bubendorf, dit-il sèchement en désignant la porte de son éventail"), celui-ci apparaît pour la première fois sous les traits d'un être humain pathétique ("Le visage couvert de larmes, il ramassa ses valises, referma la serrure récalcitrante"²¹). Le message inscrit sur la page de Franz est tout aussi énigmatique que celui tracé par la main de Dieu. Le propriétaire accepte un matin d'entrouvrir sa porte pour montrer sa non moins mystérieuse femme à son locataire. Tout ce qu'aperçoit ce dernier, c'est "une tête grise avec *quelque chose de blanc* épinglé au sommet²². Si le noir est associé dès les premières pages à Marthe, le blanc l'est au mari dont on fomenta la mort. Lorsque Marthe en conçoit l'idée après que ce dernier l'a frôlé de peu dans un accident de voiture, les yeux de la jeune femme se fixent sur "la nappe blanche, si blanche". Le neveu attend l'oncle avec qui il doit disputer une partie de tennis, et bientôt "dans l'ouverture noire de la porte <apparaît> un Dreyer d'une blancheur éclatante"²³.

¹⁸ Comme l'a noté Stephan Jan Parker in *V. Nabokov-Sirine as Teacher...*, op.cit., p.37.

¹⁹ *Roi, dame, valet*, p.141.

²⁰ Daniel, V, 25-28. Traduction oecuménique de la Bible, Le livre de poche, t.2, 1975, p.350.

²¹ *Roi, dame, valet*, p.311.

²² *ibid.*, p.168; c'est nous qui soulignons.

²³ *ibid.*, p.175 et 256.

Pourtant ce "quelque chose de blanc", indéfinissable, entrevu chez le vieil Enricht, représente une menace diffuse qui réapparaît ponctuellement : dans une comparaison que l'idée du meurtre inspire à Franz : "ils étaient comme deux héritiers assis dans un petit salon faiblement éclairé tandis que, dans la chambre à coucher Plutus [se meurt]", et qui aperçoivent bientôt "le long dos de l'ecclésiastique [...] penché au-dessus du lit blanc, si blanc"²⁴; dans la chambre conjugale (de la villa toute blanche) où Marthe l'entraîne en l'absence du mari, et qui lui paraît "inamicale et d'une insupportable blancheur" parce que tout lui rappelle "le mort"²⁵ – qui est bien vivant, et qu'un autre magicien délégué par l'auteur, M. Vivian Bardlook (anagramme de Vladimir Nabokov), est en train d'immortaliser au contraire par un instantané du skieur sur fond (blanc) de neige.

Or c'est un remake de *Madame Bovary* que leur fait jouer l'auteur : c'est donc Marthe qui doit mourir et meurt en effet d'une pneumonie à l'hôpital, "un bâtiment neuf, tout blanc"²⁶. L'éclat de rire de Franz qui clôt le roman témoigne peut-être de ce qu'il a compris que le blanc était lié depuis toujours à une femme et que Marthe portait son propre deuil. Or ces deux couleurs-clés, le noir et le blanc, sont celles de l'écrivain, dont l'oeuvre se présente matériellement sous la forme de caractères noirs disposés sur fond blanc. De même, comme l'a montré Jean Lahougue, "à mesure qu'on se rapproche du dénouement [dans *La méprise*], à mesure que le récit du meurtre se substitue au meurtre, que le littéral prend le pas sur la réalité de référence, tout devient noir et blanc"²⁷. Le lecteur virtuel est ainsi systématiquement confronté à l'espace textuel : il se voit lire, tout comme l'auteur se voit écrire. Ce premier face à face constitue, on l'a vu, le préalable de toute pratique *honnête* de la littérature.

²⁴ *ibid.*, p.192.

²⁵ *ibid.*, p.217.

²⁶ *ibid.*, p.363.

²⁷ in "Relecture et réécriture de *La méprise*", *La réécriture*, Actes de l'université d'été de Cerisy-la-Salle, sous la dir. de Claudette Oriol-Boyer, Grenoble : Ceditel, 1990, p.118.

Certes, un autre "détail" peut être invoqué pour expliquer le rire de Franz : il n'aime plus Marthe depuis longtemps et se sent soulagé de sa disparition. Lorsque cesse l'envoûtement, elle n'est plus à ses yeux qu'un "gros crapaud blanc"²⁸. Intervient ici l'élément qui rend si délicat l'apprentissage de la lecture (souligné d'emblée par l'hypotexte de *l'Education sentimentale*) : le désir, qui trouble le regard. Franz n'a jamais lu, dans le roman maladroitement composé par sa tante que ce qu'il avait envie de lire (l'amour d'une dame, la richesse, la respectabilité). C'est le cas de Dreyer également, à la différence près qu'il a lui-même composé son roman et que son désir est bien "réel" – à tel point qu'il en est aveuglé²⁹ : Marthe constitue la partie floue du tableau par ailleurs extrêmement précis qu'il contemple. Il ne peut "s'empêcher de [l']admirer de derrière les pétales gras et pointus des dahlias roses" – seules les fleurs sont nettes : elles sont emblématiques de la vulgarité et de la perfidie de sa femme, mais le mari transi ne s'en aperçoit pas. De même, il aime sa voix au téléphone, bien qu'elle soit "déformée par la perspective, comme chez les primitifs flamands" : "Ainsi l'artiste accompli ne voit-il que ce qui corrobore sa conception première", commente l'auteur³⁰ – mettant en garde le lecteur "accompli" qui espère reconnaître ce qu'il doit au contraire *connaître* : voir par les yeux.

Or cette disponibilité du regard est compromise précisément par le pouvoir transfigurateur du désir, créateur de l'horizon d'attente qui s'interpose entre l'observateur et le monde (fictif ou "réel"). Comme la lectrice mise en scène par Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, les personnages nabokoviens sont "<sûrs> qu'à la force de leur désir doivent correspondre des objets existants, concrets"³¹ : livres ou êtres humains. Par la variation des points de vue, l'auteur met en lumière la déformation de

²⁸ *Roi, dame, valet*, p.349.

²⁹ Il est intéressant de souligner que Franz pense à lui comme à Plutus (voir supra), dieu de la richesse dont le neveu avunculicide espère bien hériter, mais frappé de cécité par Zeus dans la comédie d'Aristophane (*Plutus*).

³⁰ *Roi, dame, valet*, p.232, 170 et 150.

³¹ *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1981, p.79.

ces objets qu'ils croient découvrir en effet – à la manière dont Swann, par exemple, croit découvrir en Odette de Crécy la Séphora de Botticelli. Pour que cesse l'illusion, il faudrait qu'ils se voient désirer, qu'ils prennent conscience du rôle joué par le désir. Chacun sait que "l'amour rend aveugle", ou croit le savoir, car la formule est si usée qu'elle ne veut plus rien dire. Pour le bien du lecteur-spectateur (et de son auteur), Vladimir Nabokov entreprend donc de lui redonner vie dans *Rire dans la nuit* (ex *Camera obscura*).

L'existence du héros, Albinus, est "une superbe galerie de tableaux – de superbes faux"³². Désillusionné lui aussi avant d'avoir vécu, il s'est marié par réflexe et continue à "attribuer la signature de tel ou tel grand maître à un paysage ou un visage" rencontrés dans la vie. Ainsi, lorsqu'il a une heure à tuer et se rend au cinéma, il est fasciné par l'ouvreuse dont "la joue [...] semblait avoir été peinte par un grand artiste sur un fond d'une riche obscurité"³³. Or l'amour qu'il conçoit alors pour cette jeune fille à peine entrevue le rend aveugle au sens figuré (la trahison de Margot demeure à jamais dans cette zone d'ombre sur laquelle *Albinus* se détache si nettement), puis au sens propre : un accident de voiture, intervenu fort opportunément au moment où Albinus découvre la liaison de sa jeune amante avec Rex, lui fait perdre la vue. Le mensonge continue, à l'insu d'Albinus, qui ne voit pas que Rex est toujours présent, jusqu'à ce qu'une bonne âme le délivre du cauchemar de sa chambre obscure – son beau-frère Paul qui l'arrache aux mains des deux amants, puis Margot elle-même qui finit par le tuer.

Ici encore le noir et le blanc de l'espace textuel dominant, mais l'on a l'impression cette fois que l'auteur s'est emparé des crayons de couleur que l'enfant d'*Autres rivages* aimait tant, pour animer le script initial donné à lire dans la nouvelle version de *Chambre obscure* :

³² *Rire dans la nuit*, p.15.

³³ *ibid.*, p.26.

Il était une fois à Berlin, en Allemagne, un homme qui s'appelait Albinus. Il était riche, respectable et heureux; un jour il abandonna sa femme pour une jeune maîtresse; il aimait; n'était pas aimé; et sa vie s'acheva en catastrophe.

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 tombales, liserée de mousse, suffit à contenir la vie d'un homme, les détails sont toujours les bienvenus³⁴.

Les détails sont autant de taches de couleurs auxquelles Albinus est particulièrement sensible. Seule la sienne : le blanc, lui est étrangère. C'est pourtant la couleur favorite du créateur :

[...] le crayon blanc, corbeau blanc, albinos maigre, était resté très long [comparativement aux autres crayons de couleur du jeune Vladimir], – jusqu'au moment, du reste, où je compris que, loin d'être privé d'existence, comme il me le semblait quand il ne laissait aucune trace sur le papier blanc, il était vraiment le crayon idéal, car je pouvais m'imaginer tout ce que je voulais en griffonnant sur la page des lignes, invisibles sans doute, mais qui étaient bien là, puisque la pointe devenait de plus en plus courte³⁵.

C'est comme si Albinus, s'étant perdu de vue, ne pouvait plus rien imaginer. Et ce n'est que dans la complète obscurité de la cécité physique qui le frappe, qu'il s'aperçoit enfin sur ce fond contrasté : il est alors horrifié d'avoir "si peu utilisé ses yeux". Il ne lui reste de Margot qu'"une voix, un frou-frou et un parfum" : "c'était comme si elle était retournée dans l'obscurité du cinéma d'où il l'avait lui-même sortie"³⁶. Comme l'expliquera Humbert Humbert :

Il existe deux sortes de mémoire visuelle : l'une permet de recréer minutieusement une image dans le laboratoire de l'esprit, en gardant les yeux grands ouverts (et Annabelle se définit alors en termes généraux, tels que «peau couleur de miel», «bras fluets», «cheveux courts et châains», «longs cils», «large bouche éclatante»); l'autre projette instantanément, sur l'écran interne des paupières closes, l'image rigoureusement fidèle et objective d'un

³⁴ *ibid.*, p.15.

³⁵ "Mademoiselle O" in *Mademoiselle O*, op. cit., p.16.

³⁶ *Rire dans la nuit*, p.222-223.

visage aimé, comme un fantôme minuscule en couleurs naturelles – et c'est ainsi que je vois Lolita³⁷.

Avant de perdre l'usage de ses yeux, Albinus définissait Margot en termes généraux : "contour diffus d'une joue", "gorge superbe" etc. Dans sa chambre obscure il doit avoir recours à l'imagination créatrice qui permet seule d'atteindre à la "vision spirituelle", laquelle donne à voir conjointement l'objet désiré et le sujet désirant.

En s'effaçant lui-même, le personnage condamnait son regard à mourir. Inversement, d'autres – le plus souvent des femmes – émettent un tel rayonnement qu'ils font disparaître non pas la source mais la cible du regard. Et c'est à ce regard uniformisateur (qui n'est pas oubli de soi, mais oubli de l'autre) que le professeur adresse les plus vives critiques. Il émane des "lecteurs mineurs [qui] aiment à reconnaître leurs propres idées sous un plaisant déguisement"³⁸, et font appel à un "type comparativement bas d'imagination qui prend appui sur les simples émotions et est de nature résolument personnelle"³⁹ : la pire chose qu'ils puissent faire est de "s'identifier" aux personnages des romans. L'empathie abolit en effet la distance nécessaire à la prise de conscience de son propre désir, lequel transforme ici l'Autre en Même et inversement.

On peut penser que Nabokov souscrit à ce que H.R. Jauss appelle "l'esthétique de la négativité" qui veut "purger le plaisir esthétique de toute identification émotionnelle pour le réduire entièrement à la réflexion esthétique, à la qualité sensible de la perception et à la conscience libératrice"⁴⁰. Or, si la réflexivité esthétique prônée par le professeur constitue bien un stade ultérieur par rapport aux phénomènes d'identification, il ne cache pas pour autant l'admiration ou la sympathie qu'il ressent lui-même pour tel ou tel héros : "Don Quichotte est un valeureux gentilhomme, un

³⁷ *Lolita*, p.19.

³⁸ *Litt. /1*, p.40.

³⁹ *ibid.*, p.43.

⁴⁰ *op. cit.*, p.147.

homme d'un courage infini"⁴¹; "Jarndyce [*Bleak House*] est en réalité l'un des hommes les meilleurs et les plus gentils que l'on ait jamais dépeints dans un roman"⁴². Le portrait qu'il brosse par ailleurs du lecteur "sentimental" témoigne, semble-t-il, d'une volonté de ne pas abolir la fonction de communication (qui ouvre l'expérience de soi sur celle de l'autre) dont l'esthétique de la "négativité" ampute l'expérience esthétique.

Emma Bovary, grâce à laquelle Nabokov peut composer "un petit catéchisme du mauvais lecteur", "s'abandonne d'une manière juvénile et frivole à une lecture toute sentimentale"⁴³. Anna Karénine commet le même péché de "participation sentimentale"⁴⁴. Néanmoins, à propos du thème des enfants dans *Bleak House*, Nabokov s'interrompt pour expliquer qu'il "<n'aimerait> pas entendre accuser de sentimentalisme [le] ton qui court à travers" le roman de Dickens :

J'entends soumettre l'hypothèse que les gens qui dénoncent le sentimental ignorent en général ce qu'est un sentiment. Il n'y a pas de doute que, disons, l'histoire d'un étudiant qui se fait berger pour les beaux yeux d'une jeune fille est sentimentale, et sotté, et plate, et rebattue. [...]

[Mais] il ne faut pas prendre le grand art de Dickens pour une simple exploitation de la fibre populaire – c'est une compassion authentique, aiguë, subtile, bien définie, exprimée à travers une gradation de nuances qui s'interpénètrent et se fondent, avec, dans les mots prononcés, l'accent même de la plus profonde pitié, et la patte d'un artiste dans le choix des plus visibles, des plus audibles, des plus tangibles épithètes⁴⁵.

Tout sentiment n'est donc pas à proscrire : c'est son automatiser qu'il faut combattre en ce qu'elle risque de "neutraliser l'appel à l'attitude éthique et d'en rester au pur étonnement ou à la fascination spectaculaire"⁴⁶.

Parallèlement, ce n'est pas "l'habitude d'esprit rêveuse, imaginative" d'Emma que condamne le professeur, c'est son philistinisme : "une personne romanesque vivant

⁴¹ *Litt.* 13, p.53.

⁴² *Litt.* 11, p.156.

⁴³ *ibid.*, p.234 et 217.

⁴⁴ *Litt.* 12, p.225.

⁴⁵ *Litt.* 11, p. 151-152.

⁴⁶ Jauss, *op. cit.*, p.149.

mentalement et émotionnellement dans l'irréel, peut être profonde ou superficielle en fonction de la qualité de son esprit"⁴⁷. Celui d'Emma "manque de profondeur", mais l'auteur a mis lui-même en scène une "personne romanesque" dont la qualité d'esprit est supérieure : Martin Edelweiss, le héros de *L'exploit*.

Le premier titre du roman (qui suit immédiatement *Roi, dame, valet*) était, rappelle Nabokov dans la préface de la version américaine, "*Romanticheskij vek*, «temps romantiques»" :

[...]parce que j'en avais assez d'entendre les journalistes occidentaux de qualifier notre époque de «matérialiste», de «pragmatique», d'«utilitaire», etc., mais surtout parce que l'objectif de mon roman, le seul de tous mes romans à avoir un objectif, consistait à mettre en relief l'émoi et la fascination que mon jeune expatrié découvre dans les plaisirs les plus ordinaires ainsi que dans les aventures apparemment insignifiantes d'une vie solitaire⁴⁸.

Martin rêve depuis toujours d'emprunter le sentier sinueux qui s'enfonce dans une forêt épaisse sur l'aquarelle suspendue au dessus de son lit d'enfant, comme le fait le petit garçon du conte de fées que lui lit sa mère. Et il est, "chose rarissime, cet individu dont «les rêves se réalisent» : par amour pour Sonia, il accomplit l'exploit de retourner dans sa Russie natale : "«Réalisation» eût été encore un meilleur titre". Martin peut être considéré "comme un cousin éloigné de l'auteur" suggère ce dernier. "Eloigné", parce qu'il lui a fait don d'une "sensibilité aigüe" mais refusé le talent qui lui aurait permis de "trouver dans l'art – non pas une «échappatoire» (ce n'est là après tout qu'une cellule plus propre à un étage plus tranquille), mais un soulagement contre les démangeaisons de vivre"⁴⁹. Ce "soulagement" est le sentiment de calme et de sérénité éprouvé par l'artiste qui peut transformer son désir de possession en désir d'expression. Un créateur réalise ses rêves lui aussi : il les écrit. Si Nabokov avait voulu pasticher Flaubert jusque

⁴⁷ *Litt. /1*, p.212.

⁴⁸ *L'exploit*, op. cit., p.11.

⁴⁹ *ibid.*, p.14.

dans ses préfaces, il aurait pu écrire : "Martin, c'est moi", donnant ainsi à comprendre que l'art est un bovarysme transcendé.

Ce sont ces moments de calme que le professeur soumet à l'attention de ses étudiants, leur intimant de circonscrire parfaitement le désir qui précède la lecture et suggérant parallèlement que celui qu'elle fait naître ne peut être conjuré que par l'écriture – ou toute forme de création. Ces "moments artistiques" que nous évoquons plus haut, sont appelés, dans un article sur l'"Inspiration" (1972), des détails "inspirés", où "transparaît le souffle authentique du talent", soit l'originalité de la perception esthétique⁵⁰. Les exemples donnés, relevés dans le petit nombre de récits notés "A plus" par l'auteur, étant présentés en outre comme "les vitraux colorés de la connaissance"⁵¹, on peut penser que le plaisir qu'ils suscitent a également une fonction cognitive.

Tout ceci peut paraître fort simple aux "doctes lecteurs" habitués à disséquer les effets de l'oeuvre littéraire ou la réception des lecteurs mineurs. Parce qu'ils se pensent à l'abri du désir sur lequel ils discourent volontiers, Nabokov les a choisis pour cible dans le plus scandaleux de ses romans américains : *Lolita*, défendu au nom de ce qu'il appelle "crûment une volupté esthétique"⁵².

En choisissant de mettre en scène l'un des derniers tabous reconnus par notre société : l'amour des petites filles, pimenté d'un soupçon d'inceste, Nabokov confronte le lecteur expérimenté au même "regard vide" qu'offre parfois le dictionnaire aux traducteurs confirmés⁵³. Ceux-ci l'«acceptent» sans question", et ceux-là peuvent être tentés d'en faire autant – en limitant le discours didactique à l'analyse de l'écart. Mais l'auteur a fait en sorte que l'aventure humbertienne concerne directement le lecteur "réel".

⁵⁰ *Intransigeances*, p.324.

⁵¹ *ibid.*

⁵² *Postface*, op. cit., p.499.

⁵³ *Litt.* :2, p.419.

En effet, dans les romans précédents un univers romanesque parfaitement délimité aide le lecteur à garder ses distances vis à vis de personnages dont la méprise ne fait pas l'ombre d'un doute. L'intertexte instaure une certaine complicité avec l'auteur : le spectacle de variétés auquel assiste le trio Dreyer-Marthe-Franz s'ouvre sur "un pot-pourri d'airs tirés de *Lucie de Lammermoor* [cet opéra romantique qui ennuie Charles, et dont Emma se délecte d'autant plus qu'il réintroduit Léon dans sa vie] (particulièrement bien adapté aux circonstances bien que personne, dans notre auditoire, ne s'en rendît compte)"⁵⁴. Dans *Lolita*, il contribue au contraire à faire naître et subsister le doute.

Le nom même d'Humbert Humbert "indique clairement qu'il existe deux visages à ce personnage, celui du nympholepte [amateur de nymphettes] et celui de l'artiste, du poète et que ces deux visages sont totalement indissociables"⁵⁵. *Lolita* a eu une "devancière" nous dit le narrateur : Annabelle Leigh, "l'enfant initiale" du vieux monde, aimée par le jeune Humbert à l'âge de treize ans, treize ans avant la naissance de Dolorès Haze : "par une fatalité magique, *Lolita* commença en Annabelle"⁵⁶. Lorsqu'il découvre la célèbre nymphette, il voit son amour de La Riviera : "c'était la même enfant". Or cette première Annabelle est elle-même un souvenir littéraire : l'"Annabelle Lee" d'Edgar Poe – Humbert Humbert évoque régulièrement ses amours avec "la petite Miss Lee", "Annabelle Haze, alias Dolorès Lee, alias Lolibelle"⁵⁷. Il est impossible de faire la part entre le personnage et le roman, entre le plaisir physique du narrateur et son plaisir littéraire. En conséquence, le désir que fait naître la promesse de l'acte sexuel est étroitement mêlé à celui de la lecture.

Ainsi, note Maurice Couturier, "reconnaître que l'on puisse aimer ce roman, c'est admettre son propre désir" : Nabokov a "dramatisé le problème de la lecture du texte moderniste : on ne peut plus lire en gardant ses distances par rapport au texte, en restant

⁵⁴ *Roi, dame, valet*, p.162. Voir *Madame Bovary*, op; cit., Deuxième partie, chapitre XV, p.262sq.

⁵⁵ Maurice Couturier in *Nabokov*, op. cit., p.99.

⁵⁶ *Lolita*, p.22.

⁵⁷ *ibid.*, p.264 et 266.

dans sa tour d'ivoire"⁵⁸. La sensualité de l'écriture constitue un piège du même ordre que les images préfabriquées d'amants ou de belles dames romantiques qui *enchantaient* les Emma d'antan. Elle s'adresse de façon fort ironique aux "doctes lecteurs" – déçus, les étudiants de Cornell devaient rejeter le livre au cri de "It's Go-damn Litachure!" raconte Alfred Appel⁵⁹ – sommés d'admettre que ce qui les attire eux aussi dans un texte, c'est cela même qui peut satisfaire leur désir :

On ne saurait, dans un pays libre, exiger d'un écrivain qu'il se préoccupe du tracé exact de la frontière qui sépare le sensible du sensuel; ce serait absurde! [...]

Que mon roman comporte diverses allusions aux appétits physiologiques d'un pervers, cela est vrai. Mais après tout, nous ne sommes plus des enfants, ni des adolescents analphabètes et dévoyés, ni de ces pensionnaires des «public schools» anglaises qui, après une nuit de frasques homosexuelles, se voient contraints paradoxalement à étudier les Anciens dans une version expurgée⁶⁰.

La frontière entre le sensible et le sensuel a été volontairement effacée de façon à mettre en lumière l'hypocrisie des discours métalittéraires traditionnels qui pratiquent une censure semblable à celle des ciseaux d'autrefois en faisant de l'apprentissage de la lecture un exercice rhétorique et non une expérience esthétique.

On a souvent souligné l'exceptionnelle maturité (trop belle pour être vraie!) des deux enfants d'Ardis (*Ada*) : le savoir livresque de Van et Ada éblouit et irrite à la fois. Seule Lucette appartient encore à cet âge où "les vilains mots, les mots ténébreux [...] font peur"⁶¹, où la lecture est scandée d'émotions que compromet la froide érudition des deux aînés. Pourtant, et fort ironiquement, c'est bien dans la bibliothèque qu'ils ont le plus de plaisir : elle est le cadre de leurs ébats sexuels. Comme dans *Lolita*, la jouissance physique est étroitement liée à la jouissance esthétique, au point même d'être confondue avec elle.

⁵⁸ Nabokov, op. cit., p.99.

⁵⁹ "C'est de la p... de littérature!" – *The Annotated Lolita*, op. cit., p.xxxiv.

⁶⁰ *Lolita*, op. cit., p.498 et 501.

⁶¹ *Ada*, p.258.

L'auteur illustre ainsi la difficulté qu'il y a à garder ses distances – la seconde forme de jouissance se distinguant précisément de la première par la distanciation du sujet et de l'objet – sans renoncer aux sentiments. Pour y aider, il favorise "l'émeute"⁶² de ses lecteurs en leur refusant la possibilité d'assouvir leur désir par une simple lecture : il ne peut l'être qu'au terme d'un long travail (patient) de reconstruction du texte.

Parallèlement, il souligne l'aspect concret – physique – du plaisir de lire : ce que le professeur appelle "the telltale tingle", que les traductions françaises réduisent à un "frisson révélateur" (ou à un "vibrato esthétique"⁶³), faisant ainsi disparaître la source très concrète du "frisson" : l'histoire (tale) racontée (told < to tell). Lire avec sa "moelle épinière" c'est faire une lecture sensible de la littérature, accepter de se soumettre corps et âme (sans perdre de vue ni la source ni la cible du regard) à l'expérience esthétique.

Sur la scène scolaire, l'expérience comporte des risques. La critique du discours nabokovien est relativement aisée : dans la mesure où (il l'avoue lui-même) Nabokov n'enseigne que ce qu'il "aime", son approche ne peut être que partielle et incomplète. On attend au contraire du professeur une parfaite neutralité. Toutefois, enseigner un auteur que l'on n'aime pas, sans faillir au devoir d'objectivité "didactique", c'est accepter de tenir un discours contraint – tout aussi partiel. Par ailleurs, dès que l'on prend conscience de son propre parti pris – de son propre désir, celui de l'autre cesse de paraître si importun. Tout l'art de Nabokov consiste à favoriser cette prise de conscience.

Certes, le projet pédagogique est séduisant et, s'il devait être adopté, modifierait profondément la nature de l'éducation littéraire. Mais l'on peut penser qu'un enseignant que ne protège pas la reconnaissance de son talent d'écrivain, perdrait toute crédibilité dans sa fonction s'il dévoilait totalement toutes les facettes de sa sensibilité. Il serait

⁶² "ce soir nos lecteurs sont à la veille d'une émeute" – *Ada*, p.454.

⁶³ Voir *Lectures on Literature*, p.6 et 64; *Littératures /1*, p.46 et 121.

heureux néanmoins que l'on sorte de cette réserve au nom de laquelle la rhétorique l'emporte sur l'expérience esthétique.

2. La "réalité"

On pose un problème à un petit garçon : «L'oiseau s'est envolé de sa cage. La distance entre la cage et la forêt étant donnée, combien de temps a-t-il fallu pour atteindre la forêt, s'il parcourt tant de mètres à la minute?» Le garçon demande : «Et la cage, elle était de quelle couleur?» Ce garçon est un représentant typique des réalistes au sens D du mot.

Roman Jakobson
"Du réalisme artistique"

La nécessité d'une lecture sensible répond à l'exigence de bienveillance envers l'artiste. Il ne semble pas que Vladimir Nabokov insiste sur l'autonomie de l'art pour couper la littérature du monde – ne serait-ce que parce qu'il s'insurge au contraire contre toute forme de séparation ou de cloisonnement. La distinction entre fiction et "réalité" sur laquelle il revient sans cesse a plutôt pour fonction de préserver l'auteur, que le "combat" livré à visage découvert avec le monde expose à la cruauté des mauvais lecteurs – cette "cruauté vulgaire" du philistin, du bourgeois "comme il faut", dont Flaubert a marqué Emma en la dotant de mains anguleuses, sèches et dures⁶⁴.

En effet, à propos de *L'inspecteur du gouvernement (le Révizor)* de Gogol, Nabokov rappelle qu'on a beaucoup glosé sur le fait que l'intrigue (un personnage est pris à tort par une petite ville de province pour un fonctionnaire important de la capitale) aurait été suggérée à l'auteur par Pouchkine :

Etrange est ce penchant morbide que nous avons à tirer satisfaction du fait (généralement infondé et sans importance) qu'une oeuvre d'art soit tirée d'une «histoire vraie». Est-ce parce que nous commençons à nous respecter

⁶⁴ Litt. /1, p.224.

davantage lorsque nous apprenons que l'écrivain, tout comme nous, n'était pas assez intelligent pour inventer une histoire de lui-même? Ou bien est-ce un élément qui vient s'ajouter à la pauvreté de notre imagination quand nous savons qu'un fait tangible est à l'origine d'une «fiction» que nous méprisons mystérieusement? Ou encore, à tout prendre, ne manifestons-nous pas cet amour de la vérité qui incite les petits enfants à demander au conteur «ça s'est passé en vrai?» et qui empêchait Tolstoï, alors en proie à une forte crise morale, d'empiéter sur les prérogatives divines et de créer, à l'image de Dieu, un peuple entièrement imaginaire?⁶⁵

Ce penchant est "morbide" en ce qu'il transforme le lecteur en voyeur et la lecture en spectacle de mort : si l'histoire est "vraie", c'est la mort (ce qui a été) et non la vie qui est mise en scène – ne serait-ce que la mort du livre auquel est dénié le "dur désir de durer". C'est ce lecteur-voyeur que démasque la pièce de Nabokov intitulée *L'événement*. "L'événement", c'est le retour de Barbachine, ancien amant de Lioubov qui a tiré autrefois sur elle et son mari Trochtcheïkine, et promis qu'il reviendrait les tuer à sa sortie de prison. Mais rien n'arrive : à supposer que l'homme entrevu soit bien Barbachine – "En un mot : Messieurs, l'Inspecteur général de Gogol a débarqué dans notre ville"⁶⁶ –, il s'apprête à quitter le pays pour toujours après "plusieurs années [passées en] prison pour une espèce de dispute romantique"⁶⁷. Le ballon de baudruche éclate au nez du spectateur.

Un célèbre dramaturge [Tchekhov], explique Nabokov dans *Nicolas Gogol*, a dit (sans doute en guise de réponse affectée à un raseur désireux de connaître les ficelles du métier) que si dans le premier acte, un fusil était accroché au mur, il fallait que le coup parte au dernier acte. Mais les fusils de Gogol sont suspendus dans le vide et leurs coups ne partent pas [...]⁶⁸.

La même citation est reprise dans *L'événement*⁶⁹ dont les fusils ne tirent pas non plus. Un miroir – celui-là même qui servait d'épigraphe au *Revizor* : "Ne vous en prenez pas

⁶⁵ *Nicolas Gogol*, p.52.

⁶⁶ *L'événement in L'homme de l'U.R.S.S*, op. cit., p.165.

⁶⁷ *ibid.*, p.241.

⁶⁸ *Nicolas Gogol*, p.55.

⁶⁹ "Tchekhov disait que si, dans une pièce, un fusil était accroché sur un mur au premier acte, le coup devait partir au dernier, mais Léonid Victorovitch assurait que le fusil ne pouvait que s'enrayer" – *L'événement*, p.165.

à votre miroir si vous avez la binette de travers"⁷⁰ – est présenté plutôt au lecteur/spectateur, pour qu'il y lise son "penchant morbide". A la fin de l'Acte II (la pièce en compte trois), tous les personnages sont rassemblés autour de la mère de Lioubov qui lit une de ses oeuvres : "*il faudrait [indiquent les didascalies] descendre un voile transparent ou un rideau intermédiaire sur lequel tout le groupe serait exactement dessiné. Trochtcheïkine et Lioubov [qui attendent toujours Barbachine] s'avancent rapidement sur l'avant-scène*" :

TROCHTCHEÏKINE. – ... Il faut fuir – et nous, sans raison, nous flânons comme des personnages d'opéra qui parlent de s'enfuir sous des palmiers immobiles. Je sens...

LIUBOV. – ... un danger qui s'approche... Mais quel danger? Oh, si tu pouvais comprendre!

TROCHTCHEÏKINE. – ... Un danger aussi réel que nos mains, nos épaules, nos joues. Liouba, nous sommes complètement seuls.

LIUBOV. – Oui, nous sommes seuls. Mais ce sont deux solitudes refermées sur elles-mêmes. Essaie de me comprendre!

TROCHTCHEÏKINE. – ... Seuls, sur cette étroite scène éclairée. Derrière nous, toute notre vie, comme un décor de théâtre abandonné, les masques figés d'une comédie de second ordre, et, devant, un abîme obscur, et des yeux, des yeux, des yeux qui nous regardent et attendent notre mort"⁷¹.

Ce sont ces yeux "réels", dont dépend paradoxalement l'existence des personnages fictifs, qui représentent le plus grave danger – ce dont les deux époux ont une conscience aiguë. Le retour de Barbachine, c'est aussi celui du spectateur, habitué à ce que les fusils partent, et tellement déçu qu'ils s'enrayent.

Comme il est dit ailleurs (à propos de Tolstoï), "aucun artiste ne peut, après tout, s'abstenir de traiter [les] thèmes [de la Vie et de la Mort]"⁷². La propre autobiographie

⁷⁰ Cité in *Nicolas Gogol*, p.53.

⁷¹ *L'événement*, p.199.

⁷² *Litt. 12*, p.201.

de Nabokov s'ouvre sur le balancement d'un berceau au dessus d'un "abîme"⁷³. Lorsque le héros de *L'exploit* "réalise" ses rêves,

[...] la réalisation elle-même est empreinte d'une nostalgie poignante. Le souvenir de la rêverie enfantine se mêle à l'attente de la mort. le chemin périlleux que suit Martin jusque dans le Zoorland interdit (aucun rapport avec la Zembla de Nabokov!) ne fait que poursuivre jusqu'à sa conclusion illogique le sentier de contes de fées qui serpente à travers les bosquets peints dans un tableau suspendu au mur d'une chambre d'enfant⁷⁴.

Or ce n'est par hasard que la rêverie enfantine rencontre la mort sur le sentier de l'imaginaire : "les choses de la naissance et de la mort ont souvent tendance à prendre une note d'adolescence – à moins, peut-être, qu'elles ne soient régies par une religion vénérable et rigide. La nature compte qu'un homme adulte accepte ces deux vides noirs, à l'avant et à l'arrière"⁷⁵. Seul l'enfant – ou l'homme de Dieu intègre comme le vieux Tolstoï – est excusable de se laisser séduire / fasciner par la mort : il ne manifeste alors qu'un amour légitime et sincère de la "vérité". Mais l'adulte n'a plus l'excuse de l'ignorance ou de l'innocence⁷⁶ : sa fascination paraît suspecte, relève du mépris, de la jalousie ou de la cruauté. La seule façon digne de se révolter contre les limites imposées par ces deux "vides noirs" entre lesquels l'homme balance, c'est de recourir à l'imagination, "souverain délice de l'immortel et de celui qui est en-deça de la maturité"⁷⁷. En bridant la sienne au contraire – ou celle de l'artiste, auquel il "réclame" des histoires "vraies" –, le lecteur "comme il faut" (conformiste) trahit le peu d'estime

⁷³ *Autres rivages*, p.9.

⁷⁴ *ibid.*, p.12.

⁷⁵ *Autres rivages*, p.10.

⁷⁶ Ellen Pifer a bien montré que, loin de mettre un terme à ce que Alfred Appel avait appelé "le mythe romantique de l'enfant", Nabokov célèbre au contraire avec *Lolita* "le culte de l'enfance", de son innocence "naturelle" – "Innocence and Experience replayed : From *Speak, memory*, to *Ada*", colloque de Nice, juin 1992 (voir *The Nabokovian*, n°29, Fall 1992, p.19, pour un résumé de l'intervention – à paraître.) Le fait qu'un philistin soit nécessairement un adulte – "J'ai dit «adulte», parce que l'enfant ou l'adolescent que nous pourrions prendre pour un philistin en herbe n'est qu'un petit perroquet singeant les manières de vulgaires incorrigibles" –, ou qu'on ait "peu de chance de rencontrer un philistin dans une société très primitive", semble confirmer par ailleurs cette analyse (*Litt.* 12, p.411).

⁷⁷ *ibid.*

qu'il a pour lui-même et, partant, pour autrui. Peut-être est-ce là l'ultime conséquence du bovarysme : le désir d'être autre masquerait l'incapacité à être qui que ce soit.

Un enfant n'a pas à être quelqu'un : il *est*; on peut donc toujours, suggère Nabokov, *être* l'enfant qu'on a été : explorer son enfance, c'est même "ce que l'on a de mieux à faire, à défaut de pouvoir explorer son éternité"⁷⁸. Néanmoins, la comédie des adultes transforme bien souvent ce moment de grâce en peau de chagrin : soit en acculant très tôt à la "singerie" (comme le raconte Sartre dans *Les mots*), soit en invitant à l'oublier au plus vite : "Tout vient de ce que le ligament unissant le monde des adultes et celui des enfants a été rompu par les lois et coutumes de notre temps", se désole Humbert Humbert⁷⁹.

Celui-ci souhaite ardemment introduire sa célèbre nymphette en "Humberland" – monde merveilleux, fort proche de celui des contes de fées, où les automobiles sont des truies, les maîtres d'hôtel des clowns et des prestidigitateurs, où les meubles "flottent à la dérive" : le paradis de l'enfance. Certes, le pays des Merveilles humbertien désigne métaphoriquement l'amour physique, qui a pour cadre un motel au nom prédestiné : "Les chasseurs enchantés". Mais le "mal" a déjà été fait : "l'enfant" a été depuis longtemps initiée, et ne croit plus au prince charmant : son beau-père ne fait qu'accélérer son passage à l'âge adulte. Et même si chaque nuit passée en Humberland résonne des "sanglots de Lo" – la distance nécessaire au nympholepte joue dans les deux sens : Lolita ne prend conscience du préjudice fait à son enfance qu'à la faveur de cet éloignement mis en lumière par la perversion avouée de l'adulte –, l'univers réservé à l'"exaspérante gamine" par "les lois et les coutumes" des années 1950 paraît bien désenchanté.

L'école qu'elle fréquente à Beardsley entend "aider [les] enfants à s'adapter à la vie en société"⁸⁰, soit à rompre au plus vite le "ligament". Le théâtre constitue l'une des

⁷⁸ *ibid.*, p.11.

⁷⁹ *Lolita* p.198.

⁸⁰ *ibid.*, p.281.

principales activités des jeunes élèves. On leur donne à jouer la pièce écrite par Clare Quilty (le rival de Humbert Humbert) en l'honneur de Dolly ("Elle était Dolly à l'école") : *Les chasseurs enchantés*. En l'évoquant, la directrice de l'école fait un lapsus révélateur : elle insiste pour que la fille de "M. Humbird" ait l'autorisation de jouer dans *les enchanteurs chassés* – "une de ces bleuettes maintes fois adaptées et réadaptées pour la consommation juvénile", une des "ces fadaïses que l'on trouve dans tous les répertoires du genre *Sketches pour écoliers* ou *Jouons la comédie!*" commente le très réticent "papa à l'ancienne mode"⁸¹.

On peut sans risque d'erreur attribuer ce regard très pessimiste porté sur l'institution scolaire à l'auteur lui-même. Lorsque le professeur évoque la nature de l'éducation donnée aux enfants "à l'époque et dans le milieu de Jane Austen" – en l'occurrence l'étude de la poésie de William Cowper –, il esquisse un parallèle avec la période contemporaine (les années 1950) :

Nos perspectives culturelles, ou réputées culturelles, sont peut-être plus variées et plus nombreuses que dans la première décennie du siècle dernier, mais lorsque je songe aux vulgarités de la radio et de la télévision, à l'incroyable indigence des magazines féminins d'aujourd'hui, je me demande s'il n'y aurait pas beaucoup à dire en faveur d'un esprit tout imprégné de poésie comme celui de Fanny [dans *Mansfield Park*], quelque verbeuse et prosaïque que cette poésie puisse être⁸².

Les enchanteurs – même les plus malhabiles – avaient encore leur place sur les bancs de l'école (préceptorale) d'antan, mais ne l'ont plus sur ceux d'aujourd'hui : "Au pays merveilleux que je lui offrais, la petite sotte préférait les films les plus fades, les sucreries les plus insipides"⁸³.

De façon à les réhabiliter, c'est-à-dire à déculpabiliser d'une certaine manière les lecteurs "en quête de magie" – d'une "magie" qui n'est plus de leur âge –, Nabokov

⁸¹ *ibid.*, p.320.

⁸² *Litt. II*, p.68-69.

⁸³ *ibid.*, p.174.

entend bien soustraire les véritables Enchanteurs (les artistes) à cet univers insipide ou vulgaire dont se contentent les adultes "comme il faut", qu'on appelle encore "réalité". Pour ce, il suffit de prouver que la "réalité" n'existe pas.

La question du "réalisme" grève, du point de vue nabokovien, l'étude de la littérature – et particulièrement du genre romanesque auquel est consacré en majeure partie "Littérature 311-312". Le professeur adopte donc le point de vue de Roman Jakobson (exposé dans un article célèbre : "Du réalisme artistique" (1921)), qui consiste à souligner l'ambiguïté évidente sur laquelle repose la notion : "Nous déclarons réalistes" écrit ce dernier, "les oeuvres qui nous paraissent vraisemblables, fidèles à la réalité", soit aussi bien celles "que l'auteur en cause propose comme vraisemblable[s]" que celles "que celui qui [les] juge perçoit comme vraisemblable[s]"⁸⁴. En conséquence, il n'y a pas *une* façon d'être "fidèle à la réalité", et ce que l'on prend pour une valeur objective n'est que l'expression d'un point de vue individuel. De nombreux mouvements littéraires (outre celui des "réalistes" du XIXe siècle) ont "affirmé avec insistance que [cette] fidélité, le maximum de vraisemblance, en un mot le réalisme, [était] le principe fondamental de leur programme esthétique"⁸⁵. Nabokov fait une analyse très proche de celle de Jakobson dans la conférence sur *Madame Bovary* : "le réalisme, le naturalisme [un réalisme dit «supérieur»] ne sont que des notions comparatives. Ce qu'une génération donnée ressent comme du naturalisme chez un écrivain paraît à une génération plus âgée n'être que multiplication de détails triviaux, et à une génération plus jeune, pusillanimité devant le détail trivial"⁸⁶. Mais il va plus loin, en ne séparant pas la source du regard de sa cible : il ne suffit pas d'attirer l'attention sur la variété des procédés littéraires employés au nom d'une fidélité toujours plus grande, encore faut-il savoir à quoi on prétend ainsi être fidèle.

⁸⁴ "Du réalisme artistique", in *La théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965, p.99.

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ *Litt. 1*, p.229.

Le terme "réalité" n'apparaît jamais seul sous la plume du conférencier, il est toujours accompagné : de la formule restrictive "ce qu'on appelle", ou de guillemets : "Lorsque les gens disent [de] récits [comme «Le carrick», «Le Dr. Jekyll et Mr. Hyde» ou «La métamorphose»] qu'ils sont fantastiques, ils veulent seulement dire que ces histoires s'écartent, dans leurs sujets, de ce que l'on appelle la réalité"⁸⁷. Or l'écart des oeuvres fantastiques participe d'une certaine façon de cette variation du point de vue sur le "réel" constatée à propos des oeuvres se réclamant du "réalisme", dans la mesure où il ne permet pas pour autant de déterminer la norme.

Un "citadin", un "botaniste professionnel" et un "fermier du coin" placés en face d'un même paysage – "et bien sûr nous pourrions faire intervenir un certain nombre d'autres êtres : un aveugle et son chien, un chasseur et son chien, un chien et son homme, un peintre à la recherche d'un coucher de soleil, une jeune fille en panne d'essence ..." –, décriront trois "réalités différentes" :

puisque les mots les plus objectifs, *arbre, route, fleur, ciel, grange, pouce, pluie*, ont, pour chacun, des connotations subjectives totalement différentes. En fait, cette vie subjective est si forte qu'elle fait de l'existence dite objective une coquille vide et brisée⁸⁸.

Cette "coquille vide et brisée", ce rien de l'existence est insupportable : comme le disait Sartre, l'homme a besoin de se sentir "essentiel" par rapport au monde – et c'est là "un des principaux motifs de la création artistique"⁸⁹. Du point de vue nabokovien la *réalité objective* est la première de ces créations nécessaires à l'affirmation de soi :

La seule façon de revenir à la réalité objective est la suivante : on prend ces différents mondes individuels, on les mélange énergiquement, on recueille une goutte de cette mixture, et on la baptise *réalité objective*. [...] Elle aura des éléments de poésie, de sublime émotion, d'énergie, et d'effort [...], de pitié, d'orgueil, de passion – et de furieuse envie d'un bon steak au petit restaurant recommandé.

⁸⁷ *ibid.*, p.361.

⁸⁸ *ibid.*, p.362.

⁸⁹ "Pourquoi écrire?", *Qu'est-ce que la littérature?*, p.46.

Donc, lorsque nous disons *réalité*, nous pensons en réalité à tout cela – en une seule goutte –, un échantillon moyen fait de la mixture d'un million de réalités individuelles. Et c'est dans ce sens (de *réalité humaine**) que j'utilise le terme de réalité lorsque je le place devant une toile de fond telle que l'univers du «Carrick», du «Dr. Jekyll», et de «La métamorphose», qui sont des oeuvres spécifiquement fantastiques⁹⁰.

Autrement dit, ces dernières, dans la mesure où elles contiennent des éléments de "réalité humaine" (distillés dans le personnage central), peuvent être dites "réalistes" à leur façon. Inversement, celles qui passent pour réalistes, contiennent des éléments "fantastiques" : des invraisemblances. Le roman de Flaubert, par exemple : *Madame Bovary*, qui "a été présenté comme le parangon de ce qu'on appelle le réalisme" :

– Un roman dans lequel, nuit après nuit, un jeune mari en pleine santé ne se réveille jamais pour s'apercevoir que la meilleure moitié de son lit est vide, n'entend jamais les petits cailloux ou les poignées de sable qu'un amant jette contre les persiennes, ne reçoit jamais une seule lettre anonyme de quelque bonne âme locale;

– Un roman dans lequel la «bonne âme» par excellence, Homais – M. Homais, dont on s'attendrait à ce qu'il tînt un registre statistique de tous les cocus de sa bien-aimée Yonville –, ne remarque jamais rien, n'apprend jamais rien, des liaisons d'Emma;

[...]

– Un roman dans lequel abondent nombre d'autres détails peu plausibles – comme est peu plausible la candeur de certain cocher [...] ⁹¹;

ou celui de son ami Tourgueniev, *Pères et fils* :

[...] malgré le soin qu'a pris Tourgueniev de préparer la première escarmouche [entre l'oncle Pavel et le nihiliste Bazarov] dans les moindres détails, la grossièreté de l'oncle Pavel semble manquer de réalisme. Par «réalisme», je ne fais évidemment qu'indiquer ce qu'un lecteur moyen, appartenant à un degré de civilisation moyen, perçoit comme conforme à une réalité moyenne de la vie. Dans l'esprit du lecteur, l'oncle Pavel a déjà acquis la réputation d'un monsieur très chic, rompu aux usages du monde, tiré à quatre épingles, qui ne prendrait guère la peine d'interpeller si vigoureusement un garçon rencontré au hasard, l'ami de son neveu et l'hôte de son frère⁹².

⁹⁰ *Litt. /1*, p.362; * : c'est nous qui soulignons.

⁹¹ *Litt. /1*, p.227 et 229.

⁹² *Litt. /2*, p.124-125.

Le professeur entend prouver ainsi qu'une oeuvre littéraire n'est jamais entièrement coupée de la "réalité", mais que le diagnostic de conformité au "réel" n'est d'aucun secours, dans la mesure où il n'a aucune valeur objective. Ce que nous prenons pour le plus grand "réalisme" n'est en fait que le sentiment tout subjectif du plein de l'existence que fait naître en nous telle ou telle création artistique. La création collective à l'origine de ce qu'on appelle "réalité", est bien trop imprécise pour que nous nous en contentions : elle comporte maints portraits inachevés, maints paysages laissés dans l'ombre, qui sont autant de gouffres qui menacent de s'ouvrir sous nos pieds. Seuls les tours de passe-passe des grands créateurs permettent de les escamoter ou de les combler – ne serait-ce que le temps d'une lecture –, en redonnant forme et éclat aux vieux tableaux usés par le temps. Là réside la magie de l'art dont l'adulte exprime un besoin légitime.

Nous avons vu que la principale fonction de "l'écriture d'enchantement", telle que la pratique Nabokov, est de rendre possible la communication entre ces adultes que tout sembler séparer, isoler – particulièrement "certaines traditions" qui s'accumulent dans un "état de civilisation avancé [...] au point d'empester"⁹³. D'où les objections faites par le professeur aux trois âges canoniques (?) de la lecture : "Dans ce cours, j'ai [...] essayé de faire de vous de bons lecteurs, qui lisent non dans le but infantile de s'identifier aux personnages du livre, ni dans le but adolescent d'apprendre à vivre, ni dans le but académique de s'adonner aux généralisations"⁹⁴. L'enfant et l'universitaire commettent le même péché d'uniformisation : c'est donc que la phase intermédiaire (passée en partie sur les bancs de l'école) est mal "vécue". Le désir farouche d'indépendance et de "discretion" (au sens mathématique) propre à l'adolescence, disparaît à la faveur d'un mauvais usage de la lecture : il ne s'agit pas d'"apprendre à vivre" – ce qui n'est que l'expression d'un narcissisme dangereux –, mais d'apprendre à

⁹³ *ibid.*, p.413.

⁹⁴ *Litt. II*, p.534.

créer la vie, soit à recoller et repeupler la "coquille vide et brisée" dont on hérite au sortir de l'enfance. Le procédé est magique en ce qu'il donne naissance au Moi qui devient non seulement perceptible, mais distinct de l'Autre. Et la littérature est l'un des meilleurs centres d'apprentissage, parce que c'est le seul lieu où l'adulte accepte de révéler son propre besoin d'artifice, c'est-à-dire, paradoxalement peut-être, de s'aventurer sans maquillage.

C'est ce que souligne selon nous l'histoire de la naissance de la littérature, telle que la relate Nabokov :

La littérature n'est pas née le jour où un jeune garçon criant «au loup, au loup!» a jailli d'une vallée néandertathalienne, un grand loup gris sur ses talons : la littérature est née le jour où un jeune garçon a crié «au loup, au loup!» alors qu'il n'y avait aucun loup derrière lui. Que ce pauvre petit, victime de ses mensonges répétés, ait fini par se faire dévorer par un loup en chair et en os est ici relativement accessoire. Voici ce qui est important : c'est qu'entre le loup au coin du bois et le loup au coin d'une page, il y a comme un chatoyant maillon. Ce maillon, ce prisme, c'est l'art littéraire⁹⁵.

On convoque régulièrement ce "conte" du "wolf-crying woodland little woolly fellow"⁹⁶, pour définir l'esthétique de la mystification qui serait celle de l'auteur : comme il le dit lui-même, "tout grand écrivain est un grand illusionniste"⁹⁷. Mais encore faut-il s'entendre sur la nature et la fonction de cette "tromperie" annoncée. En déployant "un merveilleux appareil de charmes et d'artifices [...], l'écrivain ne fait que suivre la voie tracée par la nature", ajoute Nabokov. Celui-là apparaît ainsi en quelque sorte à l'état "naturel". En conséquence, le goût de la mystification n'est autre que ce penchant *sain* à créer la vie, à s'affubler du masque de l'existence – dès l'instant où l'on s'en dévêt, le gouffre menace de se reformer : "J'ai du mal à voir", confie

⁹⁵ *Litt. //*, p.44.

⁹⁶ Du "petit sauvage criant «au loup!» au sortir du bois" (*Litt. //*, p.44) – voir *Lectures on literature*, p.5.

⁹⁷ *ibid.*

Trochtcheïkine dans *L'événement*, au terme du court moment de lucidité évoqué plus haut où il lui était donné de créer à la fois ses proches et son public :

TROCHTCHEÏKINE – [...] Tout recommence à être flou. Je cesse de te sentir. Tu te fonds à nouveau dans la vie. Nous sombrons de nouveau. Liouba, tout est fini.

LIUBOV – [...] Moi aussi j'ai perdu mes forces. Je ne me souviens plus ... Mais quel bonheur, que ce court moment sur un sommet si haut.

TROCHTCHEÏKINE – Délires. Inventions. [...] ⁹⁸

La peur s'empare à nouveau du mari lorsque cesse la magie de l'art.

Or cette peur procède d'un aveuglement ("J'ai du mal à voir") : c'est donc que le "prisme" qu'est l'art (littéraire, ou autre : dans le cas de Trochtcheïkine, il s'agit de peinture) n'est pas seulement déformant, mais a un pouvoir grossissant. "Entre le loup au coin du bois et le loup au coin d'une page : il y a comme un chatoyant maillon" – "between [Barbachine] in the tall grass and [Barbachine] in the tall story, there is a shimmering *go-between*"⁹⁹. Ce "go-between"(intermédiaire) – l'art du créateur – n'est pas un "maillon" (link) ordinaire, il évoque un mouvement de va-et-vient semblable à celui d'une navette, et permet de tisser l'*in-between*, cet "entre-deux" (vides) – qui n'est autre que l'existence humaine¹⁰⁰ –, espace privilégié où la vision est accrue.

Toutefois, la seule personne à habiter cet "entre-deux", c'est l'auteur (réel). L'oeuvre appartient exclusivement à l'univers de la fiction, où le lecteur réel ne rencontre jamais que l'auteur impliqué (dans lequel s'efface l'auteur réel).

Après avoir souligné "le sens aigu de la pitié" dont fait montre Dickens lorsqu'il traite du thème des enfants dans *Bleak House*, le professeur lit à voix haute quelques unes des pages "les plus touchantes" du livre, consacrées à la mort du "petit être le plus

⁹⁸ *L'événement*, p.200.

⁹⁹ *Lectures on literature*, p.5; c'est nous qui soulignons.

¹⁰⁰ "...la nature compte qu'un homme adulte accepte ces deux vides noirs à l'avant et à l'arrière, avec autant de flegme qu'il accepte les visions extraordinaires de l'entre-deux" – *Autres rivages*, p. 10.

infortuné" : Jo, et conclut curieusement : "C'est là une leçon de style, pas de participation émotive"¹⁰¹. Cette simple remarque semble annuler tout ce qui a été dit précédemment sur la lecture sensible. Or, le style, on l'a vu, est la marque particulière de l'auteur : "une composante intrinsèque ou une caractéristique de [sa] personnalité"¹⁰². Attirer l'attention sur la "leçon de style" de Dickens, c'est donc renvoyer d'une certaine manière au seul élément réel du roman : la personnalité de l'auteur. Soucieux de réfuter, comme à son habitude, l'éventuel "impact sociologique" du roman (publié en feuilleton en 1852 et 1853), Nabokov a insisté au tout début du cours sur la distance qui sépare *Bleak House* de son époque : le sort des "malheureux enfants" serait "moins lié aux conditions sociales des années 1850 qu'à celles de [temps et de miroirs du temps antérieurs]"¹⁰³. Ils ont été deux fois réfléchis : par les auteurs de romans du "XVIIIe et du début du XIXe siècle" dans lesquels Dickens est allé étudier; par Dickens lui-même : "si l'on se place sur le plan émotionnel, nous ne sommes pas davantage, loin de là, dans les années 1850 – nous sommes avec Dickens dans sa propre enfance – et donc, une fois de plus, le cadre historique s'effondre"¹⁰⁴. Si l'on doit s'attendrir, suggère ainsi le professeur, ce ne peut être que sur la sensibilité du créateur, mise en lumière par l'art avec lequel il a su créer des personnages pathétiques, et non sur les personnages eux-mêmes. Seul le style témoigne encore de cette sensibilité – d'une sensibilité accrue par la possibilité qu'a l'artiste, dans l'entre-deux, de se défaire de son poids de vivant, en renonçant à "la part de cliché [qui] existe en chacun de nous", nous "empoisse", et nous fait nous exclamer un beau jour d'été : "Quelle chaleur!"¹⁰⁵ :

Séjour, s'adressant à moi [raconte le narrateur de "Printemps à Fialta"], se plaignit du temps, et au début je ne compris pas de quoi il parlait; même si ces vapeurs de serre, moites et grises de Fialta pouvaient mériter le nom de «temps», elles constituaient aussi peu un sujet de conversation que, par

¹⁰¹ *Littératures 1/1*, p.162.

¹⁰² *ibid.*, p.116.

¹⁰³ *ibid.*, p.124; "as with earlier times and mirrors of time" (*Lectures on literature*, p.65.)

¹⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁵ *Litt. 1/2*, p.413.

exemple, le coude mince de Nina que je tenais entre le pouce et l'index, ou un bout de papier d'étain que quelqu'un avait laissé tomber et qui brillait là-bas au milieu de la rue pavée¹⁰⁶.

Ce bout de papier en dit bien plus long sur le temps (et son tourment) : s'il brille, c'est que le soleil est revenu, que Fialta sera "peu à peu saturé de soleil", d'un soleil éblouissant, fatal à la future passagère de la voiture jaune (Nina) qui heurtera "de plein fouet le camion d'un cirque ambulante". Quant à Jo, il meurt sous ce regard attentif de l'artiste, "avec l'aide de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé"¹⁰⁷ : sans cette "goutte", le composé Jo (ou Nina) ne saurait être "réactif".

"Le romancier ne s'intéresse ni à la réalité dérisoire de l'objet ni même à l'objet transfiguré, mais au processus de transfiguration. Le grand romancier a toujours été ainsi", comme le dit René Girard¹⁰⁸. Parce que ce processus est extrêmement complexe – "Le génie", explique le narrateur du *Don*, "c'est un Africain qui rêve de neige"¹⁰⁹ –, sa compréhension exige une étude patiente et passionnée du seul espace qui le "contienne" désormais : l'entre-deux qu'est l'oeuvre littéraire. Le lecteur n'y accédera à son tour qu'au terme d'une lecture *Incitation* : incitation à la création d'un nouvel entre-deux, qui ne coïncide pas avec celui de l'auteur réel, mais dont l'oeuvre constitue le point d'intersection, de rencontre.

¹⁰⁶ "Printemps à Fialta", *Mademoiselle O*, op. cit., p.54.

¹⁰⁷ *Intransigeances*, p.169.

¹⁰⁸ *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961, p.221.

¹⁰⁹ p.217.

3. L'arythmie cardiaque

Si Martin avait jamais songé à devenir écrivain et jamais été rongé par cette boulimie propre à l'écrivain (analogue à la peur de la mort), par cet état permanent d'anxiété qui vous contraint à fixer de manière indélébile tel ou tel détail évanescent, peut-être alors que tous ces traités sur toutes ces vétilles qu'il connaissait bien auraient pu susciter en lui un pincement d'envie et le désir d'écrire encore mieux sur les mêmes sujets.

Vladimir Nabokov
L'exploit

Parce que la critique littéraire incombe le plus souvent à des lecteurs – rarement à des écrivains –, elle s'intéresse en priorité à la rencontre entre le monde du texte et le monde du lecteur. Libérée de la "vie" de l'auteur, l'oeuvre littéraire s'est vue investie de celle du lecteur. Vladimir Nabokov cumule quant à lui les deux fonctions. Et ce n'est pas une oeuvre morte qu'il présente à ses étudiants : avant de rencontrer le monde du lecteur, le monde du texte a rencontré celui de l'auteur. L'oeuvre littéraire n'aurait donc pas besoin de vie, mais de compagnie.

Dans le chapitre du *Temps raconté* (1985) que Paul Ricoeur consacre à l'acte de lecture, il rappelle les "trois moments" qui le composent, et auxquels correspondent aujourd'hui trois disciplines : "1) la stratégie en tant que fomentée par l'auteur et dirigée vers le lecteur [qui relève de la poétique]. 2) l'inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire [qui relève de la rhétorique] 3) La réponse du lecteur considéré lui-même comme sujet lisant, soit comme public récepteur [qui relève de la phénoménologie de la lecture ou de l'esthétique de la réception]"¹¹⁰. Poétique (en tant qu'ensemble des procédés qui constituent une oeuvre littéraire) et rhétorique (en tant qu'ensemble des règles qui régissent la relation auteur/lecteur impliqués) représentent la part la plus importante de l'enseignement de la littérature – et Vladimir Nabokov ne

¹¹⁰ *Temps et récit, 3. Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985, coll. "Points/essais", p.288.

déroge pas à cette "règle". Mais il s'aventure plus volontiers qu'on ne le faisait dans les années 1950 en aval de l'oeuvre, vers l'*acte* de lecture, et plus volontiers qu'on ne le fait aujourd'hui, en amont, vers l'*acte* d'écriture : cette vaste perspective est nécessaire, semble-t-il, à la mise en scène de la rencontre harmonieuse des *acteurs* de la création littéraire.

En se livrant à une apologie de l'expérience esthétique, le professeur anticipe d'une certaine manière, et sur la psychologie phénoménologique de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, 1975¹¹¹), dans la mesure où la réponse du lecteur individuel participe de son point de vue de la cohérence et de l'unité d'un texte; et sur la théorie de la réception de H.R. Jauss, dans la mesure où il replace volontiers le lecteur dans l'histoire : "que chacun des chapitres de *Don Quichotte* ait pu déchaîner l'hilarité du lecteur d'autrefois paraît incroyable au lecteur moderne, pour qui cette forme d'humour repose sur des bases brutales et sinistres"¹¹²; les poèmes canoniques de l'époque, composés par les personnages du roman qui "jouent les sauvages dans la Sierra Morena, donnent la "nausée"¹¹³ au lecteur de 1951. Néanmoins, la réponse du public au niveau de ses attentes collectives n'est pas seulement analysée, mais constitue bien souvent, on l'a vu, le pôle négatif du discours didactique nabokovien.

C'est qu'avant d'être une réponse, insiste l'artiste, ces attentes sont une demande. Le lecteur exerce une influence non seulement en aval de l'oeuvre – sur l'Histoire littéraire –, mais en amont – ce qu'illustre la scène sur laquelle s'achève la conférence sur "L'art de la littérature et le bon sens" :

Le [l'auteur] voici donc prêt à écrire. Il a tout son équipement. Son stylo est plein, la maison est tranquille, le tabac est là avec les allumettes, la nuit est jeune... et nous allons le laisser dans cette agréable situation et nous éclipser doucement; nous fermerons la porte et mettrons fermement dehors, en nous en

¹¹¹ Bruxelles: P. Mardaga, 1985 pour la traduction française.

¹¹² *Littératures* /3, p.200.

¹¹³ *ibid.*, p.92.

allant, le monstre du sinistre bon sens, qui grimpe lourdement l'escalier en hennissant que le livre n'est pas fait pour le grand public, que jamais, jamais on n'arrivera à le... et juste à ce moment-là, au moment précis où il s'apprête à jeter les six lettres du mot V.E.N.D.R.E., le faux bon sens doit être tué net¹¹⁴.

Peut-être parce que, comme le dit Nabokov, "les conformistes [sic] ont le sentiment que parler «d'inspiration» est d'aussi mauvais goût et aussi démodé que de prendre position en faveur de la Tour d'ivoire"¹¹⁵, la poïétique (l'étude du processus qui conduit à l'oeuvre) est suspecte. Il est nécessaire pourtant de l'évoquer – ne fût-ce qu'en passant – pour corriger les mauvais usages de la lecture. Comme l'on peut s'y attendre, le professeur n'adopte pas le point de vue psychanalytique d'un Harold Bloom, par exemple, dont la théorie de "l'anxiété de l'influence" (1973) explique l'acte d'écriture par l'attrait qu'exerce sur le poète en herbe l'oeuvre d'un poète-père, avec lequel celui-là entretiendrait des relations oedipiennes¹¹⁶. Il est plus proche peut-être de ce que Wayne Booth a appelé la "psychographie" : "cela reste un problème réel, relevant de la psychologie de la création, de comprendre pourquoi et comment un auteur réel adopte tel ou tel déguisement, tel ou tel masque, bref, assume le «second self» qui fait de lui un auteur impliqué", commente Paul Ricoeur¹¹⁷. Il ne s'agit pas toutefois de démasquer l'auteur impliqué, mais bien d'établir qu'à la stratégie de persuasion de l'auteur, dont l'étude a donné naissance à l'image du lecteur "manipulé" ou "terrorisé"¹¹⁸, correspond une stratégie de réponse du lecteur faisant apparaître un lecteur "manipulé" – voire "terrorisé".

Le portrait que brosse Nabokov de l'auteur "populaire" Tourgueniev laisse à penser que le "grand écrivain" (celui-là "n'est pas un grand écrivain, mais un auteur agréable à lire"!) est décidément maudit :

¹¹⁴ *Littératures* /1, p.531.

¹¹⁵ *Intransigeances*, p.321.

¹¹⁶ *The anxiety of influence*, 1973 – non traduit en français.

¹¹⁷ Wayne Booth: *The rhetoric of fiction*, 1961 – cité par P. Ricoeur, op. cit., p.280.

¹¹⁸ Voir Michel Charles : *Rhétorique de la lecture*, 1977, cité par Paul Ricoeur, p.302.

Malgré ses bonnes intentions, *La veille* [1860] est, artistiquement, le moins réussi des romans de Tourgueniev. Ce fut pourtant le plus populaire. Bien qu'étant un personnage féminin, Eléna était le type même de personnalité héroïque que *réclamait la société* [...]

[...] même un artiste de premier ordre, comme Tourgueniev à son apogée [*Pères et fils*, 1861], est tenté de recourir à des expédients traditionnels pour favoriser le passage d'une scène à l'autre (*à cause de l'idée qu'il se fait de son lecteur : un individu pragmatique, habitué à certaines méthodes*)¹¹⁹.

Cette servitude rompt le charme de la lecture : "Nous sommes en droit maintenant d'espérer quelques bonnes conversations [...] et nous sommes récompensés"¹²⁰, et compromet la vraisemblance de l'oeuvre – et partant, son harmonie. En effet, ce à quoi l'on s'attend assurément ne peut que flatter l'orgueil – ce que l'on peut considérer au mieux comme une trêve (illusoire) avec soi-même. Mais seul ce qui flatte l'imagination peut conduire à une trêve avec autrui – et qui dit trêve, dit conflit : pour se soustraire à la violence stérile du lecteur, l'auteur doit lui-même faire violence à ses lecteurs virtuels :

– *Vous auriez dit* [interroge Paul Sufrin en 1971] *que dans une oeuvre de fiction de qualité l'affrontement réel ne se produit pas entre les personnages mais entre l'auteur et le monde* [*Autres rivages*, chap. XIV, 1951¹²¹]. *Pouvez-vous expliquer cette affirmation?*

– Je pense avoir dit «entre l'auteur et le lecteur» et non «entre l'auteur et le monde», car une telle affirmation aurait été vide de sens, puisqu'un artiste qui crée fait naître un monde ou des mondes qui lui sont propres. Il affronte le monde des lecteurs parce qu'il est lui-même son propre lecteur idéal, alors que les autres ne sont souvent que des fantômes, des amnésiques aux lèvres qui remuent. En revanche, un bon lecteur doit faire des efforts violents quand il se débat avec un auteur difficile, mais ces efforts trouvent leur récompense quand est retombée la poussière brillante de l'empoignade¹²².

Si l'on replace dans son contexte l'affirmation réfutée quelque vingt ans plus tard par l'auteur, on constate que "le monde" auquel il pensait alors était bien celui du lecteur : le

¹¹⁹ *Litt.* /2, p.111 et 120; c'est nous qui soulignons.

¹²⁰ *ibid.*, p.134.

¹²¹ Voir *supra*, p.344.

¹²² *Intransigeances*, p.198.

conflit de l'écrivain était évoqué à titre de comparaison avec la "rivalité [qui], dans les problèmes d'échecs, n'est pas réellement entre les Blancs et les Noirs, mais entre celui qui compose le problème et celui qui, par hypothèse, est censé en trouver la solution"¹²³. Cette image du combat apparaît dans l'analyse menée par Paul Ricoeur que nous évoquions pour commencer. Celui-ci l'explique par le fait que "la *liberté* des variations imaginatives n'est communiquée que revêtue de la présence *contraignante* d'une vision du monde" dont il faut convaincre le lecteur. Celui-ci se voit imposer cette vision, mais jouit parallèlement d'une grande liberté de lecture : "c'est ce paradoxe qui fait de la confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur un *combat* auquel la fusion des horizons d'attente du texte avec ceux du lecteur n'apporte qu'une paix précaire"¹²⁴.

L'affrontement décrit par Nabokov désigne tout aussi explicitement l'oeuvre comme le lieu de cette paix – mais il n'oppose pas seulement le monde du texte et celui du lecteur : ce n'est là que le second round d'un combat commencé bien avant l'oeuvre, et qui opposait directement le monde de l'auteur (réel) à celui du lecteur ("fantôme"). La contrainte est double : intérieure, en ce qu'elle émane de la volonté d'imposer une certaine vision du monde; et extérieure, l'auteur devant surmonter la tentation du succès immédiat (dont on sait qu'il naît bien souvent de la conformité aux attentes du public, ou du scandale..., même perçu à tort, et fort peu propice à l'harmonie). Ce n'est que si l'auteur sort vainqueur de ce premier conflit (autrement dit, s'il est lui-même en paix... avec sa conscience), que la trêve "apportée par la fusion des horizons d'attente" est susceptible de *durer*. Pour ce, il doit faire en sorte que la ligne de communication du lecteur avec le monde extérieur soit momentanément coupée, soit veiller à ce que l'oeuvre contienne tous les éléments nécessaires à la rencontre des deux mondes qui l'entourent. Ou encore, le texte doit être "atopique" comme dit Roland Barthes : "dans la

¹²³ *Autres rivages*, p.301.

¹²⁴ *op. cit.*, p.325; c'est l'auteur qui souligne.

guerre des langages, il peut y avoir des moments de tranquillité, et ces moments sont des textes"¹²⁵. Des textes de plaisir, dirait l'un : certes, répondrait l'autre, des textes "vraisemblables".

S'inscrivant en cela dans ce Paul Ricoeur appelle "la seconde histoire du roman"¹²⁶, Nabokov entend prouver que la vraisemblance n'est pas ressemblance au vrai, mais "semblance du vrai". Or favoriser la conscience de l'artifice ne revient pas à détruire la composante réaliste (histoire première du roman), mais à en établir les limites (ou l'absence de limites) :

Dans un livre, la réalité d'une personne, d'un objet, d'une circonstance, dépend exclusivement de l'univers de ce livre particulier. Un auteur original invente toujours un univers original, et si un personnage, ou une action s'insère naturellement dans le plan de cet univers, nous éprouvons alors cet agréable petit choc que provoque la découverte d'une vérité artistique, quelque invraisemblable que le personnage ou l'action puisse paraître une fois replacé dans ce que les chroniqueurs littéraires, ces pauvres tâcherons, appellent «la vie réelle»¹²⁷.

Si les problèmes de structure occupent une place si importante dans les cours de Vladimir Nabokov, c'est que la "semblance du vrai" – ou "vérité artistique" – dépend de l'harmonie de la composition d'un roman, de "la façon dont fonctionne la structure" : c'est-à-dire du "style".

C'est pourquoi le professeur présente "Le cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde" comme "un phénomène de style" ;

Stevenson doit considérablement jouer du style pour réussir son affaire, s'il veut maîtriser les deux principales difficultés devant lesquelles il se trouve placé : 1) faire de la potion chimique une drogue plausible, basée sur des ingrédients de chimiste; 2) rendre crédible ce qu'il y a de mauvais en Jekyll avant et après la «hydisation».

[...]

¹²⁵ *Le plaisir du texte*, op. cit., p.49.

¹²⁶ *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit*, Paris: Seuil, 1984, coll. "Points/essais", p.21.

¹²⁷ *Littératures 11*, p.50-52.

[II] rassemble [donc] tous les procédés possibles, images, intonations, assemblages de mots, fait usage, également, de fausses pistes, pour construire graduellement un monde dans lequel l'étrange transformation, qui sera décrite dans les propres termes de Jekyll, aura sur le lecteur l'impact d'une réalité tant sur le plan de la logique que sur le plan de l'art – ou, plutôt, *placera le lecteur dans un état d'esprit tel qu'il ne lui viendra pas à l'idée de se demander si cette transformation est possible ou non*¹²⁸.

Le lecteur est donc la proie du style – dont Nabokov emprunte la définition à Stevenson : "la trame [web] ou le tissu [pattern] : une trame à la fois voluptueuse et logique, une texture élégante et suggestive"¹²⁹. Mais il s'y fait prendre de son plein gré – il doit même faire des efforts violents pour être pris : non pas "mystifié" (comme le lecteur de romans policiers "qui adore qu'on l'égare"¹³⁰), mais vaincu : "We just *surrender* ourselves to Dickens's voice" ("Nous nous soumettons d'emblée à la voix de Dickens"¹³¹).

Ainsi, "la fin de Krook [personnage de *Bleak House* tellement imbibé de gin qu'il prend feu] <est> parfaitement logique à l'intérieur du monde merveilleux de Dickens" :

«[...] Appelez la mort du nom qu'il [vous] plaira [...], c'est toujours et éternellement la même mort – naturelle, innée, engendrée dans les humeurs corrompues du corps vicié lui-même, et de lui seul, la combustion spontanée, et nulle autre de toutes les mort dont on peut mourir.»

Et ainsi la métaphore devient un fait physique, et le mal à l'intérieur d'un homme a détruit cet homme. Le vieux Krook est éparpillé, dissous dans ce brouillard d'où il a émergé; brouillard retournant au brouillard, boue à la boue, folie à la folie, crachin noir et graisse de sorcière. *Nous ressentons cela physiquement*; et peu nous chaut de savoir si le fait qu'un homme intérieurement saturé de gin puisse se réduire en cendres de cette manière soit, ou non, scientifiquement possible¹³².

¹²⁸ *ibid.*, p. 272 et 281; c'est nous qui soulignons.

¹²⁹ *Essai sur l'art de la fiction*, op. cit.; cité in *Litt. 11*, p.272.

¹³⁰ *ibid.*, p.184.

¹³¹ *Lectures on literature*, p.63; *Litt. 11*, p.120.

¹³² *ibid.*, p.142; c'est nous qui soulignons.

Mais l'auteur doit garder à l'esprit que le lecteur ne se rendra pas sans combattre. "Calculée en degrés de réalité artistique acceptable"¹³³, "la promenade sur l'eau" de *La Nouvelle Héloïse* (IV, lettre XVII), obtient une très mauvaise note. Une terrible tempête advient et Julie, bien qu'en proie au mal de mer, est d'un grand secours :

«Elle animoit [notre courage] par ses caresses compatissantes ... nous essuyoit indistinctement à tous le visage, et mêlant dans un vase [!] du vin avec de l'eau de peur d'ivresse [!], elle en offroit alternativement aux plus épuisés» (le tout implique pas mal de déplacements et de faux pas entre les rames sur le «frêle bateau»)¹³⁴.

L'ambition de Rousseau n'étant pas de décrire un univers merveilleux dans lequel les vases malmenés par les tempêtes ne se vident pas de leur contenu, on n'y croit pas une seconde. Même au ciel du génie, on rencontre quelques invraisemblances. Pour être grand poète, on n'en est pas moins homme, et Pouchkine lui-même a commis quelques "erreurs"¹³⁵ : la réception donnée le 12 janvier pour la fête de Tatiana (*E.O.*, IV) peut sembler un "étrange gaspillage d'énergie : "la maison Larine au grand complet devrait être en train de faire des préparatifs pour le mariage Lenski-Olga prévu le 15 ou le 16 janvier", suggère Nabokov "as a fellow writer"¹³⁶.

Le lecteur avisé perçoit immanquablement le moindre signe de "lassitude" dont fait montre un auteur – tel "le coup de sonnette du facteur" dans *Mansfield Park* (à partir du chapitre 40) : "le roman qui manifeste des symptômes de désintégration, tombe à présent dans les facilités de la forme épistolaire"¹³⁷. A chaque fois qu'un tel signe apparaît, c'est que "le plus redoutable ennemi du visionnaire : le serpent du doute, l'onduleuse conscience que sa quête est une illusion" (comme il est dit de Don

¹³³ *Litt.* /3, p.87.

¹³⁴ *Eugen Onegin*, vol. II, p.340 : "(all of which implies a good deal of movement and stumbling over the oars in the «frêle bateau»)" – les crochets sont de l'auteur.

¹³⁵ Voir supra: "On translating *Eugen Onegin*", p.281.

¹³⁶ "[...] it seems a rather odd waste of energy that some fifty guests were invited to celebrate Tatiana's Day on January 12, when the entire Larin household should have been preparing for the Lenski-Olga wedding scheduled for January 15 or 16" – *Eugen Onegin*, vol. I, p.41.

¹³⁷ *Litt.* /1, p.102.

Quichotte), s'est lové dans l'âme du créateur¹³⁸. Les erreurs de Pouchkine sont infimes et ne participent pas de ces "craquelures dans le tableau"¹³⁹ perceptibles chez de moins grands, et par où s'échappent les lecteurs soudain désenchantés. L'unité, on l'a vu, est la condition nécessaire à la liberté de vaquer. Mais celle-ci engendre à son tour une paix durable, c'est-à-dire susceptible de survivre au passage du temps – de la lecture ou/et de l'Histoire .

"Le parfait équilibre entre victoires et défaites [de Don Quichotte] est tout à fait surprenant dans un livre qui paraît composé de bric et de broc. Il est dû à un instinct mystérieux de l'écriture; à ce sens intuitif de l'harmonie propre à l'artiste"¹⁴⁰. C'est cette harmonie qui fait qu'on peut aujourd'hui encore rencontrer le *personnage*, lequel a perdu "graduellement contact avec le livre [fait de bric et de broc] qui l'a engendré"¹⁴¹.

Etrange constat de la part d'un auteur si soucieux de maintenir sous sa houlette les êtres de papier qu'il a créés. Mais cette dépendance ne compromet pas la paix de la lecture. Si, dans l'oeuvre de Cervantès, la "récompense" est cette rencontre inoubliable avec l'homme "à la triste figure", dans ses propres romans Nabokov se désigne lui-même selon nous (en tant qu'auteur impliqué) comme l'un des protagonistes de ce "blind-date" – rendez-vous entre deux personnes qui ne se connaissent pas, organisé par un tiers : en l'occurrence les circuits de distribution des oeuvres littéraires. On ne sait jamais avant d'écrire/de lire qui on va rencontrer.

L'article sur l'"Inspiration" déjà évoqué illustre parfaitement l'effet de surprise sur lequel repose en grande partie le plaisir de la lecture. Après avoir défini les différents types d'inspiration qui "*graduellement fusionnent, comme le font toutes les choses dans ce monde fluide et bien intéressant qui est le nôtre*", Vladimir Nabokov en cite quelques exemples, relevés chez six écrivains américains, et conclut :

¹³⁸ *Litt. 13*, p.136.

¹³⁹ *Litt. 11*, p.360.

¹⁴⁰ *Litt. 13*, p.199.

¹⁴¹ *ibid.*, p.203.

Je dois ajouter que je serais très heureux si un professeur de littérature voulant contrôler les connaissances de ses étudiants, au début et à la fin d'un semestre, leur demandait d'écrire un essai sur les points suivants :

1. Qu'y a-t-il de si bon dans ces six récits? (Abstenez-vous de parler de «l'engagement», d'«écologie», de «réalisme», de «symboles», et cetera.)
2. Quels sont les autres passages dans ces récits qui portent la marque de l'inspiration?
3. [Comment exactement a-t-on pu faire hurler ce pauvre] petit chien entre ces mains de dentelle, auprès de cette perruque?¹⁴²

Si l'on se reporte aux exemples, on trouve bien un chien (un retriever noir), ou encore des tortues "crucifiées comme des voleurs", des pommes, des "paniers de Panama" : mais ni "perruque" ni "mains de dentelle". C'est que la question renvoie au tout début de l'article, à l'une des définitions de l'Inspiration proposées par les dictionnaires, placées hors texte, donc apparemment hors commentaire – hors "inspiration" :

«Enthousiasme qui entraîne les poètes. Egalement un terme de physiologie (insufflation) : "[...] les loups et les chiens ne hurlent que par inspiration; on peut s'en assurer aisément, en faisant hurler un petit chien près du visage (Buffon).»

(Littré, éd. intégrale, 1963.)

Dentelles et perruque appartiennent ainsi à Buffon, dont on comprend rétrospectivement l'apparition dans la définition de Littré – savamment découpée. Contraint à entrer dans le cadre de son discours, le naturaliste perd sa belle contenance. Mais le lecteur (de 1973) crée à son insu un "détail inspiré", qui permet d'ouvrir cette porte aux gonds rouillés derrière laquelle un "pauvre petit chien" attendait, depuis plus de deux siècles, qu'on vienne lui tenir compagnie.

"Pas le texte", disait John Shade – ce poète qui "emprunte quelques uns de [ses] avis" à l'auteur –, mais la texture"¹⁴³. Victime d'un malaise cardiaque, le personnage pense avoir "traversé la frontière" et aperçu, dans "l'au-delà", une "grande fontaine

¹⁴² *Intransigeances*, p.325; c'est nous qui soulignons. Le texte original : "Inspiration" est paru dans le *Saturday Review*, janv. 1973 : "How exactly was that poor lap dog made to howl in those lace-cuffed hands, close to that periwig?" – "comment?", et non "pourquoi?", comme on peut le lire dans la version française.

¹⁴³ "Feu pâle", v.808 – *Feu pâle*, p.56.

blanche". Quelque temps plus tard, il lit un article "à propos d'une Mrs. Z", qui déclare avoir vu, au cours du même malaise, une "grande fontaine blanche" :

Notre fontaine était un poteau indicateur et un repère
Objectivement durable dans les ténèbres [...]

Mais l'article contient une coquille : "*Mountain*, pas *fountain*" :

Vie éternelle – fondée sur une faute d'impression!

Rejetant le "Tout est permis" de "Fra Karamazov" et le déterminisme absolu de Darwin, le poète pense avancer néanmoins vers quelque "vague espoir" :

[...] pas le rêve
Mais la coïncidence renversée,
Pas l'absurdité creuse, mais un tissu de sens.
Oui! Il suffisait que je puisse trouver dans la vie
Quelque lien dédalien, une sorte
De structure concordante à l'intérieur du jeu,
Un art plexiforme, et quelque chose du même
Plaisir que ceux qui jouaient y trouvaient.
Il importait peu de savoir qui ils étaient. [...]¹⁴⁴

La lecture participe de cette quête des coïncidences (même renversées : pas Buffon, mais le petit chien qui le tire jusqu'à nous). L'artiste dispose de son style pour établir au sein de l'oeuvre, ce "lien dédalien" pressenti "dans la vie" – lien qui est beaucoup plus concret que ne le laisse deviner le français : le "link-and-bobolink" original¹⁴⁵, évoque selon nous le trait d'union que le bobolink (un oiseau du Nord-Est de l'Amérique de la famille des passereaux) établit par ses allées et venues entre les êtres vivants¹⁴⁶. Et la

¹⁴⁴ *ibid.*, v.808-816.

¹⁴⁵ "It sufficed that I in life could find / Some kind of link-and-bobolink [...]" – *Pale Fire*, Londres, Penguin Books, 1973, p.53.

¹⁴⁶ Même si Nabokov a choisi le "bobolink" pour sa sonorité, le grand lecteur du Webster qu'il était ne pouvait ignorer que l'oiseau tire son nom de la transcription de son cri par les anglophones : "Bob' o Lincoln". Or Abraham Lincoln était un partisan farouche de l'Union américaine (menacée par la sécession des Sudistes en... 1860).

texture ainsi obtenue pourrait bien être cette "texture du temps", à laquelle travaille Nabokov dès 1959¹⁴⁷, alors qu'il enseigne toujours à l'université de Cornell – et qui deviendra, sous forme d'essai philosophique prêté à Van Veen¹⁴⁸, le chapitre IV d'*Ada ou l'ardeur*. Parce que le temps, comme le style, est un élément "humain"¹⁴⁹, il est la clé de l'enchantement du lecteur, de cette trêve que promet l'entre-deux de l'oeuvre. C'est ce que nous voudrions montrer, en évoquant rapidement l'analyse du narrateur d'*Ada*, qui contient de nombreux échos du discours tenu par le professeur sur l'utilisation romanesque du temps.

Tout comme celui-ci tenait à distinguer la réalité *objective* de la réalité *subjective*, Van Veen oppose le Temps Objectif ou "Temps des horloges" – "un tissu grossier de temps particuliers"¹⁵⁰–, au "Temps pur" ou "Temps perceptif individuel". "Le sens de la réalité dépend de la continuité, de la durée"¹⁵¹, mais "nos organes et orgitrons" asymétriques, ne nous permettent pas d'avoir "une vision du Temps amphithéâtrale et parfaitement grandiose". Il est possible néanmoins d'"entrevoir un sens (au sens... de sensation) du Temps", en étant attentif à son rythme. Pour ce, il faut l'arrêter : "Le seul temps auquel je m'intéresse est le temps arrêté par moi"¹⁵². Et l'homme n'étant pas en mesure de fixer le temps, c'est lui-même qu'il "arrête", par un acte d'attention délibéré à son propre courant de conscience. L'impression d'immédiateté qui en résulte – "seule réalité que nous connaissons" – s'apparente à une "arythmie cardiaque" : "La plus grande découverte de Van Veen", commente l'auteur au cours d'un entretien, "c'est sa perception du Temps en tant que vide obscur entre deux battements

¹⁴⁷ Voir *Intransigeances*, p.135.

¹⁴⁸ "Dans ce livre, *lui et moi* tentons de considérer l'essence du temps et non son écoulement" – *ibid.*, p.201; c'est nous qui soulignons.

¹⁴⁹ *Litt. /1*, p.371.

¹⁵⁰ *Ada*, p.636.

¹⁵¹ *Litt. /1*, p.371.

¹⁵² *Ada*, *ibid.*

rythmiques"¹⁵³. Seuls ces "creux de Veen" ou "tendres intervalles" donnent la sensation de la texture du temps, en ce qu'ils correspondent aux seuls moments de vie consciente.

Ainsi, à l'entre-deux de l'existence objective correspond l'intervalle de l'existence subjective. L'intervalle ne peut être confondu avec l'instant. Car, "Qui dit «instant» dit *instant fatal*"¹⁵⁴, et du point de vue nabokovien, le futur n'existe pas, ou plutôt : "l'existence est une transformation éternelle du futur en passé"¹⁵⁵, tout comme le présent "n'est que l'édification constante du passé" : "«être» veut dire savoir que l'on «a été»"¹⁵⁶. "Libre de tout contenu, contexte et commentaire", le Temps Pur possède deux caractéristiques essentielles pour les acteurs de la littérature : il n'est pas "teinté par notre notion d'espace (il ne connaît pas de frontières), et il n'a que deux volets, ce qui permet à "l'inconnu, l'impraticable, l'inattendu et toutes leurs éclatantes intersections [d'être] parties intégrantes de la vie humaine"¹⁵⁷.

Car le propos de l'auteur n'est pas de tenir un discours philosophique abstrait : ce qui l'intéresse, c'est le temps *raconté* (selon l'expression de Paul Ricoeur), et le chapitre IV d'*Ada* a une double fonction : à la fois explicative et génératrice de l'ensemble, comme l'explique l'auteur : "en février 1966 [...] le roman tout entier a fait un bond dans une existence telle qu'il a été possible et nécessaire de l'exprimer en mots. Le tremplin a été le coup de téléphone d'Ada"¹⁵⁸.

Van et Ada ne se sont pas vus depuis dix sept ans et, tout en philosophant comme on vient de le voir, le premier se rend à l'hôtel des Trois Cygnes où doivent avoir lieu les retrouvailles. Parvenu dans sa chambre, Van reçoit un coup de téléphone de la "très chère" :

¹⁵³ *Intransigeances*, p.202.

¹⁵⁴ Sartre in *Saint-Genêt*, N.R.F., 1952, p.9 – cité par J.-Y. Tadié in *Proust et le roman*, Paris: Gallimard/ Tel, 1971, p.310.

¹⁵⁵ *Le don*, p.379.

¹⁵⁶ *Ada*, p.666.

¹⁵⁷ *ibid.*, p.668.

¹⁵⁸ *Intransigeances*, p.135.

C'était le timbre du passé, comme si le passé avait eu la communication [...] La voix au téléphone constituait la pièce maîtresse de la perception la plus profonde qu'il eût du temps tangible, le scintillant «à présent» qui était la seule réalité de la texture du Temps¹⁵⁹.

Certes, lorsque la voix prend *corps*, les "ravages du temps" sont douloureusement ressentis . Mais les "blancs" du texte nabokovien – ces sauts dans le temps caractéristiques de la manière de Flaubert et si chers à Proust –, n'ont pas pour fonction de mettre en scène le passage du temps – d'ailleurs le vieux Van ventripotent se donne à voir dès les premiers chapitres de la chronique. Ils sont ces "battements" entre lesquels s'inscrivent les "creux de Veen", ces moments privilégiés et évanescents de "présent délibéré" que seule l'écriture peut retenir.

Si l'on se place enfin du point de vue du lecteur, un livre est toujours une voix du passé. La tâche de l'écrivain est donc de la mettre en communication directe avec le morne présent "spécieux" du lecteur, pour lui substituer le "scintillant à présent". Un grand roman est donc un grand conte de fées en ce que l'arythmie cardiaque qu'il doit provoquer, a le pouvoir magique de donner naissance au monde.

En effet, comme l'explique Ilya Prigogine au terme de sa *Nouvelle alliance* :

L'inquiétude du temps n'est étrangère à aucune pratique humaine. Et sans doute pouvons-nous la voir à l'oeuvre chez ces physiciens qui forgèrent la représentation d'un temps apaisé, scandé par la transition régulière d'état instantané en état instantané, comme ceux qui acceptèrent ce verdict de la physique, cette négation du monde observable, imprévisible et producteur de nouveauté, au nom de l'éternité égrenée par une succession monotone. Comment ne pas reconnaître la beauté de cette vision qui continue à hanter tant de physiciens?¹⁶⁰

La mécanique quantique a fait un premier pas vers ce monde observable, "monde inquiet, dont aucun savoir ne pourra nous donner la théorie unitaire, mais auquel ne

¹⁵⁹ *Ada*, p.661-662.

¹⁶⁰ *La nouvelle alliance*, op. cit., p.413.

nous opposera plus l'inquiétude du temps qui nous habite"¹⁶¹. Mais le roman va peut-être plus loin encore dans ce réenchantement (ou dévoilement) du monde.

"Recréer le temps dans une oeuvre, ce privilège du roman et, dans une moindre mesure, de la musique, est le triomphe de l'imaginaire", comme le dit Jean-Yves Tadié¹⁶² – ou la guérison assurée de tous les malades du Dr Veen qui souffrent de "chronophobie". Le thème spécifique de que le roman (le *novel* du XVIIIe siècle) a ajouté aux préoccupations plus anciennes de la littérature, c'est "la description de la vie en termes de temps", rappelle E.M. Forster¹⁶³. Or l'engouement qu'il suscite vient précisément, semble-t-il, de ce qu'il rompt avec la vision d'une succession monotone, laquelle non seulement n'apaise en rien "l'inquiétude du temps", mais est source de "terreur", comme l'exprime le personnage principal de l'une des toutes premières nouvelles de Sirine, "La Vénitienne" :

[...] Simpson ressentait avec une acuité particulière [la monotonie de nos calendriers]. Il éprouvait une sensation de terreur à l'idée qu'aujourd'hui le déjeuner suivrait le petit déjeuner et que le dîner suivrait le thé avec une régularité inébranlable. Quand il songea que toute sa vie il en serait ainsi, il eut envie de crier, de sursauter, comme sursaute un homme qui se réveille dans son cercueil¹⁶⁴.

Le romancier peut se soustraire à cette "terreur" : rendre le temps dans un roman, n'est-ce pas poser le problème de la différence?

[...] un esprit joueur et sacrilège trouvera quelque amusement en réfléchissant à la façon dont les gens vivraient si une journée durait aujourd'hui dix heures, demain quatre-vingt-cinq, et après-demain quelques minutes. [...] le monde deviendrait joyeusement fou¹⁶⁵.

¹⁶¹ *ibid.*

¹⁶² Proust et le roman, *op.cit.*, p.293.

¹⁶³ Cité par Ian Watt in "Réalisme et forme romanesque", *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p.46.

¹⁶⁴ "La Vénitienne", p.171-173.

¹⁶⁵ *ibid.*, p.171.

Pour ce, il dispose de la réalité objective ("forme *impure* de l'imagination"¹⁶⁶) : "l'actualité", qui a, du point de vue nabokovien, un "pouvoir structurel". Tolstoï, explique le professeur, se sert des journaux "avec un art incomparable" (à celui de Dostoïevski...) :

Au début d'*Anna Karénine*, par exemple, il ne se contente pas de définir Oblonski par le genre d'informations que ce dernier aime à suivre dans le journal du matin, mais détermine aussi avec une exquise précision historique ou pseudo-historique un certain point dans l'espace et dans le temps.

[...]

C'est un vendredi qu'Oblonski apprend par le journal que Beust passe par Wiesbaden lors de son voyage de retour en Angleterre; le seul vendredi possible est évidemment le 13/11 février 1872 – voilà le premier jour de notre roman commodément daté!

Certains se demanderont peut-être pourquoi Tolstoï et moi-même nous attardons à des détails aussi futiles. Pour permettre à sa magie, à sa fiction, de revêtir l'apparence du *réel*, l'artiste la replace parfois, et c'est le cas de Tolstoï, dans un cadre historique défini et bien précis, citant des faits qui peuvent être vérifiés dans une bibliothèque – cette citadelle de l'illusion¹⁶⁷.

Grâce à ce "point", Nabokov entend attirer l'attention des lecteurs – qui ont "rarement l'oeil rivé sur le temps" – sur un aspect "tout à fait fascinant de la structure du roman", à savoir qu'à chaque personnage correspond un temps particulier, et que "les personnages qui ont un partenaire vivent à un rythme plus rapide que ceux qui n'en ont pas"¹⁶⁸. Ainsi, le "trio-temps Vronski-Karénine" (mari et femme) aurait à la fin de la seconde partie quinze mois d'avance sur Kitty et Lyovine qui sont encore célibataires.

A partir d'un passage de *Pnine* dans lequel le héros éponyme reprend l'analyse du professeur :

Vous remarquerez [...] qu'il existe une différence significative entre le temps, spirituel, de Lyovine, et le temps, physique, de Vronski. A la moitié du livre, Lyovine et Kitty retardent sur Vronski et Anna d'une année entière. Et quand, un dimanche soir de mai 1876, Anna se jette sous un train de

¹⁶⁶ *Intransigeances*, p.169.

¹⁶⁷ *Litt.* 12, p.173 et 295; c'est l'auteur qui souligne.

¹⁶⁸ *ibid.*, p.273.

marchandises, elle existe depuis plus de quatre années à compter du début du roman, mais dans le cas de Lyovine, au cours de la même période de 1872 à 1876, il s'est à peine écoulé trois ans. C'est le meilleur exemple de relativité que je connaisse en littérature¹⁶⁹,

à partir de ce passage, donc, Vladimir Alexandrov tente de vérifier les allégations du professeur¹⁷⁰. Tout en contestant la pratique qui consiste à ponctuer le roman de dates historiques – "pratique charmante et amusante", mais "difficilement justifiable pour *Anna Karénine*" –, le critique parvient à une même conclusion : Anna et Vronski vivent plus longtemps – même si l'on doit en conclure qu'ils ne vivent pas une vie plus riche ou plus longue (ce qui serait contraire à la morale de Tolstoï), mais avancent plus vite vers la mort.

"Comme la monotonie du monde est parfois magnifiquement, lumineusement rompue par le livre d'un génie"¹⁷¹ s'exclame Simpson. "Différencier la musique des jours", comme dit Proust, c'est réenchanter le monde, certes – et il se peut qu'on enseigne un jour à l'école de l'Histoire unique des choses de l'esprit, que les romanciers ont précédés sur ce point les physiciens :

Chaque être complexe, [conclut Ilya Prigogine,] est constitué par une pluralité de temps, branchés les uns sur les autres selon des articulations subtiles et multiples. L'histoire, que ce soit d'un être vivant ou d'une société, ne pourra plus jamais être réduite à la simplicité monotone d'un temps unique, que ce temps monnaie une invariance, ou qu'il trace les chemins d'un progrès ou d'une dégradation¹⁷².

Cependant, cette différenciation est une condition nécessaire mais non suffisante à la *confabulation*¹⁷³ – cette forme d'amitié que suscite la lecture : encore faut-il que ces temps multiples puissent se rencontrer, que le "sens du temps" de l'auteur coïncide avec celui du lecteur. Les calculs de Nabokov concernant les dates historiques disséminées

¹⁶⁹ *Pnine*, p.146.

¹⁷⁰ Dans un article de 1980 antérieur à la publication du cours sur *Anna Karénine* : "Relative time in AK", *The Russian Review*, 41, n°2, 1982.

¹⁷¹ "La Vénitienne", p.171.

¹⁷² *La nouvelle alliance*, op. cit., p.366.

¹⁷³ *Pnine*, p.46.

dans *Anna Karénine* sont peut-être erronés ou déplacés – encore que l'argument de Vladimir Alexandrov ne semble pas irréfutable : le roman n'est pas "ouvertement historique", certes, mais cela remet-il en cause le pouvoir structurel de l'Histoire qu'on peut y déceler? Les traces de réalité objective (faits d'actualité, oeuvres d'art, objets) ont néanmoins une fonction bien précise dans la perspective nabokovienne : elles permettent de situer l'auteur en un certain point dans l'espace et dans le temps; et ce, non pour l'y fixer, mais pour donner à sa voix le timbre du passé, qui sera un choc révélateur pour les lecteurs du présent. Tolstoï est "le seul écrivain" que connaisse Nabokov "dont la montre est à l'heure de ses innombrables lecteurs" :

D'autres grands écrivains ont été très consciemment fascinés par l'idée du temps et ont aussi consciemment essayé de rendre son mouvement. [...] Pourtant, ces écrivains préoccupés de temps et de durée [Proust ou Joyce] ne faisaient pas ce que Tolstoï, lui, fait tout à fait négligemment, tout à fait inconsciemment : ils évoluent soit plus lentement soit plus vite que la bonne vieille horloge du lecteur; c'est le temps *selon* Proust ou le temps *selon* Joyce, et non pas le temps de tout le monde, cette espèce d'heure légale que Tolstoï, lui, parvient à imposer.

Il n'est pas étonnant, dès lors que les vieux Russes parlent des personnages de Tolstoï, le soir, en prenant le thé, comme de personnes réelles, de personnes qui leur rappellent leurs amis, de personnes qu'ils voient aussi distinctement que s'ils avaient eux-mêmes dansé avec Kitty, Anna, ou Natacha à ce bal, ou dîné avec Oblonski dans son restaurant préféré [...]. Les lecteurs appellent Tolstoï un géant de la littérature non parce que les autres écrivains sont des nains, mais parce qu'il est toujours exactement de notre taille, qu'il marche exactement à notre pas, au lieu de passer loin de nous comme le font d'autres auteurs¹⁷⁴.

Grâce à Tolstoï, c'est toute la Russie perdue qui marche aux côtés de l'exilé. Quelle aubaine!, pourrait ironiser l'auteur du "Billet pour l'autre monde". Mais c'est une véritable aubaine en effet que ces pas de géants qui relient les continents entre lesquels "balance" le coeur de Vladimir Nabokov. L'exemple est le "vitrail coloré de la connaissance" : en étant lui-même ce lecteur russe offert en exemple, le professeur force le pas de ses étudiants invités à se joindre à la grande marche de la littérature. Cette

¹⁷⁴ *Litt. 12*, p.208-209.

distance qui faisait si peur aux chronophobes de Van Veen est anéantie par les *géants* de la littérature. Et c'est un sentiment de paix durable qui en résulte sous la pression duquel semblent s'abolir les frontières de l'espace :

Tous les grands écrivains ont de bons yeux, et le «réalisme», comme on dit, des descriptions de Tolstoï a été approfondi par d'autres; le lecteur moyen russe aura beau vous dire que ce qui le séduit chez Tolstoï est le réel absolu de ses romans, cette impression de rencontrer de vieux amis et de retrouver des endroits familiers, ce n'est pas de cela qu'il s'agit. [...] La prose de Tolstoï bat au rythme de notre coeur [Tolstoy's prose *keeps pace* with our pulses¹⁷⁵], ses personnages semblent se mouvoir exactement comme les gens qui passent sous nos fenêtres pendant que nous sommes assis là en train de lire son livre¹⁷⁶.

La question du réalisme recouvre finalement celle de la solitude. On comprend dès lors que le professeur se soit donné tant de mal pour familiariser ses étudiants avec la prose des géants de la littérature, si elle doit mettre l'autre à portée de main. Le style est comme le coeur de l'écrivain, un coeur suspendu entre deux battements, en attente de compagnie. En dépit de tous les tourments, il y a donc bien un "vague espoir" de coïncidence, pour peu que l'on accepte de se placer à l'écoute des battements de son coeur.

¹⁷⁵ *Lectures on Russian Literature*, p.142.

¹⁷⁶ *Litt. 12*, p.207.

I. L'art de l'acrobate

II. La magie de l'art

Si l'on devait appeler... le grand maître... qui le
 dont Vladimir Nazarov... le plus fidèle.
 Certes, son acrobate... que se placent à décrire
 les représentations de l'art... dans son
Portrait de l'artiste en soliste... "l'art de l'acrobate"
 devient l'art... de l'acrobate...
 allégorique de l'art... de la maîtrise
 technique et de l'habileté...
 l'adresse et la légèreté...
 des fronts de la face...
 l'art de l'acrobate...
 court raide est... de l'acrobate...

Il est... de l'acrobate...
 côté de l'acrobate...
 enfoncé dans...
 bouille... par le ciel... et cela
 vient.

¹ *Portrait de l'artiste en soliste*, Paris, L'Arche (1970), dans Les Éditions de la colline, 1970, p. 50.
² Cité par Yves Viatre, *Le portrait de l'artiste*, p. 100.

1. L'art du funambule

Il y a beaucoup de choses en vous que je n'aime pas
– votre style de Saint-Petersbourg, votre tare gauloise,
votre néo-voltairisme, et votre faiblesse pour Flaubert [...].

Kontcheiev à Fédor

Le don

Si l'on devait donner une représentation de l'artiste au grand coeur tel que le décrit Vladimir Nabokov, il semble que l'image du funambule serait la plus fidèle. Certes, son acrobate n'a que peu de points communs avec celui que se plurent à décrire les représentants de l'Art pour l'Art. Comme le rappelle Jean Starobinski dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (des romantiques à Picasso), "l'exploit du clown acrobate" devient dans les *Odes funambulesques* (1857) de Banville "l'équivalent allégorique de l'acte poétique (selon une conception de la poésie qui fait de la maîtrise technique et de l'adresse une vertu essentielle)"¹. Les géants nabokoviens possèdent l'adresse et la légèreté des "gens du voyage", mais ce n'est pas pour s'élancer "Au-dessus des fronts de la foule" comme le *Clown* de Banville : "ils se <fraient> un chemin sur l'arête étroite qui sépare [leur] propre vérité de sa caricature", selon le mot de Fédor. La corde raide est tendue à hauteur du regard. Car comme le note Kafka dans son *Journal*,

Il est parfaitement concevable que la splendeur de la vie se tienne prête à côté de chaque être et toujours dans sa plénitude, mais qu'elle soit voilée, enfouie dans les profondeurs, invisible, lointaine. Elle est pourtant là, ni hostile, ni malveillante, ni sourde. Qu'on l'invoque par le mot juste, et elle vient².

¹ *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris: Champs/ Flammarion, Skira: Les Sentiers de la création, 1970, p.30

² Cité par Yves Vadé in *L'enchantement littéraire*, p.463.

La parenté de l'artiste avec le funambule ne vient pas de sa hauteur, mais de ce que, comme lui, il a "cette remarquable faculté, si merveilleusement illustrée par l'inspiration de Gogol [...], de travailler dans le vide"³. Cette faculté est propre aux Russes insiste le professeur – d'où l'intérêt de choisir en leurs rangs Lecteur et Auteur Modèles –; mais elle peut être étendue à tous les grands auteurs au programme de "Littérature 311-312".

En effet, cette nature funambulesque désigne deux caractéristiques majeures de la vraie littérature : l'inutilité féconde – "la fantaisie n'est fertile que lorsqu'elle est futile"⁴ –, et la magie : "ce pouvoir magique de créer la vie à partir de rien", qui a abandonné Gogol à la fin de sa vie ("pour *travailler* son imagination [a désormais] besoin de matériaux tout faits"⁵).

L'importance que Nabokov accorde, avec raison, à la magie, apparaît mieux peut-être à la lumière de la mise en garde récente (1985) d'Italo Calvino "contre le danger que nous courons de perdre [dans la civilisation de l'image] une faculté humaine fondamentale : la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche"⁶. Auteurs et lecteurs encourent un même danger. D'où la nécessité, pense Calvino, d'une "pédagogie de l'imagination" : "en nous habituant à contrôler notre vision intérieure sans l'étouffer, ni inversement la laisser tomber dans une rêverie confuse et labile, elle permettrait aux images de se cristalliser sous une forme bien définie, mémorable"⁷.

C'est ce qu'entreprend de faire le professeur Nabokov dès les années 1950, et son commentaire des "grands chapitres" de Tolstoï (où l'on marche, soupe et danse avec Kitty, Oblonski ou Anna), suggère qu'il attend une même "pédagogie" de la part des artistes :

³ *Litt.* /2, p.48.

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*, p.90; c'est nous qui soulignons.

⁶ *Leçons américaines*, op. cit., p.149.

⁷ *ibid.*

[...] on remarquera ce fait curieux que Tolstoï, qui était constamment conscient de sa propre personnalité, qui faisait constamment irruption dans la vie de ses personnages et prenait constamment son lecteur à parti, sait, dans ces grands chapitres – ses chefs-d'oeuvre – rester invisible pour atteindre cet idéal exempt de passion que Flaubert réclame avec tant de véhémence de la part d'un écrivain : être invisible, être omniprésent, tel Dieu dans son univers. Nous avons ainsi le sentiment que le roman de Tolstoï s'écrit tout seul, est engendré par sa propre matière, par son sujet, et non par une personne définie déplaçant sa plume de gauche à droite, puis revenant, effaçant un mot, réfléchissant, et grattant son menton barbu⁸.

Après s'être assuré de la parfaite synchronisation des battements de coeurs fictifs et réels, l'auteur s'évanouit; ou, plutôt, les caractères noirs sur fond blanc prennent "couleurs et formes". C'est cette cristallisation de l'image que compromet, selon Nabokov, la technique du monologue intérieur chez Joyce :

certaines de nos réflexions vont et viennent, d'autres demeurent; elles s'immobilisent en quelque sorte, amorphes et paresseuses, et il faut aux pensées et penselettes qui passent un certain temps pour contourner ces blocs de pensée. Simuler un enregistrement de la pensée présente l'inconvénient de brouiller l'élément temps et d'accorder un rôle trop important à la typographie⁹.

Tout l'art de l'écrivain consiste à vaincre cette pesanteur du temps-qu'il-faut pour écrire, pour lire, et qui diffère la confabulation, c'est-à-dire l'ascension du "sentier de montagne" qui mène à travers le brouillard des signes typographiques, là où se révèle la grandeur – la proximité? – de l'artiste : les images¹⁰. De façon à dissiper ce brouillard, le professeur invite ses étudiants à se munir "d'un crayon bien taillé" pour "séparer les phrases" qui composent le monologue intérieur de Molly Bloom (III, 3)¹¹! Un artiste peut fort bien attirer l'attention sur le texte sans recourir à une disposition typographique particulière, laquelle maintient à distance et retarde la mise *en route* de la "machine littérature". Nabokov se sert quant à lui des couleurs, on l'a vu, pour cristalliser l'image du livre.

⁸ *Littératures* /2, p.209.

⁹ *Littératures* /1, p.507-508.

¹⁰ *ibid.*, p.124.

¹¹ *ibid.*, p.506.

Et c'est cet art de l'invisible, qui fait être ce qu'on ne voit pas les yeux ouverts, qu'apprend à pratiquer le professeur, non en mettant la création à la portée de tous : "je ne crois pas que l'on puisse enseigner à qui que ce soit à écrire de la fiction, à moins que l'élève ne possède déjà un talent littéraire"¹²; mais en révélant les trucs qui ont permis aux magiciens professionnels de cristalliser leurs propres images. Charles Kinbote, l'annotateur jaloux du poème de John Shade : "Feu pâle", avoue ne pas être un véritable artiste, mais après un "long commerce avec la magie bleue", il est capable, dit-il, "d'imiter n'importe quelle prose de ce monde"¹³. Sa méthode peut sembler malhonnête, mais les images inoubliables de la Zembla – ce pays imaginaire dont il se croit le roi en exil – qu'il a cristallisées, attestent de sa capacité à se "précipiter sur le papillon oublié de la révélation". Il se nourrit de Shade (il puise dans son poème la matière de ses images), mais Fédor, l'artiste honoré du Dieu Nabokov, ne s'est-il pas "nourri" de Pouchkine avant lui? Et Martin, pour lequel son créateur a de si tendres pensées, ne dévore-t-il pas avec un même appétit "les petits gâteaux anglais croustillants [et] les aventures des chevaliers du Roi Arthur"¹⁴?

Il n'est pas mauvais en soi de dépecer l'oeuvre de ses prédécesseurs pour en extraire la substantifique moelle. Au contraire, insiste Kinbote, encouragé par une remarque équivoque de "son" poète ("je crois que j'ai deviné votre secret il y a déjà pas mal de temps") :

Nous sommes absurdement accoutumés au miracle de quelques signes écrits capables de contenir une imagerie immortelle, des tours de pensée, des mondes nouveaux avec des personnes vivantes qui parlent, pleurent, rient. Nous acceptons cela si simplement que dans un sens, par l'acte même d'une acceptation automatique et grossière, nous défaisons l'ouvrage des temps, l'histoire de l'élaboration graduelle de la description et de la construction poétiques depuis l'époque pithécantrope jusqu'à Browning, depuis le troglodyte jusqu'à Keats. Et si un jour nous allions nous réveiller, tous autant que nous sommes, et nous trouver dans l'impossibilité absolue de lire? Je

¹² *Littératures /I*, p.116.

¹³ *Feu pâle*, p.251.

¹⁴ *L'exploit*, p.23.

voudrais que vous vous émerveilliez non seulement de ce que vous lisez, mais du miracle que cela soit lisible (voilà ce que j'avais l'habitude de dire à mes étudiants)¹⁵.

On "défait l'ouvrage des temps", si l'on refuse d'apprendre le savoir-faire dont "la citadelle de l'illusion" est le dépositaire – le savoir-faire des pères, transcendé par les fils (les femmes abordent rarement par les bons "contreforts" sous la plume nabokovienne!) La dislocation des pièces de théâtre de Tchekhov par exemple, serait d'un grand profit pour les futurs dramaturges car elles contiennent "la semence d'où sortiront un jour de véritables chefs-d'oeuvre"¹⁶. Il ne s'agit pas de voir ses successeurs "repandre simplement les méthodes de Tchekhov, car elles lui appartiennent en propre et ne sauraient être imitées, mais de les voir trouver et appliquer à l'art dramatique d'autres méthodes visant à la même liberté, avec une efficacité encore plus grande"¹⁷.

L'erreur (kinbotienne) consiste à espérer trouver quelque chose au fond du paquet dont on défait les noeuds avec avidité. Lorsque la machinerie a été démontée, la substantifique moelle digérée, il ne reste rien : "la littérature n'enrobe pas quelque chose, elle est la chose elle-même, l'essence de la chose"¹⁸.

Les poètes sont des "mimes étincelants", comme l'écrit le dernier narrateur nabokovien, Vadim Vadimovitch¹⁹. Définition paradoxale dans la mesure où la littérature passe pour l'art du langage. Elle est, soutient Nabokov, l'art de *jongler avec* le langage (de se servir des mots d'une manière bien particulière) pour recréer la vie qui est, en grande partie, un "mimodrame"²⁰. Ce sont donc des attitudes, des gestes d'auteurs, que s'engage à commenter le professeur, mû par le plaisir toujours recommencé du spectacle, et par la nécessité d'entretenir la flamme ou le "feu pâle" de la véritable civilisation de l'image.

¹⁵ *Feu pâle*, p.251.

¹⁶ *Littératures* /2, p.383.

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *Littératures* /1, p.192.

¹⁹ *Regarde, regarde les Arlequins!*, p.215.

²⁰ *ibid.*, p.163.

Et sa faiblesse pour Flaubert s'explique peut-être par le fait que l'auteur de *Madame Bovary* a été le premier à formuler cette loi fondamentale du travail dans le vide avec son "livre sur rien" :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau²¹.

Si l'artiste jongle bien, le mot *disparaît*, au profit de l'image de la pensée. On a beaucoup glosé ce "rien", et si l'on "éprouve" Flaubert, selon l'expression de Gérard Genette, comme "le premier des écrivains modernes", c'est parce qu'on y pressent "ce projet de *ne rien dire*, ce refus de l'expression qui inaugure l'expérience littéraire moderne"²². La lecture nabokovienne est tout autre : elle ne fait pas apparaître l'auteur de *Madame Bovary* comme l'initiateur d'une littérature silencieuse découvrant son essence, qui serait de "ne plus rien raconter". Son Flaubert est plus proche de celui que crayonne à la hâte Italo Calvino dans l'une de ses conférences "aide-mémoire pour le prochain millénaire", "La multiplicité" : "je trouve fascinant de penser que Flaubert, après avoir écrit à Louise Colet : «ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien», a consacré les dix dernières années de sa vie au roman le plus encyclopédique qui ait jamais été écrit, *Bouvard et Pécuchet*"²³. Le "rien" ou le "tout", ce ne sont que des mots, interchangeables, comme l'atteste la suite de la lettre à Louise Colet : "C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul

²¹ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance, II*, op. cit., p.31.

²² Genette, "Silences de Flaubert" in *Figures I*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1966, p.242; c'est l'auteur qui souligne.

²³ *Leçons américaines*, p.180.

une manière absolue de voir les choses"²⁴. Il n'y a aucun sujet en dehors du livre lui-même : en conséquence il pourrait les contenir tous – "Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonshommes?", écrit-il en janvier 1880. "A plus de mille cinq cents!" Tous ces ouvrages sont redistribués dans *Bouvard et Pécuchet* – dont on peut, en conséquence, aussi bien dire qu'il est un livre sur "rien", qu'un livre sur "tout".

Ce qui attire Nabokov selon nous, c'est cet esprit encyclopédique qu'il décèle dans le "poème de Flaubert"²⁵, *Madame Bovary*, esprit que l'on peut définir par l'idée du "flux perpétuel" telle que l'énonce Diderot dans *Le rêve de d'Alembert* : "tous les êtres circulent les uns dans les autres"²⁶. Toutes choses fusionnent graduellement si le "château de cartes" de l'écrivain est bien construit – et il suffirait d'une carte manquante, pour que le château, qui devient à la lecture "de verre et d'acier étincelants"²⁷, s'effondre.

Cette mise en scène du tout à partir de rien fait l'admiration du professeur : "Le sujet peut être grossier et peu alléchant [en l'occurrence, Homais]; son expression est modulée sur le plan artistique. C'est ce qu'on appelle le style. C'est ce qu'on appelle l'art. C'est la seule chose qui compte dans un livre"²⁸. Or la magie flaubertienne apparaît dans l'art avec lequel l'auteur établit cette circulation par des "transitions structurelles" qui tiennent l'oeuvre "de l'intérieur" :

Si les transitions dans *Bleak House* peuvent être comparées à des marches, le plan d'ensemble du livre progressant «en escalier», ici, dans *Madame Bovary*, le plan évoque un fluide recouplement de vagues²⁹.

²⁴ *Correspondance*, *ibid.*

²⁵ *Littératures* /2, p.277.

²⁶ *Le rêve de d'Alembert*, in *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Paris: Gallimard, coll. "folio", 1972, p.195.

²⁷ *Littératures* /1, p.46.

²⁸ *Littératures* /1, p.218.

²⁹ *ibid.*, p.235.

Ce recoupement de vagues correspond au "système d'ondes" sur lequel repose par ailleurs le récit tchékhovien :

Si les molécules qui forment le monde de Gorki sont matière, chez Tchekhov nous avons un monde composé d'ondes et non de particules de matière, ce qui, soit dit en passant, est plus proche de la conception scientifique actuelle de l'univers³⁰.

Un "livre sur rien" est composé d'ondes invisibles, intangibles, mais *réelles*. Citant Banville qui voit dans *L'éducation sentimentale* "un roman non romancé, triste et indécis comme la vie elle-même", Gérard Genette ajoute : "Ce qui m'importe le plus ici n'est pas que le roman y soit près de la «vie», mais qu'il s'approche de cette sorte de parole «indécise» qu'est devenue pour nous la littérature"³¹. Il semble au contraire que ce qui importe à Nabokov, c'est que *Madame Bovary* (roman pas tout à fait "déromanisé", certes, selon l'expression de Genette) soit si près de la "vie". Et si l'on applique sa méthode du "détail prémonitoire, artistiquement parlant"³² au roman de Flaubert, on constate qu'aucune des "oranges" avec lesquelles jongle le prosateur (pour reprendre la métaphore de Stevenson), "n'est un seul instant négligée ou sacrifiée"³³, contrairement à ce qu'implique la lecture d'une parole "indécise".

En effet, dans l'étude qu'il consacre aux "Silences de Flaubert", Gérard Genette relève ce qu'il appelle "un grain de sable bien placé" dans la scène du fiacre (III, 1), "capable à lui seul [...] d'arrêter tout un mouvement romanesque", un détail "aussi mal <justifié>, dramatiquement et psychologiquement, qu'il est possible" :

La voiture, occupée comme on sait [par Emma et Léon], parcourt la ville en tous sens et à toute allure. Au milieu de cette "fureur de la locomotion", Flaubert a placé la phrase suivante : «Et aussitôt, reprenant sa course, elle

³⁰ *Litt.* /2, p.354.

³¹ Introduction au *Travail de Flaubert*, recueil réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov; Paris: Seuil, coll. "Points", 1983, p.9.

³² *Litt.* /1, p.237.

³³ "De quelques considérations techniques sur le style en littérature", in *Essais sur l'art de la fiction*, op. cit., p.251.

passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire *se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres*. Elle remonta le boulevard de Bouvreuil, etc.» [...] Ce gros plan immobile au milieu d'une course effrénée, c'est la maladresse même. En réalité une telle inadvertance ne peut guère signifier que ceci : cette «baisade» ambulatoire n'intéresse pas beaucoup Flaubert, et, soudain, passant par les jardins de l'hôpital, il pense à autre chose.³⁴

Il est bien dommage que Nabokov n'ait pas commenté ce "grain de sable" (le passage est coupé dans le cours sur *Madame Bovary*³⁵). Car cette immobilité soudaine peut signifier tout autre chose, à savoir l'idée de temps multiples chère au lecteur de Tolstoï. En effet, dès son retour à Yonville dans le chapitre suivant, Emma apprend par le pharmacien Homais, qu'une histoire d'arsenic a mis dans tous ses états, que son beau-père, *un vieillard*, est mort. Rétrospectivement, c'est donc comme s'il était venu mourir au milieu de la "baisade", inversant ainsi brutalement le mouvement ascendant de la vie de sa belle-fille, lui infligeant un changement de rythme – que le lecteur attentif *ressent* comme une arythmie cardiaque, laquelle n'arrête pas le mouvement romanesque, mais l'amplifie au contraire. Le signe de la déchéance prochaine d'Emma figure au coeur même de la scène la "moins défendable de toute la littérature réaliste" comme dit Gérard Genette, peu avant que ne soit fait mention de l'arsenic. Avec ce "grain de sable", ce n'est pas le récit qui "prend la tangente", mais la "vie" de l'héroïne, qui "comme de vieux éléments de décor, va commencer à vaciller et à se disloquer" (Nabokov)³⁶.

Les vagues flaubertiennes soudent ensemble tous les éléments du récit. Et elles sont entretenues, soutenues à leur tour, par une "ligne thématique" importante : celle des

³⁴ "Silences de Flaubert" in *Figures I*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1966, p. 239; c'est l'auteur qui souligne.

³⁵ Voir *Litt. II*, p.253.

³⁶ *Litt. II*, p.255.

strates, et par un procédé, "usé [depuis] jusqu'à la corde"³⁷ : le procédé de la "synchronisation".

La ligne thématique des "strates" ou "*thème de la pièce montée*", comprend la casquette de Charles Bovary, la pièce montée du mariage Bovary [qui "part de là où s'achevait la casquette"³⁸], la maison de Yonville, et les trois cercueils d'Emma. Toute la vie du couple Bovary peut être emblématisée par cette construction particulière et, partant, tout le roman. Proust crée une même unité en "<dépliant> l'image comme un éventail" : les "différentes strates" de ses métaphores relie "différents niveaux de sentiments" des personnages³⁹, lesquels paraissent ainsi imbriqués les uns dans les autres. Lorsque Nabokov analyse le même procédé chez Gogol (à propos de la mallette de Tchitchikov et de la voiture de Mme Korobotchka), c'est pour montrer que "les diverses caractéristiques des personnages contribuent à les propager en une sorte de mouvement sphérique jusque dans les régions les plus reculées du livre"⁴⁰. Le livre lui-même devient cette "petite boîte" que donne à lire le nom de Mme *Korobotchka*, une petite boîte dans laquelle s'emboîtent d'autres boîtes. On pense aux célèbres Matriochkas russes, qui représentent parfaitement la technique littéraire la plus apte, selon Nabokov, à maintenir en l'air, "comme la terre", une oeuvre d'art.

Lorsqu'il évoque dans *Autres rivages* les problèmes de composition, l'auteur avoue qu'ils procurent "un sentiment de bien-être (qui le ramène à son enfance, à l'invention de jeux dans son lit, des parties détachées de ses jouets démontés nichés dans les coins de son cerveau)"⁴¹. Or "celui que je préférais entre tous", révèle-t-il ailleurs, "était un jeu d'une douzaine de girondes «babas» (ou paysannes) de bois, chacune

³⁷ *Feu pâle*, p.172.

³⁸ La casquette : "[dernière strate:] venait ensuite une façon de cul de sac , qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée" etc. La pièce montée : "A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu" etc. - *Litt. /1*, p.207.

³⁹ *ibid.*, p.316 et 324.

⁴⁰ *Litt. /2*, p.56.

⁴¹ p.302.

légèrement plus petite que la suivante, et creuse à l'intérieur, si bien qu'elles pouvaient s'imbriquer l'une dans l'autre"⁴².

C'est cet art de l'assemblage – ou de la concordance – que l'on retrouve avec la "méthode du contrepoint ou "méthode de dédoublement et d'alternance parallèle de deux ou plusieurs conversations ou trains de pensées", ou "interruption parallèle" ou "procédé de synchronisation"⁴³. Le plus bel exemple de cette méthode est la scène du comice agricole (*Madame Bovary*, II, 8) "où, en une sorte de parade en l'honneur d'un jeune amour, Flaubert regroupe tous ses personnages sur la place du marché pour une démonstration de style"⁴⁴. Or ce qu'il ressort de cette analyse, c'est que "tous les chemins se croisent, divergent, se croisent à nouveau"⁴⁵ – comme dans l'*Ulysse* de Joyce, lequel, "en dépit d'innovations superficielles, [ne serait] pas allé plus loin que Flaubert"⁴⁶!

Parce qu'il fut le premier à atteindre la perfection dans cet art délicat de la tension intérieure, son "chef-d'oeuvre inégalé" apparaît comme "l'oeuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire"⁴⁷ du cours sur la Fiction européenne :

Sans Flaubert, il n'y aurait pas eu de Marcel Proust en France, pas de James Joyce en Irlande. En Russie, Tchekhov n'aurait pas été tout à fait Tchekhov. Voilà pour l'influence littéraire de Flaubert.

La plus grande influence littéraire sur Kafka fut celle de Flaubert⁴⁸.

On a vu que Nabokov, habituellement si hostile à la notion controversée d'influence, tenait à rendre hommage à Flaubert au seuil de sa "vie" de romancier. Mais l'auteur de *Madame Bovary* a une non moins prestigieuse ascendance. Après avoir défini

⁴² "Le rire et les rêves" in *La Vénitienne*, p.23.

⁴³ *ibid.*, p.230, 242, 446,

⁴⁴ *ibid.*, p.241.

⁴⁵ *ibid.*, p.446.

⁴⁶ *ibid.*, p.247.

⁴⁷ Roland Barthes in *Le plaisir du texte*, op. cit., p.59.

⁴⁸ *Litt. /1*, p.230 et 366.

l'influence comme une "irrigation spirituelle", "une grand ombre que jette sur une postérité réceptive une image littéraire"⁴⁹, le professeur énumère tous les personnages qui ont été "irrigués" par Don Quichotte. Et aux côtés de John Jarndyce (*Bleak House*), Tchitchikov (*Les âmes mortes*), Liovine (*Anna Karénine*) et Emma Bovary, figure, en toute modestie, Gustave Flaubert :

En ce qui concerne le roman de Flaubert *Madame Bovary*, nous découvrirons que non seulement cette dame elle-même est presque aussi déraisonnablement prisonnière des méandres romanesques que notre maigre hidalgo, mais nous découvrirons encore quelque chose de plus intéressant, à savoir que Flaubert, en s'attachant avec la dernière ténacité à poursuivre l'aventure ingrate de bâtir un roman, peut être qualifié de véritable Don Quichotte, par ce trait particulièrement caractéristique des très grands écrivains : la probité d'un art sans défaillance⁵⁰.

Bel hommage que cette fictionnalisation du forçat de Croisset qui échangea sa vie contre celle de ses personnages. Dans un chapitre d'*Autres rivages* consacré aux années anglaises, écrit la même année que le cours sur *Don Quichotte*, on trouve un portrait du jeune Sirine en Don Quichotte – ou en Flaubert :

Ma crainte de perdre ou de corrompre, du fait de l'influence étrangère, la seule chose de la Russie que j'avais sauvée – sa langue – devint absolument morbide et me tourmenta bien plus que la crainte que je devais connaître deux décennies plus tard de n'être jamais capable de porter ma prose anglaise à la perfection de ma prose russe. Je veillais tard dans la nuit, entouré d'un amoncellement presque donquichottesque de volumes difficilement maniables [...]⁵¹.

A travers cette filiation d'honnêtes hommes, s'élève la plainte du funambule qui doit lutter à chaque représentation contre le vertige de l'exhaustivité. Son travail est d'autant plus ingrat, qu'il suffit d'un faux pas pour qu'il tombe dans l'oubli, ou d'une "Grande Révélation" pour qu'il passe inaperçu.

⁴⁹ *Litt.* /3, p.40.

⁵⁰ *ibid.*, p.47.

⁵¹ p.274.

2. "L'homme en tant que personnage"

... à ce chaos l'auteur dit : «Va!» et le monde vacille et entre en fusion.

Vladimir Nabokov
Littératures 11

"Le roman de Flaubert s'attache au calcul infinitésimal de la destinée humaine, pas à l'arithmétique du conditionnement social", insiste Nabokov⁵². D'où les maux de tête et la souffrance qui font de tous les grands artistes des Don Quichotte. Est-ce à dire que leur quête est illusoire? Non, mais le travail doit être sans cesse recommencé, car les calculs ne tombent jamais juste. Il existe toujours une onde oubliée qu'il faut intégrer à l'ensemble, mais qui assure paradoxalement la pérennité de l'art. Car rien n'est plus fascinant que cette évaluation de la place de "l'homme en tant que personnage"⁵³ dans le monde de l'oeuvre littéraire.

L'écriture est fondée sur une certaine conception du "chaos" qui lui préexiste : personne ne le contesterait. Mais l'enseignement aussi, ce que l'on souligne moins souvent. Or celle du professeur Nabokov est à l'origine, semble-t-il, de l'intérêt tout particulier qu'il accorde à ce qu'on appelle en littérature un "personnage". En effet, l'idée d'un "destin artistique" sur laquelle repose, nous allons le voir, son analyse des procédés romanesques, s'inspire de son intuition de la *texture* de l'univers, libre mais "concordante". La question de la liberté et de sa *traduction* par l'écriture qui n'a pas cessé de hanter l'artiste, influence considérablement son discours didactique.

Pour construire un "livre sur rien", explique le professeur, un écrivain dispose de ses "trois facettes" : conteur, pédagogue, enchanteur – cette dernière étant la plus importante en ce qu'elle apporte la magie nécessaire à l'animation du tableau préparé dans les ateliers voisins du conteur et du pédagogue. Néanmoins, "Les trois facettes du

⁵² *Littératures 11*, p.205.

⁵³ *Littératures 12*, p.337.

grand écrivain [...] tendent à fusionner en une seule impression de rayonnement, unifiée et unique, la magie de l'art pouvant être présente dans l'ossature même du récit, dans la moelle de la pensée⁵⁴. La représentation du monde réel – dont participe le rôle tenu par le lecteur – qui sous-tend l'écriture, est distillée dans l'oeuvre par le pédagogue – dont le travail peut être plus ou moins discret, selon qu'il est "propagandiste, moraliste ou prophète". La création du monde nouveau de l'oeuvre est le fait du conteur, auquel incombent le choix de l'intrigue – ou "histoire présumée" – et son organisation interne (de son "ossature"). L'élan nécessaire enfin à la *vie* du monde ainsi créé, est imprimé par l'enchanteur, lequel dote l'ouvrage d'un coeur (d'un style) et de souvenirs (d'images) qui l'inscrivent dans la durée dont dépend l'impact d'une "réalité artistique" sur le lecteur.

La liberté de création peut sembler totale – à ceci près que l'écrivain n'a à sa disposition qu'un unique matériau, largement utilisé par ses prédécesseurs qui ont mis au point un certain nombre de techniques qui en augmentent les capacités. Vladimir Nabokov introduit donc l'image de cette étagère unique sur laquelle chaque nouveau romancier irait puiser les outils nécessaires à sa propre construction. Car c'est là que réside selon lui la "*véritable* intrigue"⁵⁵ d'une oeuvre littéraire, "dans le style, la structure interne" :

une suite d'événements, un événement s'enchaînant l'un sur autre, une transition d'un thème à un autre, l'habileté avec laquelle des personnages sont amenés ou une nouvelle action dramatique amorcée, ou différents thèmes rattachés l'un à l'autre ou utilisés pour faire avancer le roman⁵⁶.

Cette distinction formaliste entre vraie et fausse intrigue (le "sujet" de Flaubert, le "rien"), rend extrêmement complexe le problème de la représentation de la liberté.

⁵⁴ *Litt.* /1, p.45.

⁵⁵ *Litt.* /2, p.99.

⁵⁶ *ibid.*, p.58.

En effet, l'écrivain soucieux de liberté peut raconter une histoire où tout serait possible à chaque instant. C'est le choix de Sartre, et on a vu que Nabokov le réfutait – ce que confirme le discrédit qu'il jette, en tant que professeur, sur l'intrigue ("plot") "conventionnelle", "superficielle" ou "très simple". Il peut aussi *dire* la liberté : l'inscrire dans la parole des personnages. C'est aussi, d'une certaine façon, le choix de Sartre : et l'on a dit aussi le peu de bien que pensait l'auteur d'*Ada* des personnages philosophes. En outre, ce choix suppose un recours constant aux dialogues – et lorsque Vladimir Nabokov reçoit un "nouveau roman d'un éditeur plein d'espoir", il "<vérifie> d'abord s'il y a beaucoup de dialogues, et si ceux-ci paraissent trop abondants ou trop soutenus [il] ferme le livre avec grand bruit et le <bannit> de son chevet"⁵⁷. Reste la construction. Ici encore, la marge d'action semble limitée, dans la mesure où les procédés perfectionnés par les uns sont réutilisés sans vergogne par les autres – à tel point que d'aucuns vont "jusqu'aux limites" de certains procédés, comme Proust lorsqu'il fait écouter Marcel "aux portes du rêve de sa tante"⁵⁸. Néanmoins, il est un élément avec lequel l'auteur peut jouer à loisir pour donner l'impact d'une "liberté artistique" sur le lecteur, c'est la relation qu'il entretient lui-même avec ses personnages. Et c'est non seulement le choix de Nabokov, mais aussi celui de Fiodor Dostoïevski, ce qui explique, semble-t-il, que ce dernier soit l'un de ses "imposteurs préférés".

En effet, comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine, "la conscience de soi" constitue la "dominante artistique du portrait du personnage" dans le roman polyphonique de Dostoïevski. Or, pour qu'il y ait bien multiplicité de voix dans le monde artistique, il faut que le personnage "ne se fonde pas avec l'auteur, ne lui serve pas de porte-voix, [...] que les accents de la conscience de soi du personnage soient objectivés, qu'il y ait dans l'oeuvre elle-même une certaine distance entre le personnage et l'auteur"⁵⁹. Vladimir Nabokov semble souscrire à cette analyse, lorsqu'il expose la conception

⁵⁷ *Intransigeances*, p.53.

⁵⁸ *Litt. /1*, p.334.

⁵⁹ *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, "Pierres vives", 1970, p.87-88.

flaubertienne du romancier idéal qui, tel Dieu dans Son univers, "brille par son absence", et ajoute à propos de Dickens :

En ce qui concerne *Bleak House*, nous avons affaire à l'un de ces auteurs qui, en quelque sorte, ne sont pas des divinités supérieures, diffuses et solitaires, mais de trottinants, d'aimables, de sympathiques demi-dieux, qui descendent dans leurs livres sous différents déguisements ou y expédient divers intermédiaires, représentants, agents, favoris, espions et mouchards⁶⁰.

Or ce n'est pas tant la présence de ces *agents* de l'auteur que critique le professeur, que leur fonction : ils sont des porte-parole voyants, qui nuisent à la souplesse de la texture de l'oeuvre dans laquelle ils sont "expédiés". La "plus basse espèce de favori" : le *perry* (terme inventé par Nabokov, "peut-être bien dérivé de «périscopé» en dépit du double «r», à moins que ce ne soit de «parade», par une lointaine association avec la parade de l'escrimeur"), est toujours "en service commandé", et sa "seule raison d'être est de visiter les endroits que l'auteur souhaite faire visiter au lecteur et de rencontrer les personnages que l'auteur souhaite faire rencontrer au lecteur"⁶¹. Ce genre de "personnage", n'a donc aucune "identité personnelle. Il n'a pas de volonté, pas d'âme, pas de coeur, rien". On ne saurait le confondre avec les "homonculi" de Gogol, ces personnages "périphériques" qui naissent de simples "formes de langages", mais sont de véritables "êtres vivants"⁶². Le *perry* est tout simplement un agent mal employé.

Car tous les éléments d'un livre sont les *agents* de l'auteur : agents "filtrants", agents de "remplissage", agents de "synchronisation"⁶³. Là n'est pas la question. "Mes personnages à moi sont des galériens", répond Nabokov à un journaliste qui lui demandait s'ils n'avaient pas été tentés, comme ceux d'E. M. Forster, par la mutinerie⁶⁴. Si la "conscience de soi" que manifestent les personnages de Dostoïevski séduit le professeur, en revanche leur émancipation n'est à ses yeux qu'une imposture.

⁶⁰ *Litt. 11*, p.166.

⁶¹ *ibid.*, p.167.

⁶² *Litt. 12*, p.49.

⁶³ *Litt. 11*, p.49, 106, 430.

⁶⁴ *Intransigeances*, p.107.

Le premier signe de cette imposture est apporté par l'origine théâtrale des héros dostoïevskiens :

[...] la méthode adoptée par Dostoïevski pour camper ses personnages est celle d'un auteur dramatique. En les introduisant, il nous décrit toujours brièvement leur aspect extérieur, puis n'y revient pratiquement jamais. C'est pourquoi on ne trouve généralement dans ses dialogues aucune de ces incises auxquelles ont recours d'autres écrivains pour décrire un geste, un regard ou tout autre détail de la toile de fond. On a l'impression qu'il ne voit pas ses personnages physiquement, que ce sont de simples marionnettes, remarquables, fascinantes, plongées dans le courant rapide des idées de l'auteur⁶⁵.

La fascination vient de ce que "lorsqu'un artiste entreprend d'explorer les mouvements et les réactions d'une âme humaine face aux pressions intolérables de la vie, notre intérêt est promptement éveillé"⁶⁶. La réticence vient de ce que les procédés de l'art dramatique condamnent à l'avance les "marionnettes" à l'échec.

"La tragédie de la tragédie", c'est que "l'idée malheureuse héritée de l'Antiquité, d'une destinée logique, a enfermé le théâtre dans une espèce de camp de concentration"⁶⁷, alors que "les plus hautes réussites de la poésie, de la prose, de la peinture, ont en commun l'irrationnel, l'illogique, et ce génie du libre arbitre qui fait claquer ses doigts d'arc-en-ciel à la face arrogante de la causalité"⁶⁸. Tout est prévu à l'avance dans la tragédie, quelle qu'elle soit, parce que tout un ensemble de règles – la "scène à faire", l'inconvenance de la mort en direct ou du meurtre à la fin de la pièce, la pauvreté des moyens langagiers servant à introduire le personnage principal (comme ce détestable "à propos..."), etc. – décourage "le génie du fortuit, atteint, grâce au jeu de répons harmonieux de ces remarques anodines" que l'auteur admire tant chez Tchekhov⁶⁹.

⁶⁵ *Litt.* /2, p.191.

⁶⁶ *ibid.*, p.162.

⁶⁷ "La tragédie de la tragédie" in *L'homme de l'U.R.S.S.*, op. cit., p.302.

⁶⁸ *ibid.*, p.300.

⁶⁹ *Litt*/2., p.382.

Cet esclavage peut être perçu chez Dostoïevski, dans l'art avec lequel il mène ses intrigues : "Habile à nouer et à embrouiller les fils de l'intrigue, Dostoïevski réussit à capter l'attention du lecteur : c'est un maître du suspens"⁷⁰. Or, "La manière reflète l'homme"⁷¹ insiste le professeur, et si la matière l'emporte, "l'homme en tant que personnage" disparaît. Dans les romans de "l'imposteur préféré" de Nabokov, la personnalité de ces marionnettes "fascinantes"

[...] n'évolue pas. On nous les donne entiers dès le début du récit, et ils demeurent ainsi, sans grand changement, même si leur environnement se modifie et si les aventures les plus extraordinaires leur arrivent. [...] La seule chose qui évolue, vacille, prend de brusques virages, dévie complètement pour introduire de nouveaux personnages et de nouvelles circonstances, c'est l'intrigue"⁷².

C'est comme si tout passait à côté de ces êtres "entiers" dans lesquels plus rien ne circule qu'eux-mêmes, des êtres confrontés pourtant en permanence "au thème du regard à soutenir"⁷³, mais sans que cela influe, selon le professeur, sur une personnalité déterminée à l'avance.

Ce jeu de regards est une technique à laquelle recourt lui-même l'artiste Nabokov et qu'il retrouve chez Proust :

En ce qui concerne la méthode d'approche des personnages, il y a une différence fondamentale entre Joyce et Proust. Joyce prend un personnage complet et absolu, connu de Dieu, connu de Joyce, puis le fait éclater en fragments et éparpille ces fragments dans l'espace-temps de son livre. Le bon lecteur rassemble les morceaux du puzzle et peu à peu reconstitue l'ensemble. Proust, pour sa part, soutient qu'un personnage, une personnalité, n'est jamais connu de façon absolue, mais seulement comparative. Au lieu de le hacher menu, il nous montre le personnage à travers l'idée que d'autres personnages se font de ce personnage. Et il espère, après avoir donné une série de ces prismes et reflets, les combiner pour en faire une réalité artistique⁷⁴.

⁷⁰ *ibid.*, p.166.

⁷¹ *ibid.*, p.174.

⁷² *ibid.*, p.165.

⁷³ *ibid.*, p.179.

⁷⁴ *Litt. /1*, p.319.

Il peut paraître paradoxal que tout en soulignant ainsi la parenté des techniques proustienne et dostoïevskienne, Nabokov encense l'une et condamne l'autre. Les personnages de la *Recherche* réfractés dans les regards "à soutenir" sont des "individus"⁷⁵. Ceux de Dostoïevski sont des "marionnettes", sans épaisseur. C'est qu'ils ne se prêtent pas selon lui à l'exploration des mouvements de l'âme humaine, parce qu'ils sont tous "fous" ou "névrosés" :

[...] nous suivons plus aisément l'artiste, notre guide, à travers les galeries obscures de cette âme humaine, si les réactions de celle-ci restent plus ou moins proches de celles du commun des mortels. Je ne veux certes pas dire par là que nous nous intéressons ou devrions nous intéresser uniquement à la vie spirituelle de l'homme «moyen». Absolument pas. Ce que je voudrais faire comprendre, c'est que, malgré l'infinie diversité de la nature humaine et de ses réactions, nous ne pouvons guère accepter celle d'un fou furieux ou d'un personnage qui vient de sortir d'un asile d'aliénés et qui est en passe d'y retourner. Les réactions de ces pauvres âmes déformées, déjetées, ne sont souvent même plus humaines, au sens premier du terme, ou sont si monstrueuses que le problème choisi par l'auteur reste sans solution, quelle que soit la façon dont ces individus peu ordinaires sont censés l'avoir résolu⁷⁶.

Outre la parole du "prophète" qui empoisse selon Nabokov l'univers romanesque de Dostoïevski⁷⁷, la folie, par son absence totale de règles, constitue elle aussi une entrave à la liberté. Les "scandales" dostoïevskiens sont autant de "scènes à faire", commandées par la nature "extraordinaire" des personnages, lesquels jouissent peut être de cette "logique de rêve" analysée par Bakhtine, mais qui est trop "extraordinaire" (inaccessible?) du point de vue nabokovien, pour que les lecteurs en jouissent à leur tour. En conséquence, les personnages qui "ondulent dans les romans de Dostoïevski" paraissent "totalement inacceptables, irréels, irritants"⁷⁸.

⁷⁵ "Lorsque Proust fit le portrait de Swann, il fit de Swann un individu, avec des caractéristiques individuelles, uniques" – *Litt. 1/1*, p.407.

⁷⁶ *Litt/2*, p.162.

⁷⁷ "Je n'aime pas cet expédient auquel ont recours ses personnages et qui consiste à «paver de péchés la voie qui mène à Jésus», ou, comme le dit plus nettement encore l'écrivain Ivan Bounine, à «vomir partout du Jésus»." – *ibid.*, p.158.

⁷⁸ *ibid.*, p.188; c'est nous qui soulignons.

Qu'est-ce qu'un personnage *réel*?

Du point de vue du lecteur, c'est un personnage susceptible d'émouvoir, – ce que souligne la critique nabokovienne de la tragédie grecque (en l'occurrence de l'*Agamemnon*, d'Eschyle) :

Je refuse d'être ému par les passions abstraites ou par les vagues sentiments de personnages aussi aveugles et manchots que cette statue qui, pour une raison quelconque, est considérée comme la beauté idéale. Du reste, je ne vois pas bien comment Eschyle peut agir directement sur nos émotions dès lors que les érudits les plus profonds sont eux-mêmes incapables d'affirmer ce qu'indique tel ou tel contexte, ce que nous devons entendre ici ou là, et qu'ils finissent par dire que la suppression d'un article à tel endroit obscurcit et rend même totalement inintelligible la cohérence et la construction de la phrase. En fait, le drame principal semble se dérouler dans ces longues et minutieuses notes de bas de page⁷⁹.

Par, ailleurs, si on en juge par les raisons alléguées en faveur de l'enseignement (nabokovien) du roman de Lermontov : *A hero of our time*, ce ne sont pas les contradictions de l'âme humaine qui irritent le professeur :

[...] le «temps» est d'un intérêt moindre pour l'étudiant en littérature que le «héros». Dans ce dernier, le jeune Lermontov s'est employé à créer une personne fictive dont la fougue romantique et le cynisme, la souplesse féline et le regard perçant, le sang chaud et la tête froide, la tendresse et la taciturnité, l'élégance et la brutalité, la délicatesse de perception et la passion âpre de dominer, la nature cruelle et consciente de l'être, sont d'un attrait durable pour les lecteurs de tous les pays et de tous les siècles – particulièrement pour les jeunes lecteurs⁸⁰.

Et il existe parmi les personnages au programme de ses cours un héros "contrasté", qui est un "héros, au plus pur sens du terme (il faut garder à l'esprit ce point important)",

Don Quichotte :

⁷⁹ "La tragédie de la tragédie", p.302.

⁸⁰ "[...] the «time» is of less interest to the student of literature than the «hero». In the latter, young Lermontov managed to create a fictional person whose romantic dash and cynicism, tigerlike suppleness and eagle eye, hot blood and cool head, tenderness and taciturnity, elegance and brutality, delicacy of perception and harsh passion to dominate, ruthlessness and awareness of it, are of lasting appeal to readers of all countries and centuries – especially to young readers" – *A hero of our time*, op. cit., p.xvii.

Son maintien, sa gravité, son attitude merveilleusement calme et sa maîtrise de soi sont singulièrement en contraste avec ses fols accès de rage belliqueuse. Il aime le silence et le décorum. Son choix d'expressions est exquisément soigné sans être maniéré. [...] Il est chaste, épris d'un rêve voilé, persécuté par des enchanteurs; et, avant, tout, c'est un valeureux gentilhomme, un homme d'un courage infini, un héros [...] ⁸¹.

Le "pur" héros est, lui aussi, victime d'accès de folie. Il apparaît même très proche, parfois, du prince Mychkine, "l'idiot" tant décrié, mi-enfant, mi-Christ :

Il n'y a pas de malice en lui : il est aussi confiant qu'un enfant.

[...] Don Quichotte se retrouve pendu par le poignet [I, 43], position dans laquelle il reste deux heures, désespéré, abasourdi, et se démenant comme un beau diable, cependant que la servante et la fille de l'aubergiste et, peut-on le présumer, des millions de lecteurs, sont pliés en deux de rire, comme l'étaient probablement nombre d'assistants quand, treize siècles auparavant, le Dieu martyr de tous ces gens se voyait donner du vinaigre au lieu d'eau ⁸².

Néanmoins, il existe une différence essentielle entre Mychkine et Don Quichotte : la solitude. Alors que celui-là est placé sous la protection du christianisme de son auteur, celui-ci est complètement seul, explique le professeur :

Dans l'*Odyssée*, vous vous en souvenez, le héros de l'aventure a de puissants soutiens. Dans les scènes où il apparaît sous un masque d'emprunt, nous ne tremblons qu'à demi à l'idée qu'Ulysse, par quelque faux-pas, ne révèle trop tôt sa force, alors que dans le cas de Don Quichotte, c'est la faiblesse intrinsèque et attendrissante de notre pauvre chevalier que nous craignons de voir dévoilée aux yeux des brutes, amies ou ennemies, qui l'entourent. Ulysse est essentiellement protégé; il est comme un homme sain dans un rêve sain, qui, quoi qu'il lui arrive, se réveillera. [...] La bonne Athéna [...] suit du rai glauque de son oeil chatoyant [...] le héros vagabond [...] Mais dans notre livre, le mélancolique Don Quichotte est livré à lui-même. A ses tribulations, le Dieu des chrétiens est singulièrement indifférent [...] ⁸³.

⁸¹ *Litt.* 13, p.53.

⁸² *ibid.*, p.54 et 115. La figure du Christ réapparaît aux p.185 et 187.

⁸³ *ibid.*, p.57.

C'est la faiblesse – celle de l'*intelligent* russe – et la solitude – celle de l'exilé – qui, non seulement font de "l'homme en tant que personnage" un héros, mais donnent au lecteur une vive impression de liberté.

La définition de l'art comme "jeu divin" devient ainsi parfaitement claire :

L'art est un jeu divin parce qu'il est l'élément à travers lequel l'homme se rapproche le plus de Dieu en devenant lui-même créateur. L'art est un jeu parce qu'il cesse d'être art dès qu'on cesse de nous rappeler qu'en fin de compte, tout n'est que faux-semblant, et que, par exemple, les gens qui sont sur scène ne sont pas vraiment assassinés, autrement dit, dès que nos sentiments d'horreur et de répulsion nous font oublier que, lecteurs et spectateurs, nous participons à un jeu raffiné et délicieux. Dès que cet équilibre est compromis, nous n'avons plus, sur scène, qu'un mélodrame ridicule, et s'il s'agit d'un livre, la description complaisante d'un meurtre, par exemple, qui serait mieux à sa place dans un journal [...] ⁸⁴.

Ainsi, le porte-parole idéal de l'auteur n'est autre que ce que Wayne Booth appelle "the unreliable narrator"⁸⁵, le narrateur "indigne de confiance", équivoque. En effet, l'ambiguïté qu'entretient un tel narrateur, qui joue de sa toute puissance pour faire douter de ce que à quoi on a envie de *croire*, est tout à fait propice à l'inscription d'une certaine liberté dans le roman. Mais il ne s'agit pas, du point de vue nabokovien, de plaider en faveur de "ce qu'Henry James appelait, dans *The Art of the Novel*, la «vision trouble» d'un personnage, «reflétée dans la vision également trouble d'un observateur»⁸⁶. C'est ce que fait Dostoïevski d'une certaine manière, en renonçant au "je" stable d'un auteur monologique. Il s'agit plutôt de mettre en place tous les éléments nécessaires à ce que le narrateur – on ne peut plus "unreliable" – de *Pnine* appelle une "vengeance poétique"⁸⁷ : c'est-à-dire l'évasion dans "les jungles et les toundras de la pensée humaine"⁸⁸ d'un être apparemment entièrement déterminé – l'homme à la Triste figure, le pauvre Timofey. Pour ce, la vision du personnage doit être extrêmement

⁸⁴ *Litt.* 12, p.161.

⁸⁵ Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, op. cit., p.293 sq.

⁸⁶ *ibid.*, p.296.

⁸⁷ *Pnine*, p.212.

⁸⁸ *Litt.* 13, p.202.

précise ("Qu'est-ce qu'Emma vit une femme du monde jeter dans le chapeau de soie de cet homme? Ecrire lisiblement"⁸⁹), puisqu'il doit d'abord émouvoir le lecteur, et qu'on ne peut être ému que par ce que l'on *croit* – "de ses propres yeux". On a dit que *Pnine* était un roman sur la possibilité pour un roman d'avoir un narrateur digne de confiance. Mais cette possibilité existe, elle dépend exclusivement du pacte de lecture. En outre, quelque bonne volonté dont fasse preuve l'auteur, ses personnages n'auront jamais la possibilité de se révolter. En revanche, tirés eux-mêmes par un Esprit joueur, ils peuvent "<introduire> doucement ou <emporter> le lecteur dans le monde enchanté de l'art permanent et irrationnel"⁹⁰. Installé aux côtés de *Pnine*, par exemple, dans sa "petite conduite intérieure bleue", "libre enfin, [le lecteur] jaillit sur la route brillante, qu'on <peut> distinguer diminuant jusqu'à devenir un fil d'or dans la brume légère, là où colline après colline <transforment> en beauté la distance, là où tout simplement il <est> impossible de savoir quel miracle <peut> se produire"⁹¹.

3. Le droit de rêver

Je ferais bien de commencer à dater les pages de ce
manuscrit. Par égard pour mes rêveurs inconnus.

Vladimir Nabokov
Ada ou l'ardeur

Car d'où procède le rêve si ce n'est de la possibilité d'évasion? Il n'y a pas d'issue dans les "scandales" de Dostoïevski pour qui ne partagerait pas sa foi en la souffrance et en la rédemption. Du point de vue nabokovien, la "logique de rêve" de l'auteur ne tient pas ses promesses. Pourtant c'est bien l'univers onirique, ou "irrationnel", qui est le mieux adapté à l'écriture de la liberté, au récit du combat de ces "hommes en tant que

⁸⁹ *Regarde, regarde les Arlequins!*, p.213.

⁹⁰ *Litt. /3*, p.135.

⁹¹ *Pnine*, p.215.

personnages" contre la souffrance, dont découle tout le pathétique de la condition humaine : "La grande littérature frise l'irrationnel"⁹². C'est pourquoi les oeuvres dites "fantastiques" contiennent peut-être plus de "réalité humaine" que les autres. Tel est en tout cas l'avis de Nabokov dont les commentaires, sur «Le Manteau» de Gogol, et «La métamorphose» de Kafka, attestent du but pédagogique qu'il s'était assigné : "il se peut, si j'ai de la chance, que je touche [de sa baguette magique de professeur?] le pathétique profond qui est inhérent à tout art authentique"⁹³.

C'est pourquoi il prend la peine d'écrire au professeur Noyes de l'université de Berkeley qui pense que l'auteur de *Nicolas Gogol* a voulu "nier l'impact moral de l'art" :

Je ne pense pas que votre point de vue s'éloigne tant du mien. [...] Il y a, dans *Le manteau*, une profonde moralité que j'ai essayé de rendre dans mon livre, mais cette moralité n'a certainement rien à voir avec la propagande facile que quelques admirateurs zélés, dans la Russie du XIXe siècle, ont essayé à toute force d'y mettre, et qui, à mon avis, font violence à l'histoire et à la notion même d'art⁹⁴.

Une comparaison de ce commentaire avec le célèbre essai de Boris Eikhenbaum : "Comment est fait «Le manteau» de Gogol" (1918), atteste en effet des préoccupations morales de Nabokov.

Parallèlement à l'analyse formaliste d'Eikhenbaum qui tend à démontrer que, chez Gogol, "le sujet [l'intrigue], cette combinaison de motifs et de leurs motivations, cesse de jouer le rôle organisateur", qui est tenu par le "jeu de style"⁹⁵, Nabokov commente "La véritable intrigue" du «Manteau», qui est "(comme toujours chez Gogol) dans le style, dans la structure interne [...] "⁹⁶. Les deux auteurs décrivent donc minutieusement le style "expressif" de Gogol qui, en étudiant calembour et "mots

⁹² *Litt.* /2, p.95.

⁹³ "I may, if I am lucky, tap the deep pathos that pertains to all authentic art" – cité par John Bayley in "The Novelist as pedagogue : *Lectures on Russian Literature*, V. Nabokov", *Selected essays*, NY, Cambridge Univ. Press, 1984.

⁹⁴ *Lettres choisies*, p96.

⁹⁵ "Comment est fait «Le Manteau» de Gogol", *Théorie de la littérature*, op. cit., p.217.

⁹⁶ *Litt.* /2, p.99.

transrationnels", qui, en expliquant comment l'auteur fait "exploser la phrase inoffensive en une folle gerbe de feu" :

le passage qui avait commencé sur le ton d'une conversation à bâtons rompus déraile brusquement et fait une embardée dans l'irrationnel, auquel, en fait, il appartient; ou encore, tout aussi brusquement, une porte s'ouvre et une énorme lame de poésie écumante déferle sur nous – rien que pour se dissoudre en un sirop de platitudes, ou devenir sa propre parodie, ou encore être refoulée par la phrase qui se brise et redevient boniment de prestidigitateur, ce boniment si caractéristique de Gogol⁹⁷.

Toutefois le choix du vocabulaire, le style de Nabokov, indiquent qu'il ne décrit jamais que pour mieux *raconter*. Eikhenbaum commente une "langue de marionnettes"; Nabokov voit dans le "pauvre petit employé" du "Manteau" un "être humain pathétique"⁹⁸. Bien qu'apparemment motivée par une même focalisation sur le style, l'approche de Nabokov diffère de celle d'Eikhenbaum, en ce qu'il ne se contente pas de décomposer comme celui-ci les "couches compositionnelles" de la nouvelle : "la narration purement comique qui s'aide de tous les procédés stylistiques propres à Gogol [...], liée à la déclamation pathétique qui constitue une deuxième couche compositionnelle"⁹⁹; il se sert de cette décomposition pour illustrer "l'essence de l'humanité".

En effet, si Gogol réussit, selon Eikhenbaum, à réunir "l'inunifiable", c'est qu'il a "préalablement isolé le monde de la nouvelle de la vaste réalité"¹⁰⁰. Ce qui ne signifie pas, ajoute-t-il, que le monde intérieur d'Akaki Akakiévitch soit "nul" : "il est spécifique et absolument isolé". Ces remarques pourraient être de Nabokov. Mais il semble qu'il contesterait la façon dont est évoquée la «pauvre histoire» et [...] ses épisodes mélodramatiques"¹⁰¹. Il n'y a pas selon lui de *mélodrame* dans «Le Manteau», mais un

⁹⁷ *ibid.*, p.98.

⁹⁸ *ibid.*, p.97.

⁹⁹ *ibid.*, p.226.

¹⁰⁰ "Comment...", p.230.

¹⁰¹ *ibid.*, p.233.

véritable drame, car ce monde, "c'est, dans un sens, le monde *réel*, mais il nous paraît follement absurde, habitués que nous sommes au décor qui le masque. C'est de ces aperçus qu'est formé le personnage central du «Manteau», incarnation de l'esprit du monde secret mais réel qui perce à travers le style de Gogol"¹⁰².

L'utilisation d'un même détail par les deux commentateurs suffit à établir la particularité du "formalisme" nabokovien : il s'agit du couvercle de la tabatière du tailleur orné du "portrait d'un général dont [on ne saurait] dire le nom, car le pouce du tailleur [a] crevé son visage et un carré de papier [bouche] le trou"¹⁰³. Pour Eikhenbaum ce détail permet tout simplement de montrer que le monde de Gogol a "ses propres lois". Pour Nabokov, il est beaucoup plus expressif : il "résume toute l'absurdité d'Akaki Akakiévitch" :

Nous ne nous attendions pas à ce qu'un de ces masques tourbillonnants se révèle être un vrai visage, ou du moins l'endroit où devrait se trouver un vrai visage. L'essence de l'humanité émane irrationnellement de ce chaos d'impostures qui forme le monde de Gogol. Akaki Akakiévitch, le héros du «Manteau» est absurde *parce qu'il est pathétique, parce qu'il est humain, parce qu'il a été engendré par les forces qui semblent précisément engendrer le plus grand contraste avec lui*¹⁰⁴.

Selon Eikhenbaum, "avec le fantôme à moustaches de la fin, tout le grotesque disparaît dans l'ombre et se dissout dans le rire"¹⁰⁵. Selon Nabokov, on peut lire dans ce fantôme l'ultime conséquence du "processus vestimentaire déclenché par le personnage [qui] constitue en réalité son *dépouillement* et son retour progressif à la totale nudité de son propre fantôme"¹⁰⁶ : ici encore, c'est "l'homme en tant que personnage" qui est au centre de l'analyse du professeur. A ce "super-niveau" de l'art, "la littérature fait appel à ces profondeurs secrètes de l'âme humaine où, comme les ombres de navires silencieux et

¹⁰² *Littératures* 12, p.98.

¹⁰³ Cité par Nabokov p.97 et par Eikhenbaum p.231.

¹⁰⁴ *ibid.*, p.97.

¹⁰⁵ "Comment...", p.233.

¹⁰⁶ *Litt.* 12, p.101.

sans nom, passent les ombres des autres mondes"¹⁰⁷. L'absurde, ce n'est "ni le baroque, ni le comique", mais cette "inclinaison soudaine du plan rationnel de la vie"¹⁰⁸ qui permet d'entrevoir l'essence de l'humanité :

Les critiques russes aux idées progressistes virent en [Akaki Akakiévitch] l'image de l'opprimé, et tout le récit leur apparut comme un réquisitoire contre la société. Mais il y a bien davantage. Les interstices et les trous noirs dans le tissu du style de Gogol correspondent à des défauts dans le tissu de la vie elle-même. Quelque chose va très mal, et tous les hommes sont d'aimables fous poursuivant des buts qui leur semblent primordiaux, tandis qu'une force absurdemment logique les astreint à des emplois dérisoires – tel est le vrai «message» de la nouvelle¹⁰⁹.

"«Et nous assumerons le mystère des choses» [Shakespeare] : c'est aussi ce que je suggère à quiconque considère l'art avec sérieux"¹¹⁰ – ce mystère que mettent si bien en scène les oeuvres dites "absurdes" ou "fantastiques". A leur manière ce sont des oeuvres parodiques, et la parodie est un "tremplin" vers les émotions *vraies*, lorsqu'elle se dissout dans "l'élément pathétique, poignant, divin" :

Don Quichotte a gagné la partie avec le lecteur : quiconque a le sens de la beauté et de la pitié – qui sont à la base du véritable sentiment artistique – est [...] du côté de Don Quichotte. [...] Nous ne rions plus de lui. Il a la pitié pour blason, et la beauté pour bannière. Il incarne tout ce qui est douceur, délaissement, pureté, altruisme, chevaleresque. La parodie est devenue parangon¹¹¹.

"Et alors Le mot de passe est? [...] – Pitié", comme le disait John Shade¹¹². Pitié pour une Gertie boiteuse (*Ulysse*) : "Joyce parvient à bâtir quelque chose de réel – *pathos*, *pitié*, *compassion* – à partir des formules mortes qu'il parodie¹¹³. Pitié pour un "lourdaud" malheureux (Charles Bovary). Pitié pour un pauvre insecte qui ne se savait

¹⁰⁷ *ibid.*, p.103.

¹⁰⁸ *ibid.*, p.95.

¹⁰⁹ *ibid.*, p.99.

¹¹⁰ *Litt. /1* p.359.

¹¹¹ *Litt. /3*, p.95, 219 et 203.

¹¹² *Feu pâle*, p.197.

¹¹³ *Littératures /1*, p.488; c'est nous qui soulignons.

pas scarabée, et ignorait qu'il avait des élytres grâce auxquels il aurait pu s'envoler : "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 pourrez 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)"¹¹⁴.

Le discours didactique nabokovien participe de cette logique de rêve qui permet de *passer* : "L'art connaît la manière de transcender les limites de la raison"¹¹⁵. Il est possible d'entendre à la lecture de *La métamorphose* ou du «Manteau», les "sanglots dans la gorge du récit, [l']écho du «'Je ne puis sortir, je ne puis sortir', dit l'étourneau», si déchirant dans le roman fantastique de Sterne"¹¹⁶ – le *Voyage sentimental*.

Et c'est bien une Invitation au Voyage que transmet le professeur Nabokov à ses étudiants – celle-là même qu'il lit dans les "mouvements lyriques" des *Ames mortes* consacrés à "l'idée de la Russie telle que la voyait Gogol"¹¹⁷.

Ce qui fait la beauté des cauchemars personnels de Kafka et de Gogol, c'est que le personnage humain qui tient le rôle central appartient au même univers personnel et fantastique que les personnages inhumains qui l'entourent, mais le personnage central cherche à sortir de ce monde, à arracher le masque, à transcender la casaque ou la carapace¹¹⁸.

Il faut arracher le masque, pour pouvoir rêver. Peut-être n'y a-t-il rien derrière le masque, mais il faut essayer – ne serait-ce que pour le plaisir de rencontrer peut-être Vladimir Nabokov au "sommet de la montagne".

¹¹⁴ *ibid.*, p.369.

¹¹⁵ *Litt.* /3, p.135.

¹¹⁶ *ibid.*, p

¹¹⁷ *Litt.* /2, p.71.

¹¹⁸ *Litt.* /1, p.363.

4. Les bas filés de Don Quichotte

Une scène de *Don Quichotte* provoque chez le professeur "ce choc particulier du détail fugitif"¹¹⁹, "ce ronronnement suprême de plaisir produit par l'impact d'une pensée voluptueuse – *une pensée voluptueuse*"¹²⁰, qui constituent un moment artistique. Une scène à laquelle on devrait penser lorsqu'on évoque "l'artistique élément de rêve dans ce livre"¹²¹. Une scène censurée par les "horribles manuels" de morceaux choisis. Une scène, enfin, emblématique et de la vraie littérature et de l'éducation littéraire, telle que la conçoit l'exilé.

On la trouve dans le chapitre XLIV de la deuxième partie du roman, intitulée : "Comment Sancho Panza fut conduit à son gouvernement, et de l'étrange aventure qui arriva dans le château à Don Quichotte"¹²², mais que l'on pourrait rebaptiser, en fonction du commentaire de Nabokov : "L'homme seul à sa fenêtre".

Sancho parti, Don Quichotte est étrangement seul, et il se sent tout à coup envahi d'un étrange sentiment d'isolement et d'insatisfaction, quelque chose de plus qu'une simple sensation de solitude, une sorte d'impatience nostalgique sans objet. Il se retire dans sa chambre, décline toute offre de service de la part des domestiques et, ayant bouclé sa porte, entreprend de se déshabiller à la lueur de deux bougies. Il est seul, mais, si l'on peut dire, les rideaux ne sont pas tirés sur la fenêtre du récit, et nous voyons à travers la grille de la fenêtre l'éclat des bas vert vif qu'il est en train d'ôter lentement et d'examiner [...] ¹²³.

Première strate : le lecteur ouvre la fenêtre du récit. Il est lui-même cet homme seul à sa fenêtre, prêt à la confabulation.

[...] les bas de Don Quichotte sont tout ce que l'on veut sauf neufs. O désastre, soupire le narrateur, en contemplant plusieurs mailles filées dans le

¹¹⁹ *Ada*, p.286.

¹²⁰ *Littératures 13*, p.51.

¹²¹ *ibid.*, p.136.

¹²² Voir *Don Quichotte*, Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1989, p.851.

¹²³ *Litt. 13*, p.137.

bas gauche, qui a désormais l'aspect d'une jalousie. Un douloureux sentiment de pauvreté se mêle à son découragement général et il va finalement se coucher morose et le coeur lourd. L'absence de Sancho et les mailles filées de ses bas suffisent-elles à expliquer cette tristesse, cette *soledad* espagnole, cette *saudades* portugaise, cette *angoisse* française, cette *Sehnsucht* allemande, cette *toska* russe?¹²⁴

Deuxième strate : Les bas-"jalousie" représentent la seconde fenêtre qui ouvre sur l'angoisse universelle, laquelle suscite compassion et bonté pour ces "créatures pathétiques" du monde que relie entre elles "quelque lien dédalien".

Tandis qu'il se tient à la fenêtre grillée, voici que lui parvient le doux son de cordes agréablement pincées; et Don Quichotte est profondément ému. Son vague à l'âme, sa solitude, se dissipent à présent dans le toucher de ce luth, dans cette touche de beauté. [...] tout ce qu'il a lu dans ces romans de chevalerie à présent étrangement vrais lui revient avec un nouvel impact, ses rêves se mêlant à la réalité, *ses rêves fécondant la réalité*. Et la voix de la jeune Altisidora [...] devient pour un instant, physiquement et mentalement, plus nette que la vision de Dulcinée [...]. Mais sa pudeur innée, sa pureté, la glorieuse chasteté d'un vrai chevalier errant, tout cela se révèle plus fort que l'appel des sens, et après avoir écouté la chanson dans le jardin, il referme brusquement la fenêtre et, cette fois plus morose encore qu'auparavant – «comme s'il avait été victime d'un grand malheur», dit Cervantès –, il va se coucher, laissant le jardin aux lucioles et aux plaintes musicales d'Altisidora, et laissant l'île et ses richesses à son écuyer¹²⁵.

Troisième strate : Une troisième fenêtre s'ouvre sur la beauté de l'illusoire et se referme sur les rêves du personnage – au moment, semble-t-il, où le lecteur referme la fenêtre du récit sur ses propres rêves féconds.

C'est là une admirable scène – l'une de ces scènes qui flattent l'imagination et apportent plus qu'elles ne semblent contenir : rêveur, le coeur gros de désirs insaisissables, efflanqué, avec ses bas émeraude démaillés qui gisent en boule sur le sol, et la fenêtre grillée, à présent fermée, et cette chaude nuit d'Espagne qui va désormais devenir pour trois siècles, dans toutes les langues, le berceau de la prose et de la poésie romantiques, et Don Quichotte, quinquagénaire, usant d'une illusion pour combattre une autre illusion [...]¹²⁶.

¹²⁴ *ibid.*, p.137-138.

¹²⁵ *ibid.*, p.139; c'est nous qui soulignons.

¹²⁶ *ibid.*, p.139-140.

Quatrième strate : toutes les fenêtres fictives s'emboîtent dans cette dernière fenêtre qui s'ouvre sur le monde "réel", celui du professeur Nabokov, "quinquagénaire", combattant une illusion : la réalité, qui n'est qu'un masque; au moyen d'une autre illusion : la fiction, qui permet d'arracher le masque, c'est-à-dire de d'ouvrir les fenêtres pour voir passer là, tout près, des marcheurs de toutes nationalités.

La belle image de Don Quichotte "aux bas filés" – un détail... – constitue un souvenir commun aux lecteurs du monde entier, un de ceux qui aident à transcender la terreur que peut inspirer l'état nauséeux du monde. D'où l'importance des passeurs de mots (traducteurs ou professeurs), de l'honnêteté desquels dépend la confabulation – seul lien *réel*, peut-être, entre les errants de cet "univers bien, bien étrange en vérité"¹²⁷, dans lequel nous vivons.

Lorsque Vladimir Nabokov évoque dans *Autres rivages* le style de l'écrivain russe qu'il a été, il souligne la vive impression faite sur les lecteurs par "les jeux de miroirs de ses phrases claires mais étrangement fallacieuses, et par le fait que la véritable vie de ses livres coulait dans ses métaphores, qu'un critique a comparées à «des fenêtres donnant sur un univers contigu...» [...]"¹²⁸. Une même ouverture caractérise son discours didactique.

Un souvenir en appelle un autre : en surimpression sur le portrait de Don Quichotte, apparaît un autre homme à la triste figure, digne descendant du noble héros de Cervantès, inoubliable "être oublié" : Timofey Pnine, que l'on aperçoit par la fenêtre du récit, au moment le plus tragique de son épopée américaine (il pense avoir brisé le merveilleux bol de cristal offert par son seul ami) : "Avec sa bouche édentée, demi-ouverte, et la pellicule de larmes voilant ses yeux qui ne clignotaient pas, il parut très vieux"¹²⁹. C'est là aussi une de ces scènes qui "flattent l'imagination", et font de

¹²⁷ *Ada*, p.138.

¹²⁸ *Autres rivages*, p.299.

¹²⁹ *Pnine*, p.197.

l'éducation littéraire une grande leçon de "vies" : elle dispense autant de rêves qui iront *féconder* la "réalité".

CONCLUSION :

PORTRAIT DU PROFESSEUR EN SALTIMBANQUE

Le fond de ma nature est, quoi qu'on en dise, le saltimbanque.

Gustave Flaubert
Correspondance

A cet instant, deux jeunes cockers, un chiot aux oreilles noires traînantes, avec un regard suppliant qu'exprimait le blanc azuré de ses yeux, et une petite chienne blanche tachée de rose sur le museau et le ventre, franchirent en désordre la porte que quelqu'un avait ouverte, se faufilèrent en trébuchant sur les pelotes de leurs pattes entre les meubles, puis ils furent rapidement récupérés avant d'être remis à leur place sur la terrasse¹.

C'est dans le bureau du très sérieux éditeur de non moins sérieux ouvrages universitaires – en l'occurrence l'essai de Monsieur Vladimir Nabokov sur Nicolas Gogol – que fait irruption ce défilé loufoque d'éléments "déplacés". Cette "inclinaison soudaine du plan rationnel de la vie" universitaire nous semble caractéristique de l'enseignement nabokovien. La "classe" de Mister Nabokov n'est pas un lieu clos que le regard, irrésistiblement attiré par le monde extérieur, cherche à fuir : le maître invite lui-même à se tenir sur le seuil – s'interrompant pour écouter le chant d'une cigale ou demander le nom d'un arbre aperçu tous les jours par la fenêtre². Il est ce "quelqu'un" qui ouvre les portes pour insuffler un peu de vie aux automates de la scène scolaire.

¹ *Nicolas Gogol*, p.167.

² "Le professeur Nabokov fait une pause entre deux phrases", raconte Alfred Appel Jr, "et tout à coup, comme si une main invisible l'avait fait sursauter, il lève les yeux de ses notes et d'une voix bien plus intime que celle de nos conférenciers dramatiques faussement décontractés, demande : «Avez-vous entendu ça? Une cigale est en train de chanter, peut-être dans cette pièce.» Subitement le professeur capte notre attention, de celle que l'on accorde à n'importe quel type inoffensif sur le point de formuler sa folie" – "Remembering Mister Nabokov", op. cit., p.12.

"Parmi les cinquante étudiants à qui il m'est arrivé une fois de demander (en vue de mettre en lumière l'inconcevable ignorance en matière d'éléments naturels qui caractérise la jeunesse américaine d'aujourd'hui) le nom d'un arbre, un orme américain, qu'ils pouvaient voir par la fenêtre de la classe, aucun n'a été capable de l'identifier" – "The servile path", op. cit., p.103.

La première porte donne directement dans un théâtre : un auteur et un éditeur répètent avant la première de *Nicolas Gogol*. Puis une seconde porte, discrètement entrouverte, permet d'apercevoir les coulisses : l'acteur qui tenait le rôle de l'éditeur est brusquement transformé en propriétaire gêné de chiens maladroits et envahissants. Le jeu est désormais perçu comme tel, le discours ne peut plus "prendre". En tant qu'"emblèmes de vie", les chiens sont le signe du plein de l'existence – lorsqu'un "chien <jappe> de l'autre côté de la porte" d'une chambre d'hôtel devant laquelle passe Hugh Person (héros de *La transparence des choses*), c'est "signe, se dit-il, que la chambre <est> concrètement occupée"³. Leur intrusion permet d'arracher le masque des acteurs de la comédie sociale dont participe l'enseignement de la littérature.

C'est ce qui explique sans doute qu'ils soient empruntés à l'enfance curieuse qui sait regarder, s'étonner, insister pour voir l'envers du décor, et dans laquelle l'artiste et à sa suite le professeur puisent l'énergie nécessaire à la mise en scène sereine de ce passage entre deux "abîmes de ténèbres" qui nous mène inexorablement de la naissance à la mort. Au seuil du périple américain, dans la version anglaise de "Mademoiselle O" (contemporaine de *Nicolas Gogol*), Nabokov se demande s'il a déjà "fait cadeau de Box [...] de ce vieux teckel brun, dormant d'un profond sommeil sur le canapé" de son enfance, à l'un de ses personnages : "Non, je crois qu'il est toujours à moi"⁴. Il devient dès lors la signature particulière du pédagogue – moins esthétique peut-être que celle de l'esthète (le papillon), mais plus pathétique, plus proche de cette "vérité de l'enfance" recherchée par l'écriture.

Un lointain parent de Box sera offert à Ada et serré "substitutivement" sur son cœur par Lucette – à défaut de l'odieux cousin Van. Et c'est ce chien de l'enfance perdue qui, sur les photos de "Petite[s] nymphe[s] accroupie[s]"⁵, trahit l'âge des

³ *La transparence des choses*, Paris: Fayard, coll."10/18", 1979, p.183.

⁴ *Autres rivages*, chap. V (1943), p.98. La dernière phrase est absente de la version française.

⁵ *Lolita*, p.416.

personnages féminins et la source véritable du regard nostalgique de leurs adorateurs masculins :

[A peine arrivée au motel des «Chasseurs enchantés»] Lolita se <laisse> choir à croupetons sur le tapis florifère pour caresser un cocker au museau blême tacheté de bleu et aux oreilles noires.

(*Lolita*)

[Dans l'album de photos de Kim Beauharnais, «la petite fille aux cheveux bruns" n'est pas «précédée» par «un dachshund coulant comme une couleuvre» (Dack) mais] <répand > le flot noir de sa chevelure sur ses genoux pliés et nus et <soufflète> Dack légèrement avec un petit bouquet de fleurs pour faire cesser ses jappements nerveux.

(*Ada ou l'ardeur*)⁶

Lolita, Ada, belles dames au petit chien restées entre deux âges – ce qui fait tout leur charme. L'emblème de vie qui les accompagne fonctionne comme un appel de note destiné à signaler au lecteur la petite fille qui sommeille sous le masque de la créature mythique – dont l'artifice est mis en lumière parallèlement par les feux de la rampe qu'elles décident toutes deux d'affronter (sur la scène publique d'un vrai théâtre, ou privée du théâtre de l'imagination de leurs créateurs). Parce qu'ils se prennent trop au sérieux et ont cessé de percevoir leur propre cabotinage, Van Veen et Humbert Humbert détestent ce chien qui les dépouille de leurs artifices. La "dackelophobie" (incurable) de Van, qui est comme l'épiphénomène de son pédantisme – "lequel n'est guère autre chose, au fond, que l'art prétendant en remonter à la nature"⁷ –, est trahie par un autre. Mais Humbert Humbert (pour lequel, rappelle l'auteur, "il existe une verte allée du Paradis où [il] a le droit de se promener à la nuit tombée une fois dans l'année"⁸) se trahit lui-même : il "abomine les chiens", dit-il, qui s'interposent constamment entre sa nymphette et son désir, et lui renvoient l'image honnie de sa perversion. Pourtant, lorsqu'il lit son propre aveuglement dans le regard sacrilège que pose son double Quilty

⁶ *ibid.*, p. 188; *Ada*, p.59 et 475.

⁷ Bergson in *Le rire*, Paris: Quadrige/PUF, 1989, p.37.

⁸ *La méprise*, p.16.

sur les jeux de l'enfance, il est pris de remords. A l'hôtel Champion, "une espèce de terrier" veut jouer avec Lolita, mais c'est trop tard (le tapis "florifère" du motel des "Chasseurs enchantés" était déjà le signe d'une certaine artificialité) : elle *interprète* le rôle de l'enfant qu'elle n'est plus pour offrir la vision enchanteresse de ses charmes à Quilty qui la contemple. A l'instant où celui-ci disparaît de l'écran pour masquer l'excitation qu'elle a fait naître, Lolita délaisse la balle que le chien attend qu'elle lui lance – "<pianotant> *prestissimo* de ses pattes de devant sur le gazon spongieux" : "Qui saura dire le désespoir que l'on cause peut-être à un chien en mettant fin à son jeu?", commente Humbert le Lucide ⁹. Ou comment éviter que l'enfance, vers laquelle nous repousse sans cesse l'"informe futur" ne nous regarde avec de "gros yeux"¹⁰? Telle est la question que se pose Fédor dans *Le don*, qui hante tous les personnages nabokoviens, et à laquelle répond leur créateur en maintenant précisément les portes ouvertes entre les différents états de la langue, de l'existence, du monde. Si la littérature est bien, comme semble l'enseigner Nabokov, ce miroir réfléchissant dans lequel on "<croit> comprendre / L'existence, ou du moins une très faible part / De <sa> propre existence"¹¹, c'est parce qu'elle garde une porte ouverte sur la vie – porte que la "bibliographie" réclamée par l'éditeur au moment de l'apparition des chiens menaçait de refermer à jamais.

Parce que l'enfance est ce moment de grâce où les barrières établies ne paraissent pas encore infranchissables, elle demeure le lieu privilégié de cette investigation de l'être à laquelle invite la méthode de lecture nabokovienne. Ce qui explique l'omniprésence de l'"imposteur viennois" : l'auteur partage son intérêt pour l'"exploration" de l'enfance. Mais la critique de la méthode freudienne est vive car chacun d'entre nous, pense Nabokov, n'a le droit et le devoir de se pencher que sur sa propre enfance. En témoignent le voile pudique qu'il jette sur celle des grands auteurs

⁹ *Lolita*, p.117 et 379.

¹⁰ *Le don*, p.129.

¹¹ *Feu pâle*, v. 971-973, p.61.

de son répertoire et le retour constant vers d'"autres rivages". Nous serions nous-même ce bon lecteur qu'il souhaitait à la littérature, si nous nous mettions à évoquer ici notre propre enfance.

Dans l'univers du langage, "ces portes qui semblent s'ouvrir" comme dit Jaccottet, ce sont bien entendu les "images"¹² qui placent le discours didactique, à l'instar du discours littéraire, dans un entre-deux. Au détour de comparaisons ou/et de métaphores surgissent toutes sortes d'éléments "périphériques" – des "détails" – apparemment tout aussi déplacés que les chiens de l'éditeur :

Chaque nouveau thème [de *Mansfield Park*] déploie ses pétales comme une rose de jardin.

Telle ou telle phrase [de Tourgueniev] fait penser à un lézard qui se chauffe au soleil sur un mur – et les deux ou trois derniers mots se courbent comme la queue du lézard.

De même que sur l'écaïlle des insectes, le merveilleux effet de couleur peut être dû, non point à la pigmentation de ces écaïlles mais à leur emplacement et à leur pouvoir de réfraction, de même le génie de Gogol n'a-t-il rien à voir avec les qualités intrinsèques de composantes chimiques quantifiables («la vie réelle» des critiques littéraires) mais avec les pouvoirs mimétiques d'un phénomène physique engendré par les particules presque intangibles d'une vie recrée¹³.

Le dernier exemple illustre parfaitement la technique du pédagogue, telle qu'elle est exposée dans *Pnine* par un artiste peintre – dont on peut penser qu'il est le porte-parole de l'écrivain qui se définit lui-même comme "moitié-peintre et moitié-naturaliste"¹⁴ : "Comment immortaliser une voiture automobile?" en faisant "entrer le décor dans l'auto" :

Brisez donc la structure de cette automobile en panneaux et en courbes séparées. Puis ramenez-les ensemble par leur reflet [...] Ce processus de

¹² in *Autres Journées*, Fata Morgana, 1987, p.25.

¹³ *Litt. 11*, p.66; *Litt. 12*, p.115; *Nicolas Gogol*, p.67.

¹⁴ Cité par Appel, *ibid.*, p.13.

mimétisme et d'intégration, Lake l'appelait la «naturalisation» nécessaire des choses faites par l'homme¹⁵.

Comment immortaliser – si tant est que telle est la tâche de l'enseignant – le discours littéraire? Il faut faire entrer le décor dans la peinture du génie (de Gogol, par exemple): en briser la structure et ramener ensemble les "particules presque intangibles" grâce au savant dispositif de miroirs d'une comparaison hybride: sous le microscope de la comparaison le génie est réduit à un insecte; dans la lunette de la métaphore il prend les proportions d'un "phénomène physique". La variation de l'angle de vue permet la "naturalisation" nécessaire de *toutes les choses* faites par l'homme, y compris les plus complexes comme la littérature.

On peut formuler un certain nombre de critiques envers le recours constant du professeur aux images. La première, que pose et résout Umberto Eco par exemple lorsqu'il fait une approche immunologique de la sémiotique, concerne la méthode elle-même:

On a souvent dit qu'en science il ne faudrait pas employer de métaphores. Or Max Black (1962) a établi une distinction convaincante entre usage linguistique des métaphores et usage scientifique des modèles. On peut aussi bien avoir des modèles à l'échelle que des modèles analogiques [...] En ce sens, on peut prendre le fonctionnement d'une langue humaine comme modèle pour des phénomènes biologiques, ou *vice versa*¹⁶.

C'est exactement ce que fait Nabokov en prenant le monde naturel des métamorphoses comme modèle de la création littéraire. Et les propriétés du modèle ne sont pas nécessairement mieux connues que celles de l'objet à définir. La méthode ne procède donc pas de ce qu'on appelle le "réductionnisme". Il ne s'agit pas tant d'exprimer la signification que de la mettre en scène.

D'où une seconde critique possible, qui concerne la fonction des métaphores et, d'une manière générale, des images. On la trouve par exemple chez Marthe Robert qui

¹⁵ *Pnine*, p.109.

¹⁶ *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p.251.

l'exprime à propos de *Givre et sang* de John Cowper Powys (un autre "conférencier itinérant"), mais qui pourrait s'appliquer à tout l'oeuvre nabokovien :

[...] jamais un personnage ou un objet n'est donné pour ce qu'il est, toujours il «ressemble à...», est «comme» telle chose ou «aussi que...» telle autre, personne dans le récit n'est vu dans son autonomie et son intégrité, de sorte que tout passe dans tout, tout dans rien, et que seuls finalement les noms des gens et des lieux permettent jusqu'à un certain point de s'y retrouver. Je sais bien que ce *perpétuel flottement des limites* est dans l'esprit de l'auteur le sens même du roman – au demeurant le procédé ne manque pas d'efficacité, l'histoire est belle et sa magie ne laisse pas de fasciner –, mais le délire métaphorique la rend si éprouvante qu'on doit lutter pour continuer de s'y plonger¹⁷.

Même si l'on peut contester l'expression "délire métaphorique", c'est bien l'idée d'un "perpétuel flottement des limites" que le pédagogue espère "faire passer". Certes, le va-et-vient constant d'un monde à un autre est éprouvant, en ce qu'il astreint à un ajustement focal permanent. Mais "l'autonomie" ou "l'intégrité" des personnes ainsi placées à la frontière de deux mondes possibles n'est menacée que dans l'extrême *limite* où l'expérience de la nouveauté se solde par la dépossession d'une partie de soi-même. L'art consiste précisément à faire coexister tous les possibles sans avoir à choisir (d'où l'intérêt de l'auteur pour les marches) – ce à quoi aide le pouvoir de disproportion de la synecdoque et de la métonymie en ce qu'il rend impossible l'établissement de limites.

On écrit en images pour pallier une défaillance de la vision devant l'opacité de l'objet concret, [conclut Marthe Robert,] ce qui conduit à s'enfermer plus que jamais dans des constructions verbales éprouvées, où rien d'extérieur ne risque de passer¹⁸.

Il semble en effet que Vladimir Nabokov enseigne à assumer cette "défaillance de la vision" que chaque artiste s'emploie depuis toujours à corriger. Mais elle n'implique pas un "enfermement" dans l'univers du langage. La spécialisation que prône le pédagogue

¹⁷ *La vérité littéraire*, Paris: Grasset, 1981, p.107.

¹⁸ *op. cit.*, p.108.

ne doit pas être confondue avec le cloisonnement. Il ne s'agit pas de choisir entre "vivre ou raconter" : chaque découverte littéraire est "comme" ou "aussi que" telle chose naturelle – "d'où il résulte", comme disait Diderot, "une double lumière pour celui à qui l'on parle, la lumière vraie [ou vraisemblable] et directe de l'expression, et la lumière réfléchie de la métaphore"¹⁹.

Certes, ainsi conçue l'éducation littéraire ne dispense pas un savoir, mais un savoir-faire, ou savoir-voir : aussi bien ce qui est placé sous le microscope que le microscope lui-même, son usager, la pièce où il se trouve, le décor aperçu par la fenêtre, etc. Et cet apprentissage suppose une disponibilité permanente de tous les sens en alerte :

Quiconque dont l'esprit est assez fier pour ne pas se développer suivant un schéma invariable, a, en secret, une bombe derrière la tête; et je vous propose, histoire de s'amuser un peu, de prendre cette bombe, et de la laisser tomber soigneusement sur la cité modèle du bon sens. Dans la brillante lumière de l'explosion qui s'ensuivra apparaîtront nombre de choses; nos sens les plus rares supplanteront un bref instant le sens vulgaire dominant, qui tord le cou de Sinbad durant le match de catch entre le moi adopté et le moi profond. Je mélange allègrement les métaphores, car c'est exactement ce pour quoi elles sont faites lorsqu'elles suivent le cours de leurs secrètes correspondances, ce qui, du point de vue d'un écrivain, est le premier résultat positif de la déroute du bon sens²⁰.

Si le "moi profond" n'a pas sa place dans l'enceinte scolaire, c'est qu'elle favorise au contraire toute une série de cloisonnements. L'idée même d'"introduire à la littérature", implique un changement d'état : on quitte un lieu pour en découvrir un autre. Avant de s'y aventurer, le guide se dévêt en coulisse de son costume de tous les jours, et se pare de l'habit de "professeur". Il court alors le risque d'oublier qu'il n'est que le metteur en scène du discours littéraire, et que cette mise en scène, aussi réussie soit-elle, n'en est pas moins limitative et éphémère. Tout comme la "voix de lecture" est appelée à disparaître lorsque l'enfant a appris à voir, la "voix didactique" est condamnée

¹⁹ *Lettre sur les aveugles*, Paris: Garnier/Flammarion, 1972, p.97.

²⁰ *Littératures /1*, p.521.

à mourir si la *représentation* est réussie. Or l'acteur cesse de servir son texte dès l'instant où il se prend au sérieux, c'est-à-dire où il cesse d'être lui-même pour n'être plus que "professeur de littérature". A lui de ne jamais oublier qu'il *joue* pour ne pas se laisser prendre au *jeu*.

L'écrivain Vladimir Nabokov l'a bien compris, lui qui passe aujourd'hui pour l'un des plus grands mystificateurs. Témoin de sa stratégie, l'histoire de ces "deux lui" (comme dirait Madame de Sévigné) offerts par l'homme public à un photographe de passage (en 1968) : un Nabokov bouffon, grimaçant, et un Nabokov sérieux, plongé dans de profondes méditations²¹. Le modèle aurait aimé, rapporte Brian Boyd, que le premier masque figurât sur la couverture d'*Ada ou l'ardeur* (publiée l'année suivante), mais les éditeurs américains (suivis en cela, à quelques exceptions près, par leurs confrères) optèrent pour le second, mieux adapté sans doute à la promotion du roman. Le fait que très peu d'ouvrages de (ou consacrés à) l'auteur, arborent le Nabokov "bouffon", trahit la difficulté que l'on a encore à admettre ou faire sien ce "jeu avec sa propre substance". En effet, le rôle de mystificateur est prestigieux, certes, mais également un peu suspect. Nombreux sont les commentateurs qui s'arrêtent au seuil de leur analyse, invoquent la fâcheuse tendance de l'auteur à mentir, à tromper ses lecteurs, et mettent en doute finalement ce qui est dit et lu. Ce retour sur soi du discours critique n'aurait certes pas déplu à l'Enchanteur, mais il est moins sûr qu'il ait apprécié la mise en doute du sérieux de son oeuvre qui en résulte si souvent. Car la mystification est aussi une *démystification*.

Nabokov s'inscrit dans la tradition de ce qui représente à ses yeux l'âge d'or de la littérature : "le merveilleux dix-neuvième siècle", au cours duquel, comme l'a souligné Jean Starobinski :

[...] le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à

²¹ Photos reproduites par Brian Boyd dans son *Nabokov - The American Years*, p.557.

donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. [...] Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi [...].²²

C'est bien ce qu'illustre la vision du vieil Enricht, l'auteur-magicien de *Roi, dame, valet*, aperçu

[...] vêtu de sa seule chemise de nuit, [...] à quatre pattes, son derrière ridé, à poil gris, tourné vers une étincelante psyché. En penchant très bas son visage congestionné frangé de cheveux blancs comme la tête du professeur dans la comédie intitulée *Le prince hindou*, il examinait, à travers la voûte que formaient ses cuisses nues, le reflet de ses fesses blêmes²³.

Le "jeu ironique" apparente ici l'écriture à une forme d'exhibitionnisme : l'artiste n'est peut-être pas "sincère" comme ne cesse de l'expliquer Nabokov – en ce qu'il est toujours en représentation – mais cela n'implique pas qu'il ne livre rien de lui-même.

En outre, cet exhibitionnisme va de pair avec le voyeurisme du lecteur, qui devient sous la plume nabokovienne un personnage "bouffon" exposé lui aussi aux feux de la rampe. Devenu lecteur lui-même, le professeur Nabokov use volontiers de mimiques destinées cette fois à mettre en abyme le cérémonial académique. Convaincu que le discours didactique n'était autre qu'une traduction littérale (une dislocation fidèle) du discours littéraire, Nabokov a introduit dans la fiction et dans la "réalité" l'image du professeur "bouffon, saltimbanque et clown". Le récit d'un ancien élève, Ross Wetzsteon, rend bien compte à cet égard, de l'important travail de mise en scène qui accompagnait chacune de ses prestations :

«Je veux que vous copiez ceci exactement comme je le dessine au tableau», nous intima Vladimir Nabokov, après avoir expliqué qu'il allait faire le diagramme des thèmes de *Bleak House*. Il se tourna vers le tableau, saisit un morceau de craie, et esquissa vaguement le «thème des héritages» au moyen d'une singulière boucle en forme d'arche. «Le thème des générations» plongeait

²² *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p.7.

²³ *Roi, dame, valet*, p.125.

et s'élança et plongea selon une ligne sinueuse. «Le thème de la conscience sociale» se tortilla follement vers les autres lignes, puis divergea brusquement.

Nabokov tourna le dos au tableau et regarda autour de lui par dessus les montures de ses lunettes, parodiant un éclat professoral. «Je veux que vous vous assuriez de copier ceci exactement comme je le dessine.»

Après avoir consulté une feuille de papier sur le pupitre, il se retourna vers le tableau et esquissa vaguement «Le thème des conditions économiques» au moyen d'un trait presque vertical. «Le thème de la pauvreté», «le thème de la contestation [...] politique», «le thème de l'environnement social» – le tout bondissant et plongeant sauvagement à travers tout le tableau. Certaines personnes sont tout bonnement incapables de tracer une ligne droite.

Une fois encore il nous regarda, par dessus épaules et lunettes – dans un silence destiné à nous rappeler de copier ceci «exactement».

Enfin il esquissa le dernier «thème» au moyen d'une courbe plongeante très nette, une demi-lune couchée sur le côté, «le thème de l'art» – et nous nous rendîmes compte soudain qu'il avait dessiné une tête de chat, la dernière ligne représentant son large sourire, et pendant le reste du semestre ce chat sourit dans nos cahiers comme la caricature de l'approche didactique de la littérature"²⁴.

Les souvenirs sont quelque peu déformés par le temps : comme le montre la reproduction de ce diagramme dans *Littératures 11*²⁵, les thèmes inventoriés sont beaucoup plus précis. Mais le chat est bien là.

Nous avons essayé de montrer que le discours nabokovien n'était pas gratuitement ludique, et qu'en dépit de ses arlequinades il était porteur d'un message : celui-là même qui figurait depuis toujours (!) dans la postface de *Lolita* : "curiosité,

²⁴ "«I want you to copy this down exactly as I draw it on the blackboard», Vladimir Nabokov instructed us, after explaining that he was going to diagram the themes of *Bleak House*. He turned to the blackboard, picked up a piece of chalk, and scrawled «the theme of inheritances» in a weird arching loop. «The theme of generations» dipped and rose and dipped in an undulating line. «The theme of social consciousness» wiggled crazily toward the other lines, then veered sharply away.

Nabokov turned from the blackboard and peered over the rims of his glasses, parodying a professorial twinkle. «I want you to be sure to copy this exactly as I draw it.»

After consulting a sheet of paper on the lectern, he turned back to the blackboard and scrawled «The theme of economic conditions» in a nearly vertical line. «The theme of poverty», the theme of political [...] protest», «the theme of social environment» – all leaping and dipping wildly across the blackboard. Some people simply can't draw a straight line.

Again he peered at us, over his shoulder and over his glasses, in silent reminder to copy this «exactly».

And finally he scrawled the last «theme» in a neat dipping curve, a half-moon on its side, «the theme of art» – and we suddenly realized he had drawn a cat's face, the last line its wry smile, and for the rest of the term that cat smiled out of our notebooks in mockery of the didactic approach to literature" – Ross Wetzsteon: "A student's recollection", op. cit., p.12.

²⁵ p.129.

tendresse, charité, extase" – et "harmonie" peut-on lire encore dans la version russe. Peut-être devons-nous précisément à ces arlequinades qui ont "la valeur d'une interprétation de soi par soi" que ce message ait pu passer – jusqu'à nous.

Certes, le portrait posthume du professeur est incomplet et contient sans doute beaucoup de nous-même. Mais la fiction est là pour témoigner encore du regard porté par Nabokov sur sa fonction.

La littérature nous a habitués à des portraits charges de l'école faits par d'anciens élèves meurtris soucieux de dénoncer ses incohérences ou ses abus : c'est *L'enfant* (1878) de Jules Vallès répété à l'infini; c'est le mauvais rêve de Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (1937). Le traitement bouffon du corps professoral est souvent corrosif et inscrit une rupture entre enseignants et enseignés – que les premiers cautionnent à leur façon en ne percevant à leur tour que l'hostilité des seconds. Peut-être parce que sa situation d'exilé l'a rendu extrêmement sensible au regard de l'autre et, partant, à son propre regard sur l'autre, Vladimir Nabokov refuse le parti pris du point de vue unique, et insiste au contraire sur la perversion théâtrale de l'observation réciproque – que l'on ne peut conjurer qu'au prix d'un réajustement constant du discours. Ses romans américains mettent aussi bien en scène les excès du cabotinage académique que les manques des professeurs de "rencontre" qui ne savent pas jouer. Timofey Pnine appartient à la seconde catégorie. Sa vulnérabilité vient de ce qu'il fait le "bouffon" sans le savoir : il n'a donc aucun pouvoir sur son auditoire. Mais sa grandeur vient de ce qu'en étant lui-même, il donne conjointement le sens de la beauté et de la pitié. Clown tragique, Pnine aide à réconcilier l'école et la vie en présentant l'enseignement de la littérature non comme "une efficace opération de salut, mais [comme] une pantomime sublime au bord de la tombe, voilant, pour un instant seulement *les terreurs du gouffre*"²⁶.

²⁶ Jean Starobinski, op. cit., p.86; c'est l'auteur qui souligne.

ANNEXE

Le don : "le poème d'amour à Zina".

Michael Juliar (*V. Nabokov : a descriptive bibliography*, 1986) précise que "les poèmes rimés [du *Don*] ont été traduits en vers français métriques par Vladimir Nabokov". On peut donc penser que les alexandrins – parfois approximatifs! – du poème (déguisé en prose) du chapitre III que nous reproduisons ci-dessous, sont ceux de l'auteur lui-même.

(I)

N'aime que l'irréel et le rare; l'extase
de l'abstrait; ne chéris que ce qui est à part;
ce qui blesse le sot, ce que la foule écrase,
et comme à ton pays soit fidèle à ton art.
Voici notre heure. Seul dans la nature,
l'aveugle avec son chien reste encore à veiller.
La nuit est douce. Au loin, la dernière voiture
emmène à tout jamais le dernier usurier.
Un banc, un réverbère, un rayon qui traverse
la feuille d'un tilleul au coeur vert de la nuit.
Cette grille là-bas, c'est l'ombre de la Perse,
Et c'est sur Poulkovo que cette étoile luit.
Jure moi, jure moi...

(II)

Qu'est-ce, demi-chimère ou demi-Mnémosyne,
que je vois dans ton nom aux reflets satinés?
Demi-spectre étrange avec qui je chemine
dans la nuit, parcourant les rues de Berlin.
Voici le banc. Tu es en pleurs. Ton corps frissonne.
Tu t'animes pourtant sous l'arbre merveilleux.
Et je vois ton regard que cette terre étonne,
et le rayonnement pâle de tes cheveux.
Je crois que ton baiser vaut une métaphore.
Vois donc ce qu'aujourd'hui pour toi j'ai préparé;
la neige brûlante du Tibet, ou bien encore:
Près d'une source chaude, un pétale engivré.
Tout notre pauvre bien, ce banc, ce tilleul tendre
ce réverbère et cet asphalte tacheté,
Misons sur l'as du rêve afin de pouvoir prendre
à la nuit de Berlin un monde de beauté.
Qu'est-ce? Un store éclairé? Non! Reflet sur la tente
d'un feu de camp. Nuage? Oui! Mais cachant Nagar.
Jure-moi que toujours, jusqu'à l'ultime pente,
tu resteras fidèle aux inventions de l'art.

(III)

Sous un tilleul en fleur, un réverbère morne
 clignote dans la nuit. Quel parfum lourd et chaud!
 L'ombre d'un passant vient glisser sur une borne:
 la martre coule ainsi par dessus un chicot.
 Un ciel de velours brun sur la Spree s'incline.
 Vois ce miroitement: c'est Venise là-bas.
 Cette ruelle va directement en Chine
 et cette étoile luit sur l'eau de la Volga.
 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!¹

¹ *Le don*, p.178, 179 et 200.

GLOSSAIRE

Mots "signaux" du discours didactique nabokovien.

(Les chiffres arabes renvoient aux trois volumes de *Littératures* désignés respectivement par les chiffres romains I, II, III, dans l'édition Fayard. Les chiffres en gras indiquent la page d'où est tirée la définition du mot en italiques — lesquelles disparaissent si elle n'est pas de l'auteur.)

Agent filtrant : [*Personnage*] qui filtre le récit à travers ses propres pensées ou émotions I. 49, 111, **167**. II. 276.

Agents de remplissage : Chevilles du genre romanesque I. 106, 167, 172, 530.

Agents de synchronisation : Voir Synchronisation.

Art : *Beauté plus pitié*. I. **359**, II. 99, III. 219.

Auteur : *Conteur, pédagogue, enchanteur* I. **45**, 85, 201, *passim*. II. 120, 209, *passim*. III. 76, *passim*.

Bon sens : *Dans la pire acception du terme [...]: le sens «commun», qui rabaisse tout ce qu'il touche* I. 520 sq. II. 411 sq. III. 32, 91.

Caractérisation (procédés de) : Description I. 54, II. 264. Dialogue I. 54, 55, 56. II. 165. Manie de comportement I. 111. II. 48 sq.

Cliché : *Fragment de prose morte et de poésie pourrissante* I. 484, **485**. II. 166. III. 214.

Conte de fées : *Grand roman*. I. **40**, 62. III. 20

Conteur : Une des "trois facettes" de l'écrivain. Le conteur établit divers liens entre les personnages à l'intérieur d'un schéma dramatique I.45, 50, 127, **201**. II. 120, 116. Voir Auteur.

Contrepoint (méthode du) : *Méthode de dédoublement et d'alternance de deux ou plusieurs conversations ou trains de pensées* I. 201, **230**, 430, 438, 446, 454, 465 à 474. II. 219. Voir Synchronisation.

Construction : Voir Structure.

Courant de conscience : *Moyen d'expression [qui] présente l'esprit du personnage dans son courant naturel, tantôt traversant des émotions et des souvenirs personnels, tantôt disparaissant sous terre, tantôt surgissant comme une source cachée et reflétant divers détails du monde extérieur* I. 103, 410, 411, 420, 418, 430, 436, 484, 485, 506. II. 258, 324. Voir Monologue intérieur.

Détails : *Petits éclats de soleil du livre* I. 39, 193, 214, 221, 224, 237, 254, 279, 315, 329, 369, 393, 399, 421, 423, 430, 439, 444, 463, 487. II. 44, 48, 52, 109, 115, 225, 227, 278-279, 345, 348, 351, 355, 408. . III. 51, 137-139.

Ecoute aux portes : *L'un des plus vieux procédés littéraires (qui permettent de faire avancer le récit)* I. 334. II. 140.

Enchanteur : *Par dessus tout, un grand écrivain est un grand magicien* I. 45, 124, 127, 201. II. 355. III. 127, 182. Voir Auteur.

Emblème : *Symbole artistique* I. 126, 130, 314, 390, 402. II. 62, 68, 245.

Epiphanie : *Sensations où se combinent présent et souvenirs du passé* I. 327.

Forme : (*structure et style*) = *sujet : le pourquoi et le comment = la chose* I. 188.

Fossette particulière : *[Introduction] au milieu d'une simple phrase informative d'un brin de délicate ironie* I. 114.

Frisson de la moelle épinière : *Telltale tingle (plaisir du texte)* I. 42, 46, 120, 121, 359, 530, 534. II. 161. III. 148.

Harmonie : *Condition nécessaire à la "liberté de vaquer" du regard* I. 43, 45, 111, 126, 217, 237. II. 207 sq, 354. III. 199-200.

Homoncule : *Personnages périphériques [...] engendrés par [...] de simples formes de langage [propositions subordonnées des métaphores, comparaisons et envolées lyriques]* II. 48, 49, 62.

Images (construction d') : *Littérature* I. 188, 197, 264, 313-316. II. 50, 54, 109, 237, 278-283, 346. III. 139.

Influence : *Grande ombre que jette sur une postérité réceptive une image littéraire qui peut continuer à vivre indépendamment du livre [dont elle est issue]* I. 230, 366. III. 40.

Intonation épigrammatique : *Certaine tension de rythme dans l'expression spirituelle d'une pensée légèrement paradoxale* I. 115.

Intrigue : *Histoire présumée* I. 49, 58, 120, 128, 166. II. 165, 190, 210.

Lecteur (bon) : *Celui qui possède de l'imagination, de la mémoire, un dictionnaire et quelque sens artistique* I. 42-44. II. 38-39.

Marche du cavalier : *Brusque écart sur l'un ou l'autre échiquier des émotions d'un personnage* I. 113. II. 69.

Monologue intérieur : Voir Courant de conscience.

Pédagogue : *Ecrivain propagandiste, moraliste ou prophète* I. 45. II. 158, 188, 397 sq. Voir Auteur.

Perry : (néologisme: "dérivé de «périscopie» [...] ou de «parade», par une lointaine association avec la parade de l'escrimeur") *La plus basse espèce de favori de l'auteur : le ou les personnages [...] en service commandé, dont le seul but est de visiter les endroits que l'auteur souhaite faire visiter au lecteur et de rencontrer les personnages que l'auteur souhaite faire rencontrer au lecteur* I. 167, 169, 177. II. 277.

Philistin : *Un adulte dont les ambitions sont de nature matérialiste et ordinaire, et dont la mentalité épouse les idées toutes faites et les idéaux de son milieu et de son temps* I. 205, 224, 337, 425, 497, 310. II. 44 sq, 326, 411. Voir Pochliak.

Pochlost : *Philistinisme sentencieux* II. 46, 417.

Pochliak : Voir Philistin.

"Réalité" : *Epithète commune, émotion moyenne, apologie de la multitude, univers du plat bon sens* I. 52, 361, 362. III. 29, 32.

Réminiscence : *Présence d'une phrase, ou d'une image ou d'une situation, donnant à penser que l'auteur a inconsciemment imité un auteur antérieur* I. 71.

Structure : *Composition d'un livre, une suite d'événements, un événement s'enchaînant sur l'autre, une transition d'un thème à un autre, l'habileté avec laquelle des personnages sont amenés ou une nouvelle action dramatique amorcée, ou différents thèmes rattachés l'un à l'autre ou utilisés pour faire avancer le roman* I. 56, 58, 60, 66, 90, 94, 102, 155, 162, 169, 188. Voir Forme.

Style : *La manière d'un auteur, ses intonations particulières, son vocabulaire, et ce quelque chose qui fait que, confronté à quelques lignes de texte, le lecteur s'exclame que c'est du [Untel]* I. 58, 112, 116, 170, 188. II. 49-50, 99, 115-116, 278.

Synchronisation (procédé de la) : Voir Contrepoint.

Tableau de mots : I. 112. II. 279.

Thèmes : Images ou idées qui se répètent çà et là au long du roman, comme une phrase mélodique revient dans une fugue I. 49, 58, 62, 64, 76, 89, 91, 96, 110, 121, 124, 126, 132, 152, 154, 162, 178, 180, 374, 379, 410, 411, 441, 445, 447. II. 179, 244, 265, 324, 327, 360. III. 75, 77, 90 sq, 147 sq.

Vraisemblable : Réalité artistique I. 272, 281. II. 161. III. 87. Voir Harmonie.

- 132-134, 137, 142, 143, 149-150, 154-156, 161, 162, 183, 184, 191a, 212, 213, 215, 218, 221, 222, 225, 234-237, 238, 244, 245, 246, 284, 291, 293, 298, 305, 309, 319, 326, 332, 333, 341, 346, 369, 370, 375a, 396-398, 403, 419, 427, 433, 435, 440, 446.
- "L'art dramatique" : 37-39, 42.
- Autres Révoltes* : 24, 26, 34, 34, 47-51, 53, 54-56, 57, 58, 60, 62, 64, 71, 102, 204, 210, 211, 212, 214, 228, 230, 302, 303, 306, 325, 344, 362, 374, 375, 382-383, 414, 433, 439.
- Autres à Souffrir* : 11a, 29, 37, 40a, 45-48, 61, 102, 139a, 134-136, 140a, 142-144, 163, 180, 186-194, 212-220, 246, 306, 347a.
- Correspondance - Nabokov/Wilson* : 69, 72, 85, 92, 96, 99, 101, 102, 104, 111, 127a, 158, 187a, 197, 274.
- La défense Loujine* : 44, 45, 60.
- Le Don* : 17, 28, 29, 37, 92, 135-141, 143, 146, 148a, 149, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 164, 165, 177, 178, 181, 189, 190, 199-205, 208, 210, 212, 213, 214, 239, 242, 280a, 329, 341, 384, 397, 405, 411, 432.
- "Les écrivains et l'époque" : 152, 155-157, 160-164, 180-183.
- L'archaïsme* : 106, 107.
- Eugène Onéguine* : 16, 25, 30, 66, 67, 108, 109, 127, 147, 171, 172, 239-240, 242, 246, 252a, 258, 259, 263, 268-280, 284-285, 323, 347a, 392.
- L'événement* : 372-373, 382.
- L'empire* : 62, 65, 366, 374, 385, 408.
- "L'extension des tyrans" : 37, 46, 193, 222, 223, 226-229, 265, 266.
- Les pères* : 11a, 20, 21, 23, 73, 140, 144, 184, 187, 189, 193, 226, 230, 243, 244, 245, 246, 270, 394, 395, 408, 409, 413, 441.
- Le guerrier* : 142, 262.
- "Crise de Berlin" : 324.
- À travers ces films* : 109, 170-172, 284, 298, 434.
- Intransigence* : 9, 12, 14, 17, 23, 34a, 35, 41, 61, 63, 64, 67, 74, 76, 84, 92, 104, 112, 116a, 120a, 128a, 138, 157, 172, 191, 194, 196, 200, 228, 233, 235, 237, 239, 242, 247, 252, 262, 263, 276, 283, 289, 291, 304, 307, 317, 318, 322, 325, 349, 367, 384, 387, 388, 394, 396, 397, 400, 419, 430.
- "Invitation au supplice" : 136-138, 347a.

Index des oeuvres de Nabokov

Ada ou l'ardeur : 9, 10, 11n, 23, 28, 29, 35, 37, 44, 75, 114, 116, 117, 128, 132-134, 139, 141, 143, 146-150, 154-156, 161, 182, 183, 184, 191n, 212, 213, 215, 218, 221, 222, 226, 234-237, 238, 244, 245, 246, 284, 291, 293, 298, 305, 309, 319, 326, 332, 333, 341, 346, 369, 370, 374n, 396-398, 403, 419, 427, 433, 435, 440, 446.

"L'art dramatique" : 37-39, 42.

Autres Rivages : 24, 26, 34, 44, 47-51, 53, 54-56, 57, 58, 60, 62, 64, 71, 102, 204, 210, 211, 212, 214, 228, 230, 302, 303, 308, 325, 344, 362, 374, 375, 382-383, 414, 435, 439.

Brisure à Senestre : 11n, 29, 37, 40n, 45-48, 61, 102, 129n, 134-136, 140n, 142-144, 163, 180, 186-194, 212-220, 246, 306, 347n.

Correspondance - Nabokov/Wilson : 69, 72, 85, 92, 96, 99, 101, 102, 104, 111, 127n, 168, 187n, 197, 274.

La défense Loujine : 44, 45, 60.

Le Don : 17, 28, 29, 57, 92, 135-141, 145, 146, 148n, 149, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 164, 165, 177, 178, 181, 189, 190, 199-205, 208, 210, 212, 213, 214, 239, 242, 280n, 329, 341, 384, 397, 405, 441, 452.

"Les écrivains et l'époque" : 152, 155-157, 160-164, 180-183.

L'enchanteur : 106, 107.

Eugen Onegin : 16, 25, 30, 66, 67, 108, 109, 127, 147, 171, 172, 239-240, 242, 246, 252n, 258, 259, 263, 268-280, 284-288, 323, 347n, 392.

L'événement : 372-373, 382

L'exploit : 62, 63, 366, 374, 385, 408.

"L'extermination des tyrans" : 37, 46, , 193, 222, 223, 226-229, 265, 266.

Feu pâle : 11n, 20, 21, 23, 73, 140, 144, 184, 187, 189, 193, 220, 230, 243, 244, 245, 246, 270, 394, 395, 408, 409, 413, 441.

Le guetteur : 142, 262.

"Guide de Berlin" : 324.

A hero of our time : 109, 170-172, 284, 298, 424.

Intransigeances : 9, 12, 14, 17, 23, 34n, 35, 41, 61, 62, 64, 67, 74, 76, 84, 92, 104, 112, 116n, 120n, 128n, 138, 157, 172, 191, 194, 196, 200, 228, 233, 235, 237, 239, 242, 247, 252, 262, 263, 276, 283, 289, 291, 304, 307, 317, 318, 322, 325, 343, 367, 384, 387, 388, 394, 396, 397, 400, 419, 420.

"Invitation au supplice" : 156-158, 347n.

Lettres choisies : 18, 61, 68, 72n, 76, 77, 84, 92, 99, 100, 109, 110, 111, 148, 186, 187, 190, 196, 233, 254, 271, 305, 349, 428.

"Lik" : 45.

Littératures 11 : 4, 8, 15, 25, 27, 31, 38, 41, 78, 101, 113, 117, 119, 120, 123, 128, 153, 157, 164, 166, 179, 180, 182, 183, 200, 203, 206, 216, 228, 230, 232, 241, 247, 248, 251, 253, 268n, 274, 285, 286, 288, 290, 293, 295, 296, 300, 303-306, 308, 309, 311-315, 317, 318, 321, 323, 325, 326, 331, 336, 338-340, 344, 346, 349, 352, 355, 356, 364-366, 370, 371, 376-382, 390-393, 396n, 407-409, 411-413, 415, 417-422, 426, 431, 432, 442, 445, 448.

Littératures 12 : 15, 22, 25, 27, 28, 65, 71, 103, 109, 111, 112, 113, 115, 120, 123, 138n, 140, 154, 159, 160, 167, 169, 172-176, 182, 183, 185, 186, 197, 198, 202, 203, 209, 216, 247, 273n, 278, 284, 287, 301, 304, 306, 314-316, 320-323, 327, 329-331, 333, 334n, 335, 337, 338, 340, 342, 343, 348, 349, 355, 365, 367, 373, 374n, 379, 380, 383, 388, 400, 402, 403, 406, 407, 409, 411, 412, 414, 417, 418, 420-423, 426, 428-432, 442.

Littératures 13 : 10, 25, 27, 99, 115, 207, 210, 289n, 295, 310, 321-323, 327, 365, 386, 392, 393, 415, 416, 429-432, 442.

Lolita : 11n, 16, 20, 23, 76, 80, 92, 103, 105, 116, 122, 143, 147, 148, 162n, 187, 261, 265, 305, 324, 341, 347n, 355, 363-364, 367-369, 374n, 375, 376, 439, 440, 441, 448.

Machenka : 142, 200, 204, 357.

"Mademoiselle O" : 17-19, 50-58, 65, 364, 439.

La méprise : 13, 142, 153, 178, 230, 231, 237, 262, 346, 440.

"Musique" : 265-267.

Nicolas Gogol : 92, 94, 111, 165, 166, 185, 240, 245, 269, 329, 354, 372, 373, 428, 438, 439, 442.

Pnine : 11n, 14, 18, 19, 45, 46, 83, 92, 184, 185, 193, 231, 232, 233, 246, 288, 335, 400-401, 427, 435, 442, 443.

Poésies:

"A la Russie" : 66.

"Le billet" : 81.

"Sur la traduction d'Eugène Oniéguine" : 127, 281-282.

"Un soir de poésie russe" : 127, 290.

"Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable" : 127, 155, 229, 242, 271, 279, 281, 353.

"Printemps à Fialta" : 326, 383-384.

"Problems of translation: *Onegin* in English" : 16, 171, 247, 276, 286.

Regarde, regarde les Arlequins! : 11n, 36, 56, 57, 356, 409, 427.

Rire dans la nuit : 18, 44, 262, 346, 362-364.

"Le rire et les rêves" : 414-415.

Roi, Dame, Valet : 37n, 246, 262, 346, 357-361, 366, 368, 447.

"The servile path" : 283, 285.

"Les soeurs Vane" : 11n.

The Song of Igor Campaign (Anon.) : 72, 109, 162, 284.

Stixi : 80, 204, 209.

"Terreur" : 221-229, 246.

"La tragédie de la tragédie" : 96, 421, 424.

La transparence des choses : 346, 439.

La Vénitienne : 295, 296, 327, 399, 401.

La vraie vie de Sébastian Knight : 34, 69, 243, 300-303, 318, 320, 321, 328.

Parasmev, Alexandre : 191n

Alais : 159

Alexandrov, Vladimir E. : 26n, 220, 325

Alex, Robert : 71, 26n, 98, 122, 184, 189

Appel, Alfred Jr : 27n, 116, 117, 118, 163, 309, 374n, 452n, 442n

Arasse, Daniel : 290, 297, 313-314, 331, 376, 337

Aucourner, Gustave : 29, 376n, 280, 354

Auribon, J.J. : 76

Auston, Jane : 101, 102, 110, 274, 370

Babel, I.E. : 85

Bashine, Mikhaïl : 41n, 242, 243, 419, 423

Balzac, Honoré de : 121

Barabario, Osmari : 104

Barbedette, Gilles : 105, 262

Barbey d'Aurevilly, Jules : 265

Berth, John : 17

Berthel, Roland : 4, 50, 61, 77, 78, 100, 189n, 190, 267n, 273, 284, 299, 310n, 315, 320, 332, 336, 352, 389, 390, 415

Berthelot, Charles : 9, 27, 112, 151n, 196, 198, 199, 200, 208, 219, 234, 277

Beauvoir, Simone de : 163

Beckett, Samuel : 12, 21

Benoissan, Albert : 256, 257

Bergson, Henri : 74, 446n

Berman, Antoine : 13, 16, 30n, 106n, 127n, 253, 270, 271, 376, 381, 383, 398

Biliasid, Vissarion : 135, 197

Billy, André : 49, 144, 167, 197, 211, 303

Blais, Morris : 42, 68n, 77, 80n, 93, 96, 98, 116

Blak, Alexandre : 97, 167

Borochov, Yvan : 192, 194, 202, 208, 290n

Borges, Jorge Luis : 21

Index des noms

Ne figurent pas dans cet index les auteurs (le plus souvent) de comptes rendus dont le nom n'est cité qu'une fois (Ils sont mentionnés dans la bibliographie).

- Adorno, T.W. : 194
 Afanassiev, Alexandre : 191n
 Alain : 159
 Alexandrov, Vladimir E. : 26n, 220, 325
 Alter, Robert : 11, 26n, 98, 122, 184, 189
 Appel, Alfred Jr : 21n, 116, 117, 118, 163, 369, 374n, 438n, 442n
 Arasse, Daniel : 296, 297, 313-314, 331, 336, 337
 Aucouturier, Gustave : 20, 270n, 280, 354
 Audubon, J.J. : 76
 Austen, Jane : 101, 102, 110, 274, 376
 Babel, I.E. : 85
 Bakhtine, Mikhaïl : 41n, 242, 243, 419, 423
 Balzac, Honoré de : 121
 Barabtarlo, Gennadi : 104
 Barbedette, Gilles : 106, 262
 Barbey d'Aurevilly, Jules : 265
 Barth, John : 13
 Barthes, Roland : 8, 50, 61, 77, 78, 160, 189n, 190, 267n, 273, 284; 299, 310n, 315, 320, 332, 336, 352, 389, 390, 415
 Baudelaire, Charles : 9, 27, 112, 151n, 196, 198, 199, 200, 208, 219, 234, 277
 Beauvoir, Simone de : 163
 Beckett, Samuel : 13, 21
 Bensoussan, Albert : 256, 257
 Bergson, Henri : 74, 448n
 Berman, Antoine : 13, 16, 30n, 106n, 127n, 253, 270, 271, 276, 281, 283, 298
 Biéliniski, Vissarion : 135, 197
 Biély, Andreï : 49, 144, 167, 197, 211, 303
 Bishop, Morris : 42, 68n, 77, 80n, 93, 96, 98, 116
 Blok, Alexandre : 97, 167
 Bonnefoy, Yves : 192, 194, 202, 209, 296n
 Borgès, Jorge Luis : 21

- Boswell, James : 171
 Bounakov-Fondaminski, Ilia : 197
 Bounine, Ivan : 167
 Boyd, Brian : 16, 19, 21, 22, 24, 25, 26n, 34, 40, 45, 47n, 50n, 65n, 67, 94, 95n, 98n, 116, 122, 149, 178n, 251n, 273n, 328, 352, 446
 Bowers, Fredson : 27, 99, 110, 111, 112
 Brunel, Pierre : 12n, 20, 21
 Buffon : 395
 Buhks, Nora : 20
 Burgess, Anthony : 120
 Byron, lord : 170, 171, 271

 Caillois, Roger : 21
 Calvino, Italo : 115, 132n, 150, 250, 361
 Canetti, Elias : 103, 132
 Carden, Patricia : 25, 95
 Carroll, Lewis : 259-261, 263
 Cervantès, Saavedra Miguel de : 30, 99, 110, 112, 121, 169, 176, 206, 310, 311, 321, 330, 352, 365, 386, 393, 416, 424, 425, 433-435
 Chateaubriand, François René, vicomte de : 156, 171, 221, 240, 242, 270-273, 275, 283, 298
 Chevrel, Yves : 110, 166, 251
 Chklovski, Viktor : 14, 302-303
 Cixous, Hélène : 313
 Clark, B.L. : 259, 261
 Compagnon, Antoine : 6n, 8n, 58
 Conrad, Joseph : 21
 Conquest, Robert : 252, 253n
 Couturier, Maurice : 20, 29, 55, 148, 190n, 191, 241, 368

 Daiches, David : 69
 Darwin, Charles : 72, 73, 395
 Davydof, Sergei : 145, 149n
 Descartes, René : 176, 223
 Diaz, Brigitte : 153n, 165, 353
 Dickens, Charles : 101, 102, 110, 250, 300-302, 315, 323, 339, 365, 382-383, 391, 415, 420, 447

- Diderot, Denis : 92, 310, 332, 336, 411, 445
 Doumergues, Pierre : 127, 166
 Dostoïevsky, Fedor : 110n, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 172-177, 203, 287, 321, 322, 330-331, 338, 400, 419-428
 Doubrovsky, Serge : 11, 38
- Eco, Umberto : 78n, 92, 343, 348, 443
 Eikhenbaum, Boris : 428-430
 Eistein, Albert : 155
 Erofeev, Victor : 47
 Etiemble : 106, 129
 Etkind, Efim : 20n, 66n, 278-280
- Field, Andrew : 10n, 50n
 Flaubert, Gustave : 62, 76, 99, 101, 102, 109, 110, 119, 121, 167, 206, 235, 237, 238, 242-244, 257-259, 267, 268, 300, 301, 323, 325, 327, 336, 337, 339, 340, 346, 349, 357-361, 365-368, 371, 377, 379, 398, 407, 410-419, 427, 431, 438
 Freud, Sigmund : 122, 142, 143, 305
- Gautier, Théophile : 196n, 276
 Genette, Gérard : 6n, 7, 10, 115, 126, 128, 169, 188n, 200, 210n, 297, 344n
 Gide, André : 21, 257
 Girard, René : 384
 Goethe, Johann Wolfgang von : 185
 Gogol, Nicolas : 21, 95, 101, 102, 103, 110, 112, 118, 124, 138, 166, 167, 175, 243-245, 247, 269, 302, 315, 316, 322, 334, 335, 349, 354, 371, 406, 420, 428-432, 442, 443
 Gold, Herbert : 34, 112
 Goncourt, Jules et Edmond de : 296-297
 Gorki, Maxime : 159, 160, 174, 337
 Grayson, Jane : 44, 51, 53, 57, 262, 263, 265
 Green, Hannah : 117, 118
 Griboïedov, Alexandre Sergueievitch : 242, 270n, 280n
- Hagopian, J. V. : 17n, 82n, 83, 105
 Hamon, Philippe : 188, 309
 Herzen, A.I. : 135

- Homère : 169, 315, 349
 Hugo, Victor : 240
 Husserl, Edmund : 176
 Ionesco, Eugène : 21
 Jacquard, Albert : 73n
 Jakobson, Roman : 10, 69, 70n, 72, 109, 168, 174, 371, 377
 James, Henry : 119, 426
 Jauss, H.R. : 356, 364, 365, 386
 Johnson, Don Barton : 146, 280
 Joyce, James : 30, 76, 102, 110n, 112, 114, 123, 124, 179, 200, 229, 288, 311-313, 317, 318, 319, 321, 323, 402, 407, 415, 422, 425, 431
 Kafka, Franz : 30, 76, 101, 102, 110, 112, 123, 128, 316, 340, 405, 415, 428, 432
 Kandinsky, Wassily : 264, 288
 Karlinsky, Simon : 20, 105, 136n, 138, 165n, 259, 260, 343
 Keats, John : 242
 Khodassévitch, Vladislav : 97, 178n, 242
 Klee, Paul : 296
 Krüdener, Madame de : 171
 Kundera, Milan : 144, 176, 179
 Lacoue-Labarthe, Philippe : 194
 La Fontaine, Jean de : 171
 La Harpe, Jean François Delaharpe dit de : 171
 Lahorgue, Jean : 360
 Lanson, Gustave : 6n, 8
 Larbaud, Valéry : 271
 Lejeune, Philippe : 58, 59n
 Lermontov, Mikhaïl : 95, 103, 170, 171, 172, 260, 270n, 280n, 284, 322; 424n
 Littré, Emile : 337, 394
 Lobatchevski, Nicolai Ivanovitch : 154
 Lodge, David : 78n
 Malherbe, François de : 321
 Mallarmé, Stéphane : 148, 202, 217, 219, 317
 Malraux, André : 10

- Mandelstam, Ossip : 49
 Manet, Edouard : 297
 Maturin, Charles Robert : 81
 Maupassant, Guy de : 213-219, 304
 Merkin, Daphne : 119, 120
 Meschonnic, Henri : 10
 Micha, René : 116, 147
 Moisan, Clément : 168
 Monod, Jacques : 73, 74
 Montaigne, Michel de : 112, 321
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de La Brède et de : 14
 Morel, Jean-Pierre : 81n, 145
 Mouchard, Claude : 142, 270
- BIBLIOGRAPHIE
- Nabokov, Dmitri Vladimirovitch : 37, 77, 95n, 265
 Nabokov, Vladimir Dimitrievitch : 24n, 48, 49, 102
 Nabokov, Vladimir Vladimirovitch : *passim*
 Nivat, George : 20n
 Nizan, Paul : 145n, 163
 Nodier, Charles : 171
- Oates, Joyce Carol : 55
 Oliécha, Iouri : 85
- Palmier, Jean-Michel : 137
 Paperno, S. : 17n, 82n, 83, 105
 Parker, Stephen Jan : 18, 22n, 25, 26, 27, 111, 117, 123, 347, 352, 359n
 Parny, Evariste Désiré de Forges, vicomte de : 171, 279
 Pascal, Blaise : 163, 290
 Pasternak, Boris : 85, 97, 204
 Pichois, Claude : 12n, 21
 Picon, Gaëtan : 126, 127n
 Pifer, Ellen : 23, 374n, 375
 Platon : 194, 325
 Pleynet, Marcelin : 15
 Poe, Edgar Allan : 21, 247, 277, 349
 Potebnia, Afanassi : 303

Pouchkine, Alexandre : 17, 18, 21, 30, 65, 66, 67, 68, 95, 101, 103, 108, 110, 118, 127, 128, 145-147, 155, 156, 168, 170, 172, 201, 203, 229, 242-244, 262-265, 270-272, 275, 278-285, 287, 322, 324, 325, 349, 353, 371, 392, 393, 408

Prigogine, Ilya : 73-75, 398-401

Proffer, Carl R. : 156n

Propp, Vladimir : 63

Proust, Marcel : 27, 38n, 56, 58, 99, 101, 110, 112, 123, 168, 169, 244, 245, 267, 288, 301, 311, 315, 325, 339, 349, 362, 398, 399n, 401, 402, 414, 415, 419, 422, 423

Rabaté, Laurent : 80n, 204, 205

Rabelais, François : 65

Racine, Jean : 245

Richardson, Samuel : 271

Ricoeur, Paul : 385, 387n, 389, 390, 426n

Rimbaud, Arthur : 208-209, 213

Rilke, Rainer-Maria : 4

Robbe-Grillet, Alain : 13, 300

Robert, Marthe : 443-444

Romains, Jules : 152, 160-164

Ronsard, Pierre de : 68, 321

Roth-Souton, Danièle : 187, 188, 190n, 191n

Rousseau, A.-M. : 12n, 21

Rousseau, Jean-Jacques : 392

Sade, Donatien Alphonse François, marquis de : 7

Sainte Beuve, Charles Augustin : 27, 38n, 168, 171

Salehar, Anna Maria : 145n, 203, 205n

Salinero, Fernando G. : 115, 120

Sartre, Jean-Paul : 14, 29, 59-61, 112, 178, 182, 190, 199, 207, 221-225, 230-238, 243-246, 346, 375, 396, 397, 419

Schrödinger, Erwin : 75

Senancour, Etienne Pivert de : 171, 242

Shakespeare, William : 40, 62, 65, 173, 188, 242, 257, 271, 288, 320, 349, 431

Simonov, Konstantin : 84

Spitzer, Léo : 105, 297

Sporn, Paul : 75

Starobinski, Jean : 127n, 128n, 344, 405, 446, 449

Stegner, Page : 59

Steiner, George : 182, 184, 273, 314, 317, 319

Stendhal (Marie Henri Beyle) : 121, 171

Stengers, Isabelle : 73

Sterne, Laurence : 134, 432

Stevenson, Robert Louis : 102, 110n, 117, 250, 288, 304, 311, 378, 379, 390-391, 412

Struve, Gleb : 136

Tadié, Jean-Yves : 6n, 8n, 10n, 396-397, 399

Tchekhov, Anton : 71, 101, 102, 103, 110, 159, 160, 179, 197, 198, 203, 216, 267, 302, 316, 327, 331, 333, 343, 349, 372, 409, 412, 415, 421

Tchernychevsky, Nikolai Gravrilovitch : 29, 135-140, 145, 148-154, 157, 158, 163, 165, 174, 189, 201, 204, 205, 214, 217, 238, 243

Todorov, Tzvetan : 11n, 14n, 41n, 167n, 188n, 199, 203, 242, 377n, 412

Tolstoï, Léon Nicolaïevitch, comte : 14, 62, 101, 102, 103, 109, 145, 169, 201, 203, 250, 251, 305, 307-308, 311, 314, 319-323, 327, 335, 340-341, 343, 349, 365, 373, 374, 400-403, 406, 407, 413

Torgovnick, Marianna : 73n

Toulouse-Lautrec, Henri de : 333

Tourgueniev : 95, 103, 110n, 273, 302, 304, 316, 323, 324, 331, 338, 379, 387, 388, 442

Updike, John : 13, 24n, 38, 39, 44, 105, 119, 120, 121n, 122, 132, 134, 163

Vadé, Yves : 220, 221, 238n

Valéry, Paul : 70, 200n

Vargas Llosa, Mario : 41n, 121

Voltaire, François Marie Arouet de : 279

Wetzsteon, Ross T. : 25, 116, 117, 118, 119, 447, 448

Wheeler, Elisabeth : 121n, 122, 123

Wilson, Edmund : 18n, 49, 66, 67, 69, 71, 85, 93, 96, 99, 100, 102, 113, 126, 127, 166, 186, 191, 197, 242, 252, 253, 262, 274, 287

Zochtchenko, Mikhaïl : 84, 85, 173

Zola, Emile : 297

PREMIERE PARTIE : ATOUR DE VLADIMIR NABOKOV

I - Sources bibliographiques

Notre bibliographie n'étant pas exhaustive, on se reportera pour une bibliographie plus complète à celle établie par Michael JULIARD : *V. Nabokov : a descriptive bibliography*, New York : Garland, 1986 – ou au *Nabokovian* qui comporte une mise à jour annuelle des travaux consacrés à l'auteur.

II - Oeuvres de Nabokov (bibliographie sélective)

A. Aperçu chronologique

– Oeuvre romanesque :

(Sauf indication contraire, les romans en anglais ont été publiés aux Etats-Unis.)

Russe	Anglais	Français
<i>Mašenka</i> , 1926 (Berlin)	<i>Mary</i> , 1970	<i>Machenka</i> , 1981
<i>Korol', dama, valet</i> , 1928 (B)	<i>King, Queen, Knave</i> , 1968	<i>Roi, Dame, Valet</i> , 1970
<i>Zaščita Lužina</i> , 1930 (B)	<i>The Defense</i> , 1964	<i>La course du fou</i> , 1934 <i>La défense Loujine</i> , 1964
<i>Sogljadataj</i> , 1930, (Paris)	<i>The eye</i> , 1965	<i>L'aguet</i> , 1935 <i>Le guetteur</i> , 1968
<i>Kamera obskura</i> , 1932 (P)	<i>Laughter in the dark</i> , 1938	<i>Chambre obscure</i> , 1934 <i>Rire dans la nuit</i> , 1992
<i>Podvig</i> , 1931-32 (P)	<i>Glory</i> , 1972	<i>L'exploit</i> , 1981
<i>Otčajanie</i> 1934 (P) (en revue) 1936 (B) (en livre)	<i>Despair</i> , (Londres) 1937	<i>La méprise</i> , 1939
<i>Priglašenje na kazn'</i> 1935-36 (P) (en revue) 1938 (P) (en livre)	<i>Invitation to a Beheading</i> , 1959	<i>Invitation au supplice</i> , 1960

<i>Dar</i> , 1938-1938, (P) (en revue) <i>Dar</i> , 1952, (New York) (en livre)	<i>The Gift</i> , 1963	<i>Le don</i> , 1967
	<i>The Real Life of sebastian Knight</i> , Norfolk, 1941	<i>La vraie vie de Sébastien Knight</i> , 1951
	<i>Bend Sinister</i> , 1947	<i>Brisure à Senestre</i> , 1978
	<i>Lolita</i> , 1955 (P), 1958 (N.Y.)	<i>Lolita</i> , 1959
	<i>Pnin</i> , 1957	<i>Pnine</i> , 1962
	<i>Pale Fire</i> , 1962	<i>Feu pâle</i> , 1965
	<i>Ada or Ardor</i> , 1969	<i>Ada ou l'ardeur</i> , 1975
	<i>Transparent Things</i> , 1972	<i>La transparence des choses</i> , 1979
	<i>Look at the Harlequins!</i> , 1974	<i>Regarde, regarde les Arlequins!</i> , 1978

– Nouvelles* :

Russe	Anglais	Français
1921		
"Niejit", (R) 7 janvier		"Le lutin" (V) 1990

* Pour les versions originales nous indiquons la première parution en revue. Pour les traductions nous renvoyons directement aux recueils de nouvelles (et aux premières publications pour les traductions françaises.).

Abréviations : Journaux ou Revues

- russe : *Russkoe Ekho*, Berlin (RE); *Rul'*, Berlin (R); *Segodnia*, Berlin (S); *Sovremennye Zapiski*, Paris (SZ); *Poslednie Novosti*, Paris (PN); *Illyustrirovannaya Zhizn'*, Paris (IZ); *Russkie Zapiski*, Paris (RZ); *Novyy Zhurnaly*, Paris (NZ).

- anglais : *Atlantic Monthly*, (AM); *New Yorker*, (NY); *The Reporter* (R); *The Hudson Review* (HR).

Recueils de nouvelles :

- anglais (traductions du russe et reprises) : *Nines stories* (NS); *Nabokov's dozen* (ND); *A Russian Beauty* (RB); *Tyrants Destroyed* (TD); *Details of A Sunset* (DS).

- français (traductions faites à partir de l'anglais sauf pour *La Vénitienne* (V)); *Mademoiselle O* (MO); *Une beauté russe* (BR); *L'extermination des tyrans* (ET); *Détails d'un coucher de soleil* (DCS).

1923

"Zvuki" (inédit)		"Bruits" (V) 1990
"Govoriat po-russki" (inédit)		"Ici on parle russe" (V) 1990
"Bogi" oct. (publiée en 1926 dans S)		"Les dieux" (V) 1990

1924

"Udar kryla" (RE) janvier		"Un coup d'aile" (V) 1990
"Mest' " (RE) 20 avril		"La vengeance" (V) 1990
"Blagost' " (R) 28 avril		"Bonté" (V) 1990
"Port" (R) 24 mai		"Le port" (V) 1990
"Kartofel'nyi El'f" (RE) 8, 15, 22, 29 juin	"The Potato Elf" (RB) 1973	"L'Elfe-patate" (BR) 1980
"Sluchainost' " (S) 22 juin	"A Matter of Chance" (TD) 1975	"Jeu de hasard" (ET) 1977
"Katastrofa" (S) 13 juillet	"Details of a Sunset" (DS) 1976	"Détails d'un coucher de soleil" (DCS) 1985
"Bakhman" (R) 2, 4 nov.	"Bachman" (TD) 1975	"Bachmann" (ET) 1977
"Groza" (R) août	"The Thunderstorm" (DS) 1976	"L'orage" (DCS) 1985
"Venetsianka" (inédit) oct.		"La vénitienne" (V) 1990
"Drakon" (inédit) nov.		"Le dragon" (V) 1990

1925

"Rozhdestvo" (R) 6, 8 jan.	"Christmas" (DS) 1976	"Noël" (DCS) 1985
"Pis'mo v Rossiïu" (R) 29 jan.	"A Letter That Never Reached Russia" (DS) 1976	"Lettre qui n'atteignit jamais la Russie" (DCS) 1985
"Draka" (R) 26 sept.		"La bagarre" (V) 1990
"Vozvrashchenie Chorba" (R) 12, 13 nov.	"The Return of Chorb" (DS) 1976	"Le retour de Tchorb" (DCS) 1985
"Putevoditel' po Berlinu" (R) 24 déc.	"A Guide to Berlin" (DS) 1976	"Guide de Berlin" (DCS) 1985

1926

"Britva" (R) 19 fev.		"Le rasoir" (V) 1990
----------------------	--	----------------------

"Skazka" (R) 27, 29 juin	"A Nursery Tale" (TD) 1975	"Conte de ma mère l'oie" (ET) 1977
--------------------------	-------------------------------	---------------------------------------

1927

"Passazhir" (R) 6 mars	"The Passenger" (DS) 1976	"Le voyageur" (DCS) 1985
"Uzhas" (SZ) 30 mars	"Terror" (TD) 1975	"Terreur" (ET) 1977
"Zvonok" (R) 22 mai	"The Doorbell" (DS) 1976	"La sonnette" (DCS) 1985
"Podlets" (R) juin-déc.?	"An Affair of Honor" (RB) 1973	"Une affaire d'honneur" (BR) 1980

1928

"Rozhdestvenskii rasskaz" (R) 25 déc.		"Un conte de Noël" (V) 1990
--	--	--------------------------------

1930

"Pil'gram" (SZ) juillet	"The Aurelian" (NS) 1947 (NB) 1958	"L'Aurélien" (Revue de Paris) juillet 1959 (MO) 1982
-------------------------	---------------------------------------	--

1931

"Obida" (PN) 12 juillet	"A Dad Day" (DS) 1976	"Une mauvaise journée" (DCS) 1985
"Zanyatoy chelovek" (PN) 20 oct.	"A Buzy Man" (DS) 1976	"Un homme occupé" (DCS) 1985
"Terra incognita" (PN) 22 nov.	"Terra Incognita" (RB) 1973	"Terra incognita" (BR) 1980

1932

"Usta k ustam" (Vesna v Fialte) 1956	"Lips to Lips" (RB) 1973	"Lèvres contre lèvres" (BR) 1980
"Vstrecha" (PN) 1er jan.	"The Reunion" (DS) 1976	"Retrouvailles" (DCS) 1985
"Lebeda" (PN) 31 jan.	"Orache" (DS) 1976	"L'arroche" (DCS) 1985
"Muzyka" (PN) 27 mars	"Music" (TD) 1975	"Musique" (Nouvelles littéraires) 1959 (ET) 1977
"Sovershenstvo" (PN) 3 juillet	"Perfection" (TD) 1975	"Perfection" (ET) 1977
"Khvat" (S) 2-4 oct.	"A Dashing Fellow" (RB) 1973	"L'irrésistible" (BR) 1980

1933

"Admiralteskaya Iгла" (PN) 4-5 juin	"The Admiralty Spire" (TD) 1975	"Le clocheton de l'Amirauté" (ET) 1977
--	------------------------------------	---

"Korolyok" (PN) 23-24 juillet	"The Leonardo" (RB) 1973	"Un «léonard»" (BR) 1980
----------------------------------	--------------------------	--------------------------

1934

"Krug" (PN) 11-12 mars	"The Circle" (RB) 1973	"Le cercle" (BR) 1980
"Opoveshchenie" (PN) 8 avril	"Breaking the News" (RB) 1973	"La mauvaise nouvelle" (BR) 1980
"Krasavitsa" (PN) 18 août	"A Russian Beauty" (RB) 1973	"Une beauté russe" (BR) 1980
"Pamyati L.I. Shigaeva" (IZ) 27 septembre	"In Memory of L.I. Shigaev" (TD) 1975	"A la mémoire de L.I. Shigaëv" (ET) 1977

1935

"Tyazhyolvy dym" (PN) 3 mars	"Torpido Smoke" (RB) 1973	"Léthargie" (BR) 1980
"Nabor" (PN) 18 août	"Recruiting" (TD) 1975	"Recrutement" (ET) 1977
"Slutchay iz zhizni" (PN) 22 septembre	"A Slice of Life" (DS) 1976	"Une tranche de vie" (DCS) 1985

1936

		"Mademoiselle O" (Mesures) 1939 (MO) 1982
"Vesna v Fialte" (SZ) juillet	"Spring in Fialta" (NS) 1947 (ND) 1958	"Printemps à Fialta" (Les vingt Meilleures Nouvelles Russes) 1960 (MO) 1982

1937

"Oblaka, ozero, bashnya" (RZ) 2 novembre	"Cloud, Castle, Lake" (NS) 1947 (ND) 1958	"Lac, nuage, château" (L'arc) 1964 (MO) 1982
---	--	---

1938

"Istreblenie tiranov" (RZ) août-septembre	"Tyrants Destroyed" (TD) 1975	"L'extermination des tyrans" (ET) 1977
"Posehchenie myzeya" (PN) 24 novembre	"The Visit to The Museum" (RB) 1973	"La visite au musée" (Les Lettres françaises) 1944 (BR) 1980

1939

"Lik" (RZ) 14 février	"Lik" (TD) 1975	"Lik" (ET) 1977
"Ultima Thule" (NZ) 1942	"Ulthima Thule" (RB) 1973	"Ulthima Thule" (BR) 1980

"Solus Rex" (SZ) avril	"Solus Rex" (RB) 1973	"Solus Rex" (BR) 1980
"Vasily Shishkov" (PN) 12 septembre	"Vasily Shishkov" (TD) 1975	"Vassili Shishkov" (ET) 1977

1943

	"The Assistant Producer" (AM) mai (NS) 1947 (ND) 1958	"Le producteur associé" (MO) 1982
	"That in Aleppo Once" (AM) novembre (NS) 147 (ND) 1958	"Un jour à Alep..." (MO) 1982

1944

	"A Forgotten Poet" (AM) octobre (NS) 1947 (ND) 1958	"Un poète oublié" (MO) 1982
--	---	--------------------------------

1945

	"Time and Ebb" (NY) janv. (NS) 1947 (ND) 1958	"Le temps et le reflux" (MO) 1982
	"Double Talk" (NY) 23 juin (NS) 1947 (ND) 1958	"Conversation, 1945" (MO) 1982

1948

	"Signs and Symbols" (NY) 15 mai (ND) 1958	"Signes et symboles" (MO) 1982
--	--	-----------------------------------

1950

	"Scenes from the Life of a Double Monster" (R) 1958	"Scènes de la vie d'un double monstre" (MO) 1980
--	---	--

1951

	"The Vane Sisters" (HR) 1959	"Les soeurs Vane" (ET) 1977
--	---------------------------------	--------------------------------

1952

	"Lance" (NY) février 1952 (ND) 1958	"Lance" (MO) 1980
--	--	-------------------

B. Editions retenues*

Romans

Machenka, traduction française de Marcelle Sibon, Paris: Fayard, 1981.

Roi, Dame, Valet, traduction française de Georges Magnane, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1971.

La défense Loujine, traduction française du russe par Genia et René Cannac, revue par Bernard Kreise, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1974.

Le guetteur, traduction française de Georges Magnane, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1968.

Rire dans la nuit, traduction française de Christine Bouvart, Paris: Grasset, 1992.

L'exploit, traduction française de Maurice Couturier, Paris: Julliard, 1981.

La méprise, traduction française de Marcel Stora; édition révisée et augmentée, compléments de textes traduits par Gilles Barbedette, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1991.

Invitation au supplice, traduction française du russe par Jarl Pierl, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1960.

Le Don, traduction française de Raymond Girard, Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1967.

Дар, Собрание сочинений, VI, Ardis Publ. Ann Arbor, 1988.

L'enchanteur, traduction française de Gilles Barbedette, Paris: Rivages, coll. "Points", 1986.

La vraie vie de Sébastian Knight, traduction française d' Yvonne Davet, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1962.

* Sauf indication contraire, toutes les traductions sont faites à partir de l'anglais.

The real life of Sebastian Knight, NY: New Directions, 1959.

Brisure à Senestre, traduction française de Gérard-Henri Durand, Paris: Julliard, coll. "Presses pocket", 1978.

Bend Sinister, New York: Vintage International, 1990.

Lolita, traduction française de E.H. Kahane, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1959.

The Annotated Lolita, éd., with preface, introduction and notes by Alfred Appel Jr, NY Toronto, McGraw-Hill Book Comapny, 1970.

Pnine, traduction française de Michel Chrestien, Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1962.

Feu pâle, traduction française de Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, Paris: L'Imaginaire / Gallimard, 1965.

Pale Fire, London: Penguin Books, 1962.

Ada ou l'ardeur, traduction française de Gilles Chahine avec la collaboration de J.B. Blandenier, traduction revue par l'auteur, Paris: Fayard, coll. "Biblio", 1975.

Ada, or ardor, New York: Vintage International, 1990.

La transparence des choses, traduction française de Donald Harper et J.B. Blandenier, Paris: Fayard, coll. "10/18", 1979.

Regarde, regarde les Arlequins!, traduction française de J.B. Blandenier, Paris: Fayard, 1978.

Nouvelles*

Mademoiselle O, traduction française de Maurice et Yvonne Couturier, Paris: Julliard, 1982.

Une beauté russe, traduction française de G.H. Durand, Paris: Julliard, coll. "Presses pocket", 1980.

* Recueils donnés dans l'ordre de leur traduction et publications en anglais.

L'extermination des tyrans, traduction française de Gérard-Henri Durand, Paris: Julliard, coll. "Presses pocket", 1977.

Détails d'un coucher de soleil, traduction de Maurice et Yvonne Couturier, Paris: Julliard, coll. "Presses pocket", 1985.

La Vénitienne, traduction française du russe par Bernard Kreise, Paris: NRF / Gallimard, 1990.

Théâtre

L'homme de l'U.R.S.S. et autres pièces, traduction française du russe et de l'anglais par André Markowicz en collaboration avec Armando Uribe Echeverría, Paris: Fayard, 1987.

Poésie

Poems and Problems, NY: McGraw-Hill Company, 1970.

Autobiographie et correspondance

Autres Rivages, traduction française d'Yvonne Davet, Paris: NRF / Gallimard, 1961.

———, nouvelle édition revue et augmentée, compléments de textes traduits par Mirèse Akar, Paris: NRF / Gallimard, 1989.

Vladimir Nabokov, Edmund Wilson - Correspondance - 1940/1971, traduction française de Christine Raguet-Bouvard, Paris: Rivages, 1979.

Lettres choisies, traduction française de Christine Bouvard, Paris: NRF / Gallimard, 1992.

Essais, entretiens et articles de critique

Nicolas Gogol, traduction française de B. Génies, Paris: Rivages, 1988.

Notes on prosody and Abraham Gannibal, from the commentary to the author's translation of Pushkin's *Eugen Onegin*, Bollingen Series, Princeton University Press, 1964.

Intransigences, traduction française de Vladimir Sikorski, Paris: Julliard, 1973.

"Le rire et les rêves", *La vénitienne*, traduction française de Gilles Barbedette, Paris: Gallimard, 1990.

"Bois laqué", *La vénitienne*, traduction française de Gilles Barbedette, Paris: Gallimard, 1990.

"Les écrivains et l'époque", V. Sirine, *Le mois*, 6, 1er Juin - 1er Juillet 1931.

"Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable", *La Nouvelle Revue Française*, Mars 1937.

Traductions et articles sur la traduction

Pushkin, Lermontov, Tyutchev, London: Lindsay Drummond, 1947.

A hero of our time - A novel by M. Lermontov, traduit en collaboration avec Dmitri Nabokov, Ardis, Ann Arbor, 1958.

The Song of Igor Campaign (Anon.), New York: Vintage, 1960.

Eugen Onegin - A novel in verse by A. Pushkin - Translated From the Russian, with a commentary, by V. Nabokov, Bollingen Series, Bollingen Fondation, New York, N.Y., 1964, 4 vol.

———, Enlarged edition, Bollingen Series, Princeton University Press, 1975, 4 vol.

"Musique", nouvelle traduite du russe en français, *Nouvelles Littéraires*, 14 - 5, 1959.

"Problems of translation: *Onegin* in English", *Partisan Review*, Fall 1955.

"The servile path", *On translation*, New York: Oxford University Press, 1966.

"Postscript to the Russian Edition of *Lolita*", traduit du russe par Earl D. Sampson, *Nabokov's Fifth Arc*, ds. J.E. Rivers et Ch. Nicol, Austin, Texas, 1982.

Cours (éditions posthumes)

Lectures on literature, Bruccoli Clark, San Diego, New York London, 1980.

Lectures on Ulysses, Bloomfield Hills, Mich.: Bruccoli Clark, 1980.

Littératures 11, traduction française d'Hélène Pasquier, Paris: Fayard, 1983.

Lectures on Russian Literature, Bruccoli Clark, San Diego, New York London, 1981.

Littératures 12, traduction française de Marie-Odile Fortier-Masek, Paris: Fayard, 1985.

Lectures on Don Quixote, Bruccoli Clark, San Diego, New York London, 1983.

Littératures 13, traduction française d'Hélène Pasquier, Paris: Fayard, 1986.

"L'art dramatique", *L'homme de l'U.R.S.S.*, Paris: Fayard, 1987.

"La tragédie de la tragédie", *L'homme de l'U.R.S.S.*, Paris: Fayard, 1987.

III - Réception et critique des travaux universitaires de Nabokov

Littératures /1

ALTER, Robert. Review. *The New Republic*, 4 Oct. 1980.

CAMPBELL, James "Writing in the good old way", *New Statesman*, 6, March, 1981.

DIRDA, Michael "Nabokov at the lectern", *Book Word*, 19 Oct. 1980.

GARDNER, Martin "The puzzles in *Ulysses*", *Semiotica*, 57 (3/4) 1985.

HARDWICK, Elisabeth "Master class", *The New York Times Book Review*, 19 Oct. 1980.

JEFFORD, Andrew "Dr Jekyll and Professor Nabokov: Reading a Reading", *Robert Louis Stevenson*, Andrew Noble Ed., London; Totowa, N.J.: Vision Barnes and Noble, 1983.

MERKIN, Daphne "Learning from Nabokov", *The New Leader*, 20 Oct. 1980.

MILLET, Richard "Des nouvelles du «grand illusionniste»", *La Quinzaine littéraire*, 393, 1-15 mai 1983.

PLEYNET, Marcelin "Professeur Nabokov", *Magazine Littéraire*, Sept. 1986.

PRITCHETT, V.S. "A study of delight", *The New Yorker*, 19 Jan. 1981.

RAWLEY, James M. "No knitting, no smoking", *National Review*, 28 Nov. 1980.

REYNOLDS, Stanley "Mackintosh Mystery Revelation", *Punch*, 4 Feb. 1982.

ROSS, Charles S. Review. *Modern Fiction Studies*, 27, n°4, Winter 1981-1982.

SEIDEL, Michael "Nabokov on Joyce, Shakespeare, Telemachus and Hamlet", *James Joyce Quarterly*, 20, n°3, 1983.

SIMON, J. "Novelist at the blackboard", *Times Literary Supplement*, 24 April 1981.

SULLIVAN, J. Review. *Saturday Review*, Oct., 1980.

Littératures /2

BAYLEY, John "The novelist as pedagogue: *Lectures on Russian Literature*", *Selected Essays*, New York: Cambridge University Press, 1984.

BROUDEUR-KOGAN, Mireille "Les leçons du professeur Nabokov", *La Quinzaine Littéraire*, 440, 16-31, Mai 1985.

BURGESS, Anthony "A great Russian on great Russians", *Saturday Review*, Nov. 1981.

CARDEN, Patricia. Review. *Slavic and East European Journal*, vol. 28, n°1, Spring 1984.

CARTER, Ron "Nabokov lectures are translated into highly readable literature", *Richmond (Va) Times - Dispatch*, Dec. 20, 1981.

CLARK, Tom "Nabokov takes on the Feisty Bear of Russian Literature", *San Francisco (Cal) Examiner*, Dec. 13, 1981 (article repris le même jour dans le *Denver (Col) Post*, sous le titre: "Assortment of Nabokov lectures Recall Author's Genius").

COLTER, Cyrus "Nabokov opinions provoke a Russian literary revolution", *Chicago (Ill) Tribune*, Nov. 8, 1981.

FEINSTEIN, Elaine "All writers are outcast", *New Statesman*, 103, 26 Fev. 1982.

GOLD, Herbert "Vladimir Nabokov: the late genial genius", *Los Angeles (Cal) Times*, Dec. 20, 1981.

- HEYMAN, Neil "Nabokov and the Russians", *San Diego (Cal) Union*, Jan. 17, 1982.
- JOHNS, Simmons "Nabokov teaches creative reading", *Charlotte (N.C.) Observer*, Nov. 29, 1981.
- JONES, Robert C. "Lecturer's views of art outwit time", *Kansas City (Mo) Star*, Dec. 13, 1981.
- KARLINSKY, Simon "Nabokov's *Lectures on Russian Literature*", *Partisan Review*, vol. 50, n°1, 1983.
- LEHRMAN, Edgar "Vladimir Nabokov on Russian Literature", *St Louis (Mo) Post - Dispatch*, Feb. 7, 1982.
- MEYERS, Jeffrey "Russian Icons", *National Review*, 34, April 2, 1982.
- MICHAELS, Leonard "Nabokov's Russians", *New York Times Book Review*, 25 Oct. 1981.
- MILAZZO, Lee "Vladimir Nabokov: *Lectures on Russian Literature*", Dallas (Tex) *Morning News*, Nov. 29, 1981.
- NIVAT, George "Un lecteur intransigent", *Magazine Littéraire*, Septembre 1986.
- REYNOLDS, Stanley "White Reargard", *Punch*, 282, 17 March 1982.
- ROSS, Charles S. Review *Modern Fiction Studies*, vol. 58 n°4, Winter 1982-1983.
- SALE, Roger "Nabokov on Russian writers: Diamond in the rough", *Chicago (Ill) Sun -Times*, Oct. 25, 1981.
- SMOODIN, Roberta "The teacher who gave Dostoevski a low mark", *Los Angeles (Cal) Herald Examiner*, Dec. 6, 1981.
- STONEHILL, Brian "Vladimir Nabokov", *Contemporary Literature*, 24, n°1, 1984.

SUPPAN, A.A. "Nabokov the unforgettable", *Milwaukee (Wisc) Journal*, Dec. 6, 1981.

UPDIKE, John "The fancy-forger takes the lectern", *New Yorker*, 2 Nov. 1981.

Littératures /3

DE FEO, Ronald "Deconstructing the Don", *The Nation*, 5 mars 1983.

DUIN, Steve "Lectures on a paragon of literature", *Portland Oregonian*, June 19, 1983.

EDMONDS, Michael "Quixote as seen in a new perspective", *Milwaukee (Wisc) Journal*, April 24, 1983.

EISEN, Eugen "Nabokov brings Cervantès to life", *Los Angeles (Cal) Herald Examiner*, July 10, 1983.

PRITCHETT, V.S. "The supreme Fairy Tale" *New York Review of books*, 3 mars 1983.

ROSS, Charles S. Review. *Modern Fiction Studies*, 29, n°4 Winter 1983.

SALINERO, Fernando G. "Nabokov Vladimir: *Lectures on Don Quixote*", *Anales Cervantinos*, 21, Madrid, 1983.

WHEELER, Elisabeth "A literary dean on a fictional don", *Los Angeles (Cal) Times*, April 17, 1983.

Traductions

BURGESS, Anthony "Pushkin and Kinbote", *Encounter*, 24, 24 May 1965.

BROWN, Clarence "Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov", *V. Nabokov: The Man and His Work*, ed. L.S. Dembo, Madison, 1967.

CLARK, Beverly Lyon "Nabokov's Assault on Wonderland", *Nabokov's Fifth Arc*, eds; J.E. Rivers et C. Nicol, Austin, Texas, 1982.

CLAYTON, Douglas J. "The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov", *Canadian Slavonic Papers*, vol. XXV, n°1, March 1983.

———, *Ice and Flame: Aleksandr Pushkin's 'Eugen Onegin'*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 1985.

CONQUEST, Robert. Rev. of *Eugen Onegin*, *Poetry*, Juin 1965.

GIFFORD, Henry. Rev. of *Eugen Onegin*, *Times Literary Supplement*, 7 Jan. 1977.

HINGLEY, Ronalds. Rev. of *Eugen Onegin*, *Spectator*, Jan. 1, 1965.

JAMES, Clive. Rev. of *Eugen Onegin*, *New Statement*, July 8, 1977.

KARLINSKY, Simon "Anya in Wonderland: Nabokov's Russified Lewis Carrol", *TriQuarterly*, 17, Evanston, 1970.

KOPPER, John M. "Nabokov's Art of Translation in 'Solus Rex'", *Slavic and East European Journal*, vol. 33, n°2, Summer 1989.

PROFFER, Carl R. "A new deck for Nabokov's knaves", *TriQuarterly*, 17, Evanston, 1970.

RICKS, Christopher "*Eugen Onegin*", *New Statesman*, Dec. 25, 1964.

SKOVAJSA, Kornel J. *Vladimir Nabokov's Eugen Onegin: A critical study*, PhD Dissertation, Univ. of Oregon, 1971.

WARNER, Nicolas O. "The footnote as literary genre: Nabokov's commentaries to Lermontov and Pushkin", *Slavic and East European Journal*, vol.30, n°2, Summer 1986.

WEIL, Irwin "Odyssey of a translator", *TriQuarterly*, 17, Evanston, 1970.

WILSON, Edmund. Rev; of *Eugen Onegin*. *New York Review of Books*, July, 15, 1965.

Souvenirs et témoignages

ABRAMS, Meyer "Remembering Nabokov", *The achievements of V.Nabokov*, eds. G.Gibian et S.J. Parker, Cornell University, 1983.

APPEL, Alfred Jr "Remembering Nabokov", *V.Nabokov: a tribute*, ed. P. Quennel, Londres, 1979.

———, "Nabokov: a portrait", *Nabokov's Fifth Arc*, eds. J.E. Rivers et Ch. Nicol, Austin, Texas, 1982.

BISHOP, Alison "Remembering Nabokov", *The achievements of V.Nabokov*, Cornell Univ., 1983.

BISHOP, Morris "Nabokov à Cornell", *L'Arc*, n°99, 1985.

BOYD, Brian "Nabokov at Cornell", *The achievements of V.Nabokov*, Cornell Univ., 1983.

BROWN, William L. "Remembering Nabokov", *The achievements of V. Nabokov*, Cornell Univ., 1983.

COWAN, Milton J. "Remembering Nabokov", *The achievements of V. Nabokov*, Cornell Univ., 1983.

DAICHES, David "Nabokov à Cornell", *L'Arc*, n°99, 1985.

DEMOREST, J.J. "Administering Professor Nabokov", *Arts and Sciences (Cornell)*, 4, 1983 (8).

GREEN, Hannah "Mister Nabokov", *V.Nabokov: a tribute*, Londres, 1979.

HEINE, T.C. Jr "Nabokov as a teacher", *Cornell Alumni News*, April 1977, 10.

KAHN, Peter "Remembering Nabokov", *The achievements of V.Nabokov*, Cornell Univ., 1983.

MIZENER, A. "Professor Nabokov", *Cornell Alumni News*, Sept. 1977, 56.

PARKER, Stephen Jan "Professor Nabokov: a Review Essay", *Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°8, Spring 1982.

WETZSTEON, Ross T. "A student's recollection", *Cornell Alumni News*, Feb. 1968.

IV - Etudes sur Nabokov (bibliographie sélective)

a. Ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à V. Nabokov

ALEXANDROV, V.N. *Nabokov's otherworld*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.

ALTER, Robert *Partial Magic. The novel as self-conscious genre*, Univ. of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1975.

BARABTARLO, Gennadi *Phantom of fact. A guide to Nabokov's Pnin*, Ardis Ann Arbor, 1989.

BODENSTEIN, J. *The excitement of verbal adventure: A study of V. Nabokov's English Prose*, Thèse (Heidelberg), 1977.

BOYD, Brian Nabokov's *Ada: The place of consciousness*, Ardis, Ann Arbor, 1985.

———, *Vladimir Nabokov - Les années russes 1899-1940*, Paris: NRF / Gallimard, 1992.

———, *Vladimir Nabokov - The Russian Years*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

———, *Vladimir Nabokov - The American Years*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.

CANCOGNI, Annapaola *The mirage in the mirror - Nabokov's Ada and Its French Pre-Texts*, Garland Publishing, Inc. New and London, 1985.

- COUTURIER, Maurice *Vladimir Nabokov*, Lausanne: L'Age d'Homme, coll. Cistre Essais, 8, 1979.
- FOWLER, D. *Reading Nabokov*, Washington, University Press of America, 1974.
- FIELD, Andrew *Vladimir Nabokov: toute une vie ou presque*, Paris: Seuil, 1982.
 ———, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, Crown Publishers, Inc. New York, 1986.
- GRAYSON, Jane *Nabokov Translated - A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, 1977.
- GREEN, Geoffrey *Freud and Nabokov*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1988.
- LOKRANTZ, Jessie Thomas *The Underside of the Weave : some stylistic devices used by Vladimir Nabokov*, Studia Anglistica Upsaliensis, 11, Upsala (Suède), 1973.
- MASON, Bobbie Ann *Nabokov's garden - A guide to Ada*, Ardis Ann Arbor, 1969.
- MILBAUER, Asher Z. *Transcending Exile - Conrad. Nabokov. I.B. Singer*, Miami: University Press of Florida, 1985.
- NAUMANN, M.T. *Blue evenings in Berlin - Nabokov's short stories in the 1920's*, New York: New York University Press, 1978.
- PAGE, Norman éd. *Nabokov - The critical heritage*, London Boston, Routledge and Kegan, 1982.
- PARKER, Stephen Jan *Vladimir Nabokov-Sirin as teacher: the Russian novels*, Unpublished Doctorat Dissertation, Cornell University, 1969.
- PIFER, Ellen *Nabokov and the novel*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

RAMPTON, David *Vladimir Nabokov : A Critical Study of the Novels*, Cambridge, Studies in Russian Literature, Cambridge University Press, 1985.

ROWE, W.W. *Nabokov and others: patterns in Russian Literature*, Ardis, Ann Arbor, 1979.

———, *Nabokov's spectral dimension*, Ardis, Ann Arbor, 1981.

STARK, John O. *The literature of exhaustion - Borgès, Nabokov and Barth*, Duke University Press, Durham, N.C., 1974.

STUART, Dabney *Nabokov - The dimension of parody*, Louisiana State and University Press, Baton Rouge and London, 1978.

TOKER, Leona *Nabokov - The mystery of Literary Structures*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1989.

UPDIKE, John *La vie littéraire*, Paris: NRF / Gallimard, 1979.

b. Articles (publications périodiques et ouvrages collectifs)

ALEXANDROV, Vladimir E. "Relative time in *Anna Karenina*", *Russian Review*, 41, n°2, 1982.

ALTER, Robert "Invitation to a Beheading: Nabokov and the Art of Politics", *TriQuarterly*, ed. A. Appel and Ch. Newman, Evanston 17, 1970.

APPEL, Alfred, Jr "Lolita: The springboard of parody", *Winsconsin Studies in Contemporary Literature*, VIII, 2, Spring 1967.

———, "Backgrounds of *Lolita*", *The annotated Lolita*, 1970.

———, "Nabokov's puppet show", *V. Nabokov - The annotated Lolita*, McGraw Hill Book Company, New York Toronto, 1970.

———, "The artifice of *Lolita*", *The annotated Lolita*, 1970.

BARBEDETTE, Gilles "Entre l'exil et la parodie", *Magazine Littéraire*, Septembre 1986.

———, "La corrida Nabokov / Wilson", *L'infini*, 21, Printemps 1988.

———, "Nabokov ou le roman paradoxal", *L'infini*, 21, Print. 1988.

BARTON JOHNSON, D. "Inverted Reality in Nabokov's *Look at the Arlequins!*", *Studies in 20th Century Literature*, vol.8, n°2, Spring 1984.

BLOT, Jean "V. Nabokov: *Ada*", *La Nouvelle Revue française*, n°279, Mars 1976."V.

———, Nabokov: *Le Don*", *La Nouvelle Revue Française*, 373, 1^{er} Fev. 1984.

BOND JOHNSON III, E. "Parody and myth: Flaubert, Joyce, Nabokov", *Far Western Forum*, vol.1, n°2, May 1974.

BUHKS, Nora "Sur la structure de *Roi, Dame, Valet*", *Revue des Etudes Slaves*, 59, n°4, 1987.

BURNS, Dan E. "*Bend Sinister* and 'Tyrants destroyed': short story into novel", *Modern Fiction Studies*, vol. 25, n°3, Autumn 1979.

CLANCIER, Anne "Vladimir Nabokov et les affres du biographe", *Revue des sciences Humaines*, 224, "Le biographique", Univ. Charles-de-Gaulle, Lille III, 1991 - 4.

CLARKE, Gerald "Checking in with Vladimir Nabokov", *Esquire*, Juillet 1975.

CONNOLLY, Julian "Dostoevski and V.Nabokov: The case of *Despair*", *Dostoevski and the Human Condition after a Century*, Lambassa and Ozolins ,ds., Westport, CT, 1987.

COUTURIER, Maurice "*Ada* - Traité de l'échange poétique", *Delta*, n°17, Univ. P. Valéry, Montpellier, Oct. 1983.

———, "Death and symbolic exchange in Nabokov's *Ada*", *Canadian - American Slavic Studies*, 19, n°3, Fall 1985.

———, "Ecriture - icône chez Nabokov", *University of Windsor Review*, 21 (2), 1988.

COWART, David "Art and Exile: Nabokov's *Pnin*", *Studies in American Fiction*, Northeastern University, Boston, MA, 1982.

DAVYDOF, Sergei "*The Gift*: Nabokov's aesthetic exorcism of Chernyshevskii", *Canadian - American Slavic Studies*, 19, n°3, Fall 1985.

- DILLARD, R.H.W. "Not Text, but Texture: The novels of Vladimir Nabokov", *The Sounder Few*, Essays from the Hollins critic, éds. R.H.W. Dillard, G.Garrett et J.R. Moore, Athens, Univ. of Georgia Press, 1971.
- DUPEE, F.W. "Une préface pour *Lolita*", *L'affaire Lolita*, Paris: Olympia Press, 1957.
 ———, "The coming of Vladimir Nabokov", *The king of the cats and other Remarks on Writers and Writing*, New York, 1980.
- ERMARTH, Elisabeth Deeds "Conspicuous construction; or, Kristeva, Nabokov and the Anti-Realist Critique", *Novel*, Winter/Spring 1988.
- EROFEEV, Victor "From Vladimir, With Style", Rev. of *Selected Letters*, *New York Times Book Review*, Oct. 1, 1989.
 ———, "Le métaroman russe de Vladimir Nabokov ou A la Recherche du paradis perdu", *Le labyrinthe des questions maudites*, Paris: Albin Michel, Les grandes traductions, 1992.
- FLEISCHAUER, John F. "Simultaneity in Nabokov's prose style", *Style*, 5, 1971.
- FORSTER, Ludmila A. "Nabokov's gnostic turpitude: the surrealist vision of reality in *Priglasenie na kazn*", *Mnemozina - Studia Litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev*, ed. by Joachim T. Baer and Norman W. Ingham, Wilhelm Fink Verlag München, 1974.
- FORSTER, John Burt "Eliot, Proust and Hazel Shade: Nabokov's revisionary Modernism and Canto II of John Shade's *Pale Fire*" (abstract), *The Nabokovian*, n°14, Spring 1985.
- FOSTER, John Burt Jr. "Nabokov before Proust: the paradox of anticipary memory", *Slavic and East European Journal*, vol.33, n°1, Spring 1989.
- GEZARI, J.K. "Roman et problème chez Nabokov", *Poétique*, n°17, 1974.
- GROSSMITH, Robert "Shaking the Kaleidoscope: Physics and Metaphysics in Nabokov's *Bend Sinister*", *Russian Literature Triquarterly*, n°24, 1991.

GREEN, Martin "American Rococo: Salinger and Nabokov", *Re-Appraisals; some commonsense Readings in American Literature*, New York: W.W. Norton, 1965.

GUERRA, René "A propos d'une pièce oubliée de Vladimir Nabokov: *L'événement*", *Slovo*, vol.6, I.N.A.L.C.O., Paris, 1984.

KARLINSKY, Simon "Les jeux russes", *Magazine Littéraire*, septembre 1986.

———, "Nabokov and Chekhov: the lesser Russian tradition", *Tri-Quarterly*, 17, Evanston, 1970.

———, "Nabokov's Russian Games". Rev. of *Ada*, *New York Times Book Review*, 18 April 1971.

———, "Vladimir Nabokov", *Histoire de la littérature russe - Le XX^{ème} siècle ** - La Révolution et les années vingt*, Ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris: Fayard, 1988.

———, "V. Nabokov's novel *Dar* as a Work of Literary Criticism" *Slavic and East European Journal*, vol. III, n°3, 1963.

KAZIN, "A personal sense of time. Nabokov and other exiles", *Bright Book of Life - American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Atlantic Monthly Press Book Little, Brown and Company, Boston - Toronto, 1973.

KHODASSEVITCH, Vladislav "On Sirin", *TriQuarterly*, ed. A. Appel and Ch. Newman, Evanston, 17, 1970.

KIS, Danilo "Une riche nostalgie", *Magazine Littéraire*, Septembre 1986.

LAHORGUE, Jean "Relecture et réécriture de *La méprise*", *La réécriture*, Actes de l'Université d'été tenue à Cerisy-la-Salle en Août 1988, Ceditel, Univ. de Grenoble - Stendhal, 1990.

LE VOT, André "L'île platonicienne de Nabokov", *La Quinzaine Littéraire*, 1-15, Juin 1975.

LEONARD, Jeffrey "In place of lost time: *Ada*", *TriQuarterly*, 17, 1970.

LEVINE, Robert T. "'My ultra violet darling': the loss of Lolita's childhood", *Modern Fiction Studies*, vol.25, n°3, Fall 1979.

MARSHALL, Brenda K. "Nabokov: a quest(ion)ing of narrative authority" (abstract), *The Nabokovian*, n°20, Fall 1987.

McCARTHY, Mary "Pale Fire", *L'Arc*, n°99, 1985.

MEYERS, Jeffrey "Randall Jarrell: the paintings in the poems", *Southern Review*, 20, n°2, Spring 1984.

MOODY, Fred "Nabokov's Gambit" *Russian Literature TriQuarterly*, n°14, Winter 1976.

MORGAN, Paul B. "Nabokov and the medieval hunt allegory", *Revue de Littérature Comparée*, 60, n°3, Juillet / Septembre, 1986.

MOUCHARD, Claude "Le docteur Froid", *Critique*, n°346, Mars 1976.

NABOKOV, Dmitri "A propos de *L'enchanteur*", postface à *L'enchanteur*, Paris: Rivages, 1986.

NELSON, Robert J. "The gnoseologist and the Nosologist: Vladimir Nabokov and Edmund Wilson on Literature and Politics", *Georgian Review*, 36, Spring 1982.

OATES, Joyce Carol "A personal view of Vladimir Nabokov", *Saturday Review of Arts*, January 1973.

PATTESON, Richard F. "Nabokov's *Bend Sinister*: the Narrator as God", *Studies in American Fiction*, 5, 1977.

PETERSON, Dale E. "Nabokov and the Poe-etics of Composition", *Slavic and East European Journal*, vol.33, n°1, Spring 1989.

———, "Time in *The Gift*", *Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°9, Fall 1982.

PIFER, Ellen "Consciousness and real life" (abstract), *Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°2, Fall 1978.

———, "Nabokov and the art of exile", *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Boston, 1984.

- PROFFER, Carl R. "Ada as wonderland: a glossary of allusions to Russian Literature", *A book of Things about V. Nabokov*, éd. Carl R. Proffer, Ann Arbor, 1974.
- PRYCE-JONES, Alan "The fabulist's worlds: Vladimir Nabokov", *The Creative Present - Notes on Contemporary American Fiction*, ds. Nona Balakian et Charles Simmons, Garden City, 1963.
- RABATE, Laurent "La poésie de la tradition: étude du recueil *Stixi* de Vladimir Nabokov", *Revue des Etudes Slaves*, 57, n°3, 1985.
- RAMBEAU, James M. "Nabokov's Critical Strategy", *Nabokov's Fifth Arc*, ds. J.E. Rivers et Ch. Nicol, Austin, 1982.
- RICHARD, Gladys A., JAKOBSON, R. and WERTH, E. "Language and synesthesia", *Word*, 5, Aug. 1949.
- ROBBE-GRILLET, Alain "Note sur la notion d'itinéraire dans *Lolita*", *L'Arc*, n°99, 1985.
- ROTH-SOUTON, Danièle "Productivité d'un titre double. Figure d'une figure divisée", *Revue française d'études américaines*, Presses Univ. de Nancy, juillet 1988.
- de ROUGEMONT, Denis "Nouvelles métamorphoses de Tristan", *Comme toi-même: Les mythes de l'amour*, Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1961.
- SALEHAR, Anna Maria "Nabokov's Gift: an apprenticeship in creativity", *A book of things about V. Nabokov*, ed. Carl R. Proffer, Ardis Inc., 1974.
- SARTRE, Jean-Paul "V. Nabokov: *La méprise*", *Situations I*, Paris: NRF / Gallimard, 1947.
- SHLOSS, Carol "*Speak, Memory*: the aristocracy of art", *Nabokov's Fifth Arc*, Austin, 1982.
- SICKER, Philip "Practicing nostalgia: Time and Memory in Nabokov's early Russian fiction", *Studies in 20th Century Literature*, 11, n°2, Spring 1987.

SWEENEY, S.E. "Nabokov's amphiphorical gestures", *Studies in 20th Century Literature*, vol.11, n°2, Spring 1987.

TAMMI, Peka "Invitation to a decoding. Dostoevski as Subtext in Nabokov's *Priglašenie na kazn*", *Scando Slavica*, Tomus 32, Munksgaard Copenhagen, 1986.

TEKINER, Christina "Time in *Lolita*", *Modern Fiction Studies*, 25, 1979.

TIERNAN O'CONNOR, Katherine "Rereading *Lolita*, Reconsidering Nabokov's Relationship with Dostoevskij", *Slavic and East European Journal*, vol.33, n°1, Spring 1989.

TOKER, Leona "Between allusion and coincidence: Nabokov, Dickens and others", *Hebrew University Studies in Literature*, 12, n°2, Autumn 1984.

TORGOVNICK, Marianna "Nabokov and his Successors: *Pale Fire* as a fable for Critics in the Seventies and Eighties", *Style*, vol.20, n°1, Spring 1986.

WILLIAMS, Robert C. "Memory's defense: the real life of Vladimir Nabokov's Berlin", *The Yale Review*, 60, Winter 1971.

ZELLER, Nancy Anne "The spiral of time in *Ada*", *A book of things about V. Nabokov*, éd. Carl R. Proffer, Ardis Inc., 1974.

c. Ouvrages collectifs et actes de colloques

Nabokov: The Man and His Work, éd. L.S. Dembo, Madison, 1967.

Tri-Quarterly, publié également sous le titre: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, éd. Alfred Appel Jr. et Charles Newman, Evanston, 17, 1970.

A book of things about Vladimir Nabokov, éd. Carl R. Proffer, Ardis, Ann Arbor, 1974.

Vladimir Nabokov: a tribute, éd. Peter Quennell, Londres, 1979.

Nabokov's Fifth Arc, éd. J.E. Rivers et Charles Nicol, Austin, Texas, 1982.

The achievements of Vladimir Nabokov: essays, studies, reminiscences and stories from the Cornell Festival, éd. G. Gibian et S.J. Parker, Cornell University, 1983.

Critical essays on Vladimir Nabokov, éd. Phyllis Roth, Boston, 1984.

"Vladimir Nabokov", S.J. Parker *Dictionary of literary biography - Documentary Series*, an illustrated chronical, vol. III, éd. Mary Bruccoli, A. Bruccoli Clark Book, Detroit, Michigan, 1982.

Colloque "Vladimir Nabokov : Autobiography, Biography and Fiction", sous la direction de Maurice Couturier, Université de Nice - Sophia Antipolis, 24, 25 et 26 Juin 1992 [à paraître in *Cycnos* (Nice)].

Colloque "Vladimir Nabokov et l'émigration", sous la direction de Nora Buhks, IMSECO, Paris, 7 novembre 1992 [à paraître dans *Les cahiers du monde russe et soviétique*].

d. Périodiques

Revue spécialisée

The Nabokovian (ex *The Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n^{os} 1 à 12), Publication semi-annuelle par "The Vladimir Nabokov Society", Université du Kansas, éd. S. J. Parker.

Numéros spéciaux consacrés à Nabokov

L'Arc, n°99, 1965; réédité en 1985.

Saturday Review of Arts, January 1973 (les pages 30 à 45 sont consacrées à V. Nabokov).

Lire, n°31, Mars 1978.

Modern Fiction Studies, vol. 25, n°3, Autumn 1979.

Delta, n°17, revue du "Centre d' Etudes et de Recherches sur les Ecrivains du Sud des Etats-Unis" de l'Université Paul Valéry de Montpellier, Octobre 1983.

Magazine Littéraire, n°233, Septembre 1986.

Russian Literature Triquarterly, n°24, éd. D. Barton Johnson, Ann Arbor, Ardis, 1991.

e. Interviews

DELPECH, Jeanine "Nabokov sans Lolita", *Nouvelles Littéraires*, 29 octobre 1959.

DOUMERGUES, Pierre "Entretien avec Vladimir Nabokov", *Les Langues Modernes*, Paris: janv.- fév. 1968.

LAANSOO, Mati "An interview with Vladimir Nabokov for the CBC", *Vladimir Nabokov Research Newsletter*, n°10, Spring 1983.

ROBINSON, Robert "The last interview", *Vladimir Nabokov : A Tribute*, London Weidenfeld and Nicolson, 1979.

DEUXIEME PARTIE : LITTERATURE GENERALE

[Anon.] "Propositions pour l'enseignement de l'avenir", Rapport du Collège de France, *Le Monde de l'éducation*, mai 1985.

ARASSE, Daniel *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris: Flammarion, coll. "Idées et recherches" dir. par Yves Bonnefoy, 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, coll. "Pierres Vives", 1970.

———, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: NRF/Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1978.

BARBEDETTE, Gilles "La traduction littéraire: qui juge?", *Actes des troisièmes Assises de la Traduction littéraire*, Arles 1986, Actes Sud, 1987.

BARBEY d'AUREVILLY, Jules *Les diaboliques*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1973.

BARTHES, Roland "Réflexions sur un manuel", *Enseignement de la littérature*, sous la dir. de S. Doubrovsky et T. Todorov, Paris: Plon, 1971.

———, "Les planches de l'*Encyclopédie*", *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1972.

———, *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1973.

———, *Leçon*, Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France, Paris: Seuil, coll. "Points", 1978.

———, "La théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*.

———, *Le grain de la voix*, Paris: Seuil, 1981.

———, "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris: Seuil, 1982.

BAUDELAIRE, Charles *Les Fleurs du mal*, Paris: Magnard, coll. "Textes et contextes", 1987.

———, *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1990.

BEAUVOIR, Simone de *La force de l'âge I*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1960.

BENSOUSSAN, Albert "Traduction littérale ou littéraire", *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 1985, Actes Sud, 1986.

BERGSON, Henri *Le rire*, Paris: Quadrige/PUF, 1989.

BERMAN, Antoine *L'épreuve de l'étranger*, Paris: Gallimard, Les essais CCXXVI, 1984.

———, "La traduction ou l'auberge du lointain", *Les Tours de Babel*, Trans Europ Repress, 1985.

BERNARD, Ursula "Les exilés allemands du Troisième Reich, 1933-1945", *Exil et littérature*, ouvrage collectif présenté par J. Mounier, Université des Langues et lettres de Grenoble, 1986.

BIELY, Andreï *Pétersbourg*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. "Points", trad. de Jacques Catteau et George Nivat, 1986.

BONNEFOY, Yves "Y a-t-il une vérité poétique?", *Vérité poétique et vérité scientifique*, séminaire du collège de France, PUF, 1989.

BRUNEL, P., Pichois, Cl., Rousseau A.-M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris: Armand Collin, 1983.

———, Chevrel, Yves, eds. *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF, 1989.

BUISINE, Alain "Biofictions", *Revue des Sciences Humaines*, 224: Le biographique, Univ. de Lille III, 1991-4.

CALVINO, Italo *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris: Seuil, coll. "Points", trad. D. Sallenave et F. Wahl, 1981.

———, *La machine littérature*, Paris: Seuil, coll. "Pierres Vives", 1984.

———, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris: Gallimard, 1989.

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

CATTEAU, Jacques *La création littéraire chez Dostoïevski*, Paris: Institut des Etudes Slaves, 1978.

CARROLL, Lewis *Alice's Adventures in Wonderland / Alice au Pays des Merveilles*, Paris: Le livre de poche, coll. bilingue "Les langues modernes", trad. M. Merle, 1990.

CHATEAUBRIAND, François René, vicomte de "Remarques", *Le paradis perdu*, Paris: Belin, coll. "Littérature et politique", 1990.

CHENETIER, Marc *Au-delà du soupçon - La nouvelle fiction américain de 1960 à nos jours*, Paris: Seuil/Le Don des langues, 1989.

CHEVREL, Yves "Didactique des textes traduits", *Orientations de recherches et méthodes en littérature générale et comparée*, Actes du XVIe Congrès de la SFLGC, Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1980.

———, "La littérature comparée dans l'enseignement secondaire du français", *Le français aujourd'hui*, n°95, septembre 1991.

CHKLOVSKI, Viktor "L'art comme procédé", *Théorie de la littérature*, T. Todorov éd., Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965.

CIXOUS, Hélène *L'exil de James Joyce*, Paris: Grasset, 1968.

COMPAGNON, Antoine *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*, Paris: Seuil, 1983.

CUNY, Hilaire *Eisntein et la relativité*, Paris: Seghers, 1961.

DEPRETTO, Catherine "Critique littéraire et histoire de la littérature en Russie" (fin XIXe - début XXe)", *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle* - L'âge d'argent*, ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris: Fayard, 1988.

DIAZ, Brigitte "Vie des grands auteurs du programme. Les biographies des grands écrivains dans les manuels scolaires", *La Revue des Sciences Humaines*, n°224, Univ. de Lille III, 1991-4.

- DIDEROT, Denis *Les deux amis de Bourbonne, Oeuvres*, Paris: Pléiade, 1951.
 ———, *Le rêve de d'Alembert*, in *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*, Paris: coll. "Folio", 1972.
- DOUBROVSKY, Serge "Le point de vue du professeur", *L'enseignement de la littérature*, sous la dir. de S. Doubrovsky et T. Todorov, Paris: Plon, 1971.
- ECO, Umberto *Lector in fabula*, Paris: Grasset, coll. "biblio/essais", 1985.
 ———, *Les limites de l'interprétation*, Paris: Grasset, 1992.
- EIKHENBAUM, Boris "Comment est fait «Le manteau» de Gogol", *Théorie de la littérature*, ed. T. Todorov, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965.
- ETIEMBLE *L'hygiène des lettres*, Paris: Gallimard, 1955.
 ———, *Comparaison n'est pas raison*, Paris: Gallimard/Les essais, 1963.
 ———, "Littérature comparée", *Encyclopaedia Universalis*.
- ETKIND, Efim "Traduire Pouchkine", *Alexandre Pouchkine - Oeuvres poétiques*, ed. E. Etkind, Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.
- FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*, Paris: Le livre de poche, 1971.
 ———, *Correspondance, II 1851-1858*, Paris: Péliade, 1980.
- GENETTE, Gérard "Silences de Flaubert", *Figures I*, Paris: Seuil, coll. "Points", 1966.
 ———, "Enseignement et rhétorique au XXe siècle", *Figures II*, Paris: Seuil, 1969.
 ———, *Mimologiques*, Paris: Seuil, 1976.
 ———, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.
 ———, *Fiction et diction*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1991.
- GIRARD, René *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961.
- GOGOL, Nicolas *Les âmes mortes*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", trad. H. Mongault, 1973.
- HADDAD, Hubert "L'écrivain-enseignant est-il un monstre?", *L'éducation-magazine*, 3, novembre 1983.

- HAMON, Philippe "Un discours contraint", *Littérature et réalité*, sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, Paris: Seuil, 1982.
- , *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*, Paris: Edition Macula, 1991.
- JACCOTTET, Philippe *Autres journées*, Fata Morgana, 1987.
- JACQUARD, Albert *L'éloge de la différence*, Paris: Seuil, coll. "Points/Sciences", 1978.
- JAKOBSON, Roman "Du réalisme artistique", *Théorie de la littérature*, ed. T. Todorov, Paris: Seuil, coll. "Tel Quel", 1965.
- , "On Russian Fairytales", in *Russian Fairytales*, Afanassiev, NY: Pantheon Books, A Division of Random House, 1973.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Tel/Gallimard, 1978.
- KANDINSKY, Wassily *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris: Denoël, coll. "Folio/essais", 1991.
- KUNDERA, Milan *L'art du roman*, Paris: NRF/Gallimard, 1986.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe "La littérature face au discours philosophique", *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- LEJEUNE, Philippe *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1975.
- , "Autobiographie et récit de vie", *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- LARBAUD, Valéry *De la traduction*, Paris: Actes Sud, H. Nissen éd., 1984.
- LENINE, *Sur l'art et la littérature*, Textes choisis et présentés par J.-M. Palmier, Paris: 10/18, série "esthétique", 1975.
- MALLARME, Stéphane *Oeuvres complètes*, Paris: Pléiade, 1945.

- MAUPASSANT, Guy de "La parure", *Boule de suif*, Paris: Albin Michel, coll. "Le livre de poche", 1984.
- MESCHONNIC, Henri "Littérature et traduction", *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas, tome III, 1984.
- MOISAN, Clément *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris: PUF, 1985.
- MONTAIGNE, Michel de *Essais*, Paris: le livre de poche, 1972.
- MOREL, Jean-Pierre *Le roman insupportable - L'Internationale littéraire et la France - 1920/1932*, Paris: NRF/Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1985.
- PASCAL, Blaise *Pensées*, Paris: Garnier-Flammarion, 1976.
- POUCHKINE, Alexandre , *Eugène Oniéguine*, Editions Rencontre Lausanne, coll. "De Pouchkine à Gorki", I, trad. M. Bayat, 1968.
- , "Milton et la traduction de «Paradis perdu» par Chateaubriand", *Pouchkine, Griboëdov, Lermontov*, Paris: Pléiade, 1973.
- PRIGOGINE, Ilya et Stengers Isabelle *La nouvelle alliance*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1979.
- PROPP, Vladimir *Morphologie du conte*, Paris: Poétique/Seuil, coll. "Points", 1970.
- PROST, Antoine *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, Paris: Nouvelle Librairie de France, G.-V. Labat éd., 1981.
- PROUST, Marcel *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1954.
- RICOEUR, Paul *Temps et récit 2. La configuration du temps dans le récit*, Paris: Seuil, col. "Points/essais", 1984.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris: Seuil, coll. "Points/essais", 1985.
- RIMBAUD, Arthur *Poésies*, Paris: NRF/Gallimard, 1973.

- ROBBE-GRILLET, Alain *Pour un nouveau roman*, Paris: NRF/Gallimard, les éditions de Minuit, 1963.
- ROMAINS, Jules Préface des *Hommes de bonne volonté*, Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", tome I, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul *La nausée*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1938.
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1948.
- , *Les mots*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1964.
- , Préface de *L'idiote de la famille*, Paris: Gallimard, 1971.
- , "Penser l'art", *Obliques*, n°24/25, 1982.
- SPITZER, Léo *Etudes de style*, Paris: Tel/Gallimard, 1970.
- SPORN, Paul "Physique moderne et critique contemporaine", *Poétique*, 67, septembre 1986.
- STAROBINSKI, Jean *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris: Champs/Flammarion, Skira, Les sentiers de la création, 1970.
- , Préface de *L'usage de la lecture*, G. Picon, Paris: Mercure de France, MCMLXXIX, 1979.
- STEINER, George *Dans le château de Barbe-Bleue*, Paris: Gallimard, coll. "Folio", 1973.
- , *Après Babel*, Paris: Bibliothèque Albin Michel des Idées, 1978.
- STEVENSON, Robert Louis *Essais sur l'art de la fiction*, Paris: Petite bibliothèque Payot/Documents, 1992.
- TADIE, Jean-Yves *La critique au XXe siècle*, Paris: Belfond, 1987.
- TASSEL, Dominique "Traductions littéraires et traductions scolaires", *Le français aujourd'hui*, n°95, septembre 1991.
- TCHERNYCHEVSKY, Nikolai Grivilovitch *Que faire?*, Moscou: Classiques russes soviétiques, éd. Radouga, trad. C. Stoïanov, 1987.

TODOROV, Tzvetan *Critique de la critique*, Paris: Seuil, coll. "Poétique", 1984.

VADE, Yves *L'enchantement littéraire*, Paris: NRF/Gallimard, bibliothèque des Idées, 1990.

VALERY, Paul *Danse, Degas, Dessin*, Paris: Idées/Gallimard, 1938.

VARGAS Llosa, Mario *La vérité par le mensonge*, Paris: Le messager/Gallimard, 1992.

ZINS, Céline "Les partis pris de la traduction: la pratique implique-t-elle la théorie?", *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 1985, Actes Sud, 1986.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIERES

Introduction 5

Littérature et société (11) L'école-musée (12) Le siècle de la littérature (12) Vladimir
Nabokov vu de l'étranger (13) Essai de la critique (21) Un premier acte historique (24)
L'organisation de l'école (27) La notion de l'histoire (30) Appendice 1 (31)

Première partie : Le professeur Nabokov 33

Introduction : Professeur de littérature, professeur en public 34

I. La formation de Nabokov en "solovki" 43

1. Education 44

De la solovki à la formation de Nabokov en tant qu'enseignant d'Astrakhan (47)

2. Langue russe 50

L'essai "Le langage de l'enseignement" "Méthodologie 0" (53) Leçon de lecture
(54) Méthode de lecture (56) Le monde de Nabokov (58) La notion de Nabokov
(59)

3. Langue étrangère 61

Introduction (61) La "Méthode de Nabokov" (62) "Méthode" (67) La leçon
d'anglais (68) Les deux langues (70) Français (71) Le monde éducatif de
Nabokov (72) La notion de Nabokov (73) L'enseignement (74) L'élève (75)

II. Un professeur en tant que citoyen 79

1. Citoyen russe 80

Enseignement et société (81) Enseignement et politique (84)
Enseignement et culture (86)

2. "Citoyen étranger" 92

Enseignement et société (92) Enseignement et culture (94) L'écriture européenne
(95) Enseignement et culture (96)

3. La langue étrangère 103

Enseignement et société (103) Enseignement et culture (104)

TABLE DES MATIERES

Introduction	5
Littérature et société (6) L'écrivain-enseignant (9) Un pèlerin de la littérature (12) Vladimir Nabokov vu de France (15) Etat de la critique (22) Un premier axe historique (26) L'engagement de l'artiste (27) La tâche du traducteur (30) Apprendre à lire (31)	
 Première partie : Le professeur Nabokov	 33
Introduction : <i>Professor, de profiteri</i> : enseigner en public	34
I. La formation de Nabokov : un "irrégulier"	43
1. Education	44
De la solitude à la naissance à l'école (44) L'enfance heureuse d' <i>Autres rivages</i> (47)	
2. Lire. Ecrire	50
L'"essai" à l'origine de l'autobiographie : "Mademoiselle O" (50) Leçons de lecture (52) Education du regard (56) La vérité de l'enfance (58) La nausée de l'écriture (59)	
3. Langues et langages	61
Trilinguisme (62) La communauté littéraire (65) "Mollitude" (67) La farce linguistique (68) Les deux cultures (70) Papillons (71) Le monde désenchanté de Darwin (72) La nouvelle alliance (73) Le réenchantement (75) L'amateur (77)	
II. Un professeur russe aux Etats-Unis	79
1. L'émigré politique	80
Errance (80) Sirine et l'Union Soviétique (81) Enseignement et politique (84) Résistance au comparatisme (88)	
2. "Littérature 311-312"	92
Diplômes (92) Malentendus (94) Premiers pas à Cornell (96) Littérature européenne (98) Conception du cours (99) Programme (101)	
3. La langue sauvée?	103
L'après <i>Lolita</i> (104) Réception de l'écrivain bilingue (105)	

III. Littératures	107
1. Leçons américaines	108
Publications universitaires de Nabokov (108) Squelette des <i>Littératures</i> (110) Ne pas publier (111) L'"essai" (112) A qui s'adressent les publications posthumes? (113)	
2. "Mister Nabokov"	115
Contexte des publications posthumes (115) Rôle des anciens étudiants (116) Témoignages (117)	
3. L'enchanteur au pupitre	119
Réception (119) Interprétation (121) Fallait-il publier? (123)	
 Deuxième partie : Qu'est-ce que la vraie littérature?	125
Introduction : Nabokov, écrivain "à thèse"?	126
I. Nabokov et la littérature didactique	131
1. L'homme des années 1860	132
Le "nullivers" d' <i>Ada ou l'ardeur</i> : légèreté ou pesanteur? (132) Décryptage d'une allégorie religieuse : les radicaux utilitaristes russes (134) Du Purgatoire à l'Enfer (138) Crime et châtement de Tchernychevsky (140) La mort du roman (141) Ambiguïté de l'oeuvre nabokovienne (147) Pesanteur du quotidien et légèreté de l'écriture (150)	
2. L'époque	151
Le concept d'"époque" (151) Photographie et cinéma (152) <i>Shooting life</i> (156) Perception (158) Deux textes contemporains sur "les écrivains et l'époque" (160) Les deux mondes (164)	
3. Le milieu	165
La nationalité de l'artiste (165) Particularité du discours critique nabokovien (167) Exemple de l'"ennui" : russe ou littéraire? (170) L'originalité artistique (172) L'étude du vivant (173) "Ennui" et exil (177) L'art international (179) La superficialité du siècle (180) Un cours d'épistémologie (180)	
4. Le temps et le tourment	182
Drame de l'art authentique (182) Validité de la culture (184) Le pochlost (185) Le roman de guerre de Nabokov : <i>Brisure à senestre</i> (186) Le jeu de mots sérieux (190) L'écrivain et le philosophe (191) Après Auschwitz (194)	

II. L'hérésie de l'enseignement	195
Introduction : Comment servir "en écrivain"?	196
1. La prose poétique	199
Les deux états de la langue (199) Le renoncement à la poésie (201) Littérature et morale (205) Le "véritable instrument" de l'écrivain (207)	
2. La tiare de la vie	208
"Voyelles" (208) Les bijoux de l'exil (210) La femme retirant son collier (212) La balle-poésie et le bal-prose (213) Lecture d'une image (215) "L'autre monde" ou l'être dans le monde? (220)	
3. L'enchanteur	220
L'écriture d'enchantement : le dialogue avec Sartre (221) "Terreur" : l'unité retrouvée (222) L'artiste et le fou (228) La nausée de Pnine : substitution de clés (231) <i>Ada</i> : l'ultime séduction (234)	
4. Questions de méthode	238
L'artiste au travail (238) La "vraie" littérature : essai de définition (240) La critique comme dialogue (242) La structure du poème-et-commentaire (243) Les faits "concrets" (246)	
 Troisième partie : L'esthétique du détail : enseignement et traduction	249
Introduction : L'épreuve de l'étranger	250
I. La traduction littérale	255
1. Le plaisir : "rejeton hors science"?	256
Trois catégories de traduction (256) Nabokov traducteur "littéraire" (257) Exemple de "Musique" (265) Le commentaire d' <i>Eugen Onegin</i> (268)	
2. Sous l'invocation de Chateaubriand	270
La "traduction affinité" (270) L'intertexte (272) L'anglais "de traducteur" (275) Le choix de la prose poétique (276) Les rimailleurs (277) Pouchkine en français (278)	
3. La transversion	281
"Sur la traduction d' <i>Eugène Oniéguine</i> " (281) L'interprétation sémantique (285) Le poète et l'homme de science (286) Méthode de lecture (287) Le "lexique corrélatif" (289) Préserver l'image (289) Distorsion et dislocation (291)	

II. Le moment artistique	292
Introduction : Le regard qui "broute" la surface	293
1. Détailler	298
Le rapport mûri à la création littéraire (298) L'aventure du signifiant (299) Le détail- <i>dettaglio</i> (300) Définition de l'image littéraire (301) Le "racket du symbolisme" (306) Le détail- <i>particolare</i> (307) L'ekphrasis (309)	
2. L'imagination des faits	310
Du fragment à l'ensemble (311) Le détail "pictural" : le mot ou la chose (313) Ce "quelque chose" qui fait le style (315) Critique de la "modernité" (316) Histoire de l'oeil à facettes (321) Les découvertes littéraires (323) L'artiste, historien du présent (324) La synchronisation cosmique (329)	
3. La poésie de la prose	329
Une lecture incomplète (329) Le détail comme outil critique (330) Les "petits faits", vrais ou faux (332) Le plaisir du détail (336) Fonction du paysage : exemple de la peinture (336) Narratif et descriptif (338) La liberté de "vaquer" (339) Pouvoir de disproportion du détail (342) "Goûter" un texte (343)	
 Quatrième partie : Aux lecteurs enchantés	 345
Introduction : Le lecteur russe.	346
I. Le vrai et le vraisemblable	351
Introduction	352
1. L'expérience esthétique	356
Effet et réception des oeuvres littéraires (356) La formation des lecteurs fictifs : exemple de Franz Bubendorf (358) Les couleurs de l'écrivain (359) Se voir lire (361) Fonction du désir : l'amour rend aveugle (361) Effacement et rayonnement des personnages (364) Lecteur sentimental... (365) ...et sensible (366) Les "doctes lecteurs" (367) Du sensible au sensuel (368) The "telltale tingle" (370) De la rhétorique à l'esthétique (370)	
2. La "réalité"	371
Le penchant morbide pour l'histoire "vraie" (371) L'enfant qu'on a été (374) Les enchanteurs chassés (375) La question du réalisme (377) La réalité objective comme création de l'imaginaire collectif (378) Le besoin de magie (380) The "shimmering go-between" (381)	

3. L'arythmie cardiaque	385
Le besoin de compagnie (385) L'acte d'écriture (386) Combat de l'auteur et du lecteur (388) De l'émeute à la paix (389) La réalité artistique (390) Contre le serpent du doute (392) Le "blind date" (393) La texture du temps (394) Le temps raconté : réenchancement du monde (397) Battements de coeur (401)	
II. La magie de l'art	404
1. L'artiste funambule	405
Travailler dans le vide (405) Pédagogie de l'imaginaire (406) Le "livre sur rien" : le flux perpétuel (410) Vagues, strates et contrepoint (411) Portrait de Flaubert en Don Quichotte (415)	
2. "L'homme en tant que personnage"	417
La destinée artistique (417) Les "trois facettes" de l'écrivain" (417) Une écriture libre (418) Personnages de théâtre (421) Les "fous" de Dostoïevski (422) Liberté des personnages (419) Qu'est-ce qu'un héros? (424)	
3. Le droit de rêver	427
Où est la morale? (427) "Le manteau" : le formalisme nabokovien (428) Parodie (431) ...et transcendance (432)	
4. Les bas filés de Don Quichotte	433
Un grand "moment" de littérature (433) Les passeurs de mots (435)	
Conclusion : Portrait du professeur en saltimbanque	437
Les chiens de l'éditeur (438) Signature de l'enfance (439) Il faut qu'une porte soit ouverte (440) Les "deux lui" de l'artiste (446) Le diagramme du chat (447) Vers une réconciliation de la littérature avec l'école (449)	
Annexe : Le poème d'amour à Zina	451
Glossaire : Les mots "signaux" du discours didactique nabokovien	453
Index des oeuvres de Nabokov	457
Index des noms	460
Bibliographie	467
Table des matières	504